

- : Nordstoga, Sveinung. (2025). Tarjei Vesaas og teateret – Ei
- : forfattarhistorie. Forente Forlag AS / Scandinavian Academic Press.
- : DOI: <https://doi.org/10.62342/SAP.OA.2033>

TARJEI VESAAS OG TEATERET

SVEINUNG NORDSTOGA

TARJEI VESAAS OG TEATERET

EI FORFATTARHISTORIE

sap SCANDINAVIAN
ACADEMIC
PRESS

Tarjei Vesaas og teateret. Ei forfatterhistorie

© Scandianvian Academic Press / Forente Forlag AS, 2025

Utgjevinga har mottatt støtte frå Universitetet i Sørøust-Noreg (USN).

Forfattaren har mottatt støtte frå Det fagitterære fond.

Denne boken er utgitt Open Access og er omfattet av åndsverklovens bestemmelser og Creative Commons-lisens CC BY-NC 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere, remixe, endre og bygge vidare på materialet. Lisensgiveren kan ikke tilbakekalle disse frihetene så lenge lisensvilkårene blir fulgt. Disse innebærer å oppgi riktig kreditering, inkludere en henvisning til lisensen, samt opplyse om hvilke endringer som er foretatt. Dette skal gjøres på en rimelig måte, men ikke på noen måte som tyder på at lisensgiveren godkjenner tredjeparten eller bruken av verket. Materialet kan ikke brukes til kommersielle formål. Det er ikke tillatt å søke juridiske vilkår eller teknologiske tiltak som juridisk begrenser andre fra å gjøre noe lisensen tillater.

Omslagsdesign: Punktum Forlagstjenester

Omslagsfoto/illustrasjon: Arne Walentin / Det Norske Teatret, 1953.

Se s. 244 for originalversjon av plakaten.

Bokdesign: Punktum Forlagstjenester

Sats: Punktum Forlagstjenester

Satt med Garamond Premier pro 11/14

DOI: <https://doi.org/10.62342/SAP.OA.2033>

ISBN trykk: 978-82-304-0379-2

ISBN Open Access: 978-82-304-0392-1

Det må ikkje kopierast frå denne boka i strid med åndsverklova eller i strid med avtalar som er gjorde med KOPINOR.

Scandinavian Academic Press

C/O SPARTACUS FORLAG / FORENTE FORLAGS AS

P.B. 6673 St. Olavs plass, 0129 OSLO

www.scandinavianacademicpress.no

Innhald

Eksposisjon	11
Framgangsmåte	14
Historisk-biografiske føresetnader	16
Kort om sjangerhistoriske føresetnader	17
Fyrste akt: Guds bustader	19
Øydesusen: Eksistensialisme, tomheit og naturkjensle	23
Bryllaupsfesten	24
Avsløringa, epilogen	26
Eit moderne drama?	27
Kritikken, og eit nytt skodespel	30
Pirandello	34
Prosten	38
Andre akt: Teaterkveldar	45
Frank Wedekind: <i>Frühlings Erwachen</i> (1891)	45
Klabund: <i>Der Kreidekreis</i> (1924)	50
Maxim Gorkij: <i>Nattasylet</i> (1902)	52
Status 1927, og eit blick på Pär Lagerkvist	55
Kritikarslakt, men ny inspirasjon	58
<i>Totenmal</i>	64
Tredje akt: Ultimatum	69
Formelle trekk	72
Eit drama i tida	74
Oppsetjinga	78

Fjerde akt: Vaskehuset (1939)	87
Lys og mørker – og drifter i spel	90
Tragedien	93
Kollektiv og individuell vondskap	94
Artaud og grusomheitas teater	97
«Bleikeplassen» (1943) – med eit sideblikk på	
«Vaskehuset»	99
«Bleikeplassen» (1943): Humanistisk forsoning	103
Freud og Arendt – oppsummerande perspektiv	112
Apokalyptisk stemning – og ny kveik	116
<i>Morgonvinden</i>	118
Høyrespelet	131
Resepsjonar	132
Den fæle skuggen Forspilt	138
Femte akt: Signalet	141
«Toget»	146
«Signalet», dramaversjonen frå 1953	152
Ekspresjonisme og det absurde	162
Tematiske refleksjonar og historisk kontekst	164
Det vil koma ei tid – støttespelarar rundt 1950	167
<i>Sabelskuggen</i>	169
Resepsjonar	177
<i>Bleikeplassen</i> (1953)	181
Avrunding	196
Sjette akt: Vår eigen song	199
<i>Vårnatt</i> i dramaversjon (1963)	201
<i>Ultimatum</i> som høyrespel (1963)	208
Ein kunstnarleg vanlagnad?	212
<i>Bleikepassen</i> som TV-teater (1965)	215
Etter teppefall	217

Epilog	221
Tillegg I: Fosse. Eit sideblikk	225
Tillegg II: Dramadelen av Tarjei Vesaas' forfatterskap	229
Kjelder	231
Notar	241

... hvis det som ligger utenfor teatrets dører er
livet, så skal vi leve, hvis det er døden, skal vi dø, og
stykket har ingen verdens ting med det å bestille.
Derfor føler jeg meg aldri så nær sannheten, så følbart
innviet, som når jeg en sjelden gang går i teater eller på
sirkus: da vet jeg at jeg bivåner livets fullkomne gestalt.
Og skuespillerne og skuespillerinnene, klovnene og
tryllekunstnerne er like viktige og uviktige for menneske-
heten som solen og månen, kjærligheten og døden,
pesten, sulten og krigen. Alt er teater. Nå, ønsker jeg
sannheten? Jeg vender tilbake til min roman ...

FERNANDO PESSOA I *UROENS BOK*

Eksposisjon

Det er nærmast ei litteraturhistorisk sanning at forfattaren Tarjei Vesaas ikkje heilt lykkast med teaterforma. Som ein sjølvoppfyllande profeti skin denne haldninga gjennom når ein omtalar og forskar på diktaren og tekstane hans. Men er det slik at Vesaas er ein svak dramatikar, eller er han for moderne for samtida? Seier Vesaas' mislykka dramaprojekt meir om samtida enn om evnene hans? Dette er store og opne spørsmål som ber i seg mange atterhald og modifikasjonar. Likevel skal denne framstillinga krinse om desse spørsmåla. Den grunnleggjande hypotesen er at Tarjei Vesaas noko ufortent har blitt karakterisert som ein heller mislykka dramatikar. Fleire litteraturhistoriske forhold byggjer under ein slik påstand, særskilt historisk-biografiske og resepsjonshistoriske aspekt. Men det primære er sjølv sagt dramateksten og korleis den er estetisk utforma. Samstundes er nettopp dramatekstar problematiske i ein samanheng som dette, for dei vil arte seg annleis når dei får «liv» og blir dramatiserte på ein scene.

Ein kan utan tvil slå fast at mest ingen norsk forfattar har så mange dramatiserte tekstar etter seg i ulike variantar, genuine dramatekstar i tillegg til dramatekstar bygde på egne romanar og noveller.¹ Vesaas syslar heile tida med dramaforma. Mellom anna finst det ein fullstendig dramatisert versjon av romanen *Vårnatt*

(1954) frå hans hand.² Han skisserer over nokre få sider romanen *Fuglane* (1957) som drama. Og i 1963 omarbeider han skodespelet *Ultimatum*, som kom ut og blei sett opp i 1934, som høyrspel.

Interessant er det å registrere at han prøver å få realisert romanen *Signalet* (1950) som drama to gonger, men blir, indirekte, avvist. I 50-åra hadde Vesaas nådd toppen av sin karriere, og det kan synast merkeleg at ein sa nei til ein tekst av han – og oppsettjinga av *Bleikeplassen* i 1953 hadde jo vore ein suksess.

Den mest alvorlege ignoreringa av denne delen av forfattarskapen finst i *Skrifter i samling* frå 1987. Redaktøren Otto Hageberg nemner fleire grunnar til dette, mellom anna at ein dramatekst ikkje er skriven for å bli lesen, men for eit «anna føremål» (Hageberg, 1987, s. 12). Han undervurderer dramadiktinga – det er innlysande at ein kan lesa dramateksten som eit stykke litteratur. Lesarane av denne fyrste utgjevinga av Vesaas' *Skrifter i samling* får altså ikkje høve til å lesa dramadelen av forfattarskapen, ei grov forsømming frå Det Norske Samlagets side, som no hadde overteke rettane til forfattarskapen etter Gyltendal.

Det er skrive lite om dramatikken til Vesaas. For det eine har dei tradisjonelle litteraturhistoriene berre flyktige og noko tilfeldige omtalar av, helst, *Ultimatum* (1934) og *Morgonvinden* (1947). Philip Houm (1955) skriv om *Morgonvinden*, men også om «Vaskehuset» (1939)³ og høyrspelet *Sabelskuggen* (1953). Kjølvs Egeland (1996) nemner *Ultimatum*. Per Thomas Andersen nemner berre *Ultimatum* og *Morgonvinden* i ein rammetekst (2012), medan Willy Dahl (1984, 1989) ikkje skriv om dramatikken i det heile. Heller ikkje i si *Nynorsk litteraturhistorie* finn Jan Inge Sørbø grunn til å framheve dramatikaren Vesaas. Rett nok skriv han om *Ultimatum*, men berre som eit døme på at Vesaas arbeidde om tidlegare tekstar til radioteater (Sørbø, 2018, s. 278).

Ein viktig artikkel er «Tre stykke om krig og motstand» av Idar Stegane (2009). Etter omtalen av *Ultimatum* og

Morgonvinden skriv han: «Begge dei to stykka har fått dårleg ord på seg som drama. Meir truleg enn at Vesaas ikkje kunne bli dramatikar, har største problemet vore at teateret og publikum i den norske samtida ikkje var i stand til å akseptere det moderne ved det» (s. 65). Stegane konkluderer også med at skodespela er meir opne og meir eksplisitte enn andre Vesaas-verk med tanke på å forstå krig og andre nærskyldte samfunnstilhøve.

Sarah J. Paulsson er oppteken av tidsaspekta i romanen *Signal* (Paulsson, 2009). Ho peikar på den heller blanda kritikken romanen fekk, med si stillestående, repeterande og heller absurde handling, noko ho set i samanheng med den dårlege mottakinga dramatikaren Vesaas fekk (s. 110).

Hypotesen om undervurderinga av dramatikaren er interessant, for den rører ved tilhøve omkring litterære normer og vurderingar, og ikkje minst tilhøve omkring vilkåra for den modernistiske litteraturen i Noreg før og etter andre verdskrigen. Tentativt kan ein hevde at Vesaas er på sitt mest modernistiske i tyding mest sivilisasjonskritiske i fleire av skodespela.

Den samla dramaproduksjonen dannar ei brei vifte med arbeid der ein kanskje kan gjera ei todeling. Mange av høyrspela byggjer på noveller om forelsking, ungdom og gryande erotikk (*21 år* (1948), *Det rare* (1952), *Regn i hår* (1956)). Eit kjent høyrspel er *Laurdagskveld* frå 1950 om eit barns inntrykk av det travle og kompliserte vaksenlivet. Det kan synast som om Vesaas fyrst og fremst bruker høyrspelformatet til å formidle tekstar om slike vare og kjensleware tema, der sjølve høyrspelleforma ligg til rette for nettopp denne særigne måten som Vesaas skildrar kjenslelivet til ungdom på. Og han gjorde stor suksess med høyrspela (jf. Hartenstein, 2001, s. 48).

Den andre gruppa er skodespel med ei anna tematisk overbygning, som finst i ulike variantar og ovrar seg på ulike måtar – som trykte og oppførte, som versjonar av romanar, som kladdar

og utkast. I denne kategorien finn ein *Ultimatum* (publisert og oppført i 1934), «Vaskehuset» (ikkje publisert, frå 1939, og forløparen til «Bleikeplassen»), «Bleikeplassen» (ikkje publisert, frå 1943), *Morgonvinden* (publisert og oppført i 1947), «Toget» (ikkje publisert, frå 1948), «Signalet» (ikkje publisert, frå 1953), *Bleikeplassen* (ikkje publisert teaterversjon og oppført i 1953), og dessutan høyrspælet *Sabelskuggen* (1953). Undersøker ein desse dramatekstane, syner eit tematisk bilete seg. Vesaas skriv om krig, krigsangst, om det vondes problem, om framandgjering, om handlingslamming, om det uhyggelege, om det moderne i all sin absurditet, men også i all si gru. Desse dramaa vil bli utforska i denne framstillinga.

Når han behandlar desse temaa, grip han altså ofte til teater- og dramaforma. Her er me ved essensen til prosjektet: Korleis behandlar Vesaas desse temaa, og korleis blir han oppfatta av det litterære og teaterinteresserte publikummet?

To andre drama blir også behandla. *Guds bustader* kjem ut i bokform i 1925 (og oppført i 1928 under tittelen *Frå fest til fest*) og ber i seg ansatsar til ein moderne dramapoetikk, medan dramatiseringa av romanen *Vårnatt* frå tidleg i 60-åra (ikkje publisert) er eit døme på korleis Vesaas adapterer eit romanprosjekt til eit skodespel.

Framgangsmåte

Å underleggje skodespela ein systematisk dramaturgisk analyse synest lite føremålstenleg. Ein ville binde opp framstillinga i for stor grad og såleis miste viktige synspunkt og perspektiv av syne. Éin metode, a priori, ville avgrense det analytiske feltet i for stor grad. Viktigare er karakteren til sjølve dramatekstane. Den dramaturgiske linja tek mange vegar, handlinga er av og

til statisk, av og til absurd og kunstig, og nokre gonger er replikkane så meiningstunge at dei kan vere vanskelege å setje inn i ei dramaturgisk og narratologisk ramme. Hermeneutiske problemstillingar melder seg også. I tillegg til alle dei variablane som er gyldige i tolkinga av ein litterær tekst, kjem ein ny dimensjon til i ein drama-analyse, nemleg det situasjonsbestemte og det performative knytt til den einskilde situasjonen som blir framstilt på scenegolv. Trass i desse innvendingane om det uvisse, det ein ikkje kan føreseia, har analysane nokre retningslinjer. Å utforske det dramateoretiske står sentralt. Kulturstraumdrag på tidleg 1900-tal i Europa nedfeller seg i tekstane, som eksempelvis den ekspresjonistiske teaterforma og teoriar om det absurde teateret. Meir spesifikt er metoden induktiv, der dei meir abstrakte refleksjonane kjem som ei fylgje av konkrete observasjonar i teksten.

Ein kunne tenkt seg at ein behandla alle dramatekstane. Dette ville bli svært omfattande, og dessutan er det slik at høyrerspela for ein stor er del adaptasjonar av novellediktinga og fører vidare mykje av stemninga og tematikkane. Men høyrspelet kunne ein ha utforska ut frå sine spesifikke sjangertrekk. Det hadde heilt sikkert kasta nytt lys over diktinga. Når eg no likevel har valt dei nemnde skodespela i ulike versjonar – *Guds bustader*, *Ultimatum*, *Bleikeplassen* med forløparen «Vaskehuset», *Morgonvinden*, *Sabelskuggen*, «Signalet» (med forløparen «Toget») og «Vårnatt» – er det fordi mange av dei er dramalitterært nyskapande, dei utfordrar den litterære institusjonen, og dei handlar om tema som går rett inn i samtida, som krigsproblematikk og spørsmål omkring det vonde.⁴

Stoffmengda er stor, og framstillinga fylgjer ein kronologisk veg. Ambisjonen er å fortelje ei ny historie om dikteren. Målet er å gjera synleg ei kunstnarleg verksemd som er mindre kjend og påakta, ei dikting som går parallelt med den meir kjende. På det viset kan ei ny Vesaas-historie tre fram for oss, og Vesaas-biletet bli meir komplett.

Historisk-biografiske føresetnader

Forfattaren Tarjei Vesaas reiser mykje i Mellom-Europa seint i 20- og tidleg i 30-åra og ser ei mengd teaterstykke som er med på å stake opp kunstnarvegen. Det er ein premiss for heile denne framstillinga at dei moderne dramaframsyningane i tidleg mellomkrigstid, særskilt i Tyskland, er med på å skape forfattaren Tarjei Vesaas. Han hadde lært seg tysk og kunne ta imot sterke inntrykk som sette varige spor.

Det kan synast som om interessa for teateret blir vekt tidleg. Julia 1918 tenestegjer han i Garden og trivst i Kristiania. Av ei rekkje med utsegner som kom frå den unge diktaren om kor fascinerande teaterverda er, er dette den fyrste: «Men teater! Bortrykt sat ein. Då fekk ein sjå *Vildanden* den første merkelege gongen i sitt liv. *Peer Gynt* og mangt» (O. Vesaas, 2018, s. 49).

Av dei fyrste tekstane er små humoristiske tekstar som han skreiv i bladet til det frilynde Vinje ungdomslag, *Hakkespetta*. Han dreg satiren ganske langt og held narr av enkeltpersonar, og lesarane lét seg more. Sommaren 1920 sender han eit skodespel, «*Amori Pilus*», under pseudonymet Paal Put, til Noregs Ungdomslag, men blir refusert. Han sender det også til ein «målmærknad» i Bergen, men får ikkje napp der heller (O. Vesaas, 2018, s. 56).

Den unge diktaren har tidlege ambisjonar om å bli dramatikar. Refusjonen tek han truleg ikkje så tungt. Han held fram med å skrive satiriske, lette og humoristiske tekstar til *Hakkespetta* der han til og med harselerer over si eiga rolle som referent. Det er godt dokumentert at dei tidlege 20-åra var svært tunge for Vesaas, med kjærleikssorg og ein grunnleggjande tvil om kva han skulle slå inn på, men det kan synast som om ungdomslagsverksemda slår på andre og lysare strenger.

I det heile er ein humoristisk, utleverande og satirisk-kritisk kultur sentral i ungdomslaga – og i amatørteaterarbeidet. Ivar Aasen skreiv vaudevillen *Ervingen* (1855) og hausta lovord. Den satiriske vaudeville-tradisjonen kom til å bli viktig innanfor nynorsk amatørteater. Ingen tradisjon har vore så seigleva, skriv Johs. A. Dale i framstillinga si om nynorske amatørskodespel (Dale, 1959, s. 22). Landsmålshøvdingen og folkehøgskulemannen Andreas Austlid omset *Erasmus Montanus* til landsmål, og opningsforestillinga på Det Norske Teatret i 1913 er *Jeppe paa Berget*, omsett av Arne Garborg. Tarjei Vesaas er formann i ungdomslaget i heimbygda i 1920 og i 1922, laget er aktivt på teaterfronten, og det var primært folkelege komediar ein spela (O. Nordstoga, 2018, s. 18).

Vinje Ungdomslag var som alle andre slike lag også ein institusjon for opplysning og danning. Vesaas får litterær skulering gjennom mange føredrag, blant anna av Vinje-presten Halvdan Freihow, som er Ibsen-spesialist og seinare tek doktorgraden på *Brand*. Men han ser også teater i praksis. Teateret og dramaet ligg truleg langt framme i medvitte hans då han vil opp og fram i forfattarverda. Men kva slags litterær tradisjon er han i ferd med å kaste seg ut i? Kor står norsk drama når han byrjar å utforske sjangeren? For å gje svar på det må ein ta eit kort sjangerhistorisk tilbakeblikk.

Kort om sjangerhistoriske føresetnader

Det klassiske dramaet, slik me kjenner det frå antikken, legg vekt på *mythos*, sjølv handlingsgangen. Dette blir viktigare enn karakterane, ifylgje Aristoteles' *Poetikken*. Etter kvart blir mythos-elementet meir og meir subjektivt, og lagnadstenkinga får mindre plass og «erobres av mennesket selv» (Andersen & Ullström, 2012, s. 94). William Shakespeare og stykka hans

femner om både menneske og lagnad, og perioden hans med det elisabetanske teateret representerer også ei institusjonalisering av teaterlivet. Eit par hundreår seinare skriv Ludvig Holberg komediar, med ei satirisk utlevering av personar (jf. opninga av Det Norske Teatret). Henrik Ibsens samtidsdrama er ei realistisk historie, framstilt gjennom det såkalla borgarlege titteskåpsteateret, som blir forstått i lys av hendingar i fortida. Ibsen utforskar subjektet, i eit eksistensielt perspektiv. På 1880-talet byrjar August Strindberg å dra vestleg teatertradisjon i meir psykologisk retning, og epokegjerande verk som *Till Damaskus* (1898) og *Et drömspel* (1902) forsterkar utviklinga. På byrjinga av 1900-talet blir det moderne subjektbaserte ekspresjonistiske dramaet det viktigaste, og dei grunnleggjande prinsippa som Aristoteles introduserte, gjeld ikkje lenger. Denne frisetjinga, fristillinga, av dramaet høver godt med Vesaas' kunstnarlege temperament der draumar, naturmystikk og symbolikk er viktige bestanddelar. Men den norske teaterverda står trygt planta i ein solid Ibsen-tradisjon då Tarjei Vesaas byrjar å skrive drama (jf. Dalgard, 1955, s. 287). I 1925, debutåret, sette mellom anna Nationaltheatret opp, som ein toneangjevande institusjon, Bjørnsons *Naar den ny vin blomstrer*, Ibsens *De unges forbund* og ikkje minst den svært populære *Den store barnedaapen* av Oskar Braaten, som også hadde nypremiere i 1928 (i alt 155 framsyningar i 1925).⁵

Fyrste akt

Guds bustader

Scenetilvising: Forfattaren skriv skodespela Prosten og Guds bustader på heimegarden Vesås i Vinje. Opplever teater i Stockholm og formidlar inntrykk derifrå. Er i Oslo og snakkar med pressa om skodespelet Prosten. Debuterer som dramatikar med Prosten.

Medan han skriv på den vanskelege andreboka *Sendemann Huskuld* (1924), som handlar om den gode Huskuld som er Guds sendemann på jorda, skriv han *Guds bustader*, skodespelet som tek opp nærskyldte tema som soning, forsoning og skuld. Men det har også ei meir eksistensiell side (jf. O. Vesaas, 2018, s. 77). Han byrjar skrivinga i 1924, og teksten kjem ut i bokform hausten 1925 (1925b). Handlinga er lagd til bondesamfunnet slik det var då Vesaas vaks opp, og er slik i korte trekk: Ketil og Tuve skal gifte seg. Tuve blir forelska i bror til Ketil, den drøymande, sjuklege og labile Augund. Tuve får barn, og den rette faren, Augund, har reist bort og teke livet sitt. Barnet blir dødssjukt, og då fortel Tuve kven som er faren, og samstundes viser mora til bibelorda i Johannes openberring 21 kap., 3. vers: «Sjå Guds bustad er hos menneska. / *Han skal bu hos dei, / og dei skal vera hans folk*, / og

Gud sjølv skal vera hos dei. / *Han skal vera deira Gud.*» (Nettbibelen, 2011, uthevingane i originalteksten). Orda er med på å forsona foreldra, og den vesle guten blir frisk. «Tuve og Ketil luter og let liksom ordi hennar koma neddyver seg, ho talar etterkvart høgare», står det scenetilvisinga på slutten av tredje skift.

Skodespelet kan minne om ei bibelsk likning. Forteljinga illustrerer ein idé, ein tanke med eit kristent-bibelsk innhald, og som likninga er den enkel i handlinga, nettopp for at den skulle fungere som eit lærestykke. Med like viktig som den kristne tematikken er den smerta som Augund gjev uttrykk for. Det essensielle ved dramaet er framstillinga av «angst, uro og lidelse», skriv Lisbeth Pettersen Wærp (2006).

Det er ei draumeaktig atmosfære over handlinga, der det kviler mykje uavklart og ukjent ved personane. Både Augund og Tuve, og også det sjuke barnet som heile tida er i ein «dorm», lever i ein tilnærma tungsindig draum, medan Ketil er den konturlause, men rasjonelle. Mora er den kloke, som i ein sterk monolog til slutt set det vanskelege livet deira i eit større kristent perspektiv.

Dramaet har tre «skift», tre scenar, eller tablå. Fyrste scene handlar om det korte besøket til Tuve. Det er fjorten dagar til bryllaupet, og ho er innom heime hjå Ketil, Augund og mora. Tuve er foreldrelaus og kjem frå ein stad langt borte («... tvo dagsreisur med hest no vinterstid» (s. 11)). Lagnaden spelar Ketil eit puss, for han overtalar broren til å fylgje Tuve heim. Kanskje barnet blir unnfanga på denne turen?

Augund «er noko stirøygd og fordrøymd aa sjaa paa» (s. 7). Han er kunstnartypen, har vore i utlandet i ein periode og studert musikk og har fått ei uro over seg. «Du stirer so framandt», seier mora (s. 12). «Hev du prøva gjenge med eit blodut hjarta?» seier Augund opphissa til broren og held fram: «Korleis trur du tonane er innum skalet daa?» (s. 22). Scenen postulerer ein sterk motsetnad mellom utlandet, framande land og det heimlege.

Faren, som no truleg er død, var også i utlandet. Han «greidde seg» betre enn Augund, men han sa likevel at han hadde sett «so mykje veikt og vondt og *saart*» (s. 13, uth. av forf.). Ein kan undre seg over kva Augund har sett, men han søker uansett tilbake til det heimlege og særskilt til mor si. Smerta han slit med, forsterkar morsbindinga.

Nærliggjande er det å tenkje at Augund har opplevd noko traumatisk. Traume betyr jo «sår» – far til Augund opplevde også mykje *saart* – og i traumeforskinga har ein vore oppteken av varige skadar ved krigshandlingar, ved store ulykker eller ved seksuelle overgrep. Den traumatiserte er jo elles eit motiv i Vesaas-diktinga (Andreas Vest i *Kimen* (1940), hovudpersonen i «Fall» i *Vindane* (1952), Karl i *Vårnatt* (1954), Unn i *Is-slottet* (1963)).

Her er også ei linje til Ibsens *Gengangere*. Oswald kjem sjuk av syfilis heim frå utlandet, og han arvar det syndefulle livet til faren. Kunsten har Augund og Oswald felles: Oswald er kunstmålar. Han blei også send bort som liten og kjem heim og opnar seg for mora i si fortviling. Augund er faktisk også på nippet til å fortelje mora kva som plagar han, men vik unna i siste liten. Dessutan ligg ei farskapssak og ulmar i begge tekstane som også får si oppklaring.

I dialogen mellom Tuve og Augund om reisa i intervju over fjellet står Augund fram som poet, og Tuve blir kjenslemessig dregen inn i tankeverda hans. Allereie i førespølet til scenen ser ein også dramaturgiske spenningar mellom mor og sønene. Augund refererer mora som har sagt at Tuve er «soli som kom naar du steig inn» (s. 18). Mora blir nærmast flau når Tuve seinare får høyre dette, og Ketil seier så at «Augund kann ikkje halde tett, det er ei av hans naadegaavur» (s. 19), eit svar med dobbel botn som spelar på kunstnarmotivet og kunstnartalentet. Svaret frå Augund til Ketil er kontant: «Aa nei det er ikkje alle som du heller, som kunde sitje tegja ei levetid» (s. 19). Denne motsetnaden

mellom den performative kunstnarhaldninga og den introverte rasjonalismen har lesaren i tankane når dialogen mellom Tuve og Augund tek til.

AUGUND. Og du kørde hit aaleine?

TUVE. Ja.

AUGUND. Yver denna aude hei.

TUVE (nikkar).

AUGUND. Og so sat du i timevis og lydde paa berre bjølleklang.

TUVE. Aa ja, for det meste. (Mori finn vin og skjenkjer)

MORI. Var dei vonde vegjene?

TUVE. Dei var tunge du, so tykt med nysnø paa heii at –

AUGUND. Gjeng stilt i slik nysnø.

TUVE. Ja det var ikkje mykje braak med den.

AUGUND. Og so *fanst* der ikkje annen ljod enn bjølleslag!

TUVE (stille). Jau ein til var der.

AUGUND (vaken). Kva var det?

TUVE (døkk). Denne øydesusen som held til der jamt.

AUGUND (drøymande). Aa ja den, eg kan minnast –

(s. 19–20)

[...]

AUGUND (riven med i tankane). Denna susen paa heii som du tala um istad – Gud veit at eg hev lengta etter aa vildre meg inn i han mang ein gong.

TUVE. Ja-a, det er eit underleg sôg der, i stille ver.

AUGUND (stirer paa Tuve).

KETIL (set seg paa stolarmen hjaa Tuve og finn handi hennar).

(s. 21)

Scenen syner ein drøymande fellesskap mellom Tuve og Augund, der den eksistensielle angsten, eller susen, eller «dirren» som Vesaas skriv om i *Fars reise* (1930b), fører dei to saman i ei taus sameining.

Øydesusen: Eksistensialisme, tomheit og naturkjensle

Både Tuve og Augund kjenner på ei tomheit, og ho blir «døkk» då ho seier «Denna øydesusen som held til der jamt». Ei drøymande romantisk livshaldning er ein måte å forklare dette på, men ein kan gjerne trekkje inn meir modernistiske og eksistensielle perspektiv. Det kviler ei vond eksistensiell meiningsløyse over teksten. Eksistensfilosofen Jean-Paul Sartre bruker omgrepa eksistens og essens, og i den ateistiske eksistensialismen som han representerer, kjem eksistensen, menneskelivet, fyrst i ei tankerekkje, før essensen. Den filosofiske tenkinga før Sartre la ofte til grunn eit idealistisk syn på mennesket – i eksistensiell tenking ein essens. Essensen blei lagd til grunn for å forstå mennesket. Dette avviser Sartre, som hevdar at sjølve eksistensen er grunnlaget for å utleie ein essens: «Hva betyr det her at mennesket går forut for essensen? Det betyr at mennesket først eksisterer, er til, oppstår i verden, og at det definerer seg selv etterpå» (Sartre, 1964, s. 8). Nettopp «øydesusen», som Tuve snakkar om, og som Augund kjenner seg att i, kan vera eit uttrykk for ei meiningsløyse, men likevel ein eksistensiell «sus» som varer evig og er der heile tida, men som ikkje har noko reelt innhald. Livet med sitt øydesus har på sett og vis fanga Augund – «Gud veit at eg hev lengta etter aa vildre meg inn i han mang ein gong». Ifylgje Sartre er mennesket det «det gjør seg til» (1964, s. 9). Subjektivitetsomgrepet hjå Sartre er på mange vis tomt, men ope, som øydesusen, som Augund og Tuve kjenner på.

Øydesusen er eit metonym med stort semantisk potensial, som seier noko substansielt om natursynet til Vesaas, sjølv om dette er tidleg i forfattarskapen. Jon Fosse, ein litterær slektning, skriv om natursynet til diktaren, der han finn

ein nesten basal lyrikk, der det det ikkje er noko utvendig forhold mellom språk og natur, eller *plass*, som eg vel å kalle det, men der språk og plass glir saman til ein sprikjande, farefull einskap, til eit slags hus der sjela er i veggane, altså ein slags lyrikk der «materialiteten» blir så lada, både språkets og plassens materialitet, at det ikkje lenger er omtalen av plassen som er viktig, men plassen sjølv, som plassen til ei sjel.

(Fosse, 2007, s. 305)

Øydesusen er ein dramatisert sjeleleg tilstand – naturen blir eit hus «der sjela er i veggane» – som gjev det ytre dramaet ein sterk indre dimensjon, jf. skildringar i *Båten om kvelden* som dramatiserer sjelelege opplevingar (jf. Skjerdingsstad, 2007). Øydesusen blir ein naturmytisk flukt som skaper både ro og angst. Det blir også framskrive i dramaets spenningslogikk ved at Augund i replikkane før omtalen av «øydesusen» skildrar stilla i naturen, den stille gangen i nysnøen, berre lyden av bjølleslaget.

Bryllaupsfesten

I andre scene, på sjølve bryllaupsfesten, ligg spanningane mellom dei kjenslene som ikkje er uttalte, men som ein kan ane er der, og det støyande, glade og dansande selskapet. Scenerommet er ved sida av dansesalen, og her kjem gjester og brureterna Signe, som kommenterer det som skjer. Dei fungerer som eit utanfråblikk på den ladde situasjonen mellom Tuve og Ketil. Tuve står fram som apatisk og teier når ho får spørsmål om «kva det er». Det einaste Tuve vil, er å høyre Signe brureterne syngje ei kjærleiksvise. Dei fire strofene, som me kjenner frå «Vise»⁶, fortel om kjærleiksløvnaden som er rissa inn i treet, på veggen i stølsbua, på isen, men også på steinen på kyrkjegarden. Kjærleik og død

fylgjest åt, og Tuve må høyre omkvedet fleire gonger: «Kom bleike venen min, / eg vilde gjerne sulle meg / i blund i armen din» (s. 40–41). Tuve tenkjer på Augund og går inn ein døs av fortvilning og forelsking.

Denne episoden kan også konnotere til «Myllargutens bruremarsj» (jf. meldinga til Olav Dalgard, sjå s. 30). Lokalhistorikar Olav Kvaalen skriv at bruremarsjen

er ein slått som blir kalla Karislåtten. I ungdommen var Myllarguten trulova med ei som heitte Kari, men ho sveik honom og tok ein som hadde fleire gryn på kistebotn. Dette tok han seg nær av. Han dikta ein slått og da brureferda reid til kyrkje sette han seg attom ein stein ved vegen og spela denne slåtten. Ein kan høyre det blir ropa «Kari, Kari» i slåtten. Myllarguten gret og spela.
(Kvaalen, 1972, s. 143)

Ein kan også merke seg at Kari var frå «utmann-bygdine», ifylgje biograf Rikard Berge (1908, s. 165), på same vis som Tuve også er frå framande trakter. Ein må gå forbi «Fleirfjødd» for å koma heim til henne, nærmast over alle blånar.

I namnet på Myllarguten, Torgeir *Augundsson*, ligg det også koplingar til denne scenen. Tarjei er ei dialektologisk avleiing av Torgeir. Signe syng også om «Siklebekken», ein kjend Myllar-slått. Augund-figuren kan vera eit sjølvportrett, om enn svært indirekte. Ein kan kanskje nemne at mor til Vesaas var svært musikalsk (ho heitte også Signe), og utdraget frå «Tonen» i *Båten om kvelden* fortel om kor viktig det er for mora å gå ut i snøvinteren på korøving: «Men det var nokon som skulle ut i kveld, trass i ver og føre. Ut til tonen. Snø-ver hadde enno aldri stengt henne ut frå tonen som song i henne» (1968, s. 185). Lengten etter tone og musikk er eit motiv i *Guds bustader* som ein også kan knyte til Vesaas' eige liv. Interessant er det at han også,

som Augund, lengtar etter og hyllar vinteren i same kapittelet i erindringsboka: «Vi kjenner det tydeleg kor mykje betre det er å vera til i den mørke kalde snøvinteren, imot ein spreng-sommar med verkande kropp» (1968, s. 186).

Det er kjent at Vesaas ofte bruker folkediktinga som resonans i diktinga si, mellom anna minner dei apokalyptiske draga ved romanen *Brannen* oss om Draumkvedet (jf. Myhren, 2000). Meldaren Olav Dalgard nemner også Draumkvedet i si melding (Dalgard, 1925), men endå meir relevant er nok den munnlege tradisjonen omkring Myllaren som Tarjei Vesaas sikkert kjende til.

Denne situasjonen der Tuve lyttar til visa, blir avslutta med eit frampeik til den kristne tematikken som blir tydeleg i tredje skift. Tuve er aleine: «sit paa benken, ris upp, fallar hendene, set seg att, sit ei stund slik, legg armane nedpaa knei sine, gruvar anletet ned paa der att, vert stille, seier ned i hendene». Så bed ho for seg sjølv: «Fader vaar, du som er i himmelen (tegjer litt). Forlat oss vaar skuld – Forlat oss vaar skuld – » (s. 42). Så går døra opp brått, og ein ropar «Bruri!» (sst.).

Avsløringa, epilogen

Tredje «skift» har ein sterk kontrast mellom rasjonelle utsegner frå legen som ser til barnet, og den vonde avsløringa, ein situasjon der Tuve kjenner seg heimsøkt av Augund:

TUVE (dér ho stend stiv). Augund – Augund –

KETIL (i angst). Kva er det du *ser*!

TUVE (skrik). Augund!

KETIL. Tuve du maa – maa – maa

TUVE (som fyrr). Det er blodet *hans* som er yver oss!

MORI (høgg tak). Stagge deg –

TUVE (som fyr). Yver *meg*. (Med ei vill rørsle burt mot baanet).

Og *han*!

KETIL. Tuve –

TUVE (i ørske). Ja eg ser deg, Ketil, deg som eg (høgt) sveik!

(Peikar paa baanet). Han er ikkje din! Lat meg faa seia det so eg kann faa (høgt) døy!

(s. 66)

I den siste scenen i skiftet trer Ketil fram som viktig og vender handlinga i ny retning. Han har før vore i bakgrunnen og representert det konvensjonelle, rasjonelle og tilpassa. Etter monologen til mora om å la Gud ta bustad i ein, og etter ho har snakka om korleis barnet har bede om «kjærleik og fred» for seg sjølv – men «ingen vilde høyre» – er det Ketil som rekkjer handa på nytt til Tuve, og Tuve tek imot forsoninga medan barnet, på forunderleg metafysisk og romantisk vis, frisknar til.

Eit moderne drama?

Det er innlysande at dette stykket ikkje er fullt ut eit tradisjonelt drama med krav til einskap slik me kjenner det frå antikken og det retrospektive og avdekkjande ved Ibsen. Dramateoretikaren Peter Szondi er oppteken av skiftet i dramakunsten på slutten av 1800-talet og seier: «Dramaet var den diktarlege forma for ein (1) notidig (2) mellom-menneskeleg (3) handlingsgang» (Szondi, 1991, s. 165). Ein Holberg-komedie, eksempelvis, vil kunna passe inn i denne forståinga. Det nye dramaet, slik det utviklar seg frå slutten av 1800-talet, har kjenneteikn som negerer dei momenta som er nemnde ovanfor. Det notidige indikerer rett nok at tida er eit viktig komposisjonselement, men no blir den viktigare som

tematisk storleik enn som ein del av ein struktur. Dessutan blir dei mellommenneskelege tilhøva endra gradvis over i det reint subjektive, medan handlingsgangen ofte blir organisert på nye måtar, ofte som «ein serie samantreff, som berre er merkesteinar for dei eigentlege hendingane» (s. 165).

Tarjei Vesaas blir av mange oppfatta som moderne og annleis, vel å merke av nokon få, men svært kompetente meldarar. I lys av dette er det element av denne endringa også i *Guds bustader*.

To sterke subjektive medvit ber oppe heile teksten, der dei to elskande er innhylla i sin lengtande irrasjonalitet. Dei er utanfor tida og bruker ikkje tida som storleik for å kunna erkjenne verda. Tida som tematisk kategori er nærmast utviska. Handlingsgangen har også langt på veg gått i oppløysing. Den lange episke linja har blitt sterkt forkorta til tre små scenar, «merkesteinar».

Det er ikkje med det sagt at stykket fullt ut syner fram ein subjektiv modernitet. Den tematiske vridinga i retning ein kristen bodskap er førmoderne, og også det svakaste dramaturgiske elementet. Den kristne bodskapen veks ikkje logisk fram av dynamikken i skodespelet, men blir «påført» dramaet på ein noko kunstig måte. Dette kan vera ei innvending, men endå viktigare er innvendinga mot det tematiske. Den kristne bodskapen står på mange vis ikkje i tråd med den sivilisasjonskritiske modernismen. Men likevel kan dette fungere dersom lesinga og oppfatninga av dramaet er meir allegorisk og symbolsk, der konflikten på det menneskelege planet djupast sett er eit uttrykk for konflikhtar som er eksistensielle, og der dei kristne verdiane, trass alt, er så allmenne at dei kanskje kan redde oss i vanskelege tider.

Sjølv om handlingsgangen fylgjer ei realistisk norm, er det likevel grunn til å framheve *mennesket*, og nettopp dette framhevar også teaterhistorikarane Oscar G. Brockett og Franklin J. Hildy i teaterhistoria si når dei skriv om den tyske ekspresjonismen i teaterkunsten, som prøvde å søkje sanning i «dei åndelege

kvalitetane ved mennesket heller enn i ytre framtoningar»⁷ (Brockett & Hildy, 2007, s. 415). Og den realistiske og målbare verda må koma i harmoni med menneskenaturen, seier også Brockett og Hildy (sst.). Dei indre menneskelege kvalitetane er primære, materielle forhold og ovringa på overflata er sekundære. *Guds bustader* lyfter fram det indre kjenslelivet som sentralt, ikkje alskens praktiske gjeremål og materielle fenomen: «Ekspresjonistane tok avstand frå realismen og naturalismen»⁸ (sst.). Dette er nærmast oppsiktsvekkjande. Den unge diktaren har sett få skodespel, han har ikkje vore utanlands, men han skaper likevel eit drama som er langt på veg i takt med dei dramatrendane som rår i utlandet, men me skal sjå at fleire norske kritikarar gjerne ville støype teksten i ei realistisk form.

Det moderne framandgjorde og irrasjonelle subjektet, eller dei åndelege sidene ved mennesket, kombinert med ein tablåmessig struktur, er truleg det mest nyskapande med stykket. Tablåa er sterkt kontrastfylte og representerer ein dramaturgisk progresjon, frå det sterkt antydande i fyrste scene, via endå tydelegare motsetnader i andre skift til den ultimate vonde avsløringa i tredje skift. Dramaet er uvanleg knapt og presist i forma, og nokre scenar han skriv fram, er svært intense.

Alt i alt skaper Vesaas ein spennande tekst som viser kor han står som kunstnar i 1925. Her er naturmystikk, her er underleggjering som Augund representerer, og faren blir langt på veg mytifisert, og forfattaren viser at han har gode sjangerferdigheiter. Han kan sy saman eit drama og viser gåver som diktar – han skaper ein dramatekst av ei, på papiret, tynn handling som i seg sjølv kunne føre til utvendig sentimentalitet. Den fella går ikkje Vesaas i.

Kritikken, og eit nytt skodespel

Kritikarane kvesser knivane. Med denne utgjevinga skaper han ein aldri så liten debatt. Meldarane er delte. Ein har å gjera med ei velkjend polarisering mellom landsmåloffentlegheita og riksmålmeldarane. Riksmålsmannen Kristian Elster bruker harde ord – Vesaas veit ikkje korleis ein skal byggje opp eit drama (O. Vesaas, 2018, s. 77).

Dei gode og lovande sidene ved verket trekkjer både Rolv Thesen, Olav Dalgard og Arne Falk fram, alle i *Den 17de Mai*, den viktigaste avisa til landsmålsrørsla. Thesen skriv: «Serleg er ‘Guds bustader’ interessant ved sin teknikk, noko reint nytt, aa segja, her i landet. Kvar tid krev si form. Kanskje vil det syne seg at Vesaas også reint formelt er i pakt med det nye som ovrar seg i tida» (Thesen, 1925). Olav Dalgard tek utgangspunkt i den gamle telemarkskulturen, med spelemenn og lydarslåttar med eit lengtande og sentimentalt innhald (Dalgard, 1925). Her er ein ved utgangspunktet til Vesaas, og han greier å lyfte stoffet. Dalgard gjev den unge forfattaren god attest: «Med eit sikkert instinktivt grep har han, som Mylnaren i si tid, gripe det romantisk-poetiske i eit dramatisk emne, og paa trass av alle gjengse dramatiske grunnreglar krota han ut eit draumbilete, som straalar i døyvt midsumarnatts-ljos.» Dalgard nemner Strindbergs *Et drömspel* som ei mogeleg samanlikning, men Vesaas har mykje å gå på. Berre det at Dalgard nemner August Strindberg, den store europeiske dramafornyaren, er ei stor anerkjenning. Gjennom arbeid og røynsle vil også Vesaas ta nye steg som kunstnar, konkluderer Dalgard. Arne Falk har forståing for den forma Vesaas har valt på dramaet, stiliseringa er vellykka, for diktaren er svært talentfull som når mykje lenger enn «all verdsens snusfornuft» (Falk, 1925).

Kritikkane er interessante, for dei fortel oss mykje om korleis landsmåloffentlegheita fungerte i det litterære livet. Tvillaust

vil ein gjerne hjelpe fram ein av dei nye landsmålsforfattarane, og derfor leitar ein etter det nye og det som lovar godt for diktarkarrieren. Når det er sagt – ein har å gjera med svært kompetente og fagleg dyktige kritikarar, som seinare skulle bli markante kulturarbeidarar. Olav Dalgard blei etter kvart også dramaturg ved Det Norske Teatret, filmregissør, teaterhistorikar og ein stor kulturpersonlegdom.

Guds bustader er faktisk eit eineståande døme i samtida. For det eine er det få forfattarar som dyrka sjangeren, for det andre er den stilleståande handlinga, med lite ytre dramatikk, unik blant dramaavgjevingane i 20-åra. Dramateksten er svært poetisk, der naturmystikaren Vesaas skriv eit drama for å skildre ei utvikling mellom menneske. Landsmålskritikarane ser kunstnarleg potensial i dette andre dramatiske forsøket til Vesaas.

Teaterhistorikaren Olav Dalgard, som gjev ei brei framstilling av europeisk teaterhistorie i verket *Teatret i det 20. hundreåret* (1955), skriv om den sterke norske realistiske tradisjonen der Nationaltheatret stå for forvaltinga av arven etter Ibsen og Bjørnson. Igjen ser ein kulturelle skiljelinjer mellom landsmålskulturen og riksmålskulturen, der særskilt det Det Norske Teatret står for ei meir eksperimentell og modernistisk linje, og Dalgard gjev Agnes Mowinckel ære for dette: «På nokre få år skapte ho om dette 'bondeteatret' og gav det ry som ein norsk avantscene» (1955, s. 289). Seinare utover i 30-åra blei regissør Hans Jacob Nilsen ein viktig figur, med epokegjerande og modernistiske oppsetjingar, både på Det Norske Teatret og på Den Nationale Scene.

I 1925 har ikkje desse straumdraga kome for fullt til norsk teater. Medan ein kan merke eit tidsskifte i kulturlivet, i tenkjemåtar, i kunstnarlege uttrykk etter fyrste verdskrigen i mange europeiske land, synest den heimlege og realistiske tradisjonen rå grunnen i Noreg. «Fyrste verdskrigen skapte inga ny grotid

i norsk teater», slår Olav Dalgard fast (1955, s. 287). Såleis kan ein med visse atterhald seia at det andre skodespelet til Vesaas representerte eit normbrot.

I ettertid er Ragnvald Skrede, i biografien sin frå 1947 til 50-årsdagen til Vesaas, forholdsvis hard i sin dom over *Guds bustader*. Han skriv at stykket er eit veikt arbeid, han har skrive for fort og ikkje lært seg forfattarhandverket enno. Det viktigaste ankepunkt er slutten, der forsoninga kjem brått og barnet kviknar til (Skrede, 1947, s. 106). Skrede ser dei litterære kvalitetane i fyrste skiftet med den meiningstunge dialogen mellom Tuve og Augund. Han synest vera med på det irrasjonelle og drøymande, men krev likevel ein realistisk slutt. Innvendinga deler han med fleire kritikarar, som me har sett.

Ein kan hevde mot dette at draumen og lengten ber heile dramaet. Både Tuve og Augund går inn ein åndeleg fellesskap. Augund seier i fyrste skift: «Denna susen paa heii som du tala um istad – Gud veit at eg hev lengta etter aa vildre meg inn i han mang ein gong.» Tuve svarar: «Ja-a, det er eit underleg sôg der, i stille ver» (s. 21). Dette er starten på handlinga, og kanskje ein i tråd med dette kan forvente ein irrasjonell slutt.

Realismekravet slår inn for fullt hjå Skrede og andre, men held ein seg på eit irrasjonelt og symbolsk plan, kan ein kanskje i større grad godta slutten. Eller ein kan godta heile dramaet som ein draum, eit syn, ein visjon. Les ein Asbjørn Aarnes' definisjon, kan kanskje denne overførast direkte til skodespelet: «I mere spesiell betydning anvendes visjon om syn, opplevelse av fenomener som ikke lar seg innordne iblant de naturlige erfaringer, m.a.o. åpenbaringer av noe skjult, dunkelt eller overnaturlig» (Aarnes, 1977, s. 265).

Johs. A. Dale, som høyrer til same litterære generasjon som Skrede, les stykket i tråd med ein realistisk og moralsk bodskapstradisjon når han skriv: «'Guds bustader –' er altså eit

skodespel om ugjerning, pinande skuldkjensle, soning og forsoning» (1964, s. 190), og ligg langt unna ei subjektorientert og ekspresjonistisk lesing.

Ifylgje Vesaas sjølv står ikkje den litterære kvaliteten på det han hadde skrive, i høve til dei store temaa som stykket skal behandle: «lummert og ufint» er ord han bruker (O. Vesaas, 2018, s. 76). Trass i at Vesaas er misnøgd, sender han det til Det Norske Teatret og blir oppmuntra av både teatersjef Ingjald Haaland og Henrik Rytter, som var litterær konsulent. Haaland bruker sterke ord: «Det er paa nippet til aa verta ein verkeleg stor ting. Det bør verta ein litterær sucès – det ville vera synd ellest – » (O. Vesaas, 2018, s. 78). Rytter var ein svært kompetent litterat (på denne tida arbeidde han med Shakespeare-omsetjingar). Vesaas trudde på ekspertisen, men laga også ein ny slutt der Augund kjem heim, og dermed blir forsoning mindre truverdig, meiner biografen Olav Vesaas (2018, s. 77).

Kanskje bestemmer Vesaas seg for å endre slutten på grunn av dårlege kritikkar. Ein kan tenkje seg at når leiande figurar i den litterære offentlegheita som Helge Krog og Sigurd Hoel kritiserer stykket i sterke og sarkastiske ordelag, kjenner den unge diktaren seg langt på veg pressa til å endre slutten. Helge Krog skriv: «Hans skuespill er hverken det ene eller det annet, men en slags dramatisk flyvefisk» (sitert i O. Vesaas, 2018, s. 77).

Endringa svekker dramateksten. Ut frå det konvensjonelle kravet om det harmoniske og ei heilskapleg handling, blir slutten mindre sannsynleg (jf. O. Vesaas, 2018). Den grunnleggjande konflikten blir underminert, og den litterære spenninga og krafta blir borte. Ein kan hevde at det litterære Noreg i 1925 ikkje var klar for det moderne skodespelet *Guds bustader*.

Arbeidet med stykket i Det Norske Teatret går over eit par år, og fyrst 2. mai 1928 er det premiere, med namnet *Frå fest til fest* (sjå s. 62).

Etter at han hadde fullført den tredje romanen sin, *Grindegard. Morgonen*, går han til skodespelet att og skrivinga «gjeikk lett – altfor lett som mangt i denne tida» (O. Vesaas, 2018, s. 78). Stykket blir fyrst heitande «Prestepappa», også sendt til Det Norske Teatret under pseudonymet Birting Dal. Han skriv stykket ferdig i løpet av januar 1925, og allereie i mars har han fått eit positivt svar frå teatersjef Ingjald Haaland. Igjen ser me eit mønster. Vesaas har lita tru på sin eigen tekst, men Det Norske Teatret er interessert. Dramaet er ein satire der han gjer narr av ein prest som gjerne vil stige i gradene og bli prost. Presten lagar derfor eit lite skodepel der han spelar prost og postmannen blir prest. Intrigen og plottet verkar tynt, men det interessante er satireaspektet. Han har ikkje gløymt alle dei om lag femti satiriske tekstane han skreiv til *Hakkespetta*, og behovet for å senke skuldrene litt er der kanskje – det ligg eit tungt alvor over dei fyrste bøkene (sjå elles s. 16–17).

Pirandello

I oktober 1925 legg Tarjei Vesaas ut på den fyrste stipendreise si til utlandet. Og det er teateret det dreiar seg om no. *Prosten*, som stykket no heiter, skal setjast opp på Det Norske Teatret før jul, *Guds bustader* er i trykken, og han blei heia fram som ein potensiell dramatikar i miljøet ved Det Norske Teatret.

Fyrst går turen til Stockholm og Uppsala. Som alltid når Vesaas seinare kom til å vitje europeiske storbyar – han går i teater. I 1921 skreiv den italienske diktaren og seinare nobelprisvinnar Luigi Pirandello (1867–1936) dramaet *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Seks personer søker en forfatter*).⁹ Dramaet vekte kraftige reaksjonar etter premieren på grunn av den utradisjonelle forma, men blir kort tid etter ein suksess og spela på dei viktigaste

scenane rundt om i Europa. I oktober 1925 sit Tarjei Vesaas i salen i jugendbygningen til Dramaten i den svenske hovudstaden og opplever Pirandellos scenekunst. Teatersjef Tore Svennberg, den fyrste skodespelaren som blei teatersjef i Norden, er oppteken av ny dramatikk, og i dette høvet blir det tradisjonelle *teaterrommet* utfordra. Svennberg sjølv står også på scenen. Vesaas er begeistra og skriv hyllande og med ei gryande innsikt i modernistiske kunstnarlege uttrykk om teateropplevinga, i *Den 17de Mai* den 7. november («Sex roller söka en författare») (Baumgartner, 1971, s. 124).

Seks personer søker en forfatter er banebrytande i europeisk teaterhistorie. Scenen er slik den ser ut «når publikum ikkje ser henne», skriv den unge diktaren. Her gjeld ikkje det borgarlege titteskåpsteateret lenger. Publikum blir ein del av scenerommet, den «fjerde» veggen manglar, og teaterillusjonen er broten. Ein teatersjef og skodespelarar øver på eit skodespel då seks personar kjem inn på scenegolv, fortel om sine dramatiske liv og ber om å bli spela og omgjorde til roller. Teatersjefen skal instruere dei. Her står illusjonar for fall – scenen endrar karakter, ein fiksjon blir avløyst av ein ny, og røyndom og illusjon går over i ein annan.

Personane blir misnøgde med korleis teatersjefen regisserer liva deira. Bak alt dette ligg det ei tragisk familiehistorie. Ein mann møter kona att mange år etter at ho forlét han meir eller mindre frivillig. Med ein ny mann – som no er død – har eks-kona fått tre barn. Desse fire og den fyrste mannen hennar og sonen deira utgjør dei seks. Det viser seg at mannen tilfeldig har treft den prostituerte stedottera, han ser kva for sosialt elende den tidlegare kona og barna har hamna i, og tek dei til seg. Men konfliktane er intense, spesielt mellom mannen og stedottera. Det nye teateret kjem aldri i gang, og mannens ord då han får utdelt ein skodespelar, kan kanskje forklare at alt går i stå. Desutan fortel sitatet noko om korleis det autentiske er sett i spel

ved det at ein skil mellom korleis eit menneske er, og korleis det blir oppfatta av andre:

Jeg mener, det vil vanskelig kunne bli en framstilling av meg slik jeg virkelig er. Det blir snarere ... når man ser bort fra ansiktet, da ... det blir snarere hans framstilling av hvordan han oppfatter meg ... hvis han da oppfatter meg i det hele tatt ... enn hvordan jeg er i min bevissthet, hvordan jeg føler ... Og det synes jeg at den som skal uttale sin dom over oss må ta hensyn til. (Pirandello, 1998, s. 45)

Slutten av stykket er dramatisk – eller «melodramatisk» som litteraturhistorikar Michel Olsen skriv (1974, s. 370). Den eldste sonen ser at den yngre stebroren ikkje reddar syster si frå å drukne. Like etterpå skyt stebroren seg og dør.

Scenen forsterkar tematikken omkring illusjon og røyndom. Medan opplegget heile tida har vore å få på beina eit skodespel som framstiller liva i ein scenisk og tolka setting, blir brått hendingane reelle. Guten tek sjølv mord, og det er reelt. Ein har fjerna seg frå røyndommen ved det illusoriske, no blir illusjonen verkeleg.

Den dramatiske verknaden er sterk og går fint i hop med den metatenkinga om kunsten som dramaet formidlar. Men det kan også liggje ein bodskap her om at kunsten kan slå tilbake på det reelle livet, så å seia. Like mykje som det reelle blir fiktivt, kan det fiktive bli reelt, på ein brutal måte.

Det viser seg at personane sit fast i posisjonane sine og greier ikkje å spela ut konfliktane dei kjenner på. Dette betyr at menneskeliva, det indre livet, ikkje lèt seg *representere*, som igjen viser oss vilkåra til det moderne mennesket.

Siren Leirvåg skriv om stykket i programheftet til ei framsyning på Nationaltheatret i 2015 («Seks roller søker en forfatter»)¹⁰

Ho kallar det for ein «eksistensiell teaterleik»: «Pirandello kommenterer her umuligheten av å fremstille noe autentisk på en teaterscene, det vil si noe ekte som er tilgjengelig for oss. Teaterspråket, eller skuespillet, vil alltid danne et filter mellom virkeligheten og representasjonen av den» (Leirvåg, 2015, s. 9).

