



Uit

THE ARCTIC
UNIVERSITY
OF NORWAY

Institutt for kultur og litteratur

Brannen og det mystiske erfaringspotensialet

Kristoffer Balsnæs

Masteroppgave i nordisk litteratur. Juni 2014



Forord

Da jeg leste *Brannen* for første gang i 2012, var det ingen umiddelbar entusiasme som vokste frem i meg. Jeg ble snarere litt skuffet, ja, til dels forarget over denne usammenhengende romanen som Vesaas hadde forfattet. Min reaksjon skyldtes ganske enkelt at jeg ikke var mentalt forberedt på lese *Brannen* på dens premisser: Jeg hadde akkurat blitt far, hadde lite overskudd og leste under tidspress. Selv om jeg *bevisst* avskrev *Brannen* som et uheldig innslag i Vesaas' forfatterskap, gjorde den tilsynelatende et langt sterke inntrykk på mitt *ubevisste*. I månedene som fulgte merket jeg at jeg til stadighet så for meg en og annen episode fra romanen, og begynte å undre, særlig over den mystiske slutten. Min undring avfødte nysgjerrighet, som igjen førte til en ny gjennomlesning. Med denne mentale innstillingen oppdaget jeg *Brannens* fantastisk rike symbolverden, og fikk et umiddelbart ønske om å fordype meg ytterligere i dens gåter. Denne avhandlingen er resultatet.

En takk til:

Min kjære kone, Berit, som har båret den økonomiske byrden mens jeg har studert, og vist stor omtenkksomhet underveis, særlig i den avgjørende slutfasen.

Mine svigerforeldre, Helge og Ingrid Salvesen, som har vært der får vår lille familie hele veien.

Paul Stray som tok seg tid til å lese *Brannen* og sette seg inn i mitt prosjekt. I mangel på innvidde samtalepartnere har jeg satt stor pris på dine innspill.

Sammendrag

I min avhandling om Tarjei Vesaas' *Brannen* (1961) utforsker jeg mystikken i verkets visjonære grunnlag. Hovedfokuset for mitt tolkningsarbeid ligger på symbolbruken i åpnings- og avslutningssekvensen. Gjennom et utvalg av religiøse, filosofiske og psykologiske tekster viser jeg hvordan *Brannens* billedmettede symbolspråk uttrykker de uutgrunnelige, transcendentale «sannheter» om menneskets sjeleliv. Den jungianske psykologien har en vesentlig rolle i avhandlingen, både i kunstsynet som legges til grunn for å forstå *Brannen*, så vel som i utforskningen av de underliggende symbolske strukturene.

Innhold

1	Innledning.....	1
1.1	Om å lese med «kaldt hjarte»	1
1.2	Dantes fjerde meningsplan – det anagogiske.....	2
1.3	Vesaas' brev til Harald Grieg.....	3
1.4	Symbolisme og symbolbegrepets utfordringer.....	4
2	Oppgaven: Å finne «litteraturens mest verdifulle løyndom».....	8
2.1	Det mystiske erfaringspotensialet	8
2.2	«Mysteriets time».....	9
3	Ledsager til «litteraturens mest verdifulle løyndom»	11
3.1	C. G. Jung.....	11
3.1.1	Sentrale begreper	11
3.1.2	Psykologisk eller visjonær diktning?.....	13
3.2	Kenshō.....	15
3.2.1	Tomhet	16
3.2.2	Lacan og speilbildet.....	17
4	Handlingsreferat: En helts vandring	19
5	Nærlesning av åpningssekvensen	21
5.1	«Tumlande ut av huset»	21
5.2	Et anrop fra det ubevisste.....	22
5.3	Hybelen i høyhuset.....	24
5.4	Utsikten over byen og skogen	24
5.5	I trappene.....	25
5.6	Jons mor.....	28
5.7	Marit og Birgit	30
5.8	Møtenes funksjon/betydning.....	31
6	Sentrale arketyper på heltens vandring.....	33

6.1	Regresjon og libido.....	33
6.2	Symbolenes transformasjon av libido.....	34
6.3	Skyggen	36
6.4	Anima og morsarketyper	40
6.4.1	Kvinna og «sauægryta»	41
6.4.2	Den maternale avgrunn i engen.....	43
6.4.3	Drømmen i engen	44
6.4.4	Løsrivelsen fra Den fryktelige mor	46
6.5	«Brannen» som uttrykk for libido	47
7	Symboliske arketyper i avslutningssekvensen.....	50
7.1	Den universelle sammenhengen.....	50
7.2	Det duggdekte spindelvevet	50
7.3	Spindelvevet som hjelpemiddel til å forstå «brannen».....	52
7.4	Nedbrytning av ego	53
7.5	Utbrudd av merkverdige naturfenomener	54
7.6	Symboliske fremstillinger av naturfenomener i religiøs mytologi	55
7.7	Gud åpenbarer seg gjennom virvelvinden	57
7.8	Kampen mellom det gode og det onde	58
7.9	Kristusallusjoner	60
8	Nærlesning av Jons mystiske erfaring	63
8.1	Jons løfte	63
8.2	Det blindende lyset.....	64
8.3	Den mystiske erfaringen	66
8.4	Den vertikale aksene og duggens symbolikk.....	66
8.5	«Det store romet», «kulde» og «klåren»	68
8.6	Det feminine aspektet	74
8.7	Tomheten og speilene	76

8.8	Signalet.....	78
9	Avslutning.....	83
9.1	Symbolisme	83
9.2	Resepsjonen	84
9.3	Sluttord	89
10	Litteraturliste.....	91

1 Innledning

1.1 Om å lese med «kaldt hjarte»

Når noe blir stemplet som «uforståelig», slik som tilfellet har vært med Vesaas' roman *Brannen* fra 1961, sier det kanskje mest om fatteevnen til de som feller slike dommer. Samtidig må man ha forståelse for at mennesker med gode evner også blir påvirket av tidsånden. I en tid der naturvitenskapens forklaringsmodeller slukker allmennhetens tørst etter epistemologisk kontemplasjon, er det i det minste forklarlig at en roman som *Brannen* med sine ulogiske narrative kausalkoblinger og drømmeaktige utforming, blir vanskelig tilgjengelig for allmenheten og dermed offer for uheldige merkelapper. Romanen viser samtidig hvor skoen trykker: Vi er ikke trent i lesning med øye eller sans for det uforståelige, det mystiske. Med denne påstanden som utgangspunkt er det tankevekkende å lese Vesaas' kommentar eller, rettere sagt, leserinstruks til *Brannen* og andre «såkalla uforståelege romanar» i det selvbiografiske kåseriet «Om skrivaren» (først trykt i Mæhle (red.) 1964):

Lesaren må gå til lesinga utan fordomar, så kanskje han kjenner i seg kva bokskrivaren vil fram til. Det skal ikkje skrivast så det blir skjønna med kaldt hjarte. Der bør vera ei god del som lesaren einast kjenner inni seg. Lesaren må få høve til å opne sine eigne hemmelege rom. Han må få vera med i svingane - og det kan han mykje meir enn han først innbillar seg gudskjelov (Vesaas 1987, s. 35). f

Jeg har registrert at dette sitatet har blitt referert til flere steder i Vesaas-litteraturen, men det slår meg at budskapet kan ha falt på steingrunn. Den veletablerte kjølige rasjonaliteten og krav om objektiv distanse som preger akademisk tenkning, «kaldt hjarte» med andre ord, kan være hensiktsmessig i mange studier, men når det kommer til romaner som *Brannen*, er det grunn for å lytte til Vesaas' foreskrevne råd. Slik jeg forstår ovennevnte sitat, antyder Vesaas at romanens beskaffenhet fortrinnsvis lar seg *fornemme*. Belegg for dette er hans ordvalg, nærmere bestemt «som lesaren einast kjenner inni seg» og «opne sine eigne hemmelege rom». Av ordvalget fremgår det at leseren i første omgang ikke bør prøve å oppnå innsikt på sedvanlig vis gjennom bevisst utledning, men snarere gjennom ubevisst gjenkjennelse. Man kan ikke uten videre begrunne det man «kjenner inni seg», men dersom man klarer å åpne seg for, og kjenne

på, denne fornemmelsen og dvelen i det uforståelige, blir dette «hemmelege rom» en resonanskasse for en individuell mystisk erfaring. Med dette mener jeg ikke at denne oppgaven vil fullstendig bryte med tradisjonelle krav til akademisk tekstproduksjon og dreie seg om hva jeg kjenner i mitt «hemmelege rom». Jeg tror imidlertid at den lesemåten som Vesaas beskriver, er et nødvendig utgangspunkt for erkjennelse og innsikt, og dette grunnlaget kan selvsagt utbygges med en akademisk tilnærming.

1.2 Dantes fjerde meningsplan – det anagogiske

I *Gnostiske essay* pusser Jon Fosse (1999) støvet av en gammel brevveksling mellom Dante og Can Grande della Scala fra 1300-tallet, og belyser dette forholdet i essayet «Anagogia». Dante gjør rede for en type lesning som åpner for fire meningsplan (sensus quadruplex): 1. Den bokstavelige betydningen – *historia*. 2. Den allegoriske – *allegoria*. 3. Den moralske – *tropologia*. 4. Den mystiske – *anagogia*. Fosse hevder at de rådende lesemåtene i vår samtid er varianter av de tre første, mens en nesten aldri er innom anagogia:

[...] det fjerde av Dantes meningsplan, der ein i lesinga er ute etter *sensus mysticus*, den høgste mystiske mening/a [sic] der ein, med ei samtidig sekularisert utlegging, opnar seg for det uforstålege i litteraturen, som forståeleg og dermed også, meiner eg, opnar seg for litteraturens eige være. Ein opnar seg for den uforstålege resten. Og den resten er litteraturens mest verdifulle løyndom (Fosse 1999, s. 81-82).

Det ligger særskilte vanskeligheter i det å teoretisere over anagogisk lesning, for *anagogia* er ingen lettforklarlig størrelse; innsikt fra mystiske erfaringer har en tendens til å fordampe i formidlingen. Det ligger imidlertid en viss verdi i det å ha et begrep om en slik størrelse, ikke for å avskrive diktning som mangler mystiske elementer, men for å drøfte hvorledes det anagogiske eller det mystiske kan belyse den kunstneriske helheten. Fosse skriver avslutningsvis i sitt essay at det avgjørende kriterium for god litteratur for ham, er hvor anagogisk den er. Vesaas uttrykker seg langt enklere i den tekststubben fra «Om skrivaren» som jeg tidligere har sitert fra, men i likhet med Fosses «Anagogia» skinner det gjennom et ønske om å gjøre leseren oppmerksom på en dimensjon som folk flest ikke er trent for å oppfatte. Og det er jo forståelig hvis de

opplever sine skapende erfaringer helt ulikt fra omtaler i pressen eller akademiske analyser.

1.3 Vesaas' brev til Harald Grieg

Tendensen til å overse det mystiske og tolke *Brannen* som tidsengasjert litteratur kan sees i sammenheng med et brev Vesaas skrev til sin forlegger, Harald Grieg i Gyldendal. Vesaas skriver:

'Brannen' står for eit bilete av den moderne verden, riden av demonane (som ein helst får kalle det), lidenskapen, nag, sadisme, aggresjonar – mange slags løynde og halvløynde elder, så brannen lurar *under* og over alt, og kan loge opp som brennande hestehovud i lause lufta.

[...]

Til sist overfor den halvaksne jenta som gjennomfører sin fortvilte protest mot demonverdenen lovar Jon hjelpelaust og på slump å *gjera* eitt eller anna (Brev til Harald Grieg, 29.06.1961. Sitert i Olav Vesaas 1995, s. 342).

Dersom man støtter seg til forfatterens egne ord, gir det jo grunnlag for å forstå verket ut fra et moralsk meningsplan og en historisk kontekst, der Vesaas ønsker å gjøre leserne bevisste på den kalde krigs «demoniske» krefter som var i ferd med å korrumpere menneskeheten og bringe den farlig nær en atomkrigapokalypse.

Spørsmålet som melder seg, er i hvilken grad man skal knytte troverdighet til denne forfatteravsløringen. Konteksten mener jeg, er avgjørende. Forholdet mellom forfatter og forlegger er asymmetrisk. Forfatteren må direkte eller indirekte overbevise forleggeren, som har forretningsmessige hensyn å ta, om at verket er salgbart. Harald Grieg hadde lest manuskriptet to ganger, og hevdet at han skjønnte mindre av det andre gangen enn første (Vesaas 1995, s. 342). Et personlig brev fra en forfatter som søker å komme forleggerens manglende forståelse og bekymringer i møte, bør man derfor vurdere med sunn skepsis. Jeg mener det er uheldig at forlaget gjengir denne korrespondansen som forhåndsomtale av innholdet på omslaget, og med det fører lesere i en bestemt fortolkningsretning:

I «Brannen» tegner Vesaas et bilde av den verden vi lever i idag, en verden besatt av «demonene» nag sadisme og aggresjon – der ilden ulmer overalt og kan flamme opp når som helst.

Den viktigste grunnen til at jeg er skeptisk til Vesaas korte forklaring av roman, ligger i dens utforming. De visjonære, mystiske kvalitetene anser jeg ikke som produkt av bevisst hensikt, men snarere tvert imot, som ubevisste innfall fra Vesaas' «hemmelege rom». Derfor mener jeg at forfatterens bevisste forklaring av romanen har begrenset verdi, og bør slett ikke holdes frem som en fasit på romanens indre sammenheng. Denne oppfatningen vil jeg forklare nærmere i kapittel 3.1.2. Interessant nok påpeker Vesaas noe i «Om skrivaren» som kunne tolkes som en tilbakevisning av «tolkningen» som han gav sin forlegger: «Eg synest ikkje det er noko mystisk eller meiningslaust ved den saga hans Jon [hovedpersonen i *Brannen*] – men eg kan ikkje stå og fortelje innhaldet, då ville eg øydelegge det» (Vesaas 1987, s. 35).

1.4 Symbolisme og symbolbegrepets utfordringer

Brannen er en gjennomført symbolsk roman, og man kan ikke unngå å legge merke til fraværet av en realistisk fortellerramme. Hvis man skal plassere romanen inn i en stilretning, er både modernismen og symbolismen passende betegnelser. Symbolismen anser jeg riktignok for å være mest karakteristisk for *Brannen*. For *Brannens* visjon eller idégrunnlag kommer ikke til uttrykk på det realistiske meningsplanet, men snarere i det billedmettede symbolspråket som vektlegger det sjelelige, og som kan uttrykke de uutgrunnelige, transcendentale «sannheter» om menneskets eksistensvilkår.

