

# Trøyt tre : et dikt - en myte hos Tarjei Vesaas

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **54 (2014)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Trøytt tre

Et dikt – en myte hos Tarjei Vesaas

*Man blir ikke lys ved å forestille seg  
lyse ting, men ved å gjøre seg  
det mørke bevisst.*

*(C. G. Jung)*

## TRØYTT TRE

I ein dal 1  
der ingen vankar  
har største treet  
falli framover,  
vidt utbreidt,  
med greiner og kvister  
pressa mot jorda  
som i famntak 2  
etter uendeleg lengt.

Hivt seg framstupes,  
og det er dult kva grunnen var,  
for ingen storm har blåsi.  
Men der ligg det  
som ved eit mål.

Der ligg det blindt og dauvt  
og vil berre eitt,  
og får det 3  
– for graset har alt byrja  
det stille gripande spelet  
som her skal skje.  
Graset har alt byrja vaksi  
inne mellom kvistene.  
Det vil vekse seg langt i livd der,  
og visne og falle utover som blakt hår  
til hausten,  
og neste år vil det vekse oppatt  
lenger, og dekke over meir,  
og mugg og mose vil ta fatt  
med si løynde suging  
og graset vil vekse opp og falle ned  
og vekse opp og falle ned

med åra går    4  
 og mugg og mose et,  
 og treet vil ligge urørleg  
 djupare og djupare i sitt famntak  
 og byrje å bli *det andre* –  
 med graset veks og fell over  
 som bleikt, heimekjent hår  
 – og alt er lenge sidan borte                          5  
 og hundre år er berre som ein  
 augeblink  
 for det som varer.

Dette diktet, som står i samlingen *Lykka for ferdesmenn* fra 1949, utmerker seg ved sitt enkle naturbilde, ved sin motiviske konsentrasjon, ved den gjennomført lavmælte tonen og den sakte bølgende og vuggende rytmen. Gjentakelsene fremkaller en poetisk-magisk suggesjon. I diktets siste halvdel glir de enkle, korte setningene, forbundet gjennom „og“ og „og“ over i hverandre, selv utover strofeinndelingen. Men også diktets motiver er vevd inni hverandre. Strofeinndelingen markerer en eksposisjon, en lengre midtdel med „handlingen“ og en avslutning. Jeg har delt inn diktet i fem sekvenser, da blir det tydelig hvordan eksposisjon, midtdel og epilog overlapper, eller glir umerkelig over i hverandre.

Sekvens 1 er den objektive, rent saklige konstatering av at et tre har falt og ligger presset mot marken. Men med sammenligningen i de to siste linjer av første strofe (som i famntak ...) forberedes allerede den antropomorfiseringen av treet som gjennomføres i diktets fortsettelse. Jeg velger derfor å betegne dem som begynnelsen til sekvens 2. Treet er her ikke direkte personifisert, men det blir likevel beskrevet med antropomorfe uttrykk: det har hivd seg framover, som i favntak, etter uendelig lengsel. Fraværet av en ytre årsak til at det har stupt, synes å antyde at det har lagt seg ned som følge av en så å si ‚personlig‘, frivillig beslutning. Siden står det også: „det vil berre eitt“. Treets handling har imidlertid passivitet som mål: det blir liggende blindt og døvt. Her begynner gresset å overta handlingen i diktet, det er min sekvens 3. Også gresset skildres vagt antropomorft: det begynner et spill, det er som hår, det gror ned treet, nesten som en bevisst handling. I en kontrapunktisk bevegelse vokser gresset i årstidenes rytmiske opp og ned, mens treet synker ned og dør i en eneste langsom bevegelse. Treets endelige oppløsning skildres likevel først i siste strofe. Og der, med tiden som en ny handlingskomponent, lar jeg sekvens 4 begynne. Årene og gresset blir ensomme igjen på scenen, siden treet forvandles til „det andre“. De fire siste linjene kaller jeg sekvens 5. I en overraskende vending blir nå det som vi ifølge utgangspunktet og fortellingens presensform har forestilt oss i en fremtid – treets oppløsning – flyttet langt tilbake i tiden: „– og alt er lenge sidan borte“. Tidsforestillingen blir ikke bare snudd opp ned, den blir relativisert radikalt: „og hundre år er berre som ein augeblink“.