Korleis reagerer så Vesaas på det han har sett? I kva grad vitnar inntrykka hans om eit metakunstnarleg medvit? Det kan vera grunn til å understreke: Vesaas kjenner på dette tidspunktet godt til Ibsen-tradisjonen, men har ikkje opplevd nyare europeisk dramatikkk. På Voss folkehøgskule, der han gjekk i 1917/1918, styrte Lars Eskeland, og han heldt helst eldfulle og patosfylte foredrag om det nasjonale, med brodd mot moderne industrialisering, og noka innføring i moderne teaterkunst fekk elevane ikkje. I lys av dette må oppsetjinga ha vore ei sterk oppleving for ein nyslått diktar, som hadde gjeve ut tre romanar i alt, og som no hadde skrive, ja, eit skodespel som Det Norske Teatret vil setje opp.

Walter Baumgartner skriv om Vesaas og Pirandello-oppsetjinga: «... det litterære miljøet Vesaas var knytt til i den tids Norge hadde ikkje gitt han føresetnader for å forstå kva som gjekk for seg her» (Baumgartner, 1971, s. 351).

Kanskje Baumgartner bruker for harde ord? Sjølv om Vesaas gjev uttrykk for ei viss forvirring, er det slåande også kor mogne refleksjonane er. Rett nok seier han at «for meg var alt eit stort spursmaal». Likevel understrekar han illusjon–røyndom-dikotomien, han ser konflikten mellom det å vilje skape karakterar og kva personane det gjeld, kjenner på scenen. Utgangspunktet til Vesaas er: «Naar eit drama lagar seg i forfattern sin tanke, så ser han nokk rollene som kjøt og blod, ikkje som teater og fyrestellingskunst, eller ei bok aa lesa i, men som levande ting som brenn etter aa faa so aa seia hertaka eit menneske med *sin* ande og *sine* kjenslur, so at mennesket ikkje spelar lenger, anna er rollen sjølv» (Baumgartner, 1971, s. 126–127). Og nettopp

her har dette stykket sin brodd, skriv han. Til sist i artikkelen til *Den 17de Mai* understrekar han at oppsetjinga er ei skildring av «menneskeelende» (s. 127). Tarjei Vesaas har, på godt norsk, «sansen», men han undrar seg over illusjonsbrotet. Likevel er til sjuande og sist dette det sentrale: Dramaet grip han, for det skildrar dei (elendige) vilkåra til einskildmenneska. (jf. Agnes' utsegn i *Et drömspel*: «Det är synd om människorna.»)

I lys av arbeidet med *Guds bustader* og medvitet om korleis det blei motteke, er det ikkje sikkert at Pirandellos dramaestetikk kjem så overraskande som ein skulle tru. Vesaas sjølv syslar nødvendigvis også med form-estetiske spørsmål i dramasjangeren på denne tida.

Gjennom *Sex roller söka en författare* møter Vesaas kanskje for fyrste gong eit moderne og eit modernistisk kunstverk av europeisk format. Vilkår til individet og menneske blir tematiserte gjennom stadige nye og moderne uttrykk utover i 20-åra, og omgrepet «reteatralisering» er ei vanleg nemning om det oppgjeret ein tok med det realistiske borgarlege titteskåpsteateret. Omgrepet kan fungere som ei samla nemning for det moderne dramaet på 1900-talet: «en sterk interesse for teaterhistoriske former, en modig eksperimentering med skuespillernes fysiske uttrykk frigjort fra det litterære dramaet og en leken tilnærming til rom, scene og visualitet» (Gladso m.fl., 2015, s. 124).

Prosten

Prosten skal ha premiere på Det Norske Teatret 1. desember 1925, og forfatteren er tilbake i Oslo. Vesaas blir oppfatta som ein noko omdiskutert forfattar då debuten hans skjer på scenen: «Det er mykje strid um Vesås sit namn, der er mange som strir både for og imot han; han går sine egne vegar og syner

eit sermerkt forfattarandlit» (Det Norske Teatret, 1925). Som teateret annonserer, *Prosten* (1925a) er ein «dramatisk idyll». Det er ikkje sikkert nemninga er så dekkjande. Idyllen er der rett nok, men det viktigaste grepet i stykket er satiren. Me blir introduserte for presten som jordnær og folkeleg og meir oppteken av kjærleikslivet til tenestejenta Aslaug enn teologiske spørsmål: «Dei seier at du skal ha deg ein elskling, som svensken seier, her i grannelaget, er det noko i skrønune?» (s. 1). Det viser seg at det er granneguten, og det har presten merka seg: «Det er ikkje so lett å løyne ein sæl hug ser du» (s. 3), held presten fram. Han står fram nærmast som ein kjærleikens apostel som stryk soknebarna over håret: «Ver sæl du at menneske kann finna ein annan slik (Stryk Aslaug over håret)» (s. 4). Presten er platonikar, trua på den ideelle kjærleiken driv han. Kal, postmannen, fylgjer opp same tematikken på sin insinuerande og ertande måte. Han er vel så mykje oppteken av å koma med spydige kommentarar som han er av å levere post. Begge to blir karikerte og satiriske utgåver av prototypen prest og postmann, men på kvart sitt vis. Den alvorlege og høgtidlege presten er her uformell og humoristisk, og den vanlegvis lune og pålitelege postmannen er utspekulert og giftig. Andre akt inneheld mykje av kjernen i stykket. Me har fått greie på den store mangelen i prestens liv, at han kjenner seg mindreverdige fordi han har ikkje blitt prost, som forfedrane sine. Dei set i gang eit rollespel der presten får prøve ut prosterolla, medan Kal er presten. Her blir det lufta nokre enkle synspunkt om det å vera prest, som glede vs. det å vera nidkjær. Dette skjer like etter bryllaupsfeiringa til Aslaug og Gjermund, og kanskje er dei framleis berusa av festen. Tredje delen dreg satiren vidare ved at presten et prostesnippa¹¹ til kaffien, noko dottera Liv gjer eit poeng av. Til slutt mottek presten endeleg brev om forfremminga til prost. Men då har presten kome fram til erkjenninga om prosteambisjonane: «det hev bli meg til ein avgud ser

du» (s. 45). Som komedie endar det godt likevel. Dottera Liv får prestegardsdrenge, og til og med nokre oppsparte midlar av faren, som han og den (truleg) avdøde kona har spart, og med det kan dei kjøpe seg ein liten gard. Rolleaspektet er viktig, for presten lever ikkje opp til rolla som tradisjonell prest, også ved at han er ein likemann. Han markerer aldri sosial avstand til dei han skal vera prest for. Kal, derimot, er medviten rolla som postmannsyirket som nærmast eit embete.

Satiren latterleggjer, er kritisk og avslører hyklari gjennom bruk av «spott, ironi og harselas». Ofte får autoritetspersonar, som prestar, gjennomgå (Lothe m.fl. 1997, s. 226–227). Openbert held dramaet narr av presten, han ter seg som ein som primært er glad i folk, er nysgjerrig og levande til stades overfor soknebarna sine. Men det er ein mild satire, eller ein «dramatisk idyll», som det blir omtalt som. Tilløp til karnevalistiske trekk finn ein i sjølve rollespelet, der begge kan harselere overfor sin respektive overordna.

Om tonen og stilen er lettleva og ganske utvendig og ikkje loddar så djupt, inneheld teksten ein del fine scenar, til dømes då Liv og Bjønn finn kvarandre under stjernehimelen, og den godheita presten syner overfor dotter si etter at Liv og Bjønn har funne kvarandre.

Den 1. desember 1925, på premieredagen, er det på mange måtar ein sjølvssikker og nøgd Tarjei Vesaas som Arne Falk («Frifant») intervjuar i *Den 17de Mai* (Frifant, 1925). Han har kome heim frå Sverige. Han omtalar *Prosten* som «ein smil» då intervjuaren spør om stykket er eit lystspel eller ein komedie. Dessutan er han meir nøgd med *Guds bustader* enn det han gjev uttrykk for i andre samanhengar. Han nemner også svenske forfattarar og litteratur som han har merka seg. Han har lese mykje av August Strindberg og Pär Lagerkvist, og framhevar igjen *Vildanden* som ei sterk teateroppleving.

Han lèt seg tilsynelatande heller ikkje påverke av kritikarane i det heile: «Sant aa segja har eg ikkje set noko eg tykkjer eg lyt retta meg etter», svarar han kontant. I denne sterke «dramaperioden» seier han også, kanskje ikkje så overraskande, at det er skodespel han helst vil skrive. Trass i blanda kritikkar blir han rekna som lovande, han har fått gode tilbakemeldingar frå teatermiljø, og han har dessutan fått eit stort statleg reisestipend. Etter at han har vore med på premieren, reiser han til Tyskland.

Men på spranget ut i Europa må han bite i seg krasse kritikkar av *Prosten*. Anton Rønneberg i *Middagsavisen* skriv at skodespelet ikkje synest vera noko for Vesaas, og «lyrikken avblekes og snakkesaligheten brer sig liksom i scenens ubarmhjertige lys» (A. Rønneberg, 1925). Dei andre meldingane i det største avisene er også jamt over svært negative, stykket har for lite substans med ganske lettkjøpt humor. Signaturen H.K. fyrer av denne verbale salva i *Arbeiderbladet*: «Det er seigt og sentimentalt og salvesesfullt, det er fylt av en klebrig og klissen følsomhet. Det er så kvalmende og frastøtende, at man næsten glemmer at det først og fremst er latterlig og tåpelig og så absolutt null og niks» (Krog, 1925). Mannen bak signaturen er Helge Krog, som var teatermeldar i avisa frå 1924 til 1929. Den same Krog hadde også omtalt *Guds bustader* som en «dramatisk flyvefisk» (sjå s. 33).

Helge Krog har tradisjonelt blitt rekna som den eine tredelen av «det radikale trekløver» frå mellomkrigstida, saman med Sigurd Hoel og Arnulf Øverland. *Prosten* er neppe eit svært godt stykke, men kvifor bruker Krog dei orda han gjer? Han blir høgt vurdert i samtida som litteraturkritikar. Trond Haugen skriv: «Som kritiker var Krog kjent for sin rasjonelle, drepende penn, men også for sin store følsomhet og sine engasjerte og raske parafrafer» (Haugen, 2016, s. 239). I tråd med dette er det tydeleg at Krog blir impulsiv og affektiv når han melder Vesaas' tidlege dramatikk. Men ein premiss har også å gjera med litteratursyn.

«Det radikale trekløver» stod for kulturradikale og antiautoritære haldningar, også med ei viss og noka variabel tilknytning til den venstreradikale rørsle Mot Dag. Då modernismen vaks fram i Noreg etter krigen, med Vesaas som ein av frontfigurane, var helst dei tre motstandarar av litterær eksperimentering. I så måte er Krogs Vesaas-kritikk i 20-åra interessant.

Det er også eit poeng at her skriv Vesaas ein tekst som er berre er meint for å more! *Aftenposten* skriv på premieredagen: «Tarjei Vesaas har ikke meget at fortælle om sit stykke. Han har kaldt det en idyl, sier han. Han har villet, at det skal virke som et eneste stort smil» (*Aftenposten*, 1925). Ein kan jo spørje om kritikarane har teke Vesaas på større alvor enn det han sjølv har lagt opp til? Og – skal ein avskrive dette skodespelet som ein liten anekdote i forfattarskapen, eit stykke så vidt verdt ein parentes i Vesaas-litteraturen? Det er truleg altfor enkelt. La oss sjå på kva litteraturkritikaren Leif Scheen meiner (Scheen, 1925). I *Den 17de Mai* (1925) legg han vekt på at stykket er ein komedie, blott til lyst, og må vurderast i lys av det. Scheen ser stykket nokre dagar etter premieren, og lest ned av forventingar om at dette er ei mislykka framsyning, blir han overraska: «Eg laut smila Aat 'Prosten', for di han viste seg aa vera ein trøysam dramatisk idyll. Ogaat kritikarane for deira gravaalvorlege tumarsfinger.» I denne svært velskrivne meldinga går han også inn på dramafaglege vurderingar. Teksten må gje skodespelarane rom og plass slik at dei kan spela ut si rolle utan innblanding. I *Guds bustader* er det motsette tilfellet. Den til tider høgtidsame og abstrakte teksten bind skodespelarane (viktig å merke seg her er at dette seier han på bakgrunn av teksten, for dramaet blei som kjent oppført fyrst i 1928).

Agder Tidende skriv at framsyninga *Prosten* fekk mykje «fagning», og «Forfattaren laut fram fleire gonger» (*Agder Tidende*, 1925). Applausen var neppe representativ for kritikken, som me

har sett, og på skodespelfronten var det no truleg *Guds bustader* han var mest oppteken av.

I ettertid kan ein reflektere over kvifor kritikken var så beinhard. Var det så dårleg som meldarane ville ha det til? Faktum var at denne kvelden blei det framført to stykke på teateret. *Dei utstøyte* av Hanna Castberg von der Lippe og *Prosten*. Olav Vesaas skriv: «Det var ein underleg kombinasjon: først såg publikum eit alvorleg stykket om utstøyte barn og sinnsjuke, og så fekk dei prosteleiken frå Vesaas som ein søt dessert. ‘Dei utstøyte’ kom best frå det, på «Prosten» bruka kritikarane øksa» (O. Vesaas, 2018, s. 79).

Det er viktig at ein ser *Prosten* inn i ein ungdomslagstradisjon. I perioden 1914–39 kom det ut over 160 stykke, skriv Johs. A. Dale og held fram: «Produksjonen er så stor at ein mest kan tala om ein tidtrøyteindustri», og «Dei viltkomande farsane utgjer ikkje ein liten del av stykka». Dale hevdar at «Ja ikkje i nokon annan tidbolk har det etter måten komi så mykje halvgodt eller heilskralt» (Dale, 1959, s. 46, jf. O. Nordstoga, 2018).

Andre akt

Teaterkveldar

Scenetilvising: Er i København, Berlin, München og London og går svært ofte i teater. Forfattaren formidlar inntrykk frå teateroppsetjingar og om lagnaden til Guds bustader. Er heime i Vinje frå mai 1926 til september 1927. Treffer Halldis Moren, og dei dreg til Bretagne, så reiser han til Strasbourg.

Frank Wedekind: Frühlings Erwachen (1891)

Med stipendet frå Staten og tilskot frå forlaget set han altså kursen mot kontinentet i byrjinga av desember 1925. Fyrste stopp er København. På seks kveldar såg han seks teaterstykke, skriv han i det retrospektive reisebrevet «Teaterkveldar» i *By og bygd* i 1927 (Baumgartner, 1971, s. 155 ff.) (han skriv han har sett over 40 framsyningar det siste året). Han trekkjer fram to store namn, Leo Tolstoj og Henrik Ibsen. Tolstojs roman *Oppstandelse* er dramatisert, og Vesaas framhevar den poetiske framstillinga av den kvinnelege hovudrolla. Bodil Ibsen gestaltar «Katarina Mastowa»:¹² «so mjukt og kjærte daa ho var ei ung møy, uvyrde

og uhugleg-likesælt daa ho var kome paa botnen, og med stille ljøs yver seg til slutt. Paaskesongen yver den kalde klaare Sibiria-jordi i siste akti hadde ein takande styrke» (Baumgartner, 1971, s. 156). Det er tydeleg at det er primært rolletolkinga og ikkje nødvendigvis teaterstykket som heilskapleg kunstuttrykk som fascinerer. Det same kan seiast om *Gengangere*, som han ser på Kammerspiele i Berlin. Alexander Moissi spelar Osvald. Tolkinga gjer eit sterkt inntrykk:

Til Moissi burde dei seks rollene hans Pirandello ha kome, *han* hadde visst kunna gjeve dei kjøt og blod so levande og saart og nært som nokon ynskte. Eit under aa kunne raade over kroppen sin slik, yver røyst og rørslur, alle ørsmaa ting, alt som ikkje blir sagt, alle prikkane yver i-ane, alt dette som *slær* aaskodaren, fær det til aa kjøle etter ryggen hans, meisterskapet. (Baumgartner, 1971, s. 156)

Desse to tolkingane er prega av impresjonistisk innleving, men kanskje vel så viktig er det sanselege og kroppsleggjeringa ved opplevinga. Han poetiserer og seier også om Moissi at han «henta anden ut av det, *var* anden, ein sat og maatte liksom tenkja at alt var utbruka etter denne kvelden, at stykket maatte kverve, for sjeli var vandra yver i eit menneske» (s. 156–157). Ein ser spor av det typiske vesaaske sanselege nærværet her (jf. Skjerdingstad 2007), eller forstått i endå meir metafysisk retning – til og med sjelevandring! Men metaperspektiva manglar.

Nettopp det faktum at han såg *Gjengangere* på denne scenen, er teaterhistorisk relevant. Då Max Reinhardt – den store fornyaren av teaterregi – starta Kammerspiele i Berlin, valde han stykket som opningsframsyning, for dette naturalistiske skodespelet kunne «tene til å demonstrere ein ny, meir stillfarande og innertervend skodespelarkunst» (Dalgard, 1955, s. 94). Alexander

Moissi, som Vesaas opplever så sterkt, er eit resultat av Reinhardts velutvikla sans for å finne dei rette skodespelarane. Det må leggjast til at Reinhardt stod for så mykje meir i utviklinga av teaterkunsten. Han brukte mekaniserte hjelpemiddel i scenografien, lyssetjinga blei meir avansert, og musikarar og dansarar blei ein integrert del av framsyninga (Hartnoll, 1972, s. 448).

På Kammerspiele i Berlin ser han også *Frühlings Erwachen* av tyskaren Frank Wederkind (1864–1918). Mykje tyder på at dette gjer eit mykje sterkare inntrykk enn både Tolstoj og Ibsen:

Det var so mykje gøymd graat der, opprive og saart. Forteljingi um dei halvaksne bonni som kjenner kroppen sin vakne og spyrje. Det *et* seg inn i ein, lyer som ei stor klage mot eitkvart som ikkje er som det skal. Og aaskodarane i det enkle høgtidsame Kammer-spiele sat som spurde kven klaga skal rettast mot, det var dødsstilt i salen kvar gong teppet fall. (Baumgartner, 1971, s. 157)

Ein kan gjerne sjå denne innlevande skildringa i samanheng med karakteristikken som den amerikanske teaterprofessoren Dennis Kennedy gjev av det same dramaet:

Stykket inneheld scenar som viser homoseksuell kjærleik, masturbasjon og flagellasjon og er ei skakande fordømming av korleis samfunnet ser på puberteten. Det provoserande innhaldet, den episodiske strukturen, det skiftande språket og dei todimensjonale og symbolske karakterane, som Maskemannen, som blei spela av forfattaren på premieren, peikar fram mot ekspresjonismen.¹³ (Simkin)

Frühlings Erwachen blei skriva i 1891, men var så kontroversielt at det fyrst blei oppført i 1906, i ei framsyning som Max Reinhardt sette opp. Seinare har dette stykket, saman med verket *Lulu*

av same forfattar, blitt ein del av den tyske dramakanon, og Wedekind blir mykje spela (også adaptert som musikkteater).

Dei to hovudpersonane er den 14 år gamle jenta Wendla og kameraten hennar Melchior. Dei opplever dei gryande kjærleikskreftene og gryande erotikk utan å heilt forstå kva for drifter dette er. Wendla blir gravid, også utan heilt å skjønne korleis det kunne skje. Mora tvingar ho til å ta abort, som er så mislykka at det tek livet av henne. Melchior blir utvist frå skulen og blir sendt til ein forbedringsanstalt.

Når Vesaas ser stykket, ser han endå eit eksempel på illusjonsbrot. Medan Pirandello bygde heile dramaet sitt rundt fenomenet, kjem det som eit lite innslag heilt til slutt hjå Wedekind. Ein maskert mann kjem inn frå sidelinja, ingen kjenner han og han dømmer den patriarkalske moraliseringa og vil vise Melchior kva livet har å by på: «Eg vil ta deg med til menneska. Eg vil gje deg høve til å utvide horisonten din på fantastisk vis. Eg vil sørgje for at du vil bli godt kjend med alt som verda har å by på»¹⁴ (Wedekind, 1909, s. 155). Wedekind framstiller handlinga episodisk, «i en serie sammenføyde episke scener» (Bergsten & Bergsten, 1973, s. 363). Stykket kan seiast å ha ein fot i ein realistisk tradisjon og ein i den komande symbolske og ekspresjonistiske:

Skodespelet med den stakkato strukturen og intense realismen får oss til å tenkje på Büchner, og peikar også fram mot ekspresjonisme og symbolisme i scenane på kyrkjegarden og i klasserommet, der ein utforskar situasjonen til to 14 år gamle elskande som må bøte med livet fordi dei tyranniske foreldra deira er moralsk uærlege.¹⁵ (The Concise Oxford Companion to the Theatre)

Dramaforfattarskapen til Wedekind i det heile er døme på ei tidleg form for teaterekspresjonisme, mykje fordi Max Reinhardt sette opp fleire av verka (Bergsten & Bergsten, 1973, s. 362).

Året er 1926, Tarjei Vesaas har nettopp sett eit drama som handlar om og viser fram eit tema som no endeleg toler dagens lys. Medvitet og openheita om det seksuelle har lege i kim i fleire tiår, men mykje på grunn av Sigmund Freud kan ein no ta opp desse spørsmåla. Fleire har peika på vitalistiske trekk ved Vesaas (til dømes Vassenden, 2012), og i dette Wedekind-stykket opplever han sjølve livskraftene sette i spel, noko som igjen peikar framover mot vitalistiske trekk i hans eigen forfattarskap. Han skriv dessutan at to andre stykke han såg i Berlin, ikkje betydde så mykje for han som Wedekinds (*Romeo og Julie* og G.B. Shaws *Heilage Johanna*).

Vesaas har sikkert lagt merke til den maskerte mannen. Det er for så vidt ikkje nytt med kommenterande stemmer på teater-scenen, men her blir det tydeleg korleis den framande set heile historia i perspektiv, i kraft av det han seier, og ved det performative. Han er heilt framand, som ut av ein draum, og publikum blir overraska og blir med eitt rykt ut av den fiktive historia dei har sett. Dette peikar jo fram mot det episke teateret, som særskilt Bertolt Brecht utvikla, med illusjonsbrotet og didaktiserande og forklarande element (jf. Helland & Wærp, 2005, s. 42 ff.).

Temaet har også ein tydeleg politisk dimensjon. Seksuell openheit bryt ned stivna borgarlege og patriarkalske maktstrukturar. Det er ikkje sikkert Vesaas tenkte mest på det siste, men han stiller seg open overfor «ei stor klage mot eitkvart som ikkje er som det skal» (Baumgartner, 1971, s. 157). Igjen er Vesaas impresjonistisk i uttrykksmåten, men moderne i tenkinga. Vesaas skulle koma til å bli ein av dei viktigaste norske forfattarane til å skildre pubertale kjensleviv.

Det er heller ikkje tilfeldig at han ser denne framsyninga i Berlin. Per Øhrgaard skriv: «Her blomstret debatt og kritikk og kabaret, teknikkbegeistring, jazz, film og alt annet moderne, fra den ypperste avantgarde til den platteste underholdning» (Øhrgaard, 1992, s. 93). Dessutan var Berlin i skjeringspunktet mellom det nye revolusjonære regimet i Sovjet og «den satte

konservatismen som preget det seirende Vest-Europa», legg Øhrgaard til (s. 93–94). Det kulturelle klimaet for Wedekinds drama er så absolutt til stades.

Ein skulle tru at Berlin var ein gild plass for Vesaas å besøkje, men nei, han opplever menneske som mørke og lite glade: «Eg totte det laag ein skugge yver den dundrande straalande uhorvelege maurtuva i det flate Brandenburgland. Bak den staselege rettsida grein rangsida, var stempla i folk sine andlet, forunderleg lite glade og trygge andlet aa sjaa, eit tilknept stivt drag yver dei, som hadde alle nyleg skore tenner» (Baumgartner, 1971, s. 130).

Seinare kjem Vesaas til å bruke andletet metonymisk i mange verk (sjå til dømes omtalen av «Toget» og «Signalet»).

Både Paris og Berlin var det moderne Babylon. Den tyske hovudstaden er «den nye heksegryten for alle type laster – og alle typer modernitet» (Hertel, 1992, s. 40). Kanskje han også reagerer på alt det utsvevande ved kulturlivet. Normer blei brotne på dei fleste områda.

Han reiser så til «glade München». Menneske fortonar seg annleis: «Folk hev so mykje betre andlet, synest eg, og kan gje seg tid til aa smile mot einannan, lever som under eit meir venlegt tak» (Baumgartner, 1971, s. 131). I byen ser han ei mengde teaterstykke, men ikkje alle gjev han like mykje. Flest gonger går han i Schauspielhaus, som han oppfattar som mest moderne («der var dei helst i kast med nye ting»). Eitt han framhevar er *Der Kreidekreis* av Klabund.

Klabund: Der Kreidekreis (1924)

Den tyske forfattere Alfred Henschke (1890–1928) tok kunstnarnamnet Klabund og gav ut ei rekkje bøker innanfor mange sjangrar. Han kan litteraturhistorisk plasserast mellom impresjonismen (som oppstod i Frankrike på seint 1800-tal) og

ekspresjonisme. Han var overtydd pasifist og målbar tidleg kritikk mot nasjonalsosialistiske haldningar i samtida (Vestli, 2023). *Der Kreidekreis* kjem ut i 1924 og blir uroppført året etter. Skodespelet er altså ganske nytt då Vesaas ser det i 1926, men sjølv historia er gammal.

Der Kreidekreis (Vesaas omtalar det som «Kritsirkelen») stammar frå den kinesiske diktaren Li Qianfu (1259–1368), og mange har blitt inspirerte av denne historia på vers. Klabund har omsett dramaet frå fransk (Stanislas Julien: *Le Cercle de Craie* (1832)).

Handlinga har ein brodd som gjorde inntrykk på samtida – to kvinner hevdar at dei er mora til same barn. Ein fattige familie sel den 16 år gamle dotter si til prostitusjon, etter at far hennar er død. Jenta blir kjend med Ma, ein rik, men barnlaus skatteoppkrevjar. Dei gifter seg og får ein son. Mas fyrste kone blir sjalu og hevdar at sonen – Shoulang – er hennar barn, og motivet er økonomisk ved at ho då kan arve rikdommen etter Ma. Den sjalu ekskona skuldar også kona til Ma for utruskap og for å ha forgifta mannen sin. Under press vedgår ho brotsverka. Handlinga sluttar med at ein dommar avgjer kven som skal vera mor til barnet. Gutebarnet blir plassert i ein kritring, og mødrene held han i kvar sin arm. Den rette mora vil ikkje skade barnet og bruker derfor ikkje makt, og blir tilkjend guten – i sanning ein salomonisk dom.

Tarjei Vesaas skriv nettopp om denne dommen slik han opplevde den der han sat i Schauspielhaus og såg framsyninga, og mykje tyder på her er det ein viss humoristisk avstand til all dramatikken, i alle fall slik den unge forfattaren opplever det:

Der var nokre klingre scenur millom mann og møy, og ein festleg mandarin, Ma, med kone, og ein likso festleg yverdomar som sat paa ei trune og heldt saftige einetalur paaverka av tømmermenn, og aat bananar med han dømde, so skal fauk veggimillom, hadde ei veldig lovbok ved høgre hand, og vinstre hand bruka han til i

all hast aa ta mot smaa gullstykkeposar som vog tungt på para-graffane. (Baumgartner, 1971, s. 157)

Forfattaren Klabund likte provokasjonar, og her harselerer han over dommaren på ein så utleverande måte at Vesaas blir fjetra. Truleg opererte ein med det belærande illusjonsbrotet som dramaturgisk metode som Bertolt Brecht gjorde kjend nokre år seinare. I denne aktuelle scenen, som Vesaas skildrar så levande, kan ein lesa inn både fyll, korrupsjon og lystig situasjonskomikk. Klabund er av kunstnarleg temperament antiautoritær, noko denne scenen viser til fulle.

Bertolt Brecht er sjølv sagt også viktig av ein annan grunn. Han bygde vidare på denne historia og skreiv *Den kaukasiske krittssirkelen* i 1945. Handlinga her er lagd til Georgia, der tenestejenta Gusje reddar eit barn i borgarkrigen, men må kjempe for å behalde barnet då ho møter den biologiske mora.

I «Krittssirkelen» møter Vesaas satiren på scenegolv. Humør, satire, harselas – tilsynelatande må ein sjå langt etter dette i Vesaas' dramatik. Fleire av dei skodespela han kom til å skrive, utfor-skar det vonde (til dømes det store tekstprosjektet Bleikeplassen). Men i Signalet-tekstane ligg satiren og harselasen og ulmar under tekstoverflata. Pratomakaren Topp er det beste dømet, men Fru Skrape bevegar seg også i eit grenseland mellom å stå fram som uhyggeleg og latterleg. Dessutan finst det eit døme i *Sabelskuggen* der Vesaas sjølv leikar seg med si eiga forfattarrolle og innlemmar seg i fiksjonen (sjå s. 169).

Maxim Gorkij: Nattasylet (1902)

På Kammerspiele i München går *Nattasylet* av den russiske diktaren Maxim Gorkij, og Vesaas opplever det som gripande

(Baumgartner, 1971, s. 158). Dette er ei russisk framsyning. Vesaas får såleis eit innblikk i det moderne russiske teateret, for, utan at det er dokumentert, det er grunn til å tru at det han såg på scenen, var representativt for det som rørte seg i russisk teater dei fyrste tiåra av 1900-talet. Det store namnet er Konstantin Stanislavskij (1863–1938), som endra teateret som kunstart, og læra hans pregar også teaterlivet i dag. Han sette høge krav til skodespelarane, og når Vesaas rosar samspelet mellom dei på scenen, kan det ha å gjera med at dei har fått ei svært god skodespelarutdanning. Som skodespelar skulle ein sjølvsagt meistre kropp og stemme, men ikkje berre det. Stanislavskij mana teaterstudentane sine til kreativitet, identifikasjon og sterk kjenslemessig innleving. Dessutan kan ein knyte namnet hans til den nye naturalistiske spelestilen, der ein gjorde feltarbeid for å skape røyndomsnære framsyningar. Gode døme på denne spelestilen er Tolstojs *Mørkets makt* og Gorkijs *Nattherberget*¹⁶ (M. L. R. Rønneberg, 1996, s. 28).

Nattasylet hadde premiere i Moskva i 1902, på Stanislavskijs Moskva Kunstnereteater. I oktober 1901 skriv Gorkij til ein venn om arbeidet med skodespelet:

Dessutan et drama til: «lumpenproletarer» (*bosiaki*). En tatar, en jøde, en skuespiller, en kvinnelig eier av et herberge, tyver, en politispion, prostituerte. Dette vil bli uhyggelig. Mine planer er alt ferdige, jeg ser ansikter og figurer, hører stemmer og replikker, ser tydelig handlingens motiver – alt er klart! (Perminov, 1971, s. 109)

Han skriv altså om filleproletariatet som står heilt utanfor det materielle produksjonslivet. Det er problematisk å antyde ei hovudhandling som fører fram til eit høgdepunkt. Heller ber stykket preg av å vera ein samtale mellom menneska som er blant dei utstøytte. Samtalen har eit filosofisk innhald. B.A. Bjalik,

Gorkij-dramaturg, meiner at stykket primært er filosofisk der menneske må ta stilling til filosofiske spørsmål, som dei reagerer ulikt på (Perminov, 1971, s. 116). Aleksej D. Perminov legg også vekt på den polyfone dialogen. I dramaet opptrer personane i grupper der «Enkelte replikker fra en gruppe eller en enkelt person griper inn i samtalen til en annen gruppe og kan oppfattes som kommentar til det som sies» (Perminov, 1971, s. 110).

Dialogane som går på kryss og tvers på scenegolv, frå person til grupper og omvendt, der det eine ordet tek det andre dette – dette verbale spelet bit Vesaas seg merke i: «tonen var visst ekte nok, og kritikken rosa dei i høgste ord for det vidunderlege samspelet» (Baumgartner, 1971, s. 158).

Sjølv om ein kan hevde at dramaet har eit visst filosofisk innhald, er *Nattasylet* fyrst og fremst eit sosialrealistisk og naturalistisk skodespel som syner fram sterke sosiale kontrastar. Også enkelte menneske står fram som sentrale. Luka – som kjem inn etter kvart – insisterer på at det finst håp, medan Skodespelaren er ein svært så tragisk skapnad som tek livet sitt. Aleksej Perminov legg vekt på at sjølvmordet kjem uventa. Ikkje noko i strukturen i dramaet tyder på det. I scenetilvisinga til fjerde og siste akt, då sjølvmordet skjer, tilber ein tatar Koranen, og eit gebrokkent språk understrekar den tatariske bakgrunnen. Vesaas skriv:

Der er ein tartar¹⁷ millom dei som vender seg mot aust og mullar ei bøn, ei lang einstonig austerlandsk bøn, ingenting kan skiple honom – Tak meg og med! styn ein av dei drukne og sjanglar ut. Og tartaren mullar. Det var henge seg den usæle gjorde, det var difor han vilde vera med. Den einstonande tartarbøni fylgjer etter ein er komen ut att paa Augustenstrasse, lenge etter ein er komen ut or München, ho var eit ynskje om betre tider. (Baumgartner, 1971, s. 158)

Det er denne «mullinga» som har fest seg i minnet til Vesaas. Mullinga skaper ei stemning og ein bakgrunn for sjølv mordet. Og det at dette blir kjent heilt til slutt, gjer at for Vesaas blir bøna til tataren ekstra sterk. Han må minst gå heile Augustenstrasse for å fordøye dramaet han har sett på Kammerspiele.

Trass i eit naturalistisk formspråk peikar likevel *Nattasylet* framover i teaterhistoria. Stykket er fragmentert og episodisk, og som dialogane kan seiast å vera polyfone, er heile stykket polyfont. Personane går ikkje gjennom endringar og er etter naturalistiske termar underlagde arv og miljø. Men ein kan også tolke dette inn i ein modernistisk og statisk tilstand der dei menneskelege vilkåra blir blottstilte og menneska ikkje er i stand til å koma vidare med liva sine.

Stykket blir populært i heile Europa. I Berlin blir det oppført 400–500 gonger i åra 1903–1904, sett i scene av Max Reinhardt. Ei forklaring på suksessen er det eksotiske aspektet. Vesteuropearane får innsikt ei sosial underverd der lut fattige snakkar filosofisk om tilværet. Dette fascinerer. «Dei armaste selsingane er det 'Nattasylet' skildrar», skriv Vesaas – som heilt sikkert har teke inn over seg både stemninga og den sosiale tragedien. Han trekkjer ikkje fram det filosofiske, men lèt seg fange av det siste ynsket til den ulykkelege mannen: «Tak meg og med! Styn ein av dei drukne og sjanglar ut» (Baumgartner, 1971, s. 158).

Status 1927, og eit blick på Pär Lagerkvist

Frå mai 1926 til september 1927 arbeider Tarjei Vesaas på heimegarden. Gardsarbeidet gjev høve til å meisle ut nye litterære prosjekt. Til no har han levd eit ganske hektisk kunstnarliv, med reiser og teaterimpulsar. Han har sett det fremste av ny europeisk dramatik og lese Strindberg og Lagerkvist. La oss

dvele ved Lagerkvist. Om ikkje Vesaas nemner han så ofte i sine eigne metapoetiske tekstar, er det ikkje tvil om at dei to har mykje til felles. Den danske kritikaren Ole Storm skriv om dei to, og tek like godt med – ekspresjonisten – Edvard Munch i ei spennande samanlikning:

Tarjei Vesaas' kunst er som Pär Lagerkvists at reducere. Alle unødvendige ord bortskæres. Tilbage bliver kunstværkets grundelementer uden forsiringer. Det er nærliggende at sammenligne denne suggestive forenklingens virkning med Edvard Munchs grafikk ... Hos Vesaas som hos Munch ses mennesker i sorg nært forenet med en natur, der kan virke som, selve håbløshedens urgrund, men der er en paradoksal ro og resignation i dens distante ufølsomhed. (Ole Storm, 1966, sitert i Skjerdingsstad, 2007, s. 178)

Det må understrekast at dette utdraget er henta frå ei melding av romanen *Bruene* frå 1966, og den unge Vesaas hadde nok ein meir ordrik stil enn den Storm hyllar han for. Lagerkvists behov for «at reducere» heng saman med han som ekspresjonistisk dramatkar, men også poetikken hans, fyrst og fremst formidla gjennom pamflettane *Ordkunst og billedkunst. Om moderne skjønnlitteraturs dekadanse. Om den moderne kunstens vitalitet* frå 1913 og *Moderne teater. Synspunkter og angrep* frå 1918 (Lagerkvist, 1995).

Desse to tekstane kan lesast som modernistisk-litterære manifest, og han tek avstand frå den psykologisk-realistiske og naturalistisk-litterære tradisjonen. Sjølv om ein som diktar evner å trengje djupt i menneskesinnet, er det ingen garanti for god og tidsrelevant kunst. Det essensielle er å overføre tankar, kjensler og lidenskap ved hjelp av språket. For å kunna gjera det blir evna til forenkling og til å kunna appellere til heile kjensleregisteret hjå mottakaren viktig:

Det fullendte diktverket er en interessant, rikt skiftende komposisjon av stemninger og tanker som ustanselig brytes mot hverandre, anskueliggjort av stilistiske grep og forskjellige synsmåter, i et språk som er snart melodisk vellydende, snart grovt, urytmisk og abrupt, snart yppig, pompøst, snart av den største enkelhet – ja, snart bevisst banalisert, matt og uttrykksløst, snart like bevisst overlesset av smykker. (Lagerkvist, 1995, s. 45)

Teksten *Moderne teater. Synspunkter og angrep* er ei forlenging av den førre teksten om diktinga og biletkunsten. Han går sterkt ut mot den naturalistiske teatertradisjonen som han meiner på sett og vis undergrev teateret som kunstform. Teateret blir ikkje teater, men berre ein arena der det primære er det talte ordet. Lagerkvist legg ikkje vekt på kva personane seier, men på korleis heile stykket gestaltar seg, og kva for atmosfære det formidlar. Inntrykket av heile framsyninga blir sentral, ikkje kva personane seier til kvarandre.

Omgrepet teatralisering kan igjen brukast. Det er i seg sjølv komplekst:

Teatralisering kan beskrives som en handling, der transformerer (i stil med metaforens teknik) begivenheder til teater i form af en synliggørelse, en indramning, en fremhævnning (opstyltet, os-tentativt, demonstrerende), ofte som en kunstiggørelse, en mærk-værdiggørelse (ostranenie, verfremdung), en fiktionalisering eller iscenesættelse. (Christoffersen, 2007, s. 90)

Me kan merke oss «mærkværdiggørelse» og «verfremdung» som særskilt relevant her (jf. også omgrepet reteatralisering, sjå s. 150). Vesaas møter underleggjeringa og den ekspresjonistiske gestaltinga i teatersalen. Kunsten, verket, må lyftast fram og dyrke sitt eige uttrykk. Ein skal ikkje tenkje mimetisk og formidle

verda slik ho er. Formidlingsmåten er viktig. I lys av dette er persepsjonane og teateropplevingane til Vesaas subjektive, men like fullt må ein sjå denne subjektive utveljinga i samanheng med heile teaterstykket, sjølv om han – til no – ikkje formidlar eit slikt heilskapsinntrykk.

Kritikarslakt, men ny inspirasjon

Då Vesaas får eit nytt reisestipend frå Conrad Mohrs legat våren 1927, kom det til å bety mykje for utviklinga hans. Hausten same året reiser han til favorittbyen sin, München, og blir der fram til mars 1928. Han har klare litterære planar og byrjar å skrive på *Dei svarte hestane*. Denne romanen er kanskje den med mest ytre dramatikk, med alle ingrediensar: spenning, kjærleik, dramatisk oppvekst. Ein kan stille seg spørsmålet om ikkje dette kan vera om ikkje eit direkte resultat, så i alle fall ei frukt av alle teateropplevingane. Alle intrigane, alle høgdepunkta, alle eksposisjonane, alle vendepunkta – kanskje dette har fest seg så at han no kan setje seg ned og skrive ein lett tilgjengeleg roman med ein tydeleg intrige, der naturmystikken blir erstatta med norsk bygderealisme, og kanskje norsk bygdegalskap?

Skrivinga går i alle fall lett. Men rett som det er må han i teater. Oppgåld er han for dramaet *Periférie* av František Langer som han ser på Schauspielhaus 4. januar 1928. Vesaas omtalar stykket som ei «forvitneleg» oppleving. František Langer er blant dei fremste tsjekkiske dramatikarane og hadde kjent fyrste verdskrig på kroppen då han arbeidde som militærlege for tsjekkoslovakiske frivillige i Russland. *Periférie* var eit av dei mest populære skodespela hans og blei publisert i 1925. Dei fleste av arbeida hans går føre seg i utkanten av Praha, med «friske, frodige replikker» (Blekastad, 2023). Hovudpersonen er den

unge kelneren Frantzi som kjem til å drepa ein person utan han ville det. Han blir ikkje oppdaga, men er så plaga at han drep på nytt for å kunna sone skulda si. Truleg er stykket også i regi av Max Reinhardt. Han gjorde oppsetjinga til ein verdssuksess og blei henta inn for ulike oppdrag i ulike tyske byar etter at han hadde slutta som instruktør ved Das Deutsche Theater i Berlin. Det er interessant at Langers drama også blei sett opp på Balkongen, forsøksteateret som Agnes Mowinckel starta og dreiv i åra 1927–1928 i Oslo. Ho hadde regien, og *Periférie* høvde inn i det avantgardistiske prosjektet hennar.

Vesaas ser stykket *Dybuk* 29. januar 1928 i Schauspielhaus, og han skriv i dagboka si: «Merkelegt, gripande spel» (O. Vesaas, 2018, s. 100). Det dreiar seg om eit gjestespel frå Moskva hebraiske kunstteater. Forfattaren er den jødiske-russiske forfattaren An-Ski (pseudonym for Shloyme-Zanvl Rappoport). Denne kunstnarlege framstillinga av jødisk skikk og tru, av ein person som også var russisk, fann stad i byen der Hitler begynte den politiske propagandaen sin. An-Sky hadde ei etnografisk vinkling på verka sine. Igjen kastar Agnes Mowinckel og avantgardeteateret hennar eit modernistisk lys over dramaet. Det blir også oppført på Balkongen vinteren 1927–28. Lise Lyche skriv at dramaet handlar om «kjærlighetens makt i livet og i døden, men viser jødernes glødende fanatisme, deres rituelle eiendommeligheter og jødedommens eksklusive vesen i sin ytterste konsekvens» (Lyche, 1991, s. 106).

Av alle teateropplevingar i denne perioden gjer framsyninga *Das Grabenal des unbekannten Soldaten* av den franske dramatikaren Paul Raynal (*Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe* (1924)) sterkast inntrykk. Vesaas skriv: «Det reknar eg som det beste eg hev set i vinter» (O. Vesaas, 2018, s. 100). Raynals drama var det mest populære (anti-)krigsdramaet i mellomkrigstida. Det vekte sterk debatt i Frankrike, og Olav Dalgard samanliknar dette med debatten rundt romanen *Intet nytt fra vestfronten* av

Erich Maria Remarque (Dalgard, 1955, s. 194). Dramaet utfordrar fransk glorifiserande heltedyrking. Vesaas opplever stykket som sterkt og gripande, og det gjev heilt sikkert kunstnarleg næring til skodespela som han skulle skrive seinare, som tematiserer krigen.

Eit noko ope spørsmål er om Vesaas eigentleg kjenner på eit reelt krigstrugsmål då han ser stykket i mars 1928. To år før skriv han eit brev med tittelen «Gift i blodet» til *Den 17de Mai* der han reflekterer over stemninga og tenkinga blant folk han møter. Innleiinga kan mest stå som ein poetikk for heile forfattarskapen til Vesaas: «Kor kjem det fraa, dette nag? Skal han aldri noken sinn ha herja jordi den siste krigen, den som var so fæl at folk hopa, Skal aldri taparen bli so vaksen at han ikkje etter nederlaget lever for aa faa hemn, og kann aldri vinnaren faa sjaa det fæle ansvaret sitt?» (1926). Det er lite å glede seg over. Hybelvertinna hans i München hatar franskmenn, og i franske lesebøker blir tyskarane framstilte som dyr. Det er slett ikkje overraskande at Vesaas er oppglødd for Raynals teaterstykke. Han ser på glorifiseringa som ein felles lagnad ved all krig. Perspektivet er allment. I seinare tekstar er han noko meir nyansert i synet på Tyskland (sjå s. 67).

Tidleg i 1928 ser han også fleire Ibsen-framsyningar (*Peer Gynt*, *Kongsemnerne* og *Rosmersholm*). Teatera i München er tidleg ute med hundreårsjubileet. Om dette var ei tid for å utvikle nye teaterformer, er Ibsen framleis aktuell (både Schauspielhaus, Printz-Regenten Theater og Residenz-Theater set opp Ibsen). Kanskje Max Reinhardt skal ha litt av æra for dette? I tillegg til opningsforestillinga på Kammerspiele i Berlin spela han også bisp Nikolas i *Kongsemnerne* i ei framsyning i 1904. «Etter alt å dømme den beste framsyninga dette vanskeleg dramaet nokon gong har fått», skriv teaterhistorikaren Olav Dalgard (Dalgard, 1955, s. 92). Vesaas opplever biskopen som «satansk», og kanskje Reinhardt har sett ein standard for å tolke nettopp denne rolla.

Den 18. januar går han i Nationaltheater og ser ein operaver-
sion av dramaet *Salome* av Oscar Wilde. Han likar ikkje det
han ser, og for ein gongs skuld bruker han sterke ord. Opera er
definitivt ikkje noko for den ambisiøse dramatikaren. Det er
noko frigjerande over desse linjene:

Denna tøygesyngingi kann eg ikkje stande ut. Du verden naar
Wilde sitt spel ha fenge lov til vera paa prosa, og ikkje med den
evige operafilingi som er til aa bli tullut av. Men daa er det gildt,
naar folk paa scenen stend tøyger hendene og syng i villan sky,
so aldri eit ord er aa skyna (operatekstene er no og for det meste
slik at det er best ingen høyrer vaset). Ogsaa orkesteret som aldri
kann tegja seg, eg er beintfram hakkande sinna i kveld. (sitert i O.
Vesaas, 2018, s. 98)

Ein kan hevde at Vesaas' eigen dramaestetikk har mange
særtrekk som operasjangeren ikkje har – nake scenebilete,
lågmaelte dialogar, formidlinga av, ofte, ei trugande stemning
og atmosfære.

Men kanskje han har blitt inspirert av fargerike operascenar
likevel. Tre dagar etterpå kastar han seg iallfall ut i karnevals-
feiring. München feirar karneval ein månad i januar/ februar,
og Vesaas lèt seg rive med. Den 1. februar skriv han: «Inga skriv-
ing, gjeng i svevnen. Og so det minnet um ei Mädel. 'Er du ofte
verliebt?' – 'Nei,' svara ho, 'det er berre yverfor deg det kjem i
Frage'» (sitert i O. Vesaas, 2018, s. 99). Festen varer ein månad,
med besøk på kneiper og maskeradeball, og han kjem heim til
hybelen på morgonsida. 23. februar kan han lakonisk skrive:
«Paany arbeidsfør» (O. Vesaas, 2018, s. 100).

Han er så oppglødd for karnevalet at han vil skrive ei novelle
med tittelen «Isbjørnens karneval», men legg fort til: «Nei, eit
drama skal det bli» (O. Vesaas, 2018, s. 99). Dramaet ligg lengst

framme i det kunstnarlege medvitet her, men han legg planen til sides, enn så lenge.

Våren 1928 reiser han frå München til Paris og så til London. I Paris skriv han svært nedsetjande om både franskmenn og italienarar, for dei behandlar hestane så dårleg. Franskmenn blir omtalte som «Svarte smaa grusome franskmenn», som er «skylde dei grusome italienerane». Han sjølv seier: «Eg er glad eg er german» (O. Vesaas, 2018, s. 101–102). Dette rokkar ved Vesaas-biletet og er eit kjenslevart tema. Utsegnene kan kallast rasistiske, men det kan vera grunn til å minne om Vesaas' eige nære forhold til hesten. Han har også brukt vinteren på å skrive ein roman om dei kloke hestane og opplever dei plaga dyra ekstra sterkt. Han tek til og med fram ei notatbok og noterer ned firmanamnet på kjerra. Men episoden fortel også sitt tydelege språk om kor høgt han sette tyskarane (jf. Olav Vesaas' kommentarar til hendinga) (O. Vesaas, 2018, s. 102).

Dei foreløpige tilbakemeldingane frå forlaget på romanprosjektet *Dei svarte hestane* lovar godt. Verre er det med dramatiskar-karrieren. Den 2. mai 1928 har sceneversjonen av *Guds bustader, Frå fest til fest*, premiere på Det Norske Teatret. Meldarane er i det heile svært kritiske, og det skin tydeleg igjennom at det er teksten som ikkje held mål. Kritikken er sakleg og overtydande på dette punktet. Regissøren Agnes Mowinckel har gjort sitt beste for å få mest mogleg ut av materialet. Meldaren Leif Scheen i *Norges kommunistblad*, som var så oppglødd for *Prosten*, er oppteken av tilhøvet mellom teksten og omskapinga til teater: «Fru Agnes Mowinckel hadde gjort et prisverdig forsøk på å dempe den opjagede handling. Og skuespillerne gjorde det beste for at det skulde lykkes» (1928). Meldarane rettar skytset mot både teksten til Vesaas og oppsetjinga.

Soga om skodespelet *Guds bustader* er ein liten kunstnarleg tragedie. Mykje gjekk gale. Det å endre slutten var eit feilgrep frå

Vesaas' side. Sjølve oppsetjinga synest også å ha manglar. Kristian Elster i *Nationen* (1928) peikar på at både Augund og Tuve blir framstilte meir hysteriske enn godt er, medan Paul Gjesdahl i *Dagbladet* (1928) går til åtak på Vesaas' eige manus. Ein kan også stille seg spørsmål om endringa av tittelen. Det kan vera gode grunnar til å hevde at den norske teaterlitterære institusjonen ikkje var klar for eit stykke som *Guds bustader*. Vesaas blei teken bokstavleg, ein tolkar alt inn i ei realistisk ramme, og det kan tyde på at ein overspela. Teksten innbyr til ei stillferdig, stilisert og poetisk framsyning. Lite tyder på at framsyninga blei slik. Stykket blei framført berre fire gonger,

Eit utkast til skodespelet «Isbjørnens karneval» er datert 17. august 1928 i Ostende (1928). Det handlar om ein isbjørn, Bjørn, som kjem til karnevalsfesten. Jentene er oppglødde for mannen frå nord, men noka handling som gjev meining, er vanskeleg å lesa ut av teksten. Det er naturleg å lesa dette som fragmenterte minne frå eiga karnevalsfeiring der han kjenner seg som isbjørnen frå nord som blir innvigd i sydlandske karnevalsfeiringar (han bruker også signaturen Isbjønn i eit førjulsbrev frå München).

På nyåret 1929 er han tilbake i Berlin og vitjar Kammerspiele og ser Walter Hasenclevers skodespel *Ekteskap som blir avgjorde i himmelen*. Stykket provoserer mange med sitt blasfemiske innhald (Maria som motedronning, St. Peter som keisar Franz Joseph, Gud som sigarrøykande tyskar som seier 'Donnerwetter'). Vesaas synest det er vittig, men smaklaust (O. Vesaas, 2018, s. 108). Diktaren er open for det meste innan ny dramakunst, men kristne førestillingar skal ein ikkje spøkje med. Vesaas utfordrar kunsten, men ikkje inngrrodde og nedervde kulturelle verdiar.

Alle skodespela med ein krigstematikk inspirerer han sjølv til å skrive. Visstnok arbeidde han med nokre sceniske skisser vinteren 1928/29, men dei er ikkje bevarte. Eit stykke gav han tittelen «Skjalg i krig».

Totenmal

For tredje gong reiser han til München våren 1930 etter at han hadde postlagt fyrste bind i Dyregodt-trilogien, *Fars reise*. Eit av dei mest interessante vitnemåla om sterke teateropplevingar stammar frå dette opphaldet. Vesaas formidlar inntrykka sine i eit radiokåseri som òg blir trykt i *Den 17de Mai* (1930a).

Innleiingsvis konstaterer han, mest med ein viss skepsis, at veldig mykje i kulturlivet dreiar seg om «krigen». Det er mest som ein «feber yver det», og «krigsbøkene gror upp som sopp». Ein kan kanskje lesa ei lunken haldning til det han oppfattar som ein tendens til einsretting. Val av soppmetaforen er jo intrikat, for det seier noko om den politiske skuggen som Tyskland ligg i. Soppen representerer ikkje friske tankar. Det er noko som ikkje er bra i Tyskland i 1932, kan også Vesaas ha tenkt. Er debatten rundt Remarques roman *Im Westen Nichts Neues* så intens at Vesaas synest det blir i meste laget? Romanen kom ut året før og hamna på bokbålet til nazistane i 1932. Forfattaren flyktar frå Tyskland allereie i 1932. Ernest Hemingways roman *A Farewell to Arms* hadde også blitt grundig diskutert. To antikrigsromanar sette dagsordenen og skapte turbulens i Tyskland. Korleis stiller tysklandvennen Vesaas seg til dette?

Oppsetjinga *Totenmal* av den sveitsiske forfattaren Albert Talhoff og danseinstruktøren Mary Wigman er mektig. Ein har brukt ein stor utstillingshall, og publikum kan oppleva tale, dans, musikk og korsong i ei sterk visuell framsyning med lys og mørker, og personane har på seg dødsmasker. Vesaas opplever det som eit einaste storslått eksperiment, og spesielt framhevar han utdrag frå dagbøker til soldatar frå fyrste verdskrigen, tekstar som får «svar» ved at eit kor seier kor dei kjem frå. Sjølv om Vesaas ikkje synest at alt fungerer like bra, gjer dei autentiske tekstutdraga så sterkt inntrykk at han siterer fleire (sitert og

omsett frå programheftet), som «Naar eg kjem tilbake, maa eg vera ein annan, kva hev elles krigen hjelpt meg til» og svaret frå koret: «Fallen ved Marne.»

Lysverknadene er viktige i oppsetjinga:

Salen blir myrk. Og scena er myrk. So skintar der fram til bakgrunn for alt noko som sume kallar for ljósorgel og andre ljósaltar. Det liknar helst ei rad orgelpipor, ljósstavar i avstemde fargar. Det kann laga ei heil rekke ymse figurar, og ljósstyrken kan veikne og stige slik som ein tone gjer. Framfor dette nye slags bakteppet, tek ein so til aa skimte menneskeskapnader. (1930a)

Då Tarjei Vesaas sit i den store utstillingshallen blant to tusen andre denne sommarkvelden i 1930, er det eit sterkt kunstarisk åtak på meiningsløysa ved all krig han er vitne til. Men han ser også det moderne ekspresjonistiske teateret i full utfolding som bruker heile registeret av visuelle, musikalske og litterære verkemiddel. Og konklusjonen er verd å merke seg. Trass i at skodespelet er svært påkosta, er det viktig, for «‘Totenmal’ hev stor tyding fordi det fører inn paa nye og uventa vegar i scenekunst».

Vesaas blir i München utover hausten 1930, byrjar på andre romanen i Dyregodt-serien (*Sigrid Stallbrokk*), men reiser heim og skriv denne romanen ferdig vinteren 1930–31, og den siste, *Dei ukjende mennene* vinteren 1931–32. Våren 1931 arbeider han med skodespelet som han kallar «Spel utan namn», (1931), som kan sjåast på som ein forløpar til dramaet *Ultimatum*, som kom året etter.

I dramaet kan ein kjenne att tematikk og uttrykksform som er meir utvikla i *Ultimatum*. Dei to viktigaste personane er det forlova paret Sigrid og Harald. Harald slit med ei kjensle av uvisse og uro og greier ikkje heilt å gje seg hen i forholdet. Sigrid seier: «... eg kann sjå skuggane når dei flakkar. Du hev dei i augo»

(s. 11), og «Du glid burt som um du var eit syn, Harald» (s. 13). Dessutan slit Harald med motivasjon for å studere og får oppstramming av systera Aslaug. I Haralds draum dukkar figuren Lykteberaren opp (som også har ei sentral rolle i *Ultimatum*). Lykteberaren er skremmande og kallar på han og formanar han, og Sigrid berre forsvinn. I sluttscenen går Harald opp på ein knaus og «dukkar upp yver kanten av knausen og fær ljøset sterkt i andletet. Andletet synest heilt kvitt» (s. 62). Heilt til slutt slår han fast at jord og himmel ikkje vil endre seg, men kven spør om dette når dei er borte?

