

Ingvild Marie Karlsen

Eit forsøk på å tale naturens stemme

Ei økokritisk lesing av tre dikt frå Tarjei Vesaas' siste diktsamling *Liv ved strømmen*

Masteroppgåve i Nordisk språk og litteratur

Rettleiar: Frode Lerum Boasson

Mai 2022

Ingvild Marie Karlsen

Eit forsøk på å tale naturens stemme

Ei økokritisk lesing av tre dikt frå Tarjei Vesaas' siste diktsamling *Liv ved straumen*

Masteroppgåve i Nordisk språk og litteratur
Rettleiar: Frode Lerum Boasson
Mai 2022

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



NTNU

Kunnskap for ei betre verd

Samandrag

Denne masteroppgåva utforskar tre dikt frå Tarjei Vesaas' siste diktsamling *Liv ved straumen* (1970) sett i eit økokritisk perspektiv. Eit overordna mål er å fremme lyrikken til Vesaas som eit viktig bidrag, både innanfor det vesaaske forfattarskapet, og innanfor den økokritiske diskursen på eit meir generelt plan. Det gjennomgåande temaet er det komplekse naturbildet som kjem til syne i dikta. Oppgåva undersøker korleis naturbildet markerer seg som ei motsetning mellom ideen om menneskeleg foreining med natur, og ideen om menneskeleg separasjon frå natur. Denne motsetninga blir utforska i tre konkrete dikt frå samlinga: diktet «Sommarvevn», titteldiktet «Liv ved straumen», og avslutningsdiktet «Nattleg vind». Nærlesingane av desse tre viser korleis det motsetningsfylte naturbildet manifesterer seg både innanfor dei enkelte dikta, og i ei samanlikning mellom dei.

Oppgåva konkluderer med at naturbildet i lyrikken til Vesaas verken endar i ei einseitig optimistisk foreining med natur, ei heller i ein klar pessimistisk separasjon frå natur. I staden ber dikta med seg dei kontrasterande trekka fram til siste slutt, og fremmar på denne måten verdien av ulike naturbilde som blir representert i dei ulike økokritiske retningane. Dikta løftar fram behovet for å opne seg for naturen og søke kontakt med denne. Samtidig stiller dei seg kritisk bevisst til dei menneskelege avgrensingane, noko som gjer oss merksame på at mennesket aldri kan bli ein fullstendig del av naturen.

Abstract

This master thesis explores three poems by Tarjei Vesaas' last collection of poems *Liv ved straumen* (1970) in an ecocritical perspective. An overarching goal is to highlight Vesaas' lyrical poetry as an important contribution, both within the vesaasian authorship, and within the ecocritical discourse as a whole. The theme throughout is the complexity of nature as depicted in the poems. The thesis explores how nature depicted through Vesaas, is markedly juxtaposed between the idea of human unification with nature, and the idea of human separation from nature. This juxtaposition is explored through three selected poems from the collection: The poem "Sommarsvevn", the title poem "Liv ved Straumen", and the final poem in the collection "Nattleg vind". Close readings of these three shows how the juxtaposed view of nature manifests both within the individual poems, and in a comparison between them.

The thesis concludes that the depiction of nature in Vesaas' lyric poetry does not end either in a one-sided optimistic union with nature, neither a clear pessimistic separation from nature. Instead, the poems invite the contrasting viewpoints along to the end, and highlights in this way the value of both depictions as is presented in each of the alternative ecocritical schools of thought. The poems showcase the need for opening up to nature and seek contact with it. At the same time, they're critically aware of the human limitations, which reminds us that humanity may never completely become part of nature.

Forord

Å skrive masteroppgåve i nordisk litteratur har vore ein lang og krevjande prosess, men også veldig spennande og givande. Det å kunne velje tema så fritt, for så å få masse tid til å fordjupe seg i dette, har vore eit reint privilegium. Eg har lært utroleg mykje av dette prosjektet som eg veit vil bli nyttig både i arbeidssamanheng og i livet elles.

Eg vil rette ein stor takk til min flotte rettleiar Frode Lerum Boasson. Takk for hjelp til å heile tida vurdere heilskapen og detaljar i oppgåva, og for å stadig utfordre meg sjølv i skrivinga. I tillegg vil eg rette ein særleg takk til foreldra mine og til min kjæraste for å støtte meg gjennom heile prosessen. Dokker har motivert meg til å stadig fortsette å arbeide, men kanskje aller viktigast til å også ta nødvendige pausar i blant. Ein spesiell takk til mamma som gamal norsklærer og diktentusiast har hjelpt meg både med korrekturlesing, og med diskusjonar om oppgåva over mange lange telefonsamtalar. Eg har fått mange gode idear og innspel hos deg!

Til slutt har eg eit behov for å løfte ein takk til Tarjei Vesaas, diktaren sjølv. Eg har mange gongar tenkt på kva Vesaas ville seie om tolkingane, for så å vedkjenne at han truleg ville halde seg taus slik som han ofte gjorde når han vart spurt om diktinga si. Denne tausheita som også er så sterkt til stades i sjølve diktinga hans, er mykje av det som har inspirert meg i mine egne tolkingar. Det tause og usagte opnar opp for ein vidare refleksjon over naturen. Det har leia meg sjølv til å stadig utfordre mitt eige perspektiv og mine egne tolkingar av dikta.

Trondheim, mai 2022,

Ingvild Marie Karlsen

Innhald

| | |
|--|-----------|
| 1. LYRIKKEN TIL TARJE VESAAS I EIT ØKOKRITISK PERSPEKTIV | 1 |
| Diktsamlinga <i>Liv ved straumen</i> og den ambivalente tilnærminga til natur..... | 1 |
| Vesaas som økopoet..... | 3 |
| Ei fremming av Vesaas' lyrikk gjennom økokritikken | 5 |
| 2. RELEVANTE ØKOKRITISKE OG LITTERÆRE OMGREP..... | 7 |
| Utviklinga av økokritikken og dei aktuelle økokritiske retningane..... | 7 |
| Fem økokritiske motsetningspar | 10 |
| Bruken av motsetningspara og omgrepa i analysen | 22 |
| 3. ANALYSE AV DIKTET «SOMMARSVEVN»..... | 23 |
| Det holistiske og harmoniske Tjønn-vatnet | 26 |
| Den naive innlevinga i naturen | 29 |
| Avstand mellom menneske og natur | 32 |
| Den komplekse besjelinga av naturen | 36 |
| Natur og menneske som del av eit vitalistisk krinsløp | 40 |
| Delkonklusjon av diktet «Sommarsvevn» | 44 |
| 4. ANALYSE AV DIKTET «LIV VED STRAUMEN»..... | 46 |
| Det dualistiske og disharmoniske myrlandskapet..... | 50 |
| Manglande innsyn i naturen | 55 |
| Brotet med naturen..... | 58 |
| Forsøket på å lytte til naturen | 61 |
| Skjult natur med skjult bodskap..... | 64 |
| Delkonklusjon av diktet «Liv ved straumen» | 67 |
| 5. ANALYSE AV DIKTET «NATTLEG VIND» | 69 |
| Det holistiske og disharmoniske åkerlandskapet..... | 72 |
| Eit ytre blick på naturen..... | 76 |
| Besjeling av strået som ei forbinding mellom menneske og natur..... | 79 |
| Den sublime opplevinga av nærleik og distanse frå naturen..... | 83 |
| Naturen i eit evig, materielt krinsløp | 86 |
| Delkonklusjon av diktet «Nattleg vind» | 89 |
| 6. AVSLUTNING | 91 |
| Spenninga mellom foreining og separasjon i dei tre dikta..... | 91 |
| Vesaas-lyrikkens viktige bidrag | 93 |
| LITTERATUR | 94 |

1. Lyrikken til Tarjei Vesaas i eit økokritisk perspektiv

I skogane og heiane tok det med tida til å skje noko med ein: Ein såg der var mangt unemneleg fint! Og *det kunne tala til ein*. Ein kunne koma heimatt fylt av slik tale, og setje børsa likesælt ifrå seg (Vesaas, 1983: 16).

I sitt sjølvbiografiske essay «Om skrivaren» gjenfortel den aldrande forfattaren Tarjei Vesaas sine minne frå oppveksten på garden i Vinje, der faren lærte han å jakte med børse. Som Vesaas skriv vart han etter kvart glad i jakta, men den følte gleda skulle brått endre seg til vemming i ein alder av 17 år. Året var 1914, og første verdskrig brøyt ut ute i Europa. Vesaas fekk snart vite om mange av dei omsynslause hendingane som prega krigen, noko han raskt kopla opp mot si eiga jakt med børsa (Vesaas, 1983: 16). I lesinga av Vesaas' essay skriv den norske Vesaas-forskaren Steinar Gimnes at jakta og krigen vart til symbolet på utnytting og død hos forfattaren (Gimnes, 2013: 22). På andre sida vart naturen eit bilde på det motsette. Naturen stod for Vesaas fram som symbolet på positive verdiar slik som mening, venleik og liv (Gimnes, 2013: 22).

Oppgjeret med jakta og krigen skapte ifølge Gimnes «ei vending mot ein poetikk som er orientert mot naturens tale», og som sterkt kom til å prege tekstane til Vesaas gjennom heile forfattarskapet hans (Gimnes, 2013: 22). Argumentet om at Vesaas' litteratur er grunnleggande vendt mot naturen blir følgande utgangspunktet for dette masterprosjektet. I oppgåva skal eg undersøke kva bilde av naturen som kjem til uttrykk i eit utval av Vesaas' lyriske produksjon. Eg vil ta inn eit økokritisk perspektiv som lar meg studere relasjonen som blir skriva fram mellom menneske og natur i dikta.

Diktsamlinga *Liv ved straumen* og den ambivalente tilnærminga til natur

Liv ved straumen kom ut i 1970 og var den siste av totalt seks diktsamlingar som Vesaas publiserte. Tidsmessig markerer utgivinga av samlinga ein tydeleg avstand til dei fem første diktsamlingane som kom ut i løpet av ein avgrensa tiårsperiode mellom 1946 og 1956. Desse var *Kjeldene* (1946), *Leiken og Lynet* (1947), *Lykka for ferdesmenn* (1949), *Løynde eldars land* (1953) og *Ver ny, vår draum* (1956). Den norske litteraturvitaren Bente Aamotsbakken skriv at Vesaas fullførte skrivinga av *Liv ved straumen* kort tid før han døyde av sjukdom våren 1970, og at samlinga vart utgitt posthumt den påfølgande hausten (Aamotsbakken,

2002: 173). Fleire av dikta i samlinga kjem frå ein rekke tidlegare publikasjonar, blant anna frå aviser og artiklar (Aamotsbakken, 2002: 174). Av denne grunn kunne ein ifølge Aamotsbakken anta at *Liv ved straumen* var noko meir fragmentert enn dei tidlegare samlingane, men fleire av datidas lesarar meinte at dette ikkje var tilfellet (Aamotsbakken, 2002: 174). Aamotsbakken referer til tilbakemeldingane etter utgivinga av *Liv ved straumen* som for det meste positive. Ei gjengs meining var at samlinga oppnådde å trekke fram tendensar frå dei tidlegare diktsamlingane, som no blei knytt saman i ein «velfungerende syntese» (Aamotsbakken, 2002: 173).

I sin eigen omtale av samlinga, og av det generelle forfatterskapet til Vesaas, utfordrar Aamotsbakken sjølve nemninga syntese. I staden for å vere ei syntetisk samankopling av enkeltdeklar i ein foreinande heilskap, skriv ho at Vesaas' tekstar først og fremst prega av ein underliggende ambivalens eller splitting (Aamotsbakken, 2002: 10). Ho skriv at Vesaas i verka sine utviser ei stadig spenning mellom motstridande posisjonar, der han i enkelte kan stå fram som «optimismens poet», medan han i andre utfordrar dette synet med eit tilsvarande pessimistisk uttrykk (Aamotsbakken, 2002: 173). Spenninga mellom det optimistiske og pessimistiske blir uttrykt i eit sett med gjentakande motsetningar: «mellom angst og livsbejaelse, mellom realitetsorientering og drøym, liv og død» (Aamotsbakken, 2002: 10). I lyrikken kan vi ifølge Aamotsbakken sjå desse motsetningane opptre heilt frå debutsamlinga, for så å bli forsterka utover den lyriske produksjonen. Motsetningane når følgeleg sitt høgdepunkt med den siste samlinga *Liv ved straumen* (Aamotsbakken, 2002: 10).

Gimnes trekker også frem ambivalensen som karakteristisk for Vesaas' forfatterskap. Han skriv at motsetningane ikkje berre til stades mellom tekstane, men også innanfor dei enkelte tekstane (Gimnes, 2013: 25). Mange sentrale motsetningar hos Vesaas er ifølge Gimnes relatert direkte til relasjonen mellom menneske og natur, noko Aamotsbakken også peikar på i lesinga av lyrikken til Vesaas (Aamotsbakken, 2002: 53; Gimnes, 2013: 25). Det optimistiske kjem ifølge Gimnes til uttrykk i framstillinga av det «nære og intime og rike sambandet mellom menneske og natur» (Gimnes, 2013: 25). Det pessimistiske kjem derimot til uttrykk i førestillinga av naturen som ein meningslaus og skremmande stad som ein kan fortape seg i (Gimnes, 2013: 22).

Intensjonen min med lesinga av *Liv ved straumen* er å utforske korleis slike spenningar som det Aamotsbakken og Gimnes trekker fram, kjem til uttrykk i skildringa av relasjonen mellom

natur og menneske i dikta. Eg har valt ut tre spesifikke dikt frå samlinga som skal demonstrere ulike posisjonar i dette spenningsfeltet. Det første av desse er «Sommarvevn», som i hovudsak uttrykker dei optimistiske naturerfaringane. Diktet skildrar eit skogstjern og det omkringliggende strandlandskapet som på behageleg vis blir dyssa i søvn gjennom tryggande bølgeslag. Det andre diktet er «Liv ved straumen» som i hovudsak uttrykker dei pessimistiske naturerfaringane. Skildringane i diktet konsentrerer seg om eit skrekkslagent menneske som vandrar gjennom eit brutalt myrlandskap prega av drap og uhygge. Til sist skal eg ta føre meg diktet «Nattleg vind», som også i størst grad er prega av ein grunnleggande pessimisme. Handlinga i diktet er sentrert til eit strå som veks opp i ein kornåker, og kampen strået må kjempe mot dei trugande omgjevnadane. I lesinga av dei tre dikta vil eg følge dei ulike posisjonane av enten optimisme og pessimisme som tydelegast pregar dikta, for så å utfordre dei etablerte tilnærmingane gjennom tolkingane.

Vesaas som økopoet

Det teoretiske utgangspunktet for lesinga av dikta er som nemnt økokritikken. Økokritikken voks først fram på starten av 1990-talet, men har sidan da etablert seg som ei sentral litteraturteoretisk retning med eit kritisk blikk på korleis natur og miljø blir portrettert i litterære tekstar. Gjennom økokritikken har fleire tradisjonelle forfattarar dei siste åra blitt gjenstand for nylesingar, noko som også er tilfellet for Vesaas. Av slike lesingar er to heilt ferske masteroppgåver skrivne av Gro Halldis Videsjorden (2019) og Kristine Tveit Midtbø (2021), som begge konsentrerer seg om eit utval av Vesaas' prosalitteratur. Kva angår økokritiske lesingar av spesifikt den lyriske produksjonen til Vesaas finst det i skrivande stund verken større avhandlingar, eller lengre analysar. Ein kortare økokritisk analyse som eg likevel ønsker å trekke fram er av den norske litteraturvitaren Beatrice Reed. I ein artikkel frå 2018 tar ho føre seg fleire besjelande dikt om trær henta frå fire norske lyrikarar, kor ho blant anna trekker fram diktet «Trøytt tre» frå Vesaas' tredje diktsamling *Lykka for ferdesmenn* (1949). Reeds analyse vil spele ei viktig rolle i mine eigne analysar av dei tre dikta.

Før eg går i gang med ei konkretisering av prosjektet blir det viktig å klargjere kva som ligg i å lese Vesaas' lyrikk i ei økokritisk ramme. Ei kopling mellom økokritikken og lyrikken blir ofte omtalt med nemninga *økopoesi*. Den norske litteraturvitaren Hadle Oftedal Andersen forklarar økopoesien som ein bestemt type diktsjanger som «sjølv løfter økokritiske spørsmål på bordet» (Oftedal Andersen, 2020: 5). Økopoesien blir dermed ei form for økokritisk lyrikk.

Ein anna norsk litteraturvitar, Henning Fjørtoft, skriv i si doktoravhandling at fleire økokritikarar presenterer økopoesien som eit moderne, meir naturvendt alternativ, til den klassiske sjangeren naturlyrikk (Fjørtoft, 2011: 35). Omgrepet naturlyrikk blir ofte brukt i referansar til dikting frå den romantiske litteraturepoken på 17- og 1800-talet, av forfattarar som Henrik Wergeland og Johan Sebastian Welhaven. Fjørtoft siterer litteraturvitaren Henning Howlid Wærp som identifiserer naturlyrikksjangeren utover den romantiske epoken, som all type dikting som i vidare forstand er prega av natur- eller landskapsmotiver (Wærp, 1997: 61). Wærp tar inn eit kritisk blick på mykje av den etablerte naturlyrikken. Han skuldar på denne for å la naturen utelukkande bli ståande som motiv for ein subjektiv, menneskeleg sjelstilstand. Dette gjer at naturen ikkje blir det eigentlege temaet i naturlyrikken, det som dikta eigentleg handlar om (Wærp, 1997: 61). Ifølge Fjørtoft skal termen økopoesi fungere som eit økokritisk alternativ til naturlyrikken. Økopoesien skal famne om dei formene for naturdikting kor naturen ikkje berre fungerer som motivet, men også som det faktiske temaet i dikta (Fjørtoft, 2011: 35–36).

Ein anna viktig skilnad mellom naturlyrikk og økopoesi er korleis sistnemnte tar inn ei grunnleggande kritisk tilnærming til relasjonen mellom menneske og natur (Rustad, 2017: 136). Den norske forleggaren Hans J. Rustad trekker fram dette poenget når han presenterer fleire nyskrivne dikt som er komme til gjennom prosjektet Forfatterne klimaaksjon. Som Rustad skriv er dikta skrivne med den konkrete agendaen om å engasjere litteraturen i den pågåande klimadebatten (Rustad, 2017: 136). I Vesaas' tilfelle har derimot få av dikta hans ein tydeleg politisk, og i enda mindre grad klima- og miljøretta agenda ved seg. Dette gjer det følgeleg vanskeleg å omtale lyrikken til Vesaas som den type økopoesi som Rustad trekker fram. Lyrikken til Vesaas kan likevel bli identifisert som ei form for økopoesi dersom vi tar i bruk omgrepsapparatet til den engelske litteraturvitaren Greg Garrard og den svenske litteraturvitaren Susanna Lindström. I ein artikkel frå 2014 kategoriserer dei to hovudformer for økopoesi: miljøorientert poesi og økofenomenologisk poesi. Den første, *miljøorientert poesi*, er av meir politisk art, og samstemmer tydelegast med Røstads definisjon. Garrard og Lindström skriv at den miljøorienterte økopoesien rettar seg mot samfunnet, og trekker fram utfordringar knytte opp mot eit breiare felt av humanistisk klima- og miljøforskning, miljøpedagogikk og politisk økologi (Garrard & Lindström, 2014: 37, 47 og 50).

Den andre forma for økopoesi, *økofenomenologisk poesi*, rettar seg derimot mot det individuell. Som Garrard og Lindström skriv har den økofenomenologiske poesien røter frå

den romantiske litteraturepoken, med mål om at den individuelle lesaren skal få auka bevisstheit om naturen rundt hen, og verdsette denne (Garrard & Lindström, 2014: 37). Vi kan forstå denne diktinga betre med referanse til økofenomenologien som er ei etablert grein av miljøfilosofi. Dei amerikanske filosofiprofessorane Charles S. Brown og Ted Toadvine omtalar økofenomenologien som ei blanding av økologisk vitskap og fenomenologisk filosofi. Økofenomenologien fokuserer på mennesket si tilnærming til naturen gjennom ein kroppsleg og sanseleg nærkontakt med denne (Brown & Toadvine, 2003: 7–8).

Den økofenomenologiske filosofien kan knytast til Vesaas' lyrikk, da denne lyrikken på fleire ytrar ein søken etter naturen gjennom sitt sanslege språk. Dette blir blant anna bekrefta hos den norske Vesaas-forskaren Kjell Ivar Skjerdingsstad som løfter fram det sanslege språket som den viktigaste karakteristikken ved den vesaaske litteraturen (Skjerdingsstad, 2007: 12). I nærlesinga skal vi sjå nærmare på korleis denne sanslege nærleiken kan gi uttrykk for nettopp ei form for djupare forståing og anerkjening av naturen, slik som det Garrard og Lindström trekker fram i den økofenomenologiske poesien. Samtidig skal vi også sjå at dei stadige spenningane i dikta skapar ei motvekt til denne intime søken etter naturen, og gir enkelte av dikta trekk av den meir kritiske, miljøorienterte poesien. Nærværet av det kritiske synleggjer korleis det på mange måtar eksisterer ein grunnleggande barriere mellom menneske og natur, og som hindrar djupare kontakt med og forståing av naturen.

Ei fremming av Vesaas' lyrikk gjennom økokritikken

Gimnes kommenterer at lyrikken til Vesaas jamt over har fått mindre merksemd enn prosalitteraturen hans, noko han knyter direkte til den manglande interessa opp mot det han omtalar som eit misforstått naturomgrep (Gimnes, 2013: 35). Han siterer den kanadiske lyrikaren og litteraturforskarer Roger Greenwald som løftar fram behovet for ei nylesing av lyrikken til Vesaas i eit naturvendt perspektiv (Gimnes, 2013: 35; Greenwald, 2000: 17–18). Greenwald skriv at den moderne samtidskritikken har eit gjennomgåande kritisk syn på naturlyrikk, og all type dikting i vidare forstand kor naturen står i fokus (Greenwald, 2000: 17–18). Slik type dikting blir ifølge Greenwald automatisk knytt opp mot den tradisjonelle sjangeren romantisk naturlyrikk, som ofte blir kritisert for vere naiv og overdrive sin søken etter intimitet med naturen (Greenwald, 2000: 19). Sidan naturen ofte fungerer som det sentrale motivet i Vesaas' lyrikk, blir denne følgeleg lest som uttrykk for slik romantisk naturlyrikk og dermed nedvurdert (Greenwald, 2000: 19).

Greenwald argumenterer andre sida for eit revidert syn på naturdiktinga til Vesaas. Denne diktinga uttrykker ifølge Greenwald noko anna enn den naive naturtilnærminga som pregar mykje av den tradisjonelle naturlyrikken (Greenwald, 2000: 19). Til forskjell frå slik naturlyrikk gir naturdiktinga til Vesaas eit avslørande blick på relasjonen mellom menneske og natur: «[...] the poem evokes an experience in relation to nature that is revelatory of the relation and therefore of both nature and us» (Greenwald, 2000: 31). I tillegg formidlar diktinga ei djupare forståing og innsikt i naturen som ligg forbi det konkrete: «[...] Vesaas uses nature to get to another realm, at a range of meanings that lies beyond what we think as the ‘actual’» (Greenwald, 2000: 31). Med dette argumenterer Greenwald for at dikta til Vesaas tar inn ei meir kritisk og utforskande tilnærming til naturen, enn det vi kan finne i mykje klassisk, romantisk naturlyrikk. Dette fører ifølge Greenwald til ei oppvurdering av rolla til naturen i diktinga til Vesaas (Greenwald, 2000: 31).

Argumenta til Greenwald får ei viktig rolle i mitt eige prosjekt, der det overordna målet blir å vise korleis ei økokritisk lesing med vekt på motsetningar kan fremme lyrikken til Vesaas. Eg ønsker å vise korleis lyrikken til Vesaas utgjør eit viktig bidrag, både som del av den samla forfattarskapen hans, og innanfor den økokritiske diskursen på eit meir generelt plan. Når eg undersøker det spenningsfylte natursynet i dei tre utvalde dikta vil eg ta utgangspunkt i to grunnleggande, ulike måtar å relatere seg til naturen. Dette inneber på eine sida ideen om menneskeleg *foreining med natur*, og på andre sida ideen om menneskeleg *separasjon frå natur*. Ideen om foreining er meint å uttrykke dei nemnte optimistiske erfaringane som blir løfta fram av Gimnes og Aamotsbakken, av eit intimt og meiningsfullt samarbeid mellom menneske og natur. Ideen om separasjon er derimot meint å uttrykke dei motsette pessimistiske erfaringane av naturen som Gimnes og Aamotsbakken uttrykker. Naturen kjem i denne samanhengen til syne som meiningslaus og skremmande, og fører til at mennesket ønsker å fjerne seg.

2. Relevante økokritiske og litterære omgrep

I denne andre delen av oppgåva skal eg klargjere den teoretisk-metodiske tilnærminga til prosjektet. Eg skal ta utgangspunkt i den overordna motsetninga mellom ideen om foreining og separasjon, som eg deler inn i fem par undermotsetningar. Med desse undermotsetningane skal eg trekke fram ulike omgrep henta frå økokritikk og litteraturteori, som vil bli brukt i lesingane. Før eg introduserer omgrepa vil eg gi ein kort gjennomgang av den historiske utviklinga av økokritikken som litteraturteoretisk retning, kor eg fokuserer på dei sentrale økokritiske retningane for oppgåva.

Utviklinga av økokritikken og dei aktuelle økokritiske retningane

Som nemnt i innleiinga blir økokritikken identifisert som ei bestemt litteraturteoretisk retning som tar opp i seg eit natur- og miljøorientert perspektiv. Den svenske litteraturvitaren Pippa Marland skriv i eit innføringsessay om økokritikken frå 2013 at feltet har sterke røter tilbake til 1960-talet (Marland: 2013: 847). Dette tiåret var prega av ei framveksande politisk miljørørsle, som blant anna fell saman med auka merksemd rundt skjønnlitteratur om natur- og miljøproblematikk. Eit avgjerande litterært verk var publiseringa av romanen *Silent Spring* av den amerikanske forfattaren og marinbiologen Rachel Carson. Romanen problematiserer dei miljøødeleggende konsekvensane ved sprøytevernemiddel i landbruket, og spela ifølge Marland ein sentral rolle både i utviklinga av miljørørsla, og av økokritikken (Marland, 2013: 847). Det offisielle startpunktet for økokritikken var likevel ikkje før i 1992, da den første profesjonelle organisasjonen av økokritikarar etablerte seg under namnet ASLE (The Association for the Study of Literature and Environment) (Marland, 2013: 847).

Første bølge: djupøkologi og fenomenologi

Den amerikanske litteraturvitaren Lawrence Buell framstiller den historiske utviklinga av økokritikken fram til 2005 som to ulike «bølger» eller fasar (Buell, 2005: 17). Den første bølga blir tidfesta til ein periode frå starten av 1990-talet og fram til byrjinga av 2000-talet (Buell, 2005: 17; Marland, 2013: 849). I ein artikkel frå 2011 skriv Buell saman med Ursula K. Heise og Karen Thornber at økokritikarane innan første bølge ville utfordre tradisjonelle førestillingar av naturen der denne blir sett som noko ytre og annleis frå mennesket. I staden ville økokritikarane fremme ideen om nærværet av eit grunnleggande band menneske og natur (Buell et al., 2011: 419). Den intime tilknytninga til naturen blir tydeleg representert i

djupøkologien, som ifølge Marland var den viktigaste teoriretninga under den første bølge (Marland, 2013: 850). Djupøkologien vart først presentert i fleire essay og bøker av den norske filosofen Arne Næss på starten av 1970-talet. Retninga blir av Brown og Toadvine omtalt som ei form for økofenomenologi med røter i både moderne økologisk vitenskap og fenomenologisk filosofi (Brown & Toadvine, 2003: 7–8).

Andre fenomenologiske tenkarar, som i tillegg til Næss hadde stor påverknadskraft på første bølge, er den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty og den tyske filosofen Martin Heidegger (Buell et al., 2011: 419). Med veksling på slike tenkarar var økokritikarane i første bølge spesielt opptatt av ei gjenoppdaging av den klassiske naturlyrikken frå romantikken (Marland, 2013: 849). Blant dei viktigaste på dette feltet er ifølge Marland den britiske litteraturvitaren Jonathan Bate. Han søker å vise korleis diktinga til ei rekke romantiske diktarar tilbake på 1700-talet, blant anna den kjente engelske diktaren William Wordsworth, klarer å relatere seg til naturen på eit djupare nivå (Bate, 2000: 112). Bate, Næss, Heidegger og Merleau-Ponty, vil bli viktige i lesinga av naturdiktinga til Vesaas som eit forsøk på å nærme seg naturen.

Andre bølge: sosialøkologi

Idet den andre bølge av økokritikken voks fram på starten av 2000-talet vart den leiande posisjonen til djupøkologien utfordra. Den blei erstatta med ei ny leiande retning kalla sosialøkologi, og som innførte ei meir samfunns- og sivilisasjonskritisk tilnærming til litteraturen (Marland, 2013: 850). Dette innebar å involvere andre kritiske retningar slik som feministisk og marxistisk kritikk, som bidrar med eit kjønns- og klassekritisk blikk på relasjonen mellom menneske og natur (Marland, 2013: 850). Oppgåva mi bygg ikkje direkte på teoriar som markerte seg under andre bølge, da fleire av desse beveger seg for langt bort frå den fenomenologiske søken etter djupare kontakt mellom menneske og natur, som pregar oppgåva mi. Derimot vil eg ta i bruk teoriar som pregar tredje og fjerde bølge, da desse i større grad bygg vidare på, og utfordrar ideane som pregar første bølge.

Tredje/fjerde bølge: mørk økologi og vitalistisk materialisme

Marland skriv at tredje bølge voks fram frå slutten av 2000-talet, for så å bli vidareført i ei fjerde bølge frå byrjinga av 2010-talet og fram til i dag¹. Blant sentrale kritikarar frå perioden er den engelske litteraturvitaren Timothy Morton. I ei bok frå 2007 presenterer Morton teoriretninga *mørk økologi* som eit motsvar til djupøkologien. Morton ønsker å utfordre det han omtalar som ei optimistisk framstilling av natur og menneske som ei felles eining, som han meiner i for stor grad pregar økokritikken (Morton: 2007: 103). Den mørke økologien løfter i staden fram dei pessimistiske erfaringane av å vere skilt frå naturen. Også frå same periode er teoriretninga *vitalistisk materialisme* presentert av den amerikanske filosofen Jane Bennet. I motsetning til den mørke økologien som uttrykker ideen om splitting, fremmar den vitalistiske materialismen ein idé om eining mellom menneske og natur. Denne eininga er likevel ikkje prega av det Bennet omtalar som ei «harmonisk» djupøkologisk eining, men uttrykker den pessimistiske ideen om at mennesket er underlagt ein overlegen, materiell natur utan djupare meining (Bennet, 2010: 4). I oppgåva vil både Morton og Bennet bli viktig som fremmarar av eit meir kritisk syn på naturen.

¹ Marland skriv at tredje og fjerde bølge på mange måtar overlappar kvarandre, og ikkje er like lett å skilje frå kvarandre som dei andre bølgene (Marland, 2013: 855). Difor er det i fleire tilfelle meningsfullt å omtale desse som same bølge, slik som eg har valt å gjere her.

Fem økokritiske motsetningspar

I denne delen skal eg presentere dei ulike motsetningspara med relevante omgrep for analysen. Alle motsetningane blir lista opp i tabellen under. Det førstnemnte omgrepet i paret er meint å fange inn ideen om foreining, medan det sistnemnte omgrepet i paret er meint å fange inn ideen om separasjon. Eg vil presentere dei fem motsetningspara i same rekkefølge som eg i utgangspunktet vil bruke dei i analysane, med atterhald om at dette vil variere noko mellom dei ulike diktlesingane.

| Nivå i dikta: | | Ideen om menneskeleg foreining med natur: | | Ideen om menneskeleg separasjon frå natur: |
|-----------------------|----|--|---|---|
| Teoretisk (overordna) | 1. | Holistisk natursyn: Diktet uttrykker eit overordna syn på menneske og natur som ei eining | | Dualistisk natursyn: Diktet uttrykker eit overordna syn på menneske og natur som to separate delar |
| | 2. | Harmonisk naturerfaring: Diktet uttrykker ei overordna positiv erfaring av naturen | | Disharmonisk naturerfaring: Diktet uttrykker ei overordna pessimistisk erfaring av naturen |
| Metodisk (tekstnært) | 3. | Naturens eiga stemme: Diktet søker å uttrykke naturen gjennom stemma til naturen sjølv | | Den menneskelege stemma: Diktet uttrykker naturen gjennom ei tydeleg menneskeleg stemme |
| | 4. | Naiv besjeling: Diktet utfører ei naiv besjeling av naturen | Økokritisk besjeling: Diktet utfører ei sjølvkritisk besjeling av naturen | Kritikk av besjeling: Diktet lar vere å besjele naturen i det heile |
| Teoretisk (overordna) | 5. | Åndeleg natursyn: Diktet uttrykker eit overordna syn på naturen som noko guddommeleg, åndeleg og/eller sjeleleg | Vitalistisk natursyn: Diktet uttrykker eit overordna syn på naturen som ei livskraft, men utan noko form for ånd | Mekanisk natursyn: Diktet uttrykker eit overordna syn på naturen som noko livlaust og mekanisk |

1. Holistisk natursyn og dualistisk natursyn

Det første motsetningsparet *holistisk natursyn* og *dualistisk natursyn* uttrykker det overordna synet på relasjonen mellom natur og menneske. *Store norske leksikon* presenterer *holisme* som eit bestemt verkelegheitsbilde kor alle ting heng saman («holisme», 2021). Vi kan på denne måten forstå eit holistisk natursyn dit at menneske og natur blir del av ei større eining.