Mine fem sekvenser er altså bestemt ved at det hver gang er en ny faktor som dominerer diktets forløp, et skifte i synsvinkelen som bringer et nytt motiv til bildet:

- 1: en fortellersituasjon, forfatteren orienterer leseren, stiller opp en ramme for bildet.
- 2: Treet som „handlende“ tiltrekker seg interessen, forfatteren forsvinner liksom ut av bildet.
- 3: Gresset overtar.
- 4: Motivet tid kommer til, og treet blir helt borte.
- 5: Dikteren overtar på ny og runder diktet av. Rammen omkring handlingen sluttet.

Alt er bilde, og alt som foregår, skjer i bildet. Selv ikke slutten skiller seg ut med en nærgående pekefinger, men vokser tematisk og stilistisk helt selvfølgelig ut fra bildet. Bildet har sin egenverdi som fin poetisk beskrivelse av et tres fall og oppløsning i jorden. Diktets formale struktur byr på en rekke sublimе overraskelsesmomenter og på en utvikling.

## II

Om man vil kan man nøye seg med dette.

Vil man imidlertid vite noe om hva diktet kan innebære som symbol, må man gå ut fra de få diskrete antydninger til personifisering, som leder tankene til å ta treet som bilde på et menneske. Allerede i titelen blir treet „menneskeliggjort“: det er trett (noe man bare i overført betydning kan si om et tre). At det er det *største* treet bidrar ytterligere til å merke det ut. Noe tyder til og med på at det kanskje aldri har vært et konkret tre som utgangspunkt for diktet (slik det jo kunne tenkes). Treet står i en dal „der ingen vankar“! I hvert fall blir vårt tre ved dette rykket ut av en konkret geografisk og botanisk sammenheng. En symbolsk tolkning er uten videre berettiget. Alt som er sagt om treet, kan vi nå si gjelder i noen monn også for et menneske.

At et menneske symboliseres gjennom et tre, er ikke uvanlig i mytologi, i eventyr, i folketro og i litteratur. Mange bønder planter et tre for hvert barn som fødes. Tuntreets fall tas ofte som varsel om husbondens nær forestående død. Hos Vesaas ligger diktet „Natta, Gunnar og bjørka“ (*Løynde eldars land*) tett opp til den første forestillingen. Ospene „Mattis-og-Hege“ i *Fuglane* har oppstått av en replikk Vesaas hørte: „Tustegranene i ei myr kan gje ein mangt å tenke på“. Endelig er *Sandelstret* også et „trett tre“.

For å finne ut hva dikteren oppnår ved å karakterisere et menneskes død ved å beskrive den symbolsk gjennom et tres fall, må vi omhyggelig tolke treet sine egenskaper og adferd i diktet, samt de andre motivenes (dalens, gressets, „*det andres*“ og tidens) karakter og innbyrdes forhold.

Ordene „lengt“, „famntak“ karakteriserer for det første det dødbringende fallet som en positiv, ettertraktelsesverdig hendelse. (Sammenlign uttrykket „dødens favntak“). Ja, treet/mennesket vil mer – og får det: fullstendig oppløsning i „*det andre*“. Favntak og „det stille gripande spelet“ leder tanken i retning av en kjærlighetssituasjon. Grenenes favntak besvares av gressets oppovervoksende og nedoverdragende bevegelse. Gresset får her funksjon av armer. Det sammenlignes også med

hår som faller utover – de åpne armer og det utslåtte hår til en kvinne som tar imot sin elsker.