Alle teaterbesøka har fest seg i minnet. Fleire trekk ved dette stykket hentar han frå samtidige moderne oppsetjingar, som medvite bruk av lys/mørker, draumesekvensar med den framande figuren som går inn i ei slags Bøygen-rolle, og lyd og musikk frå radioen blir brukt medvite. Harald toler ikkje den krigshissande janitsjarmusikken. Han vil bli geolog, og dette antydgar ein forsiktig symbolisme. I draumen seier Lykteberaren til Harald: «Du geolog. Legg deg til nytt lag, det er målet med deg» (s. 39). Harald skal bli til støv, og ikkje noko meir. Og Sigrid er «støypt i dust», seier Lykteberaren når Harald ber han vekkje henne.

Dessutan er dramaforma minimalistisk, med få personar som fattar seg i korthet, slik at stilen blir knapp, men poetisk. Dynamikken i dialogane er til stades, men plott og intrige er lite utvikla. Likevel er her i emning ei ny og meir moderne form, ikkje berre viss me ser på Vesaas' eigen dramaproduksjon. Dette representerer noko nytt i norsk dramatikk.

Alt i alt tematiserer stykket kjærleik og krig, der kjærleiken har dårlege vilkår og kanskje må gje tapt for krig og ulykke.

Så får han på nytt reisestipend våren 1932 og reiser nok ein gong til kontinentet, no også med Halldis Moren. Dei er saman i Bretagne, så reiser Halldis til Sveits og han til grensebyen Strasbourg. Frå 1. til 12. september 1932 fullfører han det skodespelet

som skulle bli *Ultimatum*. Den 22. oktober reiser han tilbake til München og postlegg stykket og sender det til forleggar Olaf Norli.

Fram mot utgjevinga kan ein også fylgje det politiske medvitet til Vesaas, uttrykt meir kjensleladd, intuitivt og litterært enn skarpt ideologisk. Medvitet om krigen og katastrofen finn ein i *Fars reise* (1930b), der den bresteferdige dammen er eit viktig motiv. Inntrykka frå *Totenmal*, med dagboktekstane frå soldatane, gjer eit sterkt inntrykk.

Stemninga i Strasbourg, slik han skildrar det i reisebrevet «Vakt ved Rhinen» (Baumgartner, 1971, s. 161), opplever han annleis enn då han sommaren 1930 såg *Totenmal*. Han skriv metaforisk om den livgjevande elva Rhinen, men er heller ikkje blind for dei storpolitiske realitetane: «Rhinen vaskar like kjærleg baae strendene – og dei braa regn-bløytone og den brennvarme soli innimillom, dei bryr seg ikkje det plukk um at Rhinen er ei knivskarp grense, anna let falle av gaavone sine rikeleg anten jordflekken det kastar ned i heiter Elsass eller Baden. Men fred er ikkje mange som trur paa» (Baumgartner, 1971, s. 162).

Hausten 1932 har den politiske spenninga auka. Hitlers nasjonalsosialistiske parti har fleirtal i Riksdagen. Grensebyen gjer at han får krigsstemninga tett på. Der er det «store garnisonar», og går han over til den vesle tyske byen, ser han «eit logande stort hakekrossbanner». Og «avisone paa baae kantar av straumen fortel dagleg om kor blodtyrst den andre er» (sst.).

Tredje akt

Ultimatum

Scenetilvising: Bur i Strasbourg og skriv Ultimatum. Opplever premieren i 1934. Søkjer heimover. Skriv ned ein draum som han formidlar, som peikar framover i forfattarskapen.

Vesaas kunne knapt ha valt ein meir høveleg plass då han skulle skrive eit drama om krigsfaren. *Ultimatum*, som fyrst blei publisert og oppført i 1934 – eit år etter Hitler overtok makta i Tyskland – handlar om ei gruppe tyske ungdommar som opplever eit aukande krigstrugsmål (1934a). Staten har sendt over eit ultimatum til nabolandet. Visse krav må innfriast – viss ikkje blir det krig. Ventinga på ei endeleg avgjerd skaper nerve i dramaet. Me blir kjende med ulike typar og tematikkar. Arnold er nasjonalisten som romantiserer krigen, Stefan er pasifisten, og Maria er kvinna som dregst mellom dei to. Stefan bryt saman, og pasifismen lir nederlag, og Maria, kjærast med Stefan, går til Arnold. To andre personar prøver å tenkje meir sjølvstendig oppe i dette (Ida og Karl). Stykket tematiserer også plassen til kvinnene i denne situasjonen: Skal dei vera heime og føde barn og sikre framtidige slekter? Korleis kan dei bidra i situasjonen? Det

blir også ymta om at mennene må gjera kvinnene sine fruktbare den siste kvelden før dei må ut i krigen – nærmast eit rituelt og symbolsk unnfangingsritual.

Når me veit at Vesaas skreiv dramaet i Strasbourg, er det ikkje urimeleg å tenkje seg at det spente tilhøvet mellom Tyskland og Frankrike er modell for handlinga og Tyskland er åstaden. Han skriv om alle eksistensielle problem som brutalt melder seg, han skriv om kjærleikens vilkår i ein slik situasjon, han skriv om idealisme versus det å vera unnfallande, han skriv om ansvar. Og han skriv om underkastinga som kjem fram gjennom radio-stemma til styresmaktene.

Eit sentralt tematisk aspekt er kvifor Maria, som trur ho ventar Stefans barn, vel Arnold. Denne handlinga er på mange vis normgjevande i dramaet, fordi Maria, på kvinners vegner, representerer livskraftene. Om Maria faktisk er gravid, er usikkert. Likevel fungerer den potensielle graviditeten som eit vitalistisk symbol i dramaet. Å velje Arnold, og ta del i hans engasjement og tru på å kjempe for fedrelandet, er viktigare enn den noko vagt formulerte pasifistiske haldninga til Stefan. Marias val gjer stykket meir komplekst, for ho tek svært indirekte stilling til krigshandlingar for fedrelandet. Ein kan sjølvsagt også hevde at kjærleiken til Arnold driv Maria. Denne kjærleiken og erotiske spenninga mellom dei ymtar stykket om ganske tidleg, og den får konsekvensar for korleis me oppfattar dramaet.

Som Idar Stegane også skriv (2009, s. 63), kjem Stefan dårleg ut i dramaet, for antikrigsidealismen hans set urimelege krav til kvinna: «Eg prøver av all makt å tru at eg fær sjå teikn på at kvinnone fær upp augo! so dei grip inn og stansar dette helvete som er stelt til. For *det* er det kvinnone som umsider må gjera» (s. 60). Me kan lesa dette som ei utsegn som seier noko om den biologisk-vitalistiske dyrkinga av kvinna, som ein også finn

nedfelt i Bufast-bøkene (jf. *Kvinnor ropar heim*). Tankegangen om ansvaret til kvinna kritiserer Maria Stefan for, men det er likevel eit ope spørsmål om den tekstimmanente norma fell saman med Marias haldning til Stefan. Stefan er også med på å avideo-logisere krigen ved at han tek avstand frå fedrelandsdyrkinga og gjer krigen til eit spørsmål om menneskelege relasjonar: «Me skal gå fordi at nokre menneske som me aldri fær tak på, er maktsjuke eller pengesjuke. So djevlesk er her i verden» (s. 92).

Kan ein så lesa ein rein pasifistisk budskap ut av dramaet? Denne kan vera utydeleg. Trass i ei trugande stemning og at personane er redde, er det Stefans syn som lir nederlag, for han er ikkje tydeleg nok pasifistisk, verken i ord eller handling. Dermed er det det andre og meir krigshissande og krigsromantisierende alternativet som vinn fram. Likevel er det Stefans desperate rop heilt til slutt som viser oss at Stefan får det «siste ordet».

Kan ein så snakke om offer her? Er Maria eit offer? Eller Stefan? Martyren Stefanus var den fyrste kristne martyren. Som Stegane også er inne på – Stefan er ikkje ein martyr av det kaliberet, men likevel er det verdiane hans som blir ofra. Maria ofrar også Stefan og blir driven av kjærleik og det at Arnold trur på noko, fullt og fast. Ho er også eit offer. Alle er taparar i dette, på mange vis, sterke stykket.

Ultimatum har ein komplisert tematikk, som kan vera ein litterær styrke, men ein tematisk-politisk veikskap. Dramaet synleggjer menneskeleg veikskap og uro, men syner også ei handlekraft som er politisk uklar, eller problematisk. Kenneth Chapman er inne på noko av det same: «Det lykkes ikke å samanfate idéene i stykket på en overbevisende måte. Dette svekker den dramatiske slagkraften i det tydelig pasifistiske budskapet» (1969, s. 59–60). Utsegna, som kan verke noko sjølvmotseiande, peikar likevel på eit viktig poeng omkring det pasifistiske.

Stykket handlar om tysk ungdom. I *Ultimatum* går Tyskland-entusiasten på innsida av kjenslelivet til dei som veit dei må delta i krigen.

Formelle trekk

Refleksjonane ovanfor botnar i eit ibsenskt og aristotelisk syn på teater der vendepunktet og peripetien ber i seg den tematiske «løysinga». Når dette er sagt – ein kan lesa teksten primært som eit drama der uro og krigsangst utgjer det tematiske tyngdepunktet. Teksten er på sett og vis statisk og syner oss det mentale og kjenslemessige fangenskapet som ungdommane er i, noko som *kan* føre oss fram til ei pasifistisk forståing. Den fyrste scenetilvisinga gjev symbolsk tyngde til handlinga:

Ein tung varm dag. Ein benk som stend millom lauvbuskar. Det myrkegrøne lauvet lagar ein tett vegg og vender ifrå skarpaste ljuset. På denne halvskume flata skimrar fram ordet ULTIMATUM med høge smale bokstavar av ljøs, sumtid veikt, sumtid kvast. *D.v.s. slik bårar og svier detta ordet i heilen på alle menneske i dag.* (1934a, s. 7, uth. av forf.)

Lauvverket, det levande livet, har vendt seg bort frå det trugande lyset og blitt elektrifisert med blinkande bokstavar. Den tydelege ekspresjonistiske ramma kunne ha vore nok, i ei slik scenetilvising, men Vesaas grip inn og kommenterer sjølv det visuelle: Bokstavane *Ultimatum* er ord som gjeld alle i dag, dei blinkar og et seg inn i menneskesinna.

I neste akt blinkar også ordet, no på ein stovevegg. I tredje akt utvidar scenerommet seg ved at rommet ved sida av kjem delvis til syne, men «Eldskrifti gløder som fyrr». I fjerde og

siste akt er også «eldskrifti» der, men no blir eit nytt, etter den tids målestokk moderne medium som radioen viktig: «*Alle ventar kvar med seg utolsamt på eit budskap som høgtalaren vil sende hovudstup inn*» (s. 84). I Vesaas-universet er teknologi i brei tyding ofte eit teikn på trugande modernitet, og dette er fyrste gongen han bruker dette som eit verksamt motiv i forfattarskapen sin.

Det var vanleg i samtidsdramatikken å nytte seg av tekniske hjelpemiddel i scenografien. Max Reinhardt sette opp Shakespeares *Ein midtsommarnatts draum* der han tok i bruk dreiescenen (1904). Eventyrskogen vandrar på scenen, og Reinhardt seier dei vidkjende orda om at «Die Drehbühne dichtet!» (Dalgard, 1955, s. 93). Med Vesaas er det annleis, han tek i bruk enkle verkemiddel for å forsterke menneskelege kjensler, noko også Pär Lagerkvist går inn for. Ifylgje han kunne det bli for mykje teknologi – det må takast i diktverket med «blidare händer», skriv Olav Dalgard og siterer Lagerkvist (1955, s. 117).

Fleire gonger bryt høgtalaren og radioen inn. Ida slår på radioen og høyrer brått ein Sousa-mars som «smeller ut av høgtalaren» (s. 41). Gjennom radioen høyrer ein også den krigshissande politiske propagandaen, av og til høyrer ein klapp og rop, ein gong blir eit dikt av Arnold annonsert, og til slutt blir fråsegna om krigen endeleg kunngjort. Radioen representerer sin eigen dramaturgi, samstundes som den i kraft av å vera eit teknologisk medium står for det som menneske ikkje kan styre. Ingen veit kva som kjem ut av radioen. På slutten av tredje akt kjem uventa desse orda: «I denne heite feberdirrande natti ropar eg ut i all heimen, med den mynde som stillingi mi kann gje meg, i vår herres Jesu Kristi namn: Stans!» (s. 83). Kort etterpå høyrer ein eit «hallomann-mæle», «roleg og turt»: «Hallo. Dette var tale av ei ukjend mor». Og så blir alt mørkt. (s. 83). Det blinkande ordet «ultimatum» blir også endra til ordet «krig» i denne

sluttscenen, ei endring som også heng nøye saman med det valet Maria gjer då ho går til Arnold.

Dalgard refererer til Lagerkvists poetikk: «Det nye mennesket er kløyvd, kaotisk og utettervendt, men det har fått sansane skjerpte for 'det reelle', i djupare meining enn før. Og det krev ein kunst som er meir intensiv og ekspansiv for kjensler og lidenskarar, men som samstundes stilar mot ei fastare og meir konsis form» (Dalgard, 1955, s. 116). Sitatet dekkjer ganske presist heile det tematiske konseptet ved *Ultimatum* og kan forklare bruk av skrift som lysglimt og skremmande radiostemmer. Likevel er Vesaas meir optimistisk og tenkjer meir vitalistisk om menneskeætta enn den meir dystopiske og kulturpessimistiske Lagerkvist.

Eit drama i tida

Trass i at Vesaas seier han står i gjeld til Ibsen, er *Ultimatum* ikkje noko borgarleg titteskåpsteater, og heller ingen klassisk tragedie for den saks skuld. Me må gå til moderne teaterformer frå det 20. hundreåret for å finne svaret. I *Schriften zum Theater. Über eine nicht-ariostotelische Dramatik* lagar Bertolt Brecht eit skjematisk oversyn mellom den episke og den dramatiske teaterforma (Helland & Wærp, 2005, s. 43). Som i alle slike skjema vil det alltid vera glidande overgangar, men her eit par moment som kan vera relevante for *Ultimatum*.

Det episke teateret gjer medvite tilskodaren til ein *betraktar* og ikkje ein som blir kjenslemessig involvert. Dramaet handlar også om *argument* og *avgjerder*, og mennesket blir framstilt prosessuelt. Ei sak skal avgjerast, i mindre grad legg Brecht vekt på å framstille kjensler og personlege vedkjenningar. Element av desse trekka har *Ultimatum*, men ein kan også trekkje fram

aspekt som suggesjon og kjenslemessig stillstand, stilte opp som ein motsetnad til «argument».

Ultimatum er eit drama utan eit markert plot, utan ei markert byrjing og ein markert slutt. Personane er fanga og slepp ikkje unna, og denne forma kan på sett og vis minne om det absurde dramaet, utan byrjing eller slutt. Vendepunktet, *peripeti*, manglar i *Ultimatum*. Om Maria går til Arnold, er ikkje det ei løysing, men heller ei forsterking av ein tilstand som allereie er etablert.

Denne situasjonen får også eit slåande og ekspresjonistisk uttrykk i draumen der Stefan møter Lykteberaren i tredje akt. Det er heilt mørkt, då høyrst ei stemme som kallar på Stefan. Lykteberaren gøymmer seg bak ei lysande lykt som peikar på Stefan, som er som tiltalt. Mannen ber han ta ansvar og gå i krigen. Kjensla av å vera innestengd dominerer. Hendene til Maria held på kjøve henne, og Stefan leitar etter ei dør ut. Arnold, forkledd som «våpenlaus, fillut» soldat, dukkar opp og held den «den dirrande fingeren mot lykteberaren» (s.80). Dramatikken forsterkar seg då lyset skin på ein «hastig samanspikra umåla trekross. På krossen stend med stor skrift: Maria» (s. 80). Lykteberaren sveiver så lyset, og då står «fleire krossar i rekke» (s. 81). Så er Stefan i «Hades», underverda: «Straks etter timjar fram eit dove stygt raudt skimmer yver ei ujamn jordlinje» (s. 82).

Draumen personifiserer og konkretiserer krigstrugsmålet, og ein kristen/ikkje-kristen dimensjon ligg immanent i draumen. Maria gav liv til Frelsaren og gjev Stefan håp, og Hades er den antikke underverda.

Draumen, marerittet, det ikkje-realistiske, soldaten med gassmaske som peikar skjelvande på Lykteberaren – dette bryt opp dei ulike samtalane og bruker lys/mørker som ein endå sterkare effekt enn i dei vanlege dialogane. Walter H. Sokel skriv at ekspresjonistane ikkje reproduserte draumane, men forma dei i pakt med det mennesket kjende og tenkte (Sokel, 1963, s. 14).

Elles peikar også denne draumescenen fram mot seinare modernistiske og underleggjjerande tekstar frå Vesaas' hand, som romanen *Signalet*, der Stasjonsmeisteren kan likne på Lykteberar-figuren, vel å merke som teatralisk grep og ikkje som tematisk storleik.

Lykteberaren er ein framand dramaturgisk sett, men figuren er også reell, for den er projeksjonar av eit vondt samvit. Uansett vil Lykteberaren opplevast som ein framand, ein som kjem frå sidelinja og kommenterer. Dette grepet hadde Vesaas sett i *Frühlings Erwachen* av Franz Wedekind, der Maskemannen kjem inn på scenen til slutt og understrekar eksplisitt budskapet i stykket, noko som skulle føregripe viktige trekk av ekspressjonismen på scenen. Bertolt Brechts verfremdungsomgrep har også sine røter i dette dramaturgiske grepet, som teaterhistoria har mange døme på.

Den modernistiske *ventinga*, utan noka slags form for dynamikk og endring, set sitt preg på teksten. Teaterhistorikar Olav Dalgard framhevar den ekspressive forma, men legg også eit demokratiaspekt inn i omtalen av stykket: «Sterk fredsuppell munnar òg det første større skodespelet til Tarjei Vesaas, 'Ultimatum', ut i, einaste freistnaden ved sida av Grieg på å stelle demokrati mot diktatorlovprising i 30-åra. Stykket hadde sterk ekspressiv karakter med front mot norsk teaterrealisme» (Dalgard, 1955, s. 294).

Svein Gladsø m.fl. skriv at «Det mest åpenbare kjennetegnet på modernismen i teatret var... løsrivelsen fra litteraturen som leverandør av innhold og form» (Gladsø m.fl. 2015, s. 124). Det litterære og verbale utgjør ein del av fleire element i det samla estetiske uttrykket ei framsyning formidlar. Vesaas søkjer å finne ei form på dramaet der kontrastar lys/mørker, radiostemma, draumesekvensar m.m. også blir ein del at språket på scenen. Rommet får sitt dynamiske språk. I tillegg kjem krigstrugsmålet

som forsterkar ein tendens til at karakterane står fram som brikker, som levande språklege og tematiske teikn, som hjelpe-lause skapningar som blir flytte hit og dit. Personane blir såleis representasjonar av viktige typar i samtida i Tyskland i 1932, nasjonalisten og pasifisten. Dessutan er den biologiske og liv-gjevande kvinna, ein del av nazi-ideologien, også representert gjennom Maria.

Våren 1933 kjem han heim til Vinje. I eit brev til Halldis denne våren skriv han om korleis han opplevde Hitler og Tyskland, og sjølv om han hadde utforska den indre grua til krigstrugsmålet, tek han parti med Tyskland og meiner at Frankrike har drive unødvendig aggresjon mot grannelandet:

Men eg er glad i den tyske ungdommen og i heile denna veldige livskraftige nasjonen som stend aleine mot heile verden. Ifrå Tyskland kjem alt nytt. Eg synest det er heilt naturleg at Nemesis kjem yver Frankrike. Kanskje det no gjeng upp for dei kor useieleg dumme dei var når dei truga fram, blinde av hat, det umenneskelege Versailles-dokumentet. No skjelv dei, og det hev dei godt av. (sitert i O. Vesaas, 2018, s. 137)

Brevet er skriva 18. mai 1933, og 20. januar same år hadde Adolf Hitler blitt rikskanslar, og einsrettinga hadde auka. Ein kan gjerne orsaka Vesaas og seia at han ikkje kunne nok fransk og såleis fekk avgrensa informasjon om kva som gjekk føre seg (jf. O. Vesaas, 2018, s. 137). Det kan så vera. Sitatet seier fyrst og fremst kor sterk kjærleiken til Tyskland var, og han var truleg blind for, eller såg ingen fare ved, Hitlers politiske herjingar på dette tidspunktet. Orda set også *Ultimatum* i eit særskilt perspektiv og problematiserer ei pasifistisk tolking. Slutten er i høgste grad open, og Maria vel krigsromantikaren framfor pasifisten, som ikkje har noko å «tilby».

Hausten 1933 gjev han ut romanen *Sandeltreet*, som også tematiserer kvinne og død, no innanfor rammene til ein kjernefamilie. Teksten er påfallande nær, autentisk og performativ. Her finst mange scenar som underleggjer hendingane, der personane forteller seg og verkar inautentiske (S. Nordstoga, 2021). Det er som han må skrive «av seg» alle dei sterke inntrykka han har fått gjennom årevis reising, tallause teaterbesøk og mykje roman-skriving, og til overmål har han også treft kvinna i sitt liv.

Odelsguten seier frå seg garden, men kjøper ein ny, Midtbø, og paret kan flytte inn i eige hus, dei gifter seg, og etter kvart får dei barn. Alt ligg til rette for ein ny fase i forfattarskapen, med Bufast-bøkene og nye noveller.

Oppsetjinga

1934 blir eit viktig år i forfattarskapen. Han får det store gjennombrøtet sitt med *Det store spelet*. Om gjennombrøtet er like stort når det gjeld *Ultimatum* og sceneversjonen, er eit ope spørsmål.

Den unge Olav Dalgard set opp stykket hausten 1934, og han ser russiske teateroppsetjingar i Moskva sommaren 1933 og kjem heim «med hovudet fullt av dristige fornyande teaterformer» (Dalgard, 1973, s. 168). Dalgard ser veikskapar med *Ultimatum* som drama, men teksten interesserer han på grunn av den særeigne poetiske evna til Vesaas. Men ikkje berre det – teksten ber bod om urolege tider. Vesaas kjenner «dirren». Dalgard vil realisere den poetiske tragedien på scenen, skriv han (sst.).

Ein kan spørje seg kva for tekst Dalgard arbeider med? Kor fritt står han i høve originalteksten som kom i bokform same året? Dalgard nemner eit grep han gjer i framsyninga – ein

viktig kjærleiksscene mellom Stefan og Maria spelar seg ut bak eit skjerm Brett på scenen. «Men det var noe nytt som knapt hadde vore sett i Oslo før, og kritikken var jamt over 'sur'», skriv han (1973, s. 168). Dette er ei moderne reteatralisering, som han kanskje hadde plukka opp i sovjetisk teater.

Vesaas leverte inn manuset sitt 22. oktober 1932 (1932), men den teksten som er trykt to år seinare, er annleis på fleire punkt. Vesaas' originaltekst er knappare, mindre tydeleg og har i seg ein meir gjennomført språkleg poesi. Hovudhandlinga er den same, men den unike poesien til Vesaas er broten opp og endra på, og det verkar som ein har behov for å forklare meir for publikum. Viss det er slik at Dalgards utgangspunkt er bokutgjevinga, er det nærmast sensasjonelt kor mykje som er endra. Alt tyder på at bokversjonen er grunnlaget for oppsetjinga, for rolleheftet fylgjer bokversjonen til punkt og prikke (1934b). Eit særkjenne ved poesi i det heile er nettopp å formidle det usagde. Ein må vera språkleg tilbakehalden, og slik kan ein oppnå gylne drama-poetiske augneblinkar når alt klaffar. Dersom den overtyrdelege bokversjonen ligg til grunn for teaterframsyninga, kan det vera ei forklaring på at kritikken var heller lunken. Opplevde publikummet som sat i salen, at mykje blei forklart på ein altfor innlysande måte, slik at ein på sett og vis kjende seg under-vurdert av regissøren?

Det kan vera relevant å undersøkje siste akt med desse brillene, og ein kan såleis spørje seg om ikkje det overtyrdelege, og behovet for å forklare, punkterer den dramatikken som ligg i stoffet.

Ein viktig scene, og eit vendepunkt, er då Maria vel Arnold og ikkje Stefan. Kva seier då Maria om sitt val? I Vesaas' innleverte manus står dette:

MARIA. Eg må ha tru og varme, Stefan. For di skuld.

STEFAN. Herregud.

MARIA. Minnest du kva du sette i gang inatt? Hå meg. Kva eg tok på meg? Barnet ditt.

STEFAN. Eg minnest, kjære deg.

MARIA. Men skal eg orke det, då må dei ikkje fordømmast dei som trur i blinde. Blir¹⁸ det slik at eg lever lenger, so kan eg ikkje bera barnet ditt fram i ei verd der alle seier at det er burtkasta. Her må truast på livet, og på elden i hugen, og på styrken og motet.

(1932, s. 135)

Dette står i bokversjonen:

MARIA. Eg må få høyre tru og varme, Stefan, elles kann eg ikkje orke noken ting. Hå deg er berre døden og vonløysa no.

STEFAN. Men kjærleiken vår då! – og alt det.

MARIA. Ja alt det. Men det er burte hjå deg. Eg må tru som Arnold gjer. Hå deg finn eg ingenting, um eg spør deg.

STEFAN. *Eg* hadde det òg, alt det du ynskjer, men kven kann halde på det i denne tidi, når ein ikkje er blind? *Fyrst* må eg få sjå at her er krefter som stansar blodbadet, *so* eg kann tru vidare, på det du ynskjer.

MARIA. Men eg må vera med dei som trur *i blinde*, eg som vel skal føde barn.

(1934a, s. 95)

Vesaas' fyrste versjon er knappare, meir poengtert og overlèt meir til tilhøyraren. Fyrste utsegna til Maria er meiningstung, dessutan blir tematikken gjord meir allmenn i fyrste versjon: «Her må truast på livet, og på elden i hugen, og på styrken og motet.»

Eit anna døme er ein scene i tredje del der Maria og Stefan kjenner kvarandre på pulsen og konfronterer kvarandre med posisjonane sine. Maria ber Stefan om hjelp slik at ho kan tru.

I innlevert versjon skjer dette:

STEFAN. (Trugande) Kva krev du av meg? Du krev blod og glans, ikkje sant?

MARIA. Stefan! du skal sanse deg litt. Eg må få tru eitkvart no høyrer du?

STEFAN. Ja, ja då. Eg høyrer.

MARIA. Men du må også.

(1932, s. 78–79)

I bokversjonen står dette:

STEFAN. Eg vilde ingenting heller, men seg meg kva ein *kann* tru i desse tidene når alt det ein hev halde kjært går under fordi at ein handfull menneske ikkje hev samvet.

MARIA. Men eg må få tru at du trudde på noko det same!

STEFAN. Høyr det, du talar alt um meg som um noko som var eingong –

(1934a, s. 58–59)

Igjen ser ein meir komprimerte uttrykk i fyrste versjon, som den vellykka metaforiske dikotomien «blod og glans» og spissa konflikt mellom hovudpersonane i dei siste linjene.

Ein viktig scene er draumen der Stefan møter Lykteberaren.

I innlevert versjon er replikkvekslinga open og undrande:

LYKTEBERAREN. Ser du no.

STEFAN. Kven lyser?

LYKTEB. Teg still og gå.

STEFAN. Seg kven du er for ein.

LYKTEB. Blir ingen skilnad um eg sa det. Du hev å tegje still.

(1932, s. 98)

I boka er Lykteberaren meir direkte og formanande:

LYKTEBERAREN. Ser du no?

STEFAN. Eg ser ikkje deg.

LYKTEB. Nei det er det same. Kom i veg litt fort no då. Hev det ikkje gjenge upp for deg at her er krig i landet?

STEFAN. Kva!

Seg kven du er for ein.

(1934a, s. 72)

Ultimatum blei spela 20 gonger på Det Norske Teatret, og publikumstalet var stigande. Storleikar som Einar Skavlan, Nini Roll Anker, Henrik Sørensen og Inge Krokann var begeistra. Skavlan skriv: «Formen er knapp, nyere og mer moderne enn det aller meste, som skrives her hjemme. Det var en æresplikt for Det Norske Teatret å bringe et så betydelig dikterverk frem på scenen» (Skavlan, 1934). Trass i oppfordringar frå *Dagbladet* blei stykket teke av plakaten.

Grunnen til dette kan ein sjølv sagt spekulere i. Men det at dramaet bryt med litterære normer og forventningar, er heilt opplagt ei forklaring. Likevel er desse åra ei sterk brytingstid i teateret. Teatersjef Oscar Braaten seier *Ultimatum* er meir krevjande enn det er nyskapande, då Olav Dalgard melder si interesse for stykket: «Vil du våge skinnet på eit så vanskeleg stykke, så ver så god» (Dalgard, 1973, s. 168). Braaten er trygt forankra i den realistiske tradisjonen og overtek som teatersjef i 1934 etter den meir søkjande og eksperimenterande Hans Jacob Nilsen. Alfred Fidjestøl skriv: «Olav Dalgard var likevel irritert over at teaterstyret ikkje greidde å halde på folk som Agnes Mowinckel og Hans Jacob Nilsen, og mistenkte det for å velje Braaten som sjef fordi dei då fekk ein underdanig sjef som styret kunne kontrollere» (Fidjestøl, 2013, s. 189). Det er truleg at Braaten spela ei viktig rolle i

avgjerda om å ta *Ultimatum* av plakaten, men andre forklaringar kan også vera viktige. Det kontrafaktiske spørsmålet melder seg: Kva hadde skjedd med dramatikaren Vesaas viss stykket hadde blitt ein publikumssuksess? Eller ein kan spørje seg: Kva hadde skjedd med oppsetjinga dersom Hans Jacob Nilsen hadde halde fram som teatersjef? Faktum er at framsyninga *Jeppe på Berget* frå 1934, under avgangen hans, er sterkt inspirert av russisk og tysk ekspresjonisme, og framsyningane han sette opp på Den Nationale Scene, markerte sigeren for modernismen i norsk teater, skriv Olav Dalgard (1955, s. 290) (Nordahl Griegs *Vår ære og vår makt* og *Bödeln* av Pär Lagerkvist).

Med *Ultimatum* har Vesaas gjort store framsteg som dramatar, han er i ferd med å finne si særeiga poetiske form, ei form for ekspresjonisme der alt som skjer på scenen – menneskeleg tale, lys/mørker, gjenstandar, rørsler, mimikk – dannar ei form som seier noko vesentleg om menneske og tida. Strasbourg-opphaldet og summen av alle teaterinntrykka var med på å skape eit modernistisk formspråk hjå Tarjei Vesaas. Ein kan med god grunn nansere den berømte utsegna til dikteren sjølv om at *Kimen* representerte eit delegeikn. Med *Ultimatum* blir Vesaas modernist, fleire år før *Kimen*. Olav Dalgard skriv, som kjent, at stykket er den einaste freistnaden ved sida av Nordahl Grieg på å setje demokrati opp mot «diktatorlovprising» (Dalgard, 1955, s. 294). Dalgard ser dette som eit politisk og antidiktatorisk stykke, og synspunktet ber truleg preg av Olav Dalgards grunnleggjande sosialistiske grunnsyn.

Diktaren sjølv får siste ordet. I eit brev til forfattaren Inge Krokann 5. desember 1934 skriv han: «‘Ultimatum’ fekk ein underleg lagnad: fyrst grundig ihelslege og sidan sterkt rost» (1934c).

I desember 1937 skriv han den korte prosateksten «Kulden og skalden» som skildrar desemberkulda som også ein trugande

politisk kulde. Kjensla av krigstrugmålet blir påtrengjande, og han tenkjer kanskje tilbake på stemninga i Strasbourg i 1932 (1937). Den 10. mai 1939 skriv han i eit brev til Inge Krokann: «Ein lever liksom provisorisk no, vågar ikkje å tenke større framover. Det er for meg slik at det tærer på arbeidskrafti. Ein må vita at ein hev tid, for å legge i gang» (1939a). I eit brev til den same Krokann 18. desember 1939 skriv han: «Forresten ser her slik ut no, at ein kan ikkje planlegge nokenting. *Ein må vel sjå i auge at det snart kan vera slutt for ein*» (1939b, uth. av forf.). Han kjenner krisa koma, og på nytt grip han til dramaet i ein slik situasjon. I mars 1939 byrjar han på eit skodespel som han kallar «Vaskehuset» som han same året sender inn til Det Norske Teatret. Han har ein draum som fester seg i minnet.

Walter Sokel skriv: «I si originale form er ekspresjonisme dramatiserte dagdraumar og fantasiar»¹⁹ (Sokel, 1963, s. 14). August Strindberg byggjer mykje av dramaestetikken sin på draumar (*Et drömspel*). Psykoanalysen er oppteken av draumar. Draumar er altså tematiserte i kulturlivet og kunstverda. Her høver Vesaas inn. Bleikeplassen-tekstane er inspirerte av ein draum (og likeins romanen (og skodespelet) *Vårnatt* frå 1954 (sjå s. 201) (O. Vesaas, 2018, s. 365)). I mars 1939 skriv han ned ein draum etter ein influensa:

Lin til bleik.

Utanfor ein liten bymur. Dei vaskar og breier ut lin. Sveip i lin. Barnesaker. Uskuldsreint. Linet som brutalt skal rivast sund. Ein flokk går forbi og syng «En sjömann älskar havets våg». Gamlingar kjem og skal ha dei skrøpelege kroppane som gøymt i lin. Med ein gong ein *flod* av lin som må avstad.

Opning: Millom vaskarane. Fær tola saftig skjemt. Ho som bløyter brudelin.

Vidare tyding av linet som bleikt og reinsa av å ligge ute under himmelens ver.

Krigen. Det blir ein straum av lin. Alle blir plyndra for lin dei har. Linet blir rive av kroppen. Rive av småbarn. Brutale, rå scener [...].

Innlagde scener frå ein slags «skirseld» for linet: for menneske-åndene.

Seinare: Natt. Lin ligg ute. Gamling kjem og stel seg til ei lik-skjorte. Ungdomar millom linet. (sitert i O. Vesaas, 2018, s. 206)

Draumen gjev oss eit unikt innsyn i kunstnarmedvitet, og trass i det fragmentariske og usamanhengande er det lett å få auga på motiv som han seinare bruker i Bleikeplassen-tekstane: Det reine linet og reinsinga og lutringa, ulmande valdsbruk, fornedring («fær tola saftig skjemt») og den topografiske plasseringa nær grensa til byen.

Fjerde akt

Vaskehuset (1939)

Scenetilvising: Han skriv «Vaskehuset», og Bleikepassen som byggjer på «Vaskehuset». Han arbeider med Bleikepassen-prosjektet, i form av drama og roman, like før og under okkupasjonen, og skriv Morgonvinden like etter krigen.

«Vaskehuset» (1939c) består av åtte akter og handlar om Johan Tander som driv eit vaskeri «i utkanten av ein mindre by». Han må seia opp folk på grunn av auka konkurranse, som set i gang ei rekkje dramatiske handlingar. Tander er forelska i ei av jentene, Vera, som blir fortvila då ho får beskjed av sjefen om å slutte. Ho skal gifte seg med Jan, som heller ikkje har arbeid. Vera blir så pressa av Tander. Ho blir lova arbeid vidare mot at han får gå til sengs med henne. Vera går med på avtalen. Parallelt med at Vera og Tander er saman, utviklar utdrikkingslaget til Jan seg til nærmast rein lynsjing. Jan treffer på Tander på veg ut frå Veras hybel, og i affekt får han med seg kameratane sine og fører Tander inn til sjølve vaskehuset. «Vi har eit mål med deg. Og det er å få deg dugeleg rein», seier Eiler, ein av gutane (s. 59). Jan uttrykkjer seg, i sin sjalusi, mykje sterkare: «Gjorde vi rett, så

drukna vi deg som ei rotte» (s. 60). Dei held han nede i kummen og legg han så til tork og bleiking ute på plassen. «Kvitare enn snø skal du bli, Tander», seier også Eiler (s. 71). Men det er likevel liv i Tander, men så seier Elise, overraskande: «Er det liv, så stå still og la det slokne heilt, slik det er byrja. Og pris skje Gud» (s. 74). Elise tek på seg det heile og fulle ansvaret for Tanders død og fritenk gutane: «De har berre vori ein liten reiskap, de. Eg tek det på meg. Eg står her og har rett til det – la meg få orke han. No er Tander endeleg fridd» (s. 74).

Den døyande Tander ligg utanfor vaskehuset. Det er natt, og dei andre ser på han og lèt han døy, som var det eit stilisert og gjennomgripande oppgjør med den personifiserte vondskapen, som også Elise i si smerte må ta ansvar for og ta del i.

Samstundes kjem den gamle og døyande mannen Josef og ber om ei rein kvit skjorte slik at han kan døy. Josef er også med i sluttscenen og døyr heilt til slutt. Slik blir det ein tematisk balanse på slutten. Den gode aldrande Josef som vil sone for syndene sine, døyr, og Tander som utøver vondskapen, som Josef ber om tilgjeving for, døyr også.

I 30-åra har han skrive sju romanar og ei novellesamling. Kanskje det er naturleg å endre formatet og prøve ut dei moglegheitene som dramasjangeren gjev til å fange tidsanda. Desutan kan «Vaskehuset» lesast som ein studie over vondskap og kva den kan føre til, og ikkje minst korleis mørke krefter kjem i sving. I to Bufast-romanar dyrka han vitalismen, medan den siste romanen om Klas Dyregodt, *Hjarta høyrer sine heimlandstonar* (1938), varslar om mørkare tider (Chapman, 1969, s. 81). Den nye dammen me les om, som skal vera eit vern mot flaum og, symbolsk, mot urolege tider, skaper von, men like fullt er den så høg og tilsynelatande trygg at den også skaper uhygge: «Dammen er trugande høg. Det blir ein avgrunn på nedsida» (1938, s. 13). I «Vaskehuset» er det bekmørkt, bortsett frå halmstrået Josef.

Skodespelet sender han til Det Norske Teatret, der ein vil setje opp stykket, men tida går og ingenting skjer – og Vesaas er irritert. Han er i sin diktarverkstad på Midtbø, men verda ser annleis ut i 1939 frå kontorpulten til teatersjef Knut Hergel. Særskilt etter at tyskarane har gått inn i Polen, er Hergel klar på repertoarpolitikken. No måtte publikum få noko lett, som fekk dei til å gløyme krigen (Fidjestøl, 2013, s. 233). Det kan vera ein grunn til at manuset «Vaskehuset» blei liggjande i ein skuff. Men Olav Dalgard, konsulenten i Det Norske Teatret, skriv at det er «veikt» som drama (Dalgard, 1973, s. 169).

Det er mange konfliktlinjer i «Vaskehuset». Den viktigaste er mellom Tander og vaskejentene, truleg på grunn av både Tander som person og måten han driv verksemda på. Men relasjonelle forhold skaper også drama: Anna, ei av jentene, er sjalu på Vera som skal gifte seg med Jan. Anna har vore i lag med Jan før. Kona til Tander, Elise, kjenner sterk avstand til mannen sin, men er også svært knytt til han. Ein kameratsleg samtale på utdrikkingslaget om det å gifte seg utviklar seg slik at Jan og valet hans blir mistenkjeleggjorde på ein vondsinna måte. Dette er ein kortvarig konflikt, men den kvervlar opp krefter som fører til lunsjinga. Tanders kamp mot eigen vondskap blir også tydeleg tematisert, men også dei egoistiske gjerningane hans, i seg sjølv, kjem godt fram, særskilt i høve til korleis han behandlar Vera.

Handlinga er næmast sosialdarwinistisk der kjærleik og begjær saman med destruktive krefter er i fri utfolding. I den grad der finst ein moralsk instans, må det vera den gamle mannen, Josef. Det bibelske namnet og det å låne ei kvit likskjorte alluderer til reinsing, lutring og katarsis.

«Vaskehuset» inneheld hovudelementa av den symbolikken som ein finn i *Bleikeplassen*, både i dramamanuset frå 1943, romanen (1946b) og dei seinare teateroppsetjingane (den fyrste i 1953). Fyrste delen har denne scenetilvisinga:

Eit vaskehus der dei driv lintøyvask. Store bryggepanner og vaskekummar. Ikkje nokoslags moderne vaskemaskinar. Ei vid dør står oppe til siderommet – der det er tilstelt strykeri. Døra til ute står og oppe, og ein ser gjennom den ut på ei grøn slette, og bak på den nokre småvorne byhus. Bortover marka heng kvit vask på snorer. Plassen er godt inngjerd. Det er ein varm og litt blåsande sumardag. Over husa er blå himmel. (1939c, s. 3)

Andreas Lombnæs skriv at ei ekspressiv diktarhaldning projiserer subjektive førestillingar «ut på omverdenen» (1998, s. 196). Skildringa av scenerommet meir enn ymtar om sjelelege tilstandar og sterke kjensler. Vaskekummar og bryggjepanner er kokande og sydande, sletta er aude og kan indikere einsemd, dei nyvaska kleda lutringa osv. Samstundes er totaliteten her realistisk, og det er nettopp denne særeigne samantvinninga av ekspresjonistisk performativitet, symbolsk innhald og realistisk ytre ramme som særmerker «Vaskehuset» som drama.

Lys og mørker – og drifter i spel

Det er slåande korleis lys/mørker-motivet blir brukt konsekvent som ein stemningsmarkør gjennom dramaet. Handlinga i andre del går føre seg «[m]ot ein mørk bakgrunn. Dimt ljøs». Jan snakkar med Anna, som «har aldri vori gladare» i Jan enn i kveld. Det vesle lyset i scenerommet uttrykkjer kanskje den vesle vona til Anna om å få han tilbake. Utdrikkingslaget i tredje del finn stad på hybelen til Jan, som er eit naken rom, med «lampeljos». Rommet minner oss om eit forhøyringsrom der Jan må forsvara vala sine heile tida. Veras hybel i fjerde del fungerer forholdsvis nøytralt i høve til handlinga der Tander må skrive under på avtalen mellom dei to. Del fem er derimot i mørker.

Grete, som arbeider og bur i vaskehuset, blir oppsøkt av Elise. Ho er uroleg for Tander, som ikkje har kome heim. Idet Tander får utløp for sine mørke krefter, møtest kvinnene for å hente han heim. I sjette del fell det lys på Tander i eit elles mørkt rom. Men Vera trer fram for oss naturleg: «I mørkret lengst til den andre kanten lyser fram andletet åt Vera.» I nest siste del er det igjen ei lampe som lyser mot Tander idet dei tre gutane vil skremme han ved å halde hovudet hans i vatnet. Vasking og vatn har vore Tanders levebrød, no blir det hans lagnad. Kunstig lys, naturleg lys, mørker og skugge gjev fylde til dialogane. Siste scene blir presentert slik: «Turkeplassen ved vaskehuset. Mørk varm natt. Plassen blir dimt opplyst av ei lykt på ein stolpe. Ein skimtar kvit vask utover i mørkret» (s. 64).

Det sceniske rommet er i det heile mørkt og naken med innslag av eit sterkt lys. Tematikken er ikkje berre mørk, men også skremmande. Det uhyggelege spelar seg ut visuelt i dei sceniske situasjonane og konkretiserer vondskapen. Lisbeth Pettersen Wærp skriv interessant om korleis det uhyggelege får litterær utforming der dei fire grunnelementa er viktige (Wærp, 2005). I «Vaskehuset» står vatn sentralt, noko også tittelen indikerer. Wærp skriv om vatnet i Vesaas-universet – det er ofte bilete på «noe annet, ofte, i kombinasjon med *sug* og *press*, som uttrykk for destruktive følelser som uro og angst» (Wærp, 2005, s. 113). Det kjende diktet «Det ror og ror» blir trekt fram som ein illustrasjon på tematikken i artikkelen (s. 114).

Stykket handlar i stor grad om dei kreftene som er i sving, og som fører fram til det spontane og grufulle drapet. Den makabre slutten der Tander blir lagd ut til tork, er uhyggeleg i all si performative kraft, sjølv om den blir mildna noko ved at Elise representerer ein kristen forsoningstanke. Dessutan er Josefs dødslengsel og behovet for å la seg lutre også med på å nyansere tematikken omkring det vonde. Men desse innslaga

er mindre dominante enn skildringa av dei vonde kreftene. Kva skjer eigentleg i dette utdrikkingslaget som fekk slike brutale konsekvensar? Det som skulle vera ei feiring av farvel til ungkarslivet, endar i full destruksjon.

Jan og kameratane Eiler og Mark skålar for brudgommen. Men Mark – som ein mark som grev og grev – plantar ein tvil i samtalen som kjem til å liggje der og murre mellom dei tre. Han seier ganske tidleg at «Og drikke lyt vi vel i kveld – ved eit so trist høve» (s. 34). Dette kjem han stadig tilbake til. Som tilskodarar/lesarar kjenner me til avtalen mellom Vera og Tander, men Jan er naturleg nok i god tru. Ein kan ane Jans tragedie når han seier at han har høyrte rykte om nedbemann, men Vera er trygg. Viss ikkje hadde ho sikkert sagt ifrå, seier Jan. Samstundes kjenner han på skam, for han har ikkje arbeid. Vera må forsørge også han. Mark kjem så med nye argument. Armod og fattigdom gjer noko med folk, dei skaper om folk. Så vrir ein dramatikken endå eit hakk. Eiler seier: «Sjå dette fæle vaskehuset hans Tander. Underleg at det er ein stad som dreg ein støtt» (s. 37) (denne metafysiske dragninga mot det destruktive og mot angsten er eit kjent Vesaas-motiv (jf. Wærp, 2005)). Brått kjem Jan til å tenkje på møtet med Josef. Han spurde om Jan hadde ei rein og kvit skjorte å døy i, men «eg var ikkje så stelt», seier Jan. Frampeika er tydelege. Symbolsk er Jan fanga i død og tragedie, ved at nettopp han blir beden om skaffe Josef lik-skjorta. Jan kjenner stigande uro omkring døden. Drikkinga forsterkar utbrota og svingingar i stemning og kjensler. Jan snakkar eldfullt om korleis Vera og han skal slåst for kjærleiken, men rett etterpå blir han redd. Han tenkjer på Josef og døden og blir eit barn. Mark seier: «Gå til sengs, barnet mitt. Så skal Eiler og eg halde deg i bae hendene til du sovnar» (s. 42). I alle seinare oppsetjingar av *Bleikeplassen* opptrer dei tre gutane som ei meir eller mindre

einsarta gruppe. Her er det ikkje Jan som fører an. Han er den veike og kjensleware, og dei to andre blir omsorgspersonar og må trøyste. Jan lét seg drive frå skanse til skanse. Scenen syner kjensleladd omsorg og omtanke *blant menn*, som gjer «Vaskehuset» endå rikare.

Det store paradokset er at utdrikkingslaget, karfesten, blir så opprivande at Jan må hente Vera: «Ho er ei blank stjerne for meg, Vera» (s. 42). Dei går ut, alle tre, Jan går opp til Vera og oppdagar Tander. Mark og Eiler ventar på gata.

Tragedien

Kva slags tragedie er ein vitne til? Den antikke oppfatninga av tragedie var oppteken av feilvurderinga. Det er ikkje nødvendigvis ein karakterbrest som fører til heltens fall, men heller at det oppstår ein situasjon der vedkomande trår feil. Men denne situasjonen oppstår neppe tilfeldig, det vil truleg vera noko ved personen som fører vedkomande inn i ein slik situasjon. Det er viktig at publikum identifiserer seg med den falne helten og lét han gå gjennom ei form for katarsis, ei reinsing, ei lutring, som også publikum opplever og tek del i, på sitt vis. «Fabel (mythos), karakterframstilling og språk skal vekke frykt og medlidenhet for å frembringe en *katharsis* av disse affektene», seier Elke Platz-Waury (Platz-Waury, 1992, s. 124) (uth. av forf.).

Vesaas' stykke stoppar opp på halvvegen, i så måte. Me tek del i Jans fall, men dramaet blir avslutta med ein hjelpelaus og sjokkaskadd Jan som ikkje greier å ytre seg om det som har skjedd. Likevel er det nokre element som peikar i retning av katarsis. Spesielt er Josef-figuren ein forsonande figur som vil stå rein og reinsa overfor sin Gud. I seinare versjonar av stykket er det nettopp katarsisdelen som blir bygd ut, understreka også av

namneendringa frå «Vaskehuset» til «Bleikeplassen», ein stad der ein blir uskuldsrein og kvit og budd til å kunna møte døden.

Den sentrale utdrikkingslagsscenen handlar om ein splitta identitet som brått går inn i ulike roller, og vondskapen får eit sterkt impulsivt og performativt preg. Mark, spesielt, pressar Jan, og tung sjalusi blir fort framkalla då Jan oppdagar Tander i døra. Vondskapen er kalla fram i eit sosial samspel (sjå elles omtalen av Hannah Arendt s. 114–115).

Kollektiv og individuell vondskap

Det gjev ei kjensle av historias vonde sus når ein veit at Vesaas skreiv skodespelet i 1939, og gjev den ulmande vondskapen ei litterær utforming. Han skriv stykket før krigsutbrotet 1. september 1939 og kjenner det menneskelege fallet. Etter okkupasjonen høyrst mange litterære og filosofiske stemmer som utforskar det ufattelege. Einar Øverenget tolkar filosofen Hannah Arendts tankar om vondskap etter ho høyrer om Auschwitz, på denne måten:

Mennesket er i stand til å sette i gang nye begynnelse, og derfor er mennesket også et farlig vesen. Vi kan handle på en måte som undergraver vår egenart – inkludert det som setter oss i stand til å handle i første omgang. – Mennesket er simpelthen i stand til å fornekte seg selv, og et slikt fravær av det menneskelige har tradisjonelt blitt forstått som ondskap. (Øverenget, 2003, s. 219)

Jan fornektar seg sjølv og kjærleiken, og han sviktar den han vil love evig truskap. På mange vis mister han seg sjølv og blir riven med. Han fell djupt og blir med eitt til ein hjelpeløs skapnad etter ugjerninga. Utdrikkingslaget er ei ny byrjing, som Øverenget skriv

om. I ein gjeven kontekst kan ei gruppe kaste vrak på ideala sine og gå i ei retning som ein kan karakterisere som uhyggeleg eller vond.

Tander eksemplifiserer andre aspekt ved vondskapen. Dramaturgisk er det interessant at Tander omtalar sin eigen vondskap, og dermed får ein eit metanivå som i dramateksten kling saman med det autentiske. Han er tilsynelatande vond som person og framstiller seg sjølv som eit døme på dette. Her rører ein også ved det episke teateret, med avstand til det fortalde og dramatiserte. Det tradisjonelle dramaet, det teaterteoretikaren Peter Szondi kallar eit absolutt drama, stiller til disposisjon ei form som ikkje høver når ein skal framstille ein ny tematikk knytt til moderniteten og «menneskets ensomhet og isolasjon» (Skaffun). Einsemnda til subjektet krev ei ny dramatisk form, der subjektet også er i stand til å sjå seg sjølv med avstand.

I lys av dette kan ein kanskje tenkje seg Tander som eit slikt «eg». På sett og vis fortel han si eiga historie og prøver å forklare sine eigne handlingar. Tander står fram som isolert og inautentisk. Han veit godt at han sjølv ikkje deltek i det sosiale livet som andre, han er einsam og ser seg sjølv med avstand.

I scenen der Vera går med på Tanders ynske for å berge arbeidet, blir dette sagt:

TANDER. Eg vil koma og vera hos deg i natt, seier eg. Då skal eg lova å vente. Vil du?

VERA. Nei! Korleis kunne eg vera hos Jan etter det?

TANDER. Då skal eg vente dei tre månadene som du tala om. Slik at du har arbeid her i vaskehuset den tida.

VERA (Meir og meir skræmd). Svin er du.

TANDER (Med sorg). Ja, det er eg. Det treng du ikkje fortelje meg opp att og opp att – – –

TANDER. Du kan kalle meg ein stakkar, så kjem du nok nær det rette. Gå no.

(Rasande) Gå!, seier eg. Du treng ikkje stå der lenger og vera hoven over elendet mitt.

(1939b, s. 25–26)

Seinare på natta ber Tander Gud om tilgjeving for det han har gjort, og han snur opp ned på situasjonen. Berre Vera og dei andre kan fri han frå begjær, utukt og hovmod, og seier vidare: «Men de har makt til å gje meg ei hjelp, de som har sett meg i all min veikskap. De som no berre sit hovne og herskar over meg på det eg har gjort dykk» (s. 54).

Scenen er brutal, for Vera får ei dobbel belastning. Ho må stå ut med Tanders manipulering og lyster, og i tillegg blir ho klaga for å ikkje gjera nok for han. Og endå er ikkje denne fornedringa nok. Jans tragedie ligg rett framfor henne då han treffer på Tander som er på veg ut frå Veras hybel. Jan gjer seg til mordar (sjå s. 93–94).

Latent og framprovosert vondskap møter Tanders ibuande vondskap, og med eitt blir vaskekummen meir enn eit uttrykk for dagleg slit og arbeid. Vatnet blir synonymt med destruksjon og død. Scenen rundt vaskekummen er skremmande, og lesaren blir vitne til seigpininga. Det gjer ikkje situasjonen betre når Tander lovar at han skal bli eit betre menneske:

TANDER. De drep meg før de veit av det. Og eg må få tid på meg! Tid. Litt tid!

JAN. Kva til? Det skil oss ikkje.

TANDER. Til å prøve å bli eit anna menneske. Det er ikkje noko anna eg ynskjer.

(s. 61)

Humanisten Vesaas skildrar gjerne det vonde på ein problematiserande måte. Lisbeth Pettersen Wærp drøftar dette når

ho skriv om Hjernen i Midten av *Huset i mørkret* (2009b, s. 55–65). Vesaas framstilte på eit tidspunkt Hjernen som ein som eigentleg ville det gode, men som blir oppfatta som vond. I den endelege versjonen av romanen er Hjernen ein som er forrykt, ein som er besett. Samstundes er isolasjonen ein føresetnad for den menneskelege vondskapen.

Handlingane til Tander er vondsinna, og indirekte er den spontane og uføreseielege vondskapen i utdrikkingslaget eit svar på dette. Vondskap avlar vondskap. Dramaet er stramt bygd opp og viser den genererande krafta i det vonde, og von om lutring og forsoning er heller svakt til stades.

Artaud og grusomheitas teater

Eit år før «Vaskehuset» gjev den franske teaterinstruktøren Antonin Artaud ut *Le Theatre et son Double* (*Det dobbelte teater*) (Artaud, 1998, s. 121). Artaud skriv her i teksten «Grusomheitas teater (Første manifest)» at teateret må vinne tilbake den særigne kunstnarlege krafta si:

Av alt dette fremgår det at man ikke kan gi teatret tilbake dets spesielle evner til handling før man har gitt det dets språk tilbake. Det vil si at det istedenfor å vende tilbake til tekster som betraktes som endelige og hellige, først og fremst gjelder å bryte teatrets avhengighet av teksten, og finne tilbake til ideen om et unikt språk midt mellom gesten og tanken.

— — —

Det dreier seg altså om å skape en talens, gestens og uttrykkets metafysikk for teatret, slik at det kan rive seg løs fra sin psykologiske og menneskelige tredemølle. (Artaud, 1998, s. 122)

Jan Olav Gatland skriv at Artaud vil ha eit teater som har «glupsk appetitt på livet, et teater som viser oss virkeligheten som den er – med alle sine grusomme elementer av krig og galskap, erotikk og kriminalitet» (Gatland, 1998, s. 121).

«Vaskehuset» skildrar ein rå røyndom. I utdrikkingslaget oppstår det på sett og vis eit nytt språk i spenninga mellom det som blir sagt, og det som kroppsspråket uttrykkjer. Det inderlege, infame og vondsinna ved det som blir sagt og gjort, skaper eit sanseleg språk, ein sanseleg råskap. Scenen ved vaskekummen blir også til eit språk, eller kanskje ein metafysisk storleik som er «grusom». Scenen ber ikkje i seg berre eit verbalspråk, og heller ikkje berre rørsler og gestar, men noko midt mellom. Med det oppstår det eit teaterspråk i Artauds ånd – «det grusomme» får eit språk.

I vaskekjellaren oppstår også eit slikt språk, i den spesielle sameininga mellom vasking, skyljing og rennande vatn, med sine monotone rørsler, og den destruktive og anklagande tonen i det verbale. Det som ein gong kunne vera noko idealistisk, blir trekt så langt ned det går. Skyljing og vasking, som noko sanseleg, kombinert med sladder og baksnakking blir *språket til vaskekjellaren* – eit døme på «Grusomhetens teater».