Dualisme blir på andre sida presentert som eit verkelegheitsbilde der noko er skilt i to delar som ikkje kan einast (Karlsen, 2019). Når vi snakkar om eit dualistisk natursyn inneber dette først og fremst ei forståing av at naturen og mennesket er separert frå kvarandre.

Det holistiske natursynet blir representativt for djupøkologien. I si introduksjonsbok til økokritikken skriv Garrard at den djupøkologiske holismen fordrar ein monistisk, opphavleg identifikasjon mellom mennesket og økosfæren, der naturen og mennesket blir forstått som éi eining (Garrard, 2012: 24). Djupøkologien søker å utfordre det dualistiske natursynet som ifølge Garrard har dominert i den vestlege kulturhistoria (Garrard, 2012: 24). Garrard forklarar at dualismen heng saman med førestillinga om eit *antroposentrisk*, menneskesentrert verdssyn, kor mennesket blir favorisert framfor andre organismar (Garrard, 2012: 206). Slik blir dualismen ikkje berre uttrykk for ei todeling mellom menneske og natur, men for ei underordning av naturen i høve til mennesket. Djupøkologien frontar på motsett vis ideen om eit *økosentrisk* verdssyn. Som Marland forklarar inneber dette at interessa til naturen og økosystemet som heilskap blir vega opp framfor interessene til menneska (Marland, 2013: 850).

Eit viktig grunnlag for den djupøkologiske økosentrismen er ideen om identifikasjon mellom menneske og natur på eit emosjonelt plan. For å kunne ta ansvar for miljøet argumenterer Næss for at vi må ha empati med dyr og plantar, og sette oss inn i deira sårbare posisjon (Næss, 1976: 274– 275). Denne identifikasjonstankegangen blir utfordra av Morton med den mørke økologien. Med referanse til blant anna den tyske filosofen Theodor W. Adorno løfter Morton fram konseptet om «ikkje-identitet», der ein skal unngå forsøket på ein intim identifikasjon med naturen (Morton, 2007: 13 og 184). Morton skuldar på djupøkologien og mykje klassisk, romantisk naturlyrikk for å ikkje ta innover seg det faktum at mennesket ikkje verkeleg kan relatere seg til naturen. Som Morton skriv er naturen grunnleggande sett noko ytre og annleis frå oss menneske som vi ikkje kan bli del av (Morton, 2007: 184). Gjennom eit naivt forsøk på holistisk identifikasjon med naturen står ein ifølge Morton i fare for å ignorere, og dermed forsterke den avstanden som allereie er til stades mellom menneske og natur (Morton, 2007: 135). Morton samtykker i at det endelege økokritiske målet er eit holistisk natursyn, men for å kunne oppnå dette er vi først nøydd å godta vårt dualistiske natursyn som realitet (Morton, 2007: 205). Slik stiller djupøkologien og den mørke økologien seg svært ulikt til verdien av det holistiske og dualistiske natursynet, noko som blir relevant i utforskinga av det kontrastive natursynet i dei tre dikta.

2. Harmonisk naturerfaring og disharmonisk naturerfaring

Den neste motsetninga som blir relevant for oppgåva er ideen om *harmonisk naturerfaring* og *disharmonisk naturerfaring*, som går inn på dei kjenslemessige erfaringane av naturen. Det harmoniske uttrykker positive erfaringar av naturen som noko fredeleg og tiltalende, som mennesket ønsker å bli del av. Dette gjer at den harmoniske naturerfaringa blir nært kopla til djupøkologien og det holistiske natursynet kor menneske og natur blir eitt. På motsett side uttrykker det disharmoniske negative erfaringar av naturen som noko konfliktfylt og fråstøytande, og som mennesket vil fjerne seg frå. Den disharmoniske naturerfaringa blir med dette kopla til den mørke økologien og det dualistiske natursynet kor menneske og natur er fråskilde. Eg vil sette lys på dei motståande harmoniske og disharmoniske naturerfaringane gjennom to økokritiske tropar som er *den pastorale tropen* og *villmarkstropen*. Garrard omtalar desse som etablerte tropar eller metafortypar innanfor økokritikken, da dei opptrer i mykje litteratur som tematiserer møtet mellom menneske og natur (Garrard, 2012: 8).

Den pastorale tropen og den naive, harmoniske naturerfaringa

Garrard skriv at den pastorale tropen har sterke koplingar til naturdiktinga frå både den antikke og romantiske diktingstradisjonen (Garrard, 2012: 38). Desse typar dikting tar gjerne opp i seg ei hyllest av livet på landsbygda, og av bonden som lever i tett relasjon med ein idyllisk, fredeleg og ukorrupt natur (Garrard, 2012: 39). Den pastorale tropen har vidare sterke røter i jødisk-kristen tradisjon, særleg til forteljinga om det bibelske paradiset Edens hage, kor menneska Eva og Adam lever i pakt med ein vakker og urørt natur (Garrard, 2012: 42).

Sjølve termen «pastoral» blir første gong belyst av den tyske filosofen Friedrich Schillers i eit essay frå 1795 (Garrard, 2012: 49). I dette essayet formulerer Schiller eit skilje mellom dei ulike naturoppfatningane, eller det han omtalar som ulike former for pastoral dikting, og som er til stades i den antikke og romantiske diktinga. Den antikke diktinga er ifølge Schiller prega av det *naive/idylliske*. Schiller omtalar den naive diktinga som eksemplarisk fordi dikteren opplever seg som ein fullstendig del av naturen, og ikkje reflekterer over sin relasjon til naturen (Schiller, 1987: 154–155). Slik kan vi kan sjå ein tydeleg likskap mellom den naive dikteren og Eva og Adams truskuldige lykketilstand i paradishagen. Den romantiske diktinga som veks fram på 1700-talet er på andre sida prega av det *sentimentale/elegiske*. Den sentimentale, romantiske dikteren utviser i negativ forstand ein sentimental lengsel tilbake til

det hen opplever som den tapte naive opplevinga av å vere i eitt med naturen (Schiller, 1987: 159). Schiller knyter lengselen opp mot overgangen til moderne tid, kor mennesket har mista sitt umiddelbare og nære forhold til naturen (Schiller, 1987: 156). Med den sentimentale diktinga kan vi trekke veksling på syndefallet kor Eva og Adam på går vekk frå tilstanden av naiv uskuld, og med dette blir forvist frå paradiset og sitt idylliske samvær med naturen.

Ideen om det naive blir uttrykk for dei mange positive, harmoniske erfaringane av naturen kor mennesket opplever seg i eit meningsfylt samspel med ein idyllisk og fredeleg natur. Det sentimentale blir på andre sida uttrykk for dei negative erfaringane, kor mennesket manglar meining og kjensle av fellesskap med naturen. I lesinga av dei positive naturuttrykka hos Vesaas vil eg ta i bruk Schillers konsept om den naive eininga, medan den sentimentale lengselen vil bli tilskrive nokre av dei negative erfaringane som kjem til uttrykk. Schillers idear blir løfta fram av Bate som brukar nemninga naiv pastoral for å skildre korleis Wordsworth i diktinga si klarer førestille seg i eitt med naturen igjen (Bate, 2000: 75). Bate omtalar lyrikken til Wordsworth som grunnleggjande sansande og følande. Lyrikken skapar ifølge Bate ei evne til å tenke «fragility», skjørheit i tilknytning til naturen, slik at vi som lesarar kan innsjå vår tilknytning og delte sårbarheit med naturen (Bate, 2000: 112). Gjennom å fremme ideen om empati med naturen, får Bates argument tydeleg resonans i den djupøkologiske ideen om holistisk identifikasjon med naturen.

Villmarkstropen og den sublime, disharmoniske naturerfaringa

Bates argument for ei framheving av den romantiske naturlyrikken møter som nemnt motstand med andre, og vidare tredje/fjerde bølge av økokritikken utover 2000-talet. Kritikken er delvis relatert til ein kritikk av pastoral litteratur. Den norske litteraturvitaren Tore Rem påpeikar at økokritikken ofte kritiserer den pastorale sjangeren for forenkling og ufarleggjering av naturen (Rem, 1998: 133). Utfordringa med ei slik optimistisk og naiv tilnærming er at ein tar naturen for gitt, og ikkje tar innover seg dei farlege og meir komplekse sidene av naturen. Blant kritikarane av pastoral litteratur er Morton som med den mørke økologien ønsker å løfte fram dei motsette, disharmoniske sidene av naturen slik som negativitet, ironi, styggheit og skrekk (Morton, 2012: 17). Ifølge Morton blir desse sidene av naturen ignorert innanfor mykje økokritikk og tradisjonell naturlyrikk.

Dei disharmoniske naturerfaringane kjem til uttrykk i *villmarkstropen*, noko Garrard omtalar som ei forståing av naturen som ei framand og trugande villmark (Garrard, 2012: 68). I motsetning til både den naive pastoralen, kor mennesket oppfattar seg som del av naturen, og den sentimentale pastoralen, kor mennesket søker seg tilbake til den tapte eininga med naturen, uttrykker ideen om villmarka eit ønske om distanse frå naturen. Også villmarkstropen har ifølge Garrard røter i Bibelen, spesielt til syndeforteljinga kor mennesket blir forvist frå paradiset og dømt til det hardføre livet på jorda som ei ugjestmild og trugande villmark (Garrard, 2012: 68). Ideen om det *sublime* blir i mange tilfelle skildrande for opplevinga i møtet med villmarksnatur (Garrard, 2012: 70). Den engelske litteraturvitaren Philip Shaw skildrar det sublime som ei sterk, kjenslemessig oppleving som ein kjenner på i møte med det trugande og valdelege i naturen (Shaw, 2006: 53 og 78). Eksempel på dette er når ein balanserer på klippa av eit høgt fjell, eller ror over eit stormfullt hav. Slike hendingar kan skape ei kompleks oppleving prega av både frykt og ekstase, og som blir vanskeleg å formidle i ord (Shaw, 2006: 2).

Morton nyttar det sublime i beskrivinga av vår oppfatning av dagens klimakrise, som noko enda større og meir skremmande det sublime (Morton, 2007: 130–131). Morton er kritisk til at den sublime opplevinga i seg sjølv vil få oss til å ta miljømessige grep, noko den engelske litteraturprofessoren Jeffrey Bilbro også kommenterer (Bilbro, 2015: 136; Morton, 2007: 130–131). Bilbro skriv at den sublime opplevinga får mennesket til å føle seg liten og ubetydeleg i møte med ein trugande natur, noko som i utgangspunktet kan vere lovande for ein mindre antroposentrisk etikk (Bilbro, 2015: 136). Men den sublime opplevinga av klimakrisa har ein tendens til å bli så sterk at mennesket søker å fjerne seg frå, eller dominere naturen «with whatever rational, technological means is available» (Bilbro: 2015: 136). Der økokritikken altså kritiserer den naive, pastorale opplevinga for å forenkla og ufarleggjere naturen, kritiserer den på motsett side den sublime villmarksopplevinga for å komplisere og farleggjere naturen. I tolkinga av dikta til Vesaas skal eg trekke fram fordelane og ulempene ved desse motstridande naturerfaringane.

3. Naturens eiga stemme og den menneskelege stemma

No som vi har rørt borti spenninga mellom foreining og separasjon på et meir teoretisk, overordna nivå, skal vi sjå nærmare på to motsetningspar som angår dikta på eit meir metodisk, tekstnært nivå. Det første av desse er kontrasten mellom *naturens eiga stemme* og

den menneskelege stemma. Dette dreier seg om utsigelsesposisjonen til det lyriske eg-et, som er rolla det lyriske eg-et tar inn som sansande og talande stemme i diktet. På eine sida vil det lyriske eg-et bli lest opp mot ein idé om at diktet søker å uttrykke naturen gjennom stemma til naturen sjølv. På andre sida vil det lyriske eg-et bli lest opp mot ideen om at diktet uttrykker naturen gjennom ei tydeleg menneskeleg stemme. Dette vil eg vidare kople opp mot ei narratologisk tilnærming til det lyriske eg-et som talande stemme i dikting.

Eit forsøk på å formidle stemma og perspektivet til naturen i diktinga

I sine analysar av Wordsworths dikting skriv Bate at Wordsworth i sine sterkaste augeblikk klarer å bevege seg forbi sine menneskelege opplevingar av naturen. Gjennom si sansande og følande dikting klarer Wordsworth, ifølge Bate, å uttrykke stemma til naturen sjølv: «nature's own rhythms, an echoing of the song of the earth itself» (Bate, 2000: 76). Ei slik vurdering er ikkje uvanleg i tradisjonelle tolkingar av romantisk naturlyrikk, som ofte vegar opp evna diktarar har til å formidle perspektivet til naturen sjølv. Wærp trekker blant anna fram den norske litteraturvitaren Yngvar Ustvedt som på 1960-talet tolkar naturlyrikken til poeten Henrik Wergeland dit at denne klarer å gi innblikk i dei indre sansane til trea og blomane (Ustvedt, sitert i Wærp, 1997: 62). Ifølge Ustvedt er det blomen og treet sjølv som vi følger i diktinga, «ikke mennesket og de tanker det gjør seg om tre og blomst (Ustvedt, sitert i Wærp, 1997: 62).

For å fremme sitt argument om at Wordsworth klarer å tale stemma til naturen tar Bate særleg i bruk Heidegger og hans fenomenologiske tilnærming til dikting. I eit essay frå 1950 skriv Heidegger at diktaren gjennom det poetiske språket klarer å la naturen sjølv komme til syne (Heidegger, 1993: 198). Denne synleggjinga er derimot umogleg med kvardagsspråket, som ifølge Heidegger er eit instrumentelt språk som reduserer naturen berre til eit nyttemiddel for mennesket (Garrard, 2012: 35; Heidegger, 1993: 198). Det poetiske språket viser ifølge Heidegger til mangesidigheitene ved naturen, og gjer at vi kan anerkjenne verdien til naturen sjølv (Krell, 1993: 344). Gjennom det poetiske språket klarer difor diktaren ifølge Heidegger å fjerne seg frå sin menneskelege, avgrensa posisjon og la naturen sjølv få komme til uttrykk.

Ei grunnleggande problemstilling som likevel blir naudsynt å trekke fram er det faktum at naturen aldri kan komme direkte til uttrykk. Trass i diktaren sitt forsøk på å formidle perspektivet til naturen, er det i praksis diktaren og ikkje naturen sjølv, som skriv dikta. Bate

stadfestar dette problemet når han samanliknar økokritikken med andre kritiske retningar som feministisk og marxistisk litteraturteori, der kvinner og dei lågare klassane sjølv kan ta til orde for kampen mot undertrykkinga. Naturen er derimot grunnleggande taus, og må ha mennesket til å tale saka si (Bate, 2000: 72). Ifølge Bate er Wordsworth blant unntaka, fordi han klarer å gå forbi sitt menneskelege og undertrykkande perspektiv. Han skriv at Wordsworth tar inn ei sansemessig openheit og audmjuk tilnærming til naturen som lar denne sjølv få komme til uttrykk (Bate, 2000: 42 og 112).

I kontrast til Bate er Morton grunnleggande skeptisk til diktaren sitt forsøk på å formidle stemma til naturen. Morton skriv at mykje naturlyrikk manglar ei kritisk bevisstheit om at det lyriske eg-et alltid er nøydd å uttrykke seg frå ein menneskeleg posisjon (Morton, 2007: 125). Han argumenterer med dette for at økokritikken er nøydd å granske korleis subjektet, det vil seie det lyriske eg-et, kjem til uttrykk i diktinga: «What kinds of subject position does nature writing evoke? Instead of looking at the trees, look at the person who looks at the trees» (Morton, 2007: 125). Med Mortons argument skal vi flytte oss vidare inn på ei narratologisk tilnærming til det lyriske eg-et, som lar oss undersøke dei ulike posisjonane som det lyriske eg-et tar inn i dikta.

Ei narratologisk tilnærming til det lyriske eg-et

Behovet for ei narratologiske tilnærming til lesinga av det lyriske eg-et blir fremma av blant anna Nicola Snarey. I si doktoravhandling frå 2017 presiserer Snarey at ei slik tilnærming generelt har fått lite merksemd innan lyrikken (Snarey, 2017: 1). Dette ser ho som ei direkte følge av den etablerte førestillinga om at det lyriske eg-et er identisk med diktaren sjølv, og difor utgjør ein konstant storleik i dikta (Snarey, 2017: 1). Innan lesing av prosalitteratur har derimot den narratologiske tilnærminga til forteljarstemma lenge stått sentralt. Men som Snarey skriv kan også det lyriske eg-et, lik forteljarstemma i prosaen, også mediere mellom ulike roller i dikta, noko som grunnleggjer ei narratologisk tilnærming til denne.

At det lyriske eg-et medierer mellom ulike roller i dikta kan lesast inn i eit økokritisk rammeverk, kor det lyriske eg-et på eine sida kan seiast å ta inn stemma og perspektivet til naturen i diktet, og på andre sida ei tydelegare menneskeleg stemme og perspektiv. Vi kan kalle dette for ei *øko-narratologisk* tilnærming til det lyriske eg-et. Ei narratologisk tilnærming til det lyriske eg-et i diktinga til Vesaas dukkar ofte opp i lesingane til både

Gimnes og Aamotsbakken. Vi kan knyte dette opp mot Gimnes som skriv om at Vesaas-lyrikken har mange prosaiske, forteljande trekk ved seg (Gimnes, 2013: 135). Motivert av tolkingane til spesielt Gimnes og Aamotsbakken har eg valt ut tre spesifikke narratologiske aspekt som blir brukt for å undersøke rolla til det lyriske eg-et i dikta.

Det første aspektet er bruken *eg-referansar*. Dette omfattar ulike pronomen eller substantiv som blir brukt som alternativ til eit eksplisitt, uttalt «eg» i dikta. Snarey skriv at det lyriske eg-et ikkje alltid kjem til uttrykk som eit direkte «eg», slik som vi typisk forbinder med lyrikken. I staden kan det lyriske eg-et synleggjere seg gjennom alternative nemningar slik som pronomenet «du» (Snarey, 2017: 91). Dette er særleg tilfellet for Vesaas' lyrikk som den norske litteraturvitaren Yngvil Molaug Stang skriv at ofte erstattar eg-et med alternative pronomen slik som «ein», «du» og «vi» (Stang, sitert i Greenwald, 2012: 37). Også Aamotsbakkens fremmar dette i lesinga av Vesaas når ho skriv at fleire pronomen kan lesast som uttrykk for eit implisitt, indirekte lyrisk eg (Aamotsbakken, 2002: 183) Vi kan knyte dette opp mot dei tre Vesaas-dikta for oppgåva, og som alle manglar eit eksplisitt lyrisk eg. I lesingane skal vi sjå korleis eit implisitt lyrisk eg kjem til syne i konkrete pronomen og substantiv.

Det andre narratologiske aspektet er ulik bruk av *synsvinkel*, kor eg ser spesifikt på utsigelsesposisjonen, det sanslege perspektivet. Eg skal sjå på korleis det lyriske eg-et gir innblikk i dei indre sansemessige opplevingane, til det som innan narratologien ofte blir omtalt som «karakterar» eller «personar», men som eg vil omtale med det meir nøytrale uttrykket «aktørar». I analysane blir aktørane delt inn i «naturobjekt», som er alle dei fysiske objekta som tilhøyrer naturen, slik som steinar, vatn, fuglar og trær, og «menneskelege skikkelsar», som er dei eventuelle menneskelege personane som opptrer i dikta. For å undersøke korleis det lyriske eg-et kan nærme seg naturobjekta vil eg ta utgangspunkt i skildringane av ulike formar for sanseintrykk, slik som det visuelle (synlege), eller det orale (høyrande). Dette vil eg blant anna knyte opp mot tankane til dei fenomenologiske filosofane Heidegger og Merleau-Ponty som fremmar ideen om at naturen blir synleggjort gjennom ei sansemessig erfaring av denne.

Det tredje narratologiske aspektet eg skal ta føre meg er bruken av *direkte tale*. Snarey skriv at ein tradisjonelt har sett på det lyriske eg-et som uttrykk for ein monologisk stemme som blir utleia frå diktaren sjølv. Gjennom ei narratologisk tilnærming viser denne stemma seg

likevel å vere fleirtydig (Snarey, 2017: 2). I oppgåva vil eg ta utgangspunkt i spesifikt konseptet direkte tale, og korleis denne blir tilskrive ulike aktørar i diktet. I lesing av prosalitteratur skil ein ofte mellom direkte tale og indirekte tale, medan dette skiljet ikkje er like tydeleg i lyrikken. Dei norske litteraturvitarane Christian Janss og Christian Refsum skriv at lyrikken tradisjonelt er prega av ein nærleik mellom det lyriske eg-et og det omtalte, kor det som blir ytra kan leiast direkte til det talande lyriske eg-et (Janss & Refsum, 2010: 21–22). Prosaen er på andre sida prega av ein større distanse mellom forteljarstemma og det omtalte. Det som blir ytra i prosaen kan i mange tilfelle tilskrivast dei handlande aktørane eller personane i forteljinga, og ikkje berre forteljarstemma (Janss & Refsum, 2010: 21–22). Eg vil sjå nærmare på bruken av direkte tale i dikta, og korleis dette kan gi naturobjekta og naturen ei konkret stemme.

4. Naiv besjeling og kritikk av besjeling – økokritisk besjeling

Det neste metodiske motsetningsparet eg skal ta føre meg er *naiv besjeling* og *kritikk av besjeling*. Med dette skal eg undersøke korleis det språklege verkemiddelet *besjeling* bidrar til å gi naturen livgivande og menneskelege eigenskapar. Bruken av besjelande språk blir avgjerande for å kunne gi eit sansemessig innblikk i dei indre opplevingane til ein taus og ytre natur, og formidle stemma til denne, noko som gjer at dei to metodiske motsetningspara heng ein del saman. Eg vil ta føre meg tre motståande omgrep som er naiv besjeling, kritikk av besjeling og det mellomliggande *økokritisk besjeling*, kor sistnemnte blir særleg relevant i lesinga av Vesaas.

Det besjelande språket i naturlyrikken og kritikken mot dette

I *Oxford Dictionary* blir besjeling eller antropomorfiserande språk² definert som eit litterært grep der ein tillegger menneskelege eigenskapar på ikkje-menneskelege objekt eller konsept, slik som gudar, dyr og ting (Clark, 2011: 193). Den amerikanske litteraturvitaren Bryan L. Moore skriv at besjelingar hadde ein sentral posisjon innan den klassiske, romantiske naturlyrikken som råda i mykje av litteraturen på 1700- og 1800-talet (Moore, 2008: 13–14).

²Antropomorfiserande språk er på norsk ei samlenemning for grepa besjeling og personifikasjon (Olsen Haugen, 2022). Besjeling inneber typisk å gi menneskelege eigenskapar til «konkrete ting» slik som eit «tre», medan personifikasjon gjerne inneber å menneskelege eigenskapar til «abstrakte fenomen» slik som «livet» (Janss & Refsum, 2010: 112). I engelskspråkleg samanheng er det mest vanleg å bruke termen «personification» som samlenemning for både «besjeling» og «personifikasjon» (Ridderstrøm, 2020: 2). For å unngå unødig forvirring vil eg i referansar til engelskspråkleg litteratur som nyttar «personification», omsetje dette til omgrepet besjeling eller antropomorfiserande språk.

Han siterer den amerikanske litteraturkritikaren M.H. Abrams som fremmar bruken av besjeling hos diktarar som Wordsworth. Ifølge Abrams brukar Wordsworth det besjelande språket for å overkomme kjensla av splitting frå naturen, og skape ei forbinding med denne (Abrams, sitert i Moore, 2008: 38).

Det besjelande språket møtte ein del kritikk frå generelt litteraturvitskapeleg hald utover 1800-talet. Som Moore skriv vart naturbesjelingar tolka som ei naiv og ukorrekt framstilling av naturen, kor denne blir tilført menneskelege eigenskapar som den eigentleg ikkje har (Moore, 2008: 35). Moore set kritikken i samanheng med framveksten av andre litterære sjangrar som utover 1800-talet overtok den leiande posisjonen til den romantiske naturlyrikken. Desse sjangrane var symbolismen, som blei dominerande innan lyrikken, og realismen, som blei dominerande innan prosalitteraturen (Moore, 2008: 35–36). Der symbolismen vektla det indre, subjektive i mennesket, vektla realismen det ytre, objektive i samfunnet (Moore, 2008: 35–36). Dette førte til at den romantiske naturlyrikken og det besjelande språket, som søkte å binde saman det subjektive mennesket og den objektive naturen, vart sett på som eit feilaktig forsøk på å foreine to partar som ikkje kan bli eitt (Moore, 2008: 36–37).

Dei negative haldningane til det besjelande språket har ifølge Moore fortsett å prege litteraturvitskapen inn i vår moderne tid (Moore, 2008: 35). Dette kjem som Garrard skriv også til uttrykk i økokritikken når den veks fram utover 1990-talet og 2000-talet, med sitt grunnleggande kritiske syn på mennesket sin relasjon til naturen (Garrard, 2012: 206). Garrard skriv at økokritikken ofte kritiserer besjelingar for å fremme eit antroposentrisk verdsbilde, kor naturen blir underlagt det menneskelege (Garrard, 2012: 206). Dette stadfestar også den engelske litteraturvitaren Timothy Clark skriv når han skriv at besjelingar av naturen er grunnleggande basert på menneskelege forståingsrammer og interesser, noko som gjer det til eit middel som mennesket kan bruke for å dominere over naturen (Clark, 2011: 192-193).

Ei økokritisk tilnærming til besjelande språk: økokritisk besjeling

Den gjennomgåande skepsisen mot besjelande språk har på andre sida møtt ein del kritiske motrøyster innan økokritikken dei seinare åra (Garrard, 2012: 154). Dette kjem blant anna fram i Reeds lesing av Vesaas' dikt «Trøytt tre», som ho argumenterer for tar i bruk eit besjelande språk som har potensialet til å fremme naturen framfor det menneskelege (Reed,

2018: 29). Reed trekker fram Moore som med utgangspunkt i den belgisk-amerikanske litteraturteoretikaren Paul de Man, og den tyske filosofen Friedrich Nietzsche, løftar fram konseptet *økokritisk besjeling* (Moore, 2008: 40 og 143; Reed, 2018: 24). Moore beskriver denne typen besjeling som eit tilfelle kor diktarar tar i bruk besjelingar i diktinga si, men samtidig klarer å stille seg retorisk bevisst, sjølvkritisk og tidvis ironisk til sin eigen bruk av tropen (Moore, 2008: 40–41).

Diktarar som tar i bruk økokritisk besjeling viser ifølge Moore ei bevisstheit om at bruk av besjelande skildringar er eit språkleg naudsyn. Å fjerne den menneskelege ekvivalenten fullstendig frå språket vil ifølge Moore vere negativt for naturen, fordi det bekreftar det undertrykkande bildet av naturen som ein livlaus maskin (Moore, 2008: 40). Eit økokritisk besjelande språk som gir liv og menneskeleggjer naturen vil på motsett vis kunne føre til ei oppvurdering av denne (Moore, 2008: 40). I lesinga av dikta til Vesaas vil eg basere meg på Moores konsept om økokritiske besjelingar, samt Reeds tolkingar av det besjelande språket i Vesaas' dikt «Trøytt tre». Eit anna viktig bidrag i diskusjonen vil vere Greenwald som tolkar besjelingane til Vesaas som uttrykk for ei anna, og meir naturvendt tilnærming enn det som kjem til syne i den klassiske, romantiske naturlyrikken.

5. Åndeleg natursyn og mekanisk natursyn – vitalistisk natursyn

Skilnaden mellom ein besjelande og ikkje-besjelande natur blir vidare relevant i tilknytning til det siste motsetningsparet *åndeleg natursyn* og *mekanisk natursyn*. Lik dei første to motsetningspara angår denne også dikta på eit meir teoretisk, overordna nivå. Målet med å presentere denne til sist er å kunne samordne erfaringane frå dei førre motsetningane. Det åndelege natursynet uttrykker ideen om ein besjelt natur, og famnar gjerne i seg holistiske og harmoniske opplevingar. Det mekaniske natursynet uttrykker på andre sida ideen om ein ikkje-besjelt natur, noko som kan knytast opp mot dualistiske og disharmoniske opplevingar. Imellom desse ytterpunkta vil eg løfte fram eit *vitalistisk natursyn* slik det blir presentert av den norske litteraturvitaren Erik Vassenden og den amerikanske filosofen Jane Bennet.

Åndeleg-levande natur og mekanisk-livlaus natur

For å forstå skilnaden mellom eit åndeleg og mekanisk natursyn er det naudsynt å knyte dette opp mot skilnaden mellom holistisk og dualistisk natursyn. Garrard skriv at det dualistiske natursynet har røter tilbake i jødisk-kristen tradisjon, og uttrykker ideen om naturen som skapt

for at mennesket skal kunne dominere over den (Garrard, 2012: 42). Dette synet blir så vidareført hos den franske renessansefilofen René Descartes på 1600-talet, som skapar eit dualistisk skilje mellom menneske og natur (Garrard, 2012: 28). Mennesket blir hos Descartes sett som eit levande og rasjonelt vesen, i rådvelde av sjel og bevisstheit. Naturen blir på andre sida nedvurdert som noko livlaust og mekanisk, fullstendig styrt av naturlovane som er skapt av Gud (Garrard, 2012: 28). Slik uttrykker Descartes ideen om det mekaniske natursynet kor naturen er ein livlaus maskin, utan eiga vilje og liv.

I motsetning til det mekaniske natursynet står ifølge Garrard ideen om det åndelege natursynet kor naturen blir besjelt og tilført meining (Garrard, 2012: 206). Religionsvitarane David L. Barnhill og Roger S. Gottlieb skriv at eit åndeleg natursyn, lik eit mekanisk natursyn, har røter i ein del religiøse tradisjonar (Barnhill & Gottlieb, 2001: 1). Men i staden for å forstå naturen som noko underdanig mennesket bidrar eit slikt åndeleg, religiøst natursyn til at naturen får sjel og ånd i likskap med mennesket. Barnhill og Gottlieb trekker fram ein del retningar innanfor djupøkologien som tar utgangspunkt i ei slik form for åndeleg, holistisk natursyn, og gjennom dette oppvurderer naturen (Barnhill & Gottlieb, 2001: 1).

Vitalistisk materielt natursyn og ideen om naturens evige krinsløp

Ein mellomposisjon mellom åndeleg og mekanisk natursyn er ifølge Vassenden det vitalistiske natursynet (Vassenden, 2012: 26 og 116). Vassenden skildrar vitalismen som eit natursyn der naturen ikkje blir direkte uttrykk for noko guddommeleg eller sjeleleg, men kor naturen likevel har ei ibuande livskraft i seg, og som knyter menneske og alle delar av naturen saman i ei større eining (Vassenden, 2012: 22 og 26). Slik står vitalismen også i motstilling til det dualistisk-mekaniske natursynet, da det ifølge Vassenden inneber ei tru på at «alt levende stammer frå en særlig livskraft, en skapende impuls som ikke lar seg forklare ut frå mekanismens lover» (Vassenden, 2012: 13).

Vi kan lese det vitalistiske natursynet inn i ei økologisk forståing av naturen som eit overordna krinsløp. I dette blir både menneskelivet og livet i naturen underordna dei større naturkreftene, og går inn i ein evig, syklisk prosess av fornying og død. Denne tankegangen blir satt lys på av Bennet med den *vitalistiske materialismen*. Med inspirasjon av tenkarar slik som Nietzsche skriv ho at naturen grunnleggande sett består av ulike former for materie, som går på ei evig vandring gjennom krinsløpet (Bennet, 2010: 54 og 120). Den materielle

vandringa innehar ifølge Bennet ei eiga livskraft ved seg som i mange tilfelle dominerer over dei intenderte, menneskelege handlingane.

Eit eksempel på den overlegne krafta til det materielle er alle prosessane som skjer i den menneskelege kroppen, noko som består av ei rekke ulike materielle delar, slik som mineral i skjelettet, metall i blodet og elektrisitet i nevrona. Ifølge Bennet går dei materielle delane i kroppen inn i ei sjølvstendig vandring med omgjevnadane og naturen rundt, som i dei fleste tilfelle er uavhengig av menneskelege intensjonar (Bennet, 2010: 10 og 32). Den vitalistiske krinsløpstankegangen blir viktig for å forstå Vesaas' overordna tilnærming til naturen. I lesinga vil eg kople dette opp mot Aamotsbakken, som argumenterer for at Vesaas i fleire av sine dikt fremmar ideen om naturen som eit evig krinsløp, og som mennesket blir del av.

Bruken av motsetningspara og omgrepa i analysen

No som eg har gått inn på dei fem motsetningspara med dei relevante omgrepa for oppgåva vil eg gå i gang med sjølvne analysane av dikta. Eg vil gjere ei separat lesing av kvart dikt kor eg først tar føre meg «Sommarsevne», deretter «Liv ved straumen» og til sist «Nattleg vind». Etter kvart som eg går i gang med lesinga av nye dikt vil eg trekke veksling på element frå dei førre lesingane, og på denne måten samanlikne dei ulike dikta med kvarandre.