Kjernebegrepet i symbolismen, symbolet, er ikke lenger et entydig begrep, og har med den moderne litteraturvitenskapen fått en stor terminologisk variasjonsbredde:

Det finst ein brei bruk av termen «symbol» som dekker heile spektret av semiotiske mekanismar – frå dei koda og arbitrære teiknsystema som vi finn i logikken, matematikken og lingvistikken, til dei koda ikoniske teikna vi også kallar emblem, sinnbilete og allegoriar; og frå dei sterkt overbestemte førestillingselementa i draumane våre, til dei uutgrunnelege bileta og

handlingane som ligg til grunn for våre ritual, mytar og religionar (Kittang 2003, s. 120).

Det er ikke mitt anliggende å drøfte symbolbegrepet, men jeg vil heller gjøre rede for den forståelsen av begrepet jeg legger til grunn i min tolkning av *Brannen*, nemlig den jungianske. C. G. Jung har skrevet omfattende utlegninger gjennom sin karriere om betydningen av symbolet. Det må sies at det er særskilte vanskeligheter som knytter seg til å oppsummere eller gjengi Jungs symbolforståelse, ettersom den forgreiner seg, og er uløselig knyttet til, flere andre av hans sentrale ideer. Den følgende fremstilling blir derfor nokså forenklet.

Et hvert psykologisk uttrykk blir et symbol idet vi antar at det rommer noe mer enn den betydningen vi umiddelbart klarer å fatte, hevder Jung (CW6, § 817)¹. Symbolet har en dualistisk karakter. Det oppleves virkelig og uvirkelig på samme tid, og kan aldri forklares helt ut. Symbolet er verken ensidig rasjonelt eller irrasjonelt, men har en dybde og et betydningsmettet uttrykk som appellerer like sterkt til tankene, så vel som til følelsene. En kunstner eller dikter kan eksempelvis ikke frembringe et symbol rasjonelt, for en rasjonell prosess kan ikke danne et bilde som ligger utenfor rasjonell fatteevne; det forblir et *tegn* som peker mot en bevisst tanke, og ikke et symbol (ibid, § 171). Et tegn er alltid mindre enn tingen det peker mot, mens et symbol alltid er mer enn hva vi forstår ved første inntrykk. Derfor må man ikke forveksle disse to begrepene, mente Jung. Når man tolker et symbolsk uttrykk som ren henvisning eller analogi til noe kjent, er tolkningen semiotisk, ikke symbolsk (ibid, § 814-816).

Slik Jung ser det, spiller symbolet en sentral rolle for åndelig utvikling (jf. *individuasjon*, 3.1). Symboler er ladet med psykisk energi som kanaliserer *libido*, livsdriften, og har en transformativ kraft (CW8, § 91-92). Det vil si, i utforskningen av symbolet kan sinnet ledes til ideer og forestillinger som overskrider fornuftens rekkevidde. Det kommuniserer et aspekt av vår personlighet, et ubevisst potensial, som vi bevisst ikke har innsett. Symbolet fungerer dermed som en bro mellom to verdener, den bevisste og den ubevisste.

¹ CW(1-20) er en forkortelse for *The Collected Works of C. G. Jung* som inneholder 20 bind. **Merk:** Ved sitering av dette verket henvises det til paragraf, ikke til sidetall.

I *Man and His Symbols* deler Jung (2012)² symbolene i to kategorier: «naturlige» symboler og «kulturelle» symboler. De naturlige symbolene dannes i den ubevisste delen av psyken, for eksempel i drømmer, og er variable uttrykk for «urbilder» eller arketyper som kan spores tilbake til menneskets røtter. De kulturelle symbolene er de som uttrykker de «evige sannheter», slik som vi finner i de fleste religioner. Disse har blitt utviklet over lang tid og fått vid aksept som kollektive bilder i siviliserte samfunn. De kulturelle symbolene opprettholdes så lenge de er meningsbærende, og beholder den mystiske kraften som gjør dem i stand til å fremkalle dype emosjonelle reaksjoner hos individet.

Når symboler som har vært sentrale krefter for utviklingen av det menneskelige samfunn, vrakes uten å erstattes, kan det få svært destruktive følger for menneskets sjeleliv. Nietzsches erklæring av «Guds død», kan man se i en slik sammenheng. «Gud» som symbol å miste sin kraft, og de kristne dogmene stod for fall. Således kan den gradvise sekulariseringen av Vesten sees som uttrykk for den manglende erstatning av gudssymbolet. Gudssymbolet har, ifølge Jung (2012), en viktig stabiliserende virkning i det ubevisste, og bidrar til å holde våre mest destruktive impulser i sjakk. Fraværet av dette stabiliserende symbolet ser vi blant annet virkningen av i det 20. århundrets krigføring som har snudd verdensbildet på hodet.

Modern man does not understand how much his “rationalism” (which has destroyed his capacity to respond to numinous symbols and ideas) has put him at the mercy of the psychic “underworld.” He has freed himself from “superstition” (or so he believes), but in the process he has lost his spiritual values to a positively dangerous degree. His moral and spiritual tradition has disintegrated, and he is now paying the price for this break-up in world-wide disorientation and dissociation [...] We have stripped all things of their mystery and numinosity; nothing is holy any longer (Jung 2012).

Med hensyn til utfordringene som ligger i det å skape mening av symbolistiske verk som *Brannen*, tilbyr Jungs ideer et interessant perspektiv. Evnen til å bli påvirket av symboler har blitt betydelig svekket gjennom en lang periode med fornuftsdyrking og fokus på

² Digital utgave uten sidetall.

vitenskapelige forklarligmodeller. Og det er liten grunn for å hevde at denne tendensen har endret seg nevneverdig fra tiden da *Brannen* ble utgitt til i dag. Denne rasjonalistiske tidsånden undertrykker impulsene fra vårt ubevisste sjeleliv og avmystifiserer stadig flere områder av våre liv. Eller sagt med Vesaas begreper, vi mister kontakten med våre «hemmelege rom», og leser symbolene med «kaldt hjarte». Et verk som *Brannen* diagnostiserer vår mangelfulle forståelse for symbolet, men samtidig utgjør den også et botemiddel – vel å merke for den som er villig til å ta seg tid og gå inn i det krevende samspillet som romanens symbolikk fordrer.

2 Oppgaven: Å finne «litteraturens mest verdifulle løyndom»

2.1 Det mystiske erfaringspotensialet

«Såkalla uforstålege romanar må òg bli skrivne, synest eg. Der må opnast ein veg framover» (Vesaas 1987, s. 34).

Tarjei Vesaas' roman *Brannen* fra 1961 besitter helt spesielle litterære kvaliteter. Romanen fikk tidlig merkelappen som «uforståelig», hvilket har sikret den en viss interesse blant litteratene, men noen salgssuksess ble den aldri. I disse dager må man på antikvariat for å sikre seg et fysisk eksemplar. Selv betrakter jeg boken som et visjonært mesterverk som ikke har kommet til sin rett, selv i mange av dens mer entusiastiske omtaler. Etter å ha saumfart *Brannen*-forskningen er jeg forbauset over mangelen på bidrag som reflekterer romanens komplekse ekspressivitet og symbolikk. Vel å merke er listen over artikler og avhandlinger nokså kort. Det jeg kort fortalt savner, er bidrag som tar det mystiske erfaringspotensialet i romanens visjonære kraft på alvor. For meg utpeker det seg som en svært vesentlig dimensjon. Det er riktignok flere som har skrevet om *Brannen*, og som påpeker visjonsdikteriske trekk og advarer mot en realistisk fortolkning av den spesielle symbolikken, men en lengre analyse som belyser romanen ut fra et slikt perspektiv, har uteblitt.

Med «mystisk erfaringspotensial» må det presiseres at jeg henviser til *mystikk* eller *mystisisme*, altså ikke den alternative forståelsen av begrepet «mystisk» som denoterer gåtefull eller merkelig. I de fleste kulturer finner vi mystiske tradisjoner som på ulike sett søker å komme i kontakt med tilværelsens dypeste virkelighet, med transformative erfaringer som ikke lar seg fange av begreper. Nå kan det virke som jeg forhåndsdømmer mitt eget prosjekt som fiasko, ettersom det skrevne ord er min uttrykksform, men målet mitt er ikke å fange en personlig mystisk erfaring med *Brannen* og ordlegge meg slik at den blir fullkomment overførbar til andre.

Mitt mål er å bidra til en dypere forståelse av *Brannen* gjennom å belyse mystikken i verkets visjonære grunnlag.

2.2 «Mysteriets time»

I 2001 utgav Gyldendal en antologi redigert av Per Thomas Andersen under tittelen *Mysteriets time*. Tekstene i utvalget har til felles at de i vid forstand formidler en form for mystisk erfaring. Det er imidlertid forordet som i denne sammenheng er av interesse, hvor Andersen legger til grunn et utvalg kategorier og begreper som kan være hensiktsmessige referanser i møte med det mystiske i litteraturen.

Som religionsfenomenologisk begrep har mystikk både vært forbundet med *syner*, *visjoner* og *oversanselige erfaringer*, og også med de mer spesifikke religiøse kontemplasjonsformen, der man søker innover og prøver å oppnå samhørighet med Gud. I «Draumkvedet» der Olav Åsteson formidler sin visjon utenfor kirken, i konkurranse med prestens preken, kan vi ane konturene av det historiske spenningsforholdet mellom kirken og den organiserte religiøse utøvelse, og mystikerne med sin alternative indre vei for å oppnå kontakt med det guddommelige (Andersen (red.) 2001, s. 10-11).

Naturmystikken går forut for, og er uavhengig av, de religiøse gudsforestillinger. Den tar utgangspunkt i erfaringer av den åndelige forbindelsen mennesket deler med naturen. I opplevelsen av noe som er større enn en selv, oppløses egobevisstheten og gir rom for «mystisk illuminasjon». Andersen understreker at det vel å merke finnes en rekke naturmystikere som har skildret dette midlertidige tapet av ego som angstfremkallende (ibid., s. 11-15).

Under overskriften «Å tømme jeget» viser Andersen til den zenbuddhistisk filosofien, der tomhet og *non-ego* er sentrale begreper for å forstå den absolutte sannhet om fenomenenes eksistens. I Jan Erik Volds poesi er denne inspirasjonen tydelig, og gjennom bruk av den buddhistiske filosofiens paradoksale visdomsord, trenger diktene hans seg inn i tilværelsens «grunnleggende intethet eller absurditet» (ibid., s. 15-16).

Til slutt omtaler Andersen «kunst som mystisk erfaring» i en sekularisert form i sammenheng med *estetiske* opplevelser (ibid., s. 18). Akkurat som musikere under improvisasjon kan overskride sin egen yteevne og bli båret til nye høyder av en uutsigelig kraft, kan forfattere og kunstnere også erfare en liknende tilstand, der de

mister bevisst kontroll over den estetiske skapelsesprosessen. Andersen trekker frem Jon Fosse som eksempel på en kunstner som gjennom en slik estetisk erfaring «åpner for et slektskap med mystiske opplevelser» (Andersen (red.) 2001, s. 19).

Jeg viser ikke til Andersens forord først og fremst fordi begrepene han lanserer kommer til å være terminologiske bærebjelker i min avhandling. Det vil si, jeg kommer til å bruke noen av de samme begrepene, men det jeg ønsker å fremheve, er at Andersen, i kraft av å være en betydningsfull litteraturforsker, uttrykker at mystikken som innfallsvinkel til litteraturen kan være fruktbar.

3 Ledsager til «litteraturens mest verdifulle løyndom»

3.1 C. G. Jung

I 1.2 siterte jeg Fosse som påpekte at man i søken etter et verks «høgste mystiske mening», også har behov for «ei samtidig sekularisert utlegging». Til det formål bruker jeg Carl Gustav Jung. Jung var ikke bare en fremragende analytisk psykolog, men en seriøs og særs produktiv vitenskapsmann som søkte å bygge bro mellom psykologien og mystikken. Mange av Jungs begreper har fått rotfeste i populærpsykologien, men de tallrike og komplekse ideene som er å finne i hans verker, er mindre kjent. Freud, «psykoanalysens far», er derimot overeksponert i historiebøkene. Det er levnet heller liten plass til Jungs omfattende bidrag til utviklingen av faget. Jung blir helst trukket frem som en kontrast til Freud, noe den nylig utkomne filmen *A Dangerous Method* (2011) eksemplifiserer, der konflikten i forholdet mellom Jung og Freud på bakgrunn av deres ulike syn på det ubevisste, får stor plass. Freud ønsket å konsolidere psykologien som fagfelt, og så på det som en potensiell legitimeringskrise at Jung søkte forklaringer som bar preg av okkultisme. Etersom Freud har stått ute i kulden i lang tid nå, er det ikke behov for at jeg imøtegår hans kritikk av Jung eller dementerer hans sexorienterte forklaringsmodeller.

Jeg mener imidlertid det er på sin plass å si noe om hva det er med Jungs «okkulte» lære som jeg mener kan være verdifull i et litterært tolkningsarbeid av en Vesaas-roman.

3.1.1 Sentrale begreper

Jung betraktet den menneskelige psyke som en organisme med en iboende tendens til selvutvikling og -regulering, og som tilstreber balanse mellom det bevisste og det ubevisste sjelelivet. Denne prosessen kalte Jung *individuasjon* og handler i grove trekk om å frigjøre seg fra egobevissthetens dominans og lære å lytte til og integrere de ubevisste sidene av psyken som har blitt fortrent, for å komme i kontakt med Selvet³. Selvet spenner over hele menneskets psykologi, det bevisste så vel som det ubevisste, og er en «overpersonlig realitet [...] som svarer til Gud inni oss» (Jung 2000, s. 12-13).

³ Da den jungianske definisjonen av «Selvet» er forskjellig fra definisjonen i ordboken, bruker jeg stor forbokstav for å understreke at jeg referer til den jungianske.

Det ubevisste har flere kanaler for å komme til uttrykk og regulere den sjelelige balansen, men det er gjennom kunstnerisk skaperdrift og drømmer vi kanskje best kan skimte hva slags tanke- og billedrikdom som befinner seg på sinnets dyp. Drømmer står riktignok i en særstilling ettersom man er underlagt det ubevisstes innflytelse over lengre tid, og når man klarer å gjenkalle en drøm, kan man ikke unngå å se kontrastene til det våkne liv. Jung (2000, s. 62) hevdet at drømmene har en kompensatorisk rolle i vår psykologiske utrustning, det vil si at drømmematerialet og dets symbolikk produseres av det ubevisste, og er tilpasset våre respektive livssituasjoner for å gjenopprette den totale psykologiske likevekt.