Heile den lange teksthistoria til Bleikeplassen-tekstane handlar om å vinne att noko av den idealismen ein ikkje finn så mange spor av i «Vaskehuset».

I Vesaas-litteraturen er «Vaskehuset» sett på som ein kuriositet, før det store dramaet *Bleikeplassen*. Faktum er at «Vaskehuset» står trygt på egne bein. Dei menneskelege relasjonane er svært tette og struttar av råskap, nerve og nærvær, og tematikken kjennest relevant og retta mot vonløysa i samtida. Linjene er skrivne i 1939, og Europa er på kanten av stupet.

Igjen ser ein at Tarjei Vesaas skriv eit drama som er tett på og samtidig med nyare trendar innanfor europeisk litteratur og dramateori. Men «Vaskehuset» blir liggjande i ein skuff.

«Bleikeklassen» (1943) – med eit sideblikk på «Vaskehuset»

Tittelen «Bleikeklassen» (1943) gjev, som antyda, signal om sjeleleg kvitvasking. Elles er nokre viktige namn endra. Josef har blitt til Krister, og sjølve rolla blir viktigare, og blant jentene har Grete blitt til Marte, og kameratane til Jan heiter no Stein og Amund.

Sosialt spel eller lagnad?

Jan seier fleire gonger at det kjem til å skje noko med Tander. Lagnaden rår, og Tander slepp ikkje unna. Dette er ikkje tydeleg i «Vaskehuset». Skrifta er også ein del av den lagnadstenkinga som er eit motiv i heile teksten. Elise har skrive «Johan Tander har ingen brydd seg om» med kritt på husveggen.

Vondskapen og det lagnadsbestemte blir tematisert tidleg og er viktig i den velkomponerte dramaturgiske heilskapen.

I «Vaskehuset» er det heilt annleis. Det er rett nok ein viss aura av vondskap over Tander, men den viser seg helst gjennom gjerning. Trugsmåla mot Vera og avtalen deira skaper antipati. Dialogen mellom jentene medan dei arbeider, er mindre stilisert og går rett inn i sosiale spørsmål. Den eldre kvinna Grete er redd for arbeidet sitt viss maskinene overtar. Vesaas er sikkert ikkje upåverka av dei harde trettiåra og arbeidsløyse. Men sjalusi og misunning vakar i overflata også her. Vera skal gifte seg, men Anna, altså tidlegare kjæraste med Jan, gjev ikkje Vera gode framtidsutsikter når Jan er arbeidslaus: «Eg veit ikkje, eg – kva som blir gleda for Vera, – Stå her tvikrokut heile dagen, og så koma heim til ein mann som sit arbeidslaus og berre må fø'ast» (1939c, s. 6). I det heile er dialogane her meir sosialrealistiske, språket er meir fargerikt (bannskap),

og Tander blir nedsetjande kalla for «Tjukken». Kropp og sensualitet er også, rett nok svakt, men likevel til stades som eit motiv. Elise gjev Vera beskjed om å ha meir klede på seg, men den eldre Grete seier: «Når ein er ung, så lyt ein då vise seg fram litt vel» og vidare «Nei, Vera som skal stå brud i morgon dag, treng då ikkje leggje ut agn. Man sanneleg så synest eg at den som har ein vakker kropp, lyt ha lov til å vise at ein har det» (1939c, s. 4).

I «Vaskehuset» er Elise, kona til Tander, desperat overfor dei vanskeleg arbeidsforholda og vil modernisere, og Tander sjølv innser at han må gjera noko for å halde verksemda gåande. Grete, det alltid kloke mennesket – som var redd at maskiner overtok arbeidet hennar – ser at Tander ikkje gjer Elise godt: «Hu, den Tander-tjukken vår. La oss vone at grava opnar seg for han snart. Så kunne Elise bli eit likeleg menneske att» (1939c, s. 7).

Samtalen mellom jentene i vaskehuset i den fyrste versjonen er mangarta og nyansert. Sjalusi, sensualitet, slit og arbeidets forbanning blir presentert i livfulle dialogar. Sjeldan kan ein lesa ein så sprell levande og fargerik Vesaas.

I 1943-versjon krinsar desse samtalanene mykje omkring Elise og den uroa ho kjenner overfor Tander, som går ute om nettene og ser bleik og framand ut. I denne versjonen er det heller ikkje antyda noko om seksuelt samkvem mellom Vera og Tander, noko 1939-teksten fører prov for. Elise fortel også om skriftinga på vegg.

Sjølv om tematikken i «Vaskehuset» og «Bleikeplassen» har mykje felles, skriv Vesaas meir konsentrert og stilisert i 1943-versjonen. Tander i «Vaskehuset» er på mange vis knytt opp mot arbeidet. Kvinnene slit, driv håplaust gammaldags, og Tander bryr seg ikkje. Avtalen han gjer med Vera, er driven fram av seksuelt begjær, men føresetnadene er sosiale. Det er snakk om arbeid og den æra det fylgjer med å ha eit arbeid. Tander trykkjer

på dei rette knappane, og Veras personlege fall er fyrste steg i tragedien.

Det som skjer før ein skremmer Tander i dei to versjonane, har mykje felles, sidan drikkelaga utviklar seg med sin eigen dynamikk. Hatet mot Tander blir tematisert tidleg i siste versjonen, medan vondskapen er meir spontan og veks fram under utdrikkingslaget i «Vaskehuset». Det er ingenting som tyder på at Jan har noko mot Tander før utdrikkingslaget. Dette er ein stor skilnad. Den vondskapen som ein ikkje kan føreseia, blir meir aggressiv enn det meir kontrollerte skremselet i 1943-versjonen.

Tander

Karakteren Johan Tander er meir samansett og nyansert framstilt i «Bleikeplassen». Han går på sett og vis også inn i ei offerrolle då han ser skrifta på veggen («Johan Tander har ingen brydd seg om»). Til spott og spe er Tander hengd ut, sjølv om utsegna strengt teke har dobbel tyding (det er synd på Tander, for ingen har brydd seg om han). Tander mistenkjer Jan for å ha skrive dette, medan Jan kjenner eit inngrodd hat mot Tander. Vera er saman med Jan, men Tander går rundt og skuler misunneleg på det forelska paret. Tander overhøyrer tilfeldig ein samtale og finn ut at det er Elise som har skrive på veggen, og dermed fell det ei bør av skuldrene hans. At Elise gjorde dette av «omsut», mildnar Tander, og eit nytt liv kan byrje. Men Jan og kompisane øser seg opp på Tander, og då dei oppdagar han hjå Vera, tek dei han med til vaskekjellaren, der han fell i vaskekummen (utan vatn), dødsredd. Mykje av tragedien ligg i det at Tander er hjå Vera for å fortelje korleis livet hans er blitt mykje betre etter det han veit om skrifta på veggen. Det er som om Tander langt på veg godtek bortføringa (jf. Chapman, 1969, s. 95):

TANDER. Eg står dykk ikkje etter livet, Jan.

JAN. Har du ikkje gjort det?

TANDER. (bøyger hovudet audmjukt) Jau ...

(1943, s. 133–134)

Gutane skremmer Tander til døde, og då alle ser kva som er hendt, rekkjer Elise ut ei forsonande hand.

I «Vaskehuset» skildrar Vesaas sjølv vaskeriet detaljert i scenetilvisinga, i «Bleikepassen» definerer han rommet mykje vidare ved å nemne alle som bur i huset. Det dramaturgiske frampeiket blir tydelegare.

Ganske raskt blir me vitne til ein situasjon som kan minne om ein scene i *Ultimatum*. Bokstavane i *Ultimatum* lyser og blinkar mot dei det gjeld, som er heilt underlagde det diktatoriske teiknet. Framandgjerung og underkastung renn oss i hug. Lagnaden får eit språk, og menneska er handlingslamma. På det meir personlege planet gjeld dette Johan Tander også då han ser skrifta på vegg, det gammaltestamentlege motivet frå Daniels bok der dei kryptiske orda varsla om undergang i det babylonske riket. Orda er lagnadstunge for Tander. Elise er unnvikande og ber Tander sjå «om det er nokon som stryk det ut då». Ho seier også at «det var vel noko som måtte koma, dette då, truleg». Tander skal stå der og sjå om noko skjer med livet hans. Han er «råka», seier Elise. Ho paralyserer mannen fullstendig, og han, audmjuka, må sjå om noko endrar seg på vegg, med rette ein merkeleg og teatralisk situasjon. Livet til Johan Tander blir framstilt visuelt, og skrifta på vegg er sjølv sagt eit varsel. Johan Tander går ute om nettene, er forelska i Vera, og Elise er uroleg. Skal Tander kunna sjå sin eigen undergang? Er det begjæret overfor Vera som vil føre til denne babylonske straffa?

«Bleikeplassen» (1943): Humanistisk forsoning

«Bleikeplassen» frå 1943 handlar om ein humanistisk forsoningstanke, mykje på grunn av Krister. Den aldrande gamle mannen og dei få, men viktige orda hans minner oss om at me er alle like overfor døden, som blir poetisert på ein stillferdig måte (ein kontrast til aggresjonen ved Tanders død). Krister representerer nøysemda. Han seier til Tander i fyrste akt: «Du som har heile dette vaskehuset, og endå går du ikkje til ro» (s. 4). Han er også menneskekjennaren som ser at Tander ikkje har det godt (ref. s. 5) og formidlar tankar om mysteriet i livet: «Det er mangt som er mødesamt å skjøne, Tander» (s. 56). Dessutan opnar Tander seg for Krister om den veldige uviljen han kjenner overfor Jan: «Og i natt har han gjort det siste som skulle til. Skrivi derute og stilt meg til lått, og råka meg der det gjorde mest. Så no synest eg det må vera snart siste dagen han lever. Men eg vil ikkje detta! Du må kunne hjelpe meg, Krister» (s. 68). Utsegna gjer Tander meir samansett, der han ber den kloke og livstrøytte, som er nær Gud, om hjelp. Det djupt menneskelege blir trekt endå eit hakk når Krister seier at dei begge er einsame, men Tanders problem må han løyse sjølv: «Detta får du greie åleine», seier Krister (s. 68).

Det er grunn til å merke seg det Elise seier etter at Tander er død: «Ingen skal ta detta på seg. Ikkje eg heller. Og ikkje du, Jan Vang. Det var noko som gjekk ut frå han sjølv. Som vi ikkje veit om» (s. 149).

Alt i alt står både Krister og Elise for eit metafysisk menneskesyn. Tander var erobra av noko han ikkje rådde over, og gjennom Krister blir døden skildra som rituell lutring.

I 1940 skriv han romanen *Kimen* som tematiserer vondskap gjennom det grufulle drapet på ei ung jente, men også forsoning.

«Villskap må ikkje tolast!» er ei setning som ofte blir sitert frå romanen, men, som Lisbeth Pettersen Wærp syner, den for-dømminga som ein kanskje kunne forvente frå Karl Li, far til offeret, greier han ikkje å uttrykkje (Wærp, 2009a, s. 93–94). Den same situasjonen står ein overfor her: Korleis reagerer ein fellesskap på ei grufull hending? Svaret til Elise fritek fellesskapen. Tander hadde ein feil ved seg som ein ikkje har innblikk i, som fritek andre for ansvar og skuld.

Fortrollinga

Steinar Gimnes skriv om «fortrollinga» som eit fenomen i forfattarskapen. Han diskuterer også Vesaas i høve til Max Webers teoriar om «avtrollinga» som eit kjenneteikn ved den moderne rasjonelle verda. Fenomen har blitt tappa for underleggjerrande kraft (Gimnes, 2013, s. 18). Som også Gimnes seier, ein må vera varsam med å overføre synspunkta til Vesaas' forfattarskap, men likevel oppfattar Elise Tander som «forrykt», han er rykt ut av og vekk frå denne verda, og dette verken vil eller kan dei skjønne. I dette ligg det ei form for metafysisk tenking omkring det vonde som ikkje er gyldig i den rasjonelle moderniteten, det som Max Weber kallar for «rasjonalitetens jernbur» (Dalen, 2022) (jf. når Vesaas omtalar den «vonde» fyrste lokomotivføraren i «Toget» som har ein «mørk flekk», sjå s. 150, og omtalen av Midten i *Huset i mørkret*, s. 97).

Webers analyse er i dialog med Marx' historiske materialisme, i den forstand at den menneskelege tanken er ei drivkraft, ikkje materialismen. Tarjei Vesaas' dikting er ikkje ei utforsking av korleis tanken skaper historia. Han byggjer heile diktinga på ei erkjenning av at verda ikkje lèt seg fange berre med rasjonelle termar. Kunsten om livet er fortrolla og lèt seg fortrylle (jf. Kittang, 2002).

Romanversjonen frå 1946 har ein annan slutt. Der prøver alle å forstå kva som skjedde, og kvifor Tander oppsøkte Vera like før han døydde. Dessutan får Tander ei opppreisning i Elises auge. Ho får greie på at Tander såg på skrifta som eit uttrykk for omsut frå hennar side, og «Det er å sjå til som Elise får ei utenkeleg gåve midt i elendet og svien» (1946b, s. 220–221).

Begjer, symbol og død

Tidleg i handlinga seier Jan dette om Tander: «Han som går til helvete», og vidare: «Det berst då for meg dette når eg møter han oppe i gangane. Eg veit ikkje kvar det sit, det er heile laget hans. Og det har auka jamt på i den siste tida. I det siste frys eg kvar gong eg støyter på han» (1943, s. 7–8). Hatet blir ein viktig del av dramaturgien.

Dette fører oss til eit nytt perspektiv, nemleg forholdet mellom Vera og Tander. I det store og heile er romanen frå 1946 identisk med skodespelet i 1943, og det er nettopp romanen som er lagd til grunn når Per Arne Evensens syn på Vera og Tander skal omtalast. Romanen – mykje på grunn av eigenarten til sjangeren – syner fram ein endå meir uforsonleg Tander med tanke på Jan, men han ber også om hjelp overfor Krister: «Du lyt stå over meg så eg ikkje gjer noko fælt. Eg bed deg bøye deg for ein slik ting!» (1946, s. 95).

Evensen skriv at tilhøvet mellom Vera og Tander på mange vis er meir interessant enn «Kampen mellom lysets og mørkets impulser» (Evensen, 2017, s. 169). Dette kan ha mykje for seg, for skildringa av Tanders kamp kjem tydeleg fram, både direkte og gjennom den gjennomførte symbolbruken. Men kva med Vera og Tander? Evensen meiner at dette er noko av det vanskelegaste i heile forfattarskapen til Vesaas: Kvifor ynskjer Tander å drepa Jan Vang?

Jan ymtar overfor Vera om at kanskje han står i vegen for Tander (og no er me tilbake til skodespelet frå 1943): «Eg vil seia deg det, Vera. For sumtid trur eg eg det er meg det gjeld. Fordi eg står i vegen hans fram til deg att» (s. 8). Vera ler dette vekk og seier «Nei». Jan ber Vera «ikkje le», men Vera seier: «Du brygger så ihop at.» Jan seier så at «Du er ikkje utsett for det eger. Difor er du blind. Har du ikkje set at auga hans fylgjer deg?». Vera blæs det vekk: «Påss. Slik er noko vi jenter blir van til» (s. 8–9). Svaret til Vera er forholdsvis opne, og ein kan i alle slå fast at ho kunne ha tilbakevist dette mykje sterkare dersom Jan hadde teke mistanken sin heilt ut av det blå.

Kvifor ber Elise Vera gå opp til Tander då han ser på skrifta på veggene? Er dette Elises søte hemn? Skal Tander blir fornødd til det yteste då den han trår etter, kjem inn? Tander har ikkje sendt bod på Vera, ho blir forundra, men går ikkje med det same. Scenen mellom dei to er vakker og intim, men Tander er også bitter:

VERA. Ja. Men eg kan altså gå att då.

TANDER. Då går vel gjerne?

VERA. Det gjer eg.

(Dei ser på ein annan)

TANDER. Eg har ikkje sagt eit ord med deg, eg, Vera.

VERA. Nei, men eg har nok kjent kvar du har vori. Det har vori nok det.

TANDER (dukkar seg). Ja – Det er allting slikt eg skal høyre.

Vera, du veit ikkje alt eg ser i deg, og no er du altså komen for å sjå meg audmykt og spotta, ikkje sant? Det var det Elise ville, kan eg tenke. Du har vel set kva som står på veggene i denne morgonstunda? (1943, s. 20)

Tander bruker så Jans egne ord om sin situasjon for å få Veras sympati: «Johan Tander som skal til helvete.» Dette ropet om hjelp overser Vera, og ho går til slutt.

Då Tander overhøyrer at Elise har skrive orda på veggen, tenkjer han at ho gjorde det av «omsut» (han bruker ikkje ordet «kjærleik»). Han finn ikkje Elise, men går til Vera. Dette understrekar den tette relasjonen, og Vera høyrer på Tander sjølv om ho er på farten og på veg ned til Jan og kameratane. Per Arne Evensen skriv at Vera er «langt fra et nytt eksemplar av den vesaaske madonna». I hybelscenen er ho likegyldig til om Tander kan bli sett der: «Eg – eg bryr meg ikkje om at du er her i kottet mitt» (1943, s. 118). I romanversjonen verkar det som Vera ser annleis på det. I den tilsvarande scenen seier ho: «Vil du vera så snild å gå att med det same og ikkje koma heropp. – Eg bryr meg – eg meiner: Eg likar ikkje at noken skal sjå deg her» (1946b, s. 183).

Det gjev sjølvsaugt meining at Tander har eit sterkt seksuelt begjær overfor Vera, og det kan hende at dette begjæret har blitt fullbyrda. I det heile er kjærleiksbegjæret sterkt i dramaet. Anna seier klart overfor Vera: «For meg kjennest det som du tok han av meg. Og du kan ikkje forby meg å kjenne at eg er glad i han framleis» (1943, s. 50) (meir om Vera som utstøytt s. 192).

Torben Brostrøm les romanen symbolsk, og forståinga lèt seg overføre til dramaet. Johan Tander driv vaskehuset fordi han har trong til det «reine», men det er mange hindringar på vegen mot å kunna oppnå det. Jan er den viktigaste i så måte. For Tander er Vera den reine og idealiserte kvinna, skriv Brostrøm: «Straks da hun kom i hans vaskeri, har han mærket dette. Der åbnede sig ligesom et nyt rum i ham, som en åbenbaring ... Han vil have dette alene, hverken han selv eller andre skal komme hende nærmere, så ville noget fint blive knust. Han nærer en slags ejendomsfølelse over for henne» (1955, s. 63).

Begge desse posisjonane kan ha mykje for seg. Dei ulike syna viser også at ei symbolsk lesing i nokre høve kan føre til at ein overser tekstelement frå den konkrete teksten. Lesinga kan bli idealistisk. Under den symbolske overflata går det føre seg handlingar som ikkje heilt høver inn i den symbolske strukturen der dei ulike delane er avhengige av kvarandre. Begjær, lyster, drifter og lidenskapar lurar under den idealistiske overflata.

Krister er ein slik symbolsk figur som primært idealiserer døden. Som Tander søker det «reine» hjå Vera, søker Krister den kvite og reine likskjorta. Krister-figuren bind saman den dramatiske teksten, og Johan Tander fungerer også som ei menneskeleggjering av det som er både eit motiv og eit tema gjennomgåande: Døden. Krister møter sin død, som Tander også møter sin død. Krister er mett av dagar og vil møte sine Herre, rein og budd. Johan Tander møter døden, men ufrivillig og på dramatisk vis. Krister møter døden i nærleiken av Anna, nærmare ei kvinne enn nokon gong før. Johan søker Elise for å bli forsona med henne, men rekk det ikkje.

Drama-estetiske aspekt

Slik skildrar Vesaas scenerommet:

Utanfor vaskekjellaren hans Johan Tander. Seinsommarkveld. Omtrent mørkt. Ljos på plassen frå ei lampe på ein stolpe. Ein ser ein tørke- og bleikeplass, med eit mørkt sløkt hus i bakgrunnen. Eit høgt stakittgjerde går kring plassen, og detta gjerdet kjem tett i forgrunnen. Innanfor, på snorer, skimtar kvit vask. (1943, s. 3)

Ein kan kjenne att same bruken av lys/mørker og det kvite nyvaske tøyet som i «Vaskehuset» (ei grøn slette blir nemnd, men ikkje her). Interessant er det å lesa Pär Lagerkvist som skildrar

scenerommet og scenografien, poetologisk, i det moderne teateret. Meir presist kan ikkje scenerommet til «Bleikeplassen» skildrast, i 1918, 25 år før:

Scenearrangementene bør ikke være illustrasjonsmateriale, plassert der etterpå for å øke stemningen, men skapt direkte av dikterens fantasi, et like betydningsfullt ledd i hans tankegang som noe annet, og derfor gitt i en pregnant form og i like høy grad besjelet av hans inspirasjon. Ville ikke dette bety rikere uttrykksmiddel for dramatikeren, friere hender, rom for mer bevegelig innbilning? Og har ikke teateret her en sunn og naturlig utviklingslinje, teateret, der det ytre spiller en så stor rolle at det må bli brukt, dog ikke i og for seg, men som et uttrykk for noe indre? (1995, s. 86)

Eitt aspekt er bruk av lys/mørker og av ytre visuelle teikn som skrifta på vegg. Ei anna side er det symbolske. Ein styrke ved «Bleikeplassen» er det performative ved symbola. Dei lever, fungerer, er verksame. I vaskekjellaren arbeider kvinnene, dei skyl, vaskar, tørkar. Dei tek imot det tilskitna og reinsar det, næmast på vegner av menneskeslekta. Krister er ein handlande som til og med tek ei kvit skjorte utan lov. Elise skriv på vegg, og den tilnærma linsjinga er ei symbolsk handling.

Symbolisme finst i mange teatertradisjonar, men ofte er ramma strengt realistisk. *Vildanden* har eksempelvis ein scenografi som er realistisk, sjølv om mørkeloftet fungerer symbolsk. I «Bleikeplassen» fungerer heile scenerommet med sine aktørar symbolsk og allegorisk, og det gjer det moderne.

Det har altså blitt sagt at avstanden til hendingane er eit trekk ved det moderne teateret frå 1900-talet. I tråd med dette reflekterer Peter Szondi over tilhøvet subjekt–objekt: «I dei (les: moderne dramaa) blir motseiinga på same tid både oppløyst og halden ved lag – på den måten at den tematiske motstillinga

av subjekt og objekt finn eit underbyggjande grunnlag i det indre av den dramatiske forma» (Szondi, 1991. s. 167). Subjekt–objekt–dikotomien skaper ein dynamikk som igjen er tematisk betinga.

Tander er eit handlande subjekt som er tett voven saman med dei personane som i utgangspunktet er objekt. Både Jan og Krister er projeksjonar av Tander, der Jan er den lyse og elskande, medan Krister representerer døden som rammar Tander. Utviskinga av subjekt–objekt-relasjonen er såleis tydeleg, men likevel vil den tematiske forståinga ha i seg fleire motsetnadspaar: liv – død, hat – kjærleik, vonde tankar – godheit/sjeleleg lutring.

Alt i alt kan det vera fruktbart å ta utgangspunkt i omgrepet avstand, ifylgje Atle Skaftun: «Det nye som melder seg i dramaet fra slutten av 1800-tallet kan altså beskrives som en tematisering av forutsetningene for det absolutte drama, og med tematiseringen sniker det seg inn en avstand der det før var nærhet, en subjekt/objekt-relasjon, som er det absolutte dramaet fremmed» (Skaftun, s. 149). Det er fleire element i *Bleikeplassen* som rykkjer lesaren eller tilhøyraren frå handlinga, på ein meir eller mindre medviten måte. Tander er eit subjekt, men fungerer også som eit objekt. Hans eigne meir eller mindre dårleg fordekte metarefleksjonar over eigen vondskap er allereie nemnde, mellom anna då han oppsøker Krister for å få hjelp.

Tander ser skrifta på veggen, noko som er med på å gjera han til eit objekt, samstundes som han sjølv sagt også kjennest ganske nær. Oppmoding frå Elise om at Tander nærmast skal observere sin eigen lagnad, kjennest inautentisk og er i høgste grad underleggjerande og skaper avstand.

Den gamle Krister har same funksjon sjølv om han eigentleg er ei spegling av dei yngre og ikkje-døyande. Tander speglar seg sjølv i han og finn tilbake til det gode i seg og søker dermed hjelp. Elles blir Krister omtalt som ein framand, og andre vil

helst ikkje veta av han, nettopp fordi han representerer døden. Denne underleggjeringa og avstanden blir gradvis borte etter kvart som døden nærmar seg, i den gripande augneblinken der Anna fylgjer den gamle inn i døden (sjå s. 187–188).

Me har også sett at *tida* blir viktig når Peter Szondi formulerer teorien om det moderne dramaet. Hå Ibsen dominerer fortida over notida. Annleis er det med Strindberg, seier Szondi: «I verk av Strindberg blir det mellom-menneskelege anten oppheva, eller det blir fokusert gjennom den subjektive linsa åt eit sentralt eg. Gjennom denne inderleggjeringa mistar den ein gong notidige 'reale' tida si dominerande stilling: fortid og notid flyt over i kvarandre, ytre notid framkallar erindra fortid» (Szondi, 1991, s. 165; jf. Paulsson, 2009). På mange vis gjeld denne forståinga også for «Bleikeplassen». Men her kan ein truleg rekne med to sentrale «eg», Jan og Tander. For dei blir tida sekundær, for dei fylgjer sine drifter og begjær, og dynamikken dei to representerer, står ikkje i eit reelt tilhøve til tida. Men ein tanke om den nære framtida blir etter kvart ein del av den dommen dei feller over kvarandre og kva som skal skje med dei.

Kva så med namnet Johan Tander? «Tander» betyr kjenslevar og skøyr. Her opnar det seg ein eksistensiell tematikk. Er han ei kjenslevar sjel som er kasta ut i denne brutale verda? Er han ein som er dømd til fridom, som eksistensialismen snakkar om? Er Tander ein som har kome i makta til begjæret og dei sanselege lystene og med det mist noko av seg sjølv?

Det ligg truleg i valet av namnet Tander ei djup medkjensle med mennesket som er kasta ut i noko det ikkje rår over. Dette betyr at han ikkje greier å skape sitt eige liv. Med det er ikkje dermed sagt at den eksistensielle tematikken er den dominerande, for like mykje er dramaet eit lagnadstungt gammaltestamentleg drama der den vonde må døy (sjå s. 190). Men likevel vil humanisten Vesaas ha omsut og omsorg for Tander. Det er ikkje Tander som

er vondt, men dei, eller det, som drep han, kan ein hevde. Men Vesaas' haldning til dette kan også problematiserast (sjå Wærps omtale av *Kimen* (2009a)).

Freud og Arendt – oppsummerande perspektiv

Det uhyggelege er ved fleire høve nemnt, men treng ei utdjuping (jf. Wærp, 2005). Sigmund Freud var oppteken av omgrepet og set det inn i ei estetisk ramme. I artikkelen «Det uhyggelige» frå 1915 skriv Sigmund Freud om temaet (originaltittel «Das Unheimliche») (Freud, 2011). Korleis skal ein skildre situasjonen der den døde og våte Tander blir lagd til bleiking utanfor Vaskehuset? Eller korleis skal kan ein skildre den grufulle dynamikken i utdrikkingslaget? Eller kva ligg bak den trugande atmosfæren mellom menneska? Freud kjem innleiingsvis med eit spark til den estetiske tradisjonen, som tradisjonelt har vore meir oppteken av det vakre og storslegne og mindre av det motsette, som det fråstøytande (s. 150). Freud koplar det uhyggelege opp mot fortrenging, men meir relevant er det korleis han knytter det til ei forfattarrolle. Den aktive og dynamiske forteljaren er spesielt synleg i teatersalen, der alt blir synleg som performative uttrykk. Forfattaren har kontroll og kan lure oss. Me som sit i salen, trur også me har kontroll, men «Han utleverer oss da på en måte til den overtro vi mente å ha overvunnet, han bedrar oss ved å love oss den vanlige virkelighet, og så går han langt utover denne» (s. 174). Forfattaren kan avleie oss ved å vise til andre kjensler enn dei som ligg til grunn for overraskinga, vendepunktet, det uhyggelege. Desse tankane er også kjende innanfor estetisk teori, men Freud nemner nokre knaggar som ein kan hekte resonnementa på.

Freud fortel om ein tvangsnevrotikar som opplevde gode behandlingsresultat under eit opphald på institusjon, noko han tilskreiv fyrst og fremst at den nevrotiske hadde rom ved sida av «en elskverdig pleierske». Neste gong han kom til den same institusjonen, budde ein eldre herre på rommet. Måtte han bli ramma av slag, tenkte den nevrotiske. Fjorten dagar etterpå fekk han på siderommet slag. Freud skriv: «For pasienten min var dette en 'uhyggelig' opplevelse» (s. 165).

La oss prøve hendinga ut på *Bleikeplassen*: Jan kjenner at Tander har kome i staden for Vera. Tander krinsar rundt henne heile tida, noko som Vera blæs vekk: «Eg vil få seia deg det, Vera. For sumtid trur eg det er meg det gjeld. Fordi eg står i vegen hans fram til deg att» (s. 8). Alt blir i uorden, og han ynskjer han død. (Her er også ein språkleg detalj. Kan ordet «att» indikere at det har vore eit forhold tidlegare mellom dei to, og at han no prøver seg på nytt? Sjå s. 192.) Freuds dømme fortel ikkje om ei aktiv handling, medan Jan og kameratane skremmer Tander. Det fører til hans død, noko som i augneblinken kan oppfattast som uhyggeleg. Det dei tenkte inst inne, blei verkeleg. I denne bruken av omgrepet ligg det noko metafysisk, der eit vondsinna rykte eigentleg er eit varsel om at ein skal døy.

Ei form for overtru er angsten for det «onde øye» (s. 165), ifylgje Freud. Ein som eig eller har noko kostbart, kjenner ei frykt for den misunninga vedkomande ville ha kjent på dersom ein *ikkje* hadde ått det kostbare. Er det dette Jan kjenner på? Fryktar han eigentleg sine eigne kjensler dersom han var sett i Tanders situasjon og kjende begjær og attrå for Vera?

Dette er Freuds tenkte dømme, og sjølv sagt kan ein ikkje overføre dette direkte på Vesaas' tekst. Men likevel er det psykologiske mekanismar i «Bleikeplassen» som har fleire element som samsvarar med Freuds høgttenking om «Das Unheimliche». Men ein må minne om at Freuds psykologfaglege teoriar har ei klar

og viktig avgrensing. Dramaet er kunsten for augneblinken, og det som skjer i augneblinken, i ein situasjon, ei kort hending som oppstår der og då – likevel ligg det psykologiske mekanismar bak.

La oss også igjen vende blikket mot Hannah Arendt og tenkinga hennar omkring det vonde. Arendt ser på naturen som noko menneske på mange vis må vernast mot. Det naturlege er synonymt med drifter og begjær og slett ikkje uttrykk for ein harmonisk tilstand. I antikken såg ein på naturen som noko ein måtte beskytte seg mot. Derfor utvikla ein tankar om det idealistiske og humanistiske. I mellomalderen og under romantikken dyrkar ein sjela, ånda, det som skal dyrkast fram som det genuint menneskelege. I vår moderne tid (1900-talet) meiner Arendt at driftene, begjæret og det dyriske er i fritt spel og på mange vis held oss fanga i vår eigen biologi (Øverenget, 2003, s. 55). Menneske treng å byggje institusjonar, laga konkrete innretningar som gjer at me kan fungere og byggje opp menneskelege samarbeidsformer der sjølve bygginga er vel så viktig som målet med dei (Øverenget, 2003, s. 55). Men dette resonnementet kan verke skjematisk, for faren er at ein ser bort frå det biologiske som eit grunnvilkår for menneskeleg eksistens. Øverenget understrekar at Arendt «går imot så vel de som forsøker å redusere mennesket til et rent biologisk vesen, som de som forsøker å frigjøre mennesket fullstendig fra sine biologiske betingelser» (s. 57).

Tander er fanga i sin eigen dyriske biologi, begjæret driv han, og han klarer ikkje å få verksemda si til å fungere. Vaskehuset, verksemda, skulle bli redninga for mennesket, og det å få den til å fungere er til Tanders beste, kan ein hevde med eit utanfråblikk. Så kjem det symbolske laget i tillegg, men dette er eit hermeneutisk aspekt. Me som lesarar, eller teaterpublikum, legg til det symbolske. For Tander handlar det om det som er meir grunnleggjande: å kunna fungere saman med andre menneske i ein fellesskap. Det gjeld å leggje til rette for at det kan skje. Og

det må leggjast til: Det er ikkje berre Tander som ikkje greier å slutte seg til ein fellesskap. Jentene i vaskeriet er også underlagde drifter som set dei på prøve, og dei greier heller ikkje å utvikle noko felles: Anna er svært sjalu, Marte er unnnvikande, men giftig i kommentaren, Elise er engsteleg, Vera er flyktig.

Det er likevel grunn til å nyansere den framstillinga av Arendt som Øverenget gjev. Hannah Arendt gav ut boka *Eichmann i Jerusalem. En beretning om ondskapens banalitet* i 1963 (norsk utg. 1965), der ho fylgjer rettssaka mot den nazistiske krigsforbrytaren Adolf Eichmann. Eichmann stod fram som ein grå, konturlaus og lite karismatisk person der vondskapen ikkje ovrar seg som aggresjon, men heller, som Arendt skriv: «Det var den rene tankeløshet – noe som på ingen måte er identisk med dumhet – som disponerte ham til å bli en av den tidens største forbrytere» (Arendt, 1965, s. 274). Vondskapen blir banal, kvardagsleg og triviell, det som Arendt kallar «ondskapens banalitet». Utan å dra parallellane for langt kan ein vera freista til å trekkje inn det trivielle utdrickingslaget i «Vaskehuset» som eit døme, der eigentleg det motsette av vondskap, nemleg behovet for å koma saman, glir ut i aggressiv vondskap. Arendt legg vekt på dømmekraft: «Det som er kommet for dagen, er verken nihilisme eller kynisme som en kunne ha ventet, men en helt usedvanlig forvirring om elementære moralske spørsmål» (Arendt, 1965, s. 280). Med god grunn er det den moralske dømmekrafta som sviktar hjå gutane, ingen uttrykkjer verken kynisme eller nihilsme.

I essayserien *Makt og vold. Tre essay* drøftar Arendt valdsbruk og vondskap, der ho er lite oppteken av raseri eller direkte aggresjon, men heller kva som eventuelt kan legitimere vald:

Poenget er at under visse omstendigheter er vold – å handle uten å argumentere eller snakke og uten å ta konsekvensene med i betraktningen – den eneste måten å gjenopprette rettferdighet på ... I

denne forstand hører raseri og den volden som noen ganger – ikke alltid – følger med, til de «naturlige» menneskelige følelsene, og det å kurere mennesket for disse ville innebære intet mindre enn å dehumanisere eller kastrere ham. (Arendt, 2017, s. 83)

Ein kan lese dette som ei understreking av at valden alltid vil vera kontekstuell og alltid ha ei årsak. Sett ut frå eit drama-estetisk perspektiv blir orden retta opp når Tander blir ført til vaskekummen, og derfor vil handlinga langt på veg vera rasjonell. Det er ikkje plass til Tander ut frå logikken i dramaet. Vald og vondskap er djupt menneskeleg og ikkje nødvendigvis berre ei biologisk urkraft. Derimot kan den bli aktivisert under gjevne omstende.

Hannah Arendt problematiserer vondskapen og legg vekt på korleis den kan ovre seg i ulike former, som tilsynelatande er tilforlatelege og trivielle, og kan derfor kaste eit interessant lys over tekstprosjektet Bleikeplassen.

«Bleikeplassen» frå 1943 er eit drama om sterke kjensler, om drifter, om begjær der personane kjenner kvarandre på tennene i ein naken, stilisert setting, og der omgjevnadene og kulissane er tydelege, men ikkje detaljert framstilte. Her er *forstillingar*²⁰ og underleggjeringar i rik monn, og det fungerer dramaturgisk. Ein kan bli forbløffa over kor enkel Vesaas er i uttrykket, men likevel verkar det sterkt. Det vitnar om eit sterkt kunstnarleg mot.

Apokalyptisk stemning – og ny kveik

I 1943 byrjar Tarjei Vesaas også å skrive ein romanversjon. Han byggjer ut stoffet endå meir, men no er dei politiske skyene ikkje berre mørke og trugande. Han ser for seg næmast ein apokalyptisk slutt på krigen (jf. brevet til Inge Krokann i 1939). Me har sett at han i mange år har vore heller pessimistisk på vegner

av menneskeslekta. Allereie i 1935 skriv han om undergangen i epistelen «Frå dag til dag». Det har kome telefon i huset, og han tenkjer:

Kva kann ikkje koma etter den tråden kvar time no. I hin enden av honom er heile Europa um ein vil. Og ein ventar vonde meldingar ... Det syng i telefonfestet. Ein hev hug til å gå burt og rope i tråden: Kva *blir* det til? derute i verda der De steller til undergangen! Får De det i stand for oss? (O. Vesaas, 2018, s. 166)

I eit intervju med Jan Erik Vold, prenta i 1964 (Vold, 1976), seier Vesaas at «Vi rekna alle med ein blodig slutt på krigen, og på at alt gjerne ville brenne opp» (s. 40). Den 9. desember 1943 har han kladden klar til romanutkastet til *Bleikeplassen* (O. Vesaas, 2018, s. 207). Manuset legg han i ei sinkkasse saman med utkastet til romanen *Tårnet* og grev det ned. Manuset til *Huset i mørkret* legg han i ei trekasse i naustet sitt. Tre romanmanus ligg bortgøymde. Vesaas skriv for harde livet, og romanforma synest nærliggjande.

Då freden kjem, kan Tarjei Vesaas finne fram manuskripta sine, og dei tre romanane kjem ut i tur og orden: *Huset i mørkret* (1945), *Bleikeplassen* (1946) og *Tårnet* (1948). Særleg dei to fyrste romanane får svært gode kritikkar. Han kan hauste av dei tunge krigsåra. Men kva med dramaskrivinga?

I 1946 får han kanskje ein ny kveik. I alle fall er han takksam overfor vennen Inge Krokann: «I V.G. ser eg at du har introdusert meg ved Ultimatum-framføringa, og gjort ditt til at det vart ein vellykka kveld. Eg er svært glad for at det gjekk så bra med dette eksperimentet, moro for alle som var innblanda» (1946a). Framsyninga det blir referert til, er eit stemne som Gudbrandsdal ungdomslag steller i stand på Vinstra 30. mai 1946, der det lokale ungdomslaget «Ottar Birting» «syner fram spelstykket

‘Ultimatum’ av Tarjei Vesaas» (*Dagningen*, 1946). Spesielt gjævt er det at ungdomslaget spelar stykket, som kjent ei rørsle der han sjølv var aktiv i ungdomsåra.

Elles står dette faktumet fast: Ein har aldri sett opp stykket *Ultimatum* på eit norsk institusjonsteater etter oppsetjinga i 1934. Verdt å merke seg er at det er ungdomslagsrørsla som finn stykket interessant i dei tidlege etterkrigsåra. Rørsla som er kjend for store stemne og massemønstringar av nasjonal kultur, vel altså i 1946 eit banebrytande stykke i norsk teaterhistorie i sitt teaterarbeid. Truleg spelar namnet på forfattaren ei større rolle enn sjølv stykket. Uansett ligg det oppsiktsvekkjande her i at ikkje institusjonsteatera grip fatt i stykket i tidleg etterkrigstid.

Morgonvinden

I ein svært produktiv periode skriv han også skodespelet *Morgonvinden*, som kjem ut i bokform i 1947 og blir oppført same året på Det Norske Teatret. Dagmar Myhrvold er regissør. Kona Halldis er skeptisk. For det eine synest ho at han har vel mange titlar ute på marknaden samstundes, for det andre er ho noko reservert over den litterære kvaliteten: «Det er vel eit bra stykke, men det når no ikkje Huset og Bleikeplassen til knes, i allefall vil det ikkje vera noko steg *oppover* for deg» (O. Vesaas, 2018, s. 225).

Morgonvinden hentar handlinga frå okkupasjonstida. Som i *Ultimatum* er menneska kasta ut i ein krigssituasjonen, men her er det ikkje berre snakk om eit trugsmål, krigen er her. Seks personar bur i eit namnlaust land som er okkupert, og tek del i motstandsarbeidet. Liv er einaste jenta i gruppa, og erotiske spenningar oppstår mellom henne og mennene. Ho får greie på

at gruppa får kritikk for at den ikkje er effektiv nok, nettopp på grunn av henne. Ho må forlate gruppa, men tek likevel del i ein dramatisk aksjon der ho døy, medan den fengsla Finn blir sett fri.

I manuset står Liv aller fyrst aleine på scenen. Ho held ein kvist utan blad i handa og seier: «Slik har eg aldri kjent det – som den *dagen* ... Så vondt har eg aldri kjent – som den dagen *det* kom hit.» Orda til Liv blir brutalt avbrotne av ein «*skjerande marsj-tone*»²¹ som «*kjøver alt*» (1947, s. 7). Når så sceneteppet går opp, ser publikum eit hus mellom «lauvkroner», eit hagegjerde, nokre buskar, ein blind husvegg og fjernt i bakgrunnen ein flik av blå himmel. «Det er ein varm vår-ettermiddag», står det i scenetilvisinga, som også nemner musikken, som av og til er «døylv, somtid skjerande». Opninga ber i seg både liv og død, med ein kvist utan blad, ein aggressiv musikk, men også livgjevande lauvkroner. Medan Vesaas tidlegare la vekt på lys/mørker i scenerommet, er no musikk vel så viktig, kombinert med lauvet i brusande trekroner som symbol på det livgjevande og på landet, det ein har mist. I *Morgonvinden* er altså symbolikken sterkt auditiv, med vinden i trea – morgonvinden – og gjennomtrengjande musikk.

Finn blir introdusert tidleg. Han er grublande og engsteleg, og Liv rekkjer han nettopp eit lauv. «Noko av landet vårt», seier Liv. «Det skal bli ropt på meg», seier Finn med von om at Liv skal kalle på han. Det bibelske *å bli kalla på*, henta, ropa på, er eit motiv og eit varsel om døden, som me kunne leggje merke til i *Bleikeplassen*. I *Morgonvinden* tyder det å bli kalla på mykje meir: å kjempe for livet, eller å møte kjærleiken, eller døden.

Fru Ve: Å bli kalla på

Dette siste syner seg då mor til Asbjørn dukkar opp, fru Ve. «Ve» tyder «heilag», og i stykket kan namnet stå for høgverdige ideal, men ordet kan også tyde «smerte». Ho minner dei unge

om livet og døden og manar til strid: «Orkar? Kva tyder det? Spørst det om ein orkar no då? Men no står *de* her rundt ikring, og alle stader står dei brusande trea. Kjenner de ikkje kva for eit tre de har djupt i dykk? Det skal bruse alt saman når de sjølv ikkje kan tenke ein tanke meir» (s. 36). Dette blir den siste utsegna til fru Ve. Den symbolske talen kallar også på Liv og Finn, som om dei to er valde ut til å vera saman. Dette blir viktig for den vidare handlinga.

Fru Ve og spådommen hennar, og den mytiske talen, minner oss om volva og Voluspå. Som i det apokalyptiske diktet spår Fru Ve i alle fall indirekte om eit ragnarok, men likevel vil verda reise seg på ny. Livstreet, Yggdrasil, vil alltid vera nedfelt i menneska, og treet skal «bruse» til evig tid. Som åsen Ve, som gjev menneska evna til å tale, set Fru Ve ord på ei tid som krev mykje.

Fru Ve, som litterær figur, refererer også til motivet med kvinna og treet, som Vesaas bruker i fleire tekstar, kanskje spesielt i dette tidsrommet. Novella «Mors tre» (*Leiret og hjulet*, 1936) handlar om den døyande kvinna i rullestol som vil sitje under treet og døy der, men sønene hennar tvingar henne inn (også dramatisert som hørespel, sjå s. 230). Og i diktsamlinga *Kjeldene* (1946) står «Kvinna i ospelunden» der siste strofa lyder slik. «Men lauvet ringla som før mot jord / og la seg på herd og i fang. / Ho sat i sin lund, einsam og stor, / i ro over livsens gang» (1972, s. 14).

I det heile spelar fru Ve ei viktig rolle, motstandskampen får eit allment og tidlaust perspektiv over seg. Ho vil «vera her ute under lauvet. Grønt godt lauv» (1947, s. 23). Sonen Asbjørn representerer det praktiske og rasjonelle og vil ikkje at den døyande mora skal vera ute, men får til svar: «Skjønar ikkje det noken gong kan bli for mykje av å vera *her*. Du må vera blind du då» (s. 24).

Overskridinga og signal

I den tredje delen er kulissane endra: «Mellom noko tronge, blinde, einsfarga grå flater som står liksom til vegger. Dei står så ein kan koma inn og gå ut gjennom op som ikkje viser» (1947, s. 37). Orda «op som ikkje viser» fortel om *overskriding* og å gå over i andre tilstandar. Musikken er her framleis med varierende styrke, og signal lyder med ujamne mellomrom som ein del av den auditive symbolikken.

Finn, den redde og smålåtne, har fått tillit av dei andre og har endra personlegdom. Han er som omskapt, seier Per i gruppa. Ei overskriding på eit djupare plan skjer då Liv ber Asbjørn om å få sjå den døde mora hans. Dei går «gjennom veggen», og Liv ser det vakre i mora, medan Asbjørn ser den fysiske døden. Livs åndfulle møte med døden blir utfordra av Asbjørn som trekker fram det uhyrlege. Han har stelt mor si lenge og kjenner kanskje ein letnad. Asbjørn seier: «Korleis trur du det er for meg å stå her mellom henne og deg?», samstundes som han ser kor «lokkande» Liv er (s. 45).

Det at Liv i denne situasjonen nærmast tilber døden, kan ha fleire funksjonar. Det er eit frampeik mot eigen død, samstundes som det ligg eit element av tilbeding i dette. Liv minnest dei siste orda til fru Ve. Samstundes er scenen ein del av det erotiske spelet. Asbjørn blir sett sjakkmatt i kjenslelivet. Etterpå fylgjer ein intim scene – antydande, mangetydig og var.

ASBJØRN. Du kjenner vel kva dette er no?

Slik –

(*Stryk med fingertuppen langs den berre armen hennar.*)

LIV (*berre ser han inn i andletet*).

ASBJØRN. Du kjenner nok kvar vi er no –

LIV (*står som før*).

(*Det dumpe signalet lyder.*)

ASBJØRN. Det er ikkje for deg.

(*Stryk armen.*)

LIV (*får fram*). Ikkje stå slik –

(s. 46)

Så lyder eit tyngre signal, eit varsel både om at Asbjørn må gravleggje mor si, og om at Liv må slutte seg til motstandsgruppa til Helge. Dermed endrar scenebakgrunnen seg også. Rommet med døden lukkar seg: «*Ljoset over fru Ve sloknar. Feltet glid inn på plass og dei to står mellom flatene frå før. Her er det no ljost att*» (s. 48).

Neste scene tek opp i seg både handlingsgang, stemning og tematikk, der *signalet* er eit motiv. Det mangetydige slår ut i full blom idet Asbjørn og Liv omfamnar kvarandre og Liv seier: «Eg synest signalet går. Men det er nok hjarta ditt» (s. 49). Ordren om å ta del i motstandskampen er eit signal, men alle kjenslene omkring dette, kombinert med forelsking og kjærleik, er også signal. Og nettopp denne utsegna er *eit signal* om det Asbjørn kjem til å seia like etterpå om kjenslene sine overfor Liv (men desse kjenslene får me ikkje greie på). Dessutan er Finn vitne til dette. Han «*kjem fram mellom flatene. Tverrstansar og står still som han stivna. Dei andre merkar han ikkje. Har ryggen til han*» (s. 49). Dermed har også han fått eit kraftig signal om at Liv ikkje er interessert i han. Finn blir distraherert av dette, er ikkje så varsam og blir arrestert. Signalet inneber ei vending, varselet artar seg ulikt og på ulike nivå. Igjen ser ein korleis dramaturgien legg vekt på korleis lydar av ulik karakter bryt stilla og fungerer som eit svar på, eller eit motstykke til, det verbale. Men den viktigaste funksjonen til lyden er varselet.

Stykket har også klare realistiske trekk ved seg. Liv og gutane er ute på oppdrag, og ho ligg i soveposen og høyrer stemmer

bak teltveggen. Grappa har ord på seg for å vera ineffektive, og snart vil ein alvorleg ordre koma – igjen eit døme på det ein kalle «ventingas estetikk» (jf. dramaet «Signalet» og linjene til Becketts *Mens vi venter på Godot*).

Ein lengre del av stykket fortel om grappa, kva dei ulike tenkjer og kva dei høyrer i ein situasjon med mykje hemmelegghald. Det blir også antyda at grappa som miste leiaren, har fått ekstra motivasjon i motstandsarbeidet. Eit nytt varsel om oppofrings-tematikken kjem då Asbjørn blir plukka ut til eit skyteoppdrag.

Etter denne heller lange realistiske delen dukkar så fru Ve opp att og syner seg for Liv: «*kjem fram or dimma. Går sakte inn i ljuset ved steinen og står stille. Ho er kledd som då ho sat på benken*» (s. 81). Samtalen handlar om dei som er «råka». Hendinga minner oss om den doble funksjonen hennar. Ho er den som «ser», og peikar på kven som blir viktige i kampen. Tidleg i dramaet seier ho til Liv at «Vi er i beit for deg» og «Sjå der er Finn». Liv og Finn skal finne saman i kjærleik og i kampen for landet. Maria og Arnold representerer det same motivet i *Ultimatum*. Krafta i kjærleiken skal så å seia vera ein del av krigføringa.

Finn dukkar også opp då Liv ser syner: «*Stig fram or dimma, fram i ljoskrinsen jamsides fru Ve. Står stum og urørleg*». «Og eg som berre gav deg eit lauv, Finn. Det kan eg aldri gløyme», seier Liv (s. 83). Ho gav som kjent Finn eit lauv i forbifarten tidleg, ei lita, men viktig symbolsk handling.

Liv ber nærmast om ei rettleiing. Trass i erotisk flørt frå andre gutar, som ho er «med på», lir ho av dårleg samvit overfor den hjelpelause Finn, som blei ein helt som ikkje fortel noko i forhøyr. Men ikkje berre dårleg samvit – ho kjenner det også på seg at ho er meint for han. Liv tenkjer som så at viss Asbjørn legg ut på eit farefullt oppdrag, kan ho like godt gjera det. Men som me skal sjå, ho har baktankar med dette. Liv ofrar seg for Asbjørns skuld,

men også for Finn og byggjer opp under den mytiske tematikken, om oppofring, ansvar og skuld, formulert av fru Ve.

Siste del av dramaet kombinerer realistisk retrospeksjon og oppklaringar med ekspresjonistiske skildringar av tilstandar. Liv reddar Asbjørn ved at ho skyt mannen han skulle drepa, med mindre risiko. Ho kjem han i forkjøpet. Kva som skjer seinare, er uklart, og det blir heller ikkje gjort nokon freistnad på å forklare hendingane. Helge, leiaren, seier at det «vil vel bli liggande att noko som vi ikkje får ljøs over» (s. 107). Men Liv mister livet i dramatikken. Og Finn kjem tilbake, men seier ingenting om kva som har skjedd. Han snakkar om at det er «morgonvinden» som redda han. Han er traumatisert og uttrykkjer seg irrasjonelt og metaforisk. Likevel er morgonvinden sjølvsagt sentral. Tittelen ymtar om ein ny morgon, med von om endring. Stykket tonar ut i Finns skjelvande, stotrande og teiande veremåte og blir eit symbolsk uttrykk for dei menneskelege kostnadane ved krig og okkupasjon.

Tarjei Vesaas' *Morgonvinden* er eit poetisk og ekspresjonistisk drama. Den brutale krigserfaringa som lesar og tilskodar har, står i kontrast til den poetiske forma, og ei spenning oppstår. Samstundes har teksten realistiske drag som illuderer skjult motstandsarbeid, som var det «gutta på skauen». Her er også draumeaktige sekvensar med den halvt mytiske Fru Ve, som er gjenspeglingar av livet til dei andre. Dessutan er her kjærleikshistorier, der Livs og Asbjørns historie er ganske kompleks, og død og liv som tematikk blir formidla i konkrete, intime og sanselege situasjonar.

Det ekspresjonistiske er tona ned noko ved mindre bruk av lys/mørker, men medvite bruk av musikk kan til ein viss grad svara til radioens funksjon i *Ultimatum*. Fru Ve og rolla hennar i draumesyner er også i høgste grad ekspresjonistisk (jf. Lykteberaren i *Ultimatum*).

Lydane

I artikkelen «Tarjei Vesaas' symbolverden» peikar Torben Brostrøm på det allegoriske aspektet ved teksten (1955). Ein viktig observasjon er at musikken, særskilt, gjev dramaet denne forma. Vesaas sjølv skreiv entusiastisk om framsyninga *Totenmal* i München i 1930. Der fekk han sjå heile registeret av audiovisuelle effektar (sjå s. 64–65). I heile det ekspresjonistiske teaterprosjektet ligg det eit ynske om å bruke slike sceniske grep, sjølv om ein skal vera varsam med å generalisere. «Få kunstrørsler har vist seg så vanskeleg å karakterisere med få ord som ekspresjonismen», skriv Olav Dalgard (1955, s. 114). David F. Kuhns skriv også om korleis ulike bestanddelar på scenen samla sett skaper ein særeigen dramaturgi: «Den distinkte måten ekspresjonismen integrerer spel, kostyme, utsjånad, sceneutforming, lys og musikk på, gjer alle elementa 'aktive' på scenen»²² (Kuhns, 1997, s. 3).

Musikken bind det noko fragmentariske og episodiske *Morgonvinden* saman som drama. Den set stemninga. Musikken kan ein høyre frå hagen og andre stader. Den er «skjerande høg», den «mel», men den kan også minske i styrke. Stemninga er spent på ein opprivande måte, for musikken rykkjer menneske ut av ein situasjon:

LIV (*som endeleg snudde seg, og med ein rykk, då musikken sette inn*).

Men eg då? Kva skal eg?

HELGE. Ikkje i kveld skal du noko. Du skal gå til ro.

(s. 60)

Men musikken er også konstant, og det plagar Finn:

LARS. Kva skal *du* då, i ettermiddag?

FINN. Hadde tenkt å setje meg på den benken.

LARS. Ja, du gjer god nytte der. Sitje høyre på musikken.

FINN (*sinna og trassig*).

Den er vel allestad!

(*Set seg.*)

(s. 11–12)

På slutten av fyrste akt blir musikken forsterka: «*Den skjerande musikken blir endå verre og stansar Finn i talen hans. Dei skundar seg bort med den umenneskelege tonen i ryggen på seg*» (s. 22).

Dersom me tenkjer oss ein teaterscene, vil ein høyre tale og lyd. Birgitte Stougaard Pedersen refererer til den franske lingvisten Émile Benveniste i si bok *Lyd, litteratur, musikk* (2008). Benveniste skil mellom dei språklege teikna som tydingsberande, men musikken er «kendetegnet ved ikke at være tegn» (s. 21). Musikken kan ein plasserere på ein skala, men ein kan ikkje lesa ei semantisk meining ut av tonar, i den forstand at ei musikkoppleving ikkje lèt seg omgrepsfeste. Likevel vil den skjerande musikken – som er «marsjtonar» – gje meining og ha ein tilnærma symbolsk funksjon sidan den gjev oss assosiasjonar som understrekar det orda konkret seier. Men vel så viktig er kva for situasjon musikken får meining i.

I andre del er det Fru Ve som er viktig. Ho talar og formanar ungdommen, men antydar også at dei er redde henne:

FRU VE. De ville ha meg bort fordi de er redd meg. Eg veit det nok.

ASBJØRN (*skjelv*). Eg kjenner deg ikkje att.

(*Musikken skjer i.*)

(s. 34)

Like etter dette seier Fru Ve at «livsens tre vil stå», og då stilnar musikken.

Kort tid etter resignerer ho, og «*Musikken skjer i og bryt henne av*» (s. 35). Men ho har krefter til ei siste formaning og oppmoding til kamp. Det er som den skjerande musikken og den oppbyggjande talen slåst mot ein annan i denne scenen.