Alle tre diktanalysane vil i utgangspunktet vere strukturert i same rekkefølge, men med enkelte variasjonar seg imellom. I første del av kvar diktlesing skal eg sjå nærmare på det overordna naturperspektivet som blir formidla i dikta, kor eg hovudsakeleg tar føre meg motsetningane holistisk og dualistisk natursyn, og harmonisk og disharmonisk naturerfaring. Deretter skal eg i dei andre delane sjå nærmare på stemma til det lyriske eg-et kor eg inkluderer motsetninga mellom naturens eigen stemme og den menneskelege stemma. Dei påfølgande, siste delane av diktlesingane vil variere meir for kvart dikt. Eit fellestrekk ved diktlesingane blir eit forsøk på å kontrastere den allereie "etablerte" tilnærminga med det motsette; enten det i utgangspunktet er foreining eller separasjon som har dominert lesinga. Eg vil søke å lese dikta som uttrykk for eit komplekst naturbilde, som eg koplar opp mot omgrepa økokritisk besjeling og vitalistisk natursyn.

3. Analyse av diktet «Sommarsvevn»

Det første av dei tre dikta eg skal ta føre meg er «Sommarsvevn». Diktet skriv fram ein observasjon av eit skogstjern som blir omtalt med fleire ulike nemningar: «Tjønnavatnet», «vatnet», eller «båra», i tydinga «bølga». I skildringane kjem det fram korleis vatnet dyssar det omkringliggande strandlandskapet i søvn gjennom sine rytmiske bølgeslag. Vi kan lese det overordna motivet ut frå tittelen «Sommarsvevn», som uttrykker handlinga av å ta ein kvil under sommarsola. Tittelen skapar ein assosiasjon til ein menneskeleg skikkelse som legg seg ned ved sida av vatnet, og som lar seg dysse i søvn under lyden av bølgeslaga. Trass i ein slik assosiasjon er det ikkje til stades ein konkret menneskeskikkelse som aktør. Alle aktørane er i staden naturobjekt, det vil seie delar av naturen, som sjølvstendig driv handlinga i diktet.

«Sommarsvevn» er middels langt samanlikna med dei andre dikta i *Liv ved straumen*. Det er inndelt i fem strofer. Første, tredje og femte strofe er dei lengste på åtte til fjorten verselinjer, medan andre og fjerde strofe er dei kortaste på fem til seks verselinjer. Diktet følger eit relativt fast rytmeskjema, noko som skil det frå dei fleste andre dikta i samlinga, da desse er skrivne på fri form utan fast rim- og rytmemønster. Før eg går i gang med nærlesinga vil eg sitere heile diktet frå start til slutt, kor eg for kvar strofe kommenterer kva eg kjem til å fokusere på i lesinga:

Sommarsvevn (Vesaas, 1970: 79–81)

Blågrøne tjønn-vatnet
skvalpar mot steinar.
Takten er sovande.
Glattslikka steinar.
Tusenårs steinar
slikka av båra,
mjukare mjukare.
Først denna kvite,
den grå og den svarte.
Svevnfull er båra
og dreg seg tilbake,
så sola får steike
den kvite, den grå,
og den svarte den største.

Diktet opnar med ei skildring av relasjonen mellom naturobjekta vatnet, steinane og sola som kan knytast opp til ideen om foreining. Steinane blir «slikka» og avkjølt av bølgeslaga, og dei blir oppvarma av sola som «får steike». Det som opphavleg er ikkje-levande delar av naturen blir slik framstilt som levande, og diktet gir inntrykk av ein grunnleggande fredeleg natur der dei ulike objekta lever i eit tett og gjensidig samarbeid med kvarandre. Ideen om foreining blir forsterka i korleis det lyriske eg-et utover første og andre strofe tar inn eit stadig nærmare blick på relasjonen mellom vatnet og steinane, og skildrar deira indre opplevingar:

Steinane ventar,
tyrste og brennheite,
lint som i vogge,
ventar på båra
den nye, den nye.
Våte og hissande kyss.

Det lyriske eg-et gir besjelande skildringar av dei indre, sansemessige opplevingane til steinane, kor desse kjem til syne som «tyrste og brennheite», medan dei «ventar» på stadig nye «våte og hyssande kyss» frå bølgeslaga. På denne måten blir det etablert ein nær kontakt mellom det lyriske eg-et og naturobjekta, kor det lyriske eg-et blir del av opplevingane til steinane. Forsøket på identifikasjon med naturen blir likevel kontrastert med inngangen til tredje strofe der det lyriske eg-et tar inn eit meir distansert oversiktsbilde over heile landskapet:

Sov sov,
alt som kan flyte
fram og tilbake.
Grønklare vatnet
bar ingen bodskap,
Opptrutna maurar
har slutta å slite,
flyt som eit minne
om rasande gjerning.
Rek-ved som mørknar
buttar i stranda.

Det lyriske eg-et fjernar seg frå den nære, sansemessige innlevinga i naturen, og formidlar den dystre refleksjonen om at «vatnet manglar bodskap». Dette antydar ein separasjon mellom menneske, og det som på andre sida er ein bodskapslaus, meiningslaus natur. Det dystre blir forsterka i skildringa av dei døde maurane og den rotnande driv-veden, som formidlar eit bilde av at alt levande i naturen er fullstendig prisgitt dei større naturkreftene. Avstanden mellom menneske og natur blir ytterlegare forsterka i fjerde strofe som skildrar vinden:

Sovande flyting
fram og tilbake
sommaren lang.
Men vinden er lenger.
Vinden som ingen har sett.

Med utsegna «Vinden som ingen har sett» uttrykker diktet ei avgrensa, menneskeleg evne i å visuelt kunne observere vinden, noko som i djupare forstand kan tyde eit manglande innsyn i naturen. Når vinden blir samanlikna med sommarårstida blir den synleggjort som ei overlegen kraft. Dette blir forsterka i den siste, femte strofa av diktet:

Vinden og båra
kan ikkje tryte.
Vinden og stranda
og tusentals steinar.
Blågrøne vatnet
ber sjevnen i fanget.
Blågrøne vatnet
har allverdens tid.

Alle dei ikkje-levande naturobjekta vinden, vatnet, steinane og stranda kan ikkje «tryte [slutte]», og blir slik fremma som levande og udødelege. Det kjem så fram at vatnet «ber sjevnen i fanget», noko som gir ei utvida forståing av vatnet kor denne ikkje berre er skaparen av den fredeleg sovesituasjonen i landskapet, men også krafta som styrer naturen. Slik avsluttar diktet med eit komplekst naturbilde prega både av foreining og separasjon, og som eg skal utforske nærmare i nærlesinga.

Det holistiske og harmoniske Tjønn-vatnet

Eg byrjar med å sjå nærmare på dei to opningsstrofene der relasjonen mellom naturobjekta vatnet, steinane og sola først kjem til uttrykk. Første strofe byrjar med ei skildring av korleis bølgene til Tjønn-vatnet slår mot steinane i strandkanten: Blågrøne tjønn-vatnet / skvalpar mot steinar». I dei vidare verselinjene får vi innblikk i ein intim relasjon og eit nærande samarbeid kor steinane på behageleg vis blir «slikka» og dyssa i søvn av dei rytmiske bølgeslaga: «Takten er sovande. / Glattslikka steinar. / Tusenårs steinar / slikka av båra, / mjukare mjukare» / Først denna kvite, / den grå og den svarte». Deretter blir sola introdusert i relasjonen, og det kjem fram korleis ho varmar opp steinane i dei augeblikka vatnet trekker seg tilbake: «Svevnfull er båra / og dreg seg tilbake, / så sola får steike / den kvite, den grå, / og den svarte den største».

Eit symbiotisk samarbeid

Det intime samarbeidet mellom vatnet, steinane og sola kan knytast opp mot Næss' djupøkologi og ideen om det holistiske natursynet. Næss argumenterer for at alle delar av naturen er grunnleggande knytte saman i ein større heilskap. Dette stadfestar han gjennom økologien som uttrykker eit syn på naturen som eit mangfald av levande organismar som inngår i «gjensidig påvirkning og vekselvirkning med omgivelsene» (Næss, 1976: 21). Som Næss forklarar består omgjevnadane både av organiske, levande faktorar, og av ikkje-organiske, ikkje-levande faktorar (Næss, 1976: 21). Det organiske er alt frå store dyr og plantar til små insekt og bakteriar. Det ikkje-organiske er alle dei ulike miljøfaktorane som påverkar organismane slik som lysforhold, nedbør og jordsmonn (Ratikainen & Semb-Johansson, 2022).

Kombinasjonen av alle organismane og miljøfaktorane som er til stades og interagerer innanfor ein bestemt stad utgjer eit *økosystem* (Aarnes, 2006: 2). Den norske biologen Halvor Aarnes forklarar at dei ulike organismane og miljøfaktorane spelar ulike spesialiserte roller i økosystemet, og skapar eit tett samarbeid som er nødvendig for å oppretthalde systemet i heilskap (Aarnes, 2006: 41). Denne relasjonen blir synleggjort gjennom konseptet *symbiose* som Aarnes omtalar som: «en intim og gjensidig avhengighet mellom to organismer» (Aarnes, 2006. 41). Vi kan bruke omgrepet symbiose for å beskrive relasjonen mellom dei tre naturobjekta vatnet, steinane og sola som gir uttrykk for eit tett, gjensidig samarbeid kor kvar av desse spelar ulike roller. Bølgeslaga til vatnet gjer steinane «glattslikka», og trekker seg

tilbake med jamne mellomrom «så sola får steike». Bruken av ordet «så» vitnar i denne forstand om ei form for intendert handling der vatnet drar seg tilbake med det konkrete formålet om at sola på skal få moglegheit til å varme opp steinane. Vatnet på si side har oppgåva i å avkjøle steinane, og å slokke tørsten som dei steikande solstrålane skapar. Dette kan vi sjå i opninga av andre strofe der steinane ventar lengselsfulle på bølgeslaga: «Steinane ventar, / tyrste og brennheite».

Vi kan seie at både vatnet og sola går inn i eit samspel som både gagnar, og som er nødvendig for livskåra til steinane, slik dei står fram i diktet. Steinane blir på denne måten portrettert som levande organismar, og som lik ein levande plante er avhengig av ei balansert tilføring av sollys og vatn for å overleve. Næss skriv at organismar er avhengige av sitt fysiske miljø: «Løftes en mus ut i det *absolutte* tomrom, er den ikke lenger en mus. (Den eksploderer). Organismene forutsetter miljø» (Næss, 1976: 52). På same måte som musa er avhengig av sitt fysiske miljø kan vi seie at steinane i diktet optrer som levande organismar, som er avhengige av det konkrete miljøet i strandkanten. Steinane inngår i eit symbiotisk samarbeid med omgjevnadane av vatn og sollys.

Dei rytmiske, søvndyssande bølgeslaga

Det tette, symbiotiske samarbeidet som kjem til uttrykk ber også sterke preg av den pastorale, harmoniske naturerfaringa. Garrard skriv at den pastorale tropen tar utgangspunkt i ideen om ein grunnleggande fredeleg og idyllisk natur (Garrard, 2012: 39). Pastoralen er ifølge Garrard nært knytt til den bibelske forteljinga om paradiset Eden, kor menneska Eva og Adam i rein uskuld lever i pakt med ein vakker og urørt natur (Garrard, 2012: 42). At samarbeidet i landskapet ber uttrykk av harmoni kan vi sjå særleg i den korte andrestrofa kor steinane og vatnet blir gitt besjelande, menneskelege eigenskapar: «Steinane ventar, / tyrste og brennheite, / lint som i vogge, / ventar på båra / den nye, den nye. / Våte og hissande kyss.» Steinane blir gitt eigeskapen av å føle på heite og tørste der dei ligg og ventar på bølgeslaga, medan bølgeslaga skildra som «kyss». På denne måten blir både steinane og vatnet framstilt som menneskelege der dei kan føle på begjær og inngå i intime, kjærlege relasjonar med kvarandre. Det besjelande språket gir slik inntrykk av ein paradisisk og kjærleg natur kor dei ulike delane utviser empati for kvarandre, noko som forsterkar ideen om eit positivt og nærande samarbeid.

Det harmoniske samarbeidet kjem også til uttrykk i skildringa av dei rytmiske bølgeslaga. I tredje verselinje av første strofe blir det presisert korleis bølgeslaga har ein rytmisk, søvndyssande effekt ved seg: «Takten er sovande». Denne effekten blir så trekt fram i andre strofe kor «båra» si behandling av steinane blir samanlikna med korleis ei voggeseng famnar om eit lite barn: «lint [mjukt] som i vogge». Vatnet blir på denne måten gitt eigenskapane til vogga som beveger seg fram og tilbake i ei roleg og jamn takt, og som har ein tryggande og søvndyssande effekt på barnet som blir lagt i ho. Vi kan også lese samanlikninga med vogga som ei indirekte form for besjeling av den omsorgsfulle forelderen som legg barnet i vogga og set ho i rørsele. På denne måten blir vatnet si omfanning av steinane kopla opp mot ei søvndyssande og kjærleg vogging.

Gjennom skildringa av vogga og den sovande takta blir det synleggjort eit tydeleg rytmisk element ved bølgeslaga, som blir spegla på eit formmessig plan i diktet. Eit eksempel på dette er den utbreidde bruken av språklege gjentakingar, slik som «mjukare mjukare» og «den nye, den nye» i første strofe. Eit anna rytmisk element er bruken av fast rytmeskjema, noko som nemnt skil «Sommarsvevn» frå dei fleste andre dikta i *Liv ved straumen* som er skrivne på fri form utan fast rytme. Ved skandering av diktet kan vi sjå at første halvdel av verselinjene typisk er organisert etter *daktylen* som er ein tretakts-versefot beståande av ei trykk tung staving etterfølgt av to trykklette. Eit eksempel på dette er i byrjinga av diktet: «Blå-grø-ne» (tung-lett-lett). Siste halvdel av verselinjene fortsett enten i same daktyliske mønster, eller avsluttar i ein *spondé* som er to trykk tunge stavingar, slik som i slutten av andre verselinje: «[...] stein-ar» (tung-tung). Trass i enkelte slike spondeiske variasjonar er det daktyliske mønsteret relativt fast gjennom diktet og sørger for ei føreseieleg takt.

I poesien er det ofte tale om ei sterk kopling mellom det rytmiske og det musikalske, noko vi kan lese inn i bruken av det daktyliske mønsteret. Den amerikanske musikkvitaren Sangjoon Park presiserer at daktylen innan musikken gjerne blir relatert til lettheit og livskraft (Park, 2020: 42). Med dette kan bruken av daktylen i «Sommarsvevn» lesast som ei spegling av den grunnleggande optimistiske stemninga som pregar skildringane. I litterære tolkingar som går inn på funksjonen til daktylen blir denne ofte kopla opp mot tre-taktsdansen vals. Valsen, forstått som ein glidande kjærleiksdans mellom to partar, er mogleg å lese inn i den konkrete relasjonen mellom vatnet og steinane. Her blir vatnet den førande parten i dansen som stryk sine «mjukare» bølgeslag varsamt over steinane, og kjærteiknar desse med sine «våte og hissande kyss». Slik gir den daktyliske valsetakta uttrykk for ein romantisk, velbalansert og

rytmisk dans som går føre seg mellom naturobjekta. Det forsterkar det overordna bildet av ein natur der dei ulike delane fungerer i ein harmonisk og ordna heilskap med kvarandre.

Den naive innlevinga i naturen

No som eg har gått inn på den overordna naturoppfatninga som kjem til syne i dei to første strofene vil eg sjå nærmare på korleis det lyriske eg-et som stemme kjem til uttrykk i dei same strofene. Gjennom tittelen «Sommarsevvn» kan vi som nemnt få inntrykk av nærværet av ein menneskeleg skikkelse som observerer landskapet, og som lar seg dysse i søvn av bølgeslaga. Men ein slik menneskeskikkelse kjem likevel aldri til uttrykk som konkret aktør i dikthandlinga. Det menneskelege kan heller ikkje koplast opp mot det lyriske eg-et da dette ikkje er eksplisitt til stades som eit synleg «eg». I staden kjem det lyriske eg-et til uttrykk som eit implisitt, skjult lyrisk eg, som ikkje markerer seg som ein tydeleg menneskeleg stemme.

Ei undersøking av synsvinkelen og den sansemessige innlevinga i naturen

Vi kan lese rolla til det lyriske eg-et opp mot det narratologiske aspektet synsvinkel som formidlar ein bestemt «utsigelsesposisjon», altså eit gitt sansande og talande perspektiv som det lyriske eg-et tar inn. Innan narratologien omtalar ein gjerne synsvinkel som fokalisering, og som litteraturvitaren Petter Aaslestad skriv skil ein hovudsakeleg mellom ekstern og intern fokalisering. *Ekstern fokalisering* inneber at sansingssenteret er avgrensa til eit bestemt punkt, utanfor personane (Aaslestad, 1999: 85–86). *Intern fokalisering* inneber derimot at sansingssenteret er avgrensa til ein av personane (Aaslestad, 1999: 85–86). Sjølv om det ikkje er til stades nokon menneskelege personar i diktet, kan vi lese den interne fokaliseringa opp mot naturobjekta vatnet og steinane. På fleire vis blir desse framstilt nettopp som handlande personar i ei forteljing, med rike, indre kjensleliv.

Opninga av første strofe tar inn eit eksternt oversiktsbilde over landskapet. Første verselinje skildrar sjølve vatnet, «Blågrøne tjønn-vatnet», og inkluderer i andre verselinje ei skildring av korleis vatnet står i relasjon til steinane i strandkanten, «skvalpar mot steinar». Vidare utover strofa skjer det ein gradvis overgang frå det totale oversiktsbildet, og til eit nærmare blikk på korleis bølgeslaga slår mot dei konkrete steinane som ligg nede i strandkanten: «Takten er sovande. / Glattslikka steinar. / Tusenårs steinar / slikka av båra, / mjukare mjukare». Vi kan samanlikne overgangen med grepet *innzooming*, som ifølge Aaslestad er eit konvensjonelt grep i mange romantekstar og filmar. Som Aaslestad skriv byrjar ein først med ei ekstern

fokalisering, eit ytre oversiktsbilde over staden og karakterane der hendingane tar plass, for så å la blikket «gli over» mot *intern fokalisering*, kor ein får innsyn i det indre livet til ein av personane (Aaslestad, 1999: 87). Det lyriske eg-et kan ”zoome inn” og nærme seg steinar, tre og dyr, og på denne måten formidle deira indre, sansemessige opplevingar.

Den sansemessige tilnærminga mot steinane kan lesast ut i frå ord som «glattlikka» og «mjukare». I staden for å berre gi ei ytre, visuell skildring av landskapet slik som var tilfellet i opninga av diktet, utvidar det lyriske eg-et sitt sanslege perspektiv til å gi eit innblikk i dei taktile, berøringsmessige sanseopplevingane til steinane. Det lyriske eg-et framstiller det som at steinane har kroppslege kjensler som heite og tørste. Vi kan lese dette opp mot Bates konsept om at diktaren har ei eiga evne til å formidle perspektivet til naturen sjølv, og bli i eitt med opplevingane til denne. Ifølge Bate er den sansemessige openheita og den audmjuke tilnærminga til naturen avgjerande for at naturen sjølv skal få komme til uttrykk i diktning (Bate, 2000: 42 og 112). Vi kan sjå antyding av ei slik sansemessig openheit i «Sommarvevn». Det lyriske beveger seg stadig meir vekk frå sin posisjon som ytre, menneskeleg observatør, til å ta del i dei indre, sansemessige opplevingane til steinane. Slik gir det lyriske eg-et inntrykk av å bli del av naturen sjølv.

Innzoominga mot steinane blir forsterka mot slutten av første strofe. Det lyriske eg-et går vekk frå skildringa av steinane i fellesskap, til å rette fokus på kvar enkelt stein: «så sola får steike / den kvite, den grå / og den svarte den største». I andre strofe kjem det eit enda djupare innblikk i dei indre opplevingane til steinane, når desse blir skildra som «tyrste og brennheite» medan dei «ventar» på stadig nye «Våte og hissande kyss» frå bølgeslaga. Vi kan seie at den sansemessige tilnærminga til det lyriske eg-et når eit klimaks. Med utgangspunkt i omgrepet intern fokalisering eksisterer det ikkje lengre noko avgrensing i det lyriske eg-et si tilnærming til steinane. I staden tar det lyriske eg-et fullstendig del i steinane sine indre opplevingar.

Den naive og sansemessige openheita til naturen

Den sansemessige innlevinga i naturen som kjem fram i dei første strofene kan vidare knytast opp mot Schiller og konseptet om den naive diktaren. Schiller skriv at den naive diktaren frå den antikke perioden eksisterer i den såkalla «sanselige harmonien» med naturen (Schiller, 1985: 160). Den naive diktaren involverer kjenslene sine direkte i skildringane av naturen og opplever seg i idyllisk eining med denne (Schiller, 1987: 155). På motsett side står den

sentimentale, romantiske diktaren som skildrar naturen utifrå sitt moderne, rasjonelle blikk. Den sentimentale diktaren klarer ikkje å fjerne seg frå det rasjonelle tankesettet, og å involvere seg kjenslemessig i naturen på same direkte måte som den naive diktaren. Med dette opplever den sentimentale diktaren å vere fråskild naturen (Schiller, 1987: 155).

Schiller fremmar barndomen som den «eneste ulemleste natur», som i likskap med den naive diktaren framleis kan nærme seg naturen på eit djupare plan (Schiller, 1987: 155). Kontrasten mellom det naive og barnlege på eine sida, og det fornuftsmessige og vaksne på andre sida, spelar også ei sentral rolle i den øvrige vesaaske litteraturen. Dette blir blant anna uttrykt hos Gimnes som skriv at det barnlege i verka til Vesaas står fram som eit bilde på ei sanseleg «open og undrande halding til verda» (Gimnes, 2013: 102 og 107). I motsetning til den barnlege haldninga står den fornuftsprega vaksne haldninga som er «lukka, distansert og vitande» (Gimnes, 2013: 102 og 107). Den barnlege haldninga som Vesaas fremmar uttrykker ei nær tilknytning til naturen, og eit tydeleg eksempel på dette er ifølge Gimnes meisterromanen *Fuglane*. Romanen skildrar den vaksne hovudpersonen Mattis som oppfattar naturen som noko levande og magisk, og som noko større enn han sjølv (Gimnes, 2013: 365). Den barnlege oppfatninga til Mattis skil seg likevel tydeleg frå dei andre vaksne i bygdesamfunnet. Desse er prega av ei rasjonell og pragmatisk tilnærming til naturen der denne berre er ein ressurs som skal utnyttast (Gimnes, 2013: 365).

Skilnaden mellom den naive og vaksne tilnærminga kan vidare knytast opp mot filosofen Heidegger som markerer eit skilje mellom det poetiske, sansande språket og det kvardagslege, kalkulerande språket. Det poetiske, sansande språket tilhøyrrer diktaren, og bidrar til å synleggjere og levandegjere naturen (Brown & Toadvine, 2003: 39; Heidegger, 1993: 198). Det kvardagslege, kalkulerande språket tilhøyrrer derimot det moderne industrisamfunnet. Dette språket bidrar ifølge Heidegger med eit undertrykkande blikk på naturen, der denne blir sett som eit objekt og energiressurs som berre er til for å bli utnytta (Brown & Toadvine, 2003: 113).

Med Gimnes' og Heideggers tankar kan vi seie at naturskildringane i dei første to strofene av «Sommarvevn» ber klare likskapstrekk med den barnlege og poetiske tilnærminga til naturen. Her blir det sanselege og besjelande språket tatt aktivt i bruk for å framstille naturobjekta som levande vesen med menneskelege kjensleeigenskapar. I staden for den vaksne og kvardagslege tilnærminga til naturen der naturen berre blir til eit livlaust objekt og

ein materiell ressurs, får naturen i diktet ein eigenverdi ved seg som går utanom menneskelege behov. Den blir gjort sjølvstendig frå mennesket, der det er opplevingane til naturen sjølv som blir satt i sentrum, og ikkje dei menneskelege. Vi kan vidare lese den sanslege besjelinga av naturen opp mot til djupøkologien og forståinga av ein holistisk identifikasjon med naturen. Som Næss skriv er det avgjerande å sympatisere med naturen og oppleve eit fellesskap med denne, for å kunne behandle naturen med omsorg og ivareta den (Næss, 1976: 275). Når steinane og vatnet blir menneskeleggjorte og sympatisk framstilt slik som i diktet, klarar vi med dette å identifisere oss med denne naturen på ein djupare måte, enn det den kalkulerande tilnærminga lar oss gjere.

I si lesing av diktet «Barnet rid gjennom snøskogen» frå *Liv ved straumen* skriv Gimnes at barnet sitt forhold til snøskogen er karakterisert av «evna til å ta imot, registrere og skjøne» (Gimnes, 2013: 137). Det barnlege i diktet er for Gimnes knytt opp mot eit djupare innblikk i naturen og verda slik ho eigentleg er. Fram til no har eg argumentert for at den naive tilnærminga til det lyriske eg-et kan bidra med eit slikt djupare innsyn i naturen slik som det Gimnes uttrykker. I den vidare lesinga av diktet «Sommarsevvn» skal eg likevel kontrastere denne lesinga av det lyriske eg-et. Eg skal sjå nærmare på delar av tredje og fjerde strofe kor det lyriske eg-et ytrar ei meir kritisk og avgrensa tilnærming, som ikkje lengre vitnar om foreining og opplevinga av nærleik med naturen, men om separasjon og ei opplevinga av avstand frå denne.

Avstand mellom menneske og natur

Etter at det lyriske eg-et i slutten av andre strofe har skildra bølgeslaga mot steinane som «Våte og hissande kyss», byrjar det i tredje strofe med ei skildring av vatnet og det overordna landskapet: «Sov sov, / alt som kan flyte / fram og tilbake. Det skjer ein tilbakegang til den eksterne fokaliseringa, kor det lyriske eg-et ikkje lengre opplever seg som ein fullstendig del av dei indre opplevingane til dei konkrete steinane, men skildrar landskapet sett frå eit ytre, visuelt blikk. Deretter blir det gitt ein refleksjon over vatnet kor det kjem fram at vatnet manglar bodskap: «Grønklare vatnet / bar ingen bodskap». Det lyriske eg-et markerer ut i frå dette ein distanse til landskapet som det ikkje tidlegare opplevde. Med Schillers omgrep kan vi tale om ei sentimental, rasjonell tilnærming kor diktaren opplever seg separert frå naturen.

Vi kan lese overgangen til denne distanserte, sentimentale posisjonen opp mot den amerikanske litteraturkritikaren M.H. Abrams og hans modell over den typiske beskrivingsstrukturen i klassisk, romantisk naturlyrikk. Modellen vart først presentert i eit essay frå 1965, og har som den amerikanske litteraturvitaren Paul Otremba kommenterer fått ein sentral plass innan studium av romantisk diktning (2013). Abrams skriv at dikta tar utgangspunkt i ein menneskeleg talar som er situert i eit konkret naturlandskap, og som beskriver opplevingane sine av landskapet i ulike trinn (Abrams, 1970: 201). Første trinn byrjar med *reine beskrivingar* som er generelle skildringar av landskapet slik det står fram for talaren (Abrams, 1970: 201). Desse observasjonane fører så talaren inn i andre trinn, som er *reflekterte beskrivingar*. Her blir talaren meir synleg i diktet, og formidlar dei tankane og kjenslene som landskapet kallar fram hos hen. I dette tilfellet tar talaren inn ei meir distansert og reflektert tilnærming til sine skildringar (Abrams, 1970: 201).

Ein framand natur utan bodskap

Når vi set Abrams modell opp mot «Sommarvevn» markerer første og andre strofe seg tydelegast som reine beskrivingar. Det lyriske eg-et reflekterer ikkje over sin eigen posisjon eller skildringar over landskapet, men formidlar desse meir direkte slik dei trer fram for hen. I tredje strofe tar det lyriske eg-et inn ein distansert, reflekterande posisjon som uttrykker ein avstand til landskapet. Vi kan altså lese dette ut i frå endring av synsvinkel kor det lyriske eg-et går over til ei ekstern fokalisering og gir eit ytre oversiktsperspektiv over vatnet. Strofa byrjar likevel først med direkte tale, «Sov sov». Den direkte talen kjem til uttrykk som ei oppmoding, skrivi i ein enkelt spondé: «Sov sov» (tung-tung), som blir ein midlertidig bortgang frå det etablerte daktylmønsteret i diktet. Den korte, militante forma til spondéen skapar auka merksemd om sjølve oppmodinga som blir utbrodert i dei påfølgande verselinjene: «alt som kan flyte / fram og tilbake / Grønklare vatnet / bar ingen bodskap». Det kjem fram at det lyriske eg-et ikkje talar direkte, men at det er vatnet som blir gitt ei evne til å tale gjennom sine gjentakande bølgeslag, og som manar «alt som kan flyte» til søvn. Sjølv om vatnet slik blir gitt ein stemme, ber den vidare utsegna om at vatnet manglar bodskap tydelege preg av det reflekterande og distanserte. Vi kan lese inn eit menneskelege lyriske eg som no gir ei vurdering av det landskapet som hen tidlegare berre har gitt reine beskrivingar av.

Abrams skriv at dei reflekterte beskrivingane ofte leiar til ei innsikt, noko Otremba omtalar som ein *epifani*, ei openbaring, kor talaren får utvida forståing av verda og naturen rundt seg

(Abrams, 1970: 201; Otremba, 2013). Gimnes gir den epifaniske opplevinga ein sentral plass i lesinga av Vesaas (Gimnes, 2013: 19). Han skriv at epifanien i Vesaas' tekstar ofte blir utleia av sansing som fører til «ein brå, intuitiv persepsjon av, eller innsikt i, den verkelege eller essensielle meininga til eit fenomen» (Gimnes, 2013: 19). Men som det kjem fram i utsegna «Grønklare vatnet / bar ingen bodskap» er innsikta som blir formidla om vatnet svært avgrensa. Det kjem fram at vatnet grunnleggande sett *ikkje* har noko djupare meining eller innsikt å gi frå seg, noko som problematiserer ideen om ei djupare innsikt i naturen.

Den avgrensa innsikta av vatnet kan lesast opp mot den pessimistiske, disharmoniske naturerfaringa som Morton løftar fram med den mørke økologien. Morton markerer eit tydeleg skilje til djupøkologien og den åndelege tilnærminga til naturen når han skriv at den mørke økologien uttrykker eit syn på naturen der denne manglar all form for guddom, ånd og sjel ved seg (Morton, 2007: 195). Naturen har ifølge Morton ikkje noko djupare meining ved seg da all idé om meining opphavleg kjem frå menneska som tilskriv dette over på naturen. Slik blir dei søvndyssande bølgeslaga fråskrive all større intensjon som dei tidlegare måtte ha. I staden trer bølgeslaga fram som resultat av tilfeldige påverknadar og prosessar, noko som berre *er*, men som ikkje har eksistens utover dette. Eit slikt syn blir stadfesta av litteraturvitaren Tor Obrestad i lesinga av diktsamlinga *Liv ved straumen* som uttrykk for «Tilfeldig liv og tilfeldig død [...]» (Obrestad, sitert i Aamotsbakken, 2002: 12). Fordi bølgeslaga er meiningslause uttrykker dei det meiningslause i den menneskelege søken etter å relatere seg til naturen på eit djupare, mentalt plan. Der naturen tidlegare vart framstilt som levande og med menneskelege kjensleopplevingar, er den no berre livlaus og utilgjengeleg.

Gjennom stadfestinga av vatnet som meiningslaust kjem det til syne eit skilje mellom menneske og natur i diktet, som synleggjerast hos det lyriske eg-et og relasjonen dette har til landskapet. Vi kan lese dette inn i bruken av tempusskifte i utsegna «bar ingen bodskap». Gjennom å ta i bruk preteritumsforma «bar» framfor den forventta presensforma «ber», gjer det lyriske eg-et eit midlertidig brot frå presensstrukturen som elles er til stades i diktet. Dikt blir oftast skrivne i notidsform, noko som kan knytast opp mot Janss og Refsum som skriv at lyrikksjangeren i klassisk forstand er kjenneteikna av ei her-og-no oppleving, og ein særeigen nærleik mellom det lyriske eg-et og det omtalte (Janss & Refsum, 2010: 21). Innanfor prosalitteratur er preteritum meir vanleg. Dette kan tilsvarande knytast opp til det Janss og Refsum skriv om den klassiske forståinga av prosaen, der denne uttrykker ein større avstand mellom den talande og det omtalte (Janss & Refsum, 2010: 21). Når «Sommarsvevn» gjer

bruk av preteritum blir dette dermed ein måte å trekke veksler på prosaiske element, og dermed synleggjere både den forteljande og fiksjonelle strukturen i diktet. Det forsterkar eit bilde av det lyrisk eg-et som opptrer som ein menneskeleg forteljar, og som ikkje reint faktisk er til stades i landskapet på same punkt som skildringane blir utleia. Med veksler på Mortons kritiske tilnærming til det lyriske eg-et kan vi seie at det lyriske eg-et i diktet i positiv forstand evnar å ta inn ei meir sjølvkritisk tilnærming, der det formidlar ei vissheit om at det ikkje lengre opplever seg i ei fullstendig eining med naturen.