I sitt arbeid med drømmer syntes Jung det var påfallende at mange beskrev drømmeinnhold som ikke lot seg forklare ut fra deres personlige erfaringer. I tillegg til det personlige ubevisste ble derfor Jung overbevist om eksistensen av *det kollektivt ubevisste*, et fellesmenneskelig psykisk substrat, et universelt reservoar med erfaringsmateriale som er identisk i alle individer. Innholdet i det kollektive ubevisste består av «arketyper», det vil si preeksistente former eller grunnmønstre, også referert til som «urbilder» (Bennet 2002, s.67-71). Heri ligger for øvrig grunnlaget for Freuds kritikk av Jungs «okkultisme». På grunn av det kollektivt ubevisste finner vi derfor likheter i symbolikk og tematikk på kryss og tvers av tid og rom i ulike religiøse og sekulære myter eller kunstneriske uttrykk.

Det ovennevnte er en grov forenkling av kompliserte ideer, men forhåpentligvis tilstrekkelig i første omgang, slik at det er forståelig hvordan disse ideene vil medvirke i mitt tolkningsarbeid. I senere kapitler vil jeg sette dette inn i en utdypet kontekst. Med utgangspunkt i antakelsen om at det er en kobling mellom drømmeinnhold og «ubevisst» kreativ virksomhet, åpnes det for en rekke spennende innfallsvinkler til *Brannen*. I forskningen blir det hyppig påpekt at *Brannen* har en drømmeaktig karakter, noe som stemmer overens med mine inntrykk. Det hovedpersonen opplever i romanen har en fremmedartet, opak natur, og Vesaas' kunstfrembringelse beveger seg utenfor rammene til det som er logisk begripelig. Innholdet oppleves kjent, men samtidig ukjent – ikke ulik den følelsen man får når man klarer å bevisstgjøre seg innholdet av en drøm.

Men selv om innholdet i *Brannen* virker drømmeaktig og befinner seg utenfor bevissthetens logiske sammenhenger, er det intet holdbart argument for å hevde at det er en drøm som skildres. I det hele tatt å skape en kunstig dikotomi mellom drøm og realisme og vurdere handlingsgangen deretter, fremstår ikke for meg som en fruktbar måte å tilnærme seg *Brannen* på. Hvis vi holder oss til det vi kan sette fingeren på, nemlig at innholdet er påfallende drømmeaktig, må vi samtidig erkjenne at denne slutningen trekkes fordi det skaper assosiasjoner til vår egen nattlige kontakt med det ubevisste. Drømmer er imidlertid bare én måte å komme i kontakt med det ubevisste. I våken tilstand gjør det ubevisste seg gjeldende, for eksempel gjennom øyeblikk med plutselig inspirasjon eller epifanier som ikke kan forklares som produkt av tankerekker.

Jung (2000, s. 54) hevdet at kunstnere, filosofer eller vitenskapsmenn som evner å fremkalle materiale fra det ubevisste og effektivt omforme det til kreativ produksjon, kjennetegner det vi kaller et geni. Slik jeg ser det, er det denne typen kreativ produksjon vi har med å gjøre i *Brannen*, for innholdet bærer preg av en forfatter som har funnet en rik åre i det ubevisste.

3.1.2 Psykologisk eller visjonær diktning?

For noen kan det sikkert virke merkverdig eller uakademisk å forfekte en kausalitet mellom *Brannens* «uforståelige» karakter og forfatterens forhold til det ubevisste. Jeg er innforstått med at det er et postulat som åpner for skepsis og kritikk, men det er en nødvendig bestanddel av det kunstsynet som ligger til grunn for min tolkning. Jeg nevnte tidligere at jeg savner forskning som virkelig tar tak i de mystiske elementene i *Brannen*, uavhengig av om den har tolket handlingen som drøm eller ikke. Og slik jeg ser det, fordrer en roman som dette en uortodoks tilnærming, gjerne en anagogisk lese måte med øye for det mystiske, slik som Fosse etterspør i sitt tidligere nevnte essay. For å forklare den innsikten som man kan finne gjennom en slik lesning, er det følgelig hensiktsmessig med et teoretisk rammeverk som kan anskueliggjøre mystikken i det ubevisste, som for eksempel den jungianske psykologien.

I sitt essay *Psychologie und Dichtung* fra 1930 (oversatt i Jung (2000)) skjelner Jung mellom to måter å skape kunst på som er interessant i denne sammenhengen: den

psykologiske og den *visjonære*. Den psykologiske beveger seg alltid innenfor rekkevidden av menneskelig bevissthet, altså en menneskelig skjebne eller erfaring som er forståelig og følbart for den vanlige bevissthet, mens den visjonære har nyanser som ikke lar seg innlemme i våre vante kategorier. Forskjellen ligger ikke bare i valg av stoff, men også i dikterens grad av personlig involvering. I den psykologiske diktningen har dikteren kontroll over hva verket skal bety og bestå av, og dermed kan man med en viss rett forklare kunstverkets psykologi ut fra dikterens personlige psykologi (Jung 2000, s. 152-153).

Forsøk på å føre den visjonære kunsten tilbake på en personlig erfaring stenger derimot for opplevelsen av det visjonære innholdet. Fokus på dikterens psykologi fortrenger nødvendigvis kunstverkets psykologi. Med hensyn til *Brannen* kommer man i så måte til kort når man prøver å forklare verkets tilblivelse ut fra den ordnede verden som personen Tarjei Vesaas var del av. Det vil si, søker man å føre den visjonære opplevelsen tilbake på Vesaas' personlige erfaringsgrunnlag, gjøres den til ren «erstatning»: «Dermed mister det visjonære innhold sin 'urkarakter', 'urvisjonen' blir til *symptom*, og kaos degenererer til sjelelig forstyrrelse» (Jung 2000. s. 157).

Jung forklarer videre at dikterens visjonære «uropplevelse» vil kunne sjokkere ham i så høy grad at han vil ha vanskeligheter med å vedkjenne seg den når hans fornuft griper inn. For å forstå diktverkets psykologi må man ta grunnlaget, det vil si dikterens visjonære opplevelse, på alvor. I den sammenheng utøver imidlertid vår fornuft en betydelig motstand. Som et slags forsvar mot at verden skal falle tilbake til middelalderens mørke overtro eller lignende, unngår fornuftsmennesket å forholde seg alvorlig til litterære kaos-visjoner som tenderer mot obskur metafysikk (Jung 2000, s. 157).

Med en slik innstilling er det selvsagt ikke mulig å ta inn over seg visjonen bak diktningen. Til sammenlikning er det påfallende hvor velvillig man er til å oppgi den samme fornuften når man ser en vellaget skrekkfilm eller har opplevd et mareritt. Selv når vi prøver å gjøre verden til en ordnet størrelse, der de fleste fenomener er definert og forklart gjennom naturlover, blir vi innimellom påminnet om at verden er langt fra forutsigbar og trygg, og da regrederer vi gjerne til den samme overtro vi finner blant

«primitive kulturer». Fornuftens forsvar mot overtro er i beste fall tentativ fordi vi innerst inne ikke godtar fornuftsbaserte forklaringer på følelser av ubevisst gjenkjennelse eller dunkle anelser.

Poenget jeg forsøker å komme frem til, er at man i møte med visjonær kunst, slik som *Brannen*, kommer til kort med en *utelukkende* fornuftsbasert tilnærming, til lesning så vel som til tolkning av den. Den visjonen som formidles gjennom *Brannen* lar seg ikke i første omgang fange intellektuelt. Skal vi ta Jungs teorier på ordet, vil de erkjennelser man får gjennom slik kunst, vokse ut av ens ubevisste. Hvis man klarer å åpne seg for *Brannen*, vil med andre ord ens ubevisste fungere som en resonansbunn for de arketyperne som opptrer i visjonen, og det iboende budskapet vil stige opp til bevisstheten som en erkjennelse.

Dette er ikke ment som en instruks for å få en intens leseropplevelse med *Brannen*, men heller et forsøk på å forklare mitt utgangspunkt som fortolker. Med forankring i en jungiansk forståelse av visjoner som grunnlag for kunst, der det ubevisste er svært aktiv i utformingen, er det nødvendig å bruke referansebegreper som tar høyde for denne dimensjonen. I praksis medfører dette at jeg viker fra den mer tradisjonelle symbolforståelsen og søker inspirasjon fra verk som tar høyde for det ubevisstes symbolske uttrykksform. Det er tross alt av avgjørende betydning at man møter et verk som *Brannen* med et begrepsapparat og en forståelse som er egnet til å sondere det ubevisstes terreng.

3.2 Keshō

«Mystisk erfaring» er en generell betegnelse på den transformative opplevelsen av å komme i kontakt med en høyere virkelighet. Norsk, i likhet med flere andre vestlige språk, mangler nyanserte betegnelser for slike opplevelser. Språklig sett er det for eksempel vanskelig å uttrykke de forskjellige gradene mellom en persons gryende oppvåkning og Buddhas fullstendige oppvåkning.

For å gi den mystiske erfaringen en mer spesiell karakter kan vi ta et tentativt utgangspunkt i et begrep fra zenbuddhismen som heter *keshō*, sammensatt av ordene *ken*, «å se», og *shō*, «natur, essens». Direkte oversatt til norsk betyr *keshō* «en

(plutselig) innsikt i ens egen natur», og refererer til det første stadiet av åndelig oppvåkning (Kenshō, 2013).

I *An Introduction to Buddhism* gir Peter Harvey (1990, s. 275-276) en fyldigere forklaring: «It [*kenshō*] is a blissful realization where a person's inner nature, the originally pure mind, is directly known as an illuminating emptiness, a thusness which is dynamic and immanent in the world.» Denne «opplysende tomhet» som Harvey beskriver, er en tilstand der egoskapte skiller oppheves og man føler seg i ett med universet. *Kenshō* er bare ett av mange begreper for den mystiske erfaringen av ikke-dualitet, altså den opprinnelige, naturlige bevissthetsformen uten begreper om subjekt og objekt.

3.2.1 Tomhet

«Opplysende tomhet» eller *kenshō* er et begrep som forsøker å forklare en tilstand som ikke helt kan forklares. I den buddhistiske lære betyr ikke «tomhet», *śūnyatā*, at ingenting eksisterer, slik det ofte har blitt feiltolket i Vesten, men at fenomener er tomme for egenværen – form er tomhet, tomhet er form.

I *Essence of the Heart Sutra* (2005, s. 111) forklarer Dalai Lama at fenomeners eksistens bare kan forstås gjennom læren om «betinget tilblivelse», *pratīyasamutpāda* (*dependent origination/arising* på engelsk): Fenomeners eksistens er avhengig av en konseptuell betegnelse fra et subjekt. Det har ikke et selvstendig opphav, og er dermed i realiteten tomme.

Således kan det minne om Kants spaltede verdenssyn, der *das Ding für mich* utgjør verden slik den viser seg for oss, konstruert av forstandens anskuelseskategorier og projiserte årsakssammenhenger, og *das Ding an sich* som er verden, slik den virkelig er.

Men Buddhas lære går imidlertid videre og formidler at det er vår uvitenhet for virkelighetens tomme natur som er roten til en uopplyst eksistens, ikke bare med hensyn til fenomener, men også med hensyn til oss selv. Læren om «betinget tilblivelse» danner nemlig grunnlag for en av de høyeste formene for innsikt, i illusjonen om egoet, *anātman* («ikke-selv»). «Den absolutte sannhet» (*paramārtha satya*) er at det ikke finnes

et uavhengig, udelelig og essensielt ego, og i uvitenhet om denne «klamrer» man seg til følelser som velbehag, begjær, sinne, eller identifikasjon med ulike holdninger og synspunkter som man legger til grunn for sin selvoppfatning. Denne vrangforestillingen som sentrerer verden rundt egoet og hindrer en fra å erfare det som et foranderlig uttrykk for dynamisk interaksjon, utgjør kjernen til menneskelig utilfredshet (Watson 2013, s. 74 og 96).

3.2.2 Lacan og speilbildet

Vi er født med alle svarene på de store eksistensielle spørsmålene av den grunn at det ikke finnes et ego som kan stille dem. Med egoets tilblivelse oppstår det imidlertid en kløft mellom «jeg» og «Den andre», og derav oppstår det en rekke kriser som kan vare livet ut. Men hvorledes blir egoet til i utgangspunktet? Psykoanalytikeren Jaques Lacan har interessant en forklaring på egoets tilblivelse.

I artikkelen «The Mirror Stage as formative of the function of the *I*» i *Écrits* hevder Lacan at egoet utvikles når barn i alderen 6-18 måneder begynner å identifisere seg med sitt speilbilde. Barnet anser speilbildet som fullkomment, som «det ideale jeg». Samtidig blir det mer og mer bevisst på sin motoriske utilstrekkelighet og opplever kroppen som fragmentert. Denne motsetningen mellom ideal og virkelighet fører til en aggressiv spenning som igjen lettes ved at barnet velger å identifisere seg med sitt speilbilde (Lacan 2006, s. 94).

Lacans teori impliserer med andre ord at egoet er et produkt av selvbedrag. Selv brukte han ordet *méconnaissance*, hvilket i de fleste sammenhenger blir oversatt med «uvitenhet». Bruce Fink, oversetteren av *Écrits*, påpeker i et sluttnotat at Lacan bruker dette begrepet som uttrykk for en «deliberate misrecognition», altså en bevisst feilgjenkjenning (Ibid, s. 762).

Lacans teori om egoets tilblivelse synes i flere henseender kompatibel med den buddhistiske læren om *anātman* som forfekter at egoet er en illusjon, for det finnes tross alt ingen på andre siden av speilet. I *The Signifier Pointing at the Moon* belyser Raul Moncayo (2012) Lacans forhold til zen- og mahayanabuddhisme, så denne koblingen er langt ifra søkt. Ikke bare understreker Lacans teori egoets illusoriske natur, men den

forklarer også indirekte hvorfor egoet kan gi grunnlag for lidelse og utilfredshet: Det ideale jeget som barnet dyrker frem i sitt speilbilde, baserer seg på forventningen om en fremtidig evnerikdom (Lacan 2006, s. 96).