Det merkelige er at denne kvinnen, hvis armer og hår vi skimter, ikke nevnes. Det er jorden. Ettersom treet har sprunget ut fra jorden, kan den anses for treet's mor – moder jord. (Av jord er du kommet, til jord skal du bli, sies også om mennesker.) Derfor er hennes hår „heimkjent“. I betraktning av ur-moderens alder vil det også stemme at håret hennes beskrives som „blakt og bleikt“. På den ene siden er det et kjent teknisk grep i litteraturen ikke å nevne det egentlige, bare sirkle det inn – desto større betydning får det. På den annen side må det vesentlige – Gud – i mange religioner aldri nevnes, noe som er uttrykk for Guds numinositet. I vårt dikt bidrar der i hvert fall til at vi skjønner at det ikke er spørsmål om treet's/mannens kjødelige mor. „*Det andre*“ må innebære mye mer enn en konkret mor kan bety for sin sønn.

Det første man oppnår ved å skildre et menneskes frivillige – og positivt erfarte – død gjennom bildet av et tres oppløsning i jorden, kan allerede konstateres: arketypen „moder jord“ og „urmoderen“ aktualiseres og forklarer dødens forlokkende tiltrekning. Denne død formidler befrielse fra det personlige ansvar, selvforglemmelse, fred, som et barn kan finne det hos sin mor.

Nå er det tross alt noe i diktet som gir denne milde forlokkende død en underliggende skremmende hentydning til disharmoni. For det første er det tragisk at treet bare ved å dø kan oppnå målet for sin lengsel. Her spiller treet's alder en avgjørende rolle. Er treet ennå ungt, oppfatter vi det mer tragisk enn om det var gammelt. I diktet får vi ikke vite mye om det. At treet var det største i dalen, behøver slett ikke bety at det var det eldste. Det kunne like gjerne bety at det var det sterkeste. Iallfall er det det mest individuelle og det mest eksponerte. Ikke bare det mest verdifulle, men også det mest truede. De to eneste vurderende adverb treet's endelige tilstand karakteriseres ved, er negativt ladede: blindt, dauvt. Men det mest avgjørende i min opplevelse av diktet, et stille sjokk, er likevel det sted der det plutselig dukker opp „mugg og mose“ og tar fatt „med si løynde suging“. (Strengt tatt burde jeg ha betegnet dette sted som en sekvens for seg. Den griper over i sekvens 4 og i siste strofe.) Det er som det her skulle opptre en uventet og uønsket tredje part i det milde kjærlighetsmøtet. Det står også at mugg og mose „et“. Der er det ikke gressers favntak, men en grusom oppslukende aspekt ved moder jord som antydes.

En meget nær beslektet utforming av vårt motiv står i samlingen *Ver ny, vår draum* (1956), et dikt som heter „Trollgras“, og som har form av en fristers tiltale:

Kom ned.  
 Kom ned.  
 Still berre,  
 du og ditt:  
 – vi skal gro over det  
 (...)  
 Du kan ligge lye  
 med vi gror deg ned.

Her nevnes hverken tre eller menneske, men ved lesningen setter vi spontant inn et menneske. Med „du og ditt“ antydes sorg og livsproblemer som årsak til at tilbudet om tilintetgjøring kan ha noen tiltrekning – årsaken som vi ved det trette treets fall ikke fikk vite noe om. Men også i „Trollgras“ er det en liten ting som gjør at det suggestive løftet plutselig får en uventet skremmende aspekt:

Vi har rust og jordslag  
og merkelege flekker  
å sette på deg.

Tittelen „Trollgras“ antyder dessuten det falske og farlige ved gressets lokking.

Diktet „Trøytt tre“ er altså preget av en ambivalens som korresponderer med den kontrapunktiske formale struktur. Den negative, skremmende tonen som nesten uhørlig blander seg i den søvndyssende vuggevise, forholder seg til denne omtrent som gressets opp og ned til treets kontinuerlige ned, eller som skiftningen av synsvinkler og handlingsfremmende motiver til den stadig fremadskridende uavbrutte handlingutviklingen.

Det gjenstår å tolke sekvens 5. I en dristig, men likevel ikke presset vending, fører dikteren oss her fra det tidsperspektiv hvor treet blir til jord igjen, til en helt annen tid-virkelighet. Dette svarer til sekvens 1, der en analog oppheving av det vante geografi- og rombegrep skjedde. Også på dette plan sluttet rammen.