Manglande innsyn i naturen

Vissheita om den grunnleggjande avstanden mellom menneske og natur kan vidare lesast inn i den korte fjerdestrofa av diktet: «Sovande flyting / fram og tilbake / sommaren lang. / Men vinden er lenger. / Vinden som ingen har sett». Igjen med bruk av distansert fortidsform, «har sett», blir det formidla ei ny, avgrensa openbaring om naturen. Det kjem fram at vinden er lengre enn sommaren, men at «ingen» likevel har sett den. Openbaringa er eit paradoks fordi det tydar ein manglande visuell observasjon av vinden, noko som kan lesast som uttrykk for manglande innsikt i det «essensielle» ved vinden og vidare forstand ved naturen sjølv.

Pronomenet «ingen» er viktig som markør av eit fråvær av andre vesen, eller andre menneske. I tolkinga av diktet «Liv ved straumen», som er det neste diktet eg skal nærlese, trekker Aamotsbakken fram korleis pronomenet «ingen» i utsegna «Ingen veit meir» blir brukt som ei motsetning til eit menneskeleg «vi» (Aamotsbakken, 2002: 183). Dette kan vi knyte opp mot det narratologiske aspektet eg-referansar som eg i teoridelen omtalte som pronomen og substantiv som blir brukt som erstatning for eit eksplisitt lyriske eg. I lesinga av «Liv ved straumen» skriv Aamotsbakken at «ingen», forstått som dette motsette «vi»-et, blir uttrykk for ideen om eit kollektivt lyriske eg (Aamotsbakken, 2002: 183). Det representerer ifølgje Aamotsbakken det kollektive «mennesket» som blir «satt utenfor den sfære av viten og kunnskap som finnes i naturen [...]» (Aamotsbakken, 2002: 183). I likskap med «ingen» i «Liv ved straumen» kan «Vinden som ingen har sett» uttrykke eit kollektivt, menneskeleg «vi» med manglande innsyn i og vit om naturen som i denne forstand er vinden.

For å avdekke korleis mennesket i dette tilfellet står utanfor naturen må vi også sjå nærmare på uttrykket «har sett» som reint konkret referer til ei avgrensa visuell sanseoppleving. Dette uttrykker nok eit paradoks kor vinden, som eigentleg berre er luft og usynleg for det blotte

menneskeauget, likevel blir framstilt som noko som burde vore mogleg å observere. Men mennesket kan berre *sjå* den indirekte effekten til vinden gjennom andre objekt som den sett i rørsle, slik som dei skildra bølgene i vatnet, eller det kan *kjenne* vindkast som ei taktil sanseoppleving mot kroppen. Ei alternativ skildring kunne difor ha vore «Ingen har kjent vinden» eller «Ingen har følt på vinden». Gjennom bruken av nettopp uttrykket «har sett» utfordrar diktet våre etablerte førestillingar om korleis mennesket kan klare å sanse naturen. Utsegna synleggjer avgrensinga i den menneskelege synssansen og presenterer naturen som ei grunnleggande gåte som menneska ikkje verkeleg kan klare å få grep om og nærme seg.

Bevisstheita over det manglande innsynet i naturen blir også reflektert over i Reeds tolking av diktet «Trøytt tre» frå Vesaas' tredje diktsamling *Lykka for ferdesmenn* (1949). Reed siterer avslutninga av diktet: «[...] og treet vil ligge urørleg / djupare og djupare i sitt famntak / og byrje å bli *det andre* →» (Vesaas, sitert i Reed, 2018: 29). Om denne utsegna skriv Reed: «Forråtnelsesprosessen forvandler treet til noe som sprenger den perfekte allegorien. Den kan ikke strekkes lenger og brytes derfor av, med en henvisning til noe annet som ikke (kan?) artikuleres språklig» (Reed, 2018: 29). På liknande måte som Vesaas i diktet «Trøytt tre» utfordrar det menneskelege språket og moglegheita dette har til å få innsyn i, og verkeleg skildre rotninga av treet, kan vi sjå eit liknande tilfelle i skildringa av den usynlege vinden i «Sommarvevn». I sine avsluttande ord i «Trøytt tre» gir det lyriske eg-et opp forsøket med å skildre den utilnærmelege rotninga av treet, og følgeleg endar diktet. På liknande måte kan vi seie at det lyriske eg-et i «Sommarvevn» i denne siste verselinja av fjerde strofe, gir opp å skildre den umoglege observasjonen vinden, for så i neste strofe å gå tilbake til skildringa av det overordna landskapet.

Den komplekse besjelinga av naturen

I lesinga av tredje og fjerde strofe har eg løfta fram ideen om separasjon frå natur, noko som skilte seg tydeleg frå lesingane av dei to første strofene kor eg la vekt på ideen om foreining med natur. I denne delen av tolkinga skal eg gjere eit tilbakeblikk på dei to første strofene kor eg går inn på bruken av det besjelande språket, og prøver å løfte fram både ideen om foreining og separasjon i lesinga av dette. Moore teiknar eit skilje mellom naive besjelingar og kritikk av besjelingar som på mange måtar er representativt for desse ulike tilnærmingane av foreining og separasjon. Dei naive besjelingane som i stor grad prega den romantiske diktinga uttrykker eit forsøk på å identifisere seg med og nærme seg naturen (Moore, 2008: 13–14 og

38). Kritikken av besjelingar som har komme til syne i mykje moderne litteraturvitskap og i framveksten av økokritikken, klandrar på andre sida det besjelande språket for å presse naturen inn i det menneskelege (Garrard, 2012: 206; Moore, 2008: 35).

Greenwald tar også inn ei slik negativ haldning til mykje besjelande språk når han skriv at Vesaas i mange av sine tidlegare dikt gjer bruk naive besjelingar (Greenwald, 2000: 26). Greenwald skriv at slike dikt er med på å projisere eit bilde av menneskeleg handling eller menneskeleg kjensle over på naturen, og på denne måten gi ei menneskesentrert framstilling av naturen (Greenwald, 2000: 26). I motstilling til dette naive, besjelande språket skriv han at mange av dei seinare dikta til Vesaas er prega av meir nyanserte besjelingar. Desse avstår frå å tilskrive menneskelege eigenskapar og sympatiar over på naturen, og bidrar til at naturen sjølv i større grad kjem til syne (Greenwald, 2000: 26).

«Ikkje-besjelingar» som unngår å gi naturen liv

Greenwald skriv at besjelingane i mange av Vesaas' seinare dikt har ei grunnleggande dobbeltsidigheit ved seg. På eine sida kan besjelingane lesast som uttrykk for ei levandegjering og menneskeleggjering av naturen, medan dei på andre kan lesast som «ikkje-besjelingar» som avstår frå å gi naturen organiske eigenskapar i det heile (Greenwald, 2000: 27). Greenwald eksemplifiserer dette med bruken av ordet «stod» i diktet «Sporet» av Vesaas' fjerde diktsamling *Løynde eldars land* (1953). Utsegna «medan dei svarte bergsidene stod over» kan ifølge Greenwald bli lest som ei besjeling kor bergsidene blir samanlikna med eit menneske som står oppreist (Greenwald, 2000: 27). Derimot kan utsegna også like fullt lesast som ei «ikkje-besjeling» fordi ordet «stod» i seg sjølv ikkje illustrerer noko meir enn den blotte posisjonen til eit objekt. Som Greenwald skriv treng ikkje dette objektet å tyde eit menneske, men kan referere til ein fysisk ting, eksempelvis ein ståande kommode: «The dresser stood next to the bed» (Greenwald, 2000: 27).

Vi kan ta i bruk Greenwalds forståing av dette avgrensa besjelande språket i dei besjelande skildringane av vatnet og steinane i «Sommarsevvn». Eit eksempel er verbet «dreg» i slutten av første strofe: «Svevnfull er båra / og dreg seg tilbake». På eine sida kan verbet «dra» referere til eit menneske som trekker noko til seg, men det kan like fullt også lesast som rein påverknad frå vind og andre energikrefter. Slik blir «dreg» ikkje ei direkte besjeling som

inneber ei overføring av konkrete menneskelege eigenskapar på naturen, men uttrykker i staden nettopp korleis den ikkje-levande krafta vinden «drar» vatnet tilbake og slik skapar bølger.

Eit liknande tilfelle av avgrensa besjelingar kan vi lese inn i adjektivet «Svevnfull» frå same utsegn. «Svevnfull» kan i utgangspunktet lesast opp mot synonymord som «søvnig» eller «søvntung», som inneber at vatnet sjølv blir gitt den besjelande eigeskapen av å kunne sove. Men som eg tidlegare har trekt fram blir vatnet i diktet framstilt som den *skapande* parten av sovesituasjonen, den søvndyssande, og ikkje mottakarparten som blir dyssa i søvn. Denne tydinga blir tatt opp i det spesifikke ordet «Svevnfull» som i seg sjølv berre inneber å vere «full av søvn». Samanlikna med både «søvnig» og «søvntung» understrekar «Svevnfull» den søvndyssande evna til vatnet, og unngår samtidig å feste den menneskelege soveeigenskapen over til noko konkret mottakar. Tidlegare har eg nemnt at steinane blir dyssa i søvn gjennom bølgeslaga, men dette kjem likevel aldri direkte til uttrykk gjennom skildringane. Det kjem fram at «Takten er sovande» og at båra (vatnet) er «svevnfull», men ikkje *kven* eller *kva* som faktisk blir dyssa i søvn. Med dette kan skildringa «Svevnfull» først og fremst lesast som ei besjeling av meir abstrakt art som skildrar heile den søvndyssande stemninga som pregar landskapet, framfor dei konkrete naturobjekta innan landskapet.

Dyrebesjelingar som gir naturen organiske eigenskapar

Medan fleire av besjelingane i diktet kan lesast som avgrensa fordi dei ikkje i direkte grad levandegjer naturen, er det på andre sida ein del av besjelingane som uttrykker meir direkte former for besjelingar. Desse inneber ikkje nødvendigvis ei menneskeleggjering, men kan i fleire tilfelle lesast som uttrykk for dyrebesjelingar. Den amerikanske litteraturvitaren James J. Paxson omtalar dyrebesjelingar som ei bestemt form for besjeling der livlause objekt får tillagt eigenskapar som allereie finst hos dyr (Paxson, 1994: 43). Dyrebesjelingar blir slik ein måte å tilskrive organiske eigenskapar over på delar av naturen som i utgangspunktet blir rekna som ikkje-levande, men unngår likevel å tydeleg menneskeleggjere denne.

For å forstå skilnaden mellom dyrebesjelingar og menneskebesjelingar kan vi samanlikne «Sommarvevn» med diktet «Lomen går mot nord» frå Vesaas' andre diktsamling *Leiken og lynet* (1947). Dette er eit av Greenwalds eksempel på dei tidlegare dikta til Vesaas kor han i negativ forstand projiserer eit bilde av menneskeleg handling, eller menneskeleg kjensle over på naturen (Greenwald, 2000: 26). «Lomen går mot nord» byrjar med ei skildring av to lommar

som flyg oppe i lufta, og tilskriv desse den komplekse, emosjonelle eigeskapen av å føle einsamheit: «Høgt som prikkar mot skyene, / einsame enda dei er tvo» (Vesaas, 1947: 11). Med dette blir det sett fram eit syn på lomane der desse er ein illustrasjon på menneskelege kjensler framfor å uttrykke naturen sjølv. Dette blir ytterlegare bekrefta når det lyriske eg-et andre strofe av diktet vender perspektivet vekk frå lomane oppe i lufta, og til dei to menneska, eit «vi», som vandrar nede på bakken (Vesaas, 1947: 11–12). Med bruk av Werps negative tilnærming til den generelle naturlyrikken kan vi seie at lomane berre blir det Wærp omtalar som eit motiv for menneskelege kjensler, utan å utgjere eigentlege temaet i diktet (Wærp, 1997: 61)

Framfor å skildre komplekse, emosjonelle kjensler uttrykker dyrebesjelingane meir reine, fysiske opplevingar og driftar som vi kan finne att i skildringane av dei ikkje-levande naturobjekta i «Sommarsvevn». Eit eksempel på dette er ordet «slikke» som blir brukt for å skildre korleis bølgene frå vatnet beveger seg over steinane: «Tusenårs steinar / slikka av båra, / mjukare mjukare». Eigenskapen av å kunne slikke er som kjent avhengig av eit tungeorgan, og vi kan med dette førestille oss bølgene som ein menneskeskikkelse som fører tunga si over steinane. Handlinga er likevel ikkje avgrensa til det menneskelege, da det også kan gi ei skildring av eit dyr, eksempelvis ei katt eller anna pattedyr som også kan slikke. I andre strofe, samtidig som at besjelingane aukar i omfang, kan vi sjå fleire tilfelle av slike dyrebesjelingar: «Steinane ventar, tyrste og brennheite». Å «vente» kan lesast som ei rein forventning om at bølgeslaga kjem til å treffe, og «tørste» og «brennheite» kan lesast som konkrete fysiske opplevingar. På denne måten blir heller ingen av desse direkte uttrykk for emosjonelle, menneskespesifikke eigenskapar.

Dyrebesjelingane som kjem til uttrykk i diktet har ein grunnleggande dobbeltisidigheit ved seg. Til ei viss grad gjer dei naturen lik mennesket, samtidig som dei framstiller naturen som noko annleis frå mennesket. Som Moore og Garrard trekker fram blir det besjelande språket ofte brukt av dei romantiske naturlyrikarane som eit forsøk på å identifisere seg med og nærme seg naturen, noko som av kritikarane blir problematisert som ei feilaktig menneskeleggjering naturen (Garrard, 2012: 206; Moore, 2008: 35). Bruken av dyrebesjelingane kan difor uttrykke økokritiske besjelingar som Moore omtalar som eit besjelande språk der diktaren evnar å stille seg kritisk til sitt eige besjelande språk (Moore, 2008: 35. Mange dyreartar har fleire likskapstrekk med oss menneske, enn andre delar av naturen, slik som plantar, og i enda mindre grad ikkje-organisk natur slik som steinar.

Gjennom å dyrebesjele steinane kan diktet difor skape eit referansepunkt mellom det levande mennesket og noko som i utgangspunktet er ein livlaus og utilgjengeleg natur. Samtidig gjer bruken av dyrebesjelingar oss bevisste på korleis dyr også på mange måtar er ulike menneske, kor dei ikkje opplever komplekse, emosjonelle kjensler. Slik kan vi seie at dyrebesjelingane i diktet understrekar ei vissheit om at naturen både er grunnleggande lik og ulik mennesket på same tid.

Det avgrensa menneskelege språket

Ei sjølvbevisstheit om det avgrensa menneskelege språket kan vi lese vidare utover andre strofe, kor det lyriske eg-et søker å stadig meir nærme seg naturen gjennom besjelande språket. Dei siste verselinjene uttrykker som nemnt eit høgdepunkt i denne sanslege og besjelande innlevinga: «(steinane) ventar på båra / den nye, den nye. / Våte og hissande kyss». Her skil det siste ordet «kyss» seg ut frå dei andre som ei tydelegare menneskeleg besjeling. Kysset illustrerer den meir komplekse ideen om tiltrekking, empati og kjærleik, noko som er rekna som særlege for menneska. Med kysset er det difor ikkje lenger mogleg å spore ein dualitet i besjelingane der naturen blir tilskrive både menneskelege og ikkje-menneskelege eigenskapar på ei og same tid. I staden går naturen over til å bli fullstendig menneskeleggjort.

I avslutninga av diktet «Trøytt tre» gir det lyriske eg-et opp forsøket med å skildre rotninga av treet, og uttrykker i staden ei vissheit om at det ikkje kan nærme seg naturen. På liknande måte kan vi seie at det lyriske eg-et i «Sommarsvevn» gir opp sine besjelande skildringar og forsøket på å nærme seg vatnet og steinane. Når det lyriske eg-et søker å nærme seg naturen må det ta i bruk eit stadig meir besjelande språk, men dette intense forsøket på besjelande innleving endar til slutt opp med å gjere naturen om til noko menneskeleg. Naturen blir på denne måten fjerna frå seg sjølv som natur, og gjort om til noko den ikkje er. Når det lyriske eg-et så tar inn ein distansert posisjon frå opninga av tredje strofe kan vi seie at det gjer seg bevisst på avgrensingane som ligg i nettopp ei slik menneskeleggjering av naturen. Dette kan formidle ei vissheit om at det besjelande språket aldri fullstendig kan nå naturen, men må søke å formidle naturen som *det andre* det er.

Natur og menneske som del av eit vitalistisk krinsløp

No som eg har tatt tak i det besjelande språket på eit konkret nivå i teksten skal eg løfte dette opp til eit teoretisk nivå kor eg igjen fokuserer på den overordna naturopplevinga. Eg skal sjå

nærmare på hovudsakeleg dei siste tre strofene, og korleis desse gir eit komplekst bilde av ein levande natur. Det teoretiske utgangspunktet vil vere det vitalistisk natursynet som ber i seg både ideen om foreining og separasjon, og som Vassenden skriv skil seg frå både det åndelege og det mekaniske natursynet (Vassenden, 2012: 26 og 116). Det åndelege natursynet inneber at naturen blir besjelt og tilført åndeleg eller religiøs meining ved seg, medan det mekaniske natursynet inneber at naturen blir sett som livlause maskinar (Garrard, 2012: 28 og 206). Det vitalistiske natursynet står som eit middelpunkt som ifølge Vassenden unngår å tilskrive naturen sjel, men likevel gir den ei ibuande livskraft i seg som knyter saman alle delar av naturen i ei større eining (Vassenden, 2012: 26). Slik blir naturen verken framstilt som bevisst med intensjonar og meining, ei heller som ein livlaus maskin som er styrt av ytre påverknad.

Mennesket som del av natur

Vi kan lese det vitalistiske natursynet opp mot framstillinga av steinane og vatnet i første og andre strofe der desse kjem til syne som levande. I kontrast til denne levandegjeringa blir naturobjekta maurane skildra som døde i tredje strofe i etterkant av utsegna om at vatnet manglar bodskap: «Opptrutna maurar / har slutta å slite, / flyt som eit minne / om rasande gjerning». Med desse ulike skildringane kan vi seie at diktet framset eit motsigande syn på ideen om liv i naturen. Det som i utgangspunktet er ikkje-levande objekt slik som steinar og vatn blir vega opp og gjort levande, medan det som i utgangspunktet er levande slik som maurar nedvurdert til noko dødt og utilnærmeleg. Vi kan knyte dette opp mot Aamotsbakken som skriv at fleire av dikta til Vesaas oppveier «bestandige element» i naturen slik som fjell og vatn. I kontrast til dette står dei organisk levande i naturen slik som plantar og dyr med svært avgrensa livslengde, og som blir underlagt desse bestandige, evige elementa (Aamotsbakken, 2002: 153).

Likt anna organisk liv blir mennesket underlagt dei evige elementa i diktinga til Vesaas. Aamotsbakken omtalar dette som ein «naturdeterminisme» kor naturen får hovudrolla og blir den styrande krafta framfor det menneskelege (Aamotsbakken, 2002: 153). Med dette som utgangspunkt kan dødskampen til maurane lesast som metafor for alt levande som blir offer for dei større kreftene og prosessane i naturen. Det synleggjer eit disharmonisk, pessimistisk trekk i diktet som vitnar om død og lidning, og som skil seg frå den harmoniske opplevinga av liv og idyll som prega framstillinga av naturen i første og andre strofe. I staden kjem det no til syne eit alvorstungt blikk på naturen som, sett saman utsegna om at vatnet manglar bodskap,

blir ei stadfesting av naturen som grunnleggande meiningslaus. Idet mennesket blir innskriver som del av naturen får tilværet til dette også manglande meining ved seg, kor det må kjempe ein meiningslaus kamp mot naturkreftene, som er dømd til å ende med død.

Den disharmoniske opplevinga av naturen som kjem til syne i tredje strofe av diktet formidlar ein idé om naturen som eit evig krinsløp, kor liv og død går hand i hand med kvarandre ein ustanselig syklus. Dette kjem til uttrykk i Bennets vitalistiske materialisme som formidlar eit holistisk natursyn der menneske og natur består av felles materie som går inn i ei sjølvstendig vandring gjennom krinsløpet (Bennet, 2010: 54 og 120). Eit eksempel er i det ein død organisme blir nedbrote, og det skjer ein transport av materiale mellom organismen og miljøet rundt. Organismen blir gradvis fragmentert og omgjort til jorda rundt, og dei fysiske bestanddelane går som Bennet skriv over til å bli delar av nye former i naturen (Bennet, 2010: 118–119). Ei slik tilnærming til rotning i naturen kan vi lese inn i den korte skildringa av den rotnande rek-veden i slutten av tredje strofe, i etterkant av skildringa av dei døde maurene: «Rek-ved som mørknar / buttar i stranda». Utsegna gir ein illustrasjon av korleis det døde trematerialet gradvis «mørknar» i rotningsprosessen, og «buttar i stranda», noko som antyder at det til slutt vil forsvinne ned og bli ein del av stranda.

Vi kan sjå likskapstrekk med rotninga av rek-veden og rotninga av treet i diktet «Trøytt tre». Det gamle treet i «Trøytt tre» blir gradvis dekt til med mugg, mose og gras, og blir til slutt forvandla til det uspesifiserte «andre» (Vesaas, 1949: 39). Den rotnande rek-veden i «Sommarsvevn» er ikkje lengre del av det levande treet som det ein gong var. På notidspunktet i diktet er rek-veden berre ein livlaus bestanddel av det gamle treet, og som er i gang med å forvitne og bli ein del av stranda rundt. Det materielle som var del av driv-ved vil med Bennets ord gå på ei vidare vandring gjennom krinsløpet og bli delar av nye former. Gjennom ei vektlegging av det døde og rotnande, organiske livet som også er til stades i naturen, synleggjer diktet korleis alt levande i naturen er ufråvikelege delar av eit større og syklisk krinsløp.

Dei sykliske prosessane ved naturen kjem vidare til uttrykk i den korte fjerdestrofa. Til forskjell frå det underlegne organiske livet til dei døde maurane og rotnande tre-drev, blir den overlegne rolla til dei evige elementa forsterka. Med veksling på tittelen «Sommarsvevn» løftar diktet fram sjølve sommarårstida, og korleis denne legg rammene for heile sovestemninga som pregar landskapet: «Sovande flyting / fram og tilbake / sommaren lang». Sommaren blir

tilskrive ein betydeleg temporal lengde, men som det kjem fram i dei vidare verselinjene er han kort samanlikna med lengda på vinden: «Men vinden er lenger. / Vinden som ingen har sett». Slik fortel diktet oss at sommaren, slik som alle andre årstider, ein gong vil måtte ta slutt, noko som rettar merksemd mot syklusen av dei ulike årstidene som stadig erstattar kvarandre. At sommarårstida berre er midlertidig forsterkar vidare den disharmoniske erfaringa i diktet. Det antydgar at det solfylte, fredelege og livsglade landskapet ikkje vil vare evig, men vil bli erstatta av ei nye årstider av haust og vinter som vil bringe med seg uvær og død i landskapet. Slik uttrykker den førespegla slutten på sommaren korleis døden og lidinga også er ein uunngåeleg del av naturen.

Aksepten for døden og overordna natur

Den overlegne krafta til vinden blir stadfesta i opninga av siste og femte strofe. Her blir vinden i tillegg til fleire av dei andre ikkje-levande naturobjekta som har vorte omtalt i diktet, løfta fram som udødelege: «Vinden og båra / kan ikkje tryte[ta slutt]. / Vinden og stranda / og tusentals steinar». I dei avsluttande verselinjene blir fokuset retta tilbake mot vatnet som skaparen av sovesituasjonen: «Blågrøne vatnet / ber svevnen i fanget. / Blågrøne vatnet / har allverdens tid.» Trass i dei pessimistiske antydingane i tredje og fjerde strofe om at mennesket er underlagt naturen, kan vi seie at diktet ved sin slutt tar opp igjen den meir optimistiske, harmoniske framstillinga som det byrja med. Vi kan blant anna sjå dette i gjentakninga av nemninga «Blågrøne vatnet» kor den rytmiske effekten ved dei søvndyssande bølgeslaga som vennlege og trygge kjem til uttrykk. I vidare forstand kan dette koplast opp mot ideen om eit fredfullt møte med døden. I motsetning til den disharmoniske framstillinga av maurane som forgjeves kjempa mot vatnet i trede strofe, kan det ikkje sporast noko slik tilnærming til døden i femte strofe. I staden kan vi tale om eit menneskeleg lyrisk eg som frivillig på dette punktet lar seg «sovne stille inn» under påverknad av dei rolege, voggande bølgeslaga.

Gimnes trekker fram den optimistiske innretninga mot døden som eit viktig element i fleire av dikta frå *Liv ved straumen*. Han skriv at dei optimistiske dødsdikta uttrykker ei «intens glede ved *her og no* og for ein uproblematisk aksept for at dei lange ferdene er over» (Gimnes, 2013: 194). Men i staden for den opprømte ekstasen og jubelen som Gimnes skildrar, er det først og fremst den fredfulle dødstilnærminga som pregar «Sommarsvevn». Vi kan trekke fram Greenwalds tolking av diktet «Gjennom nakne greiner» som også er frå *Liv ved straumen*. Diktet skildrar eit lyrisk eg som klarer å finne tryggleik i «sovne inn» under eit tre

med nakne greiner: «No er det borte, / og ein går til ro. / Mellom nakne greiner / har livet fullbyrda seg. / Alle kvister, / alle greiner, / er med i svevnen» (Vesaas, 1970: 34). Greenwald skriv at diktet ytrar ein stille aksept av døden som ein del av naturens syklus (Greenwald, 2000: 44). Som han skriv fører dette til at døden verken blir framstilt som ein optimistisk drøymetilstand eller ein pessimistisk, framandgjort tilstand. I staden kjem det til syne ein nøktern aksept av tinga og naturen slik den er (Greenwald, 2000: 44).

Lik Greenwalds tolking av «Gjennom nakne greiner» blir liv og død også i «Sommarsvevn» anerkjent som ein nødvendig del av naturens syklus. Vi kan sjå dette i dei rytmiske bølgeslaga som blir eit bilde på eit vatn som ikkje berre er søvndyssande og tryggande, slik det kom fram i dei første to strofene. Dei rytmiske bølgeslaga blir gjennom diktet etablert som eit bilde på rytmen i naturen sjølv, som stadfestar korleis naturen er styrt som eit krinsløp i ein evig, rytmisk syklus. I krinsløpet avløyser nytt liv det gamle, og nye årstider dei førre, slik at naturen går inn i eit stabilt, taktfast mønster på lik linje med dei rytmiske bølgeslaga. Avslutningsvis i denne lesinga kan vi trekke fram Bate som skriv at dei rytmiske trekka i økopoetisk dikting fungerer som ei spegling av rytmen til naturen sjølv: «because metre itself – a quiet but persistent music, a recurring cycle, a heartbeat – is an answering to nature's own rhythms [...]» (Bate, 2000: 75 og 76). Gjennom vektlegginga av det rytmiske kan vi seie «Sommarsvevn» søker å formidle rytmen til naturen sjølv.

Delkonklusjon av diktet «Sommarsvevn»

Som eg har søkt å vise i denne nærlesinga av «Sommarsvevn» trekker diktet veksling på både ideen om foreining med natur og separasjon frå natur. I første del av tolkinga har eg sett på første og andre strofe av diktet og korleis desse synleggjer ei holistisk-harmonisk naturoppleving som ytrar ideen om foreining. Her blir dei skildra steinane, vatnet og sola på mange vis framstilt som levande og i ei fredeleg eining. Vidare har eg sett på korleis det lyriske eg-et i dei same strofene kan seiast å nærme seg naturen gjennom ei naiv, sanssemessig innleving, kor det søker å formidle stemma til naturen sjølv. Denne tilnærming når sitt klimaks mot slutten av andre strofe kor det lyriske eg-et tar fullstendig del i dei indre opplevingane til steinane.

Midtvegs i tolkinga har eg sett på korleis opninga av tredje strofe og delar av fjerde strofe på fleire vis uttrykker den motsette ideen om separasjon. I desse kjem det til syne eit dualistisk-

disharmonisk natursyn der vatnet blir framstilt som utan bodskap, og vinden som umogleg å observere. Vi kan seie at lyriske eg-et gjer seg bevisst sin distanse frå ein meiningslaus natur, som det ikkje klarar å nærme seg med dei menneskelege sansane. Med tredje og fjerde strofe løftar difor diktet fram ei kritisk tilnærming, noko som prega den vidare tolkinga mi av diktet kor eg gjorde eit tilbakeblikk på dei første to strofene og deira bruk av besjelande språk. Eg argumenterte for at besjelingane av naturen i stor grad kan lesast opp mot konseptet økokritisk besjeling, som i avgrensa grad menneskeleggjer naturen. Dei uttrykker eit forsøk på å nærme seg naturen, for samtidig å understreke korleis naturen er noko grunnleggande annleis og utilnærmeleg.

Til slutt i tolkinga har eg sett på korleis særleg dei siste strofene av diktet etablerer ideen om eit vitalistisk natursyn og ein natur forstått som eit evig krinsløp. Med dette blir naturen framstilt som ei holistisk eining, men likevel med disharmoniske trekk som illustrerer ideen om at menneskelivet er fullstendig underlagt naturkreftene. Som eg trekte fram i avslutninga endar diktet med ei form for stille aksept for naturens overlegenheit, som verken uttrykker ei rein optimistisk foreining, ei heller ein rein pessimistisk separasjon. Dette kontrastspelet blir viktig i lesinga av det neste diktet som er titteldiktet «Liv ved straumen». Vi skal sjå nærmare på korleis «Liv ved straumen» uttrykker ei meir eksplisitt, kritisk tilnærming til mennesket og forsøket til dette på å nærme seg naturen.

4. Analyse av diktet «Liv ved straumen»

Ein trend som går igjen med alle dei seks diktsamlingane til Vesaas er at dei er titulert med same namn som eitt av dikta innan kvar av samlingane. For samlinga *Liv ved straumen* er dette altså diktet «Liv ved straumen». Aamotsbakken skriv at «Liv ved straumen», i likskap med mange av dei andre dikta frå samlinga *Liv ved straumen*, har vatnet som det sentrale motivet (Aamotsbakken, 2002: 180–181). Ifølge Aamotsbakken kjem vatnet til uttrykk på ulike måtar i dei ulike dikta: «Vatnet er livgiver, vern og mål for lengsel, men kan også være en trussel» (Aamotsbakken, 2002: 180–181). Desse ulike metaforiske uttrykka ved vatnet kan vi lese inn i «Sommarsvevn» og «Liv ved straumen». Der tjønn-vatnet i «Sommarsvevn» ber preg av rolege og søvndyssande bølgeslag som uttrykker eit «vern og mål for lengsel», portretterer den kraftige elva i «Liv ved straumen» ideen om vatnet som ein «trussel». Samtidig skal vi i nærlesinga også sjå at elva uttrykker den meir positive ideen liv og ei strøymande livskraft som formidlar det komplekse naturbildet.

«Liv ved straumen» er det lengste av dei tre dikta som eg gjer nærlesingar av i denne oppgåva. Det er også blant dei lengste dikta i samlinga *Liv ved straumen* totalt sett. Diktet er inndelt i sju, relativt lange strofer på mellom ni og elleve verselinjer. Strofene er nummererte i tal frå 1 til 7, noko som skil seg frå dei fleste andre Vesaas-dikta der strofene ikkje er nummererte i det heile. Aamotsbakken knyter nummereringa opp til ei bibelsk og mytisk samanheng der talet sju ofte opptre, og ho nyttar bibelske element ein del i tolkinga si av diktet (Aamotsbakken, 2002: 186), noko som eg også vil gjere. Dei enkelte verselinjene innan kvar strofe er også ein del lengre enn verselinjene i «Sommarsvevn», og alle er skrivne på fri form, utan rim og fast rytmestruktur. Vi kan seie at dei lange verselinjene og den frie forma speglar innhaldet i diktet som er av meir prosaisk, forteljande art enn det tradisjonelt lyriske og skildrande som er til stades i «Sommarsvevn». Der «Sommarsvevn» først og fremst gir ei augeblikkskildring av eit landskap, kjem «Liv ved straumen» i større grad til uttrykk som eit forteljning om ein menneskeskikkelse og vandringa til denne gjennom landskapet. Dette kjem til syne i første strofe:

Liv ved straumen (Vesaas, 1970: 24–28).

1

Vatnet trenger seg inn i strendene
saman med sola, gjennom tynne piper.
Det blir eit myrland for skyer av mygg.
Eit menneske kan bli rasande inni skya-
og gå berserk-gang
med høge rop i mørkret.
Ikkje for myggens skuld,
men for det andre:
For det han kjenner
og ikkje kan forklare.

Der opninga av «Sommarsvevn» i hovudsak var prega av ideen om foreining, vektlegg opninga av «Liv ved straumen» ideen om separasjon. Det lyriske eg-et skisserer eit mørklagt og trugande myrlandskap som den menneskelege skikkelsen føler eit sterkt sinne av å opphalde seg i. Det lyriske eg-et gir så eit innblikk i dei kjenslemessige opplevingane til menneskeskikkelsen kor det kjem at desse er prega av eit ubehag, men som mennesket, eller «han», ikkje klarer å feste til ein konkret ting og formidle i ord. Det kjem til uttrykk ein avstand mellom mennesket og landskapet som blir vidare uttrykt i andre strofe i skildringane av fiskane som ligg i vatnet:

2

Fiskar mellom steinane
vippar med halen.
Dei veit ein god del om det som skjer.
Gamle fiskar med store hovud
kunne få eit menneske til å fryse
om dei fortalde.
Det blir aldri gjort.
Kjakane er samanbitne
og auga kalde.