Men innen idealet oppnås, reforhandles det og blir stadig flyttet fremover i tid, helt til kroppen begynner å vise alderdomstegn. Plutselig hører idealet fortiden til. Bildet er selvsagt mer nyansert enn dette, men i grove trekk er det streben etter egoets temporalt forankrete idealer som frarøver følelsen av fullkommenhet og skaper utilfredshet. Ikke minst utgjør dette en barriere for mellommenneskelig nærhet. I sosial omgang «speiler» vi jo oss selv i andre gjennom å tolke deres signaler på vår atferd, og vi prøver kanskje å tilpasse oss slik at menneskene rundt oss speiler oss på en måte som ikke utfordrer vårt ideale jeg.

Uten innsikt i egoets natur forblir vi i speilbildet, som produkter av selvbedrag som reflekterer hverandres affekterte ekthet. Når man imidlertid erkjenner sin *méconnaissance*, sin bevisste feilgjenkjenning – at man har levd seg så sterkt inn forestillingen av et idealisert jeg i speilet, at man har glemt at speilbildet faktisk utgår fra noe annet – da åpnes det opp for den transcendent erfaringen av egoet som et tomrom med potensial for å romme et uendelig antall speilbilder.

Jeg innser at de ovennevnte begrepene og betraktningene i kapittel 3.2 kan være relativt ukjent og kanskje ubegripelig for den enkelte. Det er i alle fall et forsøk på å gi en innføring i det idégrunnlaget som jeg tolker *Brannen* ut fra. Og med det begynner min analyse av *Brannen*.

4 Handlingsreferat: En helts vandring

Hovedpersonen, Jon, har nylig ankommet et mindre tettbebygd sted for å starte i en jobb etter endt studium. Han er i ferd med å sette i stand hybelen som han har leid i toppen av et høyhus. Telefonen ringer og en røykkvalt stemme sier: «Det er frå heimen min! (s. 7). Etter denne korte beskjeden blir Jon overbevist om at han må forlate hybelen. På vei ned trappen og ut fordreies Jons opplevelse av tid og rom, og han ser for seg noen episoder fra sin oppvekst, samt fra to endte kjærlighetsforhold. Idet Jon kommer ut av døren, blir han forespurt av ei jente om de skal gå i lag. Jenta forsvinner så etter kort tid, og blir avløst av en liten gutt (Guten)⁴ som tar tak i Jon og sier at han må bli med til faren hans (Sagaren) som er i ferd med å arbeide seg i hjel. Sagaren står ute i skogen og sager manisk dag og natt, mens Guten sprer treskiver av osp utover skogbunnen. Jons forsøk på samtale blir imidlertid avslått, så han går videre alene. En kvinne (Kvinna) som ligger på lur i veikanten insisterer på å få vise frem sitt siste påfunn, og Jon ledes til en trang fjellkløft der en mengde sauer er blitt innesperret og kveles sakte av varmen. Kvinna forklarer påfunnet med at det bare er slik med henne. Etterpå får Jon et gjensyn med jenta som han møtte utenfor huset sitt, og som viser seg å være datteren (Dottera) til Kvinna. På veien får Jon haik av en bilist og går av ved en kafé, der han flørter lett med tiltalende servitrise. Jon går så gjennom en høyvokst eng, legger seg ned og sovner. Han drømmer at han bader på en strand, og så dukker det opp en mann (Roaren) som spør om han kan få bli med i robåten når Jon skal over vannet. Ombord i båten erklærer Roaren at Jon aldri vil få komme ut igjen. Han ror inn i en vik og leder Jons oppmerksomhet til et hus. Plutselig kastes et brennende hestehode ut av et vindu, og huset brenner ned på et blunk. Tilbake i engen blir Jon oppmerksom på et ungt par som gjemmer seg. Mannen som eier engen er deprimert over at «slåttekaren» snart skal felle engen, og tilbyr Jon losji i bytte mot hans selskap. Eierens av engen dør imidlertid i en brann, og Jon slår følge videre med to menn som bærer liket bort. Den ene bæreren blir panisk siden han opplever å trække på ormer hvor enn han går. Nok en gang møter Jon Guten og Sagaren, men Guten søker ikke Jons støtte lenger. Jon går videre gjennom en sump i mørket, og blir reddet fra å falle i et av de «botnlause slim-hølane» idet han tilfeldigvis trækker på en sumphøne som står i veien. En lastebilsjåfør (Gruskjøyraren)

⁴ Karakterene som Jon møter er med ett unntak navnløse. De karakterene jeg kommer til å referere til ved senere anledning i avhandlingen, får et egennavn med utgangspunkt i de nynorske betegnelsene i romanen.

ser Jon fra veien og tilbyr ham skyss. Jon får vite at Gruskjøreren har planlagt å kjøre ned et hus og drepe mannen (Glasmannen) som bor der, og han nektes å slippe ut av lastebilen før det er gjennomført. Jon forsøker å redde mannen inne i det raserte huset, og et brudedefølge og andre gruskjørere bidrar i søket, men gruskjører og Glasmannen ender opp med å drepe hverandre. Jon setter seg ved veikanten for å hvile og en mengde mennesker i kappgang farer forbi ham. Han følger etter og stadig flere mennesker kommer ut av husene langs veien og henger seg på. Jon stanger hodet til blods inn i veggen til et hus. Det viser seg å tilhøre Kvinna med sauene, og han blir invitert inn. Kvinna overlater Jon til Dottera, som for tredje gang avviser Jons tilnærminger. Ferden går videre langs en buet strand, der flere hus kolliderer og faller ut i vannet, og over en steinbro. Så treffer han en manngard som søker etter en forsvunnet jente. Jon blir med for å bidra, men blir etter hvert satt til å ta seg av en gammel mann som ikke klarer å holde følge med gruppen. Jon legger seg til å sove i et vareskur og drømmer at han er tilbake ved fjellkløften med de døende sauene. Dottera med sauene er der, og i ansiktet hennes sitter det en flue. Jon forstår dette som tegn på hennes mors destruktive påvirkning. Jon møter Sagaren for tredje gang, og nå er Guten død som følge av det harde strevet. Han ligger gjemt under treskivene. En gruppe mennesker som tiner opp forfrosne svaler som ikke var forberedt på den tidlige frostnatten, fyller Jon med glede, og han begir seg dypere inn i skogen. Han følger lyden fra et rop og finner omsider jenta som manngarden lette etter. Hun vil imidlertid ikke reddes, men har valgt å dø for å vise menneskene hvor mye ondt det er i verden. Livet hennes ebber gradvis ut foran Jon, som på sin side ufravikelig prøver å overtale henne til å velge livet. Til slutt står Jon igjen alene.

5 Nærlesning av åpningssekvensen

5.1 «Tumlande ut av huset»

I åpningen av *Brannen* står hovedpersonen Jon utenfor sitt hjem. Det vektlegges at han kom «tumlande ut av huset» (Vesaas 1961, s. 5)⁵, hvilket antyder en lav grad av målbevissthet, en slags passiv bevegelse. En tidligere telefonoppringning trekkes frem som eneste forklaring: «Det hadde ringt. Meir visste han ikkje. Han hadde òg lenge kjent at det ville ringe eingong. Likevel var det hardt og uventa» (s. 5). Bruken av verbene «visste» og «kjent» er påfallende, og skaper en viss motsetning. Han *vet* ikke noe om det som har skjedd, men han har *kjent* noe. «Å kjenne» indikerer enten en fornemmelse eller intuisjon, altså en irrasjonell funksjon, mens det «å vite» kan karakteriseres som en rasjonell funksjon. Med andre ord aktualiseres forholdet mellom det bevisste og det ubevisste umiddelbart i romanen, eller rettere sagt, det ubevisste blir det toneangivende.

Kronologien brytes så med et tilbakeblikk som gjør rede for de omstendighetene som ledet opp til Jons utferd. Jon sitter alene på sin nye hybel og ser på en svart telefon. Han underholdes av tanken på hvem den første oppringer vil bli. Plutselig rammes Jon av angst: «Som eit hogg snudde det seg og vart til uro: Kven ringer meg opp når eg sjølv ikkje kjenner noken? Her inn kan det ringe kven som vil» (s. 5). Dette fenomenet er ikke ulikt det Freud beskriver som «das Unheimliche», nemlig den fryktinngytende opplevelsen av at noe man er kjent og fortrolig med, plutselig oppleves ukjent. Fra et rasjonelt ståsted er det vanskelig å begripe hvordan et objekt man enten er positiv eller nøytral til, plutselig kan gi opphav til angst. I drømmer derimot er dette en nokså vanlig vending da vårt ubevisste ikke opererer med begreper eller kategorier som gjensidig utelukker hverandre. Det ubevisste er i mye større grad i stand til å ta innover seg totaliteten, herunder den symbolske verdien, av ulike fenomener, og dermed også i stand til å bevege seg ubesværet mellom ytterpunkter. Med dette in mente lar det seg utlede en del konstruktive innfallsvinkler til telefonen.

⁵ Henvisninger til denne utgaven av *Brannen* vil heretter kun markeres med sidetall.

5.2 Et anrop fra det ubevisste

Det som i første omgang er mest påfallende, er at Jons reaksjon ikke oppstår på grunn av samhandling med telefonen, men som følge av hva apparatet representerer symbolsk. Telefonen utgjør et konstant potensial for ytre påvirkning. Dette oppleves først spennende, men etter hvert som Jon tar inn over seg implikasjonene av denne åpenheten, blir han engstelig. Vi kan ane en indre konflikt, der én side av Jon ønsker å stenge av det åpne, gjenvinne kontroll gjennom isolasjon, mens den andre prøver å forhindre dette. I hybelen kommer dette frem i to varianter når angsten toppe seg: «Steng. / Nei. Ikkje fly alt no» og «Steng. / Nei. Så redd er du ikkje» (s. 5-6). «Steng» står i relasjon til en annen frase som går igjen, nemlig «[d]et er opent. Opent for alt» (s.6). Før telefonen faktisk ringer, antar Jons angst paranoide trekk. Han danner seg forestillinger om at noen er ute etter ham:

Opent frå alle kantar.

Brått såg han noko for seg: Dei som ringer. Det er dei rådville og rådlause.

Dei ringer og ringer, tenkte han. Folk står ringer alle stader. Han hadde tenkt på det ofte, no slo det ut og maktstal han. Dei er ute etter meg òg, tenkte han.

Eg har sett dei (s. 6-7).

Her ligger det flere interessante implikasjoner. At denne uspesifiserte gruppen, «dei», karakteriseres negativt som «rådville» og «rådlause», indikerer at Jon holder seg selv for å være en som vet råd, eller i alle fall ønsker å være det. Videre slår han fast at potensielle anrop vil komme fra denne gruppen rådløse mennesker som står og ringer overalt. Etersom Jon tenker at «dei er ute etter meg òg» (s.6), skjønner vi at Jons forestilling rommer et «dei» som er ute etter flere enn bare ham. Jon hevder dessuten å ha sett dem, og er redd for følgene av å gi dem innpass via telenettet. Ut fra denne forestillingens logikk virker det som at Jon aner noe om konsekvensene av å falle under de rådløses innflytelsessfære: Han frykter å miste fotfestet og bli som dem.

Når telefonen så ringer, er Jon så redd at han ikke vil svare. Igjen dukker denne andre stemmen opp, den som tidligere kom som tilsvar til det gjentatte imperativet «steng», og gir Jon en illevarslende formaning: «Svarar du ikkje vil du få merke av det heile ditt liv» (s.7). Telefonsamtalen som følger er like gåtefull i sitt innhold som omstendighetene

rundt:

Han tok telefonen og ropte lågt:

- Hallo!

I den andre enden sa det, liksom kvævt av røyk:

- *Det er frå heimen min!*

Så klikka det og var klipt. Eller kvævt av røyken.

- Hallo!

Det var borte. (s.7)

På overflaten er det ikke mye å hente her: Uten introduksjon er det med sikkerhet umulig å vite hvem eiendomspronomenet «min» referer til, og hvor «heimen» til denne anonyme stemmen er. Jon har imidlertid et inntrykk av at stemmen kveles av røyk, og at det kan ha noe å gjøre med at linjen blir brutt. Grunnen til at man som leser blir nødt til å dvele ved denne samtalen, er først og fremst at den trekker Jon ut av den paralyserende frykten og gir ham den nødvendige handlingskraften til å forlate hybelen: «No er det komi. Fra langt borte og frå nære ved. No er det ut til det som er *der*» (s.7).

I enhver tolkning av *Brannen* er det avgjørende hvordan man velger å forholde seg til spørsmålet om *hvem* som står bak denne telefonoppringningen, og som katalyserer romanens handling. I forskningen er de to mest åpenbare fortolkningsmuligheter belagt: Den ene går ut fra at stemmen Jon hører i telefonen, er hans egen og henfører den påfølgende reisen til et indre plan, som drøm eller visjon. Den andre muligheten er å ta utgangspunkt i at stemmen tilhører en annen, og at vandringen foregår i en ytre verden. Jeg tar ikke sikte på å være original med hensyn til anropets opphav, for i likhet med flere før meg tolker jeg romanen i førstnevnte retning. Telefonen er et nokså vanlig drømmemotiv, og tradisjonelle tolkninger av oppringninger i drømme er at ens ubevisste søker å kommunisere en viktig beskjed eller en advarsel (Ronnberg & Martin (red.) 2010, s. 554). Ettersom Jon opplever at stemmen i telefonen er «liksom kvævt av røyk», er det nærliggende å tolke oppringningen nettopp som en advarsel. For røyk indikerer enten brann eller en varmeutvikling som er i ferd med å blusse opp i brann, og begge er illevarslende.

5.3 Hybelen i høyhuset

Det gir mening å tolke stemmen i telefonen som en manifestasjon av Jons ubevisste, en fortrent side av ham som sender et nødsignal. Han skjønner åpenbart noe som gjør at han med plutselig overbevisning *må* forlate hjemmet sitt: «No er det komi [...] No er det ut til det som er *der*» (s. 7). Etersom han på sett og vis tvinges ut i all hast, er det nærliggende å tolke dette «noe» som er kommet, som en brann. Den symbolske karakteren til telefonsamtalens budskap åpner dessuten for en videre symbolsk ladning av «heimen» til Jon, nærmere bestemt huset som en mangefasettert symbolsk fremstilling av psyken. Og det er hovedsakelig gjennom tolkning av symbolikken som knytter seg til høyblokken Jon bor i, vi i det hele tatt kan få noe forståelse av han som karakter.