Musikken representerer også den trugande okkupasjonsmakta. Den har ei forførande makt i seg, akkurat som den nazistiske koreografien ved masse møta hadde ei veldig påverknadskraft. Då Finn seier noko tankelaust at han vil sitje på benken, og Lars seier at då høyrer ein også musikk, kjem Helge med formaninga: «Den benken er farleg dersom ein sit for lenge på han» (s. 12).

Motsvaret til musikken er «signalet», som også er ein viktig lydkulisse. Signalet er i veggen, er tungt og har ein dump lydverknad. Signalet er skjult og er ein tydeleg kontrast til den skjerrande musikken: «*Frå ein av dei blinde flatene kjem det dumpe bankesignalet te-te-te-te! Liv rykker seg*» (s. 38). Her er Vesaas langt på veg tilbake til huset-metaforen frå *Huset i mørkret*. I den romanen er bankinga overalt i huset. Martin, den unnvikande frimerkesamlaren, høyrer at «Her er tre skarpe slag, dei lyer på dørene av og til, snart her, snart der, då er ein varsla av dei som driv ute i kjellarane, at ein skal ut til dei og vera med» (1945, s. 12–13).

Lydane spelar ei viktig rolle i *Morgonvinden*, for dei bind saman teksten og er metaforiske uttrykk for den støyande og brutale okkupasjonsmakta og den skjulte motstandskampen.

Liv

Liv blir ofra av gutane og utstøytt av fellesskapen, i alle fall offisielt, men ho ofrar seg sjølv til slutt. Ho er den unge og livsdyrkande kvinna som er ein sterk kontrast til Fru Ve. Liv representerer det dionysiske og sanslege og i pakt med det ekspresjonistiske

teateret, som ofte ligg nær filosofen Friederich Nietzsche og det dionysiske. Det stivna borgarlege samfunnet på seint 1800-tal måtte finne tilbake til det sanselege, berusande og vitalistiske, meiner filosofen (Hermstad, 2005, s. 20). Nettopp dette kan også vera ein føresetnad for den menneskelege fellesskapen som Vesaas stadig er oppteken av. Liv går i front i kampen mot okkupantane, og ho står for ein eldfull sensualisme som inspirerer dei andre, men som etter kvart blir eit problem for gruppa.

Liv kan også knytast til det vitalistiske treet. Ho står jo allereie i opningsscenen med ein bladlaus kvist i handa, som kan alludere til døden ho går i møte (Hermstad, 2005, s. 41). Dei menneskelege og åndelege kvalitetane ved Liv blir viktige. Trass i mykje ytre dramatikk som den historiske konteksten innbyr til, er det Livs indre eigenskapar som er avgjerande når ein med eit overordna blikk skal tolke dramaet og Liv-skapnaden. Ho går i døden og ofrar seg som ein Kristus-figur. I lys av dette blir også det sanselege ved Liv-figuren perspektivert.

Hermstad peikar på eit interessant poeng. Liv som person er ikkje ein heil person, men eigenskapane hennar blir projiserte over på dei andre (denne projiseringa finn ein element av i både «Bleikeplassen» og «Signalet»). Mennene blir i det store og heile omtalte og skildra i forhold til henne (Hermstad peikar på dramaet *Til Damaskus* av August Strindberg (1898), der alle personane er avspeglingar av «hovedpersonens psyke» (2005, s. 34)). Men det ligg noko tvitydigi i dette, for Liv er jo også den modige og prinsippfaste, den sterke, som driv seg sjølv fram ut frå ei indre overtyding.

Av alle dramaa til Vesaas er *Morgonvinden* skodespelet med ein markant hovudperson, som blir mytisk på eit tolkingsplan, for alt ho representerer, spenner så vidt, frå det dionysiske til døden, frå sensualisme til mytisk heilagging. Dette spennet gjev teksten og dramaet litterær kraft.

Namnet Liv viser ikkje berre til det norrøne «líf», liv, men også

til «hlif» – livd. Liv i *Morgonvinden* vernar og beskyttar menneska, som til dømes gudinna Athene i gresk mytologi som vernar bystaten (polis). Historia om Jeanne d'Arc renn oss også i hug.

Den svært sosialt engasjerte Tor Jonsson legg vekt på at romanen *Huset i mørkret* handlar om vilkåra til menneska under krigen, og Vesaas unngår patosfylt heltedyrking. Pilpussaren, som sympatiserer med okkupasjonsmakta, kjem også til orde med si historie (Jonsson, 1952). Nettopp det menneskelege ved *Huset i mørkret* gjer den slitesterk, medan *Morgonvinden* slår på andre strenger. Eitt moment er det dramatiske som krev tydelege personlegdommar, men det ligg også mykje av den biologibaserte vitalismen i dramaet som me kjenner frå Bufast-bøkene.

Eitt aspekt ved dramaet har ein meir historisk-realistisk inngang. Liv er ein kvinneleg motstandshelt. Dette er ei svært underkommunisert side ved dette dramaet. Det er ei kjensgjerning at dei kvinnelege motstandsheltane ikkje blei trekte fram like etter krigen (over tusen kvinner deltok i slikt arbeid med avisdistribusjon, som grenselosar, som telegrafistar, jf. Wormdal, 1979). At kvinner deltok i valdelege sabotasjeaksjonar, var nok meir sjeldan.

I Vesaas-universet representerer kvinnene ofte vitalisme, fruktbarheit og det å føre slekter vidare. I *Ultimatum* er Maria ein slik representant. Liv-figuren er ei vidareføring av, men ein sterkare personlegdom enn Maria-figuren, sidan ho kjempar for kjærleiken, for ideala og for å kunna stå oppreist i høve til det ho oppfatta som ei urettferdig behandlinga av Finn. Idar Stegane skriv: «Liv, på si side, kan seiast å vera ein variant av Maria-skapnaden samstundes som ho femner vidare ved at ho medvite og gjennomtenkt vel å ofre seg for andre og for at krigen skal ta slutt» (Stegane, 2009, s. 65).

Den valdelege aksjonen på slutten har mange motiv. Liv sluttar seg aktivt til motstandsarbeidet, ho gjer opp for sitt eige dårleg samvit, og ho reddar den ho truleg elsker. Ho er meir enn ein

motstandshelt. Likevel er det verdt å merke seg at det er ho også. Torborg Nedreaas skriv om kvinner og kvinneliv under krigen. Ho og Vesaas er begge viktige okkupasjonsforfattarar. Og enno har me ikkje nemnt alle krigsnovellene til Vesaas (til dømes klassikaren «Naken» frå *Vindane* (1952)).

Kvifor ofrar Liv seg i krigen? Eller kanskje ein heller skulle spørje kvifor Vesaas vil at ho skal ofre seg? Slike spørsmål er naturlege å stille seg, men dei har som føresetnad eit mimetisk kunstsyn der karakteren Liv representer ein mennesketype me kan kjenne att. Ved ein annan inngang kan ein hevde at det er sjølv framsyninga som skaper karakteren. David F. Kuhns skriv at ekspresjonismen lyfter fram personane som «komplekse tematiske teikn»²³ (1997, s. 2). Liv er eit tematisk teikn, ho har ein symbolfunksjon og kan ikkje målast etter konvensjonelle realistiske trekk ein kan kjenne att frå den verkelege verda.

Liv har gjennom store delar av stykket ein objektfunksjon. Ho er eit objekt for dei andre gutane, ho går utan å stille spørsmål då ho må forlate gruppa, og ho underordnar seg visse metafysiske storleikar, som ansvaret som fru Ve eldfullt snakkar om. Liv, som eit «tematisk teikn», skaper også sjølv sitt symbolske teikn ved lauvet ho gjev Finn. Dette ørvesle teiknet på ei sjølvstendig handling er eit varsel om den store gjerninga hennar, det store offeret då ho går i døden for Finn, for kjærleik og for landet.

Kva for tematikkar blir så «samla» i Liv? Ein kunne vera freista til å seia at Liv tek opp i seg det som *livet* inneheld: kjærleik, begjær, ansvar, offervilje, truskap.

Det er altså eit dristig teaterprosjekt Vesaas har gjeve seg ut på. Ved å sjå på Liv som eit tematisk teikn, eller ein symbolfigur, vil ein kunna sjå djupner ved stykket som ei tradisjonell mimetisk forståing ikkje inviterer til.

Høyrespelet

Vesaas skreiv ein høyrspelsversjon av stykket, men den blei aldri oppført og send.²⁴ Handlinga er den same, men høyrspelsformatet krev ei meir samantrekt handling. Elles høver sjangeren stykket godt, helst på grunn av alle dei lydlege elementa. Det kan vera ei utfordring ved ein slik adaptasjon å formidle dei inntrykka som ikkje lèt seg overføre direkte (mimikk, gestar, rørsler osv.). Inntrykket er at høyrspelet mister kvalitetar på dette punktet, nettopp fordi originalførelegget inneheld fyldige skildringar av korleis personane ter seg i ulike situasjonar.

Det fyrste dømet på dette er då Helge, leiaren for motstandsgruppa, har fått ei «skrape» frå høgare hald, og han tek Liv i handa og seier: «Du Liv, her er så mykje jag og slit, og stygt. Og vald mot vald. Og så går du her som noko som aldri skal halde opp – trass alt» (s. 34). Liv blir «rådvill», Helge ber henne gå, og idet Liv går, seier ho ikkje noko bortsett frå eit lite hei til Lars. Liv tek ufrivillig farvel med gutane i gruppa, og om rørslene hennar står det i originalen (1947): «*vender seg mot Asbjørn som ho ville seia noko, men får det ikkje til og går forbi. Slår Lars på oksla i det ho fer framom han*» (1947, s. 73). Rørslene til Liv fortel at ho er usikker, i villreie og kanskje litt bitter og sinna. På grunn av at ho er kvinne blant menn, får ho brutalt avskjed. I høyrspelet høyrer ein Liv seie at «No går eg». All ambivalens omkring den harde utsegna til Helge blir borte i denne scenen.

Del fem i originalen opnar med at Liv ligg i «rådløyse nede ved steinen, åleine», og så syner Fru Ve seg. Slike ekspresjonistiske glimt som spelar på lys og mørker, og der skapnader trer fram som ikkje høyrer til handlinga i sceneaugneblinken, har me sett fleire døme på i Vesaas' dramatikkk. Det er ofte behov for ei stemme utanfrå, noko som også høyrer saman med kor viktige draumar er ikkje berre som inspirasjon, men også for den estetiske

utforminga i Vesaas-universet. I høyrespelversjonen nemner ein ikkje dei to som Liv ser og høyrer i skodda, dimma.

I scenetilvisinga i tredje del kjem Asbjørn inn gjennom eit «op som ikkje viser», ein visuell detalj som også har tematiske implikasjonar. Asbjørn og Liv er i «dødsriket» der dei ser på den døde mora, Fru Ve. Høyrespelet kan sjølvstekt ikkje fange opp tilvisingar som dette, men likevel har høyrespelet ein forteljar. Forteljarstemma er elles det viktigaste dramaturgiske grepet. Den innleier kvar del og er komprimerte versjonar av dei opphavlege sceneskildringane.

Eit høyrespel får fram nye sider ved dramateksten. Dialogane og den verbale uttrykksmåten blir nær og intim, og dei ulike stemmeklangane vil kunna spela ei viktig rolle. Men det er ikkje sikkert at dette er eit vellykka høyrespel. Det er ikkje sikkert den litterære karakteren til *Morgonvinden* får lyttaren til å skape seg nye synsinntrykk. Trass alt tematiserer stykket krig og det krigen krev av oss. Dette kan sjølvstekt behandlast litterært i høyrespelform, men i forfattarskapen til Vesaas er det heller novellene med sine intime sosialpsykologiske skildringar som passar inn i høyrespelmediet.

Resepsjonar

Bente M. Hermstad skriv interessant og grundig om dette dramaet i masteroppgåva si frå 2005 (2005), *Ekspresjonistiske trekk ved Tarjei Vesaas' drama Morgonvinden*. Etter ei innføring i særtrekk ved det ekspresjonistiske teateret viser ho korleis mange av desse trekka er verksame i Vesaas-teksten, som stilisering av personane, bruk av scenerommet, det sanselege og det dionysiske og bruk av tidsaspektet (sjå s. 161). På papiret viser altså Vesaas at han veit kva teaterforma inneber, noko som kanskje står litt i motstrid

til Olav Vesaas, som snakkar ned teaterferdigheitene til faren: «Jeg tror rett og slett at han ikke kunne nok om teateret, om teknikk og det å utforme rollefigurer. Rollefigurene er svake, og replikkene i skuespillene fungerer ikke i møte med de håndfaste og konkrete kravene teaterscenen stiller» (sitert i Hermstad, 2005, s. 8).

Olav Vesaas har sjølv sagt eit poeng her. Eit sjangertru drama på papiret er ingen garanti for at det fungerer på teateret. Likevel skin det gjennom frå fleire meldarar at Vesaas har noko på gang, då dei melder oppsetjinga, som hadde premiere i november 1947. Her er kunstnarleg framgang, og igjen er det Einar Skavlan som hyllar oppsetjinga. Men også Johan Borgen lét seg imponere. Hans Heiberg konkluderer også med at oppsetjinga grip sterkt, trass visse reservasjonar.

Den sistnemnde i *Verdens Gang* (Heiberg, 1947) legg vekt på det litterære førelegget. *Morgonvinden* som skrive drama grip han sterkt. Teksten er symbolsk, den er antydande, men også krysstallklar: «... i all sine vare nensomhet er han oftest skinnende klar.» Heiberg byggjer si melding omkring overføringa tekstskodespel på éin scene. Lesaropplevinga er sterk og gripande, men teksten lét seg ikkje overføre til scenegolv, meiner han, og oppsetjinga gjev han syn for segn. Den har veikskapar, «men det var imponerende at teatret fikk så meget ut av det, tross alt». Han framhevar enkelte delar som gripande, men heilskapen som «firkantet» og «stillestående».

Heiberg legg på mange vis den ibsenske dramanorma til grunn i si innvending mot det stillestående og at teksten manglar heilskap. Dei einskilte dialogane og monologane blir uklare i forhold til ein heilskap.

Johan Borgen, journalist, forfattar, sceneinstruktør, petit-skribent under krigen, melder framsyninga i *Friheten* (Borgen, 1947), og dersom ein skal la dommen over Vesaas som heller

mislykka dramatikar stå ved lag, tek ein ikkje omsyn til det ein av dei viktigaste forfattarane i tidleg etterkrigstid skriv:

Dagmar Myhrvold har tydelig nok ikke dirret på hånden fra den stund hun fikk dette vare og eiendommelige stykket til røkt og framføring. Men hun må ha dirret i sinnet. For det gjorde vi som så og hørte, fra teppet gikk til teppet falt. Og det gjorde skuespillerne. Denne oppførelsen av et sterkt egenartet diktverk kan best liknes med en tynn og sterk streng som bragtes til å svinge og tone med de lyd som dels høres av øret og dels ligger utenfor det hørbare register, slik at svingningene meddelte seg rett til kroppen.

Johan Borgen femner vidt i denne meldinga, for han er ikkje berre sanseleg når han skildrar kunstopplevinga, men har også eit kritisk blikk på den norske teaterinstitusjonen. Med Vesaasoppsetjinga har publikum høve til å oppleve ei ny form for teater i ei teaterverd som er så grå og konvensjonell at publikum knapt merkar at teateret finst. Klimaet for nye dramaformer er tydelegvis ikkje til stades, derfor blir *Morgonvinden* viktig: «Siden vil det gå slike lovord om denne forestillingen fra mann til mann at hele landet vil kreve å se den på turné.» Avslutningsvis formidlar han også ei uro. Han vonar verkeleg at folk vil sjå stykket, slik at det ikkje blir teke av plakaten før tida. Norsk teater treng *Morgonvinden*.

Einar Skavlan (E.S) i *Dagbladet* (Skavlan, 1947) skriv at skodespelet har høg kunstnarleg verdi. Han legg ikkje nødvendigvis vekt på at det representerer noko nytt i teaterhistoria. Heller det kjensleladde, det vare og stemninga ved orda som fell på scenegolv, gjer inntrykk. Han bruker nemninga «lyrisk skuespill». Skavlan vurderer ikkje framsyninga med det ibsenske dramaet som norm. Tvert om, han vurderer på premissane til teksten og oppsetjinga, og med det som utgangspunktet modererer han

synet sitt i konklusjonen – det skjelv litt lite i trea på scenen, som heile framsyninga også kunne skjelve litt meir.

Med dette kan ein konkludere at *Morgonvinden* syner oss ein dramatikar i framgang, ein som utviklar seg, ein som har ei form som er ukonvensjonell. Oppsetjinga lykkast langt på veg. Mange bli fengsla, mange blir gripne av Fru Ves tale, og det er nettopp det at det er annleis, som gjer at ein legg merke til det og meiner noko om det.

Okkupasjonstida mildna dikotomien landsmålsoffentlegheit-riksmålsoffentlegheit. Likevel er det truleg eit poeng at nynorsk-forfattaren Tore Ørjasæter fornyar norsk dramatik i tidleg etterkrigstid: Både *Christophorus* (1948) og *Den lange bryllaupsreise* (1949) minner om tysk ekspresjonisme og August Strindberg (jf. Dalgard, 1955, s. 294). Ingen på riksmålssida tek opp arven etter den eksperimenterande Nordahl Grieg. Kanskje *Morgonvinden* hadde inspirert Ørjasæter til å utvikle sitt drama litterært? Om han fornyar teaterkunsten, skriv han ganske subjektivt-impresjonistisk om den ekspresjonistiske teaterforma når han melder Vesaas-oppsetjinga, også i *Dagbladet*. Den kulturliberale avisa er på høgda og gjev *Morgonvinden* dobbel merksemd. Ørjasæter tek perspektivet til tilhøyrarane: «Der ein stundom syntest det vart sagt for lite konkret opplysende, der opplivde ein just likevel det forunderlege at alt blir sagt, og den dramatiske bakgrunnen står brått levande og gjev kvar liten replikk perspektiv og lagnadsfylt meining» (Ørjasæter, 1947). Det kan hefte ein vennskapsdimensjon bak denne utsegna – Vesaas-paret var gode venner med ekteparet Ørjasæter – utan at det reduserer relevansen.

Morgonbladet omtalar i ein notis *Morgonvinden* som ein suksess (1948). Suksessargumentet kan bli forsterka viss ein går to av dei mest negative kritikarane etter i saumane.

Paul Gjesdahl i *Arbeiderbladet* (Gjesdahl, 1947) peikar på at det alltid vil vera eit konfliktstoff mellom personar som ber eit

teaterstykke. Dette er ikkje tilfellet med *Morgonvinden*, sjølv om mange av scenane er gripande. Gjesdahl er mest oppteken av oppsetjinga og adaptasjonsaspektet, overføring frå tekst til teater. Konklusjonen er såleis svært interessant: «Men jeg undres om det ikke er et førsteklasses manuskript for en ærgjerring og fantasifull filminstruktør.» Vesaas-teksten har eit stort potensial, det er opp til regissørane å gje teksten dramatisk liv, om det er på scene eller på film.

Finn Bø i *Aftenposten* (Bø, 1947) er ganske kritisk til heile framsyninga. Mangel på ei einskapleg handling er ei hovud-innvending, og retorikken til meldaren kan verke nedlatande: «... forfatteren gir en nokså god dag i hensynet til dramatisk spenning.» Det blir vidare sagt indirekte at regissøren har halde fast på det ekspresjonistiske uttrykket, noko Bø mislikar, for det fører til eit stilleståande drama. Dagmar Myhrvold legg vekt på stilisering, med mange symbolske innslag. Likevel dekkjer han over kritikken avslutningsvis ved å seia at trass i veikskapar er stykket eit interessant eksperiment.

Bø vurderer ikkje stykket på dei premissane som Vesaas legg til grunn, og derfor blir meldinga noko perspektivfattig, men Gjesdal går inn på eigenarten til den opphavlege teksten. Bø er avvisande, Gjesdal konstruktiv. Her er ein dramatikar i emning, i kim.

August Strindberg er eit godt døme på «symbolistenes søken etter et teater som kunne gi en poetisk ramme for det talte ord, og som en følge av dette måtte forkaste den klassiske dramaturgien» (Gladsø m.fl., 2015, s. 128). Mykje tyder på at slik har også Tarjei Vesaas tenkt då han skreiv *Morgonvinden*. Framsyninga består av fragmenterte og poetiserte monologar med symbolske overtonar (kvinna Ve), men også den ytre handlinga blir diffus etter realistiske mål, men eksistensiell, og inneheld ein sterk symbolikk ved at Liv dør, men kanskje på grunn av det vender Finn tilbake til livet.

På bakgrunn av meldingane er det slett ikkje nokon grunn til å meine at *Morgonvinden* er ein parentes i forfattarskapen. Tvert om – Vesaas blir sett på som ein fornyar, og han lykkast med teksten sin langt på veg. Den norsk teaterregissøren Kai Johnsen seier i ein artikkel i *Vinduet* i 2000, der han skriv om Fosses teaterspråk, at norsk dramatikkk frå etterkrigstida har få døme på nyskapande verk. Blei Vesaas forstått som dramatkar, spør han seg: «I Tarjei Vesaas gikk kanskje norsk teater på denne tiden glipp av en potensiell verdensdramatiker. Hans åpenbare teaterinteresse og hans begynnende forsøk som dramatiker ble, hvis man nå skulle dyrke etterpåkløkskapen, ikke møtt med tilstrekkelig forståelse for hans helt spesielle potensiale» (Johnsen, 2000, s. 28). Men Johnsen skapte verdsdramatikk av dramatekstane til nobelprisvinnaren Jon Fosse (sjå s. 225).

Morgonvinden har premiere 25. november 1947. Det blir berre spela åtte gonger. Avisa *Morgenbladet* skriv i ein notis i januar 1948 at *Morgonvinden* skal setjast opp på nytt. To framsyningar er planlagde torsdag 15. og fredag 16. januar. I siste liten blir det bestemt at *Kranes konditori* skal spelast torsdags kveld, men fredag går *Morgonvinden* (*Morgenbladet*, 1948). Teatersjef Hans Jacob Nilsen planlegg altså å setje opp fleire framsyningar, kanskje for å blåse nytt liv eit skodespel som er eksperimentelt.

1947 er elles eit år med hylling og suksess for Vesaas. Han blir feira på 50-årsdagen, Ragnvald Skrede gjev ut ei bok om han, og Det Norske Samlaget gjev ut eit særtrykk av *Syn og Segn* om diktinga. Dessutan får han kunstnarløn. Diktsamlinga *Leiken og lynet* kjem ut om hausten og får gode kritikkar og plasserer han blant dei fremste modernistiske lyrikarane i landet (O. Vesaas, 2018, s. 226). Men teaterframsyninga blir spela få gonger, sjølv om mange kritikkarar rosar stykket.

Den fæle skuggen Forspilt

I 1947 debuterer Vesaas også som høyrespelforfattar (sjå s. 230). Tilman Hartenstein skriv at eit gjennomgangsmotiv i mest alle høyrespela er «en uutalt spenning, en forventning at noe skal skje, kanskje den store lykken, kanskje den store katastrofen; en forutanelse om sammenhengen mellom begjær, valg og skyldfølelse, formidlet gjennom unge jenters tanker og følelser» (2001, s. 67). Motiva er lette å kjenne att frå dramatekstane.

Dvelinga ved tankar, stemning og kjensler skapte utfordringar for høyrespelmediet, og interessant nok peikar Hartenstein på kor sterkt den realistiske tradisjonen står i retningslinjene for korleis ein skal instruere eit høyrespel. Fyrst med Tormod Skagestad som instruktør blir musikk og «lydbåndteknikk» tekne i bruk, og såleis greidde mediet å ta vare på kvaliteten ved Vesaas-teksten (2001, sst.).

På slutten av året, 11. desember 1947, byrjar han å kladde på skodespelet «Toget» (1948). Mykje talar for at det blir fullført i juni 1948 (på fyrste manusside står «Klart tog (juni 1948)»). Med det set han i gang det som skulle koma til å bli eit nytt tekstprosjekt med ein ny tematikk.

Ikkje berre Hiroshima-katastrofen gjer tidene uvisse. Allereie før den andre verdskrigen var slutt, ser ein tydeleg interesse-motsetnader mellom Sovjet og den vestlege verda. Seinare i 40-åra tek Sovjet kontroll over Tsjekkoslovakia, og Berlin blir delt mellom stormaktene. Vesaas kjenner på sitt intuitive vis på seg at noko nytt og skremmande er på gang. I føredraget «Vesaas i verden» opnar forfattaren Hans Herbjørnsrud med å seia: «Dette skal handle om ham som gikk på de tynneste skosålene i sin generasjon av norske forfattere» (2009, s. 15).

I den sterke teksten «I desember» frå desember 1945 skriv han om «Skuggen *Det er som før*, går luskar der. Den fæle skuggen

Førspilt går jamvel luskar der og vil inn, og trur han skal få overmakt» (Baumgartner, 1971, s. 203). Han ser «uro, mistanke og nag» (sst.) i verda. «Gamle farlege stigar er alt i bruk mellom nasjonane», registrerer han med uro. Mentalitet og tenkjemåte har ikkje endra seg.

Tidleg etterkrigstid, med sigersrus, hadde ei bakside, som dyrking av heltar, trakassering av jenter som fekk barn med tyske menn, diskutabile dødsdommar, overdrive behov for å reinvaske seg, trua på ei sanning. Og Holocaust overskygde det meste: Korleis var det mogleg? Etterkrigstida var prega av soning og skamkjensle. På denne bakgrunnen byrjar han å skrive på «Toget».

Femte akt

Signalet

Scenetilvising: Skriv dramaet Signalet, men det blir ikkje oppført. Forfattaren formidlar etterkrigsinntrykk. Står på podiet på Det Norske Teatret og tek imot applaus for Bleikeklassen. Høyrespelet Sabelskuggen får svært god respons, men ikkje primært på grunn av det kunstnarlege. Forfattaren blir debattert i Kringkastingsrådet.

Teksten «Toget» er ein kladd med mange endringar og overstrykingar, men likevel trer eit nytt Vesaas-univers fram for oss. Toget står på perrongen, passasjerar kjem til og set seg inn i kupeen og ventar på at det skal starte. Men det skjer ikkje. Handlinga ber i seg mykje av det som er typisk for eit litterært-modernistisk formspråk, som merkelege opptrinn, underleggjering, fascinasjon/aversjon for teknologi og sterkt karikert personteikning. John Brumo og Sissel Furuseth skriv at modernisme kan ein knyte til språkkritikk, formell eksperimentering og brøt med litterære konvensjonar (Brumo & Furuseth, 2005, s. 15). Ein kan spørje seg kva slags kunstnarleg veg Vesaas har gjeve seg ut på. Omgrepet modernisme er ikkje eit

fullgodt omgrep, men kan tene som ein innleiande merkelapp. Og kva med toget?

Medan Vesaas i mellomkrigstida ofte brukte motiv knytte til agrarsamfunnet, kjem ein ny dimensjon inn i diktinga under og etter andre verdskrigen. Han bruker toget som motiv i novella «Fall» (*Vindane*, 1952) og bilen i romanane *Tårnet* (1948) og *Vårnatt* (1954). Er det dødstoga over slettene i Polen på veg til gasskammera han ser for seg?

Guds bustader behandla kunstnarrolla og kjærleiken, *Ultimatum* er eit samtaledrama om utfordringane eit krigstrugsmål skaper, og *Bleikeplassen* tek for seg det vonde i alle sine nyansar. *Morgonvinden* er på sett og vis ei vidareføring av *Ultimatum*, men skildrar krigen medan den går føre seg, av og til symbolsk og stilisert, av og til realistisk. Med *Signalet* går han eit steg vidare som kunstnar. For så vidt er det mange døme på halvabsurde situasjonar i tidlegare verk, til dømes skrifta på veggene i *Bleikeplassen*. Men no ser ein at absurditetane er meir gjennomførte.

I essayet sitt «Om skrivaren» skriv han om dei to romanane *Signalet* og *Brannen*, og med tanke på den siste skriv han at forma gav seg sjølv, den kom som eit resultat av samtida. Alt tyder også at han meiner det same om *Signalet* (O. Vesaas, 1997, s. 30). Det er altså det seine førtitalet som er ein viktig premissleverandør for dei tekstane ein kan rekne som Signalet-tekstane: dramakladden «Toget» (1948), romanen *Signalet* (1950) og dei to dramaversjonane med same tittel, ein som går til Det Norske Teatret i 1953, og ein som blir send til Radioteatret i 1956. To versjonar blir omtalte her: «Toget» og dramaversjonen som blei send til nynorskteateret. Som nemnt – ingen av versjonane blir oppførte. Dei to dramaversjonane er så å seia identiske (1953a) (han tek utgangspunkt i 1953-versjonen og gjer mindre endringar når han sender inn ein til NRK i 1956). Tormod Skagestad i Det Norske Teatret synest nok stykket

er noko stillestående, men har likevel tru på at atmosfæren er så spesiell at det vil «berge» skodespelet (O. Vesaas, 2018, s. 242–243). Dessverre blir stykket aldri oppført, av grunnar som ein kan spekulere over. Men eitt moment står fast: Skodespelet er grensesprengjande nyskapande med absurde og inautentiske uttrykk. I ettertid gjev det perspektiv å tenkje over at Vesaas skriv forløparen «Toget» om lag samstundes med at Samuel Beckett skriv *Mens vi venter på Godot*, oppført for fyrste gong i Noreg i 1955 (Det Nye Teater).

Dramateoretikaren Martin Esslin skriv i introduksjonen til si bok *The Theatre of the Absurd* frå 1961 (Esslin, 1961, s. 20–21) om ei framsyning for innsette ved San Quentin-fengselet. Samuel Becketts *Mens vi venter på Godot* stod på speleplanen, og dei innsette likte det dei opplevde. Stykket er kanskje det meste kjende i sin sjanger, og ein kan med god grunn stille seg spørsmålet om det er råd å trekkje meining ut av teksten i det heile. Esslin peikar også på at mange intellektuelle kan vera jålete i si ovundring for Beckett. Det kan vera ei motesak å like han. Dei innsette stiller ikkje med ein slik forventingshorisont, skriv Esslin, men likevel nikkar publikum og er nøgde med det dei ser. Han forklarar dette med at stykket formidlar ingen moral, det skaper ikkje håp og, ikkje minst, dei innsette veit godt kva det er å vente, og dei veit også at viss Godot kjem, betyr det ikkje noko for dei. Dette kan vera eit døme på at forståinga av ei slik teaterform kan vera relativ og individuell. San Quentin-dømet konkretiserer eigentleg dette Vesaas-sitatet frå «Om skrivaren», sjølv om dømet handlar om teater og sitatet er om skriven litteratur: «Lesaren må gå til lesinga utan fordomar, så kanskje han kjenner i seg kva bok-skrivaren vil fram til. Det skal ikkje skrivast så det blir skjøna av kaldt hjarte. Det bør vera ein god del som lesaren einast kjenner inni seg. Lesaren må få høve til å opne sine eigne hemmelege rom» (1997, s. 33).

Korleis skal ein såleis lesa og forstå teaterforma? Sentralt vil det å vera å oppleve einskilddelar, hendingar, augneblinkar, situasjonar. Å setje dette saman til ein heilskap som ein forstår i hermeneutisk forstand, vil vera krevjande, men det er heller ikkje sikkert det er noko poeng. Den hermeneutiske sirkelen er verksam, men vanskeleg å få auga på.

Martin Esslin skriv at dei mange forfattarane innanfor teaterforma (bl.a. Samuel Beckett, Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee) trass i mange ulikskapar også har mykje felles, for arbeida deira «speglar og reflekterer på ein sanseleg måte den uroa som mange kjende på, og kva mange tenkte og følte i samtida i den vestlege verda»²⁵ (Esslin, 1961, s. 18). Martin Esslin legg også vekt på dei filosofiske føresetnadene for retninga, nemleg eksistensialismen slik den blei formulert av Jean-Paul Sartre og Albert Camus. Eugène Ionesco, ein kjend rumensk dramatikar innanfor absurd teater (1909–1994), forklarar det absurde slik (med tanke på teaterforma): «Det absurde har mist banda til eit føremål, dei religiøse, metafysiske og transcendentale røtene er kutta over, og mennesket er fortapt, og alle handlingar blir kjenslelause, absurde og fånytt»²⁶ (sitert i Esslin, 1961, s. 53).

Ein kan ikkje plassere Vesaas inn i ein desillusjonert eksistensialisme der meiningsløysa er nærmast total og fullstendig. Tankeinnhaldet og tematikken vil alltid ha i seg trua på det livgjevande. Men han bruker eksperimentelle skrivemåtar for at lesaren/publikum skal innsjå at det livgjevande og vitalistiske er sett i spel. Derfor blir det absurde teateret, som ein av fleire nyskapande skrivemåtar hjå Vesaas, ein metode, eit litterært grep han tek i bruk for å kunna syne fram meiningsløysa og uroa. Dette blir ein type representasjon, ikkje ein del av ein overordna tematikk. Når det er sagt – Signalet-tekstane syner oss ein Vesaas på sitt mest nyskapande, og enno er ikkje Franz Kafka nemnd.

Vesaas las Kafka etter Signalet-tekstane, men så menn er her ein del likskap. Det Asbjørn Aarnes skriv om Kafka og forteljingane hans i etterordet til omsetjingane han gjorde av eit utval Kafka-forteljingar (2015), går rett inn i skrivemåte og tematikk i *Signalet*: «Alt virker gjennomsiiktig og tilrettelagt for et stabilt liv, med velberegnet utgang. Et gjennomgangssted er kontoret: her er alt under kontroll, inngående og utgående informasjon, en menneskelig selvbestaltet verden, hvor det ikke er plass til det uforutsette» (2015, s. 66). Erstattar ein kontoret med togperrongen, er her mykje likskap. Men likevel er kontrollen svært *tilsynelatande* hjå Kafka, som den er hjå Vesaas.

Asbjørn Aarnes skriv også at det er to «ordener i Kafkas verden». Den humane og menneskelege ordenen skal halde oppe livet, og den løynde ordenen utgjer eit slags språk for dei innvigde, eit kodespråk som «lar personene forstå at det et eller annet sted foreligger – og forventes – en presis mening med den enkeltes liv» (sst.). Konflikten mellom desse to «systema» kan føre til på den eine sida gløymse og distraksjon, på den andre sida «en spent aktpågivenhet for tegn og varsler». Ifylgje Aarnes utelèt systema, ordenane, kvarandre. Mennesket vil alltid tape. Den løynde makta, kva det no er, har taket på oss, styrer oss, og dermed blir mennesket makteslaust og fanga i ei verd der ein kjenner seg uroleg og framand.

Det er element av slike forståingsformer i «Signalet». I forbausande grad er fleire av personane inautentiske og forvridde sjeler som har forlate sine opphavlege liv og bevegar seg mot andre tilstandar, dei søkjer andre sanningar som gjer dei til vakkande personlegdommar, som syner seg som svært forskjellige – usympatiske, redde, fanatiske, skamfulle, lidande, handlingslamma, overflatiske, fortrylla.

«Toget»

Fru Skrape i «Toget» vaskar kupear og pussar vindauge og lèt andre omsyn vike slik at ho kan få utført arbeidet sitt. Stasjonsmeisteren er merkeleg handlingslamma og statisk, medan hans underordna, Kristiansen, er ein som fyrst og fremst finn sitt store livsinnhald i togtabellen og også skal gje endeleg signal til toget. Fru Alt-Betalt er den som har kjøpt seg godt samvit, og som forlanger mykje, nettopp fordi ho har betalt. Jens er den opne og optimistiske som treffer Eva, og dei får eit barn i løpet av handlinga og vil gjerne feire *livet* i restaurantvogna. Beraren er eit lidande menneske som er vagt teikna som karakter, men som uttrykkjer seg i aforistiske og poetiske vendingar. Per, elleve år gammal, er viktig, for han oppsøker lokomotivet og blir fascinert av teknologien, og spesielt *rattet*. Men dette blir meir alvorleg enn som så. Han blir fanga, blir bortført, blir forrykt ved det å kunna styre lokomotivet. Jens prøver å forhindre dette, men mislykkast. Dei to lokomotivførarane er ulike. Andreføraren lir psykisk og åtvarar Per om å bli fanga av teknologien, medan fyrsteføraren gjev Per eit tilbod om opplæring slik at han kan erstatte den sjuke. Pers syster, Lis, forsvinn, men dukkar opp saman med flokken Skam idet Per er i ferd med å bli lokfører. Lis blir forferda over broren og korleis han er blitt, og når ikkje fram til han.

Mange av personane i det som seinare skal bli både skodespelet og romanen *Signalet*, er her på plass, men, som også tittelen seier, sjølve toget, og ikkje minst lokomotivet, har ein viktigare funksjon enn i dei seinare versjonane, der signalet som fenomen får ein meir markant plass. Me kan seia med Ionesco at her synest alle rasjonelle føremål å mangle. Handlingane blir meiningslause, og ikkje minst blir angsten tematisert, som Esslin skriv om. Samstundes er Ionesco oppteken av det han kallar «mot-stykker»,

i teksten «Anti-teater», der det er slåande kor relevant han er med omsyn til Signalet-tekstane.

På en vanvittig, meningsløs, komisk tekst kan man pøse inn en alvorlig, høytidelig, formell iscenesettelse og tolkning. Og motsatt, for å unngå det latterlige ved lettkjøpte tårer, føleri, kan man på en dramatisk tekst innpøse en tolkning fylt av klovneri, understreke den tragiske mening i et stykke ved hjelp av farse. Lyset gjør skyggen mørkere, skyggen fremhever lyset. (Ionesco, 1998, s. 137)

Det mest tragiske på ein scene må alltid behandlast også med komiske verkemiddel, og motsett. Tenkjemåten er interessant, for den kan langt på veg brukast på heile dramaet «Toget» / «Signalet». Om ikkje det er klare motsetnader mellom tragedie og komikk, er det glidande overgangar, der det er ofte mykje som *minner om* dei særtrekka som Ionesco nemner. I dette ligg det eit litterært særkjenne ved både «Toget» og «Signalet»: Teksten unndreg seg ei forståing, den vik unna.

Dramaturgien negerer dei forventingane den skaper. Forventingane om ei togreise blir ikkje oppfylte. Den lidande andreføraren blir det dramaturgiske motstykket til den rasjonelle fyrsføraren, Per og Eva blir ei banal kjærleikshistorie i dramaturgisk dialog med mørke absurditetar. Forventingar blir ikkje innfridde, og i all denne tragiske handlingslamminga vil det likevel vera element av noko komisk: «Og denne menneskets avmakt, det nytteløse ved vårt strev, kan også i en forstand virke komisk» (Ionesco, 1998, s. 137).

Ein scene går føre seg i lokomotivet: «Heile lokomotiv-sida glid bort og er i eit noko trongt rom med lampeljos. Instrumentvegg. To lokomotivfolk med store briller» (s. 24). Men før ein kjem inn i lokomotivet, skjer det noko som er både rart og kanskje komisk: Per på elleve år og den eldre guten Jens står framfor

lokomotivet, og brått stikk ein lokomotivmann hovudet ut og seier: «Du kan ikkje inn der. Du kan ikkje gå på din fot. Du kan ikkje sjå med eitt auga. Du kan ikkje kan ikkje kan ikkje. Ditt hjarta kan ikkje slå» (s. 22). Brått forsvinn hovudet inn att. Varselet om ikkje å gå inn i lokomotivet blir ganske raskt fylgt opp. Snart stikk same hovudet ut og seier: «Kva ein bryr seg om? Den første draumen om noko vakkert før ein fekk det, og såg kva det var og lærde å kjenne det til grunns og såg det gråne og bli vanleg – og for alle likeins» (s. 23).

Ein kan ane eit omvendt bergtakingsmotiv her, med åtvaring og ikkje lokking. Men motvekta er performativ komikk, med også eit innhald som vil gje meining og er subtilt. Utsegnene er poetisk formanande og deskriptive, og verkar undergravande, og er eit «motstykke» til den mørke lokomotivveggen. Komikk og mytiske formular skaper ein situasjon ein ikkje heilt skjønner korleis ein skal forstå. «Det tragiske og det farsemessige, det prosaiske og poetiske, realisme og det fantastiske» er motsetnader som skaper eit teater, seier Ionesco (Ionesco, 1998, s. 137), og alle dei abstrakte omgrepa han nemner, finn ein i «Toget», og særskilt i lokomotivet.

Bergtakingskreftene vinn. Toget er elektrisk, og teknologien ligg gøymd i instrument, og ikkje minst i rattet. Det uhyggelege ved toget blir tydeleg nettopp fordi det går lydlaust. «Og eg styrer og eg styrer», seier Per med ujamne mellomrom, medan andrelokomotivføraren er eit lidande menneske. Han spør om andre har kjent den «kalde sveitten», og då Lis spør han om han er lokomotivfører, svarar han tilforlateleg og direkte: «Eg var. Men så vart det sagt til meg at det ikkje var plassen min. Så no er eg ferdig. I denne siste minuttet kom det» (s. 28). Andrelokomotivføraren vil at Jens skal overta, men han trekkjer seg tilbake. Dette stemmer godt med Jens' rolle som den livsglade som dyrkar livet.

Beraren opptretr også i denne delen. Han skal bera bagasjen til passasjerane, men i nemninga ligg det sjølvsagt mykje meir. Figuren er meir markant i den seinare romanen og skodespelet. Beraren i «Toget» snakkar om syndene våre. Lis har blitt borte og truleg misbrukt av herr Berg. Her talar han mot kollektivet som vil dømme Lis og ikkje Berg.

Lis held seg for andletet idet ho går med Berg, og seier at «Einstad må eg òg vera». Så seier Beraren: «Ja, einstad må Lis òg vera. Der er ein plass i himmelen for kvar levande sjel. Vi gjer alle det vi angrar bittert» (s. 29). Beraren kjenner seg også ufri: «Eg har aldri tenkt å blande meg inn i lokomotivet. Eg blir tvinga inn i alt (eg) er med på. Eg vil bli fri eingong» (s. 34).

Lis' bortføring gjer at tema som skam og skuld blir verksame. Menneska er ufrie, skamfulle, og vondskapen ulmar. Ut av framstillinga av Beraren og Lis (endra til Lise i «Signalet») kan ein lesa ei inderleg, ekte og autentisk historie som bryt med alt det merkelege som omgjev dei.

Merkverdige hendingar og liding høyrer tett i hop, og syskena Per og Lis blir ramma. Lis står for det mest komplekse. Skamma ho kjenner når ho går med Berg, er samstundes ei dragning. Men Lis er kanskje fyrst fremst eit offer for sterke kjønnsdiskriminerande og patriarkalske krefter. På slutten dukkar ho opp igjen, «tett kringsett av flokken Skam. Ho er svært nedfor» (s. 69). Skammotivet er tydeleg når Lis må stå fram og fortelje om misbruket til Berg, som har sett seg ut henne på perrongen. Her ber teksten bod om eit motiv som blir forsterka seinare. Ho må erkjenne overgrepa nærmast som ein syndar der ho står. Fyrstelokføraren ber henne gå: «Vi har ikkje bruk for flyfiller.» Parallellen til «tyskertøsene» er slåande. Lis er ærleg og ber Per om hjelp, men han er fortapt.

Scenen med Lis og hjelpeløysa og skamma hennar er det viktigaste avsluttande plottet i «Toget», noko som syner oss at

tematikken handlar ikkje berre om teknologiens umenneskelege kraft og ei destruktiv handlingslamming. Somme menneske er vonde, ein kjenner på synd og skam – nokre menneske er skadeskotne og forvirra, og alt dette gjer atmosfæren skremmande.

Opptrinnet er symbolsk og inautentisk. Her ser ein i sterk grad døme på den velkjende «forstillingen», framstillinga bli «kunstig», noko som igjen kan vera eit døme på fenomenet «reteateralisering» (jf. Gladsø m.fl., 2015, s. 124).

Toget som fenomen blei i modernismens barndom sett på som sjølv symbolet på teknologisk framsteg, kanskje særleg i 1910- og 20-åra. Lokomotivet her, med alle instrument og teknologiske innretningar, blir ein helvetestilstand alle vil koma vekk frå, bortsett frå Per, som blir som bergteken og ikkje greier sleppe hendene av rattet, i seg sjølv ei skildring som ligg i grenseland mellom det symbolske og det absurde. Teknologitrugsmålet hjå Vesaas finn ein blant anna i novella «Fall» frå *Vindane*, der han skriv dette om toget: «ein orm som vrid seg fram og har ein glo å sjå eit fattig stykke framfor seg med» (1952, s. 168).

I siste del er ein igjen tilbake i lokomotivet. Konflikten mellom fyrsteførar og andreførar spissar seg til. Andrelokføraren åtvarar Per om fortaping viss han vil styre lokomotivet saman med den andre. Han har ein «mørk flekk». Fyrstelokføraren har blitt råka av vondskap. Men igjen ser ein antiteateret i funksjon. Metaforen blir dekonstruert av andrelokføraren: «Eg seier sant, heile tida har eg visst det. Du har ein flekk. Vi skal sjå han når du blir gjenomlyst og fotografert. Den mørke flekken din» (1948, s. 63).

Dei to førarane er også med i 1953-versjonen og nyanserer tematikken. Ikkje berre menneska på perrongen er underlagde omstende og krefter dei ikkje rår over, heller ikkje dei som skulle ha kontroll over toget, rår med teknologien dei er sette til å styre. Og denne dugløysa har andrelokføraren medvit om. Ein kan kanskje peike på parallellar til samtida. Uvissa omkring atomtrugsmålet

kan vera ein. Men ein kan ikkje undersøkje lokomotivscenane aleine som uttrykk for ein øydeleggjande teknologifascinasjon. Som Lisbeth Pettersen Wærp skriv i sin analyse av romanen, desse tekstpassasjane komprimerer heile verket ved at hendingane i lokomotivet er refleksar av det som skjer i romanen elles med tanke på handlinga og personane (2009b, s. 84).

Fru Skrape er eit døme på ein person som kontrasterer lokførarane, og er såleis ein refleks av dei. Ho vaskar toget. Medan det indre av toget inneheld krefter som er forførande, destruktive og vonde, arbeider Fru Skrape med det ytre og det som er synleg. Ho plukkar opp skiten etter andre, og den generøse Jens, som hyllar arbeidet hennar, og som også poetiserer dei blanke rutene, gjer Fru Skrape tverr. Ho set seg opp mot togleiinga og er med på samtalar der folk hakkar på kvarandre. Ho provoserer også Fru Alt-Betalt så til og med stasjonsmeisteren blir tilkalla. Funksjonen til Fru Skrape er å halde overflata rein og kan sjåast på som eit litterært uttrykk for krigsoppgjeret. Ein må ordne opp, reinske ut og få vekk alle ein ikkje ynskjer skal vera ein del av kollektivet. Dei automatiserte handlingane og den lite sympatiske veremåten til Fru Skrape er tydeleg i «Toget», og figuren får heller inga anna tyding i dei seinare tekstane. Men figuren gjev også meining i seg sjølv, utan å knyte den til det realhistoriske. Ho høver inn i den uhyggelege stemninga elles, jf. teksten «I desember» (sjå s. 138–139).

Fru Skrape er også eit dramaturgisk eksempel på antiteateret. Teaterpublikum blir introdusert får ei tog- og stasjonsverd der alle har sine roller. I dette hierarkiet er vaskarane nedst, men Fru Skrape er den aggressive i begge stykka.

Motstykket ligg også i resultatet av gjerninga til Fru Skrape. For Jens blir reine og trivielle glastruter rein poesi, og dette er også eit «motstykke» (jf. Ionesco). Skitne ruter blir ikkje berre reine, men vakre.

Før me undersøker skodespelet frå 1953, tek me ein veg innom romanen frå 1950. Den er meir handlingsmetta enn dei to dramatekstane. Eva og Jens inviterer til feiring i restaurantvogna, og då skjer det eit drap som personen Vald truleg står bak. Han forsvinn på merkeleg vis ut av vogna, og like etter ser ein den døyande Beraren har hendene og andletet mot ruta idet han segnar om og døyr. Lise seier til slutt at ho også skal leite etter Beraren til ho finn han. Den *redde* Jens er også synleg når Vald forsvinn ut av vogna, og skildringa av stasjonsmeisteren «med det stengde andletet» er lyft fram. På mange vis lèt ikkje passasjerane seg affisere av drapet. At er som før der dei sit i vogna og feirar kjærleiken.

«Signalet», dramaversjonen frå 1953

I høve til den forholdsvis fyldige romanen er dramateksten stramma inn, den har ein mindre dramatisk slutt, og sentrale personar får mindre plass, til dømes Beraren. I 1953-versjonen finn Lise og Beraren saman, sjølv om Beraren seier også han har gjort Lise vondt. Samtalen inne på kontoret til Stasjonsmeisteren får stor vekt, der særskilt pratmakaren Topp breier seg. Elles har lokomotivscenen den same funksjonen som i «Toget». Men ein svært viktig skilnad er slutten. Nyhendet om at Eva har fødd eit barn, og at Jens som nybakt far inviterer til fest, avsluttar dramaet. Etter ein del om og men sluttar alle seg til festen – til og med den pertentlege Kristiansen. Ein kan kanskje setje eit spørsmålsteikn ved slutten, sidan den tilsynelatande på sett og vis glattar ut alle motsetnader og alle samlar seg om å «feire livet». Kanskje Vesaas her vil dempe ned det ukonvensjonelle preget på dramaet for å tekkast teaterpublikummet? Han har sikkert merka seg at kritikarreaksjonane på romanen var blanda. Har han endra slutten på bakgrunn av dette?

Kanskje, men likevel er slutten vel så verknadsfull som romanen. Slutts scenen fungerer ironisk og set alle hendingane i eit grelt lys. Korleis er dei i stand til å samle seg om ei feiring? Ingenting tyder på det. Alt blir merkeleg og ironisk. Stykket tonar ut i feiring, ein mektig demonstrasjon på avmakta. Til og med Lise og Beraren er med på festen.

Slutten har også element av verfremdungsteknikken i seg. Alt blir sett tilbake, eller rykt ut av ein samanheng. Alle døma på dramatisk verfremdung frå teaterforma Vesaas såg og likte, har sett sine merke.

I dramaet kan mykje minne om verda til Franz Kafka, i alle fall slik Asbjørn Aarnes framstiller den. Menneska har skapt eit system som skal tene dei, og dersom det oppstår avvik, skaper det problem. Dette kan sjølsagt minne om eit byråkrati, ei kontorverd der alt går føre seg etter noggranne reglar. Igjen kan ein støtte seg på Asbjørn Aarnes, som meiner at hovudverket til Kafka, romanen *Proessen* frå 1925, på mange vis skildrar modernitetens samanbrot, for det viser seg at menneske slett ikkje greier å styre det dei trudde dei var i stand til. Den klassiske modernismen hadde ei usvikeleg tru på mennesket og opplysning, men *Proessen* syner oss at mennesket ikkje greidde i opplysningstankens namn å kontrollere verda (2015, s. 79).

Versjonen har med dei same forstyrre og urolege sjelene me kjenner frå «Toget», og det særeigne humanistiske skjelv i sine grunnvollar, og det synest som om dei søker noko anna som dei ikkje veit heilt kva er, og dei har mist noko av seg sjølve (jf. Aarnes' Kafka-omtale).

I «Signalet» opplever me korleis eit system ikkje fungerer. Menneska er levande eksempel på det som teksten som heilskap handlar om: valdsbruk, skam, skuld og stivna og øydeleggjande kommunikasjon. Alt dette glir ut i forstilling og merkeleg åtferd, framstilt i ei uhyggeleg atmosfære. Det som alle i etterkrigstida

håpte skulle skje, skjer ikkje. Nettopp dette handlar dette ikkje-oppførte dramaet om.

Fleire blir reine parodiar: Jens er den livsglade og sprudlende (som likevel representerer håp), Fru Alt-Betalt trur bestemt og naivt at alt kan kjøpast for pengar, Topp er ein overflatisk pratmakar, Kristensen tenkjer på reglar som gjeld i togverda. La oss dvele litt ved Topp, som gjev oss ei oppvising i lang og innhaldstom tale. Betjent Kristensen ynskjer han velkomen, og Topp, «ein eldre pratesjuk mann», legg ut:

Godmorgon, Kristensen. Så De minnest namnet mitt. Eg tar det opp som ei privat helsing til meg, ikkje sant? Folk brukar i alle høve å sjå det slik. Og verkar litt på ein gjer det. Ein er no eingong litt veik for slikt. Ja eg skal ta meg ein tur, men ikkje så svært langt. Eg likar ikkje lange reiser – det heng i hop med heile innstillinga mi til tilværet, for å bruke ei meir høgtidsam vending. Vi går vel elles snart? (s. 12)

Andre er mykje meir samansette. Spesielt gjeld det Beraren, som er den søkjande og blir trekt mot slettene og går inn i eit noko tvitydig forhold til Lise. Men figuren Hansen er også interessant (og var ikkje med i «Toget»), for han prøver på sin innfule måte å avsløre systemet og viser at det er basert på ei løgn. Dessutan opptreir også personen Vald, som representerer det same trugande som Berg i «Toget».

Kafka skildrar korleis menneska ikkje strekk til, og dette gjeld også for dramaet «Signalet». Men eit unntak finst. På slutten søkjer alle saman for å feire livet og barnet til Eva og Jens. Ein får opp i alt den absurde handlingslamminga likevel ei von.

Andletet og ruta

Andlet og glastruter er viktige motiv. La oss vende tilbake til den viktige Fru Skrape. Ho «skrapar» i folks tenkjemåtar og er alltid kjølig rasjonell i høve til det som må gjerast. Ho karakteriserer Jens som ein «godfjott» (dette har Vesaas stroke ut med tanke på Radioteatret, kanskje han oppfatta det for nedsetjande, sjølv om vaskedama seier det). Fru Skrape minner oss stadig om tida som går, og stikk hovudet ut av vindauget med ujamne mellomrom. Ho er på sett og vis ein kommentator, som også har det loddet i livet å plukke opp søppelet etter andre. Alle er avhengige av Fru Skrape. Ein kan mest sjå på henne som ei lagnadsgudinne med omvendt forteikn. Ho er nedst på hierarkiet, så langt frå ein guddommeleg status ein kan koma. Likevel rår ho på sett og vis over dei andre, i kraft av å utføre det nødvendige vaskearbeidet.

Jens blir poetisk når han ser på rutevaskinga: «Sjå det heng blanke vassperler på rutene. Kjøleg og friskt som dogga før ein heit dag. Eg ser det nok. Heile toget nytt. Glitrande, doggvått tog – og eg skal bli med. – » (1953a, s. 5). Jens seier på sitt noko underlege vis at han «eig toget», men skal han «eige», må han også hylle det med poetiske omskrivingar, kan ein tenkje seg.

Den omstendelege Topp stikk også hovudet ut og ber Lise passe på den yngre broren, Per. *Han* ser seinare gjennom ruta på lokomotivet og blir dregen mot teknologien. Tidlegare har me sett korleis fyrstelokføraren også syner seg i ruta og deklamerer nærmast dikt om arbeidet sitt.

Jens og Eva hamnar i same kupé. Stasjonsmeisteren dukkar opp: «... er med ein gong like utanfor ruta, og ser inn.» «Huff, kven er detta som fer forbi?» spør Eva med det same (s. 33). Jens trekkjer ned gardina. Per antydgar at systera er i ein annan kupé der også gardinene er trekte ned (i 1956-versjonen seier Per at ein

mann er med i kupeen). Dei opne og gjennomsynlege rutene, som er bindeleddet mellom toget og omverda, er no latne att. I ein kupé dyrkar Eva og Per kjærleiken, i den andre forgrip Vald seg (truleg) på Lise. Litt seinare seier Jens, symbolsk, at «Gardina er vår» samstundes som stasjonsmeisteren dukkar opp i korridoren med «det stive andletet». Brått står det udugelege systemet andlet til andlet med Jens som hyllar kjærleiken – og gardina som gjer at dei kan isolere seg.

Til slutt dukkar Eva opp i ruta og seier: «Eg er ei ung kvinne» og «Eg er ei ung mor» (s. 70–71). Før denne avslutninga av femte akt går handlingane føre seg på kontoret til stasjonsmeisteren, med mykje prat att og fram utan særleg substans. Så kjem fru Skarpe, og ho må alle rette seg etter. Stasjonsmeisteren «reiser seg og går mot døra. Alle hine gjer det same. Ordlaust. Den gamle ris og fylgjer med. I det same blir veggen heist rett i veret, så perrongen ligg open rett imot. – det same biletet som frå først, berre med litt mindre ljøs yver seg» (s. 64).