Fiskane blir tilskrive vit, «store hovud», men dei er tause og formidlar ikkje vitet sitt vidare. Dette gir uttrykk for eit manglande sansemessige innblikk, som både er representativt for

menneskeskikkelsen, men også for det sansande lyriske eg-et som berre kan formidle fiskane sett frå utsida. Det dystre blir forsterka i den vidare, tredje strofa som byrjar med ei skildring av fuglane og ormen i graset:

3

I storrgraset ligg fuglar
med store, varme hjarte
bak dunen ein kveld,
med eit lågt sarr i storren.
Ein orm ligg natt etter natt og ventar
og får si løn.
Ingen veit meir, men den vesle fisken såg det
Blodig og stum ligg kanskje fisken no
på fiskarens krakk.

Vi kan anta at fuglane har vorte drepen av ormen, og som det vidare kjem fram har fisken som såg det som hende, truleg blitt drepen av fiskaren. At fisken har vorte tatt livet av inneber eit fullstendig tap av det essensielle vitet som no for alltid har vorte gjort «stum». Det rettar merksemd mot den menneskelege fiskaren og mennesket generelt som den ansvarlege, noko som blir tydelegare uttrykt i fjerde strofe kor mennesket går i møte med ormen:

4

Herlege sløkekronar svirrar
med frøhjul og godlukt.
Ved rota ligg eit menneske
og ein orm. Tiltrekte?
Det truskuldige mennesket
møter orm-auget i eit eldglimt.
Forståing spring imellom, og støkk.
Er det mogleg!
Kven er eg?

Møtet med ormen ber tydelege likskapstrekk med den bibelske syndefallsmyten kor Eva og Adam blir lokka av slangen til å synde mot Gud, og dermed forvist ut av paradiset Edens hage. Mennesket blir kopla opp mot den vondsinna ormen, noko som tematiserer det syndige

mennesket som bryt vekk frå den idylliske eininga med naturen. Strofa avsluttar med den sjølvgranskande utsegna «Er det mogleg! / Kven er eg?» som vitnar om at mennesket blir bevisst sitt eige ansvar. I den neste, femte strofa kan vi for første gong i diktet sjå eit forsøk på å nærme seg naturen idet mennesket legg seg ned i graset og lyttar til lyden av elvestraumen:

5

Straumen har si sterke dragkraft.
Menneske legg seg i storr-graset
av uklare grunnar.
Redde og modige og gråtande.
Marka under dei er rå og duld.
Pusten frå straumen kjennest
som eit rop,
og menneske-hjartet skjelv og svarar.
Eg er på plass, svarar hjartet. Eg er med.

Elva kjem til uttrykk både som ei skremmande kraft som trugar med å dominere over mennesket, men samtidig også ei form for livskraft som «menneske-hjartet» vil nærme seg. Menneske-hjartet søker å lytte til lyden av elvestraumen, og på denne måten opne seg for naturen. Dette spede forsøket på foreining blir likevel brote i sjetste strofe kor mennesket fortset vandra gjennom myrlandskapet og blir forskrekka av å sjå dei insektetande myrplantane:

6

I sumplandet står
seige plantar
med strålande fargar
og eit krumt fang.
Der syg dei livet av krek og fluger,
fangar føde med leik og slim-trådar.
Mennesket rykker seg ved synet,
synest at her
må helvetet vera nær.
Hit går mennesket
ikkje meir.

At myrplantane brutalt tar livet av insekt vekker sterke kjensler av både frykt og avsky som får mennesket til å trekke seg unna. På denne måten blir ideen om å fjerne seg fra ein trugande og framand natur forsterka. I siste og sjuande strofe har mennesket rømt frå myrplantane og er på ny vandring gjennom landskapet. Det kjem fram at ein storm er i vente og at noko skremmande kjem til å inntreffe:

7

Himmelen dreg saman tjukke skyer
til eit trugande møte.
Dei høgste trea sopar i det.
Det stivna storr-graset kviskrar:
Kva *er* dette?
Det svarar rundt ikring:
Det er du.
Og lenge lenge er det
til morgondag.

Storr-graset spør det avgjerande spørsmålet «Kva er dette?» og naturen «rundt ikring» svarar «Det er du.», noko som fremmar mennesket, «du», som den skuldige og framande parten. Slik bekreftar siste strofe på mange vis den overordna ideen om den tragiske og uløyslege separasjonen mellom menneske og natur, som vi i nærlesinga skal sjå nærmare på.

Det dualistiske og disharmoniske myrlandskapet

Første strofe av diktet opnar med ei skildring av korleis «vatnet» formar og skapar sjølve myrlandskapet: «Vatnet trenger seg inn i strendene / saman med sola, gjennom tynne piper / Det blir eit myrland for skyer av mygg». Rolla til vatnet som skapande og dominerande kraft kan vitne om skildringane av tjønn-vatnet i «Sommarvevn» som manar heile landskapet rundt seg til søvn. Men der vatnet i «Sommarvevn» har ei søvndyssande effekt som på kjærleg vis famnar om steinane, har vatnet i «Liv ved straumen» på andre sida ei trugande framtoning og påverknad på miljøet rundt seg. Dette kjem til syne i skildringa av at vatnet «trenger seg inn» som indikerer at vatnet brått og brutalt pressar seg inn i landskapet. Slik står vatnet i tydeleg motsetnad til vatnet i «Sommarvevn» som på varsamt vis «skvalpar» mot steinane og glattlikkar dei med sine «Våte hissande kyss». Når naturobjektet sola blir

introdusert i andre verselinje av «Liv ved straumen», kjem ho altså til å bli skildra som ein medskapar av myrlandet. I begge dikta kjem det til syne eit samspel mellom vatnet og sola som styrar naturen rundt seg. Men der sola og vatnet i «Sommarsvevn» er prega av eit gjensidig og tett samarbeid, skapar sola og vatnet i «Liv ved straumen» ein natur som grunnleggande er basert på konflikt mellom partane.

Myra som ein trugsel

I tredje verselinje av første strofe kjem det fram at det påtrengande vatnet og sola utformar eit myrlandskap fullt av mygg: «Det blir eit myrland for skyer av mygg». Innan økologien blir myra skildra som eit særeige økosystem som nettopp blir skapt av ei slik jamn tilstrøyming av vatn (Institutt for biovitskap, 2011a). Den store mengda av vatn også grobotn for store førekomstar av mygg og andre insekt i myrar, slik som det også kjem fram i diktet. Den norske biologen Christian Steel skriv at myrlandskap generelt spelar ei viktig rolle innan miljøvern. Dette er blant anna av den grunnen at myrar innehar eit rikt artsmangfald som gjer dei viktig å bevare (Steel, u.å.). I tillegg fungerer myrar som lager for store mengder oppsamla karbondioksidgass. Når myrar blir grøfta opp, og bygd om til vegar eller til andre formål, fører dette til store utslepp av karbondioksid i atmosfæren, noko som ytterlegare kan auke globale oppvarminga (Steel, u.å.). Difor er mange miljøvernarar opptatte av å bevare myrar i sin naturlege tilstand.

Framstillinga av myrlandskapet i «Liv ved straumen» står derimot langt frå eit miljøvernperspektiv der myra er noko som må bevarast. I staden uttrykker myra ein tydeleg trugsel for mennesket, noko vi kan sjå idet menneskeskikkelsen blir introdusert i dei vidare verselinjene: «Eit menneske kan bli rasande inni skya / og gå berserk-gang [i vilt raseri] / med høge rop i mørkret». I staden for å uttrykke noko kjærkomme blir myra skildra som eit mørklagt og frykfullt villmarkslandskap som mennesket er nøydd å enten overvinne eller flykte frå. Koplinga mellom myrlandet og villmarkstropen er noko som også Garrard trekker fram når han skriv at myrar, sumpar og andre våtmarksområde tradisjonelt har vorte sett på med skepsis og frykt i den vestlege historia (Garrard, 2012: 48). Garrard forklarar dette delvis med at myrar i tidlegare tider utgjorde ein ulempe og ein trugsel for menneska. Med den lause og våte myrgrunnen er det vanskeleg å dyrke og busette seg, men også bevege seg over til fots (Garrard, 2012: 48).

Framstillinga av myra som eit farefullt landskap er ifølge Skjerdingstad til stades i fleire av av Vesaas' verk (Skjerdingstad, 2007: 67). Skjerdingstad gir ei tolking av Vesaas' siste roman *Båten om kvelden* (1968) kor eit menneske går i møte med eit mørklagt myrlandskap og opplevingane til dette kjem til syne: «Svære ting finst nedover myr-mørkret og myr-skremslene – men oppe i dagen er det berre mosen, fin og uskuldig på tinden» (Vesaas, sitert i Skjerdingstad, 2007: 67). Der myra står fram som noko fredeleg og trygt for det blotte auget som observerer den i dagslys, skjuler det seg altså under den fredelege overflata noko ukjent og faretrugande. Menneskeskikkelsen i «Liv ved straumen» observerer også myra i nattemørket, «mørkret», noko som kan forsterke opplevinga av frykt. Ei slik fryktoppleving kan knytast opp mot villmarkstropen og den sublime kjensleopplevinga, som ifølge Garrard skildrar ei sterk oppleving av frykt i møte med ein ekstrem og trugande natur (Garrard, 2012: 68). Shaw skildrar den sublime opplevinga er prega av noko overveldande og stort som fell utanfor vår vanlege forståingsskala (Shaw, 2006: 1). Den sublime opplevinga kan med dette difor ikkje kan skildrast eller gripast med ord.

Vi kan sjå framveksten av ei sublim fryktoppleving i siste del av første strofe kor det kjem fram at sinneutbrotet likevel ikkje er direkte retta mot myggen: «[...] / med høge rop i mørkret. / Ikkje for myggens skuld, / men for det andre: / For det han kjenner / og ikkje kan forklare». Det skjer ein overgang frå kjensla av sinne retta mot noko konkret og ytre, til ei frykt for noko indre og ukjent. Vi kan lese dette opp mot Shaws skildring av den sublime opplevinga som ei kompleks oppleving, samansett av ulike kjensler (Shaw, 2006: 2). I diktet blir den sublime opplevinga så intens at det får mennesket til å rope ut i «mørkret», og den er vidare så overveldande at mennesket ikkje klarar å få grep om kjenslene sine og formidle dei i ord. Bilbro skriv at ei sublim fryktoppleving av naturen gjerne kan ha to negative konsekvensar, kor det enten leiar til eit forsøk på kontrollere og kjempe mot naturen, eller til eit forsøk på å flykte frå naturen (Bilbro, 2015: 136). Vi kan sjå antydning til begge desse i diktet kor mennesket først forsøker å kontrollere naturen gjennom ein aggressiv kamp mot den trugande myggsvermen. Deretter søker mennesket å flykte frå naturen og det skremmande, når han vidare legg ut ei kvilelaus vandring gjennom myrlandskapet.

Ein dødeleg, konfliktfull og vemmeleg natur

Det villmarksprega myrlandskapet i «Liv ved straumen» kan vidare koplast opp til Morton og den mørke økologien. Morton kritiserer djupøkologien og naturlyrikken for å skjønne

naturen, og vise den fram som noko utelukkande harmonisk (Morton, 2012: 17). I staden argumenterer Morton for at vi også må synleggjere dei negative, disharmoniske trekk ved naturen som like fullt er til stades. Eksempel på dette er trekk som konflikt, død, skrekk og vemming (Morton, 2012: 17). Vi kan sjå trekk av «konflikt» og «død» komme tydeleg til syne i tredje strofe som tar føre seg møtet mellom fuglane og ormen. Strofa byrjar med tilsynelatande harmoniske skildringar av fuglane: «I storrgraset ligg fuglar / med store, varme hjarte / bak dunen ein kveld / med eit lågt sarr [isskorpe] i storren [grasplante]». Beskrivinga «store, varme hjarte» gir eit bilde på fuglane som levande og kjærlege. Som Aamotsbakken konnoterer fuglemotivet hos Vesaas typisk førestillinga om håp og liv (Aamotsbakken, 2002: 205). Samtidig peikar Aamotsbakken på fuglemotivet i verka til Vesaas også har ein grunnleggande ambivalens ved seg der ideen om håp og liv ofte blir satt opp mot ein tilsvarande ide om destruksjon og død (Aamotsbakken, 2002: 205). Ein slik kontrast er til stades i dei påfølgande verselinjene kor ormen blir introdusert: «Ein orm ligg natt etter natt og ventar / og får si løn». Ormemotivet er også utbreidd i den vesaaske litteraturen og konnoterer ifølge Aamotsbakken ofte negative sider som vondskap, trugsel og død (Aamotsbakken, 2002: 94). I «Liv ved straumen» blir ormen framstilt som eit slikt faretrugande vesen som brutalt tar livet av dei tilsynelatande uskuldige fuglane. Dermed blir det som kunne vore ein fredfull tilvære erstatta med ei framstilling av naturen som ein håplaus og nådelaus dødskamp.

Framstillinga av relasjonen mellom fuglane og ormen står i tydeleg motstilling til det symbiotiske samarbeidet som blir formulert i Næss' djupøkologi. Næss skil det symbiotiske samarbeidet tydeleg ifrå det han omtalar som «populær biologi» der det dominerande slagordet har vore «kampen for tilværelsen» (Næss, 1976: 18). Biologen Markus Lindholm skriv at nemninga kampen for tilværet vart popularisert utover 1800-talet gjennom ei anerkjenning av Charles Darwins evolusjonsteori, som gir ei forståing av naturen som ein grunnleggande konkurranse på liv og død (Lindholm, 2012: 15–16). I kampen for tilværet må levande organismar konstant kjempe mot kvarandre for overleving, der den sterkaste, eller best tilpassa miljøet, er den som vinn (Lindholm, 2012: 15–16). Med utgangspunkt i kampen for tilværet kan vi sjå ein tydeleg skilnad i relasjonane mellom naturobjekta i «Sommarvevn» og «Liv ved straumen». Der det fredelege og gjensidige samarbeidet er karakteristisk for vatnet og steinane «Sommarvevn», viser relasjonen mellom fuglane og ormen i «Liv ved straumen» ein natur prega av kamp, død og utnytting. Denne dødskampen kjem vidare til syne i den konkrete relasjonen mellom menneske og natur som vidare i tredje strofe vitnar om at fisken truleg har vorte drepen av fiskaren: «Ingen veit meir, men den vesle fisken såg det. /

Blodig og stum ligg kanskje fisken no / på fiskarens krakk». Slik skapast det eit tragisk bilde av ulike delar av natur og menneske går i kamp mot kvarandre, som er fjernt frå det harmoniske naturbildet i «Sommarvevn» der naturen går inn i eit symbiotisk samarbeid.

Ved sida av trekka «konflikt» og «død» trekker Morton som nemnt også fram trekka «skrekk» og «vemming», som den mørke økologien ifølge han skal fremme. Vi kan lese ideen om «skrekk» inn i den overordna frykta for naturen hos menneskeskikkelsen i møte med myrlandskapet og som vil bli diskutert vidare i lesinga. Sjølv ideen om «vemming», det vil seie ein fråstøytande natur, kjem tydelegast til syne i sjetten strofe kor menneskeskikkelsen vandrar over myrlandet og observerer plantane som veks på staden. I likskap med tredje strofe som opnar med ei tilsynelatande harmonisk skildring av fuglane, kan vi i opninga av sjetten strofe sjå konturane av ei tilsvarande harmonisk framstilling av myrplantane: «I sumplandet står / seige plantar / med strålande fargar / og eit krumt fang». Plantane blir framstilt som tiltrekkande med sine «strålande fargar». Tiltrekkinga blir forsterka med skildringa «krumt [bøyg] fang», som blir ei besjeling der plantane tilbyr eit menneskeleg og trygt fang til å sitte på. Vi kan sjå likskap med bruken av vogge-symbolet i «Sommarvevn» der vatnet er ei beskyttande vogge og eit vern for steinane.

Det harmoniske bildet av dei trygge myrplantane blir likevel kontrastert i dei resterande verselinjene av strofa: «Der syg dei livet av krek og fluger, / fangar føde med leik og slim-trådar. / Mennesket rykker seg ved synet, / synest at her / må helvetet vera nær». Opplevinga til mennesket er prega av uhyggestemming som ifølge Aamotsbakken blir forsterka på det formessige planet gjennom dei allittererande og stikkande s-lydane: «sumpland», «seige», «syg» og «slim-trådar» (Aamotsbakken, 2002: 186). Der plantane først ga inntrykk av å tilby eit trygt fang, viser dei seg ved nærmare augesyn å vere ei dødsfelle, der insekt blir brutalt fanga og fortært. Mennesket reagerer med tydeleg sjokk og avsky kor det «rykker seg ved synet», og opplever ei kjensle av å vere nær «helvetet». I neste strofe er mennesket på vandring gjennom landskapet, noko som uttrykker eit forsøk på å flykte frå myrplantane og dei urovekkande kjenslene som desse vekker.

At myrplantane kan fortære insekt synleggjer deira eigenskapar som kjøttetande plantar. Dei konkrete skildringane kan knytast opp mot den kjøttetande planten Rundsoldogg, som ifølge biologen Kristian Hårdenson Berntsen har liggande, runde blad («eit krumt fang») og røde hår («strålande fargar») som dei fangar insekt med. Soldoggslekta er ifølge Berntsen blant dei

vanlegaste kjøttetande plantane å finne på norske myrar (Berntsen, u.å.). Trass i utbreiinga av enkelte kjøttetande plantar skriv den amerikanske botanikaren Adrian Slack at kjøttetande plantar på eit generelt plan er eit uvanleg syn i naturen (Slack, 1980: 11). Det uvanlege kan delvis forklare den sjokkarta kjensla som menneskeskikkelsen i diktet opplever i møte med noko framand og uvant. Slack skriv at dei kjøttetande plantane bryt med våre tradisjonelle oppfatningar av plantar som noko passivt og fredfullt (Slack, 1980: 11). Dei tar i staden same plass som rovdyr i dyreriket, noko som gjer at dei kan verke «upassande» og til og med «unaturlege» (Slack, 1980: 11). I diktet blir myrplantane framstilt som nettopp slike skremmande rovdyr, og som vekker avsky og frykt hos mennesket. Med Mortons oppfordring om å synleggjere dei disharmoniske og fråstøytande sidene av naturen, kan vi seie at diktet unngår å skjønne naturen. Det unngår å framstille plantar som noko reint fredeleg og harmonisk, slik dei elles ofte blir i den romantiske naturlyrikken. I staden synleggjer diktet ein natur som står fram i all si faktiske vemming og dysterheit.

Manglande innsyn i naturen

I teoridelen av oppgåva vart eg-referansar forklart som bestemte pronomen og substantiv som blir brukt i dikta som erstatning for eit eksplisitt lyrisk eg. Som nemnt trekker Aamotsbakken fram pronomenet «ingen» i «Liv ved straumen» som erstatning for eit lyrisk eg i diktet (Aamotsbakken, 2002: 183). Eg vil trekke fram ein anna mogleg eg-referanse i diktet som er substantivet «menneske». Lik Aamotsbakken argumenterer for at «ingen» fungerer som eit kollektivt, menneskeleg «vi» som etablerer ein distanse mellom menneske og natur i diktet, skal eg sjå på korleis substantivet «menneske» blir brukt på same måte.

«Menneske» som eit kollektivt «vi»

Substantivet «menneske» blir tatt i bruk fleire gongar gjennom diktet, første gong i fjerde verselinje av første strofe når den menneskelege skikkelsen blir introdusert: «Eit menneske kan bli rasande inni skya». Bruken av den konkrete nemninga «menneske» skil seg frå ein del frå andre dikt til Vesaas. I desse dikta blir menneskelege aktørar oftast omtalt med nemningar som eksponerer meir spesifikke karaktertrekk. Eksempel på dette er «guten», «kvinna» eller «barnet». Sjølv om alle desse nemningane i grunn har noko generelt ved seg, kan dei alle innordnast under den overordna nemninga «menneske». Nemninga «menneske» blir på denne måten enda meir generell, som kan samstillast med andre nemningar som «ein» og «ingen», som Vesaas ofte gjer bruk av i dikta sine. Men ved bruken av akkurat «menneske» i staden for

«ein» og «ingen», kan vi seie at diktet i større grad fangar inn det spesifikt menneskelege, og set dette i ein tydeleg kontrast til naturen.

Når menneskeskikkelsen blir introdusert for første gong i første strofe blir den omtalt som «eit menneske», altså i ubestemt form eintal. Vidare i same strofe kjem ordet «han» til uttrykk i «For det han kjenner». Den menneskelege skikkelsen har på denne måten vorte etablert som ein konkret handlande aktør i diktet, og vi kan difor forvente oss at nemninga «han», eller den bestemte forma «mennesket», vil bli brukt vidare gjennom diktet for å referere til denne konkrete aktøren. Likevel dukkar den ubestemte forma «menneske» opp igjen utover andre strofe: «Gamle fiskar med store hovud / kunne få eit menneske til å fryse». Det hypotetiske «kunne» sett saman med den ubestemte nemninga «menneske» trekker diktet utover den konkrete handlingssituasjonen. Dette forsterkar forståinga av nemninga «menneske» som representativt for ikkje berre den enkelte menneskeskikkelsen i møte med det gitte naturlandskapet, men for det generelle menneskelege i møte med naturen i vidare forstand. Den ubestemte forma «menneske» dukkar også opp i femte strofe, da også som fleirtal: «Menneske legg seg i storr-graset / av uklare grunner. / Redde og modige og gråtande. Marka under dei er rå og duld». Dei samsvarsbøyge adjektiva og pronomenet «dei» stadfestar tydeleg at det no ikkje berre er snakk om den enkelte menneskeskikkelsen, men menneska generelt. Det forsterkar ideen om menneskeskikkelsen som representant for eit kollektivt, menneskeleg «vi», på lik linje med «ingen» i diktet.

Det avgrensa menneskelege perspektivet

At «menneske» uttrykker eit kollektivt «vi» som også fungerer som eit implisitt lyrisk eg i diktet, kan vi vidare lese inn i bruken av synsvinkel. I «Sommarvevn» argumenterte eg for at det lyriske eg-et utover dei første to strofene tar i bruk intern fokalisering som gir det innsyn i dei indre, sansemessige opplevingane til naturobjekta. Eit slikt innsyn er derimot fråverande i «Liv ved straumen», kor den gjennomgåande bruken av fokalisering er ekstern. Det lyriske eg-et gir berre ytre, distanserte skildringar av naturobjekta, utan å få innsyn i deira indre sanseopplevingar. Derimot gir det lyriske eg-et eit innblikk i nokre av dei indre opplevingane til menneskeskikkelsen, noko som gjer at vi kan tale om eit forsøk på intern fokalisering i det indre livet til mennesket.

Viss vi tar utgangspunkt i første strofe opnar denne, slik som i «Sommarsvevn», med ei form for eksternt oversiktsbilde av heile landskapet. Men der det lyriske eg-et i «Sommarsvevn» zoomar inn på opplevingane til steinane og vatnet, zoomar det lyriske eg-et i «Liv ved straumen» i staden inn på opplevingane til menneskeskikkelsen. Det kjem fram at mennesket føler på eit intenst sinne i møte med myggen: «Eit menneske kan bli rasande inni skya». Vidare kjem det fram at sinneutbrotet ikkje er direkte forårsaka av myggsvermen, men har rot i det meir subtile som ligg i mennesket sjølv: «For det han kjenner / og ikkje kan forklare». Det lyriske eg-et gir på denne måten eit visst innblikk i det indre kjenslelivet til menneskeskikkelsen. At innblikket er noko avgrensa kan lesast opp mot den sublime opplevinga kor mennesket sjølv ikkje veit bakgrunnen for kjenslene sine. Følgeleg kan heller ikkje det lyriske eg-et, som speglar og blir i eitt med opplevingane til menneske, formidle desse kjenslene vidare.

Til forskjell frå innsynet i kjenslene til mennesket, er innsynet i det indre livet til naturobjekta fråverande. Dette kan vi sjå allereie i andre strofe kor det lyriske eg-et byrjar med å skildre fiskane med fokus på det som visuelt kan observerast frå utsida: «Fiskar mellom steinane / vippar med halen». Dette ytre perspektivet blir utvida noko i dei neste verselinjene kor fiskane blir besjelt og gitt evne til djupare innsikt: «Gamle fiskar med store hovud / kunne få eit menneske til å fryse / om dei fortalde». Deretter blir perspektivet ytterlegare avgrensa når det kjem fram at fiskane ikkje fortel kunnskapen sin vidare til mennesket: «Det blir aldri gjort / Kjakane er samanbitne / og auga kalde». Vi kan omtale besjelinga av fiskane som ei form for *allomorfisme*, noko Garrard nemnar som ein variant av besjeling der dyr blir gitt positive eigenskapar som bidrar til ei oppvurdering av dei (Garrard, 2012: 154). Fiskane blir på denne måten ikkje besjelt på ein nedsettande måte, slik kritikarar klandrar det besjelande språket for å gjere. I staden får fiskane oppvurdert sin evne til klokskap framfor mennesket – naturen blir oppvurdert framfor mennesket. Besjelinga av fiskane gir på denne måten ikkje grunnlag for kontakt mellom menneske og natur slik som eg trekte fram i lesinga av «Sommarsvevn». Det markerer korleis mennesket står utanfor naturen og den essensielle kunnskapen til denne.

Det manglande innsynet til menneskeskikkelsen i diktet blir spegla hos det lyriske eg-et, som i likskap med mennesket ikkje tar del i dei indre opplevingane til fiskane. Det lyriske eg-et kan berre fortelje oss at fiskane innehar sentral vit, men uttrykker ikkje kva som måtte ligge i dette vitet. Med utgangspunkt i ideen om ei tydeleg menneskeleg stemme i diktet kan seie at det lyriske eg-et markerer ei slik avgrensa, menneskelege stemme. Det stiller seg bevisst på at det

som menneske ikkje kan ta del i naturen på eit djupare plan, og unngår følgeleg det nyttelause forsøket i å prøve å formidle vitet til fiskane.

Brotet med naturen

Det manglande innsynet i vitet til fisken kjem vidare til uttrykk i tredje strofe kor det blir antyda at fisken har sett ormen drepe fuglane: «Ein orm ligg natt etter natt og ventar / og får si løn. / Ingen veit meir, men den vesle fisken / såg det». Aamotsbakken skriv at «ingen» markerer eit skilje mellom menneske og natur kor mennesket blir sett utanfor sfæren av vit og kunnskap som finst i naturen (Aamotsbakken, 2002: 183). Det absolutte ved denne erfaringa blir forsterka i dei siste verselinjene av strofa kor det kjem fram at fisken truleg har vorte drepen av fiskaren: «Blodig og stum ligg kanskje fisken no / på fiskarens krakk». Med bruken av ordet «kanskje» stadfestar det lyriske eg-et den grunnleggande usikkerheita som ikkje berre angår dei indre opplevingane til naturobjekta, men også dei konkrete, fysiske hendingane som utspelar seg i naturlandskapet. I tillegg blir det for første gong i diktet retta eksplisitt kritikk mot mennesket, kor den menneskelege fiskaren blir trekt fram som den skuldige i drapet og dermed i tapet av det essensielle vitet til fiskane.

Frykta for sannheita

Aamotsbakken knyter drapet av fisken i vidare forstand opp mot den bibelske syndefallsmyten kor mennesket blir drive ut av det paradisiske Edens hage (Aamotsbakken, 2002: 182–183). Det er mennesket som syndar og som difor må forlate sin idylliske relasjon med naturen. Med utgangspunkt i eit slikt kristent, teleologisk rammeverk ser Aamotsbakken fisken som eit bilde på Kristus, da fisken er eit mykje brukt symbol for Kristus-teiknet (PX) i Bibelen. Aamotsbakken koplar drapet av fisken opp mot Kristi lidingshistorie og korsfesting, og skriv følgande: «Kristus ble drept fordi han ønsket å fortelle menneskene sannheten» (Aamotsbakken, 2002: 182). På liknande vis trekker ho fram at fisken i diktet truleg var nøydd å bøte med livet fordi den har sett noko «som skulle vært skjult» (Aamotsbakken, 2002: 182).

Vi kan lese drapet av fisken og Kristus i eit vidare økokritisk rammeverk som vektlegg behovet for å vise empati for naturen. Jesus spreidde den grunnleggande budskapet om kjærleik overfor Gud og medmenneska rundt seg, noko som kan trekkast opp mot djupøkologien sin budskap om kjærleik overfor naturen. Barnhill og Gottlieb utfordrar det

negative synet på kristendomen som ein fremmar av eit dualistisk og antroposentrisk syn, der mennesket skal dominere over naturen (Barnhill & Gottlieb, 2001: 171). I staden fremmar dei eit positivt syn på kristendomen der denne kan lesast som uttrykk for eit økosentrisk syn. I ei slik tolking blir mennesket gitt særansvar som vaktar av naturen: «we must, therefore, love God's creation, both for God's presence within, and for its role as neighbor (Barnhill & Gottlieb, 2001: 171). Menneska skal elske og bry seg om naturen, både fordi Gud sjølv er del av naturen, og av den grunn at naturen representerer «den neste», i likskap med andre menneske rundt oss. Den skjulte kunnskapen til fiskane kan med dette lesast opp mot Jesus' kjærleiksbodskap, der fisken lik Jesus søker å spreie sanninga om at vi skal ha ein grunnleggande empati overfor menneska og naturen rundt oss.

Kunnskapen til fiskane blir grunnleggande halde skjult gjennom diktet, men Aamotsbakken referer til andre strofe av diktet som ho meiner gir ein leietråd til kva det kan dreie seg om: «Gamle fiskar med store hovud / kunne få eit menneske til å fryse / om dei fortalde». Aamotsbakken skriv at kunnskapen blir kopla til menneskeleg angst, noko som mennesket føler ubehag ved å ta innover seg (Aamotsbakken, 2002: 182). Dette kan også koplant opp mot drapet av Jesus, som i si tid vart utleia av at Jesus spreidde eit bodskap som utfordra den etablerte makt- og samfunnsstrukturen (Shore, u.å.). Sett slik kan vi tenke oss at kjærleiksbodskapen til fiskane overfor naturen også blir opplevd som trugande for dei dominerande strukturane i samfunnet vårt i dag. Vi kan kople dette til den sublime frykta for å ta innover seg dei menneskeskapte klima- og miljøendringane som ein realitet, noko som blir fremma av Bilbro og Morton (Bilbro, 2015: 136; Morton, 2007: 130–131). Klimakrisa konfronterer oss med ei reell førestilling om at heile verda kan gå under, og at det er vi menneske som er ansvarlege for undergangen. Vissheita om klimakrisa trugar på denne måten vår grunnleggande kjensle av tryggleik i verda, i tillegg til ei oppfatning av oss sjølv som rettsindige og moralske vesen. Slik sett ber bodskapen til fisken om å ivareta naturen, ikkje utelukkande med seg eit positivt kjærleiksbodskap. Det inneber også ei dyster vissheit om vår forsømming av naturen, og som vi helst i naiv godtru ønsker å leve forutan.

Ansvarleggjering av mennesket

Gjennom å fremme mennesket som den skuldige for brotet med naturen og for forsøminga av denne, ber diktet tydelege preg av det Garrard og Lindström omtalar som den miljøorienterte poesien. Som eg trekte fram i innleiinga av oppgåva er dei fleste av dikta frå samlinga *Liv ved*

straumen orientert mot den økofenomenologiske varianten av økopoesi. Som Garrard og Lindström skriv rettar økofenomenologisk poesi seg mot det individuelle mennesket som går inn i eit intimt møte med naturen, og søker å verdsette denne (Garrard & Lindström, 2014: 37). Den miljøorienterte økopoesian tar derimot opp i seg eit meir eksplisitt kritisk syn på den menneskelege behandlinga av naturen (Garrard & Lindström, 2014: 37, 47 og 50). Diktet «Liv ved straumen» er da kanskje det fremste eksempelet på slike dikt hos Vesaas.

Den kritiske tilnærminga i diktet kjem tydelegast til uttrykk i den vidare fjerdestrofa som skildrar møtet mellom mennesket og ormen. Aamotsbakken knyter møtet eksplisitt opp mot den bibelske syndeforteljinga der Eva og Adam går i møte med den vondsinna slangen i paradiset Edens hage (Aamotsbakken, 2002: 184). I dei første to linjene av strofa blir den harmoniske paradistilstanden synleggjort i skildringane av dei tiltalande sløke-plantane³: «Herlege sløkekronar svirrar / med frøhjul [såhjul]⁴ og godlukt». Vi kan sjå likskapstrekk med sløkeplantane som spreier ut freistande godlukt, og det som i Bibelen blir skildra som det «forlokkande» og forbodne Kunnskapens tre (1. Mosebok 2). Det forlokkande kjem vidare til uttrykk i relasjonen mellom ormen og mennesket, og antydar ei gjensidig tiltrekking mellom desse: «Ved rota ligg eit menneske / og ein orm. Tiltrekte?»