Inne i selve hybelen er det lite inventar som beskrives. Med unntak av telefonen peker bøkene seg ut. Bøkene beskrives som «slitne og velkjende», og de er lagt frem «for å ha dei for auga» (s. 6). For Jon er det bilde på «slit og glede», men ettersom han snart skal begynne i jobb, har han ingen intensjon om å gjenoppta lesningen av dem. Beskrivelsen av, og assosiasjonen til, bøkene antyder at Jon har vært en seriøs student som har lyktes med sine akademiske bestrebelser. Dette gjør seg gjeldende i husets symbolikk. Mens han ser ut av vinduet, legges det til at han bor «i toppen av eit høgt nybygt hus» (s. 6). Ifølge J.E. Cirlot (1971, s. 153) skaper huset naturlige assosiasjoner til menneskekroppen, så vel som dets sinn: «The roof and upper floor correspond to the head and the mind, as well as to the conscious exercise of self-control». Det at Jon holder til i øverste etasje, kan med andre ord tolkes dithen at han som flittig student har blitt preget av et akademisk løp som rendyrker abstrakt tenkning, heller enn konkrete erfaringer med omverdenen. En annen frase som forsterker isolasjonsmotivet, er beskrivelsen av døren: «Han tumla ut av den *gode* døra si» (s. 7, min kursivering). Dersom en dør blir vurdert som «god», beror vel det på dens evne til å stenge uønskede inntrengere ute, og dermed skape en form for trygghet. Dører er samtidig en barriere mellom det kjente og det ukjente, og en passasje markerer en symbolsk overgang.

5.4 Utsikten over byen og skogen

Før Jon begynner nedstigningen, stopper han opp foran et vindu i oppgangen og ser ut. Landskapet som Jon betrakter, er delt i to av en elv som fortsetter videre ut i sjøen. Den

ene siden omfatter den gjenkjennelige sivilisasjonen og vurderes som vakker, med sine hus, hager, skoglund og tårnspir. «Imot dette stod på den eine kanten ein stor skog som vel ingen budde i. Jon visste ikkje noko om slikt enno, han hadde berre sett hybelen sin i stand» (s.8). Cirlot (1971, s. 373) hevder at et vindu på toppen av et høyhus eller tårn, som analogi til hodet på toppen av menneskekroppen, symboliserer bevisstheten.

Utsikten over landskapet fra vinduet i toppetasjen gir videre symbolsk fylde til den bevissthetsformen som Jon har som utgangspunkt. Slik jeg ser det, symboliserer de to adskilte delene av landskapet, altså tettstedet og skogen, forholdet mellom det bevisste og det ubevisste. Denne symbolikken kan utdypes videre. I motsetning til de kontrollerte omgivelsene i den menneskeskapte sivilisasjonen, er skogen et sted der alt vokser fritt uten kontroll. Videre hindrer trærne i skogen solens lys fra å slippe helt inn, og dermed utgjør skogen et område som man verken kan se eller forstå med full klarhet. Skogen som symbol på det ubevisste er således en naturlig kobling.

Det er en vanlig forekomst i myter at skogen blir en projeksjonsflate for ubevisst frykt, usikkerhet eller eksistensiell angst, et slags forestilt tilholdssted for alle tenkelige mørke krefter og farer vi kjenner fra mareritt. At Jons observasjoner fra vinduet viser en total mangel på kjennskap til skogen, men en positiv verdiladning av sivilisasjonen, indikerer at hans psyke er preget av splittelse og disharmoni, en dominant egobevissthet som ikke er i kontakt med det ubevisste sjelelivet.

Telefonoppringningen er en advarsel om konsekvensen av den psykiske ubalansen, der noen utvalgte sider av menneskets bevissthet rendyrkes, mens de ubevisste sidene «kveles» eller undertrykkes. Den påfølgende nedstigningen fra hybelen og vandringen ut i skogen, utgjør symbolsk sett psykens motreaksjon, søken etter balanse og åndelig vekst, individualisering.

5.5 I trappene

Før Jon endelig kommer «tumlande ut av huset», skildres Jons ferd nedover trappene. I likhet med stiger blir trapper ofte tilskrevet stor symbolsk betydning, både i myter, eventyr og drømmer. Det er ikke nødvendigvis trappen i seg selv som er av sentral

betydning, men hvorvidt en person beveger seg opp eller ned. Nedstigningen som motiv er, som tidligere nevnt, også et kjent kompositorisk virkemiddel fra visjonsdiktningen.

I *Brannen* bør denne sekvensen vies oppmerksomhet på detaljnivå, for i tillegg til at trappen symbolsk sett utgjør en portal mellom to verdener, er de indre prosessene hos Jon når han er på vei ned kanskje den beste kilden til innsikt om ham og hans bakgrunn. I dette symbolladde høyhuset som Jon bor i, innskrenkes veivalget langs trappens vertikale akse til bare én mulighet ettersom han bor i toppetasjen. Fraværet av muligheten for å stige, lar seg i så måte tolke som et bilde på den dominante egobevissthets mangelfulle evne til transcendens. Idet Jon begynner å gå nedover trappene, skjer noe interessant. De samme «rådlause» menneskene som han fryktet å bli invadert av, påkaller han nå av fri vilje:

I trappene.

Kva hadde hendt i grunne?

Eit påfunn til å byrje med: No kan de koma, det er
opent. Som i pirrande innbyding. Leik med ein farleg
tanke. I same blinken *hadde* dei han, dei som ringer i mørk
rådløyse, som frå røykfylte rom (s. 8).

Den fysiske forflytningen nedover trappen fra toppetasjen, som symbolsk uttrykk for egobevissthets tilnærming til det ubevisste, gjenspeiler seg i den verbale påkallingen av det ubevisstes representanter, de rådløse. Med frasen «dei [*hadde*] han» kan det gi inntrykk av at Jon blir ufrivillig lurt ut av hybelen for så å bli fanget, men det er tross alt Jon som åpner seg for de rådløse med sin «pirrande innbyding» og aktivt tar skrittet ned trappen til deres innflytelsessfære. Således gir det mer mening å se det som en form for overgivelse: Han oppgir sitt kontrollbehov og overgir seg til ukjente krefter.

Med overgangen til de rådløses innflytelsessfære, det ubevisste altså, skjer en umiddelbar oppløsning av tidsdimensjonen, og Jons evne til å orientere seg i rommet svekkes: «Gjekk han? Stod han? Tida flyg som fuglar i trappene [...] Tida gjer kast i trappene, det er kanskje kveld innan eg er komen ned» (s. 8 og 9). Oppløsningen av tid kan sees i sammenheng med løsrivingen fra egobevisstheten. Vår konseptuelle forståelse av tid beror på illusjonen om at et gitt antall øyeblikk lar seg innpasse i en

lineær sekvens. Men som vi erfarer når vi beveger oss inn og ut mellom det bevisste og det ubevisste, er tiden høyst relativ: Lange, innviklende drømmeopplevelser kan finne sted fra man trykker på «slumre»-knappen på vekkerklokken til den ringer på ny fem minutter senere. Som Einstein demonstrerte i sin relativitetsteori, er den temporale virkelighet relativ til hvert objekt i universet, og tid er i seg selv udelelig fra rom.

I et individuasjonsperspektiv er det et viktig poeng at tidsfornemmelsen rystes: Individuasjon dreier seg om å finne en harmonisk balanse mellom det bevisste og det ubevisste. Ettersom illusjonen om tid, som en absolutt realitet, knytter seg direkte til egobevisstheten, markerer denne sekvensen egoets begynnende oppløsning, og samtidig en ny måte å fornemme verden på uten forankring i den lineære tidsoppfatningen. Således blir han plutselig i stand til å oppleve en større totalitet: Fortid glir inn i nåtid, ikke bare som minner som erindres, men som opplevd realitet. «Tida gjer kast i trappene» (s. 9), heter det, og Jon gjenkaller tre situasjoner på rad som involverer kvinner som har stått ham nær, hans mor, Marit og Birgit.

Selv om Jon har konstatert at han «er på veg ned» (s. 8), er det tydelig at noe utøver en usynlig motstand mot hans planlagte forflytning. Det virker som om det han er i ferd med å gjøre, strider mot hans programmering, hans oppdragelse. «No gjeld det som ikkje brukar å gjelde» (s. 9), tenker Jon, hvilket fremhever det uvanlige med en slik bevegelse nedover. Erfaringen i trappen får også en markant fysisk betoning. Mens Jon går, begynner han å undre seg over tykkelsen på sålene i skoene, for han kjenner en dirring i føttene som går tvers gjennom dem. At sålene kjennes tynne, må nødvendigvis komme av at han i større grad kjenner det som er under dem, at han opplever bakkekontakt, som i overført betydning innebærer å komme i kontakt med virkeligheten. For seg selv forklarer Jon dirringen i føttene nokså lakonisk: «[e]g går, det er det»(s. 9). Kursiveringen av ordet «går» betoner imidlertid at det ligger noe grenseoverskridende ved denne handlingen, for etter litt stopper han opp og prøver å forhale tiden.

Den samme stemmen som advarte ham mot ikke å svare telefonen og stenge seg inne, griper inn på ny: «Kva er det, står du Jon? Du får gå, Jon» (s. 9). Påtrykket utløser så en kaskade av minner fra fortiden knyttet til den assosiative kraften i ordet «gå»: «men gå

[...] kva anna har eg høyrte i mitt liv når eg ser tilbake» (s. 9). Gjennom romanen er det for øvrig lite som gir fylde til hovedpersonens karaktertrekk, men ut fra hans assosiasjoner til dette ordet, er det en hel del som lar seg utlede. I første omgang gjør tiden et kast tilbake til oppveksten som lar oss ane konturene av et mor-sønn-forhold med relativt gjenkjennelige trekk.

5.6 Jons mor

«Alltid var det om å gå. Frå første stund: Ikkje stupe i trappene, Jon. No er du så stor at du må greie kvart steg sjølv. Stega og gå» (s. 9). I denne formaningen fra moren til Jon ligger ikke bare en forklaring på ubehaget han føler ved nedstigningen, men også på hans sjlelige utgangspunkt før vandringen settes i gang.

Den underliggende symbolske betydningen av morens oppfordringer vitner om en forelder som innpoder sin sønn ærgjerrighet, en såkalt «klatrementalitet» som driver en opp og fram i livet, og som er lite aksepterende overfor livets nedturer. Således lærer barnet at kjærlighet eller positiv oppmerksomhet fra foreldre betinges av dets evne til å følge foreldrenes oppskrift på suksess. Etter hvert blir barnet en slave av ytre bekreftelse og fortrenger kontakten med egen vilje og egne ønsker. Resultatet blir en forflatet, disharmonisk person som aldri kjenner virkelig glede ved sine måloppnåelser, for de tilhører i realiteten andre. Videre er det vanskelig å bryte ut av et slikt mønster som følge av frykt for å miste foreldrenes affeksjon.

Det som bevisstheten har fortrenget, lever imidlertid videre i det ubevisste, og med en slik personlighet som jeg har beskrevet ovenfor, vil man på et punkt konfronteres med det fortrenget og få anledning til å bryte ut av det selvdestruktive mønsteret. Dette er riktignok generelle psykologiske betraktninger, men de synes å korrespondere høvelig med Jon, i alle fall slik jeg har tolket ham.

Jeg har allerede gitt en nokså inngående tolkning av symbolikken i det høyhuset Jon bor i, men det er verdt å nevne at Jons minner om moren tilfører ytterligere symbolsk fylde. Det innpodete mottoet «stega og gå» har allerede ledet Jon til toppen av trappene, og som jeg tidligere var inne på, er videre stigning langs den vertikale akse i trappene

umulig. Symbolsk sett uttrykkes altså klatrementalitetens iboende begrensning for sjelelig vekst.

Det er et annet interessant aspekt ved dette mor-sønn-forholdet som kommer frem når tiden igjen gjør et hopp:

Og tida går lynende fort:
Går du ut i kveld likevel, Jon?
Ja, mor.
Minnest du ikkje kva eg sa siste gongen du ville ut slik?
Kva meiner du, mor?
Du får ikkje lov enno, har eg sagt.
Skal eg aldri få bli med i noko?
Det skal du, men ikkje alt no, gut (s. 9).

Her kan man selvsagt bare spekulere, men det kan virke som om første del av samtalen med moren, er et minne fra tidlig barndom, mens denne sekvensen, etter det markerte tidshoppet, kan være fra ungdomstiden. I sitatet ovenfor ytrer Jon bare et ønske om å gå ut, og knytter det ikke til noe bestemt aktivitet som moren eventuelt kunne misbillige. Da er det interessant hvordan moren insisterer på å holde ham bundet til hjemmet. I lys av oppfordringene «stega og gå» og «du må greie kvart steg sjølv» får denne nektelsen et preg av selvmotsigelse.

I en forsiktig psykologisering av denne selvmotsigelsen ville det være nærliggende å tolke dette som en konflikt mellom ærgjerrighet på sønnens vegne og separasjonsangst – et ønske om at sønnen skal lykkes, men ikke at han skal forlate sin mor. Sitatet ovenfor antyder tross alt at Jon har blitt isolert under oppveksten. Når en forelder isolerer sitt barn, ligger det som regel til grunn en frykt for uønsket ytre påvirkning som kan forkludre deres plan for barnet. Og for at isolasjonen skal virke legitim overfor de som rammes av den, må den nødvendigvis forskjønnes som et påkrevd vern mot farlige ytre krefter.

Hvis vi tar Jons psykiske tilstand i åpningssekvensen i betraktning, altså hans agorafobiske trekk og paranoide forestillinger om «rådlause» mennesker som befinner seg utenfor «den gode døra» hans, og er ute etter å ta ham, virker en slik vurdering av Jons oppvekst nokså plausibel.

5.7 Marit og Birgit

Før Jon når bunnen av trappene, gjenopplever han minnene om to andre episoder, der to kvinner som han har hatt en nær relasjon til, står i sentrum. Nærmere bestemt får vi vite omstendighetene rundt bruddene med to tidligere kjærester, Marit og Birgit. Disse episodene springer også ut av Jons assosiasjoner rundt «å gå», bare at her er det kjærestene som vil gå fra Jon. Som tidligere nevnt er det lite i romanen som gir hovedpersonen fylde som karakter, men ved disse to bruddene, særlig i begrunnelsen av dem, kommer det frem noen interessant aspekter.