Ruta, opninga, med andlet som stikk ut – sentrale sider ved det tematiske blir reint fysisk kanaliserte gjennom ruta: Den løynde kjærleiken som til overmål blir gjord kjend for alle gjennom den same ruta, uhygga i lokomotivet og dei masete påminningane frå Fru Skrape. (Som nemnt, Beraren, i romanen, syner seg i ruta på spisevogna og bankar fortvila mot glaset, men ingen kan høyre han idet Vald drep han.) Skodespelet opnar med Fru Skrape i vindaug, og ho er viktig på slutten då dei andre må forlate kontoret og veggen går opp og vogna viser seg med dei lykkelege Eva og Jens.

Den servile Kristiansen blir «ljøs i andletet» når han får melde til sjefen at «1006 står klar» (s. 9). Fru Skrapes andlet lyser «kvitt», ein indikasjon på ho vaskar reint, men også at ho har *reint* samvit. Fru Skrape er ein flat karakter i utgangspunktet, men gjev dramatikken tyngde, for ho blir ei personifisering av tida

som har stansa, og alle blir uttrykkslause i si handlingslamming. På slutten, då ho avbryt samtalen inne på kontoret, kjem dette tydeleg til uttrykk. Ho kjem inn i lokalet «med bøtte og stengt kaldt andlet».

Den lidande skjuler andletet sitt. Lise «ligg på benken derinne. Ser ikkje opp». I skam løyner ho andletet då ein oppdagar overgrepet etter at Vald har forlate kupéen som ein skugge. Per vil gjerne inn til syster si, men Fru Alt-Betalt legg indirekte til rette for at han ikkje gjer det. Dessutan dregst Per meir mot lokomotivet enn mot systera (s. 39).

Fjerde akt, i lokomotivet, minner om korleis ein kan skildre eit galehus. Fyrstelokomotivføraren framfører sine hyllingar til det estetiske ved tog og skinner («Gjennom natt og dag går skinner / Gjennom sol og regn og lyn. / Gjennom snø og hete / Gjennom eld og liv og død / Ser du dei?» (s. 49), men får kjapt til svar frå andrelokføraren: «Men det går ikkje tog der!» Alt er tomme og utvendige talemåtar. Han ler av heile opptrinnet, men så gjer Per dette etter melding frå fyrstelokføraren: «Er lynsnar og sett ein svart dott i munnen hans, så han blir sitjande med den, midt i låtten sin. Gjer ingen ting for å ta dotten ut, endå han har hendene frie» (s. 50). Andletet blir fordreia, blir komisk og i verste fall dehumanisert. Den latterleggjorde blir galen. Han tek ut dotten, ler, set dotten inn på nytt osv. Her blir den forrykte galskapen frå «Toget» teke eit hakk vidare. Komikk gjev lidinga ein ny dimensjon. Og det lidande andletet blir til eit klovneandlet. Eugène Ionesco skriv, som nemnt, i «Anti-teater» om tilhøvet mellom tragedie og komikk. Det gjeld av og til å spela mot teksten, og på ny kastar han lys over denne absurde, men eigentleg tragiske, situasjonen: «... for å unngå det latterlige ved lettkjøpte tårer, føleri, kan man på en dramatisk tekst innpode en tolkning fylt av klovneri, understreke den tragiske mening ved hjelp av farse» (Ionesco, 1998, s. 137) (sjå s. 147).

Andletet er det fremste fysiske kjenneteiknet på mennesket, og det er ein svært viktig del av visualiseringa i skodespelet «Signalet». Igjen er David Kuhns ord dekkjande: «Ekspresjonistiske framsyningar lyfte fram kroppane og stemmene til skodespelarane som kompliserte tematiske teikn»²⁷ (Kuhn, 1997, s. 2). Publikum tolkar så framsyninga som ei ekspresjonistisk framstilling av «the German Culture». «Signalet» tek temperaturen på norsk etterkrigstid, og personane blir nærmast språklege teikn som representerer noko anna enn dei sjølve: skam og skuld, liding og likesæle, handlingslamming inntil det uhyggelege.

I teksten «Dei tomme andlets dag» (udatert) skriv Tarjei Vesaas om *andleta*. Det er viktig å finne fram til sitt eige andlet, og i denne kortteksten skriv han om seg sjølv og andre:

Sky ser ein imot ein annan på store vatn, og med ei stygg trøyst ser ein noko: der er knapt så mange andlet å kalle i skipet vi møter heller. Var det ikkje helst tomme rundingar omkring ingenting? Men dei er franke der borte, dei ropar over vass-spegelen til oss: Hei, tomme rundingar! (s. 2).

Er me alle blitt identitetslause, utan andlet? Er dette den verda og dei menneska Vesaas ser for seg då han skriv «Signalet»? Han framhevar i alle fall verdien av å syne fram sitt eige: «No må ein verkeleg ha eit andlet. Andletet er speglingar av tusen andre andlet. Endeleg spørst det om ein har eit for seg sjølv» (s. 1).

Andletsmotivet arbeider Vesaas med mykje, mellom anna i denne seine teksten frå slutten av 60-åra (truleg meint for *Båten om kvelden*). Andleta finst i alle sine uttrykk i «Signalet», men kanskje dei likevel er som «tomme rundingar» – utan identitet, utan retning, berre konturar?

Scenografi

Skodespelet «Signalet» inneheld mange rom: perrongen, gangen og kupeen, lokomotivet, billettluke og kontoret til stasjonsmeisteren. Dessutan forlèt Lise og Beraren området og går ute på skjenene.

Ser ein på bruk av lys/mørker, kan ein framleis hevde at det scenografiske grepet er ekspresjonistisk. Men den subjektbaserte lyssetjinga som ein hadde å gjera med i *Vaskehuset* og *Bleikeplassen*, er truleg mindre relevant. Mange av figurane er helst typar som representerer ulike karakterdrag, og såleis kan bruk av lys/mørker vise fyrst og fremst til stemning og til vendepunkt i handlinga. Grunnstemninga synest heller mørk: «Jarnvegsperron. Mørkt og lamper. Ein skimtar ein vognvegg i bakgrunnen. Ei sval med billettluke til venstre. Husvegg i kanten av forgrunnen til høgre» (1953, s. 3). Det er morgon, i alle fall skal ein tru Jens som helsar «God morgon» til Fru Skrape.

Men lys indikerer også handling. Som ei rituell handling kjem Hansen, som skal avsløre løgner, bort til den stumme stasjonsmeisteren og plasserer to lanterner på kvar side av han og seier: «Stå der! No er De merkt! Stå der med skam! (s. 10–11). Ingen andre tek dei vekk. Stasjonsmeisteren er ved Hansens enkle ritual gjort til ein narr. Som ein hengjer bjøller på katten, skal alle merke at stasjonsmeisteren er der. Lanternene er eit motiv som også dukkar opp i byrjinga av femte akt. Handlinga går føre seg inne på kontoret til stasjonsmeisteren, og igjen kjem Hansen med lanternene som han set på begge sider av meisteren, og han «ser på lyktene som lyser raude og grøne på sidene av seg, så ler han brått kaldt ‘Ha ha ha ha’» (s. 55) – ut i «øydesusen», ut i inkje.

Tidlegare har han styrt over raude og grøne signallamper, no er dei blitt til lamper andre rår over, og han er ein skremmande figur, stiv og statisk.

Då lyset kjem i billettluke – og det må vera særskilt godt synleg sidan det er tak over («ei sval») – treffest Eva og Jens for fyrste gong. Dei ser lyset frå billettluke, dei ser lykke ved livet og løyser billett til livets store reise, altså nok eit prov for at skodespelet er ein allegori over livsreise. Men ein bør ikkje trøe allegorien ned over teksten. Handlingane og fenomenane har så stor performativ kraft at allegoritolkinga må gjerast på bakgrunn av ei heilskapleg forståing, og med ein viss avstand.

I lokomotivet er det naturleg nok også lys. Her står det fram som ein del av ein trugande teknologi. Kupéen der Vald misbruker Lise, er, symptomatisk, mørk, og då døra blir opna, fer Vald, som antyda, «ut av døra som ein skugge og kverv i korridoren» (s. 39). Mørkeret er statisk, men skuggen er dynamisk og bevegeleg. Han «kverv i korridoren». Fru Alt-Betalt er vitne til opptrinnet og seier: «Sjå den du. Ut av kupeen som ein svart fugl. (Lågt) Og sjå ei som ligg att på benken» (dette er lagt til i radioteaterversjonen). Lise ser ikkje opp og løyner andletet sitt, som den lidande andrelokføraren som ligg nedkuva på benken sin med andletet vendt bort. På slutten av femte akt blir perrongen endå litt mørkare, men dette skaper også ein kontrast til det brå vendepunktet, då alle tek del i festen og feiringa av barnet.

Beraren og Lise går på skjenene i mørkeret. Som kjent, om Beraren meiner han «for stygt» mot henne, vil ho fylgje han. Så kjem lyset, brått: «Ein ljoskopjele skjer innover.» Brått blir det brote att. «Dei prøver berre ljoskopstaren», seier Beraren. Assosiasjonane går i retning flukt frå ein konsentrasjonsleir, Beraren og Lise er på flukt, bort frå det vonlause toget, og til eit betre liv, men dei slepp ikkje så lett unna. Til slutt kjem også dei to «fram i ljuset», kanskje ut av sitt eige mørke går dei fram til ruta der Eva er. «Vi har stått i eit smog og høyrte og sett alt» (s. 71), seier Beraren, som understrekar preget av å vera ein som er på sida, ein outsider.

Tida

Notida eksisterer indirekte i fortida, og framtida ligg «i kim» i notida», skriv Sarah Paulsson, som har drøftar tematikken i romanen (Paulsson, 2009, s. 118; sjå også Szondi, 1991, s. 27–28)

Den viktigaste tidsmarkøren er gjentakane og repetisjonane. Kristensens optimistiske utsegn «1006 er klar» byggjer opp forventingar for dei det gjeld, men etter kvart blir verknaden motsett og blir eit metonymisk uttrykk for hjelpeløysa og handlingslamminga. Repetisjonane er med på å konstruere ei førestilling om at tida står still, for menneska er hjelpelause overfor den.

Ofte kan tida også handle om å gripe dagen. Eva og Jens lever i augneblinken, men i tillegg skaper dei liv for framtida. Men Jens ser også konsekvensar, for han er bekymra for Per som vel toget. Noko av det som markerer tida sterkast, er unnfanginga som skjer same dag som fødselen. Framtid og notid smeltar saman, og hendinga blir symbolsk, men faktisk også den hendinga som på eitt eller anna vis skaper von på temaniå.

Topp snakkar også mykje om tida i siste akt. Han er framandgjord overfor tida og spør til Kristensens undring om det er kvelden, og seier vidare: «Det er dette med tida som har byrja å plage meg litt. Det kjem kanskje av alderen» (s. 57). Like etterpå seier han: «Det er underleg dette med tida, ein har kjensle av at ho går om ho slett ikkje går» (sst.). Topp dominerer mest heile femte akt, og i all forvirring, frustrasjon og småkrangling, og med mange underlege situasjonar, set Topp i gang med utlegningar om tida, og det skin igjennom at han ikkje «tek ansvar» for tida. I det heile er Topps forholdsvis ordrike og på mange vis saklege monologar, med mange ord og lite innhald, eitt av mange døme på meiningsløyse i dramaverket til Vesaas.

Per blir djupt fascinert av det teknologiserte toget og lokomotivet som representerer framtida, men i all fascinasjonen blir

tida oppheva, ja, den forsvinn ut av syne, og han går opp i ei høgare eining av tidløyse.

Scenerommet er nært knytt til tid, semantisk sett. Jarnbanestasjonen inneheld mange fenomen som handlar om tida. Klokka på veggen, konduktøren som passsar tida, rutetabell osv. Tida ligg der latent i scenerommet og blir aktivisert gjennom det absurde som skjer. Dramaet konstruerer sjølv si tid, seier Peter Szondi (Helland & Wærp, 2005, s. 153), og Helland og Pettersen Wærp skriv at det er nettopp tidskategorien som ein mest endrar på i moderne drama: «At tidskategorien endrer seg og får en annen betydning, kan illustreres ved hvor mye det ventes i modernismens drama. Tidsperioder som tidligere ville vært utelatt i et tradisjonelt handlingsorientert drama – hvor tiden slås ihjel, hvor intet skjer – blir her gjort til hovedsaken» (s. 159). Kjende titlar som Becketts *Mens vi venter på Godot* og Jon Fosses *Nokon kjem til å komme* blir nemnde, og «Signalet» som drama kan nemnast her (sjå elles s. 143).

Ekspresjonisme og det absurde

Walter Sokel redigerte *Anthology of the German Expressionsist drama* i 1963 (Sokel, 1963), med undertittelen «A Prelude to the Absurd». Ifylgje Sokel, og truleg andre, er det ekspresjonistiske ein føresetnad for den absurde retninga som kom i etterkrigstida. Sokel understrekar poenget med at forfattarane sjølve ikkje brukte nemninga ekspresjonisme (1963, xi). Dei hadde ikkje eit slikt program som dei medvite brukte når dei karakteriserte sine eigne verk. Omgrepet er laga av dei som melde og skreiv om verka. Dersom «Signalet» hadde blitt oppført på scenen, hadde ein kanskje gjeve det denne nemninga. Men Vesaas sjølv bruker aldri omgrepet, sjølv om han prøvde ut nye litterære uttrykk.

Likevel kan ein finne att svært mange av dei særdraga Sokel nemner som opphavleg ekspresjonistisk dramaestetikk, i skodespelet, trekk som syner oss at vegen er kort til det absurde. Forbausande mykje i det Sokel skriv om, gjeld for det «sensurerte» skodespelet «Signalet»: «I desse skodespela finn ein element av noko forvrengt, noko overdrive, noko grotesk og noko usannsynleg som tydeleg føregrip dei framandgjerande aspekta ein finn i avantgardeteatera i dag»²⁸ (Sokel, 1963, s. xii). Og vidare skriv han at situasjonar kan vera bisarre (andreløkføraren med den svarte dotten i munnen), plotta er uklare (kva skjer med Beraren?), dialogane kan endre seg brått (hovudet som stikk at av veggen og deklamerer vers), karakterane snakkar forbi kvarandre (Topp snakkar til andre, men mest med seg sjølv), ofte kan språket blir redusert til nokre få ord («1006 står klar!») (s. xii og xiii)

Ein kan spørje seg kvifor Vesaas skriv som han gjer i «Signalet». Walter Baumgartner skriv: «Men Vesaas sa seinare at utanlandsreiser gir 'verdfulle utslag, som ein sjølv kanskje ikkje veit om eingong før lenge etterpå'. På denne måten, med ei lang inkubasjonstid for dei nye impulsane, kan ein kanskje rekne utanlandsreisene som medverkande til at Vesaas i 1940, med Kimen, brått vart 'samtidig'» (Baumgartner, 1971, s. 352). Utsegna kan ha mykje for seg, men allereie i 1934 med *Ultimatum* går Vesaas rett inn i samtida, og Dyregodt-bøkene speglar også ein samtidig krigsangst. Med «Signalet» og diktsamlinga *Leiken og lynet* har han nådd att dei andre europeisk-modernistiske forfattarane, og inkubasjonstida er over. Samuel Beckett er nemnd fleire gonger: I Paris sit han, den aktive motstandsmannen, og skriv sitt epokegjerande skodespel *Mens vi venter på Godot*, i Vinje sit den litterære motstandsmannen Tarjei Vesaas og skriv på «Toget», det som etter kvart blei til skodespelet «Signalet».

Tematiske refleksjonar og historisk kontekst

På sitt særeigne vis tematiserer skodespelversjonen av 1953 mange aktuelle spørsmål som går rett inn i samtida. Den kalde krigen har sett seg, og nye konflikhtar veks fram. Koreakrigen frå 1950 til 1953 understrekar den politiske kløyvinga i verda, og atomtrugsmålet blir sterkare og sterkare. Verdssamfunnet er hjelpelause og lèt ting skje. Dei sameinte nasjonane blir på mange vis eit vonbrot på grunn av voretten i Tryggingrådet. Det politiske klimaet i Noreg begynner også å kolne. Desse faktorane ligg som eit viktig bakteppe for å kunna forstå «Signalet» som drama. Med dette stykket skriv han seg rett inn i politiske konflikhtar i samtida (som han gjer det med romanen *Brannen* i 1961).

Dessutan er truleg også Holocaust skriven inn dramaet. Figuren Beraren er ein som må bera syndene og skuldkjensla vår. Dette blir ikkje tematisert så tydeleg som i romanen. Walter Baumgartner skriv om romanen *Signalet* der han les teksten som ein allegori over si samtid, og peikar på personar i fiksjonen som ein kan kjenne att i den tidskjensla som rådde i Noreg i 1950 (Baumgartner, 2011). Stasjonsmeisteren er Gud, allmechtig og stum. Kristensen er den lydige presten som støttar seg firkanta på dogma, medan Hansen er den svikefulle og Lucifer i denne treeininga. Beraren og Lise er dei forkomne, han er samarbeidsmannen frå okkupasjonstida som må bera på ei skam, ho er ei «tyskertøs», meiner også Baumgartner (sjå s. 149). Dette siste kan kaste nytt lys over Lise-skapnaden. Innanfor universet til romanen er det eit paradoks at Lise er den einaste som representerer eit håp, ho ser det som si oppgåve å redde Beraren. Og oppdaginga til Beraren gjev også håp (ifylgje Baumgartner må det vera døde menneske etter Holocaust og den kollektive katastrofen som ligg under vognene i romanen).

Naturleg nok er den performative krafta så sterk i eit drama at ei slik mekanisk overføring frå fiksjon til sak må modifiserast

sterkt. Dessutan er slutten annleis i romanen, sjølv om den tematisk er lik. Alt er som før. I dramaet feirar ein og stengjer alt anna ute, det same gjer ein også i romanen.

Den skuldtinge Beraren seier til slutt: «Vi har fått von av å sjå deg» idet han snakka til Eva, som – ifylgje Beraren – «ingen ting har knekt» (1953a, s. 71–72). I romanen er det ope kva som skjer med Beraren. Nokre leitar noko nølande etter han, men berre Lise seier ho vil leite etter han til ho finn han. Dei andre snakkar og snakkar, og dei ventar, men veit heller ikkje kva dei ventar på. Signalet har ingenting med lokomotivet å gjera, seier Kristensen og understrekar med det den komplette meiningsløysa. Aller sist i romanen og til slutt i dramaet dukkar så Fru Skrape opp, den einaste, ved sida av Eva og Jens, som veit kva dei vil, i tekstuniverset «Signalet».

For dei aller fleste gjeld Eugène Ionescos ord om at mennesket blir «senseless, absurd, useless» (Esslin, 1961, sjå note 28). Men dette kan også fungere reduksjonistisk. Ventina er ikkje til å halde ut, verken for dei det gjeld, eller for publikum. Like ille er hakkinga på kvarandre. Kommunikasjonen har gått i stå, og ein viser ingen vilje til å snakke saman (jf. Wærp, 2009b).

Ein kan også knyte det absurde opp mot vilkåra for språklege ytringar. Ein tek opp dei same orda, dei same formuleringane og uttrykka, ja, ein tek dei opp så ofte at dei mister si mening. Tilbake er togn og stilla. På den måten fører språkbruken i *Signalet* oss rett inn i eksistensiell språkløyse. I Vesaas-universet er det ikkje uvanleg at pressa situasjonar fører til slik språkløyse, som i «Vesle-Trask» (*Vindane*, 1952).

Men kanskje ein også kan kople inn eksistensfilosofiske aspekt? Søren Kierkegaard skriv: «Man kan si hva man vil om det, men det vil komme at spille en meget viktig rolle i den nyere filosofi; for *gjentagelse* er et avgjørende uttrykk for hva *erindring* var hos grekerne. Liksom disse lærte at all erkjennelse er '*erindring*', slik

vil den nye filosofi lære, at hele livet er en gjentakelse» (Kierkegaard, 2009, s. 7). Tilsynelatende er dette relevant for menneska i «Signalet». Personane fortel ikkje noko om liva sine, dei minnest ikkje og fortel ikkje om det dei har opplevd. Dei gjentek seg sjølve og er fanga i dette, kanskje med unntak av Beraren, som er meir dynamisk i veremåten. Hå Kierkegaard er gjentakinga også eit uttrykk for fridom. Gjentakinga gjer det mogleg for oss «å se noe nytt i det samme, avvekslinger sogar under kummerlige ytre omstendigheter», skriv Kierkegaard-kjennaren Kjell Eyvind Johansen (1988, s. 25). Dei menneska me møter på togstasjonen, greier ikkje å dra nytte av det frigjeringspotensialet som ligg i gjentakinga, for – og la dette vera ei triviell påminning – livet vil alltid innehalde element av gjentakingar.

Det er likevel ikkje sikkert at ein slik med det same kan trø Kierkegaards poeng nedover Signalet-universet – som er nærmast ein dystopisk utopi der menneske ikkje er i stand til å utføre sjølvstendige handlingar i det heile. Dei er hjelpelause brikker i eit absurd spel og i så måte heller underlagde krefter i moderniteten dei ikkje kan styre (jf. Aarnes' framstilling av Franz Kafkas *Prosessen*, sjå s. 145).

Med Hannah Arendt i tankane – personane i dramaet er også ute av stand til å fungere saman. Språket som det viktigaste middelet for sivilisatorisk organisering og danning har på mange vis gått tapt. Igjen ser ein at drifter og fenomen som skam, skuld-kjensle, egoisme og likesæle har teke overhand. Derfor er kritikken mot samtida ganske krass.

Vesaas sjølv ville skrive tekstar som kvar og ein kunne tolke, utan å leggje band på lesaren. Likevel kjem ein ikkje forbi det retoriske poenget til Hans Herbjørnsrud om at det var han som gjekk på «de tynneste skosålene» av sin generasjon forfattarar. Både romanen og dramaet «Signalet» er ein djup og mangefasettert samtidsdiagnose av norsk etterkrigstid, men teksten er likevel tidlaus og aktuell kor som helst i verda.

Det vil koma ei tid – støttespelarar rundt 1950

Midt under Signalet-perioden får han brev frå kameraten, forfattaren Tore Ørjasæter (1950a). Han hadde tyngde i det litterære miljøet og var lidenskapleg oppteken av teater, og han skreiv sjølv det viktige dramaet *Christophorus* (1948), som er inspirert av Strindbergs *Et drömspel*, sjølv om det også er ulikt på mange vis (jf. Dale, 1964, s. 170). Stykket blei sett opp i 1948 av Olav Dalgard og blei synt 27 gonger, og deretter blei dei sendt ut på turné. Riksteateret i samarbeid med Det Norsk Teatret farta landet rundt med oppsetjinga.

Ørjasæter melder friskt om det konservative ved den norske teatertradisjonen og har ikkje stor tru på at den nyttilsette og mellombelse sjefen Edvard Drabløs skal kunna fornye Det Norske Teatret, for han har «aller minst sans og tru på moderne dramatik – av dei alle i hop». Edvard Drabløs var ein stor skodespelar, mellom annan kjend for tolkinga av Krister i Bleikeklassen-framsyninga i Fjernsynsteatret i 1965. Men Drabløs kom mellom to store namn i sjefsstolen. Før han sat Hans Jacob Nilsen i mange år (kjend for den antinasjonalromantiske oppsetjinga av Peer Gynt i 1947) (sjå elles s. 31), og ganske kort tid etter Drabløs' korte sjefstid kom den unge og lovande Tormod Skagestad.

Tore Ørjasæter er ikkje smålåten verken på sine eller Vesaas' vegner: «Du, så tradisjonelt bunde i naturalismen som det norske teater er. Og vi tvo er enno einslege te brøyte veg» (Ørjasæter, 1950a)

Den 1. november same året kjem eit nytt brev frå Ørjasæter:

Mange takk for «Signalet» som eg har lese ein gong. Boki tek sterkt og skakande, det er tidsens tale som uroar og skjek, men enda gjev livsvon i villskapen. Av og til synes Du strame bogen

ut til det yteste brestepunktet, men det held, og med ein underleg sugesjonsteknikk fører Du lesarar med, vidare. Du må vera den største symbolist og modernist her til lands og truleg i *heile verdi*. (1950b, uth. av forf.)

Romanen *Signalet* fekk meir blanda kritikkar enn det som var vanleg for ei bok frå hans hand dei tidlege etterkrigsåra. Til og med Halldis skriv at boka ikkje heilt er «hans»: «Signalet hører til dei bøkene hans som eg vanskeleg kunne få til å stemme med han. Så mykje avmakt, håpløys og angst – gjekk denne rolege og vel avbalanserte mannen og bar på slikt?» (H. M. Vesaas, 1995, s. 165).

Tarjei Vesaas har tru på *Signalet*, og Ørjasæters rosande omtale og modernistiske litteratursyn kan ha inspirert han til å skrive ein dramaversjon. Olav Vesaas skriv: «Eg hugsar far sa at tida for bøker som Tårnet og Signalet ville sikkert koma. Dei var altså før si tid, meinte han. Det var kanskje av den grunn han laga ei dramatisering av Signalet som han sende til den nyttilsette dramaturgen på Det Norske Teatret, Tormod Skagestad, i 1953» (O. Vesaas, 2018, s. 242).

Det er ein sjølvsikker og trygg kunstnar som trer fram for oss her, med medvit om at han skaper noko grensesprengjande nytt. Men andre står også på sidelinja og oppmuntrar Vesaas. Svogeren Sigmund Moren, rektor på Elverum folkehøgskule, melder litteratur og teaterstykket i *Norsk Tidend*. Tore Ørjasæter trekkjer namnet hans fram i brevet frå mai 1950 (han skriv om ein «Sigmund» som melder bøker og teater i ei avis med i lita lesargruppe, og dette må vera Sigmund Moren, bror til Halldis) og gjev han god attest. Han er ein av dei få meldarane som forstår seg på moderne teater, men det er synd at avisa hans, *Norsk Tidend*, ikkje når ut til så mange. Legg me alle inhabilitetsomsyn til sides – Sigmund Moren er vitne til generalprøva på

Morgonvinden og er udelt begeistra:

Eg veit ikkje ein diktar som har gjevi eit meir monumentalt biletet av kampånda enn det Vesaas syner i siste biletet i «Morgonvinden». Det er så gripande sant at kløkt og tanke på ny gjev opp det vridne, uløyslege spørsmålet: skal vi vera glad for at menneske kan bli slik – så sjølvgløymande offerviljuge, så blinde og ubrukelege til sant liv – eller skal vi sjå det fælslege i det? (Moren, 1947)

Det tematiske doble ved kritikken er viktig, i det siste spørsmålet. Les ein korleis meldingane verkar inn på Vesaas elles, er han, som alle forfattarar sikkert er, kjenslevar for kritikk. Desto meir legg han sikkert merke til dei gode kritikarane og dei som gjev han god omtale i det heile. I Moren og Ørjasæter har han to som han veit set pris på dramatikken hans.

Sabelskuggen

Som også Idar Stegane gjer eit poeng av (2009, s. 57), når Tarjei Vesaas skal ytre seg om krig og alle spørsmåla ein slik situasjon fører med seg, vel han dramaforma. Den 23. januar 1953 sender NRK høyrrespelet *Sabelskuggen* (1953b), og dette vekker debatt. Stykket hans blir til og med drøfta i Kringkastingsrådet. Olav Vesaas skriv: «Var det ikkje slik at den nyttilsette radioteater-sjefen, Hans Heiberg, hadde sendt påfallande mange stykke med 'antiberedskapstendens', skrivne av forfattarar med kommunistiske sympatiar? spurde ein av rådsmedlemmene. Det skulle ikkje mykje til å bli mistenkt i dei kalde 50-åra» (Vesaas, O. 2018, s. 261). *Sabelskuggen* var eit av svært få politiske skodespel som Radioteatret sende i det heile (Hartenstein, 1993, s. 53)

Politisk stod Tarjei Vesaas til venstre for Arbeiderpartiet på denne tida, han abonnerte på Orientering, var lunken til norsk NATO-medlemskap og reagerte på den sterke posisjonen til statsminister Einar Gerhardsen. Mange kjenner på einsretting og lite rom for avvik. Fru Skrape vaskar enno. I eit brev datert same dag som NRK sender høyrrespelet, skriv Aslaug og Edvard Beyer²⁹ til Vesaas: «Det kjentes som å få pusten igjen, rett og slett fordi De har funnet uttrykk for det så mange av oss føler under det veldige presset av anonyme krefter» (O. Vesaas, 2018, s. 261).

Stykket er viktig, for det har ein sterk tendens. Endeleg sluttar Vesaas å dekkje meiningane sine til med dunkel symbolikk og allegoriske skrivemåtar. No står han direkte fram med budskapet, tenkte kanskje mange. Stortinget drøftar allmenn verneplikt for kvinner, og den vestlege militarismen står sterkt. Dette får Vesaas til å gripe til pennen.

Stykket handlar om overvaking, militær kontroll og knebling av samfunnsdebatt og har parti som kan minne om ein framtidsdystopi. George Orwells *1984* (1948) kling med gjennom heile teksten, og hovudpersonen er gått inn i ei eksistensiell gjentaking som kjem språkleg til uttrykk, og han kjenner sjølv på dette («som ei grammafondeplate som aldri går av flekken»). Det er eit modernistisk anslag i teksten i så måte, der ein kanskje med Søren Kierkegaard kan seia at gjentakinga erstattar erindringa (sjå s. 165–166).

Bent Dal er hovudpersonen, og fyrste del handlar om møtet hans med ny arbeidsgjevar. Ein høyrer maskindur, «litt bylgjande», og «Mæle» er den anonyme kontrolløren av alle papir. Den framandgjorde stemninga blir langt på veg løyst opp innleiingsvis når Bent Dal presenterer seg som: «Tekniker. Rekne-maskin-ekspert. Har fått ordre om å møte på fabrikk her som reknemaskin-ekspert reknemaskin-ekspert reknemaskin – » (1953b, s. 3). Han kjenner seg som «ei grammafondeplate som ikkje

kjem av flekken». Lyd bryt stilla veldig då feil dør blir opna og ein «brølande dur» slår mot ein. Så forsvinn den brått, ei «Dør som brakar i og klipper duren av». På «yrkebiblioteket» (eit kartotek og arkiv over alle yrkesføre, som kan få oss til tenkje på den korporative og yrkesbaserte fascismen) møter han «Reknaren», som Bent skal arbeide for.

Sjølv om stemninga kjennest truverdig og realistisk, er det eit visst metaperspektiv over dialogane. Ein snakkar meir om sitt eige system enn om ei sak. Reknaren veit alt om Bent, han har fått den beste opplæringa, og han skal «stelle med rekne-maskiner, og ikkje noko anna enn det». Systemet presenterer seg sjølv, i pakt med stiliseringsestetikken me kjenner frå tidlegare drama. Til slutt i denne delen blir Bent ført lenger inn, og ei ny dør opnar seg, med «mangfald brus av tangentar som prikkar». Så lèt ein att døra, og alt blir stilt. Ei brå bylgje av lyd som forsvinn brått, minner oss om brå glimt av ei dystopisk og brutal framtidsverd.

Andre scene (s. 7 ff.) skildrar morgonstemninga hjå Bent og mora. Det høyrer ein «døyvd 'morgonmelodi på grammafong', småprating med «koppeklirr», så lyder ei radiostemme – eit grep me kjenner frå *Ultimatum*. «Ord for dagen» er diktet «Innskriftene», som er frå samlinga *Løynde eldars land*, som også kom i 1953. Dette kan vera eit døme på den humoren som ligg ofte godt skjult i Vesaas-universet. I skildringa av ei travel morgonstund med vekking av barn og kaffikoking dukkar dikteren sjølv opp og les eit dikt som motto for dagen. Ein kan lesa det som ei ironisering av eigen diktarposisjon, og det kan ha ein viss ver fremdungsverknad. Bertolt Brecht skreiv songar til skodespela sine, Vesaas skriv dikt. Kanskje dette diktet også er skrivne fyrst til *Sabelskuggen* (diktsamlinga kom ut seinare på året). Diktet heng også nøye saman med samtalen mellom Fru Dal og Frk. Persen som fylgjer etterpå. Diktet lyder slik:

Innskriftene

Klårast lyser innskrifter
som det er eld i:
Sanninga om brorskap på jorda
står og lyser –
Og lygna kring krigen blir skjerande avdekt.
– Teiknet på alles ansvar
står og i glød.

Klårast lyser innskriftene
i atom-tider
– som er frukt av neveslag gjennom tusen år.
Våre tusen uvenlege små gjerningar.
Alle har vi dyrka ei lita dødsens kjerne.

Klårast lyser innskriftene
som vi blundar for.
Det les vi i mørkret
når vi skulle sova.
(s. 7–8)

Diktet er utprega visuelt. Skrifta står der fast, som den er rissa inn, hoggen inn, og den lyser som ein eld, som ei kraftig avsløring av all løgn som alle krigar byggjer på. Når det er mørkt, vil alltid sanninga lyse mot oss. Skildringa av det visuelle blir avløyst av samtalen mellom Fru Dal og gjesten Frk. Persen. Forfattarhaldninga og sjølvironien er tydeleg når Fru Dal seier om diktlesinga: «Uff, alt det dei sender.» Samtalen handlar om ein tale for militarisme som Fru Dal seier ja til å halde for å demme opp mot antimilitaristiske tendensar i tida. Norma i samtalen negerer diktet, og konflikten blir forsterka då Bent etter kvart også kritiserer forsvarsengasjementet til mora. Bent kjenner seg

i det heile framand. Han går på arbeid og seier: «Ja, maskinene ventar med grinande tenner.» Bent representerer den immanente tekstnorma: antimilitarisme og skepsis til det teknologiske og rasjonelle samfunnslivet.

Dette motivet forsterkar seg. Bent høyrer ein hammar banke i hovudet hans. Med ulike mellomrom høyrer ein «Mæle» som grip inn i handlinga, og mælet blir Bents *andre eg* når «Mæle» ber om råd mot bankinga, og Bent svarar nærmast seg sjølv: «Ligge i graset i ei elv.» *Sabelskuggen* inneheld ikkje konkrete naturfenomen, som lauv og blad, som motiv i handlinga, men her opnar Bent opp mot den verda som vil gjera han godt.

Ein scene fører oss til eit kafémiljø med «kafelarm» med jazzmusikk. Ein ukjend mann kjem bort til Kris, venninna til Bent, og ho må legitimere seg. Overvaking går hand i hand med spel og dans, og ein svart mann dansar medan musikken spelar «negerrytmar». Bent er den med det vakne samvitet og det politiske medvitet som også peikar på korleis den svarte dansaren er eit teikn på hovmodet til dei vestlege kvite: «Ja om vi no ein dag dansar for dei. For gule og svarte. Og blir hundså på golvet på same vis. – » (s. 22). Kris ser for seg at alle som bestemmer i verda vil kunna møtast ein dag, men Bent tvilar, for no skal til og med kvinnene uniformerast. Vesaas' vitalistiske kvinnesyn kjem til uttrykk når Kris seier at kvinner i militæret gjer at dei ikkje lenger er *kvinner*. Brått skifter stemninga. Bent snakkar om *det*, og det blir stilt. Så høyrst skjerande jazzrytmar, deretter går alarmen, prøvealarmen.

Kris og Bent er underlagde kontroll, dei er ufrie og finn seg ikkje til rette. Jazzrytmane gjev liv og von, men like fullt minner også dei om systematisk undertrykking. Til og med musikk og kunst er infisert av eit undertrykkjande system. «Mæle» dukkar også opp her, verknadsfullt i eit høyrspel og tematisk svært relevant.

Idar Stegane framhevar Kris som norm i høyrrespelet: «Med si heilskaplege forståing og sitt aktive engasjement er ho nok den viktigaste personen i stykket» (2009, s. 66, sjå elles omtale av slutten på stykket).

Neste scene er ved elva, ein høyrer susen, elles er det stilt. Bent høyrer på elva: «Har du høyrte noko så *rektig*.» Etter ein støyande arbeidsplass, kaféprat og alarmlyd er stilla merkbar. Men bak dette ligg trugsmålet om å måtte bruke våpen.

I neste del er Bent militær, blir skulda for å vera ein «slappfisk», han set seg opp mot fenriken og blir straffa med vald. Bent blir offer for eit system, men i neste scene forsvarar mora hans det same systemet under møtet om kvinner i forsvaret. Men Kris talar og er imot: «Skal vi forråde våre kvinnetradisjonar ved å bli ein effektiv part av eit militær-apparat?» (s. 34). Det er ei ukjend kvinne som seier det som også er den tematiske norma i stykket: «Folk trur ikkje på isolert avvæpning lenger. Men eg trur på ei komande verdensregjering under eitt. Verda er ei. Vi kan ikkje leva under denne sabelskuggen i all æva» (s. 35). Staden dei diskuterer, ligg inntil det inngjerda militærområdet, og dei ser offiseren plagar Bent. Han blir skadd, og mora og Kris kjem på besøk, og scenen syner fram ein oppsiktsvekkjande situasjon. Mora, i kraft av meiningane sine, bagatelliserer det heile, medan Kris syner meir omsorg. Kapteinen kjem på sjukebesøk, og harselasen og den parodiske framstillinga av han forsterkar den antimilitaristiske budskapet.

Slutten ber igjen preg av protest der Arve, ein kamerat av Bent, kjem med kritikk til Klagekontoret, og til slutt vender også Kris kritikken sin mot den kvinnelege bevæpninga. Heilt til slutt opnar ein ei dør, og igjen høyrer ein «maskinane brusar». Men like før det seier Kris: «De er på post utan å kunne sjå!»

Estetiske aspekt

Forma er fragmentarisk, med ulike små scenar og tablå frå forskjellige «topos». Dei kjarpe lydvekslingane understrekar dei raske skifta i miljø, stemning, og menneske er brikker som ein kan flytte på. Plottet er heller konvensjonelt, og stemninga og lydeffektar blir viktige for å formidle kjensla av einsretting og avmakt. Slåande er det korleis det stilistiske endrar seg, frå kjølig og stivt byråkratspråk og resonnerande saksutveksling om kvinner i militæret til innlevande og stillferdig språk om den susande elva.

Her er også, i tråd med karakteren til mediet, lydar som fungerer tematisk. Susen, eller «bruset», frå reknemaskinene og susen frå elva fungerer som ein dikotomi (ein kan kjenne att «dirren» frå til dømes *Fars reise*, eller «øydesusen» frå *Guds bustader*).

Høyrespelet er radioversjonen av eit drama. På sett og vis heftar det noko uvisst, noko usikkert og lite føreseieleg ved sjangeren. Les ein tekst, er skrifta synleg, sit me i teatersalen, blir teksten til ein lydleg representasjon saman med dei visuelle figurasjonane. Tilman Hartenstein har, som ein av svært få i Noreg, arbeidd med teoretiske spørsmål og sjangerhistorie knytt til høyrespelet og skriv dette om radioen som medium, og dermed også, i denne samanhengen, om høyrespelet:

Radioen er bare tekst og lyd, i tid. Ingen levende personer. Ingen bok å ta på. Ingen visuell myndighet, ingen vedvarende troverdighet. Språkets temporale element, lyden, er på sin side sekularisert fra teksten som skriftlig-visuell strukturert basis. Hørespillet er en tekstbasert kunstform uten objekt. (1993, s. 146)

Hartenstein bruker «sekularisering» som ein type frigjering eller fristilling. Lyden og tid er såleis særtrekk ved sjangeren. Hypotesen hans er at den særskilde kombinasjonen av ein

tekstbasis og den akustiske formidlinga har ein viss verknad på «den overflatiske mottagelsen», «den favoriserer persepsjonen av *tekst som figur*», seier Hartenstein (s. 143).

Synspunkta til Hartenstein er viktige, for han legg vekt på det performative, sjølv den estetiske tekstproduksjonen så å seia, og fristillingsaspektet set teksten i spel. Dessutan er tidsaspektet relevant. Rett nok kan lyd setje kjensler i sving og appellere til noko inderleg i oss. Filosofen J. G. Herder skriv at lyd tyder at noko «*er i bevegelse*» (sitert i Hartenstein, 1993, s. 154). Men tida rammar inn den meir subjektive opplevinga. Les ein ei bok, er tida vanskeleg å måle. Ser ein eit teaterstykke, er tida definert, men så mange representasjonar er i sving at tidsfaktoren fort kan bli mindre viktig. Høyrespelestetikken er i større grad *tids-avhengig*. Lyd og tid er gyldige kategoriar. Tida *er* lyd strekt ut i eit gjeve tidsrom, og med det kan også det tematiske og dei formelle rammene ved tida smelte saman på kunstnarleg vis.

Tarjei Vesaas sjølv er inne på dette når han framhevar kor nær ein kjem lydaren i eit høyrespel: «I høyrespelet gjeld det å koma nær, replikken må eige ei størst mogeleg 'trolling' ... høyrespel-skrivaren må lye seg fram til kvar einskild situasjon, og som deretter fjernstyrd gjer si gjerning i framandt øyra» (sitert i Hartenstein, 2001, s. 66).

Sabelskuggen er rik på lydeffektar, og den moderne industrielle, rasjonelle og teknologiske verda blir lydleggjord. Det moderne samfunnsmaskineriet har sin eigen temporalitet. Det maskinelle går og går, medan stunda der dei to høyrer elvesusen, opphevar tida. Bents historie representerer ein narrativ temporalitet. Ein kan hevde at det same hadde ein opplevd på ein teaterscene, men der er *rommet* meir verksamt i opplevinga.

Vesaas la vekt på nærleik, og her skil *Sabelskuggen* seg frå andre kjende høyrespelversjonar (bl.a. *Det rare*, *Laurdagskveld*). Desse står fram som intime kammerspel der personane blottstiller seg

og kjenslene dirrar mellom personane, og mellom personane og lydaren ved radioapparata. *Sabelskuggen* – og ein kan minne om at teksten er skriven som høyrspel – er ein heilt annan tekst, med mange personar og ulike miljø, med mange element som slett ikkje høver saman med det intime kammerspelet. Ein kan tenkje seg at det sistnemnde fungerer best som høyrspel. Den lydlege frisetjinga, det uvisse ved korleis lyden fungerer, er viktig når ein studerer korleis *Sabelskuggen* blei oppfatta. Nettopp stemninga blir trekt fram blant meldarane. Men korleis reagerer allmenta på høyrspelet med den gode, poengterte og klangfulle tittelen?

Resepsjonar

Reaksjonen på høyrspelet kan ein mest karakterisere som overraskande, men forståeleg ut frå korleis den litterære offentlegheita fungerte i 50-åra. Mange er fulle av lovord, for Vesaas sette ord på det som mange kjende på som viktig. Arne Eilertsen skriv eit lite innlegg i *Verdens Gang*:

Vi unge som hørte Radioteatrets framføring av Vesaas' «Sabelskuggen» fredag 23. januar kan ikke annet enn å takke herr Vesaas, full av beundring for hans mot og vilje til innsats for oss unge og dermed kommende slekter.

[...]

Det gir ... nytt mot at en kunstner som Vesaas har tatt et positivt standpunkt, og ikke bare det, men offentlig har ropt ut et varsko – et nødskrik – og gitt det en så høyt kunstnerisk form at ingen har våget å nekte det framføring. (Eilertsen, 1953)

I innlegget skriv han om korleis franskmenn også var ansvarlege «for myrderiene i Frankrike i 1944». Truleg har franske soldatar

underkasta seg tyske offiserar, og utsegna frå maktpersonane i *Sabelskuggen* om at ein «treng disiplin», nikkar Eilertsen gjenkjennande til. Stykket til Vesaas grip, for det handlar om underkasting og disiplin. Mykje tyder på ei grunnfest pasifistisk haldning hjå Eilertsen.

Signaturen K. U. i *Valdres* (19.3.1953) skriv at Vesaas gav oss mykje å tenkje på. Me er i ferd med å bli eit gjennommilitarisert folk og meldaren hyllar Vesaas fordi han kjempar for menneskeverdet, og stykket var «spanande».

I *Nordlands Framtid* skriv ei «arbeiderkvinne» frå Sulitjelma (1953). Ho er også imot kvinneleg militærtjeneste, for «La det for all del være noe igjen som av og til minner oss om at vi tross alt er mennesker, og at en tross alt skal leve». Ein kan hevde at avsenderen er overraskande lite moderne i sitt kvinnesyn når ho skriv at «heimen og barnet trenger kvinnen», og at «kvinnen er heimens vern og trygghet». Men på den andre sida må ein forstå dette på bakgrunn av konteksten i 1953 og systemkritikken hennar. Mykje er «råttent» både innanfor forsvaret og i samfunnet elles. For meldaren er saka viktigare enn dei litterære kvalitetane. Høyrespelet har gjort så sterkt inntrykk, slik at sak trumfar tekst. Likevel seier dette sjølsagt mykje om dei kunstnarlege kvalitetane ved høyrespelet. Mykje ved stykket har fungert bra overfor lydaren.

Oddmar Myrvoll i *Nordlys* (1953) kan på mange vis summere opp reaksjonane på høyrespelet frå det ikkje-litterære miljøet:

Hørespillet er et mene tekel, et nødsrik som gjelder for oss alle. Vesaas stiller det hele foran oss i et uhyggelig klart lys – militærstatens snikende mistanke, avisenes sabelrasling, rekruttenes resignerte «det nytter ikke» ungdommens håpløse kamp mot militariseringa i et samfunn der det egentlige ansvar flyter ut til noe upersonlig kollektivt.

[...]

... og vi spør med Bent: «Kor lenge skal det vare?» Orda til Kris gir uttrykk for tanken vidare. «Vi kan ikkje leve lenger under denne sabelskuggen.»

Teaterkritikaren Anton Rønneberg i *Aftenposten* (A. Rønneberg, 1953) framhevar kontrasten mellom «regnemaskinfabrikken» og kjærleiksscenen ved elva. Reknemaskinfabrikken er symbol på «en sjelløs statsmekanisme som gjør menneskene til tall». Stilen er «hard og huggende ekspresjonistisk», og stykket minner meldaren om Karel Čapeks skodespel *R.U.R.* (1920) og Ernst Tollers *Masse Mensch* (1920). Det teknokratiske står i sterk kontrast til den poetiske scenen mellom Kris og Bent ved elva.

Meldinga er viktig, for skal me tru Rønneberg, viser Vesaas at han også greier å overføre den modernistiske teknologikritikken til det tronge høyrespelformatet. Det er ingen kven som helst som blir nemnd her. Karl Čapek blir rekna som ein svært viktig demokratiforkjempar i Tsjekkoslovakia i mellomkrigstida og er kjend for sine framtidsdystopiar (til dømes *Salamanderkrigen*, 1936). Olav Dalgard seier at *R.U.R.* er «kanskje det mest fullkomne dramatiske uttrykk for ekspresjonismens fyrste periode – den fantastiske, som særleg gjekk til åtak på industrialismen» (Dalgard, 1955, s. 134). Ernst Toller har ein sterk sosial tendens i sine verk og gjer «massen til *kollektivt* talande person» (Dalgard, 1955, s. 126).

Sabelskuggen har ein sosial og politisk tendens som Rønneberg set pris på. På den andre sida meiner han at stykket likevel ikkje heilt kjem i mål reint kunstnarleg. Rønnebergs kunstsyn har tydelegvis ei førestilling om ein avslutta heilskap som fargar meldinga hans. Knappt nokon gong i forfattarskapen sin argumenterer Vesaas så direkte for eit politisk spørsmål. Spriket blir for stort mellom realisme og symbolikk, ifylgje Rønneberg.

F. H., truleg høyrespelforfattaren Finn Havrevold, legg vekt på den aktuelle tematikken, men som litterært verk peikar han på nokre manglar (Havrevold, 1953). Alt i alt har Vesaas i dette tilfellet arbeidd for lite med karakterteikninga. Dessutan blir polemikken svekt når stykket skifter scenar mellom det symbolske og realistiske, meiner Havrevold, som eigentleg er noko uklar når det gjeld skifta i spelet. Om dette kan svekke den argumenterande krafta, etterlyser han likevel «skarpare motsetningsforhold» i høyrespelet.

I byrjinga av 1953 blir Tarjei Vesaas med eitt ein diktar som går rett inn i samfunnsdebatten, og som blir hylla som ein som torer å seia ifrå, som lettar trykket mange kjenner på. 1950-åra var prega av bygging av landet, alle piler peika oppover, og landsfaderen Einar Gerhardsen styrte med sikker hand. *Sabelskuggen* fortel ei anna historie. Mange er urolege for opprustinga, militariseringa og også den generelle teknologiske utviklinga. Hat, kjensle av skuld og skam, krigstraume – alt dette gjer at det ulmar og gjærar under overflata. Avisa *Orientering* kjem ut fyrst i desember 1952 med eit prøvenummer, og frå og med februar 1953 kjem avisa ut annakvar veke. Det tredje standpunkt og den NATO-skeptiske venstresida får eit etterlengta talerøyr. Starten på avisa fell saman med premieren på *Sabelskuggen*. Det kan hende dette har vore eit framskuv for Vesaas til å gje uroa omkring samfunnsutviklinga ei kunstnarleg form.

Endeleg kan Vesaas innkassere ein siger. Skodespelet hans slår an og er populært, og det blir sendt fleire gonger i Radioteatret. Eit skår i gleda er at innvendingane blant litteraturkritikarane går på manglande heilskap. Dette er ei klassisk innvending. Eit spørsmål synest legitimt: Treng ein denne heilskapen? Kan ikkje eit kunstuttrykk opplevast like sterkt og ha like stor verdi dersom det er fragmentert, oppstyokka og formidlar synspunkt i alle retningar?

Stykket er delt opp, og lydaren får presentert ulike delar med ein noko laus samanheng, men linjene mellom delane er likevel openberre. Uttrykket er utprega polyfont og «ureint» ut frå konvensjonelle estetiske kriterium. Stykket spriker i ulike retningar, men styrken ved teksten er nettopp dette at lesaren/lydaren har høve til å konstruere sin eigen tematiske heilskap som gjev teksten dynamikk. Framlegg og skisser blir presenterte, og dei er gripande i seg sjølve, så kan lydaren skape ei mening. «Ein må koma i hug at der mangt er rart inne i ein lyar», skriv Vesaas i *Vinduet* i 1952 (sitert i Hartenstein, 2001, s. 66).

Tida er viktig i høyrespelet. På ein intens halvtime som Vesaas har målt til, inviterer han lydaren inn nettopp for å formidla noko om tida dei lever i. Kjensla av noko samtidig blir viktig for mange.

Bleikeplassen (1953)

Den 6. september 1953 er salen til Det Norske Teatret i Stortingsgata fylt av teaterinteresserte. Det er premiere på *Bleikeplassen*. Endeleg blir stykket sett opp. Den store suksessen til Alf Prøysens *Trost i taklampe* hadde ført til at framsyninga måtte utsetjast fleire gonger.

Arne Walentin er både scenograf og instruktør. Dette året var også eit år med mykje merksemd. Han hadde til og med fått ein internasjonal pris for novellesamlinga *Vindane* dette året. Den 25. april fekk han Venezia-prisen og reiste til øya San Giorgio Maggiore utanfor byen og tok imot utmerkinga. Alt går hans veg. Tormod Skagestad har til og med skrive kontrakt med han om å setje opp den noko smalare dramateksten «Signalet». Han har omarbeidd ein ny versjon av *Bleikeplassen* til framsyninga. Alt ligg til rette for suksess.

Den allment litterært interesserte, teaterfolk, målfolk, kritikkarar – alle hadde berre gode konnotasjonar når Vesaas' namn blei nemnt. Ryet som ein stor diktar med eit stort etos, spesielt etter krigsromanane, skapte forventingar.

Men nokre kritikkarar tenkte kanskje litt annleis. Dei visste veldig godt at dei tidlegare framsyningane hadde fungert heller dårleg, slik dei vurderte det. Likevel trur dei sterkare på suksess no, for *Bleikeplassen* kjenner dei som roman, og dei veit at historia opphavleg var tenkt som drama.

Medan publikum ventar på at sceneteppet skal gå opp, les dei kanskje i programmet. Tormod Skagestad (Skagestad, 1953) skriv begeistra om modernisten, den Kafka-inspirerte høyrespelforfattaren med ei særeiga evne til å skildre ungdommens kjensler i dramatisk form. Samstundes kjem det ein mild og indirekte kritikk av «dei siste to romanane» (*Tårnet* og *Signalet*), der han har gått for langt i symbolbruk og abstraksjonar. Men *Bleikeplassen* er ikkje ein slik roman (den er «innanfor»). Ein kan lesa dette som ein måte å styre publikums smak på, og i slutten går Skagestad endå lenger. Her tolkar han på mange vis stykket for dei frammøtte. Tanders lagnad blir harmonisert inn i ein kristen tankegang, han har gått gjennom ein «skiringsprosess» før han døyr, han har funne fred. Skagestad forklarar også den symbolske funksjonen til kleda til skodespelarane.

Med «Vaskehuset» og «Toget» i mente – desse tidlege skisseprege dramatekstane lèt det uhyggelege vera uhyggeleg, og vondskapen, skamma, skuldkjensla blir ikkje kanaliserte inn i ein harmonisk tilstand. Denne septemberkvelden i det nynorske institusjonsteateret skal ein syne korleis det uhyggelege og ikkje-temja lidenskarar skal gå gjennom ein «skiringsprosess» og bli til ein indre og forsona fred.

Like etter framsyninga skjer dette: «Publikum ble sittende i minuttlang taushet efter teppefall, så løste bifallet seg stadig

sterkere ut og samlet seg ovasjonsmessig om Tabei (SIC!) Vesaas da han viste seg på scenen», skriv Carl Frederik Engelstad (1953). For ein triumf det måtte vera å stå der og ta imot hyllinga. Smålåten, tilbakehalden, ja vel – men for ein lidenskapleg elsker av teateret måtte det vera ein stor augneblink.

Viktige kritikarnamn, som Paul Gjesdahl i *Arbeiderbladet* (Gjesdal, 1953) og Einar Skavlan i *Dagbladet* (Skavlan, 1953), i tillegg til nemnde Engelstad i *Morgenbladet*, er raskt på ballen og skriv langt på veg panegyriske meldingar.

Gjesdahl og Engelstad representerer to litteratursyn, samstundes som dei to fangar opp dei fleste aspekta ved kritikken. Paul Gjesdahl var ein av «Franz Kafkas tidligste fanebærere i Norge» og var også svært historisk orientert, samstundes som han var forankra i kulturradikalismen i mellomkrigstida med interesse for psykoanalysen kombinert med eit venstreradikalt engasjement (Jul-Larsen, 2016, s. 284).

Meldinga «Bleikeplassen på Det norske Teatret» står i *Arbeiderbladet* (Gjesdahl, 1953). Gjesdahl kallar stykket ein siger for norsk dramatik. Stykket er det tredje i rekka av norske urpremierar på teateret, skriv han (Alf Prøysens *Trost i taklampa* hadde premiere 10. februar 1952 og gjekk 152 gonger, Aslaug Vaas *Tjugendagen*³⁰ hadde premiere 3. januar 1953 og gjekk 23 gonger).

Paul Gjesdahl vel ein sosialpsykologisk innfallsvinkel. Det er fare på ferde når eit menneske isolerer seg, og Tander ser berre Vera skikkeleg, men dette er ein «begjærløs» kjærleik. Meldaren skriv vidare at Vesaas meiner Tander er ein farleg mann: «Å stenge seg ute fra menneskene, å sette hele følelseslivet under vann, det er dødssynd». I tillegg er utestenginga også eit brotsverk mot han sjølv. Dette går jo rett inn i samfunnsdebatten 70 år seinare: Korleis skal me fange opp dei som isolerer seg og utviklar ekstreme haldningar og idear?

Han trekkjer også fram aggresjonen hjå Jan: «Jan ... har fått en hard og aggressiv fasade som ustanselig røper hvor redd han er.» Ein ser også at regissøren har mange margnotat om Jan i originalmanuset til stykket (1953). Jans vondskap får eit performativt uttrykk og er også farleg.

Meldaren ser ikkje berre vondskapen utfalde seg, men ser faren ved den, og mykje uventa kan skje. I pakt med dei historiske premissane han legg til grunn, bruker han ugjerningane til Hitler som døme. Men Gjesdahl er også oppteken av det som skjer konkret på scenen, og det som Arne Walentin har gjort for å konkretisere symbolikken. Ein unngår for mykje stilisering, ein oppnår ein perfekt balanse mellom realisme og symbolikk. Framsyninga er «nervøs følsom, men uten hysteri», og framsyninga blir avslutningsvis karakterisert som «vakker og eiendommelig».