I Bibelen er det slangen som overtaler Eva til å ete frukta frå treet, og som difor står bak sjølve brotet med paradistilstanden. Ei liknande demonisering av ormen kan vi sjå vidare i diktet: «Det truskuldige mennesket / møter orm-auget i eit eldglimt. / Forståing spring i mellom, og støkk». Gjennom blikkontakten blir det skapt ei gjensidig forståing mellom ormen og menneskeskikkelsen, noko som sett ein tydeleg «støkk» i, og forskrekkar «Det truskuldige mennesket». Det speglende blikket etablerer ei kopling mellom mennesket og ormen der eigenskapane til den vondsinna ormen blir overført til mennesket. Dette fører vidare til at mennesket blir klar over sin eigen vondsinna og ormske natur, noko som kjem til uttrykk i dei siste verselinjene av strofa: «Er det mogleg! Kven er eg?». Dei sjølvgranskande spørsmåla viser ifølge Aamotsbakken at menneskeskikkelsen har vorte klar over sin eigen bevisstheit og eksistens som menneske (Aamotsbakken, 2002: 184).

Aamotsbakken skriv at bevisstgjeringa fører med seg noko negativt som bidrar til å skape ein «evig distanse mellom menneske og natur» (Aamotsbakken, 2002: 184). I paradistilstanden er

³ Sløke: ein til to meter høg plante med små, kvite blomster som veks naturleg i myrområde og i vasskantar.

⁴ Frøhjul: originalt dansk ord. Arbeidsreiskap for å så frø med.

Eva og Adam prega av sin naive veremåte, noko vi kan samstille med Schillers konsept om den naive, pastorale diktaren som innehar ei barnleg haldning og sansemessige nærleik til naturen. Men idet Eva og Adam et frå frukta av Kunnskapens tre får dei «innsikt i godt og vondt». Dei blir viss på at dei er nakne, og av skam dekkjer dei til kroppen framfor kvarandre og Gud (1. Mosebok 2). Gjennom møtet med ormen i diktet går menneskeskikkelsen på same måte brått frå den naive uskuldstilstanden, til å bli sjølvrefleksiv og innsjå sine eigne feil og manglar. På same tid blir mennesket klar over at naturen har vorte tapt for han, noko som ber likskap med Schillers idé om den sentimentale diktaren som blir bevisst den tapte naive og idylliske eininga med naturen (Schiller, 1987: 159). Den nyerverva innsikta blir opplevd som noko negativt for mennesket sjølv, fordi det hindrar han i å fortsette å leve i harmonisk og naiv truskuld med naturen.

Den nye innsikta har også positive kvalitetar ved seg, noko Aamotsbakken peikar på når ho skriv at mennesket blir klar sitt moralsk ansvar som bevisst og tenkande vesen (Aamotsbakken, 2002: 184). Den nyerverva innsikta gir slik ei moglegheit for å kunne ta det moralske ansvaret, og å endre på sin syndige veremåte og behandlinga av naturen. Dette kan vi lese opp mot Morton som presiserer er det viktig med ei sjølvkritisk tilnærming der ein unngår eit falskt forsøk på harmonisk eining med naturen, men i staden gjer seg bevisst på den faktiske separasjonen frå naturen (Morton, 2007: 135). Der drapet på fisken markerte tapet av den essensielle kunnskapen om mennesket sitt brot med naturen, gir møtet med ormen eit nytt håp kor mennesket likevel får tilgang på kunnskapen og dermed kan ta ansvaret sitt. Slik har møtet med ormen også positive følger ved seg, som gir mennesket ei moglegheit til å finne tilbake til naturen. I lesinga av den vidare, femte strofa av diktet skal vi sjå nærmare på korleis eit slikt forsøk på kontakt mellom menneske og naturen kjem til uttrykk.

Forsøket på å lytte til naturen

Etter møtet med ormen kjem det vidare i femte strofe fram korleis mennesket legg seg ned ved elvestraumen: «Straumen har si sterke dragkraft. / Menneske legg seg i storr-graset / av uklare grunnar. / Redde og modige og gråtande. / Marka under dei er rå og duld [utilgjengeleg eller uklar]». Opplevinga av redsel og ubehag blir kontrastert av eit forsøk på å lytte til lyden av elvestraumen og svare denne: «Pusten frå straumen kjennest / som eit rop, / og menneskehjartet skjelv og svarar. / Eg er på plass, svarar hjartet. Eg er med». I staden for å flykte frå

den skremmande naturen som tidlegare har prega handlinga i diktet, legg mennesket seg ned ved elvestraumen og søker å komme i tale med denne.

Elva som sublim og vitalistisk kraft

Menneskeskikkelsen si oppleving av elvestraumen kan knytast opp til dei komplekse og overveldande kjenslene som oppstår i møtet med ein sublim natur. Den ville elvestraumen med si «sterke dragkraft» blir ei spegling av korleis mennesket opplever å bli dradd i ein uregjerleg straum av motstridande kjensler prega av redsel, mot og sorg: «Redde, modige og gråtande». Tidlegare har eg løfta fram korleis den sublim opplevinga kan ha negative konsekvensar som leiar til at mennesket enten flyktar eller kjempar mot naturen. Den sublim opplevinga av elva som no kjem til syne i diktet er heller prega av eit ønske om å gå i møte med naturen. Vi kan knyte dette opp mot Garrard som trekker fram fleire klassiske, romantiske diktarar som portretterer den sublim frykta som ei positiv kjensle av respekt og ærefrykt for naturen (Garrard, 2012: 74–78). Vi kan sjå ei slik sublim oppleving i diktet der «Menneske legg seg i storr-graset / av uklare grunnar», og erfarer den skremmande og enorme krafta til elva som trer fram.

Den sublim opplevinga av elva kan også koplast opp til vitalismen i den forstand at elva kjem til syne som ei vital og overordna kraft. Vassenden skriv at vitalismen uttrykker det grenseløse, dynamiske og stadige forvandlande (Vassenden, 2012: 22). Desse skildringane illustrerer elva, og korleis ho ikkje er eit roleg og stillestående vatn, men eit vatn i konstant gjennomstrøyming. Vi kan vidare sjå likskapstrekk mellom elva i «Liv ved straumen» og Tjønn-vatnet i «Sommarvevn» som med sine rytmiske bølgeslag styrar naturen rundt seg, og manar denne til søvn. På same måte viser elva i seg å vere ei leiande kraft og eit evig element i naturen i «Liv ved straumen». Elva utformar det fysiske myrlandskapet, noko vi kan kople til opninga av første strofe der «Vatnet trenger seg inn i strendene». Lik dei rytmiske bølgeslaga er elvestraumen ein jamn straum, og illustrerer korleis naturen grunnleggande sett er driven av rytmiske, sykliske prosessar. Det menneskelege livet blir på andre sida underordna vatnet, noko vi også kan sjå i begge desse dikta. I «Liv ved straumen» kjem underordninga til syne i det personlege møtet med elva, kor mennesket ikkje kan gjere anna enn å legge seg ned på den ubehagelege marka som er «rå og duld», og la seg i overført tyding «flyte med» straumen til elva.

Talande natur og lyttande menneske

Sjølv om den sublime, vitalistiske opplevinga av elva gir uttrykk for ei skremmande og overmektig kraft er den også prega av ei grunnleggande nysgjerrigheit og eit ønske om å nærme seg denne krafta. Dette kjem tydeleg fram vidare i strofa kor mennesket lyttar til elvestraumen: «Pusten frå straumen kjennest / som eit rop». Elvestraumen blir besjelt med dei menneskelege eigenskapane av å kunne puste og rope, noko som blir eit bilde på sjølve lyden av elvebrusen. Deretter responderer det einslege menneske-hjartet: «og menneske-hjartet skjelv og svarar. / Eg er på plass, svarar hjartet. Eg er med». Greenwald fremmar skildringar av orale, lydlege sanseopplevingar, framfor visuelle sanseopplevingane i den vesaa ske diktinga. Han uttrykker at Vesaas ikkje primært er ein visuell poet, og at dette skil han frå mange andre moderne diktarar, som hovudsakeleg lenar seg på det visuelle uttrykket i dikta sine, og søker å finne meining i dette (Greenwald, 2000: 14). I staden argumenterer Greenwald for at poesien til Vesaas først og fremst er kjenneteikna av det høyrande eller lyttande (Greenwald, 2000: 14). Dette eksemplifiserer han med lyden av ein stemme eller eit rop, eller lyden av snø, is, vind og vatn. Evna til å lytte gjer ifølge Greenwald at diktinga til Vesaas får ein større sensitivitet for naturen og verda rundt seg (Greenwald, 2000: 15).

Vi kan seie at skildringa av den ropande elvestraumen, og det lyttande mennesket markerer ein slik sensitivitet for naturen som det Greenwald omtalar. I staden for å observere elva på avstand og ikkje verkeleg ta del i denne, involverer menneskeskikkelsen seg i elva gjennom ei intim, oral sanseoppleving av denne. Mennesket lyttar gjennom «menneske-hjartet», som i likskap med fuglane sine «store, varme hjarte» kan hjartet lesast som metafor på liv, kjærleik og håp, noko som formidlar ideen om at mennesket «med heile sitt hjarte» ønsker å opne seg for budskapet til elvestraumen. Samtidig illustrerer menneske-hjartet også ei konkret, fysisk side ved mennesket som viser til sjølve hjarteorganet i kroppen. Vi kan kople dette opp mot den fenomenologiske filosofen Merleau-Ponty som løfter fram korleis den fysiske kroppen fungerer som ei kontaktflate mellom menneske og natur (Merleau-Ponty, sitert i Garrard, 2012: 36). Ifølge Merleau-Ponty går ikkje den menneskeleg bevisstheita, det indre, i direkte kontakt med den ytre naturen. I staden er det *kropp-subjektet*, ei samling av den menneskelege bevisstheita og den fysiske kroppen, som saman går inn i ein «prepersonleg dialog» med naturen (Brown & Toadvine, 2003: 39 og 116). Hjartet kan slik illustrere ei kopling mellom dei mentale og kroppslege kvalitetane ved mennesket, og som går inn i ein dialog med elvestraumen og den ytre naturen.

Hjartet blir også ei spegling av dei vitale eigenskapane til elvestraumen. Det rytmiske, pulserande hjartet som pumpar blod gjennom blodårane i kroppen, illustrerer den rytmiske elvestraumen som går gjennom elveåra. Lik elva blir halden i live av den jamne straumen av vatn, blir mennesket også halde i live av at hjartet i jamn takt pumpar blod rundt i kroppen. Merleau-Ponty skriv at det kroppslege møtet med naturen fører til ei levandegjering av både natur og menneske (Brown & Toadvine, 2003: 39). Vi kan med dette seie at kontakten mellom menneske-hjartet og elva diktet fører til ei levandegjering av desse begge, der mennesket blir bevisst si eiga, strøymande livskraft og korleis denne er kopla opp mot naturen.

Skjult natur med skjult budskap

Etter det sterke og intime møtet med elvestraumen i femte strofe, er menneskeskikkelsen i sjette strofe på ei ny vandring gjennom myrlandskapet. Mennesket går i møte med myrplantane, og denne opplevinga antydar først å bere preg av det harmoniske, kor plantane blir framstilt som tiltalande, «strålande», som tilbyr sitt trygge, «krumme fang». Men ved nærmare augesyn blir det avdekt at myrplantane tar livet av insekta, noko som forskrekkar mennesket som «rykker seg ved synet». Menneskeskikkelsen får assosiasjonar til «helvetet», og vil fjerne seg frå staden: «Hit går mennesket / ikkje meir». Framfor eit ønske om å gå i møte med den skremmande naturen slik vi kunne sjå tilfellet med møtet med elvestraumen, blir det no stadfesta korleis mennesket ønsker å flykte frå naturen. På denne måten skjer det ikkje ei foreining mellom menneske og natur slik førre strofe kunne antyde. I staden blir ideen om separasjon og det håplause som ligg i denne opplevinga forsterka.

I den sjuande og siste strofa kan vi anta at mennesket har flykta frå myrplantane og fortsett si vandring gjennom landskapet. Menneskeskikkelsen er ikkje til stades som synleg aktør i landskapet, men vi kan framleis lese dei pessimistiske skildringane til det lyriske eg-et som uttrykk for dei indre opplevingane til mennesket. Strofa byrjar med eit utvida oversiktsbilde over landskapet kor det lyriske eg-et løftar blikket opp frå bakkeplan, til himmelen over landskapet: «Himmelen dreg saman tjukke skyer / til eit trugande møte». Samantrekkinga av skyene blir eit varsel om at ein storm og eit uver er i vente, noko som også blir eit metaforisk bilde på den gjennomgåande frykta som mennesket føler på. Det skapar forventningar om at eit klimaks kjem til å komme og at ein avgjerande kamp vil utspele seg mellom mennesket og

dei stormfulle naturkreftene. At landskapet rundt tar del i stormen kjem til syne i dei neste verselinjene som fortel at trea har byrja å røre seg i vinden: «Dei høgste trea sopar [feiar eller kostar] i det». Deretter rettar det lyriske eg-et blikket sitt heilt ned mot bakkeplan til graset som stiller eit avgjerande spørsmål: «Det stivna storr-graset kviskrar: / Kva *er* dette?». Spørsmålet blir møtt med ei kontant svar av naturen rundt: «Det svarar rundt ikring: / Det er du.». Mennesket, «du», blir etablert som framand for naturen, noko som kan koplast opp til den menneskelege ansvaret for brotet med naturen. I dei siste to verselinjene bekreftar det lyriske eg-et den grunnleggande håplausheita når det stadfestar at morgondagen er langt unna: «og lenge lenge er det / til morgondag».

Mennesket som framand for naturen

Ansvarleggjeringa av mennesket for å bryte med naturen ber ein del likskapstrekk med fjerde strofe og møtet med ormen. I fjerde strofe var mennesket den som vart gjort bevisst på at det har brote med naturen og sitt ansvar for dette. I sjuande strofe er det derimot naturen sjølv som blir gjort bevisst på denne problematikken. Graset prøver å identifisere det framande og ukjende som det står overfor når det stiller spørsmålet «Kva *er* dette?». Ordet «*er*» blir lagt trykk på gjennom kursiv, noko som uttrykker ei grunnleggande skeptisk haldning. Gjennom svaret «Det er du.», blir det framande avslørt som «du». Aamotsbakken skriv at pronomenet «du» har ein pragmatisk funksjon i diktinga til Vesaas (Aamotsbakken, 2002: 157). Slik peikar «du» ikkje berre mot sjølv menneskeskikkelsen, men også utover mot lesaren av diktet. Aamotsbakken samanliknar også bruken av «du» med «vi» kor ho skriv at «du» kan intensivere det personlege, individuelle ansvaret (Aamotsbakken, 2002: 157). Gjennom bruken av «du» går «Liv ved straumen» dermed forbi eit meir generelt, menneskeleg «vi», som eg tidlegare har trekt fram. Det rettar no større merksemd mot den konkrete, menneskelege lesaren av diktet, og oppfordrar denne til å ta sitt individuelle, moralske ansvar.

At mennesket står utanfor naturen blir forsterka ved at dialogen berre går føre seg mellom plantane storr-graset og naturen «rundt ikring», utan at mennesket tar del. Biologiprofessoren Anne Sverdrup-Thyge som skriv at plantar har vist seg å ha eit langt meir komplekst, kommunikativt samarbeid enn det vi har trudd tydlegare (Sverdrup-Thygeson, 2018: 83–84). Blant anna har plantar eit spesielt innebygd nettverk av sopptrådar der dei på store avstandar klarer å overføre plantenæring og åtvare kvarandre mot insektangrep. På ein slik måte argumenterer Sverdrup-Thygeson for at plantane utviser ei form for omsorg kor dei hjelper

kvarandre (Sverdrup-Thygeson, 2018: 83–84). Sett på denne måten går stort-graset og naturen «rundt ikring» inn i eit gjensidig samarbeid kor dei hjelper kvarandre, og som skil seg tydeleg frå ideen om kampen for tilværet som tidlegare har prega landskapet. At naturobjekta no går inn i eit felles samarbeid kan likne på det positive, gjensidige samarbeidet mellom vatnet, steinane og sola i «Sommarvevn». Samtidig forsterkar det eit dualistisk, disharmonisk bilde av ein samla og overmektig natur som står i mot det einsame mennesket.

Stillheit og taus natur

Utsegna «Det er du.» uttrykker ikkje berre ei direkte skulding mot mennesket, men rommar også ei grunnleggande usikkerheit ved seg som blir representativt for diktet i heilskap. Sjølv om «du» peikar i retning av mennesket kjem det aldri direkte fram kven «du» konkret refererer til i diktet. Det kjem heller ikkje fram kva «du» eigentleg blir skulda for. I staden blir utsegna brått konkludert med eit punktum bak, noko som lukkar moglegheit for vidare forklaring. I dei siste to verselinjene beveger det lyriske eg-et seg vekk frå talesituasjonen, og tilbake til skildringane av landskapet: «og lenge lenge er det / til morgondag». Det plutselige brotet forsterkar ei førestilling om at noko blir verande usagt, noko vi kan lese inn i den formmessige utforminga av strofa:

[...]

Kva *er* dette?

Det svarar rundt ikring:

Det er du.

Og lenge lenge er det

til morgondag.

Den korte utsegna «Det er du.» blir utforma i berre tre einstavingsord, noko som skil seg ut frå diktet elles som i hovudsak er bygd opp på lengre ord og setningar. Når «Det er du.» blir sett aleine i verselinja skapar det vidare eit påfølgande visuelt tomrom etter seg som blir ein pauseeffekt i diktet. Vi kan lese inn ein liknande pauseeffekt i slutten fjerde strofe når mennesket spør seg «Kven er eg?», kor pausen blir markert av eit strofeskifte. Greenwald løftar fram bruken av slike formmessige pausemarkørar mellom verselinjer og strofer i den vesaaske diktinga. Han skriv at slike pausar krev merksemd hos lesaren: «where the pauses demand an attentiveness from the reader to match the poet's own [...] at each break the poet seems to reflect on the previous stanza [...]» (Greenwald, 2000: 16). Pausen uttrykker ifølge

Greenwald ein stillheit, ein negasjon av uttrykk, og legg det opp til lesaren sjølv å skape meining i uttrykket (Greenwald, 2000: 16–17). Slik forsterkar stillheita på andre sida behovet for lesaren for å prøve å lytte etter det usagte. Utsegn som «Kven er eg?» og «Det er du.» gjer at lesaren må stoppe opp og leite etter meining i desse. Vi kan seie at dette ytterlegare forsterkar den pragmatiske funksjonen ved utsegna, kor lesaren lik menneskeskikkelsen blir nøydd å stille seg sjølv spørsmålet om sitt personlege ansvar for brotet med naturen.

Vi kan kople stillheita til det elles manglande innsynet i naturen som er til stades gjennom diktet. I lesinga av utsegna «Vinden som ingen har sett» i Sommarsvevn» trekte eg fram korleis naturen blir presentert som ei form for gåte som mennesket ikkje har innsyn i. Men som det likevel kjem fram i dette diktet manglar vatnet bodskap, noko som illustrerer ideen om ein natur utan djupare meining. I «Liv ved straumen» blir det på andre sida antyda at naturen *har* ein djupare kunnskap eller bodskap ved seg, men at denne er utilgjengeleg for oss menneske som står fullstendig utanfor naturen. Dette kan likevel skape ei grunnleggande nysgjerrigheit hos lesaren. Lesaren blir oppfordra til å søke å finne meining i den stillheita som naturen uttrykker, og slik søke å nærme seg denne.

Delkonklusjon av diktet «Liv ved straumen»

I lesinga av «Liv ved straumen» har eg lagt mest vekt på ideen om separasjon. I første del av tolkinga såg eg nærmare på myrlandskapet og korleis skildringa av dette kjem til uttrykk som ei dualistisk-disharmonisk oppleving av ein skremmande og sublim natur som mennesket vil flykte frå. Deretter utforska eg posisjonen til lyriske eg-et som ei avgrensa menneskeleg stemme. Dette leste eg inn i bruken av alternative eg-referansar gjennom substantivet «menneske» som uttrykker ideen om eit kollektivt menneskeleg «vi». I tillegg såg eg nærmare på bruken av synsvinkel kor det lyriske eg-et nærmar seg menneskeskikkelsen sine indre opplevingar, utan å ta del i dei indre opplevingane til fisken og dei andre naturobjekta. Diktet skapar på denne måten eit inntrykk av ein natur som mennesket grunnleggande sett ikkje kan nærme seg.

Vidare i tolkinga såg eg nærmare på drapet av fisken i tredje strofe, og på møtet mellom mennesket og ormen i fjerde strofe. Eg leste desse hendingane opp mot den bibelske syndeforteljinga og drapet av Kristus, som viser korleis mennesket blir ansvarleg for å ha brote med naturen. Med dette argumenterte eg for at «Liv ved straumen» kan lesast som

uttrykk for miljøorientert økopoesi som tar inn eit kritisk blick på mennesket si behandling av naturen. Mot slutten av fjerde strofe kan mennesket i positiv forstand synest å bli bevisst sitt eige ansvar, noko som gir ei moglegheit til å finne tilbake til naturen. Eg utforska eit slikt forsøk på foreining med naturen i lesinga av femte strofe kor mennesket går i møte med elvestraumen. Da vektla eg korleis elvestraumen kan lesast som uttrykk for ei vitalistisk, overordna kraft som skapar ei sublim frykt hos menneskeskikkelsen. I tillegg såg eg på korleis mennesket tar inn ei sansemessig og kroppsleg deltaking i naturen der «han» gjennom menneske-hjartet søker å lytte til og gå i dialog med elvestraumen.

Til sist i tolkinga såg eg nærmare på avslutninga av diktet, og korleis denne på mange vis stadfestar ideen om separasjon som i hovudsak har prega diktet. I sjuande strofe kjem det ei pessimistisk framstilling av at mennesket er utestengd frå ein natur som talar seg imellom og som skuldrar på mennesket for å brote med seg. Samtidig ber skuldinga preg av noko usagt, og som skapar grunnlag for refleksjon hos lesaren. I dette kan vi lese inn eit element av foreining kor diktet synleggjer ein taus natur, og som på motsett vis opnar opp for ein lyttande lesar.

5. Analyse av diktet «Nattleg vind»

«Nattleg vind» er det siste diktet i *Liv ved straumen*, og dette er også det siste diktet eg vil gjere ei nærlesing av. Diktet etablerer ei forteljing om livet til det einslege strået som veks opp i eit sommarleg kornåkerlandskap, og den hardnakka, men nyttelause kampen som strået må kjempe for å overleve. Vi kan lese ein del av tematikken ut i frå sjølve tittelen «Nattleg vind». Det første leddet «Nattleg» fortel oss at det er nattetida som er utgangspunktet for dei skildra hendingane i landskapet, noko som diktet delar med det mørklagte og nattlege myrlandskapet i «Liv ved straumen». I begge dikta blir nattermørket beskrivande for dei kjenslemessige opplevingane av landskapet som noko trugande og dødbringande. På motsett vis blir «Sommarsvevn» med det solfylte dagslyset uttrykk for det vennlege og trygge. Det andre leddet av tittelen, «vind», fortel oss noko om korleis naturobjektet vinden lik vatnet i begge dei to førre dikta, får rolla som eit styrande, evig element og som overgår menneskeleg påverknad. Den styrande rolla til vinden kjem til uttrykk allereie i opninga av diktet: «Strået bøyer seg i nattleg vind», og blir i ulike variantar gjentatt gjennom diktet, for så å bli konkludert med i siste verselinjene: «i ein nattleg vind».

Diktet er av middels lengde sett i forhold til dei andre dikta i samlinga. Det er inndelt i fem strofer med svært variabel lengde frå fire til femten verselinjer, der første og andre strofe er dei lengste, tredje og fjerde strofe dei kortaste, og femte strofe omtrent midt i mellom. I likskap med diktet «Liv ved straumen» og dei fleste andre dikta i samlinga er også «Nattleg vind» er i skrive på fri verseform, utan rim og fast rytmestruktur.

Nattleg vind (Vesaas, 1970: 110–112).

Strået bøyer seg i nattleg vind.

Eitt og eitt står stråa

i sitt korte livsløp.

Røtene går ned og søker vegen,

leikar blindt kring steinar,

helsast på av skjold-dyr.

Stridbart møtest ting i djupet,

helsast på av sansningar i

ørsmå, harde hugar.

Skjold-dyr trakkar røter

på sin tome ringgang.
Døden nær for alle,
ned i mørke riket.
Ein stad står eit sluttstrek.
Strået bøyer seg i nattleg vind.

Første strofe opnar med at strået blir bøygd av vinden, for så å vende blikket til under bakkeplan kor strårøtene blir trakka ned av skjold-dyra. Vi kan lese dette både opp mot ideen om foreining med, og separasjon frå natur. Ideen om foreining kjem til uttrykk i korleis livet til strået står i direkte forbindelse med omgjevnadane rundt seg. Samtidig formidlar denne forbindinga også ein idé om separasjon frå ein fråstøytande og dyster natur, kor strårøtene må gå i ein uunngåeleg dødskamp mot skjold-dyra. Ideen om at naturen er grunnleggande driven av konflikt blir skildra vidare i andre strofe som går inn på relasjonen mellom strået og sola:

Himlens sol slår ned i djupe marka.
Strå kan tøyse seg og glinse farleg.
Bognar framfor makt,
men rettar seg mot kvelden.
Store dagar slæpast fram
ved himlens hjelp.
Safter går til topps i høgste tre.
Ingen ser det,
medan røter borar,
medan skjold-dyr trakkar,
ler og smiler kaldt på dødens stig.
Djupt og blindt og hardt på korte vegen.
Stråa bøyer seg som hår i nattleg vind.

Lik «Sommarsvevn» kjem det til uttrykk ein naturdeterminisme der dei evige elementa i naturen, som i dette tilfellet er sola, blir dominerande over det enkelte livet. Men naturdeterminismen i «Nattleg vind» er på mange vis meir synleg og negativt lada enn i begge dei førre dikta. Livet til strået blir eit bilde på korleis også menneska er delar av ein «blind», sjellaus og meningslaus natur, og aldri kan sleppe unna døden trass i all motkamp. I det blinde kan vi også lese inn det lyriske eg-et som formidlar naturen gjennom eit distansert og avgrensa blikk. Dette kjem blant anna til uttrykk i «ingen ser» som vitnar om at mennesket

ikkje kan ta del i dei indre sanseopplevingane til naturobjekta. Den korte tredjestrofa presenterer stråa som del av eit åkerlandskap, og uttrykker vidare ideen om menneskeleg separasjon frå naturen:

Kortare enn kort, lell allting varer.
Alt blir lenge – ved eit tallaut mangfald.
Skjerande syng slåttens dag i juli.
Kvar som nådde opp i sol
har falli.

Den menneskeskapte slåtta, tida på året da menneska haustar kornet i åkeren, tar brått livet av dei enkelte stråa. Det illustrerer korleis stråa ikkje berre er nøydd å kjempe imot naturkreftene, men også mot dødbringande menneskekrefter. Skildringa rettar merksemd mot mennesket som omsynslaust tar livet av stråa, og presenterer difor mennesket som ein mogleg trugsel mot livet i naturen. Ideen om ein slik separasjon blir likevel utfordra i den korte fjerdestrofa kor det lyriske eg-et for synleggjer seg som eit sansande «hjarte» som tar innover seg lukta av den slåtte åkeren:

Rare angar svir og rusar hjarte
inn i kveldens ville draum og syner.
Gudens auge kviler
over skaven jord.

Det lyriske eg-et kjem no for første gong til uttrykk som ein menneskeleg deltakar i landskapet, som går inn i ei intens sansemessig kjensle av rus. Vi kan tale om eit forsøk på å nærme seg naturen, men som i dei neste to verselinjene blir brote i det Gud, «gudens auge», blir presentert som ein distansert observatør som betraktar landskapet. På same tid går det lyriske eg-et tilbake til sin distanserte forteljeposisjon som pregar siste og femte strofe av diktet kor dødskampen mellom strået og skjold-dyra igjen blir skildra:

Djupast ned i riket
nye skjold-dyr trakkar
over gamle rester,
trør dei same røter.
Same granne røter, evige rundt steinen,

mørkt og rått og alltid.
Fullt av blinde krefter.
Fullt av ufødd,
i ein nattleg vind.

At stråa og skjold-dyra blir direkte omtalt som «blinde krefter», som går i ein evig kamp mot kvarandre, bekreftar den pessimistiske ideen om ein sjellaus og omsynslaus natur. Samtidig antydar «Fullt av ufødd» ein framvekst av nye strå, og formidlar med dette ei form for optimisme av håp og framvekst av nytt liv. Slik ber «Nattleg vind» i likskap med dei andre to dikta med seg eit svært kontrastivt bilde av naturen som eg no skal sjå nærmare på.

Det holistiske og disharmoniske åkerlandskapet

Diktet opnar som nemnt med den beskrivande skildringa av korleis strået blir bøygd av vinden som bles over det: «Strået bøyer seg i nattleg vind». I dei neste verselinjene blir forteljinga om enkeltstrået knytt opp mot ein djupare refleksjon om korleis kvart enkelt strå må gå inn i eit einsamt møte med døden: «Eitt og eitt står stråa / i sitt korte livsløp». Slik blir det lagt fram ei tydeleg pessimistisk haldning om liv og død som blir dominerande ei dei vidare skildringane av strårøtene som veks under bakkeplan. Røtene går i møte med såkalla «skjold-dyr», noko som kan referere biller eller andre skalldekte åtselinspekt: «Røtene går ned og søker vegen, / leikar blindt kring steinar, / helsast på av skjold-dyr». Møtet synest først å vere positivt kor ordet «søker» illustrerer ei varsam framtoning, som saman med orda «leikar» og «helsast» gir inntrykk av ein uskuldig og vennleg relasjon. Idyllen blir likevel brote i dei neste verselinjene om den brutale kampen som utspeler seg: «Stridbart møtest ting i djupet, / helsast på av sansningar i / ørsmå, harde hugar».

Ordet «hugar» tydar tiltrekking og lyst og blir skildrande for drivkrafta til dei kjempande skjold-dyra. Hugane er ikkje av same art som i «Sommarsvevn» som uttrykker ei kjærleg tiltrekking mellom steinane og vatnet. Derimot liknar hugane til skjold-dyra meir på skildringa av ormen og myrplantane i «Liv ved straumen» som kjempar for si eiga overleving, utan omsyn til andre. «Nattleg vind» uttrykker, slik som «Liv ved straumen», ideen om «kampen for tilværet», men dette kjem enda tydelegare til syne i «Nattleg vind». Strået går i ein utrøyttelig kamp for overleving mot skjold-dyra, og det kjem vidare i strofa fram at den uunngåelege døden er nært føreståande: «Skjold-dyr trakk røter / på sin tome ringgang. /

Døden nær for alle, / ned i mørke riket. / Ein stad står eit sluttstrek». Uansett kor mykje strårøtene kjempar kan dei aldri vinne kampen mot skjold-dyra, men vil til slutt måtte gi tapt mot døden.

Ein pessimistisk vitalistisk kamp for tilværet

I si lesing av diktet knyter Gimnes livskampen til stråa opp mot den pessimistiske vitalismen til den tyske filosofen Arthur Schopenhauer (Gimnes, 2013: 261). Den pessimistiske vitalismen formidlar ifølge Gimnes ei livsfornektande, dekadent haldning. Dette skil seg tydeleg frå den *optimistiske vitalismen* til filosofen Nietzsche, som på andre sida uttrykker ei positiv haldning til livet, og eit forsøk på å «gripe livskrafta» (Gimnes, 2013: 25). Med ei lesing opp mot den pessimistiske vitalismen understrekar Gimnes at stråa sine handlingar er drivne av ei grunnleggande livsvilje, men at dette kjem til uttrykk som ein meningslaus kamp mot omgjevnadane (Gimnes, 2013: 261). Denne kampen framstiller ifølge Gimnes livet som: «blind livsvilje og fravær av 'ånd'. Ikkje noko er høgare eller djupare, her er ingen fornuft, livet blir drivi fram 'blindt uden mål, grænseløst, ensidigt og uforanderligt'» (Gimnes, 2013: 261).

Ideen om «blind livsvilje» blir viktig for å forstå strårøtene og skjold-dyra som fleire gongar i diktet blir direkte omtalt som «blinde». Dette skjer først i første strofe om stråa som «leikar blindt kring steinar», og deretter i andre strofe om skjold-dyra som trakkar «Djupt og blindt og hardt på korte / veggen». Til sist skjer det i femte strofe om kampen mellom stråa og skjold-dyra som «Fullt av blinde krefter». At stråa og skjold-dyra blir omtalt som blinde blir ein metafor for den pessimistiske erfaringa av naturen som «blind» med ein mangel på intensjon og retning. Det bekreftar eit vitalistisk bilde av naturen kor denne ikkje har noko guddommeleg eller åndeleg ved seg. I staden er naturen driven av Vassendens skildring av vitalismen som ei ibuande livskraft (Vassenden, 2012: 22). Vi kan omtale dette som ein kontrasterande holistisk og disharmonisk natur der naturen kjem til syne som ein større heilskap, men kor denne heilskapen ikkje uttrykker harmoniske og fredelege relasjonar, men i staden ein evig og dødbringande kamp som er styrt utan mening.