Marits begrunnelse for å forlate Jon lyder som følger: «Du *ser* ingen ting. Du ser einast papir og lekser. Raslande papir synest eg papir er. Her er da anna i livet [...] Eg kan ikkje vera med deg, du tenker ikkje anna på oppgavene. No lenger» (s. 10). Sett i lys av min tolkning av Jons oppdragelse, der Jon blir gjort til en slags lydig drone som i sin påtvungne isolasjon etterstreber morens ambisjoner for ham, gir denne beskrivelsen av Jon mening. Marit legger vekt på at Jon ikke «ser», og implikasjonen er jo naturligvis at hun ikke føler seg sett, at arbeidet med studiene først og fremst opptar hans bevissthet, ikke henne. Jons manglende rom for å erfare kjærlighet understreker det destruktive og livsfornektende ved hans livsførsel. Studieprogresjonens klare forrang framfor kjærlighetslivet fremheves ikke minst i Jons kjølige respons til Marits konfrontasjon, der han verken prøver å kjempe for at hun skal bli eller ta hennes bekymringsmeldinger innover seg.

I bruddet med Birgit, som skildres i den neste sekvensen, er kontrasten påfallende. Vel å merke er opptakten til konflikten som utspiller seg ukjent, men slik det ser ut, har Birgit begynt å få kalde føtter ettersom Jon gjør et for stort krav på hennes oppmerksomhet. Den kjølig avvisende Jon er erstattet med en patetisk knesunken mann som tigger etter vedvarende hengivenhet:

Birgit?

Ja ja! men eg må gå, Jon.

Alt no? Må få vera hos deg lenger, Birgit! Det er med same –

Er ikkje så *alt* no, vel? [sic]

Men det synest eg, Birgit. Det skal ikkje vera noka

anna. Du og eg skal det vera. Det andre lyt få koma sidan og etterpå (s. 10-11).

Der Jon i tilfellet med Marit ikke så noe annet enn «papir og lekser», ser han nå ikke noe annet enn Birgit. Med andre ord har en rendyrket, rasjonell synsmåte blitt erstattet med sin irrasjonelle, følelsesorienterte motsats, og manglende vilje til forpliktelse erstattes med separasjonsangst. Det er vel gammel visdom at to ytterpunkter ligger nærmere hverandre enn moderasjonen i midten, og i så måte ser vi jo at de to ulike måtene Jon forholder seg til sine kjærester på, leder til samme utfall: De går fra ham.

5.8 Møtenes funksjon/betydning

Ut fra konteksten er det nærliggende å anta at disse tre episodene fra fortiden har en spesiell betydning. Moren, Marit og Birgit utgjør ikke nødvendigvis hindre eller utfordringer i Jons nedstigning, for det virker jo tross alt ikke som om det er noen mulighet for Jon å mestre eller feile ved disse møtene. Ettersom Jon tvinges til å gjenoppleve tre spesifikke ubehagelige episoder fra livet, er det grunnlag for å trekke slutninger om en eventuell funksjon disse møtene kan ha.

I et individuasjonsperspektiv, der hovedpersonens åndelige utvikling er av særlig interesse, gir denne konfrontasjonen med fortiden mening. Sjelelig vekst beror i stor grad av å identifisere destruktive mønstre som repeterer seg, og videre prøve å bryte mønsteret ved å erkjenne bakenforliggende årsaker.

Med utgangspunkt i min tolkning av Jons oppdragelse og hans atferd overfor Marit og Birgit virker det ikke som om disse tre episodene fra fortiden er tilfeldig sammensatt, men at de inngår i en logisk årsakssammenheng som viser at det destruktive mønsteret springer ut av morens kontradiktoriske pedagogikk, konflikten mellom ærgjerrighet på sønnens vegne og separasjonsangsten. Videre ser vi hvordan dette mønsteret forplanter seg i Jons forhold til nye kvinner: I forholdet til Marit ser vi at Jon setter sine, eller rettere sagt morens ambisjoner først, og forsaker livets frukter, mens i forholdet til Birgit legemliggjør han morens separasjonsangst, og uttrykker patetisk at han vil være eksklusiv og isolert sammen med henne.

Således får denne opplevelsen en funksjon, for Jon tvinges til å se og inviteres til å ta erkjennelse av minnenes iboende budskap: Hans forhold mislykkes fordi han har en usunn tilknytning til sin mor, en såkalt morsfiksering, som ikke levner plass til nye kvinner. Liksom den trehodede Kerberos som vokter porten til underverdenen i gresk mytologi, står Jons mor og vokter døren til hans ubevisste, og advarer ham mot å fortsette lengre nedover inn i rådløsheten, i frykt for at hun skal miste sin dominante posisjon.

Når Jon omsider står utenfor huset er hans eksistensielle selvforståelse omkalfatret: «Alltid om å gå. Kva er eg? Kvar er eg?» (s. 11). Det at han spør seg selv «kva er eg?» er en nokså klar indikasjon på at grunnvollene hans har blitt kraftig rystet, og ikke minst at hans egobevissthet har mistet kontrollen. Jon klarer heller ikke å gjøre rede for hvor han er, men blir opplyst av denne andre stemmen som taler til ham i skjebnesvangre øyeblikk i du-form: «Du er tett utfor døra di, Jon. Du kom endeleg ned trappene og ut» (s. 11).

Spørsmålene Jon stiller seg, spesielt det første, er uendelig kompliserte i sin enkelhet, men i denne konteksten, og ikke minst måten de stilles på, fremhever de den dyptgripende psykologiske forandringen som har funnet sted som følge av nedstigningen: Han har blitt en av de «rådlause». Som nevnt var dette en gruppe Jon i utgangspunktet fryktet, men som han valgte å åpne seg for og slippe inn da han begynte nedstigningen. «Rådløshet» har i utgangspunktet ingen positiv valør, men når man forholder seg til de åndelige, metafysiske aspektene av livet er på sett og vis rådløshet like mye en forutsetning for vekst som et naturlig utgangspunkt. For i en slik sammenheng er det umulig å innta et avklart ståsted uten å snuble; jo mer man «vet», desto mindre forstår man.

Det mentale omslaget til rådløsheten som Jon opplever, kan dermed forstås som en forutsetning for forståelse av den påfølgende vandringen, for det forbereder ham på å ta imot fremfor å utøve motstand.

6 Sentrale arketyper på heltens vandring

6.1 Regresjon og libido

Etter en flørt med en servitrise på en kafé spaserer Jon ut i en eng. Når han legger seg ned, kjenner han plutselig tilbøyeligheten til å «gje seg over» (s. 62). Her kan man spore en nokså kjent form for regresjon, som Erich Fromm (2013, s. 27) gir uttrykk for i *Sane Society*:

We are never free from two conflicting tendencies: one to emerge from the womb, from the animal form of existence into a more human existence, from bondage to freedom; another, to return to the womb, to nature, to certainty and security.

I psykologien er ikke regresjon et entydig begrep, så her må jeg understreke at jeg holder meg til den jungianske definisjonen. Ettersom en del av Jungs psykologiske begreper avviker fra de klassiske freudianske, vil jeg for ordens skyld forklare disse.

Sentralt for å forstå Jungs regresjonsbegrep er hans konsept om libido. Til forskjell fra Freuds seksuelle betoning av libido, forklarer Jung (1925) i *Psychology of the Unconscious* (først utgitt på tysk i 1912 med tittelen *Wandlungen und Symbole der Libido*) libido mer generelt som en livs- eller selvopprettholdelsesdrift, der seksualdriften bare er en av mange fasetter. Jung definerer libido som «psykisk energi», som i tillegg til å stå bak primærdriftene, er kraften som driver mennesket fremover mot individuasjon gjennom å fungere regulerende i samspillet mellom det bevisste og det ubevisste. Psykens velferd avhenger av dynamisk spenning mellom motsetninger, og det er det libido besørger. Når problemer oppstår og opptar oss i det bevisste, aktiviserer det ubevisste innhold i form av drømmer, fantasier, nevroses som er ment for å gjenopprette balansen (Jung 1985, s. 70-71).

Når egobevisstheten imidlertid blir for dominant, vil det oppstå en blokkering for progressiv flyt av psykisk energi, og libido vil i stedet flyte bakover – en regresjon med andre ord. Regresjon som tilstand, altså tilbakefall til infantile fantasier og ønsker i møte med en problematisk eller krevende situasjon, fikk i den freudianske psykoanalysen en negativ valør. Jung derimot så regresjon som «en tilpasning til de indre forhold, som

springer ut av det vitale behovet for individuasjon» («On Psychic Energy», CW8, § 75). Med andre ord er en periode med regresjon av libido en forutsetning for åndelig vekst.

6.2 Symbolenes transformasjon av libido

I møte med særskilte eksistensielle kriser, gjerne knyttet til bestemte livsfaser, hevder Jung at psyken aktiverer en konstellasjon av symboler med grunnlag i ubevisste arketyper, og disse symbolene kan transformere libido fra en «lavere» til en «høyere» form («Symbols of Transformation», CW5, § 344). Denne prosessen har ifølge Jung avfødt de mytologiske heltefortellingene som på kryss og tvers av kulturer inneholder de samme arketyperne og følger et likt mønster: Helten som først kjemper for befrielse (progresjon) fra sin mor, som symbolsk uttrykker både naturen («moder Jord») og det ubevisste, for å bli bevisst. Dernest trekkes han tilbake mot det ubevisste (regresjon) for fornyelse eller gjenfødelse.

Den symbolske innpakningen av disse elementene varierer riktignok en del. Like fullt er dette et gjenkjennelig narrativt grunnmønster – for øvrig det samme som Joseph Campbell i *The Hero with a Thousand Faces* (1949) baserer ideen sin om «monomyten» på – et slags universalt åndelig veikart til individuasjon, ettersom det lærer oss verdien av regresjonens iboende potensial til psykologisk fornyelse:

«Det er nettopp de fremste og sterkeste blant menneskene, heltene, som gir etter for sin regressive lengsel og med vilje eksponerer seg for faren for å bli slukt av monsteret i den maternale avgrunn. En helt blir man derimot først hvis man i oppgjørets time ikke bare unngår å bli slukt, men klarer å beseire monsteret, ikke bare én gang, men flere («The Relations between the Ego and the Unconscious», CW7, § 261, min oversettelse).

Heltemyter som utspiller seg i det ubevisste, stiger ikke opp til bevisstheten i sin opprinnelige form, men som projeksjoner som vi kan knytte symbolsk betydning til, lik skyggene i Platons hulelignelse («The Dual Mother», CW5, § 612). Arketyperne som ligger bak mytene, må følgelig ikke forstås som sine representasjoner, som definitive mytologiske bilder eller motiv. Arketyperne ligger i det dypeste laget av det ubevisste, i det kollektivt ubevisste, og utgjør mer presist en nedarvet tendens i menneskeheten til å skape representasjoner av mytologiske motiver som kan ha stor variasjon uten at det

grunnleggende mønsteret går tapt («The Archetype in Dream Symbolism», CW18, § 523).

Hvis man så ser på Jons vandring i *Brannen* fra et jungiansk perspektiv, er det rent overflatisk nokså tydelig at arketypenes konstellasjon skaper et gjenkjennelig mønster i det litterære uttrykket. Farlige reiser til ukjente mål, utforskning av mørklagte steder, nedstigning til underverdenen, dypdykk i havet der helten gjerne ender opp i magen til et uhyre og finner en skjult skatt, er alle uttrykk for det Jung omtaler som «transformasjonsarketyper». Disse transformasjonsarketyperne relaterer seg spesielt til individuasjon, psykens utvikling, og uttrykkes tematisk gjennom død og gjenfødelse («The Archetypes and the Collective Unconscious», CW9 § 80). Hvordan ser man så disse mønstrene mer spesifikt i *Brannen*?

Telefonanropet med den røykkvalte stemmen, det ubevisstes nødrops, igangsetter vandringen i *Brannen*. Som jeg var inne på i min tolkning av innledningssekvensen, er det flere indikasjoner på at Jon er en streber, en som gir det karrierefremmende forrang fremfor kjærligheten og livet. Med slikt ensidig fokus på bevisste gjøremål demmes det ubevisste opp helt til det bryter gjennom, tar kontroll og kan handle imot ens bevisste ønsker.

Jung forklarer dette regresjonsinnledende fenomenet som *enantiodromia*, en hendelse «som oppleves i sammenheng med symptomer assosiert med akutt nevrose, og som ofte er et frampek på en personlighets gjenfødelse» (Enantiodromia 2013, min oversettelse). I lys av Jons forestillinger om og plutselige panikk for «dei rådville og rådlause» gir dette mening. Regresjon er til for at vi skal konfrontere det uforløste i vår psyke, og all regresjon leder tilbake til «mor», eller snarere *imagoet* av «mor», som bærer mye viktig ubevisst innhold. «Mor» er den første legemliggjøringen av arketypen anima som personifiserer hele det ubevisste. Derfor er det ingen tilfeldighet at den første skikkelsen Jon møter under nedstigningen i trappene, er hans mor:

[...] she [the «Mother»] is the gateway into unconscious, into the «realm of the Mothers». Whoever sets foot in this realm submits his conscious ego-personality to the controlling influence of the unconscious [...]. («Symbols of Transformation», CW5, § 508).

I psykologiske termer regrederer libido til morsimagoet for å utløse assosiasjoner knyttet til minnene om henne. Minnebildene som reaktiveres, gir oss videre en pekepinn på hva som kan springe ut av regresjonen («On Psychic Energy», CW8, § 43). «Alltid var det om å gå,» minnes Jon (s. 9).

Som jeg har vært inne på tidligere, gir Jons minner av moren inntrykk av en som har vært ambisiøs på sønnens vegne, jf. «stega og gå», men som har holdt ham tilbake emosjonelt. I og med at de påfølgende minnebildene som reaktiveres, er to tidligere kjæresten som forlater ham, tilsynelatende på grunn av emosjonelle tilknytningsproblemer, ser man konturene av en uforløst morsfiksering. Her ser vi altså formasjonen av det mest grunnleggende narrativ for den mytologiske heltevandringen: helten som har forlatt sin mor, livets kilde, blir plutselig innhentet av en trang til å finne henne igjen, det vil si vende tilbake til «livmoren», det opprinnelige («The Dual Mother», CW5, § 611).

På vandringen ned mot det ubevisstes dyp, eller «den djupaste dæld» (s. 189) som det heter i romanen, er alt det som Jon opplever av møter og hendelser, projeksjoner av fortrenge eller ukjente sider av ham selv som han er nødt til å erfare og ta lærdom av for å kunne bli hel; med andre ord arketyper som restrukturerer og transformerer libido, symbolsk uttrykt gjennom helten Jon, til en høyere form.