Paul Gjesdahls balanserte og innsiktsfulle melding, med ei klar forståing for eigenarten til teaterspråket, lovprisar framsyninga nettopp fordi den er så pass realistisk i uttrykk og innhald. Ein har tilpassa stykket sitt publikum og køyrer i konvensjonelle spor og bruker ikkje det potensialet for eksperimentering som også ligg i teksten. Ein kan også merke seg at Gjesdahl er lite oppteken av lutrings- og katarsismotivet og den forsonande tankegangen. Men han lyfter fram Elise som ein viktig skapnad, for ho prøver å redde Tander. Han konkretiserer dessutan scenerommet for å understreke det halvt realistiske og aktualiserer tematikken.

Carl Fredrik Engelstad, ein markant kulturkonservativ kritiker, seier i *Morgenbladet* at Bleikeplassen «beveger seg på to plan: det psykologiske og det metafysiske» (Engelstad, 1953). Han legg vekt på den psykologiske skildringa av einsemda til Tander, men også på tema som skuld og soning og koplar vaskeriet opp mot katarsismotivet. Den symbolske krafta blir også framheva,

der Arne Walentin har «grepet stykkets ide og grunnstemning og omsatt den til en slående scenisk virkelighet». Særskilt trekker han fram andre akt som går føre seg i vaskekjellaren. Det er sjeldan å oppleve «en så nesten diabolsk fortettet atmosfære», skriv Engelstad.

Kva er nytt?

Versjonen av dramamanuset i 1953 har endra seg i sjølve skildringa av scenerommet (1953c). Handlinga går føre seg ein sommarmorgon, i 1943-versjonen er det sommarkveld. I den eldste versjonen er det «omtrent mørkt» og «Ljos på plassen frå ei lampe på ein stolpe», i 1953-versjonen er det «sumarmorgon». Elles blir Tander og Krister nemnde i den eldste scenetilvisinga, der «Tander står heilt still». I 1953 har også vaskehuset fått eit namn, «Tanders vaskehus». Mørkeret og det skjerande lyset, med ein mann som står still, er erstatta med eit lysare visuelt uttrykk der lys/mørke-kontrasten er fråverande, og heilskapsinntrykket er meir realistisk. Dei ekspresjonistiske elementa er sterkt tona ned. Scenografien i andre akt, der vaskeriet er i sentrum, er også skildra nøytralt og registrerande. Men tilløp finst til symbolske framhevingar. Den kvite vasken heng på snorer i «sterk sol», og det er heitt og damp inne der kvinnene vaskar. I tredje del går handlinga føre seg ute på bleikeplassen, og det er kveld: «Halvmørkt. Ei blank lampe på ein stolpe.» Her er lys/mørke-kontrasten viktig, ein stilisert og ekspresjonistisk funksjon som også heng saman med det mørke innhaldet, men også ein logisk og rasjonell, i og med at handlinga no finn stad om kvelden.

Om ekspresjonistiske element er tona ned i scenografien, er handlinga og dialogane symboltunge, noko melderarar av og til kan peike på som eit dramaturgisk problem. Elles er hovudhandlinga slik ein kjenner den frå 43-versjonen, men har nokre

viktige justeringar som gjer stykket endå meir dramatisk og innhaldsrikt.

Knuten i handlinga, det som endrar alt, er då Tander får greie på at det er Elise som har skrive orda på veggen. Dette skjer ganske seint i handlinga, og Elise seier det til dei andre kvinnene, og, symbolsk nok, fortel Vera dette vidare til Tander. Tander ser Elises handling som ei gjerning for å redde han. I 43-versjonen får Tander veta dette tilfeldig då han overhøyrer nokre gitar som har vore vitne til Elises handling.

Vera står midt mellom alle og greier ikkje å stå opp og forsvara kjærleiken sin til Jan. Kvar person lever intenst i si verd og er i eksistensielle kriser på sitt vis (med unntak av Marte) og kan ha problem med å nå fram til andre. Dei snakkar meir ved sida av kvarandre enn med og mot kvarandre. Desse ulike utgangspunkta skaper ein intens dramaturgi, ikkje minst fordi, eller kanskje trass i, at dei snakkar stilisert, forenkla, utan resonnement og utgreiingar.

Lyrisk antirealisme og språkleg konsentrasjon

Linjer frå *Bleikplassen* kan først tilbake til flamlendaren Maurice Maeterlinck (1862–1949), som skreiv skodespel, spesielt i 1890-åra. Truls Olav Winther skriv: «I Maeterlincks skuespill fra 1890-årene er handlingen gjerne stillestående, og de dramatiske konfliktene er ofte bare antydnet. Samtalen er famlende, menneskene styres av varsler, og anelser og atmosfæren er ofte preget av en vag uhyggestemning» (Winther, 2019).

Den vage uhyggestemninga som Winther nemner, kan koplast opp mot ei form for scenisk ekspresjonisme med vekt på lys/mørker, og personane stiller seg spørsmål som ein ikkje ville ha stilt i ein rasjonell diskusjonssetting. Ein stiller seg spørsmål og seier ting ein kanskje ikkje ville ha spurt om eller

sagt under vanlege omstende, for situasjonane er så pressa, nakne og intense.

I stykket finn ein ei sterk lagnadstru, som antyda tidlegare, som også har ein religiøs dimensjonen over seg ved at døds-medvitet er til stades, både i form av eit trugsmål og som lutring.

Tidleg seier Jan dette om Tander («med hissigg vanvyrnad»): «Nei, eg har aldri høyrte nokon har brydd seg om han det minste. Ikkje ei sjel heller. Og no skal han i alle fall til helvete –» (1953c, s. 9–10). Og Krister seier ganske tidleg til Tander: «Eg synest kjenne at eg ikkje lever stort lenger. Og så kom eg til å stå tidleg opp. Når ein er så åleine som eg – og så får kjenne at det er snart» (s. 4).

Desse to utsegnene peikar retningar i handlinga vidare. Men Kristers lagnadstunge utsegner fungerer annleis når dei kjem inn i andre kontekstar. Han går jo rundt og minner folk om døden, og dette gjer at jentene kjem endå meir ut av lage enn då dei får greie på skrifta på veggen. Marte seier til og med han er «sjølvgod» (s. 59).

Då Krister kjem bort til Anna og ho stryk linet, blir Anna mint om døden. «Er du trøyt?» spør Krister, og Anna svarar «omsynslaut» og ser på Jan som står ved sida: «Ja, eg hadde ei gåve som var omgjord til skam.» Forholdet til Jan gjer henne bitter. Kjensla av å bli avvist fører henne kanskje til Krister. Jan har nettopp gått, og Krister seier:

KRISTER: («ser etter Jan», merknad frå regissøren) Der gjekk han og. No greier eg ikkje spørja fleire.

ANNA: («optatt med sitt», merknad frå regissøren). Du var for brå.

KRISTER: (står ussel) Brå, kallar du det. Eg synest eg har venta uendeleg lenge før eg har spurt nokon.

ANNA: (teier)

KRISTER: Men det var ingen som hadde noko til meg på fyrste ord.

ANNA: («til ham», merknad frå regissøren)

(varsamt) Var det så om å gjera?

KRISTER: Ein må vel få veta at nokon bryr seg om ein.

KRISTER: (held fram) Det er ikkje anna ein leitar etter.

ANNA: Gjer du og det. Tander gjer og det.

KRISTER: Kvifor talar du om Tander?

ANNA: (forfjamsa) Veit ikkje. Det kom av å sjå på deg.

KRISTER: Han skal og døy i dag, trur eg. Det har eg sett på han.

ANNA: Så så då, ikkje gå og vas på dette støtt.

KRISTER: Ja, eg skal inn på plassen. Det er ingen å spørja meir.

(Blir var noko) Så godt det luktar av deg.

ANNA: Å ja. («Jau» i parentes, merknad frå regissøren)

KRISTER: Vaska og ny. Ein skulle kunne sagt mangt til deg.

ANNA: (med eitt) Ja, sei noko Krister.

KRISTER: Kan ikkje. Men vil du sitje hos meg på plassen? Ikkje slepp meg.

ANNA: Eg slepper ikkje.

KRISTER: Vil du sitje der borte hos meg i kveld?

ANNA: Ja. Det vil eg.

KRISTER: Same kva som hender?

ANNA: Ja, høyrer du. Eg skal bli med deg.

(s. 74 –76)

Ein kan stille spørsmålet kva som får ei ung jente til å vera saman med ein forholdsvis ukjend mann på dødsleiet som ho nettopp har treft. Om det er noko Anna flyktar frå, eller om det er noko ho søker, er ikkje noko poeng å avgjera. Det oppstår ei dragning, ein kontakt, ei kraft som er som «stille dropar frå usynlege kjelder». Det at Anne er saman med Krister då han døyr, og at det skjer samstundes med Tanders brutale død, kontrasterer også dødsaugneblinkane, den stille og den brutale.

I 1999 skriv Jon Fosse ein tekst, upublisert og meint for det internasjonale publikummet, om språk og dialogane i dramaa sine:

Når eg skriv eit skodespel, reduserer eg, og konsentrerer, og denne reduserande konsentrasjonen gjer det mogeleg med plutslege utbrot der ein indirekte og intenst uttrykt visdom kjem til syne, som kan vera både trist og morosam ... dramatikken ligg i den veldige spenninga mellom folk som er langt frå kvarandre, men som samstundes høyrer saman, ikkje berre sosialt. Dei deler også same forståing.³¹ (Fosse, 1999, s. 256)

Denne komprimerte dramapoetikken, der Fosse bruker ordet «reduserer» truleg som synonymt med «fortettar», gjeld også for mykje av det dramapoetiske hjå Vesaas, kanskje særleg i *Bleikeplassen*, der nære og tette dialogar i nokre augneblinkar fører menneske saman i eksistensiell sameining, som i samtalen mellom Anna og Krister ovanfor.

Det direkte, knappe, men i beste forstand jordnære og enkle språket skaper ein eigen mytisk dâm. Publikum forventar lange utleggingar, geberder, høgmælt tale. Men ein får heller knapp, enkel og stillferdig tale med innlagde kunstpausar. Mangelen på dei lange utleggingane, som publikum forventar, har sin eigen verknad. Men balansen er hårfin. Det kan fort bikke over i det banale. *Bleikeplassen* er mest som populærmusikk, den kan ofte balansere mellom det geniale og det banale, akkurat som personane også balanserer mellom galskap og rasjonalitet i sine liv.

Den språklege framstillinga i 1953-versjonen er altså presis og meiningstung og skil seg markant ut frå den av og til noko usikre og til dels overtydelege stilen i til dømes *Ultimatum*. I *Bleikeplassen* er det eit bibelsk presisjonsnivå som gjer at dei mangetydige elementa i språket får meir plass og såleis trer tydelegare fram for lesar og publikum.

Kristendom, lagnad og galskap

Ein kan bli slått av kor stram og logisk strukturen er. Sakte, men sikkert går Tander mot det som ikkje lèt seg endre. Den modernistiske tenkjemåten, med ein friare struktur, hadde sikkert Vesaas sans for – slik ein ser det til dømes hjå Bertolt Brechts episke teater. Men *Bleikeplassen* er eit lukka drama viss ein legg forståinga av omgrepet til Elke Platz-Waury til grunn, som også tekkjer inn ein tidsdimensjon:

Allerede Goethe og Schiller fremhevet hvordan fremtiden dominerer i dramaet ved at enkeltdelene gis en streng retning mot dramaets slutt, og det kommende utvikler seg skritt for skritt fra det foregående. Det oppstår en «kraftig fremdrift og trang», som tilskuerne også deler. Når delene har en slik spenningsfylt retning mot det kommende, har vi å gjøre med en *finalespenning*, dette er et trekk ved et lukket drama. (Platz-Waury, 1992, s. 96) (uth. av forf.)

Med denne stramme strukturen som fører i ei viss retning i mente, som eit formelt trekk, er ikkje vegen lang til nærmast ei gammaltestamentleg tru på lagnaden, som me har vore inne på før. Tander er underlagd ei form for determinisme. Ein kan gjerne sjå på fenomenet som ein viktig del av dei bibelske allusjonane ein finn i stykket. Ja, det er vel heller ikkje berre snakk om allusjonar, men også ein kristen forsoningstanke, og ein idé om frelse kjem til syne på slutten av dramaet. Då blir ikkje berre Tander «fri», Elise kjenner også ein letnad, for ho har forvisning om at Tander får det godt med seg sjølv heilt på slutten av sitt liv, han har blitt «utfridd». Tander døyr og må ofrast for at Elise skal få det godt.

Lagnadstrua er formulert mange stader i Det gamle testamentet, mellom anna hjå Forkynnaren 9,3: «Dette er det vonde med

alt som hender under sola, at det går like eins med alle; menneskehjartet er fullt av vondskap, uforstand har dei i sinnet så lenge dei lever, og sidan må dei fara til dei døde.» Her er me på sett og vis langt inne i ein eksistensiell tankegang. Den russiske diktaren Fjodor Dostojevskij, som også blir rekna som eksistensialist på mange vis, sat i fleire år i tukthus i Sibir, og i dei små glimta av menneskeleg stordom i alt elendet såg han det guddommelege. Gud blir synleg når det gode mennesket blir synleg. Gud viser seg i glimt i ei elles vond og brutal verd. Derfor er Gud til (Waage, 2002, s. 312). Ein kan med god grunn spørje seg: Kor er det gode mennesket i dramaet? Med Dostojevskij kan ein spørje: Når strålar Guds vilje gjennom handling og seiemåtar i dette dramaet? Forkynnaren har sjølv sagt ei gudsforståing, men vinklar tanken om tilværet i eksistensiell retning.

Ein kan gjerne også ha ein eksistensiell tankegang på stykket ut frå poenget om at menneska er kasta ut i noko som dei ikkje rår over. Likevel blir dette ei reduksjonistisk lesing. Heller er det vondskap, sjalusi og mørke krefter som blir tematiserte.

Der kjem også til uttrykk ein tanke om at nokon er utvald, er «råka». Elise spør ganske tidleg om Tander er «råka» (s. 33c). Dette går på Guds vreide, men det kan også vise til vondskapen som så å seia har teke bustad i den det gjeld.

Men også tanken om hemn frå Det gamle testamentet gjer seg gjeldande i full monn. Hemnen, «å bøta for liv, auge for auge, tann for tann, hand for hand, fot for fot», er prinsippet som gjeld i alle fall når Jans aggresjon får utløp. I møtet med slike krefter blir Tander svak i fysisk forstand, men sterk åndeleg. Han prøver etter beste evne å møte sin lagnad med rak rygg.

Som nemnt – gutane blir sjølve redde for kva dei har gjort idet Tander går mot vaskekummen. Uro og redsel avløyser hemnen. Slik kjem ein humanistisk tankegang til syne. Innanfor humanismen finst omgrep som menneskeverd, menneskerettar

og danning. I vårt tilfelle er det heller ei erkjenning av sjølve det menneskelege, som syner oss at vondskapen og aggresjonen ikkje nødvendigvis er total. Gutane lir på grunn av sin eigen vondskap. Som me har sett – Lisbeth Pettersen Wærp skriv om den emosjonelle og mentale «besettelsen» som romanen *Huset i mørkret* handlar om. Pilpussaren, han som hjelper okkupasjonsmakta, er emosjonelt øydelagd, vonde krefter har fått makt over han, og han lir under dette (Wærp 2009b, s. 66, sjå s. 97). Noko av det same skjer her. Gutane i sluttscenen ser brått sin eigen manierte galskap med avstand og blir redda frå si eiga moralske sjølvkorrumpering.

Vera – den utstøytte

Utan tvil får Vera ei markert rolle her i høve til 43-versjonen. Karakterteikninga er tydelegare samstundes som det blir antyda i stor monn, men aldri sagt noko direkte, om forholdet mellom Tander og Vera. Mange brikker kjem på plass, mange lause trådar blir knytte, men Veras forhold til Tander blir framleis uklart.

Me minnest Per Arne Evensens ord om at Vera er ingen «vesaask madonna». Ein scene i fyrst akt er slik (Jan og arbeidskameratane Amund og Stein snakkar med Vera):

AMUND: (ser på Vera, seier lågt i ein annan tone, etter som han står med heilt andre ting i tankane)

Nå Vera?

VERA: Korleis er det du står?

AMUND: Ser på deg. Det kunne like gjerne ha vori eg, som Jan og du, synest eg.

STEIN: Kanskje vi skal få i stand eit drama her og.

VERA: Kven talar om drama då?

AMUND: (viser til Jan) Nei, eg har ikkje tenkt å starte noko drama eg for min part. («Vera ser på Jan», merknad frå regissøren)

STEIN: Ja trur i alle høve han skal bli med i eit lite.

(1953c, s. 15)

Steins ord om å stelle til eit drama er eit lite signal til publikum som rykkjer dei ein kort augneblink ut av fiksjonen. Amund kommenterer og byggjer vidare på dette verfremdungsgrepet. Ein vil skape eit drama i dramaet. Det kan vera ein snev av sanning i dette, for det kan også tolkast som at Vera ikkje er heilt uinteressert i Amund. Regissøren skriv i margen: «Vera tenker på Amund» (delvis innramma). Like etterpå grip Jan tak i Vera og held henne fast, men kommunikasjonen mellom dei to har gått i stå. Regissøren skriv: «Jan er alvorlig – prøver å få fram smilet og den tonen som det pleier å være mellom dem, men det vil ikke lykkes» (s. 16). Dette klare hintet om dissonans mellom dei to blir forsterka i andre akt.

Andre akt startar med at Marte fortel om skrifta på vegg. Nyheita slår ned i alle, ikkje minst Vera: «Kven har funni på slikt. Det er ikkje lov –». Elise snur seg så mot Vera, og ho seier ho skal ikkje blande seg borti dette. Regissøren kommenterer: «Vera – mer ivrig enn hun burde». Dei andre vil halde Vera utanfor dette, men ho er involvert, for Jan er mistenkt. Vera blir fysisk stengd ute når dei stengjer døra til strykerommet.

Marte – den som alltid kommenterer det som skjer, på godt og vondt – spør kvifor i alle dagar Vera skulle opp til Tander etter at skrifta på vegg blei kjend (sjå s. 106). Elise blir taus, og så kjem det frå Marte: «Vi er ikkje så blinde at vi ikkje har greie på eit aller anna her på vaskehuset.»

Marte og Anna vender seg så mot Vera i denne scenen:

ANNA: Sjå Vera, kor ho står og geispar –

MARTE: (til Vera) Skal vi få bryllaup snart?

VERA: (stutt) («ser snaut på dem», merknad frå regissøren).

Ikkje det eg veit.

ANNA: (uvenleg) Å, du veit det nok.

VERA: (rykkjer seg for tonen) Ja, det skil dykk ikkje kva eg skal.

De kan la meg i fred.

ANNA: Hei san.

MARTE: Ser ut som Anna meiner at det like radt kunne vori ho.

ANNE: (trøytt. til Marte) Ikkje ta til med det.

(s. 47)

Vera blir halden utanfor, ho har ikkje greie på «dette», seier Elise. Dei andre er også avvisande til Krister, men Vera – etter at Marte uffar seg overfor han og er glad han gjekk – seier: «han såg ut som han sa sant» (s. 59). Men Anna vil heller ikkje at Vera skal blande seg borti engasjementet hennar i Krister. Vennskapet mellom Anna og Vera er også brote på grunn av Jan. Vera går trassig opp trappa til hybelen og et aleine og seier: «Eg har ikkje gjort nokon noko som eg treng å angre på. Og den gleda eg har fått, synest eg at eg har fortent.» Jan blir det einaste haldepunktet for henne, men han blir også vanskeleg å forhalde seg til når han, oppøst, går, saman med henne, mot Tander. Vera seier: «Jan, dette er eg ikkje med på. Du skjønar visst ikkje dette» (s. 82). Kva er det ikkje Jan har skjønt? Han har ein gnagande mistanke om at Tander vil han vondt, men kva er det han ikkje har skjønt? På dette tidspunktet er det heller ingen som veit kven som har skrive orda på vegg.

Vera og Elise kjenner kvarandre på tennene. Vera orsakar åtfærda og aggresjonen til Jan, då ho tek for god fisk at Tander sjølv er mannen bak orda på vegg. Elise, derimot, ber Vera om orsaking for Tanders oppførsel, for han er «støytt ut i mørkret». Denne utsegna kan verke merkeleg, men har likevel ein sterk verknad, for den balanserer mellom det mangetydige og det eintydige. Ho unnskylder mannen sin, for han går og krinsar rundt Vera

og er forelska i henne. Vera ser ingen grunn til at ho skal orsake Tander, og seier det er Elise som har støytt han ut, ikkje kollektivet.

På slutten fungerer Vera som eit medium, som ein kanal for kommunikasjon, mellom Tander og Elise. Ikkje berre fortel ho Tander om Elises skrift på veggen, ho fortel Elise korleis Tander blei nærmast løyst frå vondskapen då han oppdaga Elises omsorg gjennom orda på veggen. Til sist seier Vera lågt idet ho ser på den døde Johan Tander: «Så underleg som han kunne vera. No veit eg at eg var glad i han.» Men dette er ikkje nødvendigvis eit uttrykk for kjærleik, for Anna seier like etterpå: «Han fekk aldri visst det av oss» (s. 160).

Det kan vera fleire utstøytte i dette dramaet. Johan Tander er den som er utstøytt på grunn av vondskapen som bur i han, og Jan blir utstøytt etter Tanders død (om han ikkje blir dømd for drap, vil dette prege han) og indirekte fordi mistanken tek overhand. På mange vis er Vera også ein utstøytt, av Anna og av Elise, som ikkje vil ha innblanding. Ho er i skvis mellom Johan og Jan, to like namn som representerer to ulike kjenslemessige tilknytingspunkt.

På mange vis kavar og famlar menneska i blinde. Men den rasjonelle Marte har funne sin plass, og Anna har mellombels funne Krister som ei trøyst mot sjalusien sin. Vera mister langt på veg begge sine menn.

Vera er altså langt frå nokon «madonnafigur», slik Per Arne Evensen skriv. Primært er ho ein tragisk person som blir ute-stengd, og som leitar etter fotfeste. Samstundes er ho den reine i Tanders augo, den som vaskar og stryk reine klede, den opphøgde som er det same som idealistisk venleik.

Sluttscenen er tragisk, men også storslegen. Tander må gå kanossagangen mot vaskekummen. Men etter at trugsmåla tek overhand, kjem han til ei erkjenning. Han vil gå sjølv mot kummen, og mot døden, medan han snakkar med Vera. Han

seier: «Før er vi ikkje kvitt, Vera» (s. 151). Dei må kvitte seg med syndene sine for å bli frie. Han har sett eit lys i den forstand at han har oppdaga Elises kjærleik, og ber Vera seia «dette» til Elise samstundes som kjærleiken til Vera blir ein idé, ein platonsk og idealistisk kjærleik. Dette minner oss om Jesu veg og vandring mot krossfestinga.

Men heilt til slutt gjer Vesaas nok ein vri. Dei som fører Tander til døden, blir sjølve redde for kva dei har sett i gang (sjå s. 93 og 113). Vondskap og død får eit metaperspektiv over seg.

Avrunding

Johs. Aanderaa skriv om sesongen 1953 på Det Norske Teatret og trekkjer fram *Bleikeplassen*, men skriv også at «Vaskehuset» er eit drama som er «råare tilhogge og handlar om enklare og primitive krefter» (Aanderaa, 1954, s. 73). Ja, «Vaskehuset» er «råare tilhogge», men det er ikkje med det sagt at det er eit dårleg teaterstykke. Stykket er mest gotisk i si uhyggelege stemning, det sosiale blir tydelegare tematisert, og Tander gjer seg ansvarleg for eit konkret overgrep. 1943-versjonen mildnar dette preget noko, og Krister og katarsismotivet er meir utvikla. I 1953 har skodespelet funne si form, men det uhyggelege blir dempa ned, og vondskapen blir meir nyansert framstilt. Vera-figuren endrar seg også, frå å vera eit offer til å bli meir sjølvstendig, men ho glir også inn i ei ny ufrivillig offerrolle som ein kasteball mellom Jan og Tander, og blir utstøytt av den sjalu Anna.

Styrken ved den siste versjonen er nettopp dei sterke kjenslene og svingingane – sjalusi, destruksjon, soning, kjærleik, døds-lengsel. Men det er ikkje snakka om ein «skiringsprosess», som Skagestad hevdar. I beste fall skjer det kort og brutalt og ikkje som ein prosess.

Året 1953 går mot slutten, *Bleikeplassen* har blitt spela 17 gonger. I Teater-Noreg elles dette året er nyskriven norsk dramatikkk mangelvare. Repertoaret består av klassikarar (Holberg, Strindberg, Ibsen og Shakespeare), mange musikalar og operettar (*Oklahoma* og *Sommer i Tyrol*), og Oskar Braatens *Den store barnedåpen* blir framleis spela på Det Norske Teatret, som det blei i 1925. Cora Sandels *Kranes konditori* slo an og blei spela 26 gonger, men oppsetjinga bygde på premieren frå 1946 (Helge Krog var regissør, eit namn som heller ikkje borgar for kunstnarleg nyskaping, sjå elles s. 33). Inntrykket er at den norske teaterinstitusjonen framleis er lite nyskapande (jf. Fidjestøl, 2013).

Tarjei Vesaas får også melding om at Göteborg Stadsteater vil setje opp stykket året etter. På premierekvelden ein januar-kveld i 1954 kan det svenske teaterpublikummet lesa Vesaas' eiga oppfatning av kva *Bleikeplassen* handlar om. Igjen ser me evna hans til å snakke enkelt og jordnært om verket, fri for høgstemte tematiske refleksjonar:

Det er helst eit spørsmål som kvart menneske tumlar med i einsame stunder. Bryr nokon seg om meg? Har eg stelt meg slik i livet at nokon gjer det? Kvar er min ven? Når vi kjenner etter, merkar vi at dette er noko av det mest viktige. Vi må få veta at vi er i folks tankar, så enkelt og så vanskeleg er det. Om dette handlar stykket, og om den trongen til å bli vaska som sit i kvar av oss når vi har skitna oss sjølve til. (sitert i Aanderaa, 1954, s. 74)

I 1958 sette Det Norske Teatret opp *Vår eigen song*, bygd på tre noveller, som også hadde blitt sende som høyrspel. *Laurdagskveld, 21 år* og *Avskil med treet* var tilrettelagde for scenen som tre einaktarar. Vesaas sjølv var til stades og var godt nøgd. Det var ikkje kritikarane.

Sjette akt

Vår eigen song

Scenetilvising: Vår eigen song får slakt av kritikarane, men forfattaren er tilsynelatande nøgd. Sit på hybelen til Jan Erik Vold og fortel om Vårnatt som drama. Forfattaren undrar seg over ei hovudrolle. Er oppglødd for film og det nye mediet fjernsynet. Får oppleve ein av dei største suksessane til Fjernsynsteatret i 1965, dramatiseringa av Bleikeplassen.

Målmannen, motstandsmannen og læraren Elling K. Tjønneland er nådelaus i kritikken av *Vår eigen song*: «Novellesamlingar duger lite på eit teater.» Det dramaturgiske fungerer dårleg: «Likevel er det berre ein plage å sjå moderne menneske stå på scena og leike skurd med sigdar medan dei spelar i veg med den gamle vekebladdraumen om jenta som tar seg godt ut i kjeledress» (Tjønneland, 1958). Framsyninga gjekk fem kveldar, men alle tre aktene gjekk berre premierekvelden på grunn av sjukdom. Ein kan undre seg over mykje ved denne framsyninga.

For det eine hadde Vesaas skodespelet «Signalet» liggjande hjå Det Norske Teatret. Han hadde til og med ein kontrakt om oppføring av stykket. Kvifor blei ikkje det sett opp? Dessutan var

tekstane opphavleg noveller som var dramatiserte som høyrespel, og dette hadde vore vellykka medietransformasjonar. Men det intime og korte høyrespelet lét seg ikkje nødvendigvis overføre til scenen. Dette har til og med den talentfulle Tormod Skagestad ikkje greidd. Og slaktet til kritikarane, i den grad dei fann det interessant nok å skrive om det, forsterkar sjølvsgatt inntrykket av den heller mislykka dramatikaren Vesaas. Han er no på toppen av si skaparkraft, har skrive verdslitteratur med *Fuglane*, men har mist tiltru som dramatkar. Folk flest vil vel også tenkje at Vesaas sjølv har dramatisert novellene sine for scenen. Sett på spissen – teateret har brukt namnet til Vesaas, i den tru at berre namnet var nok for suksess.

Ein må hugse på at mange hadde lese novellene, mange hadde sete ved radioen og opplevd høyrespela. Framsyninga i 1958 representerte gammalt nytt for det kulturinteresserte publikummet. Men fyrst og fremst var framsyninga eit teikn på eit teater i krise. Fleire og fleire stilte spørsmål ved om landet trong eit nynorsk nasjonalteater, og det at Det Norske Teatret ikkje hadde fått kunstnarlege sigrar i 50-åra, forsterka kritikken (jf. Fidjestøl, 2013, s. 385).

Til overmål, skriv Alfred Fidjestøl, kjenner Vesaas seg medskuldig «for alt frå det økonomiske tapet og dei dårlege kritikane til Dagne Myhrvolds sjukdom og skreiv til Sletbak³² at han hadde gledd seg over framsyninga, men ikkje ville ha utbetalt 'meir i honorar enn det eg har fått'» (s. 385–386). Og Fidjestøl legg til: «Tarjei Vesaas visste at det var synd på Det Norske Teatret» (s. 386).

Viss ein ser repertoaret til teateret under eitt i 50-åra, er det ganske tradisjonelt. Alfred Fidjestøl seier det slik: «Den gamle formelen med å presentere ambisiøse og kunstnarlege grunngjevne framsyningar i ly av kommersielle suksessar blei ikkje nytta. I staden pøste ein på med likesæle framsyningar av

middelmatig og dårleg dramatikk frå arkivet» (2016, s. 388). Nye trendar i dramatikken presenterte ikkje nynorskteateret i 50-åra. Eitt døme er her nærliggjande. Som sagt – i 1955 sette Det Nye Teater opp *Mens vi venter på Godot*, den fyrste oppsetjinga her i landet. Fyrst i 1970 blei det sett opp på «det norske», men det blei til gjengjeld ein stor suksess.

Vårnatt i dramaversjon (1963)

Tarjei Vesaas var medviten kva radiomediet kunne gjera med ein litterær tekst. I 60-åra kjem fjernsynet og nye moglegheiter. Ein dag i 1964 sit han på hybelen til Jan Erik Vold og fortel: «Eg har no prøvt meg å omarbeide romanen *Vårnatt* for fjernsyn, men teatret har ikkje kunna funni nokon 14-åring til rolla Hallstein.» Han har også sendt det til «Sverige», seier han, men ikkje høyrte noko. I intervjuet opnar Vesaas seg om forholdet til teateret: «Eg har alltid vore oppteken av teater, har sett tallause stykke og seti oppslukt og kjent lyst etter å skrive stykke sjølv. Men det har støtt møtt vanskar med mine stykke på teatret» (Vold, 1976, s. 38). Stig Dagermann, svensk forfattar, var truleg opphavet til utsegna om at Vesaas' kjærleik til teateret var ulykkeleg. I intervjuet skriv Vesaas under på dette, men høyrrespelet har vore lokkande å arbeide med, for «ein visste at ein då nådde fram til dei verkeleg mange».

Tarjei Vesaas er som vanleg diplomatisk når han nemner manglande gjennomslag på teatera. I private brev kan han, som nemnt, vera krassare og bli såra av kritikkar.

Vesaas har altså dramatisert *Vårnatt* for fjernsyn. Ein manuskladd er datert 29. november 1962, og han sende eit ferdig manus til NRK i 1963 (O. Vesaas, 2018, s. 268). Truleg har han merka seg alle dei teaterstykkja som Fjernsynsteatret sette opp fyrst i

60-åra. Trass i at mediet er heilt nytt, er det ei imponerande liste med moderne dramatikk som institusjonen serverer sjåarane, som *Stolene* av Eugene Ionesco (1962), ei dramatisering av Kafkas *Prosesen* (ved André Gide og Jean-Louis Barrault, instruert av Pål Løkkeberg) (1962) og *Den anstendige skjøgen* av Jean-Paul Sartre (1961) (sjå elles s. 217). Igjen er Vesaas tett på samtida. Fjernsynet er berre eit par år gammalt i Noreg då han set seg ned og skriv ein dramaversjon av den åtte år gamle romanen for det nye mediet. Men problemet er å finne ein Hallstein-figur, som er 14 år i romanen, til hovudrolla. Dette synest noko bagatellmessig i høve til prosjektet. Veltar utfordringane ved denne rolla heile prosjektet? Lèt det seg ikkje gjera å løyse dette? I ettertid verkar dette rart. Nok ein gong fekk eit dramaprojekt frå Vesaas ei lunkn mottaking, sjølv om den kunstnarlege takhøgda i Fjernsynsteatret under leiinga til Arild Brinchmann verka høg. *Vårnatt* kunne blitt ei spennande oppsetjing og kunne høve inn i profilen til teateret då.

Romanen *Vårnatt* frå 1954 har kome litt i skuggen av *Fuglane* og *Is-slottet*. *Vårnatt* har eit mykje større persongalleri enn dei to andre, og dei menneskelege relasjonane er mangearta og komplekse. Handlinga går føre seg, som tittelen seier, ei vårnatt, stort sett på same stad og med forholdsvis mange personar. Men sjølv handlingane kan oppfattast som diffuse og uklare og ikkje så tett bundne i ein kausalitet som Aristoteles såg for seg i ein dramastruktur (jf. Børtnes, 1980, s. 41).

Slik med det same: Stykket synest å høve som teater for fjernsyn, der huset med romma sine er ei ramme, og der fjernsynskameraet kan vandre frå rom til rom i staden for å la scenegolviet utgjera eit felles rom.

Er denne historia Pirandello på nytt? Er dette ein ny variant av *Seks roller søker en forfatter*? Ofte sa Tarjei Vesaas, mellom anna i eit TV-intervju med Mette Jansson (1965), at ein må ha

ein idé før ein byrjar å skrive. Idéen til *Vårnatt* kan vera henta frå Pirandellos kjende drama. Hjø Pirandello er det jo slik at regissøren skal instruere eit skodespel, så kjem det vilt framande folk og ber om å bli dramatiserte i ei historie om liva deira. Hjø Vesaas er det Hallstein og Sissel som endeleg har ei natt i huset aleine utan foreldra.

Fyrste del av romanen handlar om Hallstein på 14 som drøymmer om fantasijenta Gudrun, og lesaren blir også introdusert for systera Sissel på 18 og kjærasten hennar, Tore. Hallstein ser på sniglane som kryp fram etter vårregnet, som slår an ei naturskildring, som det er mindre av i dramaet på grunn av eigenarten til sjangeren. Vårkvelden endrar seg då ei heil åsgardsrei av merkelege folk bankar på. Hjalmar (Vimsen) er nervøs og ikkje lett å forstå. Kona til Hjalmar, Kristine, er stum og tilbaketrekt. Sonen til Hjalmar og stesonen til Kristine, Karl, er også nervøs og oppspilt, og kona hans, Grete, er høggravid. Hjalmar har også med ei dotter, den tretten år gamle Gudrun. I løpet av natta dør Kristine, og Grete føder eit barn. Og Hallstein får kjensleladd kontakt med Gudrun. Den innbilte Gudrun blir altså reell, også noko som kan alludere svakt til Pirandello. Grensene mellom fiksjon og røyndom blir utviska, ikkje berre som metapoetisk grep, men også tematisk.

Hallstein og Sissel opplever fødsel og død og kjem tett på vaksne menneske i sjelenaud. Det som barna har førestillingar om, blir verkeleg. Samtalen og forholdet mellom Hallstein og Kristine syner også korleis førestillingar endrar seg, Hallstein blir kasta hit og dit i sin tenkjemåte. Kristine, som søker kontakt med Hallstein i sin kamp mot mannen sin Hjalmar, er stum, men brått oppdagar han at ho både snakkar og kan gå. Hjø Pirandello er det ein stefar som spelar ei viktig rolle, i «Vårnatt» ei stemor, noko som også kan understreke det illusoriske ved mors- og farsrolla.

Audun Sjøstrand har forska på korleis romanen har blitt overført til drama (1979). Konklusjonen er at det opphavlege tekstførelegget endrar seg. I romanen er Hallstein den implisitte forteljaren som formidlar opplevingar og kjensler. Hallsteins synsvinkel skaper ein tekst der sansingane hans møter lesaren. Dramasjangeren gjer Hallsteins rolle mindre, for fleire må koma til orde. Teksten har i alle fall åtte personar som er framme på den tenkte scenen og snakkar saman. Hallsteins medvit blir eitt av mange som kjem til orde.

Bak denne endringa kan det også liggje ei tematisk endring, som Sjøstrand ikkje er inne på. Oppvakninga til Hallstein og møtet med vaksenlivet er ein inngang til romanen. Like mykje kan ein også seia dette er ein tekst om dei mange vanskelege vaksenliva og korleis Hallstein blir vikla inn i hendingar og situasjonar som er nye, framande og skremmande, men spennande. Igjen er me tilbake til dei velkjende forstillingane.

Sjøstrand skriv også: «På same måten som vi gjennom heile dramaet har kunna sjå at konfliktane er blitt gjort tydelegare enn i romanen, kan vi leggje merke til ei meir eintydig avklåring i sluttscenene» (Sjøstrand, 1979, s. 57). Blant anna kjem det framande paret Grete og Karl til ei djupare erkjenning. Den erotiske spenninga mellom Sissel og Karl er også lagd meir vekt på i dramaet, men etter kvart kjem ho nærmare Tore, og dette har også innverknad på henne (s. 58). Dramaforma, men ikkje romanen, fortel oss også at Kristine ligg død når Hallstein og Hjalmar går inn i rommet på slutten av handlinga. Døden blir forsterka i dramaet, men det gjer også erotikken og kjærleiken. Vårnatta verkar sterkt på sjølve *livskjensla*.

Bjarte Breiteig freistar i artikkelen «Her skal skrikast. Om moral og overskridelse i Tarjei Vesaas' forfattarskap» å sirkle inn syntesen mellom ein realistisk og modernistisk skrivemåte og trekkjer fram *Is-slottet* som det beste dømet på det (Breiteig,

2009). I hans resonnement vil det modernistiske ha å gjera med det tilgjorde, det kunstige, kanskje noko av den forstillinga som ein ofte ser hjå Vesaas. Han siterer den franske filosofen Georges Bataille, som kanskje kan setje *Vårnatt* i perspektiv: «Hvis poesien fører mot det fremmede, gjør den det gjennom det kjente», og «Det poetiske er det kjente som oppløser seg – og dermed oss – i det ukjente» (s. 83). Verda til Hallstein og Sissel, i huset, smuldrar opp, går i oppløysing, tek nye former. Dei går inn i ukjende sfærar og nærmar seg livet på ein annleis måte, slik at også livskreftene blir nye – forløkkande og spennande. Breiteig seier om *Vårnatt* at bakgrunnen er realistisk, medan innhaldet er «utillsørt kunstig» (s. 83). Det «kunstige» er likevel eit steg på vegen mot ny erkjenning.

Er det slik at dramaet med sine replikkar også er kunstig tale? Breiteig har eit poeng. Det er nettopp det rare, kunstige og oppkonstruerte som skjer, som skaper nerve i dramaet.

Men den fyrste scenetilvisinga er realistisk nok: «Ein hage-tram framfor ei attlati dør. Tett vegg av lauvtre på sidene. Det er varm sommar- eller vårveld med tung, skya himmel.» Hallstein ropar i lutter glede «Ingen gamle heime! Ingen gamle heime!» (Sjøstrand, 1979, s. 38–39). Med folket som kjem, forsvinn også realismen i dramaet. Dette har litterære implikasjonar, og strengt teke verkar heile plottet usannsynleg. Framande personar som representerer heile spekteret av menneskelivet, kjem på besøk, og dei går ikkje stile i dørene.

Ein scene går føre seg i eit soverom mellom Hallstein og Kristine:

KRISTINE. Du ser vel at eg sit her som ein fange.

HALLSTEIN. Ja eg ser at du ikkje kan gå.

KRISTINE. Trur du at du ikkje har noko med dette liksom?

Du får det no. Du er dregen inn i det alt.

HALLSTEIN. (berre ser på henne)

KRISTINE. For meg blir romet trongare og trongare etter kvart.

HALLSTEIN. Eg veit ikkje om eg skjønar det.

KRISTINE. Nei du er eit barn. Men det er det som er mi redsla, at det blir trongare og trongare. Det blir sneitt av frå alle sider. Trur du det er hyggeleg å merke?

(Sjøstrand, 1979, s. 45)

Ein kan gjerne seia at her oppløyser det kjende seg i det ukjende (jf. Bataille, sjå s. 205). Hallstein forstår ikkje den metaforiske talen, den verkar truleg «rar», men han anar ting likevel, samstundes som han blir utfordra av Kristine. I den tilsvarende scenen i romanen sit Kristine i bilen, og skildringa av dette viser tydeleg kor utfordrande det kan vera å ta vare på særtrekk ved romanen, i dette høve uhygga og redsla ved skapnaden Kristine: «Han sto og heldt ut. Desse auge inne frå rommet som vart trongare og trongare ... Inne i vogna vart det visst trongare og trongare, for ho strekte på seg og fekk hovudet ut gjennom ruta litt. For å få luft» (1954, s. 40–41).

Hjalmar sneiar husveggen med bilen og er årsaka til Kristines død. Smellet blir omtalt som «duns», ei underleggjering som også Hjalmar fester seg ved:

GUDRUN. Eg sov som ein stein eg, då den fæle dunsen kom.

HJALMAR. (rykker seg) Dunsen? Dunsen!

GUDRUN. Ja, det var vel duns – så heile huset riste.

HALLSTEIN. (i tankar) Dunsen – (i tankar, kuttar tvers av)

(Sjøstrand, 1979, s. 56)

«Dunsen» får i løpet av denne korte replikkvekslinga meining for Hjalmar og kan vera ein del av det retrospektive aspektet ved historia. Karl er traumatisert etter krigen, og Hjalmar har truga

og kanskje gjort fysiske overgrep mot Kristine. «Duns» tåkelegg og understrekar det merkelege, kunstige og konstruerte, kanskje også det uhyggelege.

Hjalmar blir også omtalt som Vimsen, men kva dette vimsete består i, kan vera uklart. Gudrun og Hallstein høyrer lydar frå siderommet, og Gudrun seier: «Det er Karl. No har Hjalmar vimsa til at Karl ikkje styrer seg. Slik er det kvar dag» (s. 50). Dramaeffekten med å lytte frå siderommet blir her verknadsfull: Kva feilar far og son? Kven er det egentleg som har kome i hus?

På slutten kjem, som sagt, avklaringar, men mykje synest også uklart. Men Sissel finn tilbake til kjærasten Tore, og Karl finn tilbake til Grete. Hjalmar opplever også ei form for avklaring. Hallstein fortel at Kristine egentleg kunne både gå og snakke. Med det kan han etter kvart slå seg til ro ved at han dannar seg eit meir fullstendig bilete av henne (dette får Hjalmar ikkje greie på i romanen).

Tida har i mange høve gått frå å ha ein strukturell funksjon til å bli tematisk relevant i moderne drama (jf. Szondi, s. 27). Hå Ibsen held retrospeksjon og notidsplanet tidsstrukturen fast. Notidsplanet er svært gyldig også i *Vårnatt*. Som tittelen seier, handlinga går føre seg ei natt. Rammene her gjev seg sjølv, men det som personane opplever, tematiserer også tida (fødsel og død). Ja, den dramatiske vårnatta blir eit symbolsk/allegorisk uttrykk for heile livet. Verda til Hallstein og Sissel opnar seg mot livet og framtida, for Kristine lukkar verda seg, og både Hjalmar og Kristine, og også Karl, er prega av fortida. Men Karl greier langt på veg å frigjera seg frå trauma sine, truleg frå krigen.

Det kunstige gjeld det språklege, men også innhaldet. Hjalmar er framleis ei gåte, og episoden med bilkøyringa likeins. Det er det kjende rommet som opnar seg, utfaldar seg inn i det ukjende (jf. Bataille). Sissel og Hallstein har blitt kjenslemessig fillerista og

har vakse som menneske og går inn i den ukjende vaksenverda.

Ingen overordna konflikt skal løysast i dramaet, og personane har nok med sjølve seg og snakkar ofte forbi kvarandre. Tor Ulven skriv om det sosiale dramaet som spelar seg ut. Hallstein får alt han vil ha gjennom møtet med Gudrun, seier Ulven, men på kjøpet får han det han ikkje ville ha, og som han ikkje visste fanst: «tungt (og uforståeleg) ansvar, forvrengd kjærleik, irrasjonelle tankar og handlingar til å ta stilling til, dunkelt intrigemakeri, skadde sinn som skader andre, sårkjensle som ikkje finn trøyst, og (kanskje mest sjokkerande for han) den reine nød det ikkje finst lindring for» (Ulven, 1992).

Dramaet blir polyfont i bakhtinsk forstand. Handlingsgangen blir utflytande i ei dramatisk form der menneskelege sentrifugalkrefter dreg i alle retningar. Aller minst er dette eit absolutt drama, som Szondi seier, men eit moderne kollektivt drama med ein sprikande struktur.

Ultimatum som høypespel (1963)

Kvifor skreiv Vesaas ein omarbeidd høypespelversjon av *Ultimatum* i 1963? Kvifor hentar han fram skodespelet han skreiv i Strasbourg for 30 år sidan, med mørke opprustingsskyer over Europa?

Den mest openberre forklaringa er verdssituasjonen i 1963. Cubakrisa var nettopp over, men atomsprengingar og kald krig gjorde stadig verda utrygg. Det året han skreiv *Is-slottet*, om den fascinerande kulda, om kulde og sinnsstemning og om den vårlege forløysinga, går han kanskje ned i buret på Midtbø og hentar fram eit eksemplar av *Ultimatum* og dramatiserer sitt siste høypespel.

Verda treng *Ultimatum* i 1963, må han ha tenkt. Viss ein legg den pasifistiske budskapen til grunn, er dette eit relevant synspunkt. Har han forsterka denne budskapen på grunn av samtida?

Han har nettopp kjempa seg gjennom romanen *Brannen*, som kom ut året før, og som gav han magesår, og *Ultimatum* var kanskje ein måte å få avstand til samtidskritikken på. Jons reise i infernoet i *Brannen* blei sett i perspektiv. På mange måtar er jo også eit drama noko «fjernare» og rykt tilbake med ein viss avstand ved at ein ikkje har ein implisitt forteljar som så seia må ta inn over seg all verdas elende – som Jon må.

På grunn av høyrespelsjangeren måtte han forkorte ein god del. Dramaet, slik det blei sendt over lufta 12. november 1963, varte 54 minutt, og dette krev endringar, ved at han, presumptivt, kom til å spisse, framheve, gjera konfliktane tydelegare, polarisere osv. Og det er nettopp det som skjer.

Han har heilt sikkert gått ein del rundar med seg sjølv med tanke på tematisk innretning. Eit sentralt punkt er tilhøvet mellom Stefan, Maria og Arnold. Medan Maria i fyrste versjon ikkje opponerer så mykje mot Arnolds høgstemte nasjonalpatos, er kritikken frå hennar munn meir markant i høyrespelet. For å skape dramaturgisk balanse er også Arnolds patos dempa litt ned. Det gjeld å skape ein Maria-skapnad som er truverdig, for ho vel jo framleis Arnold til slutt. Derfor må ikkje avstanden mellom dei to vera altfor stor.

Arnold seier til dømes at dei marsjerande soldatane ikkje berre er idealistiske og kampklare, men dei ber også på ei «sorg». Maria seier direkte at han bør ikkje «skrive slik han gjer». Men likevel kjem den same tvilen i henne overfor Stefan til uttrykk allereie i fyrste akt som me kjenner det frå 1934-versjonen.

Ein kan også merke at nokre ord er valde for å leggje vekt på raskapen ved krigen. «Å gå til Hades» er erstatta med å møte ei verd med «massegraver», og Stefan bruker ord som «millionmord» og «undergang».

«Lyktemannen» som opptrer i fyrste versjon, er no erstatta av «Metallmålet». Ein «lyktemann» høyrer ikkje heime i eit høyrespel, men ei metallaktig stemme gjer det. Derfor blir

mannen med lykt erstatta av ei metallisk stemme. Når det gjeld høgtalarstemma som bryt inn, er den også sterkt dramaturgisk til stades i høyrespelet. Men truleg på grunn av formatet er nokre slike seansar tekne vekk, mellom anna då ei anonym mor og stemma hennar dukkar opp og held ein fredsappell. Nettopp dette er med på å gjera høyrespelet meir straumlinjeforma og mindre eksperimentelt.

Helt til slutt i 1934-versjonen lyder Stefan «mot den ylande høgtalaren». Han spør: «Er dette Krigen? Dette er Stefan.» Så lyder ein «smellsprenge», og Stefan er omgjeven av mørkeret: «Dette er Stefan. Kven er du?» Høyrespelet nemner alle personane etter «Dette er ...», eit teikn på at me er alle taparar i krig. I 1934-versjonen står Stefan att aleine, no er han saman med dei andre.

Dette kan også vera ein måte å forsterke den pasifistiske bodskapen på. Med bakgrunn i val av namn kan ein hevde at Stefan i fyrste versjon også var ein martyr, i kraft av sitt bibelske namn og si haldning, som døydde for fredssaka. I 1963-teksten er alle tapararar og martyrar.

Ei viktig melding av høyrespelet er skriven av signaturen «M.N.» i *Friheten* (Nag, 1963). Det er ganske sikkert at mannen bak initialane er Martin Nag, kjend og omstridd litteraturforskar med austuropeisk litteratur som spesialområde og med ei sovjetkommunistisk overtyding. Han lovprisar stykket («Så aktuelt det er! Og så stramt. Og så klartseende») og kjem med eit substansielt poeng:

Det store ved «Ultimatum» er at Vesaas klarer å «legge inn» sin problematikk i levende, «spennende» mennesker: Maria er den evige kvinne, mennesket som rommer alle muligheter i seg, også «krigen», i den forstand at den for henne kan ha noe hemmelighetsfullt dragende ved seg, noe sterkt, noe paradoksalt nok vitalt.

Nag framhevar også at Vesaas suggererer fram, «nesten fysisk, bevisstheten om dette 'som sit einstand'». «Ultimatum» er fullt på høgde med tematisk nærskyldt europeisk drama, som verk av Karel Čapek og Pär Lagerkvist.

Kvifor er Nag så oppglødd? Som kjennar av austuropeisk litteratur kjende han truleg att ein del av den litterære stemninga og atmosfæren. Vesaas-bøkene nådde også relativt tidleg ut til Aust-Europa (*Dei svarte hestane* blei omsett til tsjekkisk i 1939 (O. Vesaas, 2018, s. 105)). Og av alle freistnader på å filmatisere Vesaas-romanar lykkast den polske regissøren Witold Leszczyński best når han lagar spelefilm av *Fuglane* i 1968.

Nag er veldig politisk i litteratursyn, og truleg på grunn av dette, og ulikt dei fleste, meiner han at «Vesaas delvis har vært inne i en blindgate etter krigen». Med *Ultimatum* og *Is-slottet* er han tilbake der han skal vera som erkjennande forfattar. Han trekkjer også fram Nordahl Grieg ved at han finn «gjenklang» frå både «'En ung manns kjærlighet'» og «'– Men i morgon'» (jf. Dalgard om 30-talsdramatikken til Vesaas og Grieg, s. 76).

Signaturen T.V. i *Verdens Gang* er også oppglødd og refererer til Ivar Eskelands introduksjon til stykket: «Vesaas skriver bedre for radioscenen enn for det tradisjonelle teatret, nettopp fordi hans replikk-kunst så sterkt engasjerer fantasien hos lytterne at scenebilder og personenes materialisasjon kan virke nesten forstyrrende» (T. V., 1963). Dette er sjølv sagt eit poeng, men samanlikninga blir likevel feil. Høyrespelteksten er komprimert og korta ned, originalteksten er ein annan og er meint å fungere i ein annan kontekst. Når det er sagt, det kan hende at den omarbeidde høyrespelsversjonen også kunne ha fungert på scenen.

Tilman Hartenstein (2001, s. 201) skriv at *Ultimatum* fungerte mykje betre som høyrespel enn på scene, mykje på grunn av at pasifismen låg meir i tida i 1963. Sceneversjonen var «langt forut for si tid» i 1934, den var eksperimentell og ekspresjonistisk, men

fungerte altså ikkje. Ein kan slutte seg til desse refleksjonane, men samstundes må ein også hugse på avgrensingane ved høyrspelet. Ein må nødvendigvis ta bort nettopp ein del av det som på scenen verka nyskapande då stykket blei oppført i 1934.

Dommen i samtida og ettertid syner oss at *Ultimatum* som høyrspel var eit vellykka kunstnarleg grep. Framleis har stykket sprengkraft, framleis opplever ein tematikken som relevant, og truleg har idéinnhaldet i verket kome endå tydelegare fram, på den måten at ein har tolka det primært som eit pasifistisk skodespel. I 1963 har det også grodd fram ein skepsis til militarisering og opprusting, og «det tredje standpunkt»³³ er etablert som ei politisk oppfatning som er gyldig. Derfor har ein lettare for å tolke stykket inn i ei pasifistisk forståingsramme.

Finn Havrevold, kjend forfattar og kulturradikalar frå mellomkrigstida og også høyrspelforfattar, skriv til dømes dette i *Dagbladet* (Havrevold, 1963): «Det er et heftig og virkningsfullt hørespill Tarjei Vesaas har skrevet, og det er viktig at en dikter med hans anseelse så kompromissløst taler pasifismens og ikkevold-prinsippets sak.» I 1934 var det grobotn for meir samansette tolkingar, for då var innhaldet meir påtrengjande aktuelt. Dette gjeld til dømes vilkår og dilemma, og kanskje veikskap, ved pasifismen, formidla gjennom Stefan-figuren. Det ideologiske landskapet er noko lettare å manøvrere i i 60-åra enn då han skreiv originalen i 1934, i eit overspent førkrigsmiljø i grensebyen Strasbourg.

Ein kunstnarleg vanlagnad?

Tarjei Vesaas, som lét seg begeistre av det store sceneoppbodet, med lyseffektar og personar med merkverdige framtoningar som skaper dramaturgiske forstillingar, han som skreiv oppglødd heim

om den ekspresjonistiske *Totenmal* og skreiv eit langt innlegg om det i *Norsk Tidend* – han «må» no avgrense seg gjennom høyrspelformatet. Han har ei form i sin dramatikk som høver til høyrspelsjangeren, syntest mange, men ambisjonane hans var større.

Ekspresjonismen på scenegolvvet brukte eit breitt register av fysiske og påviselege verkemiddel for å skildre det indre i mennesket. Høyrspelsjangeren har i så måte sine avgrensingar. Vesaas' dramakarriere blir såleis noko paradoksal.

Han fekk ein dårleg start med *Guds bustader / Frå fest til fest*, det gjekk rimeleg greitt med både *Ultimatum* og *Morgonvinden*, og det var stor suksess med *Bleikeplassen*. Men «Signalet» fekk ein vanlagnad som tener norsk teatermiljø lite til ære, men det er aldri for seint. Det vil koma ei tid. Ein kan merke seg Kenneth Chapmans ord om at boka *Signalet* truleg ville vore meir vellykka som skodespel enn som roman (Chapman, 1969, s. 114; jf. Paulsson, 2009, s. 110).

Eit kort manus på seks sider er datert 9. november 1963, og det er ei tenkt dramatisering av *Fuglane*. Opninga er visuell, med veldige lysblaff som skal illudere lynet, og Mattis seier: «Du mitt nebb mot stein.» Namnlause kjem bort til Mattis: Ein ung mann ser han inn andletet, blir borte, og Mattis svarar: «Skarpingar.» To jenter «nikkar han opp i andletet», blir så borte, og Mattis svarar det same. Tre halvstore barn ler Mattis opp i andletet. Så er dei borte, og Mattis gjev det same svaret.

Mattis spør Hege: «Kvifor er det som det er?» Hege feiar det vekk, men Mattis gjennomskodar henne: «Du veit det ikkje du heller.» Men kan ho då vera «ein skarping», spør Mattis seg. Mattis er klok som stiller det mest grunnleggjande spørsmålet som alle tenkjande har stilt seg opp gjennom. Til og med «skarpingen» Hege kan ikkje svara på dette, oppdagar Mattis.

To «mæle» dukkar opp og seier «tvers gjennom tvers» mange gonger. Endå eit visuelt fenomen blir skildra: «Seinkveld mellom trea. Mattis sit i det dimme lyset. Sit urørlig. Bankar seg med handa på låret ei stund. Still att. Eit jenteandlet med lys over seg dukkar fram like ved han, smiler. Han rister hjelpelaus på hovudet. Andletet er borte.» Så ser Mattis rugdetrekket, som han tolkar som eit godt varsel for dei to.