Jeg fornemmer en eventyrtone i begynnelsen og slutten: „I ein dal der ingen vankar ...“, „– og alt er lenge sidan borte ...“ Den bidrar ytterligere til at bildet løftes ut av hverdagens sammenheng og stilles inn i et perspektiv der andre lover gjelder – kanskje ikke bare for tid og rom, men også for død og liv. Det er ikke uinteressant at også romanene *Vårnatt*, *Fuglane* og *Is-slottet* har en utpreget eventyrslutt:

Kanskje vi treffest att når du er blitt vaksen. Gå no legg deg, og sov. (*Vårnatt*)

Kor stor eller liten den fuglen kunne vera høyrdest ikkje. (*Fuglane*)

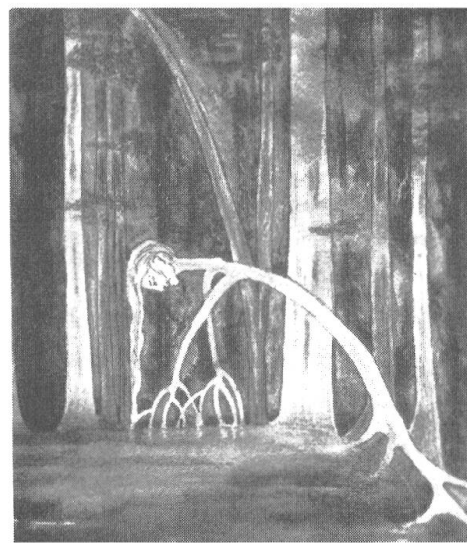
Ingen kan vera vitne når is-slottet stuper. Det skjer om natta, etter at alle barn er i seng. (- - -) Der skal den sprengde isen flyte, med små kantar av seg oppi vass-skorpa, sigle og bråne og ikkje finnast. (*Is-slottet*)

Dette kan ses utelukkende som et (konvensjonelt) stilistisk grep. Men det kan også være et indisium på at vi har å gjøre med symboler og arketyriske bilder slik Carl Gustav Jung har beskrevet dem. I Vesaas' tilfelle er jeg overbevist om at en betraktningensmåte med utgangspunkt i det sistnevnte leder videre inn mot sentrum av fenomenet.

Vi kommer her til en siste mulig symbolsk tolkning, eller en videre aspekt ved den tolkning vi alt er kommet fram til. Treets nedsynking i jorden respektive menneskets død som tilbaketrekning til urmoderlivet, kan symbolisere et menneske som trer inn i en eventyr/drømmeverden, eller – psykologisk formulert – et jeg som dukker under i det kollektivt ubevisste. Denne aspekt ved tre/jord-symbolet er svært viktig, for her åpner det seg en utsikt til at døden bare er forbigående, at treet skal reise seg, jeget dukke opp igjen fra det ubevisste – og da kanskje beriket lik en eventyrhelt som

kommer hjem fra sin reise med en skatt han har funnet, med en rik og vakker prinsesse til hustru, eller i det minste klokere enn før han dro.

Av utallige myter og eventyr med dette innold er det blitt konstruert en slags prototype eller paradigma: historien om Jonas i hvalfiskens buk. Enten det dreier seg om å gå seg vill i en hule, kjempe med en drake, eller å reise til underverdenen, så er det alltid samme struktur. Dette er et arketypisk mønster som også kommer til uttrykk i nevrotikeres og schizofreni-truedes tegninger av trær som luter mot jorden eller vokser tilbake til den. I en bok av Jung finnes to avbildninger av slike tegninger, som skal ha oppstått spontant og uten at pasienten som tegnet dem var seg bevisst at hun gav et bilde av sin sinnstilstand. Jung kaller den psykiske prosessen som uttrykker seg i slike arketypiske bilder for regresjon.



Et tre i et kosmisk eller mystisk rom som vokser tilbake til jorden.

Tegningen stammer fra en av C. G. Jungs pasienter og er publisert i Jungs bok *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Rascher Verlag, Zürich 1953.