En uttømmende arketypeanalyse av *Brannen* tar jeg ikke sikte på, men snarere et avgrenset utvalg med hovedfokus på to typer, skyggen og anima. I en individuasjonsprosess er integrasjonen av disse to aspektene av det ubevisste av sentral betydning.

6.3 Skyggen

En av de mer tydelige arketyper på Jons vandring, er skyggen. I den kategorien er det særlig to skikkelser som skiller seg ut, og som i vesentlig grad bidrar til at verdenen som skildres i romanen, har blitt omtalt som et slags dystopisk marerittscenario med apokalyptiske drag, nemlig Sagaren og Gruskjøyraren.

Skyggen står i et kompensatorisk forhold til *persona*, vår maske utad i samfunnslivet som egoet fortrinnsvis identifiserer seg med. Som navnet tilsier, utgjør altså skyggen de «mørke» sidene av mennesket, våre usiviliserte impulser, ønsker og drifter som ikke tåler dagslys, og som følgelig undertrykkes. Men jo mer egoet identifiserer seg med en plettfri, «lys» persona, desto «mørkere» blir skyggen som kompensasjon. Møter med skyggen i det ubevisste kan på sitt verste gi utslag i skrekkelige opplevelser, for den tvinger en til å erfare alt det onde og destruktive man er i stand til å gjøre («The Shadow,» CW9, del 2, § 19).

I et individuasjonsperspektiv kan man derfor si at møter med skyggen byr på utfordringer som sår frø til selvinnsikt. Dette aspektet ser vi i Jons første møte med Sagaren, som gjennom å belyse Jons manglende forståelse for «brannen», samtidig skaper trang til innsikt. Selv om Jon tenker at «[h]an hadde ikkje greidd møtet» (s. 24), kverner Sagarens spørsmål i tankene hans gjennom hele vandringen: «Kva veit du? / Om all slags brann» (s. 205).

Et annet påfallende innfall Jon får i denne episoden, er at «det [Sagaren] er ikkje eit menneske» og «han har ringt deg opp i dag» (s. 22). Ikke bare antydes det at Sagaren er en forestilling, men han knyttes også opp mot det ubevisstes nødrop som først satte i gang vandringen, altså telefonoppringningen på hybelen.

Sagaren deler flere trekk med den andre skyggen, Gruskjøyraren. Også han utpekes som en mulig forestilling: «Den firkanta gruskjøyraren var berre ei innbilling» (s. 109). De har begge en «villskap» over seg og et spesielt glimt i øynene, henholdsvis «mørke og heite var auga» (s. 22) og «glimtet [i auga hans] var mørkt [...] som ein blaff av mørk vind og hete» (s. 109). Sagaren er «bortrykt av det han var innsett til» (s. 22), og Gruskjøyraren er blitt gal av hevntanker og hat.

Begge belyser de destruktive konsekvensene av ensporet virksomhet: Guten til Sagaren jobber seg i hjel, og Gruskjøyrarens hevnbesettelse fører også til død. Skal man redegjøre for den symbolske betydningen av disse episodene der skyggens gjerninger fører død med seg, er det sentrale spørsmålet hva slags innsikt skyggen søker å tilføre Jon.

I tilfellet med Sagaren kan man ane konturene av en kjent kilde til indre ubalanse som lar seg relatere til Jon. Under den tradisjonelle oppdragelsen av gutter øves det både direkte og indirekte trykk for at de skal ofre kontakten med det feminine aspektet og bli «menn» – ensidig rasjonelle, handlekraftige og målrettede (jf. «stega og gå») (Hognestad 2012). Samspillet mellom Sagaren og Guten symboliserer nettopp hvorledes slik ensidighet gradvis tar livet av det «indre barnet» og fører til psykisk ubalanse eller «tung villskap» (s. 21).

Når Jon for tredje gang møter Sagaren, er Guten død. I denne episoden åpner Sagaren seg mer opp for Jon, og viser at han faktisk brydde seg om Guten: «Eg sansa ikkje før det var for seint, før han låg der [...] Vi hadde det fint [...] Vi saga natt og dag. Og det tolde han ikkje. Men det var inga råd med det – og no er han gøymd blant skivene [...] Og der skal ingen finne han» (s. 179-180). Symbolsk sett er innsikten som bibringes Jon i erfaringen med Sagaren, konsekvensen av den ambisiøse «stega og gå»-oppdragelsen som Jon i trappene mintes fra sin oppvekst – det «indre barnet» må ofres til fordel for egoets selvutslettende progresjon (jf. «fremskritt for fremskrittets skyld»).

Gruskjørarens hevn, som består av å kjøre inn i et hus og drepe mannen (Glasmannen) inne i ruinene, er også langt mer enn et skremmende bilde på menneskets kapasitet for sadisme, hat og aggresjon. Episoden har en symbolsk karakter som gir mening ut fra samspillet mellom det ubevisste og det bevisste, henholdsvis representert av Gruskjøraren og Glasmannen.

Slik jeg tolker den symbolske konstellasjonen i denne episoden, viser den den ytterste konsekvensen av ubalanse mellom det bevisste og det ubevisste, hva som skjer hvis man *ikke* besvarer det ubevisstes nødrops. I kapittel 4.2.1 viste jeg hvordan Jons hybel i toppen av et høyhus, som symbolsk analogi til hans karakter, kunne leses som et uttrykk for en dominant egobevissthet, isolert fra sine omgivelser. På samme måte forteller huset som Gruskjøraren kjører inn i, en hel del om mannen inni. På vei inn i det ruinerte huset ser Jon at husets vegger har blitt forsterket med «starke jarnsprinklar» og det er «grovt gitter bakom rutene» (s. 113). Inni huset er det fullt av knust glass fra pyntegjenstander som ikke tålte sammenstøtet med lastebilen. Jon konstaterer: «Det var

ingen vanlig menneskebustad han heldt til i, det hadde vore eit bur fullt av dyre glassaker» (s. 119).

Husets symbolikk forteller altså om en mann som ikke bare har unnlatt å besvare det ubevisstes kall, men som har rendyrket sitt ego og isolert seg fullstendig fra sitt ubevisste. Sammenstillingen av husets sterke fasade og lettknuselige innmat uttrykker egoets dualitet: det er både rigid og skjørt på en gang – lik et svært tre som ikke bøyer seg for vinden før det endelig brekker.

En annen påfallende omstendighet er Jons opplevelse av «giftstraumane» som siver ut av Glasmannen i det ruinerte huset. «Det byrja å strøyme gift,» (s. 120) bemerker Jon når Glasmannen snakker, og giften blir gradvis tjukkere. Giftstrømmen, og ikke minst Glasmannens «attletne auga», som metafor for en isolert og innskrenket bevissthet, med symbolsk gjenklang i husets forskansede vinduer, understreker den motbydelige forvandlingen som ekstrem isolasjon og ensidighet fører med seg.

Det kompensatoriske forholdet mellom det bevisste og det ubevisste symboliseres gjennom den gjensidige forsterkningen av husets fasade og lastebilens karosseri. Før det smeller forteller Gruskjøyraren: «Veit du at eg har fått panseret tredobbelt påbygt *under*. Og nå skal endelig det huset få det. Endeleg» (s. 110). Som tidligere nevnt hevdet Jung at psyken er selvregulerende. Ved ensidig dominans i det bevisste bygges det opp en tilsvarende ekstrem motsetning i det ubevisste som til slutt bryter gjennom og tar kontroll. Det symbolske uttrykket for det ubevisstes inngripen, en lastebil som ruinerer et hus og knuser inventaret, viser hvor dramatisk det er å miste alt man i kraft av sitt ego har identifisert seg med. Samtidig ligger det noe befriende i det, en mulighet til gjenfødelse, og dette aspektet tydeliggjøres etter konfrontasjonen mellom de to mennene inni det ruinerte huset:

Fort kom mennene kravlande ut att, og drog med seg to livlause. Ei kjempe og ein skugge. Alle auga vida seg i lyset og såg dette syntest dei såg: Dei såg korleis skuggen og kjempa var den same, dei gjekk over i einannen der på presenningen, det som låg der var restene frå ein eksplosjon som just hadde bori til – det var berre *ein*, restene etter eit uforklarlig møte (s. 123-124).

Forklaringen på dette «uforklarlige møte[t]» er jo at de to partene, som symbolske representanter for sider av det bevisste og det ubevisste, ikke er to uavhengige entiteter, men to sider av samme sak. Ekstreme motsetninger gir inntrykket av separasjon: de har felles opphav, gjensidighet i årsak og virkning og kan alltid nivellere hverandre ut i et sammenstøt, og dermed sprekke illusjonen om separasjon.

Som det kom frem etter det første møtet med Sagaren, der Jon konstaterte at «[h]an hadde ikkje greidd møtet» (s. 24), skjuler disse bisarre møtene med skyggen en utfordring. Etersom Jon føler seg forpliktet til å hjelpe, og faktisk forsøker å redde Glasmannen ut fra det ruinerte huset, kan det i alle fall virke som han i større grad «lykkes» i dette møtet med skyggen. Han fornemmer tross alt giftigheten i Glasmannens eksistensvilkår som på sett og vis er en perversjon av Jons eget utgangspunkt: isolert i et høyhus bak «den gode døra» og, ifølge ekskjæresten Marit, uten evne til å «se» (jf. «Du ser ingen ting» (s. 10).

6.4 Anima og morsarketypen

Som nevnt er den jungianske tolkningen av den mytologiske heltevandringen et uttrykk for psykisk gjenfødelse eller fornyelse, der heltens nedstigning til underverden og hans påfølgende utfordringer symboliserer psykens regresjon til det ubevisste for å frigjøre libido fra en usunn forankring i «mor». Inntil libido er frigjort fra «mor», utfyller hun hele det arketyperiske feminine: morsarketypen så vel som anima.

Det er naturlig at ens morsimago blir den første projeksjonsflaten for anima, men dersom dette «incestuøse» båndet opprettholdes, umuliggjør det sunne forhold til nye kvinner, hvilket Jons minner av ekskjærestene Marit og Birgit bærer vitne om. Vandringen ned mot den «djupaste dæld» eller tilbakevendingen til mors livmor for å bli født på ny, i psykisk forstand, innebærer en serie av møter med ulike representasjoner av morsarketypen.

Morsarketypen er dualistisk og utgjør både den «Den kjærlige mor» og «Den fryktelige mor» (jf. «The Great Mother» og «The Terrible Mother»). Kvaliteter som forbindes med Den kjærlige mor, er for eksempel omsorg, sympati, visdom og åndelighet som

transcenderer fornuft, alt som nærer og gir vekst og fruktbarhet. På den andre siden forbindes Den fryktelig mor med alt som er skjult, hemmelig og mørkt: underverdenen, avgrunnen, alt som fanger, fortærer, forfører eller forgifter («The Archetypes and the Collective Unconscious», CW 9, § 158). Erich Neumann (1988, s. 42) påpeker at i den grad vår faktiske mor skiller seg negativt ut fra Den kjærlige mor, for eksempel ved at hun er avvisende og dømmende, vil representasjonene av morsarketyper i ens ubevisste reflektere denne ambivalensen.

Litt forenklet kan man si at Den gode mor står for et potensial for åndelig utvikling dersom regresjonen får lov til å gå sin gang. Den fryktelige mor, på den andre siden, står for de aspektene av psyken som frykter implikasjonene av regresjonen. Målet for regresjonen er symbolsk sett å gjeninnta mors livmor og bli gjenfødt. Denne handlingen medfører et bevissthetstap, egoets «død», og frykten for «døden» kan veie tyngre enn det utsigelige løfte om gjenfødelse, individualisering. Den fryktelige mor manifesterer denne kortsiktige dødsfrykten – egobevissthetens motstand mot transcendens og åndelig vekst – og vil forsøke å så tvil og forhindre regresjonsprosessen. Den overhengende faren for å bli fortært av, eller kampene som utkjemper med, en eller annen symbolsk representasjon av Den fryktelige mor, er samtidig, i den grad helten lykkes, nødvendig for katalysator for å nå målet.

6.4.1 Kvinna og «sauægryta»

Kvinna med sauene utgjør kanskje den mest tydelige og minneverdige representasjonen av Den fryktelige mor. Hun ligger i bakhold langs veikanten og overrumpler Jon når han passerer. Hun vil vise Jon noe. De ror over en elv, og i en berggryte på den andre siden får Jon se hva kvinnen har stelt i stand:

Innestengde av slette, ovnsheite berg, som i ei steingryte, låg det yrde ein haug halvlevande sauer, blanda opp med dei som alt hadde mist livet og låg der stille – alt i skyer av mørke spyfluger. Der var ein rar lyd, ikkje noken høg som skilde seg ut, men ein jamn, skurande lyd. Kokte auga i varmen frå den nådelause sola. Ingen slapp ifrå her, utan flugene som hadde venger. (s. 39)

Jon insisterer på at sauene må reddes, mens kvinnen står fast på at det ikke lar seg gjøre, at det er for sent. Det synes åpenbart at denne episoden søker å kommunisere noe mer enn vilkårlig ondskap. I samtalen som føres mellom Jon og kvinnen før de når frem til målet, meddeler hun blant annet til Jon: «Eg skjønner kva du har byrja på» (s. 31), «Du kom verkeleg ut, det såg eg på deg. Og det vil andre sjå. Og så får du finne deg i resten. Når du tok den vågnaden så» (s. 33), «Eg skal skaffe deg ei plage. Noko du ikkje kan legge av deg heller» (s. 35).

Ut fra disse sitatene kan det virke som at hun og de «andre» Jon møter på vandringen, gjenkjenner han som en slags outsider, og at han må «finne [s]eg i» det de eventuelt pålegger ham. I «sauegryta», i likhet med flere andre episoder, består Jons pålegg først og fremst i å åpne sansene sine for en bestemt erfaring. Fornuftens stillingtagen til sanseintrykkene ytres, men den er av underordnet betydning og har ingen tilsynelatende påvirkning på hendelsene. Jon gjentar flere ganger «eg skjønner ingen ting» og «dette held eg ikkje ut» (s. 41), men på et annet plan er det noe som driver ham til å åpne seg for den sanselige erfaringen:

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

Denne makabre opplevelsen lar seg imidlertid ikke innpasses i Jons forstandskategorier, og avføder fornektelse: «Eg har ikkje sett det! Ikkje kom her og fortel meg at eg såg det» (s. 44). I desperasjon truer han også kvinnen: «Eg kunne gjera deg uskadeleg!» (s. 45). Men som konklusjonen på episoden viser, er det ingen ting Jon kan få utrettet her: «Kva vil du gjera? / Ja, det var det – når det ikkje fanst noken ting ein kunne gjera» (s. 47).