Det er som om Vesaas lengtar etter å skildre eit scenerom etter intenst arbeid med *Ultimatum*. Som ein ser, han legg opp til sterke visuelle effektar: Sterke blaff av lyn, andlet som trengjer seg inn på han, eit smilande og lyst jenteandlet som dukkar opp og forsvinn. Alle «mæla» er ekko av Mattis' eigen mentale tilstand, nærmast restar av koret i det antikke dramaet.

Skissa syner oss den grunnleggjande sterke viljen til å skape eit ekspresjonistisk scenerom der menneskelege tilstandar blir til eit fyrverkeri av effektar som blir kasta på lesaren.

Av ukjende grunnar blei ikkje arbeidet fullført. Men det viser oss kjærleiken til dramaet. *Fuglane* kunne han godt ha late liggje. Romanen fekk strålende kritikkar og levde sitt eige liv. Han kunne kvile på kritikarlaubæra. Likevel skisserer han eit scenerom.

Men så viser der seg at han får oppført eit stykke i fjernsynet, sikkert til hans store glede. Og igjen er det *Bleikeplassen* teaterfolka grip til. Det modernistisk innstilte miljøet i Fjernsynsteatret vel altså ikkje «Signalet». Dersom Fru Skarpe, Topp, Beraren og dei andre hadde vist seg i tv-ruta, hadde dette truleg endra Vesaas-biletet blant folk flest. Fjernsynsteatret nådde mange, og valet av *Bleikeplassen* forsterkar inntrykket av den noko melankolske og «tunge» Vesaas. Kva hadde ikkje ei god oppsetjing av «Signalet» i fjernsynsmediet tilført norsk teater?

Bleikepassen som TV-teater (1965)

Fjernsynsteatret i NRK sende altså ein ny versjon av dramaet *Bleikeklassen* i 1965. Framsyninga er dramatisert av Knut Thomassen. Gjennom tv-mediet, i dette høvet i svart-kvitt, blir scenane annleis. Gjennomgåande er det gjort medviten bruk av lys og mørker, i ekspresjonistisk ånd. Sinnsstemningane får svært visuelle uttrykk, ikkje berre på grunn av mediet i seg sjølv, men også på grunn av eit kunstsyn og eit syn på kva for eit teater ein vil syne fram. Ein kan la biletet kvile på ein eller to personar og markere innhald og tematikk på den måten. Mellom anna er det ein kraftig konfrontasjon mellom Jan og Tander, der Jan, den lyslugga, står i eit opplyst lys, medan Tander står i mørkeret. Tander slit med sitt eige sinn, vaskar desperat, og når me får han i nærbilete, er andletet vårt, striper av vatn renn nedover andletet, og blikket er tomt og hardt. Framtoningen til Espen Skjønberg gjer eit sterkt inntrykk der han med eit tomt og hardt blick går stiv og plaga gjennom heile handlinga. Krister, den gamle, gråhåra, med eit levande og spørjande andlet, seier til og med til Tander at han har så «mørkt andlet» (spela av teaternestor Edvard Drabløs).

Scenografien fortonar seg også annleis enn før. Heile huset er teke i bruk, der ein møtest i trappa og går inn og ut av dører. Tander må til og med låse opp si eiga dør inn til vaskeriet då han skal bli «vaska». Tander går også inn på hybelen til Vera for å fortelje om det nye og vakre som har hendt han, og dei tre gutane som kjem og skal ta han like etter, står stilte opp i døra. Tander har ingen utveg, og mediet lèt oss sjå hindringa gjennom Tanders auge. Med Elise blir sjåaren også med inn i husværet til Tander og Elise, på kjøkkenet, stova og på soverommet, me blir minte om at dei er eit par som bur i hop. Elise, spela av Urda Arneberg, er eit lidande menneske, og intenst fokus på andletet hennar gjer inntrykk.

Fjernsynsmediet gjev høve til å framstille vaskekjellaren svært fysisk og sanseleg der ein arbeider – vaskar, skyl, rullar, stryk, bretter klede. Det kvite tøyet er eit gjennomgangsmotiv. Mange må lukte på det reine tøyet, ei sterk symbolsk handling. Tander er den som arbeider desperat for å døyve smerta si, Marte vaskar og gjer grunnarbeidet, medan Vera, som eit hint om «madonnaposisjonen», tek imot kundar, administrerer dei andre, står over dei.

John Brumo skriv om tv-mediet vs. den tradisjonelle teater-scenen (i ein artikkel om dramatikaren Sverre Udnæs):

En annen viktig forskjell fra sceneteatret er muligheten TV-dramaet har for å styre seernes blick gjennom kameraføring og bildeutsnitt. I et tradisjonelt scenedrama kan tilskuerne velge å ha blikket festet på en biperson, på kulissene eller på en av hovedpersonene, mens i TV-dramaet vil kamera gjøre dette valget for seeren. På en vanlig scene kan ulike ting skje på scenen samtidig, men dette blir vanskeligere med den lille skjermflaten som TV har til rådighet. (Brumo, 2020, s. 126)

Når ein ser på den innhaldsmessige innretninga, ligg på mange vis framsyninga nærmare 1943-versjonen enn Walentins versjon frå 1952. Det ein kan gjerne kalle lynsjescenen er meir kompromisslaus enn i 1953. I 1953-versjonen er det Vera som formidlar bodskapen om Elises skrift på veggen, i 1965-versjonen overhøyrer Tander tilfeldige som seier Elise har gjort det. Med det er ein tilbake til 1943-versjonen.

Musikken er av den kjende Gunnar Sønstevoll, som laga mykje musikk til spelefilmar og teater. Musikken er modernistisk og atonal i formspråket, og den høver godt til det stiliserte og ekspresjonistiske ved «Bleikeplassen».

Fjernsynsteatret som institusjon var i si pionertid eit teater med ein sterk modernistisk profil. Arild Brinchmann var den

fyrste teatersjefen, og han sette opp mykje eksperimentell samtidsdramatik (Brumo, 2020). I sjefstida hans sette ein opp seks drama av den moderne Harold Pinter, men tre av Henrik Ibsen (Brumo, sst.). Knut Thomassens *Bleikeplassen* nyttar seg av eit moderne formspråk ved at det dveler ved situasjonar og lèt biletet tale like mykje som orda, og går såleis fint inn i den modernistiske samtidsprofilen som sette sitt merke på utvalet. Framsyninga var den viktigaste i Fjernsynsteatret i 1965, skriv Jo Ørjasæter (1994).

Igjen står Tarjei Vesaas fram som ein moderne forfattar, no formidla gjennom eit moderne medium. Saman med Harold Pinter og Jean-Paul Sartre finn han plassen sin med bidraget sitt til ein europeisk dramalitterær modernisme.

Etter teppefall

Seinare Vesaas-framsyningar av kjende romanar syner fram eit scenografisk mangfald som er vel verdt å leggje merke til. Romantekstane stimulerer fantasiverda til regissøren og skaper scenerom som er både stiliserte, transparente, digitaliserte – og mykje meir, som døma viser.

Performance-kunstnaren Kjetil Skøien set opp *Vårnatt* på Det Norske Teatret med premiere 5. februar 1992. Scenerommet består av tre element: huset, skogen og ormelia. Huset er ei ramme, utan vegger og tak. To personar sit inne i ramma og to ute på kvar sine stolar på kvart hushjørne. Kvinner legg eit kvitt teppe på golvet til den døde. Ein eldre mann skal til å kaste ein stol. Skogen er presenningar der felt er klippte og er tre som personane kan gå gjennom. Ormar frå sløkelia er lagde ned i vatn i store sylinderforma glas. Personane kan vandre utan fysiske hindringar medan dei snakkar, skrik, kviskrar, fortel løyndommar. Ormane minner dei om døden, for alltid konserverte.

Ola Anders Tandberg set opp *Fuglane* på Det Norske Teatret med premiere 15. mars 1997. Scenerommet har svart bakgrunn med ei kvit smal horisontal linje. Hege og Mattis sit på den kvite benken, som er linja mot det svarte. Hege står mot det kvite, og bak ser ein Mattis og overkroppen. Mattis sit, ei jente ligg og ei sit, på kvar side. Mattis står litt på skrå over den kvite linja og med ei åre på kvar side, peikande på skrå. Det svarte blir det ukjende, æva, «øydesusen», medan den kvite linja er livet og menneska, ei tydeleg linje, men likevel lite i høve til det store og svarte. 25 000 menneske såg stykket i 1997 med 148 oppsetjingar.

Petter S. Rosenlund dramatiserer *Is-slottet* og Erik Ulfsby er regissør då stykket har premiere på Det Norske Teatret 26. november 2004. Teatret Vårt er medprodusent. Ofte er bakgrunnen blå, eit vart jenteandlet mot blått, ein skapnad som går gjennom ein stilisert blå skog. Siss sit med blå hettegenser, medan andre sit på kvar sin stol i bakgrunnen. Siss og Unn står ved sida kvarandre i eit varmt gult skin.

Den Norske Opera og Ballett set opp *Is-slottet* med premiere 27. mars 2021. Koreograf er Kristian Støvind. Siss og Unni i jenteklede bøyer knea med ryggane mot kvarandre. Jentene ser på kvarandre gjennom ei ramme. Når ein vandrar i is-slottet, vandrar ein mellom led-stavar som i hopetal heng vertikalt ned i scenerommet. Musikken er ved Terje Isungset, som lagar is-instrument – ei is-basstromme og perkusjonsblokker.

Det Norske Teatret set opp *Kimen* 19. januar 2018. Regissør er Anders T. Andersen. Menneska står på plattingar på ulike nivå, men er også i konstant rørsle. Bakgrunnen er lyse bjørkestammer og ein grøn skogsbotn. Skodespelarane er som «et allvitende landsbykor. De er øynene som ser og ørene som ikke vil lytte» (Selmer-Andersen, 2018).

Kari Holtan er regissør for teatergruppa De utvalgte som set opp *Brannen* på Nationaltheatret, med premiere 22. februar 2022. Framsyninga er multimedial. Teateret tek i bruk alt det rår over av teknologi, for å visualisere romanen. Holtan seier: «Vesaas påminner oss om alt som står på spill nå, om natur og mennesker. Han klarer å billedgjøre en sånn gru og samtidig voldsomt vakre bilder. Det er som en fascinerende drøm å gå inn i det universet» (Holtan, 2022).

Epilog

Fortrolling og forstilling

Ein ser ein svært ofte den same poetologien i skodespela som i prosatekstane i Tarjei Vesaas' diktning. Ein ser mykje av den same kunstnarhaldninga, den same skrivemåten og den same verdsåskodinga.

La oss starte med Vesaas-forskaren Steinar Gimnes, som skriv om uttrykket «det rare», som forfattaren bruker ofte (2002, s. 8, sjå s. 230). «Det rare», fortrollinga, står for det underlege og gåtefulle, og uttrykket i seg sjølv er barnleg, i tråd med at Vesaas ofte vel barn når han skal skildre det gåtefulle, nettopp fordi dei har det mest finstemde sanseapparatet. Det å la seg undre over det gåtefulle ved eksistensen og tilværet kjenner me frå mange viktige Vesaas-tekstar, til dømes novella «Peparkorn» (*Vindane*) eller romanane *Fuglane* og *Is-slottet*. Det gåtefulle kan ein gjerne knyte til ei meiningsutviding, perspektiva – verda om ein vil – opnar seg og blir større. Men ein kan også knyte noko avgrensande, kanskje ei kjensle av noko innestengt og klaustrofobisk, til dette (som Gimnes skriv om (2002, s. 9)). Viss ein tenkjer slik, vil fortrollinga og krafta i fortrollinga implisere openberringar og meiningsutvidingar, men også ei kjensle av angst og uro, eller ei

kjensle av ein vondskap ein ikkje rår med. Med det er me framme ved skodespela me har analysert og tolka.

Fortrollinga ligg som ein dâm over heile dramaet *Guds bustader*. Ikkje berre «øydesusen» som eit eksistensutvidande uttrykk renn ein i hug. Krafta i kjærleiken, og den forbodne kjærleiken, får ein sterk karakter av fortrolling. Denne krafta sigrar over konvensjonar og sosiale normer, og både kvardags-situasjonar og gjestebodet gjer desse kreftene konkrete og performative. I samband med Tanders død på bleikeplassen tenkjer også Elise i metafysiske banar (1943-versjonen). Ho seier: «Det var noko som gjekk ut frå han sjølv. Som vi ikkje veit om» (sjå s. 103). Tander må bli «utfridd», han må sleppe, han ber på ein vondskap som plagar han. Derfor måtte han døy. Elise blir såleis sentral i sluttscenen, der alle involverte samlar seg, i natta på ein plass, for å oppleve og arbeide seg gjennom ein felles lagnad. Dette performative aspektet minner oss sterkt om scenen på låven på Li i *Kimen*, der folket på øya samlar seg i si fortvilning og si naud etter drapet på jenta og lynsjinga av Andreas Vest. I «Signalet» er fortryllinga openberr og tragisk: Per blir trollbunden av rattet i lokomotivet og forsvinn frå omgjevnadene, og rommet, lokomotivet, blir klaustrofobisk. Som for å understreke den livgjevande sida ved fortryllinga lèt forfattaren Eva og Jens få eit barn, nærmast utan forvarsel. Den klaustrofobiske fortryllinga ligg som eit lokk over perrongen, kupeane, rommet inne i lokomotivet, gangen på toget. Ventina er eksistensiell handlingslamming, men også konkret og noko ein kan kjenne att. I dette ligg det også ei performativ kraft.

I lys av dette kan ein hevde at både *Ultimatum* og *Morgonvinden* ikkje er så sterkt prega av fortrollinga. I *Ultimatum* blir angsten framstilt relasjonelt og mellommenneskeleg, medan det irrasjonelle kjem til uttrykk gjennom Lyktemannen. Ein kan sjølsagt også omtale Lyktemannen som gåtefull, men innanfor

dramaturgien i dramaet fungere han meir som ein projeksjon av angstfylte kjensler enn som noko meiningsutvidande ein kan undre seg over. Fru Ve i *Morgonvinden* har noko av den same funksjonen som Lyktemannen. Ho eldar opp kampmoralen og gjer såleis motstandskampen til ein kamp for fridom og menneskeverd. Desse to krigsdramaa har i mindre grad eit fortrollande og underleg aspekt ved seg, sjølv om Lyktemannen og fru Ve er mystiske personar som viser seg fram på irrasjonelt vis. Men om det ikkje her er snakk om undring, får desse personane ein kommenterande funksjon i høve til handlinga.

Ordet forstilling er nemnt fleire stader (sjå også note 20). Forstilling impliserer det kunstige og det ein ikkje etter rasjonelle mål kan feste lit til (sjå Breiteig, 2009). «Vårnatt» og «Signalet» har ein sterk forstillande karakter ved seg. Mange døme er trekte fram. Dei merkelege seiemåtane til dei støyande gjestene skaper støy og uro hjå Sissel og Halstein. «innholdet er utilsort kunstig», seier Bjarte Breiteig om romanen, og det same kan ein med rette hevde gjeld for dramaet «Vårnatt». Seiemåtane er, som vist, både absurde, rare og kunstige. Ei grunntydning av forstilling er også 'løgnaktig' og 'upåliteteleg'. Nettopp språkbruken understrekar det falske og løgnaktige, forsterka av dei mange tette dialogane og merkelege opptrinna. Kristine spelar lam i «Vårnatt». Stasjonsmeisteren i «Signalet» står med lanterner på kvar side av seg, «merkt», med eit stengt andlet, og andrelokføraren puttar ein vattdott i munnen. Verda har gått av hengslene, og folk snakkar merkeleg.

Her er me ved kjernen i Vesaas' språklege poetologi. Den kunstige og forstilte talen er eit gjennomgåande trekk, og den kan sjølvsagt ha ulike funksjonar. Det emblematiske «Tander har ingen brytt seg om» rører ved sterke kjensler. Mattis i *Fuglane* tenkjer på orda «Du mitt nebb mot stein», som i seg sjølv er eit lyrisk konsentrat av tematikken i romanen, og mange personar

Jon møter i romanen *Brannen*, snakkar slik, til dømes «Vi sagar natt og dag» og «Vi må berre saga. Du må koma og sjå det» (1961, s. 16).

I tillegg til desse aspekta finn ein mange litterær særtrekk i skodespela som gjeld for heile diktinga, som stilisering, sceniske framstillingar og sameininga symbol og realisme.

Dramatekstane til Vesaas er ei heilt naturleg forlenging av prosatekstane. Allereie i romanane og novellene er det skrive inn ein dramaturgi. Dramaforma gjer såleis Vesaas-teksten endå meir tydeleg og nær. Personane er nakne og blottstilte og stiller seg dei heilt enkle og grunnleggjande spørsmåla.

Men me kan gjerne snu på resonnementet. Prosadiktinga veks ut av dramatikken. I lys av dette blir utanlandsreisene ei kunstnarleg oppvakning. Han opplever ein scenekunst, i Tyskland spesielt, som underleggjer, skaper avstand og bruker audiovisuelle verkemiddel for å formidle ein djuptenkt humanisme som Vesaas kjenner seg svært fortruleg med. Den russiske litteraturforskaren Viktor Sjklovskij skriv om «kunsten som grep», der han framhevar underleggjeringa. Biletet, førestillinga som kunsten skaper, er i seg sjølv viktig, ikkje kva førestillinga viser til (jf. Sjklovskij, 1916). Dette er ei innsikt om kunstens vesen som den unge Tarjei Vesaas truleg får der han sit i ein teatersal i München ein kveld i slutten av 20-åra. Og dette gjer han til ein viktig dramatikar.

Tillegg I

Fosse. Eit sideblikk

Det er heller ikkje unaturleg å trekkje inn nobelprisvinnar Jon Fosse i eit prosjekt som dette, som fekk prisen mykje på grunn av dramaforma han utvikla. Fosse har ved fleire høve sagt at han står i gjeld til diktinga til Tarjei Vesaas. Då Jon Fosse slo igjennom hjå eit breiare publikum med Naustet i 1989, skreiv den verdsette meldaren Simen Skjønberg at her har ein den nye Vesaas (Skjønberg, 1989). Og mykje ved både dramadiktinga og romandiktinga minner oss om Vesaas. Den språklege framstillinga kan vera stilisert og enkel, og den historiske konteksten i sjølve verket kan vera diffus. Han har også mange knappe formuleringar som er ladde med mykje meining. Fosse har også sagt direkte at eksperimentelle romanar som til dømes *Brannen* har inspirert han (jf. Fosse & Øglænd, 1988, sjå s. 219). Men kva med dramatikken?

Når Fosse sjølv skriv om det å dikte drama, er det tilsynelatande mykje som også kan minne om eit Vesaas-drama. Han formulerer dette retoriske spørsmålet: «For kanskje meiner eg at den dramatiske kunsten er ein stad der alle og ingen har rett til å bli forstått, og der ein helst forstår noko som ikkje gjeld kvar

og ein, men som derimot gjeld møtet, dialogen og konflikten mellom kvar og ein?» (2011, s. 514). Og vidare, i tråd med dette, skriv han også om den dramatiske legningen som dreiar seg om «korleis dei einskilde saman, sosialt, i samfunn, i sitt samliv og sitt samvær, styrer kvarandre og ikkje minst blir styrte av noko ein ikkje veit kva er, og som ein ofte kallar for tilfellet eller for lagnaden» (2011, s. 515).

Espen Stueland skriv om gjennombrotsstykket *Nokon kjem til å komme*, og han framhevar mellom anna kjenslemessige kategoriar som forstyrring og tilstand (1996, s. 134). Personane blir fanga i tilstandar, rykte ut av noko og inn i noko anna. Det synest å vera rørsler i desse tilstandane, eksempelvis i *Nokon kjem til å komme*: Fyrst blir han fortvila, og ho må overtyde han. Men snart er det omvendt. Kjensler, førestillingar, tilstandar bylgjar hit og dit. Dessutan – som også Fosse sa i nobelføredraget – er det mange sjølv mord i stykka. Stykket *Natta syng sine songar* byggjer under Stuelands poeng. Det endar med eit sjølv mord og viser til fulle korleis stemningane, tilstandane, kjenslene, haldningane skifter, særskilt hjå den kvinnelege hovudpersonen. Ho har vore ute på byen, trøyt av den hardtarbeidande mannen som ikkje lykkast med forfattarlivet, og av den vesle ungen som skrik ofte. Ho kjem heim på natta, paret snakkar saman, og brottsjor av stemningar og kjensler bevegar seg heile tida, særskilt med tanke på kva ho vil – og i desse, bokstavleg talt framsnakka, brottsjøane ligg dramatikken hjå Fosse.

Slike rørsler finn ein sjeldan hjå Vesaas, og dessutan er Fosse meir minimalistisk på scenegolv. Stykka er meir som kammerspel og slett inga oppvising i multimedial ekspresjonisme. Dei kunstige forstillingane er det også lite av (sjå s. 116), konfliktane hjå Fosse veks fram gjennom ein daglegdags tale. Fosses dikting er særmerkt mellom anna av ein lang straum med ord i romanane, forankra som han sjølv er i ein modernistisk

stream-of-consciousness-tradisjon. Det genuint verbale som ligg i dette, har han teke med seg inn i dramaforma. Vesaas' kunstnarlege føresetnader er i slekt med eit ekspresjonistisk teaterspråk, og han held fast på denne dramapoetikken heile sitt kunstnarlege virke (jf. Vesaas' nærmast fortvila freistnad på halde liv i teaterdraumen gjennom skissa til ei tenkt dramatisering av *Fuglane*, sjå s. 213).

Likevel skriv Vesaas og Fosse i mangt om det same, om korleis den menneskelege fellesskapen fungerer – kva for vilkår den har, korleis den på performativt vis veks fram, og korleis den i verste fall kan bli brutalt øydelagd. Dessutan ligg det ein metafysisk dåm over tekstane til begge, hjå Fosse ofte manifestert gjennom det intuitive i skodespela, hjå Vesaas ofte gjennom ein tilstand av fortrolling og ei handling som fortryllar.

Tillegg II

Dramadelen av Tarjei Vesaas' forfattarskap

Allereie i 1925 debuterte han som dramatikar då *Prosten* blei oppført. Tre drama er trykte og blei oppførte på teater. *Guds bustader* kom ut i 1925 (oppført under tittelen *Frå fest til fest* i 1928), *Ultimatum* blei gjeve ut og oppført i 1934 (også omarbeidd til og sendt som hørespel i 1963), og *Morgonvinden* kom ut og blei oppført i 1947. Dessutan blei romanen *Bleikeplassen* (1946b) fyrst skriven som eit drama, men ikkje trykt («Vaskehuset» 1939c), så skreiv Vesaas ein dramaversjon i 1943 som han kalla «Bleikeplassen», som heller ikkje blei trykt (1943). Seinare dramatiserte han romanen, og den blei oppført i 1953. Skulekringkastinga/ NRK sende ein forkorta versjon av stykket i 1973. Romanen *Signalet* (1950) kladdar Vesaas fyrst som eit skodespel («Toget»), så blei teksten til ein roman, som igjen forfattaren gjorde ein teaterversjon av som han sende til Det Norske Teatret i 1953. Men dette skodespelet blei aldri oppført. Han laga også ein versjon til Radioteatret i 1956, men dette blei heller ikkje oppført (O. Vesaas, 2018, s. 242–243).

Vesaas skreiv ei rekkje med skodespel, eller høyrspel, som Radioteatret i NRK sende – *Avskil med treet* (1947) (bygd på novella «Mors tre» frå *Leiret og hjulet*, 1936), *21 år* (1948) (bygd på novella med same tittel i *Leiret og hjulet*), *Laurdagskveld* (1950) (novelleversjonen kom to år seinare i *Vindane*), og *Tøyveret* og *Det rare* blei sende i 1952 (begge frå novellesamlinga *Vindane* same år). I 1953 blei *Sabelskuggen* sendt (originalmanus). Novellene «Regn i hår» og «Blå knapp borte» (frå novellesamlinga *Ein vakker dag* frå 1959) blei fyrst oppførde som høyrspel i 1956.

Vår eigen song sette Det Norske Teatret opp i 1958 og var ei dramatisering av høyrspela *Laurdagskveld*, *21 år* og *Avskil med treet*.

Tidleg i 60-åra skreiv han ein fullstendig dramaversjon av romanen *Vårnatt*. Seinare har det kome nye versjonar av høyrspela og tallause teateroppsetjingar, både i Fjernsynsteatret (*Bleikeplassen* (1965) og *Laurdagskveld* (1977)) og på teaterscenen. Romanane *Kimen*, *Vårnatt*, *Fuglane*, *Is-slottet* og *Brannen* har i tillegg til *Bleikeplassen* blitt oppførte på norske scenar fleire gonger. I tillegg kjem alle filmatiseringane, både kortfilmar og spelefilmar (*21 år*, *Det rare*, *Dei svarte hestane*, *Kimen*, *Vårnatt*, *Fuglane*, *Is-slottet*, *Brannen*, *Bruene*). Alle romanane han skreiv frå 1954 av, har blitt til film.

Kjelder

Tekstar av Tarjei Vesaas, kronologisk sett opp

- Prosten.* (1925a). Det Norske Teatret.
- Guds bustader. Spel i 3 skift.* (1925b). Olaf Norli.
- Gift i blodet. (1926, 31. mars). *Den 17de Mai*, s. 1.
- Isbjørnens karneval. (1928, 7. august). Ms 4. 4232:3 Nasjonalbiblioteket.
- Totenmal. (1930a, 4. september). *Den 17de Mai*, s. 2.
- Fars reise.* (1930b). Olaf Norli.
- Spel utan namn. (1931). Ms. 4 4331:11 Nasjonalbiblioteket.
- Ultimatum, Spel i fire akter. (1932). Nasjonalbiblioteket Ms. 8, 3569.
- Ultimatum. Spel i fire akter.* (1934a). Olaf Norli.
- Ultimatum. Spel i fire akter* (1934b). Det Norske Teatret, Rollehefte.
- Brev til Inge Krokann. (1934c, 5. desember). Nasjonalbiblioteket Brevsaml. 530.
- Leiret og hjulet. Noveller.* (1936). Olaf Norli.
- Hjarta høyrer sine heimlandstonar.* (1938). Olaf Norli.
- Brev til Inge Krokann. (1939a, 10. mai). Nasjonalbiblioteket Brevsaml. 530.
- Brev til Inge Krokann. (1939b, 18. desember). Nasjonalbiblioteket Brevsaml. 530.
- Vaskehuset. (1939c). Ms. Fol. 1983. Nasjonalbiblioteket.
- Bleikeplassen. (1943). Ms. Fol. 1974. Nasjonalbiblioteket.
- Brev til Inge Krokann (1946a, 10. juni). Nasjonalbiblioteket Brevsaml. 530.
- Bleikeplassen.* (1946b). Gyldendal.

- Morgonvinden*. (1947) Gyldendal.
Morgonvinden. Høyrespel. Ms. 4. 4231: 4 (ikkje datert).
 Toget. (1948). Ms. Fol. 1979. Nasjonalbiblioteket.
Signalet. (1950). Gyldendal.
Signalet. (1953a). Ms. 4. 4231:8. Nasjonalbiblioteket.
Sabelskuggen. Høyrespel. (1953b). Ms. 4 4231: 7b. Nasjonalbiblioteket.
Bleikeplassen. Skodespel i 3 akter. (1953c). Arkiv: Det Norske Teatret.
Vårnatt. Roman (1954). Gyldendal.
Brannen. Roman. (1961). Gyldendal.
Vårnatt. Dramatisering (kladd). (1962). Ms. 4231: 13.
Ultimatum. Høyrespel. (1963). Nasjonalbiblioteket.
 Fuglane. Kladd til eit drama. (1963). Ms. 4 4231:2.
Bleikeplassen. (1965). Fjernsynsteatret. <https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/1965/FTEA65001865>
Båten om kvelden. (1968). Gyldendal.
 Baumgartner, W. (Red.). (1971). *Huset og fuglen. Tekst og bilete 1919–1969*. Gyldendal.
Dikt i samling. (1972). Gyldendal.
 Vesaas, O. (Red.). (1997). *Tarjei i tale. Taler, helsingar og prologar av Tarjei Vesaas*. Samlaget.
 «Dei tomme andlets dag» (udatert, ikkje publisert, truleg skriven i samband med *Båten om kvelden*). Nasjonalbiblioteket Ms. 4, 422:b.

Sekundærlitteratur

- Aftenposten*. (1925, 1. desember). Foran premieren, s. 8.
Agder Tidende. (1925, 2. desember). Det norske teatret. «Dei utstøyte» og «Provsten», s. 2.
 Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget.
 Andersen, P. T. & Ullström, S.-O. (2012). Drama. I P. T. Andersen, G. Mose & T. Norheim, *Litterær analyse. En innføring* (s. 90–110). Pax.
 Arbeiderkvinne. (1953, 30. januar). Livets bitre realiteter. *Nordlands framtid*, s. 2.
 Arendt, H. (1965). *Eichmann i Jerusalem. En beretning om det ondes banalitet*. Pax.
 Arendt, H. (2017). *Makt og vold. Tre essay*. Cappelens upopulære skrifter.
 Artaud, A. (1998). Grusomhetens teater (Første manifest). I J. O. Garland (Red.), *Teaterteori. Klassiske og moderne tekster* (s. 121–131). Pax.

- Baumgartner, W. (2011). Frigjøringen er et faktum – «utfriinga» uteblir: om romanen Signalet (1950) av Tarjei Vesaas. I H. Gujord & P. A. Michelsen (Red.), *Norsk Litterær Årbok* (s. 290–319).
- Berge, R. (1908). *Myllarguten*. Aschehoug.
- Bergsten G. & Bergsten, S. (1973). Tysk litteratur. I E. Beyer, F. J. B. Jansen, H. Stangerup & P. H. Traustedt (Red.), *Verdens litteraturhistorie. Bind 10. Århundreskiftet (1890–1920)* (s. 298–421). Cappelen.
- Blekastad, M. (2023). František Langer. snl.no.
- Borgen, J. (1947, 26. november). Det Norske Teatret: «Morgonvinden». *Friheten*, s. 2.
- Breiteig, B. (2009). «Her skal skrikast» – om moral og overskridelse i Tarjei Vesaas' forfatterskap. I K. I. Skjerdingsstad, I. Engelstad & S. Lie (Red.), *Det er slik og. Blikk på Vesaas* (s. 73–89). Novus.
- Brockett, O. G. & Hildy, F. J. (2007). *History of The Theatre*. Pearson.
- Brostrøm, T. (1955). Tarjei Vesaas's symbolverden belyst ud fra hans prosaværker 1940–50. *Edda*, 42(1), 28–105.
- Brumo, J. & Furuseth S. (2005). *Norsk litterær modernisme*. Fagbokforlaget.
- Brumo, J. (2020). Modernisme inn i stua. Sverre Udnæs og det absurde TV-drama. I J. Brumo, *Litteratur som erfaring. Modernisme og modernitet fra Obstfelder til Kjerstad* (s. 117–144). Universitetsforlaget.
- Bø, F. (1947, 26. november). Det Norske Teatret. Tarjei Vesaas. «Morgonvinden». *Aftenposten*, s. 5.
- Børtnes, J. (1980). *Aristoteles om ditekunsten. En innføring*. Solum.
- Chapman, K. (1969). *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas' diktning. Å sanse det slik det er*. Universitetsforlaget.
- Christoffersen, E. E. (2007). Teatralitet, teatralisk og teatralisering. *Peripeti*, 4(7), 89–98. <https://tidsskrift.dk/peripeti/article/view/107632/157131> (henta 09.10.2024).
- Dagningen* (1946, 23. mai). Årsstemne i G.U. på Vinstra 30. mai, s. 2.
- Dahl, W. (1984). *Norges litteratur bind 2*. Aschehoug.
- Dahl, W. (1989). *Norges litteratur bind 3*. Aschehoug.
- Dale, J. A. (1959) *Frå «Ervingen» til «Anne Gonge»*. *Nynorske skodespel for amatørar*. Noregs Boklag.
- Dale, J. A. (1964). *Nynorsk dramatik i hundre år*. Samlaget.
- Dalen, M. (2022). Max Weber. snl.no.
- Dalgard, O. (1925, 27. oktober). Romantikaren fraa Vinje. *Den 17de Mai*, s. 2.
- Dalgard, O. (1955). *Teatret i det 20. hundreåret*. Samlaget.

- Dalgard, O. (1973). *Samtid. Politikk, kunstliv og kulturkamp i mellomkrigstida*. Tiden.
- Det Norske Teatret (1925). Programhefte til *Prosten*.
- Egeland, K. (1996). *Norges litteraturhistorie. Mellomkrigstid*. Cappelen.
- Eilertsen, A. (1953, 30. januar). «Sabelskuggen». *Verdens Gang*, s. 5.
- Elster, K. (1928, 3. mai). Det norske teatret. *Nationen*, s. 3.
- Engelstad, C. F. (1953, 7. september). Gjennombrudd for dramatikeren Vesaas. *Morgenbladet*, s. 3.
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. Anchor. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4892127/mod_resource/content/2/THE-ATRE%20OF%20THE%20ABSURD%20BY%20MARTIN%20ESSLIN.pdf (henta 09.10.2024)
- Evensen, P. A. (2017). *Tarjei Vesaas' symbolverden*. Novus.
- Falk, A. (1925, 10. november). Eit merkeleg debutskodespel. *Den 17de Mai*, s. 2 og 4.
- Fidjestøl, A. (2013). *Trass alt. Det norske teatret 1913–2013*. Samlaget.
- Fosse J. & Øglænd, F. (1988). Ein opprørar veit me kvar me har, Vesaas er det verre med – ei brevveksling i tida og rundt Vesaas' roman *Brannen*. *Café Existens*, 11(3/4), 99–106.
- Fosse, J. (1999). *Gnostiske essay* (s. 253–257). Samlaget.
- Fosse, J. (2007). Ein sky ven. I T. Vesaas: *Dikt i samling* (s. 303–308).
- Fosse, J. (2011). *Essay*. Samlaget.
- Frifant (1925, 1. desember). Den nye skodespeldiktaren fraa Telemark på Det norske Teatret. *Den 17de Mai*, s. 1.
- Freud, S. (2011). Det uhyggelige. I I. Engelstad & J. Øverland, *Mellom psykoanalyse og litteratur* (s. 150–176). Gyldendal.
- Gatland, J. O. (Red.). (1998). *Teaterteori. Klassiske i moderne tekster*. Pax.
- Gimnes, S. (2002). Forord i S. Gimnes (Red.), *Kunstens fortrolling. Nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. Cappelen/LNU.
- Gimnes, S. (2013). ... *angen frå vår stutte tid. Ein studie i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. Akademika.
- G(jesdahl), P. (1928, 3. mai). Det norske teatret. *Dagbladet*, s. 2.
- Gjesdahl, P. (1947, 26. november). «Morgonvinden» på Det Norske Teatret. *Arbeiderbladet*, s. 2.
- Gjesdahl, P. (1953, 8. september). Bleikeplassen på det Norske Teatret. *Arbeiderbladet*, s. 8.
- Gladso, S., Gjervan, E. K., Hovik L. & Skagen A. (2015). *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Universitetsforlaget.
- Grønstøl, S. B. (2025). Aslaug Vaa. snl.no.

- Hageberg, O. (1987). Innleiing. Tarjei Vesaas. *Skrifter i samling, band 1* (s. 9–14). Samlaget.
- Hartenstein, T. (1993). Tekst og hørespill. Et forsøk på å bestemme radiofiksjonens produksjonsetetikk. I H. H. Skei (Red.), *Norsk Litterær Årbok* (s. 139–163).
- Hartenstein, T. (2001). *Det usynlige teatret. Radioteatrets historie 1926–2001*. NRK.
- Hartnoll, P. (Red.). (1972). *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. Oxford University Press.
- Haugen, T. (2016). Om Helge Krog. I S. Furuseth, J. H. Thon & E. Vassenden. *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010* (s. 239). Universitetsforlaget.
- H(avrevold), F. (1953, 24. januar). Sabelskuggen på Radioteatret. *Dagbladet*, s. 16.
- Havrevold, F. (1963, 13. november). Ultimatum på Radioteatret. *Dagbladet*, s. 6.
- Heiberg, H. (1947, 26. november). Det Norske Teatret: Tarjei Vesaas: Morgonvinden. *Verdens Gang*, s. 3.
- Helland, F. & Wærp, L. P. (2005). *Å lese drama*. Universitetsforlaget.
- Herbjørnsrud, H. (2009). Vesaas i verden. I K. I. Skjerdingsstad, I. Engestad & S. Lie (Red.), *Det er slik og. Blikk på Vesaas* (s. 15–29). Novus.
- Hermstad, B. (2005). *Ekspresjonistiske trekk ved Tarjei Vesaas' drama Morgonvinden* (1947) [Masteroppgave]. UiT Norges arktiske universitet.
- Hertel, H. (1992). Det nye Babylon og modernismens byer. I H. Hertel (Red.), *Verdens litteraturhistorie. Bind 6. 1914–1945* (s. 39–41). Gyldendal.
- Holtan, K. (2022). Om Vesaas. I *Brannen*. Nationalteatret. <https://www.youtube.com/watch?v=MgQ2EFrGLsk> (henta 09.10.2024).
- Houm, P. (1955). *Norges litteratur. Fra 1914 til 1950-årene*. Aschehoug.
- Ionesco, E. (1998). Anti-teater. I J. O. Gatland (Red.), *Teatereteori. Klassiske og moderne Tekster* (s. 135–139). Pax.
- Johansen, K. E. (1988). *Begrepet Gjentakelse hos Søren Kierkegaard*. Solum.
- Johnsen, Kai (2000). Noko kjem til å komme. Noen punktvis nedslag i Jon Fosses teaterspråk. *Vinduet*, 54(2), 27–36.
- Jonsson, T. (1952). Pilpussaren. I *Nesler. Ny samling* (s. 114–120). Noregs Boklag.
- Jul-Larsen, K. (2016). Om Paul Gjesdahl. I S. Furuseth, J. H. Thon & E. Vassenden, *Norsk litteraturkritikks historie* (s. 284–285). Universitetsforlaget.

- Simkin, J. Frank Wedekind i Spartacus Educational (henta 08.04.2025)
<https://spartacus-educational.com/GERwedekind.htm>
- Kierkegaard, S. (2009). *Gjentagelsen. Et forsøk i den eksperimenterende psykologi*. Vidarforlaget.
- Kittang, A. (2002). Kunstens kalde fortrolling. I S. Gimnes (Red.), *Kunstens fortrolling. Nylesingar av Tarjei Vesaas' forfatterskap* (s. 162–185). Cappelen Akademisk.
- K(rog), H. (1925, 2. desember). Det norske Teatret. *Arbeiderbladet*, s. 5.
- Kvaalen, O. (1972). *Soga om Myllarguten i poesi og prosa*. Eige forlag.
- Kuhns, D. F. (1997). *German Expressionist Theatre. The Actor and the Stage*. Cambridge University Press.
- K. U. (1953, 19. mars). Dagsaktuelle problem. *Valdres*, s. 4.
- Lagerkvist, P. (1995). *Om ordkunst, billedkunst og moderne teater* (G. Malmström, Forord og Oms.). Bokvennen.
- Lombnæs, A. (1998). Litteraturen mellom tingene og sjelen. I A. Dvergsdal (Red.), *Nye tilbakeblikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*. s. 183–203. LNU/Cappelen.
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget.
- Leirvåg, S. (2015). En eksistensiell teaterlek. I *Seks roller søker en forfatter*. Nationalteatret.
- Lyche, L. (1991). *Norsk teaterhistorie*. Tell.
- M(oren), S. (1947, 27. november). «Morgonvinden» det nye skodespelet til Tarjei Vesaas. *Norsk Tidend*, s. 1 og 7.
- Morgenbladet* (1948, 14. januar). Notis, s. 3.
- Myhren, D. G. (2000). Folkediktning som resonansbunn hos Tarjei Vesaas. *Bokvennen*, 12(3), 42–49.
- Myrvoll, O. (1953, 21. mai). Et SOS. *Nordlys*, s. 6.
- N(ag), M. (1963, 13. november). Radioteatret.: «Ultimatum». *Friheten*, s. 4.
- Nettbibelen. (2011). <https://bibel.no/nettbibelen/les/nn-2011>
 (henta 04.04. 2025)
- Nordstoga, O. (2018). Vinje ungdomslag. I *Minne frå kvardag og fest* (s. 5–42). Vinje Historielag.
- Nordstoga, S. (2021). Fire personar søker ein lesar. Performative, sanselege og tematiske aspekt ved Tarjei Vesaas' roman Sandeltreet. I N. Simonhjell & B. Jager (Red.), *Norsk Litterær Årbok* (s. 282–307).
- Olsen, M. (1974). Spansk og italiensk litteratur. I E. Beyer, F. J. B. Jansen, H. Stangerup & P. H. Traustedt (Red.), *Verdens litteraturhistorie. Bind 11. Mellomkrigstiden* (s. 355–387). Cappelen.

- Paulsson, S. (2009). Tid og repetisjon i Tarjei Vesaas' Signalet.
I S. Paulsson & R. C. Granaas (Red.), *Dobbeltblikk på Vesaas*
(s. 107–125). Tapir Akademisk.
- Pedersen, B. S. (2008). *Lyd, litteratur og musikk. Gestus i kunstopplevelsen*.
Aarhus Universitetsforlag.
- Perminov, A. (1971). Gorkij «Nattasylet». I E. Krag, G. Kjetsaa & E.
Egeberg (Red.), *Russisk teater. Et tverrsnitt* (s. 108–123). Aschehoug.
- Pirandello, L. (1998) *Seks personer søker en forfatter*. (C. F. Engelstad,
oms.). Den norske Bokklubben.
- Platz-Waury, E. (1992). *Drama og teater. En innføring* (O. I. Langholm,
bearb. og oms.). Ad Notam.
- Rønneberg, A. (1925, 2. desember). Det norske Teatret. *Middagsavisen*, s. 1.
- Rønneberg, A. (1953, 24. januar). Radioteatret «Sabelskuggen». *Aften-
posten*, s. 3.
- Rønneberg M. L. R. (1996). *All verden er en scene*. Gyldendal.
- Sartre, J.-P. (1964). *Eksistensialisme er humanisme* (C. Hambro, oms.).
Cappelen.
- Scheen, L. (1925, 18. desember). «Prosten». *Den 17de Mai*, s. 3.
- Scheen, L. (1928, 3. mai). Det norske teatret. Tarjei Vesaas: Frå fest til
fest. *Norges kommunistblad*, s. 4.
- Selmer-Andersen, P. C. (2018, 24. januar). Med andres blod på hendene.
Aftenposten. Kultur, s. 4.
- Sjklowskij, V. (1991) Kunsten som grep (S. Fasting, oms.). I A. Kittang,
A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (Red.), *Moderne litteratur-
teori. En antologi*. Universitetsforlaget. (Opphavleg gjeve ut 1916)
- Sjøstrand, A. (1979). *Roman. Drama. Film. Tarjei Vesaas' VÅRNATT i
tre versjonar*. Universitetsforlaget.
- S(kagestad), T. (1953). Tarjei Vesaas. Det Norske Teatret.
- S(kavlan), E. (1934, 5. november). «Ultimatum» på det norske teatret.
Dagbladet, s. 3
- S(kavlan), E. (1947, 26. november). Morgonvinden på Det Norske
Teatret. *Dagbladet*, s. 3.
- Skavlan, E. (1953, 7. september). Bleikeplassen på det Norske Teatret.
Dagbladet, s. 2.
- Skaftun, A. Scenen som bevissthetsrom. Omkring August Strindbergs
Ett drömspel. [https://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/
download/1927/1793/7235](https://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/download/1927/1793/7235) (henta 07.10.2024)
- Skjerdingsstad, K. I. (2007). *Skyggebilder. Tarjei Vesaas og det sanselige
språket*. Gyldendal.

- Skjønberg, S. (1989, 22. september). Han viderefører arven fra Vesaas. *Dagbladet*, s. 33
- Skrede, R. (1947). *Tarjei Vesaas*. Gyldendal.
- Sokel, W. (1963). Introduction. I W. Sokel (Red.), *Anthology of German Expressionist Drama. A Prelude to the Absurd* (s. 9–32). Anchor Books.
- Stegane, I. (2009). Tre stykke av Tarjei Vesaas om krig og motstand. I S. Paulsson & R. C. Granaas (Red.), *Dobbeltblikk på Vesaas* (s. 57–75). Tapir.
- Stueland, E. (1996). *Å erstatte lykke med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse*. Samlaget.
- Szondi, P. (1991). Det moderne dramaets teori. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (Red.), *Moderne litteraturteori* (s. 149–170). Universitetsforlaget.
- Sørbo, J. I. (2018). *Nynorsk litteraturhistorie*. Samlaget.
- The Concise Oxford Companion to the Theatre*. I J. Simkin, Frank Wedekind. <https://spartacus-educational.com/GERwedekind.htm#source> (henta 18.03.2025)
- Thesen, R. (1925, 17. november). Ein umstridd diktar. *Den 17de Mai*, s. 2.
- Tjønneland, E. K. (1958, 2. april). Teaterglytt før påske? *Sunnmørs-posten*, s. 5.
- T. V. (1963, 13. november). Aktuelt ultimatum i Radioteatret. *Verdens Gang*, s. 22.
- Vassenden, E. (2012). *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*. Spartacus.
- Vesaas, H. M. (1995). *I Midtøs bakkar. Minne frå eit samliv*. Aschehoug.
- Vesaas, O. (2018). *Tarjei Vesaas. Ein diktar i tida*. Cappelen Damm.
- Vestli, N. E.-S. (2023). Klabund. snl.no.
- Vold, J. E. (1976). Møte med Tarjei Vesaas. I J. E. Vold *Entusiastiske essays* (s. 36–42). Gyldendal.
- Waage, P. N. (2002). Fjodor M. Dostojevskij. I T. Berg Eriksen (Red.), *Vestens tenkere* (s. 309–319). De norske Bokklubbene.
- Wedekind, F. (1909). *The Awakening of the Spring. A tragedy of childhood*. Brown Brothers. <https://ia800208.us.archive.org/31/items/cu31924026314645/cu31924026314645.pdf> (henta 09.10.2024)
- Winther, T. O. (2019). Maurice Maeterlinck. snl.no.
- Wormdal, C. (1979). *Kvinner i krig. Glimt inn i en forsømt samtidshistorie*. Aschehoug.
- Wærp, L. P. (2005). Den litterære utformingen av det uhyggelige i

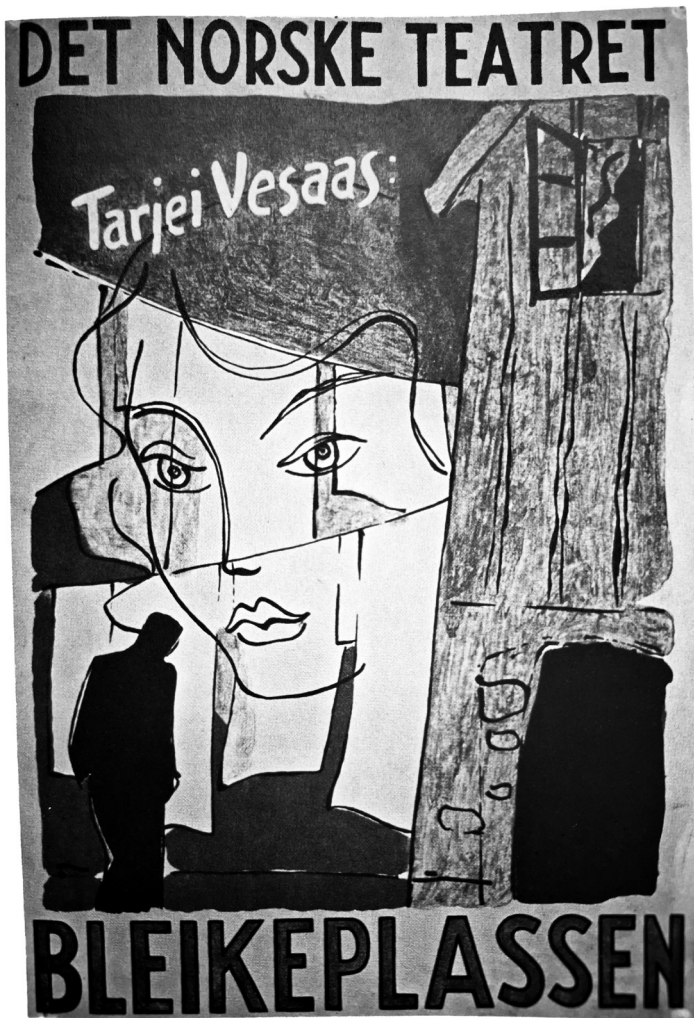
- Tarjei Vesaas' forfatterskap. *Nordlit*, 11(17), 107–123. <https://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/454/article.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (henta 10.08.2024)
- Wærp, L. P. (2006). Menneskebonn (1923), Sendemann Huskuld (1924) og Guds bustader (1925). Tarjei Vesaas' debutbøker og myten om det store skillet i forfatterskapet. I P. T. Andersen (Red.), *Lesing og eksistens. Festskrift til Otto Hageberg på 70-årsdagen* (s. 210–229). Gyldendal.
- Wærp, L. P. (2009a) «Villskap må ikkje tolast»? Kimen som engasjert litteratur. I S. J. Paulsson & R. C. Granaas (Red.), *Dobbeltblikk på Vesaas* (s. 85–107). Tapir.
- Wærp, L. P. (2009b). *Engasjement og eksperiment. Tarjei Vesaas' romaner* Huset i mørkret, Signalet og Brannen. Unipub.
- Ulven, T. (1992). Ønskekonsert. I *Vårnatt*. Det Norske Teatret.
- Øhrgaard, P. (1992). Tysk litteratur og dens naboer. I H. Hertel (Red.), *Verdens litteraturhistorie. Bind 6. 1914–45* (s. 89–124). Gyldendal.
- Ørjasæter, T. (1947, 1. desember) «Morgonvinden» på Det Norske teatret. *Dagbladet*, s. 3.
- Ørjasæter, T. (1950a, 25. mai). Brev til Tarjei Vesaas. Brevsamling 553, Nasjonalbiblioteket.
- Ørjasæter, T. (1950b, 1. november). Brev til Tarjei Vesaas. Brevsamling 553, Nasjonalbiblioteket.
- Ørjasæter, J. (1994). *Fjernsynsteatret til glede og forargelse*. Ad Notam Gyldendal.
- Øverenget, E. (2003). *Hannah Arendt*. Universitetsforlaget.
- Aanderaa, J. (1954). Det Norske Teatret haustsesongen 1953. *Syn og Segn*, 60(2), 71–82.
- Aarnes, A. (1977). *Litterært leksikon*. Tanum-Norli.
- Aarnes, A. (2015). Franz Kafka. I *Franz Kafka. Fortellinger* (s. 65–75). Bokvennen.

Notar

- ¹ Eit tillegg til slutt nemner alle titlane, sjå s. 229.
- ² Denne versjonen er uråd å oppdrive. Den blei send til NRK i si tid, men der finst den ikkje. Heller ikkje Nasjonalbiblioteket kjenner til denne versjonen. Eg byggjer derfor analysen min av denne teksten på ei sekundærkjelde: Audun Sjøstrands *Roman. Drama. Film. Tarjei Vesaas' Vårnatt i tre versjonar* (1979).
- ³ Upubliserte verk er sette i hermeteikn. Oppførte skodespel som ikkje er publiserte i bokform, er sette i kursiv, som andre publiserte verk.
- ⁴ Det fyrste skodespelet, *Prosten*, blir berre summarisk omtalt.
- ⁵ Alle opplysningar om oppsetjingar ved norske teater har eg funne i sceneweb.no.
- ⁶ «Vise» står i fyrste diktsamlinga til Vesaas, *Kjeldene* (1946).
- ⁷ «humanity's spirituals qualities rather than in external appearances» (oms. av forf.).
- ⁸ «Expressionists opposed realism and naturalism» (oms. av forf.).
- ⁹ Dramaet blei fyrst sett opp i Noreg i 2001 på Den Nationale Scene under tittelen *Seks personer søker en forfatter*.
- ¹⁰ «Personer» og «roller» blir brukte om einannan i tittelen. Men ordet «person» ligg i originaltittelen, medan fleire framsyningar erstattar person med «roller».
- ¹¹ Ein kakesort forma som ein snipp og steikt på plate.
- ¹² Truleg hugsar ikkje Vesaas det rette namnet. Det rette namnet er Katjusha (Katja) Maslova.

- 13 «Containing scenes of homosexual love, masturbation, and flagellation, the piece is a disturbing condemnation of how an oppressive society deals with puberty. Its provocative content, episodic structure, abrupt language, and two-dimensional and symbolic characters, like the Man-in-the-Mask played at its première by the author, all anticipate expressionism» (oms. av forf.).
- 14 «I will take you out among men. I will give you the opportunity to enlarge your horizon fabulously. I will make you thoroughly acquainted with everything interesting that the world has to offer» (oms. av forf.).
- 15 «The play harks back to Büchner in its staccato structure and intensified realism, but looks forward to Expressionism and Symbolism in its graveyard and schoolroom scenes in which it analyses the situation of two 14-year-old lovers who pay with their lives for the moral dishonesty of their tyrannical parents» (oms. av forf.).
- 16 Ført opp som teater både som «Nattasylet», «Nattherberget» og «På bunnen».
- 17 Feilstaving av Vesaas.
- 18 Vesaas set strek under mange ord og set dei ofte i kursiv i dei handskrivne og maskinskrivne tekstane for å framheve meininga.
- 19 «In its crude aspects, Expressionism is dramatized daydream and fantasy» (oms. av forf.).
- 20 Verbalsubstantivet «forstilling» på nn / «forstillelse» på bm, og verbet som høyrer til, «å forstille seg», er eit sentralt ord, semantisk sett, i denne framstillinga. Det Norske Akademis ordbok trekkjer fram denne tydinga av verbet: Det å vise fram andre meiningar og kjensler enn dei ein verkeleg har. «Forstilt» som adjektivisk perfektum partisipp blir forklart som «falsk», «påatt» og «hyklet». Nynorskordboka forklarar «forstille seg» som «gjere seg til, gjere seg annleis enn ein verkleg er». Eg oppfattar «forstillinga» som eit konkret opptrinn der ein eller fleire personar på eit eller anna vis opptrer på ein framand, kunstig og overraskande måte.
- 21 I dette stykket er forfattarkommentarane til replikkane kursiverte.
- 22 «Expressionism's distinctive way of integrating acting, costuming, make-up, set design, lighting, and music rendered all of the elements «active» om stage» (oms. av forf.).

- 23 «complex thematic signs».
- 24 Han sende den neppe inn til NRK, sidan Nasjonalbiblioteket har originalen i samlingane sine.
- 25 «most sensitively mirrors and reflects most the preoccupations and anxieties, the emotions and thinking of many of the contemporaries in the Western world» (oms. av forf.).
- 26 «Absurd is that which is devoid of purpose ... Cut off from religious, metaphysical and transcendental roots man is lost, all his actions become senseless, absurd, useless» (oms. av forf.).
- 27 «Expressionist productions foregrounded actors' bodies and voices as complex thematic signs» (oms. av forf.).
- 28 «There are in these plays elements of distortion, exaggeration, grotesqueness, and implausibility that clearly anticipate the alinating effects encountered in the avant-garde theatre of our time» (oms. av forf.).
- 29 Dette er mest truleg litteraturhistorikar Edvard Beyer.
- 30 Sigrid Bø Grønstøl skriv: «Aslaug Vaa lærte av det ekspresjonistiske teatret til Max Reinhardt og det episke teatret til Bertolt Brecht i Tyskland. Ho skreiv poetiske drama og bryt realismen med innslag av song og lyrikk. Dialogane har kvalitetar som vi oftast finn i lyriske tekstar» (Grønstøl, 2025).
- 31 «When I write a play, I reduce, and concentrate, and this reductive concentration makes possible sudden outbursts of a kind of unspoken intense wisdom, which is both sad and funny... the drama lies in the enormous tension and intensity between people who are far apart from each other and at the same time deeply together, not only socially, but also in their shared understanding» (oms. av forf.).
- 32 Nils Sletbak var teatersjef ved Det Norske Teatret i 1953–1961.
- 33 Det tredje standpunkt stammar frå 50-åra då Sosialistisk Folkeparti blei danna. Standpunktet står for ei uavhengig tryggingsspolitisk linje utan NATO-medlemskap og med klar front mot Warszawapakta.



Arne Walentin / Det Norske Teatret (1953)