### III

Jeg ville ikke be leseren følge hele min skolemessige analyse av et så lite og enkelt dikt som „Trøytt tre“ og mine vidløftige assosiasjoner, som i forhold til utgangspunktet kunne virke som digresjoner, dersom jeg ikke var overbevist om at vi gjennom motivet og symbolet „trøytt tre“ kan komme langt inn mot en av livsnervene i Vesaas' forfatterskap. Jeg behøver her bare antyde at fortellingen om tusten Mattis' død i vannet og Unn i is-slottet klart har regresjonsmytens struktur. Jeg kan minne om at minst tre kapitler i *Båten om kvelden*, som inneholder Vesaas' mest personlige myter, har samme struktur som myten om Jonas i hvalen, det vil si med lykkelig utgang. Et av dem er en skildring av et selvmordsforsøk i vannet. Blant Vesaas' siste dikt ber jeg leseren se på „Ei lita uro“ og der særskilt feste seg ved at barnet har kommet seg bort „i eit hav“, at det har mistet „dei fire leiene“ og at det går i „den rare verda fra før det vart født“.<sup>219</sup> La oss videre ta Vesaas' andre roman *Sendemann Huskuld* fra 1924. Der er motivet „trett tre“ allerede helt gjennomført.

<sup>219</sup> Disse diktene sto i samme nummer av *Vinduet* som min artikkel „Trøytt tre“. De ble tatt med i Vesaas' posthume diktsamling *Liv ved straumen*, som kom om høsten samme år (1970).

Aa det var atter denne rare ting med moldi som alt kjem fraa og alt gjeng til.

Og vel kom han ihug at han sjølv lutte som eit gamalt tre mot marki, ferdig til aa stupe.

Regresjonen spiller en viktig rolle i den psykiske modningsprosess som Jung kaller individuasjon eller selvtilblivelse. Individuasjonen blir ofte fremstilt som et voksende tre, men også som en reise, en vandring. (Jonas foretar den i hvalen!) Den består av to hovedfaser som er polart og dialektisk forbundet med hverandre. Først gjelder det for mennesket å tilpasse seg den ytre virkelighet og å bygge opp et motstandsdyktig jeg (og persona). I denne fase er frigjøring fra foreldrene et viktig ledd i utviklingen. Regresjonen, kontakten med det ubevisste, er her farlig i tre henseender. For det første er det *livet*, ikke døden som er målet. En søken tilbake er livsflukt og svakhetstegn og kunne ende i selvmord. For det andre er det altfor nærliggende at man i regresjonslengselen forveksler den arketyriske urmoder – som i det ubevisste er årsak til denne lengsel – med sin konkrete mor. Følgen ville da være infantilitet eller det beryktede freudske incest-ønske. For det tredje er faren stor for at det ennå svake jeget oppslukes av det ubevisste, noe som ville resultere i alle mulige grader av psykisk sykdom opp til schizofreni.

Mellom førti- og femtiårsalderen inntreffer „die Lebenswende“ (titelen på en bok av Jung). Nå blir regresjon et nødvendig middel til å knytte jeget stadig sterkere til selvet, som har sitt sentrum i det ubevisste. Her må mennesket, hvis det vil utvikle seg videre, ta risikoen og trenge inn i det ubevisste. Farene er de samme som ovenfor, men mennesket burde på dette stadium være bedre rustet for en slik reise, ha større sjanse til å vende tilbake fra den. Til sist blir døden nå det endelige mål det gjelder å forberede seg på.

En rekke arketyriske bilder hjelper – ifølge Jung – mennesket til å klare den krevende oppgave å integrere innhold fra det kollektivt ubevisste i jeget. Først og fremst morsarketypen. De har alle til felles at de forener motsetningene i seg. Morsarketypen har en oppslukende og fødende aspekt, og her er vi igjen ved myten om Jonas i hvalen og ved bildet av treet og moder jord.

Dersom individuasjonen mislykkes, kan resultatet bli at utviklingen stopper i puberteten, med et livslangt meningsløst opprør mot foreldre og dype konflikter med det motsatte kjønn til følge.