Det pessimistisk-vitalistiske synet kan vidare knytast opp mot sjølve ideen om naturdeterminisme kor naturkreftene blir overlegne det enkelte menneskelivet. Dette kan vi blant anna sjå i slutten av første strofe som gjentar opninga av diktet «Strået bøyer seg i

nattleg vind», kor rørsleane til vinden rammar inn sjølve forteljinga om livet til strået. Ideen om dei styrande naturkreftene kjem enda tydelegare fram i den vidare opninga av andre strofe kor sola blir introdusert som aktør i samhandlinga: «Himlens sol slår ned i djupe marka. / Strå kan tøyse seg og glinse farleg. / Bognar framfor makt / [...]». I likskap med vinden utgjer sola ein overmakt som fysisk bøygjar stråa. Sola er ein konkret trugsel som kan ta livet av stråa ved å tørke og brenne dei ut. Samtidig har sola også rolle som livgivande kraft som hjelper stråa å vakse, slik det kjem fram av dei vidare skildringane: «Bognar framfor makt, / men rettar seg mot kvelden. / Store dagar slæpast fram / ved himlens hjelp». Gimnes skriv at sola er det mest framtreddande vitalistiske motivet til Vesaas, og uttrykker ideen om «den grenselaust livgivande krafta» (Gimnes, 2013: 25). Med dette får relasjonen mellom stråa og sola ei dobbeltsidigheit i seg som på eine sida er prega av eit givande samarbeid slik vi kunne sjå i relasjonen mellom vatnet og steinane i «Sommarvevn. Samtidig blir sola portrettert som ei brutal og omsynslaus slik elvestraumen vart skildra i «Liv ved straumen». Dette bekreftar det komplekse vitalistiske bildet av sola som både nærande livskraft, men også destruktiv og dødbringande.

Det menneskepåverka åkerlandskapet og slåttonna

Det menneskelege får også ei sentral rolle i kampen som går føre seg i naturen. I «Liv ved straumen» er det ein konkret menneskeleg skikkelse til stades i landskapet som involverer seg i kampen. I «Nattleg vind» er ein slik menneskeskikkelse fråverande, men vi kan likevel lese det menneskelege inn i korleis landskapet trer fram som eit åkerlandskap som blir hausta for korn. At dei skildra naturobjekta er lokalisert i eit åkerlandskap blir først tydeleg i tredje strofe: «Skjerande syng slåttens dag i juli. / Kvar som nådde opp i sol / har falli.» Termen «Slåttens dag» referer til slåtta eller slåttonna som er ein periode i løpet av året, gjerne i løpet av juli, kor bøndene tradisjonelt har slått graset i åkeren (Gjerdåker, 1980: 65). I diktet fører slåttonna til i ein brå død for stråa som veks opp. Slik er det ikkje sola som endar opp med å forårsake døden for stråa, men den menneskepårte slåttonna.

Gjennom skildringa av slåtta står landskapet i diktet fram som tydeleg menneskepåverka, noko ein innan økologien omtalar som *kulturlandskap* (Riksantikvaren, 2020). I motsetning står det skildra Tjønn-vatnet i «Sommarvevn», og myrlandskapet i «Liv ved straumen» fram som meir reine *naturlandskap*, det vil seie landskap som i all hovudsak er upåverka av menneskeleg aktivitet (Riksantikvaren, 2020). Ingen av landskapa i «Sommarvevn» og «Liv

ved straumen» har nemleg endra seg direkte som følge av menneskeleg verksemd, men står fram slik som dei var forma av berre naturkreftene sjølv. Derimot er åkerlandskapet i «Nattleg vind» bevisst forma etter menneskelege behov, noko som gjer det til eit resultat av natur- og menneskekrefter som er vevd inn i kvarandre.

Innan pastoral dikting blir det menneskekultiverte åkerlandskapet typisk vega opp. Garrard skriv at den pastorale diktinga har eit nært forhold til jordbrukslivet, og skildrar bonden som går inn ein intim, harmonisk relasjon til naturen (Garrard, 2012: 38). Det pastorale åkerlandskapet er ukorrupt og bygd på empati og respekt for naturen, framfor det moderne by- og industrilandskapet som har korrumpert naturen og fjerna seg frå den (Garrard, 2012: 38). I kontrast til pastoralen og det harmoniske bildet av åkeren, er skildringa av åkerlandskapet i «Nattleg vind» prega av det disharmoniske. Slåttonna blir negativt framstilt som ei vondskapsfull handling som kuttar av stråa ved rota, og tar livet av dei. Tradisjonelt tok ein i bruk ein ljå til å skjære kornet i åkeren, noko vi kan lese opp mot den allegoriske dødsskikkelsen «Mannen med ljåen» som omsynsløst haustar menneskesjeler med ein ljå. Gjennom å framstille slåtta som ei slik handling blir dødsbodskapen i diktet tydelegare, og det rettar eit kritisk blikk på mennesket som ansvarleg og dødbringande kraft i naturen.

Sjølv om slåtta tradisjonelt vart utført av ljå, er det truleg ikkje ljåen som referert til i diktet, men i staden ein mekanisk hestslåmaskin. Historikaren Audun Dybdahl skriv at hestslåmaskinen frå starten av 1900-talet overtok stadig meir av det arbeidet som fram til da hadde vorte utført med den manuelle ljåen (Dybdahl, 2022). Med slåmaskinen kunne slåtta gjennomførast på mykje kortare tid, enn det som før kunne vere i fleire dagar og veker. Hestslåmaskinen var dominerande som slåttareiskap i norsk landbruk heilt fram til slutten av 1970-talet når den heilmaskinelle traktoren kom (Dybdahl, 2022). At slåtta skjer i eit avkorta tidsrom kan vi lese inn i sjølve nemninga «slåttens dag». Sjølve skildringa «skjerande syng» er vidare beskrivande for den gjennomtrengande og skjerande lyden som ein hestslåmaskin lagar. Vi kan sjå denne skjerande lyden spegla på eit formmessig plan i dei påfølgande s-allitterasjonane: «skjerande syng slåttens [...]». Lik Aamotsbakken argumenterer for at dei stikkande s-lydane i skildringa av myrplantane i «Liv ved straumen» uttrykker ei uhyggestemminga, kan vi seie at s-allitterasjonane i «Nattleg vind» har ein tilsvarande stikkande kvalitet ved seg som direkte speglar den ubehagelege lyden som slåmaskinen lagar.

Det faktum at slåttonna blir utført av ein mekanisk maskin forsterkar sjølve ideen om distanse mellom menneske og natur i diktet. Innføringa av hesteslåmaskinen var i si tid resultatet av ein moderne industrialiseringsprosess av landbruket, kor ein i stadig større grad nyttar maskinteknologi for effektivisere produksjonen og avkastinga. Vi kan knyte dette opp mot Heidegger som set lys på negative sider ved den moderne industrialiseringa. Han kritiserer industrialiseringa for å gjere naturen til ein rein ressurs som skal utnyttast mest mogleg effektivt (Brown & Toadvine, 2003: 113). Gjennom hesteslåmaskinen er ikkje mennesket lengre i direkte, nær kontakt med kornet slik det var med ljàen. I staden blir relasjonen mellom menneske og natur meir fjern, kor mennesket sitt høgt oppå ein maskin som mekanisk og effektivt slår korna lik eit samleband på ein fabrikk. Heidegger kritiserer den moderne industrialiseringa for å skape ein distanse mellom menneske og natur, kor menneske ikkje lengre anerkjenner verdien ved naturen sjølv (Brown & Toadvine, 2003: 113). Dette kan lesast i skildringane av den brutale slåttonna som tar livet av alle dei forsvarslause stråa, utan å bry seg om dei og anerkjenne verdien deira.

Eit ytre blick på naturen

Lik «Sommarvevn» og «Liv ved straumen» manglar som nemnt «Nattleg vind» eit eksplisitt lyrisk eg. Gimnes presiserer dette når han skriv at det lyriske eg-et tar inn rolla som «episk registrerande forteljar» som både «formidlar og fortolkar» hendingane (Gimnes, 2013: 259–260). Vi kan samstille Gimnes' idé om den episk registrerande forteljaren med narratologiske konseptet om ekstern fokalisering kor det lyriske eg-et ikkje tar del i dei indre opplevingane til aktørane i landskapet. I staden står det fram som ein ytre observatør som registrerer hendingane i landskapet sett frå utsida. Ideen om «formidling» og «fortolking» kan vi også kople opp mot Abrams' skilje mellom reine beskrivingar og reflekterte beskrivingar. Ideen om formidling kan referere til reine beskrivingar forstått som «nøytrale» registreringar av sanseintrykk av landskapet. Ideen om fortolking kan referere til dei reflekterte beskrivingane der det det lyriske eg-et vurderer inntrykka hen får av landskapet. Gjennom ei slik formidling og fortolking av landskapet kjem det lyriske eg-et dermed til uttrykk som ein distansert stemme, som vi skal sjå vidare på.

Det distanserte lyriske eg-et

Den distanserte posisjonen til det lyriske eg-et manifesterer seg i skildringa av visuelle sanseintrykk framfor andre sanseintrykk. I lesinga av «Sommarvevn» trekte eg fram

korleis skildringa av dei taktile sanseopplevingane kor desse blei skildra som «tørste» og «brennheite», fortel oss at det lyriske eg-et gir eit nærmare indre opplevingane til steinane. Ei deltaking i dei taktile sanseopplevingane kan lesast som ei utviding av det sanselege perspektivet, bort frå ei ekstern og visuell oppleving og til ei intern og kjenslemessig oppleving. I «Nattleg vind» er denne indre, kjenslemessige deltakinga fråverande, medan dei eksterne og visuelle sanseopplevingane dominerer. Utan å verkeleg involvere seg i hendingane i landskapet, gir det lyriske eg-et visuelle observasjonar sett frå ein ytre posisjon.

Posisjonen til det visuelle blikket er likevel ikkje statisk, det vil seie konsentrert til eit bestemt punkt i landskapet, men dynamisk da det skiftar mellom ulike lokalisasjonar. Gimnes uttrykker dette når han skriv at diktet faldar seg langs ein vertikal akse som: «strekkjer seg opp i rommet til ‘himlens sol’ til ‘nattleg vind’ og til sevja som går ‘til topps i høgste tre’. Og han trenger ned til mørkret og livet i underjorda, til planterøtene og til skjolddyra der» (Gimnes, 2013: 259). I opninga av første strofe blir det gitt ei meir rein beskriving eller formidling av stråa på bakkeplan som svaier i vinden. I dei neste to verselinjene kjem den reflekterte, fortolkande stemma til syne som uttrykker ideen om at stråa står aleine i møte med ein kommande død. Gjennom desse fortolkingane kjem det til syne ei fom for utvida innsikt om livet til stråa, men det lyriske eg-et involverer seg likevel ikkje på eit sanse- eller kjenslemessig plan i erfaringane til stråa.

I dei vidare verselinjene beveger det lyriske eg-et blikket sitt nedover under jordoverflata og rettar fokus på møtet mellom strårøtene og skjold-dyra: «Røtene går ned og søker vegen, / leikar blindt kring steinar, / helsast på av skjold-dyr». Røtene blir skildra som leikande og skjold-dyra som helsande, og blir på denne måten besjelt med mennesketypiske eigenskapar. Som tidlegare nemnt heng tilskrivninga av besjelande eigenskapar saman med det å kunne gi eit sansemessig innblikk i naturen og nærme seg denne. Med dette kan vi seie at det lyriske eg-et i «Nattleg vind» søker å nærme seg naturobjekta gjennom det besjelande språket. Likevel viser denne tilnærminga seg å vere avgrensa i dei vidare verselinjene kor det lyriske eg-et unngår å delta i dei indre, sansemessige opplevingane til både skjold-dyra og strårøtene: «Stridbart møtest ting i djupet, / helsast på av sansningar i / ørsmå, harde hugar». Nemninga «sansningar» uttrykker ei generell sansemessig oppleving, men gir ikkje noko djupare innblikk i kva opplevinga går ut på. Lik dei besjelte fiskane, som er lukka for menneskeleg innsyn i «Liv ved straumen», er også strårøtene og skjold-dyra. Det ytre perspektivet blir bekrefta i slutten av strofa kor det lyriske eg-et gir ei skildring av skjold-dyra sine handlingar

sett frå utsida: «Skjold-dyr trakkar røter / på sin tome ringgang». Deretter gir det lyriske eg-et ein refleksjon over desse som stadfestar avstanden: «Døden nær for alle, / ned i mørke riket. / Ein stad står eit sluttstrek. / Strået bøyer seg i nattleg vind».

Det blinde blikket og manglande innsyn i naturen

Den avgrensa sansemessige innlevinga blir forsterka i dei stadige skildringane av det «blinde». Som eg tidlegare har trekt fram blir det «blinde» ein metafor for det pessimistisk-vitalistiske bildet av ein natur utan ånd og mening, som er driven av det Gimnes omtalar som «blind livsvilje» (Gimnes, 2013: 261). Men det «blinde» kan også lesast opp mot det lyriske eg-et som eit avgrensa eller blindt, menneskeleg blikk som ikkje har tilgang på naturen. Frå eit fysiologisk standpunkt er synssansen kanskje den viktigaste sansen som menneska har. Ein reknar at omtrent 80 % av alle våre sanseintrykk stammer frå synssansen, og blindheit, det vil seie eit fullstendig fråvær av syn, inneber difor ei tydeleg avgrensing av vår evne til sansemessig å erfare verda rundt oss.

Vi kan lese dette opp mot Skjerdingstads tolking av det blinde blikket i den tidlegare nemnte romanen *Båten om kvelden*, der mennesket går i møte med det mørklagte myrlandskapet: «Et blikk som er 'blindt', er det objektiverende blikkets motsetning, for det famler og kommer likesom tilfeldig alle- og ingensteds fra [...]. Det blinde blikket er retningsløst. Det leter etter noe det ikke kan nå» (Skjerdingstad, 2007: 87). Det blinde blikket har som Skjerdingstad skriv ingen retningssans, men uttrykker likevel ein grunnleggande søken etter retning. Dette kan samstillast med stillheita som eg trekte fram i lesinga av «Liv ved straumen» kor denne motsett vis uttrykker ein grunnleggande søken etter å lytte. Det blinde uttrykker på same måte ein søken etter retning og mening. Viss vi lesar dette opp mot strårøtene og skjold-dyra blir desse framstilt som søkande etter det dei ikkje klarar å nå, noko som blir ei stadfesting av den pessimistiske haldninga.

At det blinde blikket inneber eit tap av evna til å erfare verda rundt seg, er likevel rota i ei menneskeleg erfaring. Store delar av den levande naturen, slik som plantar og bakteriar, har ikkje noko synssans i utgangspunktet, og blindheit blir for desse ikkje eit tap av sanseintrykk slik det blir for mennesket. Store delar av naturen tar i bruk andre sanseorgan enn auga som dei manøvrerer seg fram med. Biologen František Baluška og botanikaren Stefano Mancuso skriv blant anna at røtene er det viktigaste sanseorganet plantar har, som gjer at dei kan sanse

tyngdekraft, lys og fuktigheit (Baluška & Stefano, 2013: 1). At naturobjekta blir skildra som «blinde» treng på denne måten ikkje å berre lesast som ei manglande evne hos desse til å orientere seg. På motsett vis kan det ytre ei manglande menneskeleg evne til å oppfatte ein natur som er meir kompleks enn det vi kan oppfatte direkte. Dette kan vi vidare lese inn i det avgrensa menneskelege blikket til det lyriske eg-et som søker å observere hendingane under bakkeplan der kor kampen mellom strårøtene og skjold-dyra går føre seg. Fordi sollyset ikkje klarer å nå ned er livet under bakken omslutta av eit konstant mørke, noko som dei menneskelege auga ikkje evnar å orientere seg i. Sett slik kan ikkje det lyriske eg-et ikkje beskrive si oppleving anna enn å gripe etter det «blinde», som markerer eit avgrensa fysisk innsyn i det faktiske livet i naturen.

Ideen om at den menneskelege synssansen er for avgrensa til å få innsyn i naturen trekte eg særleg fram i lesinga av «Sommarsevne» med utsegna «Vinden som ingen har sett». Eit liknande uttrykk for manglande visuell observasjon kan vi finne i andre strofe av «Nattleg vind» kor det lyriske eg-et rettar fokus mot safta som stig oppover i eit tre: «Safta går til topps i høgste tre. / Ingen ser det». Safta eller sevja er ein bestemt type væske som trær brukar for å frakte næringsstoff frå røtene i jorda, og ut til greinene og blada (Institutt for biovitenskap, 2011b). Saftstiginga er den livgivande næringa til treet, som held det i live og gjer at det held fram å vekse. Men med utsegna «ingen ser» blir ideen om menneskeleg innsyn i denne prosessen problematisert. Vi kan lese dette som eit vidare uttrykk for separasjon frå natur der mennesket manglar engasjement i naturen. «Ingen» av menneska ser den livgivande saftstiginga, noko som kan tyde at dei manglar innsyn i dei essensielle livsprosessane i naturen. På denne måten kan «ingen ser» også lesast som uttrykk for meir direkte miljøkritikk i diktet som problematiserer menneska sine evner til å ivareta naturen og livet rundt seg.

Besjeling av strået som ei forbinding mellom menneske og natur

Sjølv om skildringane av det overordna landskapet står sentralt i «Nattleg vind» er det likevel det enkelte strået som blir hovudmotivet i diktet. At strået er hovudmotivet kan vi sjå allereie i dei første verselinjene av første strofe kor det lyriske eg-et rettar fokus mot enkeltstrået som bøyer seg i vinden. Deretter blir blikket gradvis zooma ut, og først i tredje strofe kjem det tydeleg fram at strået er del av eit åkerlandskap. Med ei slik utzooming skil «Nattleg vind» seg frå begge dei to førre dikta som byrjar med eit oversiktsbilde over landskapet, for så å zoome inn på dei enkelte naturobjekta og relasjonen mellom desse. Dette trekte eg spesifikt

fram i lesinga av «Sommarsvevn» kor det lyriske eg-et byrjar med eit distansert overblikk over heile tjønn-vatnet, for så å zoome inn på relasjonen mellom bølgeslaga og dei enkelte steinane. Også i «Liv ved straumen» rettar det lyriske eg-et først merksemd mot sjølve myrlandskapet, for så å nærme seg dei indre opplevingane til menneskeskikkelsen. Når «Nattleg vind» først fokuserer på det enkelte strået framfor heile landskapet, gjer dette strået til eit tydelegare hovudmotiv i diktet, enn det spesifikke naturobjekt i dei førre dikta var. Dette gir oss grunn til å sjå nærmare på strået sin sentrale posisjon i diktet.

Naturleggjering av mennesket

Strået står ei tydeleg kopling til det menneskelege, noko som kjem til uttrykk gjennom besjelande skildringar. Allereie i dei første verselinjene av diktet kan vi sjå ei besjeling kor strået blir gitt eigeskapen til liv: «Strået bøyer seg i nattleg vind. / Eitt og eitt står stråa / i sitt korte livslaup». Strået blir da kopla opp mot eit fellesskap av «stråa» som går i møte med døden. Mot slutten av strofa, i skildringa av skjold-dyra som trakkar over røtene, blir fellesskapet utvida til eit meir generelt «alle». «Døden nær for alle, ned i mørke riket». Den uspesifiserte nemninga «alle» referer ikkje lengre berre til alle stråa, men i vidare forstand til alt levande, mennesket inkludert. Slik kan forteljninga om strået også lesast som ei forteljing om mennesket som går i møte med døden.

Forutan ideen om liv blir strået også besjelt med meir mennesketypiske, eller i det minste dyrlege eigeskapar som gir desse eigeskapar som finst hos enkelte dyr. I første strofe kjem det fram at strårøtene «leikar» når dei søker seg fram nedover i jorda, og i slutten av andre strofe blir stråa som blæs i vinden samanlikna med hår: «Stråa bøyer seg som hår i nattleg vind». At forteljninga om strået står fram som forteljninga om menneskeleg liv gjer det nødvendig å stille spørsmål om strået kan lesast som eit reint motiv for menneskelege kjensler i diktet. Ei slik tilnærming kjem som nemnt til syne hos Wærp som stiller seg kritisk til mykje tradisjonell naturlyrikk der naturen ifølge han berre blir motiv for menneskelege kjensleliv, utan å bli det faktiske temaet i diktet. I lesinga av «Sommarsvevn» løfta eg fram Wærps tankar i samband med Greenwalds kritikk av besjelinga i ein del tidlegare dikt hos Vesaas. Som Greenwald skriv blir besjelinga i mange av dei tidlege dikta nytta for å projisere eit bilde av menneskeleg handling, eller menneskeleg kjensle over på naturen, noko som gir ei menneskesentrert framstilling av naturen (Greenwald, 2000: 26). Ein slik tankegang blir likevel utfordra med Reeds tolking av diktet «Trøytt tre». Ho argumenterer for at besjelinga i dette diktet ikkje gjer

naturen til eit direkte motiv for det menneskelege. I staden blir det menneskelege på motsett side eit motiv for naturen, noko som ho forklarar med utgangspunkt i de Mans tolking av den franske poeten Charles Baudelaires dikt «Obsession»:

[...] som de Man påpeker i sin lesning av Baudelaires dikt «Obsession»: «The analogism is so perfect that the implied anthropomorphism becomes fully motivated» (de Man 1984, 255). De Man poengterer at en slik form for antropomorfering innebærer en kiastisk struktur, der det blir usikkert om det er naturen som menneskeliggjøres eller mennesket som naturliggjøres. En lignende tvetydighet i bildet kan vi spore i Vessas' dikt. For selv om det synes klart at det her er naturen som blir beskrevet i menneskelige vendinger, innebærer den utviklingen som skildres i diktet temmelig entydig at det menneskelignende treet oppløses og blir til natur. Den gjennomgående besjelingen av naturen i dette diktet, som altså foregir balanse mellom menneske og natur, problematiseres dermed av den utviklingen som vi kan identifisere på diktets motivnivå. Slik settes likhet og likevekt opp mot forskjell og hierarki. (Reed, 2018: 29)

Med omsyn til Reeds tolkingar kan vi lese ein liknande ambivalens i «Nattleg vind» i kor vidt det er strået som faktisk blir menneskeleggjort, eller om det i staden er mennesket som blir naturleggjort. I opninga av diktet kan besjelinga av strået lesast som eit reint motiv på det menneskelege livet i møte med døden, og forstått slik omhandlar ikkje diktet eigentleg strået, men mennesket. Men i likskap med treet i «Trøytt tre» som utover diktet forvitrar og blir del av den større naturen, møter dei avkutta stråa i ein liknande skjebne i «Nattleg vind». Dette kjem tydelegast til uttrykk i den siste, femte strofa av diktet kor skjold-dyra trakkar over «gamle rester» som antydar dei falne stråa. Når stråa blir trakka over blir dei lik det rotnande treet brotne ned og del av krinsløpet. Viss vi framleis på dette punktet lesar stråa berre som motiv for menneskelivet, blir vi nøydd å erkjenne at dei no døde menneska, i likskap med dei døde stråa, ikkje lengre kan skiljast frå naturen rundt seg. På denne måten handlar besjelinga av stråa ikkje berre om ei menneskeleggjering av naturen, men også om ei naturleggjering av mennesket. Med Reeds utsegn kan vi seie at besjelinga «foregir [en] balanse mellom menneske og natur» (Reed, 2018: 29). Besjelinga av strået blir på denne måten ikkje uttrykk for ei antroposentrisk haldning kor mennesket blir oppveidd som den overmektige i forhold til naturen. I staden uttrykker det ei meir audmjuk, økosentrisk haldning kor menneske og strå blir underkasta som del av naturen og den større heilskapen.

Identifikasjon med naturen

Der naturleggjeringa av mennesket altså kan danne grunnlag for ei audmjuk forståing av menneske og natur som delar av ein større heilskap, kan også menneskeleggjeringa av stråa på andre sida danne grunnlag for medkjensle med det vesle strået. Gimnes skriv at diktet portretterer ei tragisk forteljing om strået og det meiningslause, korte livet til denne (Gimnes, 2013: 260). Idet vi lesar strået som ei tilsvarande forteljing om det korte og meiningslause livet til mennesket, skapar dette ein grunnlag for sympati med strået. Vi koplar sårbarheita til strået opp mot ei tilsvarande menneskeleg sårbarheit i møte med døden, noko som gjer at vi føler med lidinga til strået. Næss skriv at identifikasjon, kor ein klarer å sympatisere med naturen og oppleve eit fellesskap med denne, er avgjerande for at vi skal klare å behandle naturen med omsorg og ivareta den (Næss, 1976: 275). Vi kan seie at menneskeleggjeringa av strået legg opp til ein tydeleg identifikasjon med dette, som i vidare forstand kan vere positivt for å kunne ta miljømessige grep.

Da eg først byrja lesinga av «Sommarvevn» trekte eg fram korleis besjelingane av steinane og vatnet uttrykte eit forsøk på menneskeleg identifikasjon med naturen. Men som eg poengterte vidare utover lesinga er dei besjelande skildringane i mange tilfelle meir avgrensa enn det dei først kan gi uttrykk av. Besjelingane kan i tilfelle lesast som ikkje-besjelingar som avstår frå å gi naturen organisk liv i det heile, eller som uttrykk for reint dyrlege besjelingar som tilfører naturen organiske og dyrlege eigenskapar som ikkje er mennesketypiske eigenskapar. I «Nattleg vind» blir stråa tydelegare besjelt med mennesketypiske eigenskapar kor stråa si livsforteljing blir kopla opp mot ei forteljing om menneskelivet i møte med døden. Gjennom det tydelegare menneskebesjelande språket kan vi seie at det blir stadfesta ei synlegare kopling mellom natur og menneske, som lar mennesket i større grad identifisere seg med naturen. Næss skriv at identifikasjonen fordrar ei kjensle av sympati for naturen, kor ein klarer å involvere seg kjenslemessig og føle smerte idet ein eksempelvis ser eit dyr bli skada (Næss, 1976: 274–275). Ei forståing av at ei menneskeleg liding er til stades hos det sårbare strået gjer i denne forstand at vi kan føle med det.

I motsetning til stråa kallar skjold-dyra fram ein antipati hos lesaren. Skjold-dyra blir lik stråa besjelt med mennesketypiske eigenskapar, men desse vitnar først og fremst om det vondsinna og demoniske, slik som i andre strofe kor skjold-dyra «ler og smiler kaldt på dødens stig». Dei ulike framstillingane av stråa og skjold-dyra kan koplast opp til Næss som skriv at synet

av ein vakker og fredeleg sommarfugl som blir skada framkallar sympati hos oss menneske. På andre side vekker synet ei avskyeleg blodigle som blir skada ei kjensle av glede hos mennesket (Næss, 1976: 275). Vi kan også lese dette opp mot fuglane og ormen i «Liv ved straumen», kor fuglane blir framstilt i eit sympatisk lys som godhjarta, fredelege og sårbare, medan ormen blir framstilt i eit antipatisk lys som djevelsk, dødbringande og hjartelaus. Dei ulike måtane å besjele stråa og skjold-dyra skapar på same måte ulik grad av sympati hos lesaren, der stråa blir uttrykk for det «gode» som må beskyttast og skjold-dyra det «vonde» som utgjer ein trugsel og helst burde fjernast. Næss skriv at alle sider av naturen må bli verdsett og ivaretatt, ikkje berre dei vakre og fredelege sidene av naturen som verkar appellerande for oss (Næss, 1976: 275). Seinare, i lesinga av siste strofe av diktet, skal vi sjå at framstillinga av skjold-dyra som ein slik rein trugsel blir brote. Da kjem det fram at skjold-dyra spelar ein nyttefunksjon som nedbrytarar av strå og av anna organisk materiale, og som illustrerer deira viktige plass i naturen.

Den sublimе opplevinga av nærleik og distanse frå naturen

Frå besjelinga av strået skal vi sjå vidare på den korte fjerde strofa i diktet, og korleis denne også kan uttrykke ideen om foreining med natur. Strofa skil seg ein del frå resten av diktet kor det lyriske eg-et går vekk frå sin distanserte forteljeposisjon, til å ta inn rolla som eit sansande, menneskeleg subjekt. Vi kan sjå dette i dei to første verselinjene som skildrar opplevinga av å lukte den nyslåtte enga: «Rare angar svir og rusar hjarte / inn i kveldens ville draum og syner». Som Gimnes skriv kjem det lyriske eg-et til uttrykk som eit menneskeleg «hjarte», som ifølge Gimnes «*opplever* angen frå den slegne enga som sviing og rus» (Gimnes, 2013: 260).

Den optimistiske, vitalistiske rusen

Vi kan sjå ein parallell mellom hjartet i «Nattleg vind» og menneske-hjartet i «Liv ved straumen» som søker å gå i dialog med elvestraumen. I begge tilfelle kan vi tale om eit hjarte som både i fysisk og sjeleleg forstand søker å opne seg for naturen, og som etablerer ei form for kontakt mellom menneske og natur. Men i staden for å vere drive av den orale sanseopplevinga slik som menneske-hjartet i «Liv ved straumen», som lyttar til lyden, er det opplevinga av det olfaktoriske, relatert til luktesansen, som driv hjartet i «Nattleg vind». Lik involveringa av høyreresansen kan vi seie at det lyriske eg-et gjennom å involvere luktesansen

uttrykker ei djupare, sansemessig innleving i landskapet. Det skil seg tydeleg frå den distanserte, visuelle posisjonen som det lyriske eg-et tidlegare har hatt.

Den olfaktoriske sanseopplevinga i utsegna «Rare angar svir» er i seg sjølv motsetningsfylt. Det formidlar ideen om ei kopling av det ubehagelege og det behagelege. Ordet «ange» er først og fremst eit arkaisk ord for vellukt eller duft, og som gjerne blir brukt til å beskrive den spesifikke lukta som friske plantevekstar skil ut (Ange, u.å.). I «Liv ved straumen» vart det antyda ein slik ange i skildringane av sløkekronene som lokkar med «godlukt», og får menneskeskikkelsen til å nærme seg. Angane av det nyslåtte graset i «Nattleg vind» blir derimot omtalt som «rare» og at dei «svir», noko som uttrykker det kontrastive bildet av angane som noko friskt og tiltalende, og som samtidig blir opplevd som framand og smertefullt. Angane kjem vidare til uttrykk som ei ruskjensle: «Rare angar svir og rusar hjarte». Vi kan knyte dette opp mot den sublimе erfaringa av naturen som noko overveldande og intenst, og som skil seg frå ei meir kvardagslege og uoppmerksom haldninga til naturen. Lik den valdsame og sublimе elvestraumen i «Liv ved straumen» fører den sublimе graslukta til at det lyriske eg-et blir nøydd til å involvere seg i landskapet. Gjennom den sterke og påtrengande lykta av det nyslegne graset kan ikkje det lyriske eg-et lengre halde fram med si registrerande tilnærming til hendingane i naturlandskapet. I staden blir hen nøydd å involvere seg på eit meir personleg plan, og ta innover seg den enorme krafta til naturen.

Den overveldande rusopplevinga av graset kan vidare lesast opp mot Nietzsches vitalisme, som ifølgje Vassenden uttrykker ei sanseleg, eg-orientert og ekstatisk haldning til verda (Vassenden, 2012: 18). Gimnes skriv som nemnt at Nietzsche uttrykker ein optimistisk form for vitalisme som står i tydeleg kontrast til den livsfornektande haldninga som er til stades i den pessimistiske vitalismen til Schopenhauer. Han siterer den danske litteraturvitaren Anders Ehlers Dam som skildrar den optimistiske vitalismen som ei «affirmativ og positiv holdning overfor livet sjølv, hvor det netop gælder om en grænsesprængende dionysisk bevægelse at tilnærme sig livskraften» (Dam, sitert i Gimnes, 2013: 25). Med det dionysiske rettar Nietzsche seg mot den greske guden Dionysos, som han sjølv skriv er forbunden med ein gledefylt ekstatisk rustilstand, og som hyllar det uregjerlege og frigjorte (Nietzsche, 1993: 63). Det dionysiske står for Nietzsche i motstilling til det rasjonelle og alvorlege tankesettet, som elles pregar det moderne samfunnet (Nietzsche, 1993: 86).

Med den dionysiske rusen går det lyriske eg-et i diktet inn i ein tilstand av det kaotiske og grensesprengande. Vi kan sjå dette i andre verselinje kor hjartet blir ført «inn i kveldens ville draum og syner». Med dette beveger det lyriske seg bort frå den «rasjonelle» og distanserte tilnærminga som det lyriske eg-et elles tar inn i diktet, og frir seg frå det alvorsprega.

Nietzsche omtalar det dionysiske som ei form for sjølvutsletting kor mennesket går frå det individuelle, til å bli oppløyst i det kollektive (Nietzsche, 1993: 65). I denne forstand kan vi seie at det menneskelege, lyriske eg-et i diktet gir opp sin eigen identitet, og går inn i opplevinga av å vere i fellesskap med naturen. Med dette får den dionysiske rusopplevinga som blir portrettert i diktet også ein del likskapstrekk med Schillers idé om det barnlege og naive, som ikkje reflekterer over sin posisjon i relasjon til naturen. I staden går det lyriske eg inn i ei direkte, sansemessig deltaking i naturen.

Ein distansert Gud

Der rusopplevinga på eine sida kan lesast som eit slikt positivt uttrykk for å nærme seg naturen, kan det på andre sida også lesast som eit negativt uttrykk for å fjerne seg frå naturen. At ruskjensla fører mennesket inn i ei oppleving av «draum og syner», kan tyde ein bortgang frå det faktiske landskapet, og ei vandring inn i ei draume- og fantasiverkelegheit som ikkje eigentleg eksisterer. 1700-tals diktaren John Keats kritiserer den sublime opplevinga hos mange av dei romantiske diktarane i samtida si for å la denne blir noko subjektivt og menneskerelatert. Keats omtalar dette som egoistisk sublim, som gjer at diktarane fjernar seg frå den fysiske naturen (Keats, sitert i Morton, 2007: 112). Eit liknande poeng kjem til uttrykk hos Shaw som skriv at den sublime opplevinga hos fleire romantiske naturlyrikarar gir uttrykk for Gud som den eigentlege essensen i naturen, og at diktinga i djupare forstand handlar om relasjonen mellom menneske og Gud, (Shaw, 2006: 19). Sett på denne måten handlar ikkje dikta om naturen sjølv, men om det guddommelege som openberrar seg bak naturen.