Velkjent i kunsten er også den som allerede i individuasjonens første fase våger seg for dypt inn i „mødrenes rike“. Det er typen på det raskt utbrente ungdommelige geni som ender i sinnssykdom eller selvmord.

Vesaas hører tydelig hverken til typen bråmoden og hurtig visnende drømmer, eller til typen evig yngling, men var snarere en moden, vis dikter, som for eksempel Pär Lagerkvist og Gunnar Ekelöf. Hvis man leser *Båten om kvelden*, kan man likevel få en anelse om at han en viss tid var farlig nær førstnevnte type. „Siglaren“ (kap. 5) har med en håndsbredd berget seg fra speilenes blendverk og vannets dragningskraft, når han etter „ulykker som har komi som skred“ søker trøst hos et moderlig element som for ham forvandler seg til en oppslukende mor – elven.

Vesaas fremstiller i sitt forfatterskap gang på gang selvtilblivelsesprosessen og utsnitt av den, enkelte særskilt viktige faser som puberteten, frigjøring fra foreldrene,



den første kjærligheten, menn i „Lebenswende“ og ansikt til ansikt med døden. Den opprinnelige livslede, livsflukt og dødslengsel (ofte i uselvstendig utforming i de tidligste bøkene – sentimental eller patetisk) integreres i Vesaas' senere bøker som et nødvendig ledd i personenes etiske modningsprosess.

I den litterære tradisjon er naturligvis utviklingsromanen det konvensjonelle utgangspunkt for Vesaas' første vandrings- og pubertetsromaner. Men Vesaas har stadig mer og mer fortettet og stilisert denne vandringen: fra Klas Dyregodts endeløse, forvirrete reising fram og tilbake i landet, over Jons tre dagers reise (i *Brannen*), til Hallsteins vandring fra rom til rom i løpet av en natt (*Vårnatt*). Slik nærmer Vesaas seg en mytisk fremstillingsmåte som viser mange arketyperiske kjennetegn, i takt med at den vinner i kunstnerisk plastisitet og uttrykksstyrke. Det ser ut til at den symbolske og mytiske gehalt i en litterær tekst tiltar i takt med at personer, skueplass og handling reduseres ved stilisering. Ut fra denne iakttagelse kan man selvfølgelig modifisere Jungs lære når det gjelder arketypernes psykiske, respektive psykoide genese.

Analogt med de høye krav individuasjonsprosessen stiller til mot, beredskap til etisk handlekraft og jegstyrke, ser vi i Vesaas' forfatterskap om og om igjen mennesker som kjenner seg dradd mot trossig konfrontasjon med brann, sug, stup, dur under jorden, vide vannsletter, mørke berg, villskap og ondskap. Ofte går mennesket under som Mattis i vannet eller forsvinner som Unn i is-slottet. Men likevel er Vesaas aldri villig til å befri sine personer fra kravet om at de skal gjennomleve sine kriser til bunns, helt til nullpunktet. Det er en nådeløs betingelse på godt og ondt. Denne strukturen som går igjen hos Vesaas: ned til nullpunktet og (eventuelt) opp igjen til en høyere, personlig tilkjempet bevissthet og innsikt – er en eksakt speiling av myten om Jonas i hvalen, heltens kamp med draken i hulen (ormen hos Vesaas!), frøet i jorden, etc. Siden vi nå allerede har trukket inn så mye psykologi, kan jeg også nevne at dette igjen stemmer med Jungs krav på psykiatrisk terapi: for at helbredelsen skal kunne begynne, må regresjonsprosessen støttes i sitt forløp inntil den når et prenatalt stadium. I direkte forlengelse av Jung har R.D. Laing og „antipsykiatrien“ formulert den tanke at den „indre reise“ formidler „transcendental erfaring“ og ikke bør stoppes før den har nådd nullpunktet eller det prenatale stadium, der den av seg selv vil endre retning.

Hos Vesaas er *Kimen og Bruene* analogier til denne reise til nullpunktet og tilbake. Johan Tander i *Bleikeplassen* bukker under i den strabasiøse prosessen. Etter å ha overvunnet sine selvmordstanker taler mannen i kapitlet „Siglaren“ (*Båten om kvelden*, s. 75) først bare hundespråk!