I dei siste to verselinjene av strofa kan vi sjå innskrivinga av ein slik guddom som verkar å openberre seg bak naturen: «Gudens auge kviler / over skaven [bortskrapa] jord». At Gud kjem til syne som ei overmakt kan vi knyte til enkelte retningar innan djupøkologi, som ifølge Barnhill og Gottlieb fremmar eit åndeleg natursyn kor naturen blir bunden saman av ein grunnleggande guddom, ånd eller sjel (Barnhill & Gottlieb, 2001: 1). Eit slikt åndeleg, guddommeleg natursyn står i klar motstilling til det vitalistiske natursynet som fram til dette punktet har dominert diktet. Der naturen tidlegare har vorte framstilt som utan intensjon og

mening, driven fullstendig av blind livsvilje, gjer openberringa av guddommen at hendingane kan lesast som uttrykk for religiøs mening. Kampen til stråa og skjold-dyra kan lesast som delar av eit større system, styrt av Gud og guddommeleg kraft.

Trass i den plutslege tilsynekomsten av Gud i landskapet, blir rolla til Gud som overordna kraft i naturen utfordra. Gimnes trekker fram nemninga «Gudens auge» og korleis den bestemte forma, «Gudens», understrekar den upersonlege, fjerne og uengasjerte haldninga» som elles pregar diktet (Gimnes, 2013: 260). Gud opptrer vidare ikkje i eiga person, men blir berre indirekte representert gjennom sitt kroppslege augeorgan. Med nemninga «Gudens auge» blir Gud dermed framstilt som kald og fjern, og skil seg frå den kontrastive førestillinga av ein omsorgsfull, personleg og nærverande Gud. Samtidig med innskrivinga av Gud som ein slik distansert observatør går det lyriske eg-et også tilbake til sin eigen distanserte observatør-posisjon. Dette kan vi sjå vidare i den siste og femte strofa av diktet når det lyriske eg-et beveger seg vekk frå skildringa av Gud, og som Gimnes skriv tar inn igjen den distanserte haldninga. Slik gir openberringa av Gud bak naturen ikkje uttrykk for ei kjensla hos det lyriske eg-et av å føre nærleik med naturen, men i staden ei kjensle av avstand frå denne.

Førestillinga om den fråverande guddomen forsterkar slik den pessimistiske haldninga som elles pregar diktet. I staden for å vitne om ein harmonisk og fredeleg natur slik vi kan finne i åndeleg djupøkologi, blir den disharmoniske erfaringa som er til stades i den pessimistiske vitalismen forsterka. Innan denne forståinga finst det ikkje noko høgare frelse, godheit og rettferd, men ein evig kamp for tilværet der kvart individ er latt vere til seg sjølv og må kjempe for eiga overleving. Gud involverer seg ikkje i denne kampen og sikrar rettferd for dei svake og uskuldege, men er ein likegyldig observatør som i «stor og fjern ro» ser alle dei brutale og tragiske hendingane på avstand. I siste strofe går det lyriske eg-et fullstendig vekk frå ideen om ein eksisterande og overordna Gud i naturen. I staden blir det vitalistiske synet av naturen som «fullt av blinde krefter» forsterka.

Naturen i eit evig, materielt krinsløp

Siste strofe forsterkar evigheitsperspektivet i kampen mellom strårøtene og skjold-dyra «Djupast ned i riket / nye skjold-dyr trakkar / over gamle rester, / trør dei same røter. / Same granne [små] røter, evige rundt steinen, / mørkt og rått og alltid». Idet dei gamle skjold-dyra

dør må strårøtene likevel fortsette sin kamp mot nye skjold-dyr som veks fram, noko som gjer at kampen gjentar seg i ein evig, syklisk gang. Vi kan knyte dette opp mot ideen om naturen som eit evig krinsløp kor liv og død går om kvarandre. Dette skriv også Aamotsbakken når ho stadfestar at det i diktet skjer ein fornyings- og nedbrytingsprosess kontinuerleg og samtidig (Aamotsbakken, 2002: 197). At krinsløpet ikkje berre er drive av død, men også av livgivande og fornyande krefter, kjem særleg til syne i dei siste verselinjene: «Fullt av blinde krefter. / Fullt av ufødd, / i ein nattleg vind». Med dette kjem skjold-dyra sin funksjon som nedbrytarar i økosystemet til syne som trakkar «over gamle rester» og på denne måten bryt ned dei gamle stråa. Nedbrytarar fortærer døde dyr og planter om til mindre bestanddelar, noko som skapar nærings- og plassgrunnlag til at nytt liv kan vekse fram og utfolde seg. Dette skapar ei utvida forståing av skjold-dyra som ikkje berre demoniske og dødbringande krefter som utgjer ein trugsel for dei levande stråplantane. Dei kjem også til syne som livgivande krefter som legg til rette for at nye strå kan vekse fram.

Materiell og overlegen natur

At skjold-dyra blir synleggjort som nedbrytarar gir ei utvida forståing av deira avgjerande rolle i naturen. Det illustrerer korleis delar av naturen som i utgangspunktet kan verke som negative og problematiske, viser seg å ha positive og nødvendige funksjonar for ivaretakinga av krinsløpet i heilskap. Med dette får også nedbrytinga av dei falne stråa ein positiv funksjon, da dei som organisk materiale legg grunnlag for framveksten av nytt liv og nye strå. Vi kan knyte dette opp mot den vitalistiske materialismen der naturen består av ulike former for materie som går på konstant vandring gjennom krinsløpet (Bennet, 2010: 54 og 120). Lik eg trekte fram i «Sommarvevn» kor den rotne driv-veden gradvis blir til ein del av stranda og kan gå over til delar av nye ting i naturen, kan dei gamle stråa bli delar av nye strå som veks fram.

Den materielle vandringa kan vidare koplast opp til diktet elles, som den gjennomgåande drivkrafta i det skildra naturlandskapet. Stråplanten er avhengig av straumen av materielle stoff som det får tilført frå omgjevnadane. Gjennom lysenergien som blir tilført frå sola kan strået vakse seg lengre, og gjennom næring i jordsmonnet kan røtene vekse seg djupare ned i jorda. Vi kan også sjå straumen av materielle stoff i skildringa av saftene som stig opp i det høgste treet. Gjennom saftene kan treet ta til seg næring frå bakken som det fører vidare ut i

greinene, og som gjer at det kan vekse vidare. Det viser ein natur som gjennomgåande er driven av det materielle.

I motsetning dei materielle kreftene står menneskekraftene som også har påverka på naturen slik det kjem fram i slåtta og skjeringa av kornet. Bennet skriv at den menneskeleg påverknaden konkurrerer mot materielle påverknadsfaktorar som er til stades i naturen sjølv, og som viser seg å vere meir dominante enn intenderte, menneskelege handlingar (Bennet, 2010: 32). I «Nattleg vind» tar den menneskepåførte slåttonna livet av dei enkelte stråa som veks opp, men sjølve røtene, som er stråplanten sjølv, tar ikkje tar skade av handlinga. Denne vurderinga kan vi seie at Aamotsbakken stadfestar når ho skriv at den menneskelege påverknaden på naturen i diktet er avgrensa: «Mennesket kan lage ‘skaven’ jord på overflaten, men ikke endre naturen vesentlig» (Aamotsbakken, 2013: 197). Under bakkeplan, der kor den menneskelege påverknaden ikkje når, går det føre seg ein sjølvstendig kamp mellom strårøtene og skjold-dyra, og som er upåverka alt det som skjer på overflata. Slik illustrerer naturen i diktet korleis dei materielle prosessane når det kjem til stykket er sjølvstendige og uavhengige det menneskelege.

Gjennom å fremme den overordna makta til naturkreftene framfor menneskekraftene, er det difor ikkje den menneskelege øydelegginga av naturen som blir satt i sentrum. Slik skil «Nattleg vind» seg frå «Liv ved straumen» og anna miljøorientert poesi som meir eksplisitt problematiserer mennesket sin skadelege påverknad på naturen. Diktet gir i staden oppvurdering av den styrande rolla som naturen har i forhold til mennesket, slik vi kunne finne i «Sommarvevn». Mennesket i «Nattleg vind» blir i likskap med strået fullstendig prisgitt naturkreftene, noko som har tydelegare negative følger i dette diktet enn i «Sommarvevn». Diktet formidlar ikkje ei vedkjenning av naturen som noko mennesket i ro og fred kan «sovne inn» til og bli del av. I staden uttrykker diktet ein evig og utrøyttelig kamp for livet, men som likevel er dømd til å ende med døden. Diktet synleggjer på denne måten ei negativ vissheit om at mennesket aldri kan få verkeleg kontroll over naturen og over sin livsskjebne, men blir nøydd å audmjukt kjenne sin underordna plass i høve til denne.

Håpet om liv

I sine avsluttande ord om «Nattleg vind» skriv Aamotsbakkens at diktet er representativt for det store spennet som den lyriske produksjonen til Vesaas er prega av (Aamotsbakken, 2002:

198). Det er den gjentakande rørsla i naturen som ifølge Aamotsbakken blir satt i sentrum av diktet, og som på eine sida viser forgjengelegheit og død, men på andre sida fornying og oppvakning. Sistnemnte er ifølge Aamotsbakken det som i størst grad pregar diktet, og som ho skriv lar det lyriske forfattarskapet til Vesaas ende «med en åpning mot det kommende og nye» (Aamotsbakken, 2002: 189). Slik kan «Nattleg vind» lesast i retning av det meir optimistiske og foreinande naturbildet. At nye strå veks opp frå det gamle kan lesast som ei uttrykk for evig liv eller gjenfødelse kor dei gamle stråa aldri forsvinn, men materielt lever vidare i dei nye stråa som veks fram. I alt set det livet og håpet i framsetet noko som kan knytast opp mot den optimistiske vitalismen der naturen blir driven av ei utømmeleg livskraft som ikkje kan øydeleggast.

Gimnes skriv på si side at avslutninga av diktet og av Vesaas' lyriske forfattarskap ikkje gir grunnlag for ei optimistisk, meiningsgivande fortolking av eit liv i evig fornying. I staden forsterkar avslutninga ifølge han det pessimistisk-vitalistiske bildet som elles rådar gjennom diktet (Gimnes, 2013: 261–262). I sine avsluttande ord om diktet og om lyrikken til Vesaas i heilskap skriv Gimnes: «Vesaas' lyrikk endar ikkje i eksistensiell harmoni, men med å eksponere den sterke intertekstuelle dialektikken vi har følgd» (Gimnes, 2013: 262). Vi kan seie at dei kontrasterande tolkingane til Aamotsbakken og Gimnes av avslutninga til Vesaas lyrikk tydeleggjer det komplekse naturbildet til Vesaas, og klargjer dialektikken som Gimnes skriv er til stades i lyrikken. Sjølv om diktet i sine siste verselinjer kan seiast å uttrykke eit forsiktig håp, er det den pessimistiske opplevinga som gjennomgåande pregar diktet. Kanskje i enda større grad enn det vi har sett på å dei to førre dikta, endar «Nattleg vind» og Vesaas' lyriske forfattarskap verken med ideen om foreining eller separasjon. I staden fortset lyrikken å bere med seg spennvidda av desse ulike uttrykka fram til siste slutt.

Delkonklusjon av diktet «Nattleg vind»

Gjennom lesinga av diktet «Nattleg vind» har eg på fleire vis søkt å kople saman ideen om foreining og separasjon. I første del av lesinga kopla eg dei første strofene opp mot den pessimistiske vitalismen som synleggjer bildet av ein holistisk, samanhengande natur driven av blinde krefter. Det disharmoniske såg eg vidare på i framstillinga av det menneskeskapte åkerlandskapet kor den mekaniske slåttmaskinen brutalt tar livet av stråa, og på denne måten indikerer ein separasjon frå ein nær relasjon til naturen. Deretter såg eg på korleis ideen om separasjon kjem til uttrykk i det lyriske eg-et som ein avgrensa og distansert menneskeleg

stemme. Eg fokuserte på synsvinkel med visuelle sanseintrykk og korleis det lyriske eg-et i avgrensa grad tar del dei indre sanseopplevingane til naturen. I staden kan denne lesast opp mot det «blinde blikket» som uttrykker eit fråvær av visuelle sanseintrykk.

Vidare i lesinga såg eg nærmare på sjølve besjelinga av strået og korleis dette, i tydelegare grad enn dei besjelte naturobjekta i dei førre dikta, kan koplast opp mot det menneskelege. Trass i den tydelege menneskeleggjeringa argumenterte eg for at besjelinga har ei grunnleggande dobbeltsidigheit som ikkje berre besjelar strået, men også naturleggjer mennesket. Det uttrykker eit økokritisk besjelende språk som opnar for ei audmjuk tilnærming til naturen som ei overordna kraft. Besjelinga av strået som noko sårbart skapar vidare ein identifikasjon og ein sympati med strået, som kan lesast opp mot ideen om foreining mellom natur og menneske.

Etter dette såg eg på ideen om foreining, og korleis denne kjem til uttrykk i fjerde strofe. Det lyriske eg-et tar i denne strofa inn ein kontrastiv posisjon kor det involverer seg i landskapet. Eg trekte fram at denne innlevinga kan lesast opp mot ei sublim fryktoppleving og ein dionysisk-vitalistisk rus. Det korte forsøket på foreining blir likevel brote idet Gud vidare i strofa trer fram som ytre observatør. Slik blir det stadfesta eit disharmonisk syn av ein natur utan meining, noko som blir stadfesta i dei skildringane kor det lyriske eg-et går tilbake til den distanserte posisjonen og skildrar den evige kampen mellom stråa og skjold-dyra i femte strofe. I siste del av lesinga såg eg nærmare på denne siste strofa og korleis det kjem til syne eit vitalistisk materielt krinsløp kor liv og død avløyser kvarandre. Der avslutninga av uttrykker det pessimistiske synet på ein uunngåeleg kamp mot døden, uttrykker det samtidig eit optimistisk syn som vektlegg håp og framvekst av nye strå og nytt liv. Med dette trekte eg fram at diktet verken avsluttar som tydeleg foreinande eller separerande, men ber vidare med seg spenningane mellom desse.

6. Avslutning

Gjennom lesinga av dei tre dikta «Sommarsvevn», «Liv ved straumen» og «Nattleg vind» har eg søkt å utforske det komplekse naturbildet som kjem til syne i lyrikken til Vesaas. Med utgangspunkt i eit økokritisk rammeverk har eg sett på spenninga mellom ideen om menneskeleg foreining med naturen, og menneskeleg separasjon frå naturen, og korleis ei slik spenning kjem til uttrykk både innanfor og på tvers av dikta. Eg skal under gi ein gjennomgang av dei viktigaste poenga frå diktlesingane, før eg gir nokre avsluttande kommentarar til kva viktige bidrag Vesaas-lyrikken kan gi oss.

Spenninga mellom foreining og separasjon i dei tre dikta

I lesinga av dei første to strofene av det første diktet «Sommarsvevn» trekte eg fram ideen om foreining, og korleis denne kjem til uttrykk som ei holistisk og harmonisk naturoppleving. Her blir dei skildra naturobjekta steinane, vatnet og sola på mange vis framstilt som ei fredeleg eining, som går inn i eit symbiotisk samarbeid med kvarandre lik organisk levande vesen i eit økosystem. Utover andre strofe tar det lyriske eg-et i stadig større grad tar del i dei indre opplevingane til steinane, og skapar eit bilde av å tale stemma til naturen sjølv. Dette skil seg tydeleg frå opninga av «Liv ved straumen» som er prega av ideen om separasjon frå natur. Det kjem til syne ei dualistisk og disharmonisk naturoppleving der ein menneskeskikkelse er på flukt frå eit skremmande myrlandskap. Opplevingane til menneskeskikkelsen blir uttrykt i det lyriske eg-et, som ikkje tar del i dei indre opplevingane til naturobjekta, men formidlar ei avgrensa menneskeleg stemme. Opninga av det siste diktet «Nattleg vind» er på fleire vis er prega av både ideen om foreining og separasjon. På eine sida kjem det til uttrykk eit holistisk natursyn kor strået blir ein ufråvikeleg del av omgjevnadane. Samtidig er dette prega av ideen om pessimistisk vitalisme og disharmoni kor strået kjempar ein evig og «blind» kamp for overleving. Det lyriske eg-et kjem til uttrykk som ein distansert observatør over landskapet, og uttrykker i likskap med «Liv ved straumen» ei avgrensa menneskeleg stemme.

Midtvegs i lesinga av alle dei tre dikta søkte eg å kontrastere dei etablerte tilnærmingane. I lesinga av tredje og fjerde strofe av «Sommarsvevn» såg eg på tilsynkomsten av ei dualistisk og disharmonisk naturoppleving, der det lyriske eg-et gjer seg bevisst sin distanse frå ein meningslaus og utilgjengeleg natur. Vidare tok eg inn eit kritisk innblikk på det besjelande språket i dei første to strofene av diktet. Eg såg på korleis dette kan uttrykke eit økokritisk

besjelande som på eine sida opnar seg for naturen, for samtidig å stille seg sjølvkritisk til sine menneskelege avgrensingar. Det besjelande språket vart også viktig når eg midtvegs i lesinga av «Liv ved straumen» tok inn ei kontrasterande tilnærming til den etablerte ideen om separasjon. Ideen om foreining kjem til syne i femte strofe kor mennesket går i sansemessig møte med elvestraumen, og søker å lytte på budskapet til denne. Utover lesinga av «Nattleg vind» kontrasterte eg den etablerte pessimistiske ideen om separasjon. Eg tok først føre meg besjelinga av strået, og korleis denne kan uttrykke ei økokritisk besjeling, kor det skjer ei naturleggjering av mennesket som gjer dette underlagt den større naturen. Vidare utforska eg ideen om foreining i opninga av fjerde strofe der det lyriske eg-et tar innover seg lukta av det slåtte graset, og kjem til syne som eit sanseleg lyrisk eg som involverer seg i landskapet.

I avslutningane av diktlesingane har eg fokusert på korleis dikta i sine siste strofer stadfestar det overordna naturbildet, kor dei på ulike vis inkluderer både ideen om foreining og separasjon. I avslutninga av «Sommarvevn kjem det til syne ein holistisk, vitalistisk natur i eit evig krinsløp, kor vatnet, vinden og dei andre «evige elementa» får bekrefte sin overordna rolle i høve til mennesket. Diktet avsluttar med ei form for stille aksept for naturens suverenitet, som verken uttrykker ei rein optimistisk foreining, eller ein pessimistisk separasjon. «Liv ved straumen» avsluttar på andre sida med større vekt på separasjon kor naturen fremmar mennesket som den skuldige, og som er hindra frå å ta del i naturen. Samtidig vitnar diktet også om ein søken etter å lytte etter naturen, noko som kjem til uttrykk i møtet mellom menneske og den vitalistiske elvestraumen, men også i den gjennomgåande stillheita som er til stades gjennom diktet. I lesinga av siste strofe av «Nattleg vind» trekte eg fram korleis det først skjer ei tydeleggjering av det pessimistiske, vitalistiske natursynet kor dei blinde stråa og skjold-dyra kjempar ein evig og håplaus kamp mot døden. Samtidig blir det heilt til slutt i diktet antyda at nye strå veks fram av det gamle, noko som trekker diktet i retning av eit forsiktig håp. Med dette argumenterte eg for at «Nattleg vind» fremmar eit syn på krinsløpet som er styrt av både liv og død, som avløysar kvarandre i ein evig syklus.

Gjennomlesinga av dei tre dikta har vist oss spennvidda av dei ulike naturbilda som blir skapt i lyrikken til Vesaas. Der enkelte av dikta tilsynelatande går i ei bestemt retning og tematiserer enten ideen om foreining eller separasjon, finst det alltid dragkrefter som trekker dikta i den motsette retninga. Denne spenninga blir særleg tydeleg idet vi samanliknar dei ulike dikta med kvarandre, som på mange måtar viser å utfylle kvarandre. Dikta viser oss at lyrikken til Vesaas aldri endar opp som ei udelt positiv stadfesting av ein intim og

meningsfull relasjon mellom natur, ei heller som ei pessimistisk forståing av ein truande og meningslaus natur som står utanfor mennesket. I staden eksisterer dei alltid i eit spenningsfelt kor dei ulike delane aldri synest å kunne einast.

Vesaas-lyrikkens viktige bidrag

Aamotsbakken skriv om diktinga til Vesaas at det er ein «diskrepans mellom menneskelig opplevelse og sansning og naturen selv. Det blir ingen syntese eller symbiose, men bare forsøk på integrering og sammensmelting» (Aamotsbakken, 2002: 132). Vi kan seie at det nettopp er i eit slikt *forsøk* på integrering og samansmelting at den viktigaste verdien til Vesaas-lyrikken ligg. Dikta er ikkje lukka vekk frå naturen, men opnar seg i staden opp for denne gjennom sitt direkte, sansemessige nærvær.

Den sansemessige openheita kjem tydeleg til uttrykk i den barnlege naiviteten som finst enkelte stadar, og som fremmar ideen om at mennesket opplever seg i eitt med naturen og kan gi djupare innsyn i denne. Men den sansemessige openheita inneber ikkje berre ei slik fullstendig naiv og optimistisk tilnærming. Det inneber også ei openheit for ei motsett kritisk, sjølvbevisst tilnærming som synleggjer det avgrensa menneskelege perspektivet. Dikta synleggjer på denne måten for eit mangfald av ulike tilnærmingar til naturen. Dei løftar fram økokritiske perspektiv prega av eit harmoniserande bilde på naturen, slik som djupøkologien, men også perspektiv som uttrykker ideen om ein disharmonisk natur, slik vi blant anna kan finne i den mørke økologien. Gjennom å sette slike ulike tilnærmingar opp mot kvarandre viser dikta både deira fordelar og problematiske sider i ein økokritisk kontekst. Det lar lesaren reflektere djupare over korleis vi menneske burde stille oss til naturen.

I ei samankopling av den naive søken og den kritiske distansen til naturen kan vi vidare seie at dikta uttrykker ein velvilje for naturen, der dei forsøker å la denne komme til uttrykk på eige premiss. Her er naturen både levande og livlaus, talande og taus, og nærverande og fjern, på ei og same tid. Med utgangspunkt i Bates idé om at diktaren klarar å tale naturens eiga stemme, kan vi seie at Vesaas' dikt gir naturen ei moglegheit til å sjølv kunne komme til orde, men også til å halde seg taus. Det er nettopp i denne opne tilnærminga at den økokritiske verdien til dikta ligg. Dikta lar alle dei ulike sidene ved naturen komme til uttrykk, og gir oss på denne måten ei utvida forståing av kva naturen eigentleg er, eller meir presist, kva naturen *kan* vere.

Litteratur

- Abrams, M. H. (1970) "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric." I H. Bloom (Red.), *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism* (s. 201–229). Norton.
- Ange (u.å.). I *Det norske akademis ordbok*. Henta 13. mai 2022 frå [Det Norske Akademis ordbok \(naob.no\)](http://naob.no)
- Baluška, František & Mancuso, Stefano (2013). «Root apex transition zone as oscillatory zone». I *Frontiers in Plant Science*, 4, s. 1–15.
- Barnhill, David L. & Gottlieb, Roger S. (2001). «Introduction» i D.L. Barnhill & R.S. Gottlieb (Red.), *Deep Ecology and World Religions: New Essays on Sacred Ground* (s. 1–16). New York Press.
- Bate, Jonathan (2000). *The Song of the Earth*. Picador.
- Bennet, Jane (2010). *Vibrant Matter: a political ecology of things*. Duke University Press.
- Berntsen, Kristian H. (u.å.) Rundsoldogg. Biologiportalen. Henta 1. mai 2022 frå [Biologiportalen | Rundsoldogg](http://biologiportalen.no)
- Bilbro, Jeffrey L. (2015). «Sublime Failure: Why We'd Better Start Seeing Our World as Beautiful». *South Atlantic Review*, 8(1–2), s. 133–158.
- Buell, Lawrence (2005). *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Blackwell Publishing.
- Buell, Lawrence, Heise, Ursula K. & Thornber, Karen (2011). «Literature and Environment». I *Annual Review of Environment and Resources*, 36(1), s. 417–440.
- Brown, Charles S. og Toadvine, Ted (2003). «Eco-phenomenology: An Introduction». I C. Brown og T. Toadvine (Red.), *Eco-phenomenology – Back to the Earth itself*. New York Press.
- Clark, Timothy (2011). *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge University Press.
- Dybdahl, Audun. «Onn». I Store Norske Leksikon. Henta, 12. mai. 2022 frå [onn – Store norske leksikon \(snl.no\)](http://snl.no)
- Fjørtoft, Henning (2011). *Jordsanger: Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*. (Doktoravhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet). <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/243740>
- Garrard, Greg (2012). *Ecocriticism* (2. utg.). Routledge.
- Garrard, Greg og Lindström, Susanna (2014). «'Images adequate to our predicament': Ecology, Environment and Eco-poetics». I *Environmental Humanities*, 5, s. 35–53.

- Gimnes, Steinar (2013). ... *angen frå den stutte tid: Ein studie i Tarjei Vesaas' forfattarskap*. Akademika forlag.
- Gjerdåker, Johannes (1980). *Arbeidet i bygdene: Årsrytmen på Voss før landbruket var mekanisert*. Vestlandbok forlag.
- Greenwald, Roger (2000). «Introduction». I Roger Greenwald (Red.), *Through Naked Branches: Selected Poems of Tarjei Vesaas* (s. 6–47). Gyldendal.
- Heidegger, Martin (1993) [1950]. «The Origin of the Work of Art». I David F. Krell (Red.), *Martin Heidegger: Basic Writings* (s. 139–212). Harper Collins Publishers.
- Holisme (2021, 7. november). I *Store norske leksikon*.
[holisme – Store norske leksikon \(snl.no\)](https://snl.no/holisme)
- Institutt for biovitenskap (2011a, 4. februar). «Myr».
<https://www.mn.uio.no/ibv/tjenester/kunnskap/plantefys/leksikon/m/myr.html>
- Institutt for biovitenskap (2011b, 4. februar). «Rottrykk».
<https://www.mn.uio.no/ibv/tjenester/kunnskap/plantefys/leksikon/r/rottrykk.html>
- Janss, Christian og Refsum, Christian (2010). *Lyrikkens liv: innføring i diktlesing* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Karlsen, Gunnar (2019, 16. februar). «Dualisme». [dualisme – Store norske leksikon \(snl.no\)](https://snl.no/dualisme)
- Krell, David F. (1993). Introduksjon til «Building dwelling thinking». I David F. Krell (Red.), *Martin Heidegger: Basic Writings* (s. 344–346). Harper Collins Publishers.
- Larsen, Peter S. (2017). «Økokritiske perspektiver på nordisk lyrikk». I P.S. Larsen, L. Mønster & H.K. Rustad (Red.), *Økopoesi: Modernisme i nordisk lyrikk 9* (s. 15–40). Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Lindholm, Markus (2012). *Evolusjon: Naturens kulturhistorie*. Spartacus.
- Marland, Pippa (2013). «Ecocriticism». I *Literature Compass*, 10(11), s. 846–848).
- Moore, Bryan L. (2008). *Ecology and Literature: Ecocentric Personification from Antiquity to the Twenty-first Century*. Palgrave Macmillan.
- Morton, Timothy (2007). *Ecology Without Nature: Rethinking environmental aesthetics*. Harvard University Press.
- Morton, Timothy (2010). *The Ecological Thought*. Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1993). *Tragediens fødsel* (Arild Haaland, omsetting). Pax.
- Næss, Arne (1976). *Økologi, samfunn og livsstil: Utkast til en økosofi* (5. utg.).

- Universitetsforlaget.
- Oftedal Andersen, Hadle (2020). «Ruth Lillegraven og den nietzscheanske modernismen». I *Norsklæreren*, s. 50–66.
https://static1.squarespace.com/static/5d00b418d9cad80001fc3882/t/5ebd57e729f16c10c19f1a51/1589467140028/VA_Oftedal_Andersen.pdf
- Olsen Haugen, Morten (2019, 22. september) «Antropomorfisme (litteratur)». I *Store Norske Leksikon*. [antropomorfisme – litteratur – Store norske leksikon \(snl.no\)](https://snl.no/antropomorfisme)
- Otremba, Paul (2014, 5. november). «The Landscape of Ekphrasis in the Contemporary Descriptive-Meditative Lyric». *Southern Humanities Review*.
[PAUL OTREMBA // The Landscape of Ekphrasis in the Contemporary Descriptive-Meditative Lyric - SOUTHERN HUMANITIES REVIEW](https://www.southernhumanitiesreview.com/2014/11/05/PAUL_OTREMBA//The_Landscape_of_Ekphrasis_in_the_Contemporary_Descriptive-Meditative_Lyric_-_SOUTHERN_HUMANITIES_REVIEW)
- Park, Sangjoon (2020). *Musical Oration: J.S. Bach's Use of Rhetorical Devices in the Fantasia and Fugue in A minor, BWV 904, and the Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903* (Doktoravhandling, The University of Arizona).
- Paxson, James J. (1994). *Poetics of Personification*. Cambridge University Press.
- Ratikainen, Irja I. & Semb-Johansson, Arne. «Økosystem». i *Store norske leksikon*. Henta 30. april 2022 frå [økosystem – Store norske leksikon \(snl.no\)](https://snl.no/okosystem)
- Reed, Beatrice M.G. (2018). «Besjelingens åpne begrensinger. Økokritiske refleksjoner over dikt om antropomorfe trær». I *Nordisk poesi: Tidsskrift for lyrikkforskning*, 3(1), s. 20–36.
- Rem, Tore (1998). «Økokritikk: det grønnes i litteraturens verden». *Samtiden*, 5/6, s. 127–134.
- Ridderstrøm, Helge (2020, 3. desember). «Besjeling». I *Bibliotekarstudentes nettleksikon om litteratur og medier*. [b \(litteraturogmedieleksikon.no\)](https://www.bibliotekarstudentenes.nettleksikon.no/besjeling)
- Riksantikvaren (2020, 2. april). Kulturminner, kulturmiljø og kulturlandskap.
[Kulturminner, kulturmiljø og kulturlandskap - Riksantikvaren](https://www.riksantikvaren.no/kulturminner-kulturmiljo-og-kulturlandskap)
- Rustad, Hans K. (2017). «Vendinger, eller å snu verden mot verden: Poetisk engasjement i Forfatternes klimaaksjon». I P.S. Larsen, L. Mønster & H.K. Rustad (Red.), *Økopoesi: Modernisme i nordisk lyrikk 9* (s. 15–40). Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Schiller, Friedrich (1987) [1795]. «Om dikterens holdning». I Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth (Red.), *Europeisk litteraturteori: Fra antikken til 1900* (s. 141–150). Universitetsforlaget.
- Shaw, Philip (2006). *The Sublime*. Routledge.

- Shore, Mary H. (u.å.) «Was Jesus a Threat to the Roman Empire?». *Enter the Bible*. Henta 12. mai 2022 frå <https://enterthebible.org/was-jesus-a-threat-to-the-roman-empire-mary-hinkle-shore>
- Skjerdingsstad, Kjell I. (2007). *Skyggebilder: Tarjei Vesaas og det sanselige språket*. Gyldendal.
- Slack, Adrian (1980) *Carnivorous Plants*. MIT Press.
- Snarey, Nicola (2017). *Lyric Poetry and the Positioning of the Lyric Speaker* (Doktoravhandling, University of Nottingham).
- Steel, Christian (u.å.). «Myr». Henta 30. april 2022 frå [Myr er levested for mange arter, karbonlager og flomdemper \(sabima.no\)](http://sabima.no)
- Sverdrup-Thygeson, Anne (2018). *Insektenes planet: Om de rare, nyttige og fascinerende småkrypene vi ikke kan leve uten*. J. M. Stenersens Forlag.
- Vassenden, Eirik (2012). *Norsk vitalisme: Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*. Scandinavian Academic Press.
- Vesaas, Tarjei (1947). *Leiken og lynet*. Gyldendal.
- Vesaas, Tarjei (1949). *Lykka for ferdesmenn*. Gyldendal.
- Vesaas, Tarjei (1970). *Liv ved straumen*. Gyldendal.
- Vesaas, Tarjei (1985) [1963]. «Om skrivaren». I Olav Vesaas (Red.), *Tarjei Vesaas: om seg sjølv* (s. 12–27). Den norske bokklubben.
- Wærp, Henning Howlid (1997). *Diktet natur: Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*. Aschehoug.
- Aamotsbakken, Bente (2002). «*Det utrulege greineverket*»: *Lesninger av Tarjei Vesaas' lyrikk*. Universitetsforlaget.
- Aarnes, Halvor (2006, 23. august). «Økologi». <https://www.mn.uio.no/ibv/tjenester/kunnskap/plantefys/okologi/okologi.pdf>
- Aaslestad, Petter (1999). *Narratologi: En innføring i anvendt fortelle teori*. Landslaget for norskundervisning (LNU) & Cappelen Akademisk forlag.