Med utgangspunkt i stikkordet „kimen“ kommer jeg nå inn på den siste aspekt i det komplekse jeg har trukket fram, ut fra et lite dikt av Vesaas: mysterieformen av individuasjonsprosessen med morsarketyperne som aktualiseres i dens forløp. Formelen for den er: fødsel-død-gjenedelse. Dette leder oss tilbake til tre-symbolet som utløste hele det mytologisk/psykologiske skredet. I *Sendemann Huskuld* blir fødsel-død-fødselmysteriet (tydeligvis i analogi med religiøs tradisjon) fremmanet helt direkte ved den rent ut sakrale dyrkelse av „moldi og konnet“. Det fører her uvilkårlig tankene til reinkarnasjonsforestillinger eller troen på et evig liv etter

døden. Huskulds offerdød i dette „mold og konn“-mysterium overbeviser imidlertid ikke helt. Men den samme arketyper som i forgangne tider skapte denne religiøse forestillingen – som Vesaas i *Sendemann Huskuld* overtok dødfødt og forgjeves forsøkte å blåse liv i – har fått en ny og levende „Einkleidung“ i „Trøytt tre“. Dette dikt eier hele den poetiske kraft og overbevisende evne som selv et aldri så lite utsnitt av et av Vesaas' hovedtemaer er i besittelse av. Det leder direkte inn mot sentrum av hans rike og ennå ikke på langt nær tolkede forfatterskap. Det lille diktet er en ny personlig myte – mytologem i et verk med dype røtter i „mødrenes rike“.

#### IV

Fortolkeren faller ofte for fristelsen til å konstruere opp en ferdig og avrundet løsning. Han blir et offer for systemtvang og gjør innrømmelser til publikums forventning. Men allerede dikteren kan gi etter for samme mekanisme. Det er tegn på kunstnerisk format hvis han kan unngå det.

Like ubekymret som Vesaas i sine første bøker blander sammen senromantiske stilgrep, meldodramatiske handlingselementer og religiøs symbolikk, leder han også handlingen til en lykkelig slutt. Eller han gir i det minste leseren mulighet til å finne et forsonlig budskap. Jo mer han senere konsentrerer seg om noen få eksistensielle temaer, og jo mer han fortetter dem til symboler og myter, desto vanskeligere blir det for ham å avrunde dem til „et positivt budskap“.

Det ville være galt å lukke øynene for dette, eller å tolke det vekk. Ingenting skulle stenge oss mer ute fra forståelse av Vesaas' forfatterskap. På tross av at jeg med utgangspunkt i diktet „Trøytt tre“ har skrevet om selvtilblivelse, til og med om gjenfødsels-mysterium – begge deler spiller en stor rolle hos Vesaas – må jeg til slutt fremheve at selve diktet „Trøytt tre“ bare handler om regresjon uten håp om gjenfødsel.

For meg har det ikke vært om å gjøre å tolke dette bort. Jeg har prøvd å bidra til å løse gåten: hvorfor virker Vesaas tross alt ikke nedslående på leseren, men evner med sine beste dikt, noveller og romaner å utløse en reaksjon som synes ligne tragediens katarsis? Det må være resultatet av en sublim dialektikk på og mellom ulike plan. Jeg har analysert to. På ett av dem kan vi forklare det med at tanken er blitt forløst i den kunstneriske form. Dette er en mulighet som Baudelaire har formulert: „Det er kunstens store privilegium at det forferdelige, uttrykt kunstnerisk, blir til skjønnhet, og at den rytmiserte, strukturerte smerte fyller oss med en stille glede.“ Men det er noe hos Vesaas – et etisk alvor, en nesten naiv fromhet – som gjør at man ikke slår seg til ro med denne forklaring alene. Derfor har jeg på et annet plan forsøkt å dra nytte av noen hypoteser som C. G. Jung har formulert på mytenes område.

(Norsk ved Eystein Eggen)