Det mest interessante med episoden i «saue-helvete» (s. 139), som Jon karakteriserer det i etterkant, er kanskje hvordan den kan sees i sammenheng med vandringens siste møtet med den forkomne jenta. Det er flere påfallende likhetstrekk. Topografisk sett er berggryta en nedskalert utgave av hvelvingen som Jon og jenta befinner seg i (jf. «Ei skål frå synsrand til synsrand – med ei djupaste dæld i midten og jamne stigane sider rundt»

(s. 209)). Ved Jons ankomst er sauene «halv-levande» (s. 39) og jentas liv er også i ferd med å ebbe ut. I begge tilfellene kjemper Jon en desperat, men fånyttets kamp for å forhindre deres død, men omstendighetene tillater ikke hans inngripen; det er ikke noe han kan gjøre.

Kvinnen som viser Jon sauene er som sagt en representasjon av Den fryktelige mor, og Den fryktelige mor er ingen hjelper på heltens vandring: «Every obstacle that rises in his path [...] wears the shadowy features of the Terrible Mother, who saps his strength with the poison of secret doubt and retrospective longing («The Dual Mother», CW 5, § 611). Symbolsk sett er Kvinnas makabre «sauegyryte» en advarsel til Jon om hva som venter ham, dersom han fortsetter ferden mot «den djupaste dæld».

6.4.2 Den maternale avgrunn i engen

Arketyper har ikke nødvendigvis en innlysende sammenheng med sin symbolske representasjon. Innledningsvis i kapitlet nevnte jeg episoden der Jon vandrer ut i en eng, og når han legger seg ned, kjenner han på tilbøyeligheten til å «gje seg over». Morsarketyper i denne episoden tar ikke menneskeform, men utgjør snarere naturen, «moder jord», som påkaller Jons oppmerksomhet. Her kommer også morsarketypens dualitet frem. På den ene side opplever Jon naturens «omfavning» og erfarer samhørigheten mellom menneske og natur. På den andre siden begynner denne omfavningen å trekke ham ned mot den dype underjordiske avgrunnen:

Han tenkte dauvt:

Her er godt.

Eg gjev meg over.

Jorda er mjuk under her, og djup. Eg gjev meg over til det.

Mjukt og stille og godt. Eg orkar ikkje meir. No gjev eg meg over.

Det var tidleg, sa det til han, gje seg over ved det første ein møter.

Han angra seg.

Eg vil ikkje tenke på det. Eg gjev meg ikkje over,

men no vil eg sleppe å tenke på det litt.

Vil du sleppe å tenke på det? Det var tidleg (s. 62).

Når Jon holder på miste sin retning eller vil gi opp, ser vi at dette ubestemte «det'et» gang etter gang taler til ham og hjelper han videre mot vandringens mål. Her bryter denne stemmen inn, og forhindrer at Jon gir seg over, noe som ville medføre å bli slukt i avgrunnen i den «mjuk[e]» og «djup[e]» jorden. Dette er altså nok et eksempel på Den fryktelige mor som forsøker å stoppe helten fra å nå målet med vandringen.

I Jons barnslige konfliktunnvikelse og tilbøyelighet til overgivelse kan vi se hva Jung kaller for «incestønske» eller «livmorsfantasi». Gjennom Den fryktelige mor maskeres imidlertid dette ønsket. Heller enn å tilpasse seg til de ubehagelige utfordringene, begynner libido å regredere tilbake til det infantile stadiet, og videre til det prenatal. (CW5, § 655). Jeg har riktignok hevdet at målet med heltevandringen symbolsk sett var å vende tilbake til livmoren, men denne situasjonen må ikke forveksles med dette målet. Å gi seg over i denne sammenheng, det vil si å gi etter for et incestønske om å gjenetablere den trygge tilværelsen i livmoren, ville vært et tilbakeskritt. Målet er at libido skal regredere til livmoren for å kutte det usunne båndet til «mor». Bare gjennom et slikt offer kan libido fornyes og øke i styrke.

Etter at Jon blir forhindret fra å gi seg over, sovner han i gresset. Drømmen som skildres har en del spennende implikasjoner i lys av overnevnte betraktninger.

6.4.3 Drømmen i engen

Mens Jon sover i engen drømmer han om en rotur, der den uhyggelige Roaren tar kontroll over årene og forteller Jon at han «skal aldri koma til lands meir» (s. 66). De ror innover i en vik, og så utspiller en av romanens mest bemerkelsesverdige begivenheter seg. Roaren leder Jons oppmerksomhet mot en bygning:

Det skjer òg fort noko inne på stranda: huset. Eit glas står oppe i andre høgda – og ut gjennom opet blir det slengt eit laust, brennande hestehovud. Det brenn med høg, raudkvit loge utan røyk, stig med det brenn, blir borte opp i solskinet som det aldri hadde vori til.

[...]

Så slår det logar opp frå sjølve huset, ut frå alle glas, huset brenn opp på eit blink. Noko liv er ikkje å sjå eller høyre med det ville spelet varer. På jorda er ein svart flekk, det er alt som finst att (s. 68).

Konteksten for drømmen er sentral for å gi mening til dens symbolske innhold: Jon var like ved å overgi seg til jorden, altså gi etter for sitt incestønske, og avbryte individuasjonsprosess. Men en indre stemme grep inn og forhindret dette utfallet. I denne sammenheng er ikke incestønsket seksuelt betont. Incesttabuet skyldes heller ikke bare den fysiske akten, men snarere hva det representerer psykisk: Kvelningen av libido (livsdriften), dødsdrift. I sammenheng med det tabubelagte incestønsket er Jons første handling i drømmen påfallende: «Vaske andletet – det er svie og skam på det» (s. 63). Så er spørsmålet hvordan dette relaterer seg til det «brennande hestehovud[et]» og huset som «brenn opp på eit blink».

I første omgang vil jeg peke på en symbolsk likhet. Jung hevder at morsarketyper og hesten begge er symboler som libido uttrykker seg gjennom:

We have already seen that the libido directed towards the mother actually symbolizes her as a horse. The mother-*imago* is a libido-symbol and so is the horse; at some points the meaning of the two symbols overlaps. But the common factor to both is the libido (CW 5, § 421).

I gresk mytologi kan vi eksempelvis se denne forbindelsen gjennom Hekate, en gudinne i underverdenen (jf. Den fryktelige mor), som noen ganger fremstilles med et hestehode. En viktig forskjell mellom libido-symbolet som «mor» og som hest, er at hesten orienterer seg mot den ytre verden, mens «mor» knytter seg til den indre.

I Brihadaranyaka upanishaden, en hellig vedisk tekst, beskrives et ritual som kalles *asvamedha*. I grove trekk innebærer ritualet at en hingst får vandre fritt i et år før den parteres og ofres. Agni, den vediske ildguden, tar så imot offeret. Jung tolker denne ofringen som «[...] a measure designed to suppress backwards-looking libido in favour of forward-looking libido» (Schaer 2013, s. 100). Hesteofringen i *asvamedha* symboliserer ofringen og ødeleggelsen av verden, som igjen avføder introversjon. Med

dette vender libido innover for å ofre morsimagoet, eller rettere sagt den libidinøse tilknytningen til morsimagoet (jf. incestønsket), slik at verden kan skapes på nytt under nye vilkår (CW5, § 658).

Huset i Jons drøm representerer hans psykiske sammensetning formet av et libido fiksert på morsimagoet. Å bryte dette båndet medfører følgelig at alt han har bygget opp i kraft av sin usunne tilknytning til «mor», må ofres (brennes) for å gi rom for noe nytt. Det er av stor betydning at huset etterlater seg en «svart flekk», for i asken brannen etterlater seg, ligger potensialet til gjenfødelse. I *asvamedha*-ritualet identifiseres hver del av den parterte hesten, og hodet er av spesiell betydning. Hestehodet symboliserer daggry, som igjen symboliserer åndelig opplysning (Kak 2002, s. 3). I Jons drøm faller ikke det brennende hestehodet til bakken etter at det kastes ut, men stiger til himmels: Symbolene transformerer altså libido fra en lavere til en høyere form, og legger grunnlag for høyere selverkjennelse.

Drømmen har en viktig funksjon. Gjennom dens symboler viser den hva Jon må gjøre for å bryte sitt incestuøse bånd til «mor». Mot slutten av drømmen er det en setning som er fristende å ta til inntekt for min tolkning av drømmens funksjon: «I det same brest òg eit band» (s. 69). Etter å ha bevitnet de merkverdige hendelsene på land, går det tydeligvis noe opp for Jon som gjør at han bestemmer seg for å kaste seg over Roaren og ta kontroll.

6.4.4 Løsrivelsen fra Den fryktelige mor

Jeg kommer til å skrive inngående om *Brannens* avslutning i senere kapitler, så jeg vil unngå å foregripe for mye av innholdet. I denne sammenheng ønsker jeg først å fremst å vise mønsteret som morsarketypen inngår i.

I mytiske heltevandringene nedover i underverdenen er det stor betydning knyttet til det helten finner på det dypeste punkt. Som oftest er det en form for skjult skatt. Det Jon finner, er den bortkomne jenta som ikke manngarden klarte å spore opp. Symbolsk sett utgjør den skjulte skatt på det dypeste livmoren, målet for regresjonen, hvor libido endelig kan løsrive seg fra den destruktive morsbindingen og bli fornyet. Før denne forvandlingen har funnet sted opptar morsarketypen alle anima-karakterer.

Således blir helten i *Brannens* siste utfordring å forsone seg med ofringen av anima. Når offeret er fullbyrdet, skinner det opp et «blindande lys» og det eneste som er igjen er «eit lite rusk» (s. 208-209). Her ser vi en parallell til Jons drøm, der det eneste som blir igjen etter den symbolske ofringen av hestehodet og huset, er en «svart flekk». I disse etterlatenskapene impliseres en ny begynnelse, gjenfødelse, der helten åpner seg for det «evige feminine» og kan fullbyrde syntesen av Selvet:

For regression, if left undisturbed, does not stop short at the mother, but goes back beyond her to the prenatal realm of the «Eternal Feminine», to the immemorial world of archetypal possibilities where, «thronged round with images of all creation,» slumbers the «divine child,» patiently awaiting his conscious realization. (CW5, § 508)

6.5 «Brannen» som uttrykk for libido

I en tolkning av *Brannen* er det vesentlig hvordan man forsøker å skape mening av «brannen», romanens kjernesymbol. Dette er en problemstilling som også preger hovedpersonen i romanen: «Kva veit eg om brann?» spør Jon (s. 25). Spørsmålet henger over Jon fra det første møtet med Sagaren og blir gjentatt i ulike varianter gjennom handlingen, noe som tyder på at vandringen vil kunne gi innsikt i hva «brannen» er.

I litteraturen om *Brannen* er det utbredt syn at «brannen» symbolsk sett utgjør en destruktiv kraft som korrupperer menneskene den tar bolig i. Dette er den mest innlysende forklaringen på de mange surrealistiske vrangbildene av menneskeskikkelser som Jon møter på sin vandring. Det er imidlertid viktig å ta høyde for dualiteten i symbolene i *Brannen*: De er ikke ensidig kreative eller destruktive, men rommer begge aspekter.

Jons vandring i *Brannen* følger det samme grunnmønsteret som vi finner i den mytiske heltevandringen. I jungianske termer forklares heltevandringen som et symbolsk uttrykk for individuasjon, der libido regrederer tilbake til «livmoren» for å løsrive seg morsimagoet og bli fornyet. Som følge av dets transformative og regenerative egenskaper har libido en naturlig symbolsk kobling til ilden (Cirlot 1971, s. 105), og denne koblingen understrekes også av Jung (CW6, § 336). I sammenheng med *Brannen*

må imidlertid ildsymbolikken som uttrykk for libido tilpasses. «Ild» er en nøytral form, mens «brann» fortrinnsvis konnoterer ildens destruktive sider. Riktignok impliserer ildens destruktive egenskaper også dens kreative evne, men denne dynamikken vil jeg komme tilbake til i 7.3. I denne sammenheng ønsker jeg å fokusere på det som faktisk «brenner», og vise hvordan dette kan leses som et uttrykk for en spesifikk libidotilstand.

Inntil libido har frigjort seg fra morimagoet, vil det kontinuerlig projiseres inn i anima, det feminine aspektet av vår psyke. Når anima blir frigjort fra morsimagoet, åpner det for erfaringen av det feminine, og dermed hele Selvets fylde. Da vil libido kunne flyte fritt mellom den vekslingsvise påvirkningen av de maskuline og feminine polene. Det komplementære forholdet mellom det maskuline og det feminine prinsipp gjenspeiler symbolsk sett det komplementære forholdet mellom ild og vann (Cooper 2011, s. 67). Varme og væske er en forutsetning for liv, mens kontakt mellom de maskuline og de feminine aspektene av psyken er en forutsetning for et sunt sjeleliv.

«Brannen» i Vesaas' roman symboliserer libido i mangel på en komplementær feminin motpol. Atferden til karakterene som er merket av «brann», for eksempel Sagaren eller Gruskjøyraren, kjennetegner ytterligheten av det maskuline prinsipp. I sin bok *Masculine and Feminine: The Natural Flow of Opposites in the Psyche* omtaler Gareth S. Hill (2003)⁶ denne ytterligheten som «the negative static masculine» som karakteriseres av «aktiv foretaksomhet uten kreativitet, orden for ordens skyld, rigiditet, avhumaniserende rettskaffenhet, livsfornektelse og følelseskulde». Flere av disse karakteristikkene kommer tydelig frem i karakterene som er merket av «brann», også i Jon slik jeg har tolket hans psykologiske utgangspunkt i åpningssekvensen.

Ingen av karakterene i *Brannen* meddeler Jon hva «brannen» er. Det forblir usagt. En observasjon som Jon gjør mot slutten vandringen, kan imidlertid antyde en form for innsikt: «Den innmura brannen i han [Sagaren] lyste fram» (s. 176). Vi murer eller stenger ting inne fordi vi ønsker å kontrollere dem i et lukket rom, men med ild lar ikke det seg gjøre i lengden. Grunnen til at menneskets forhold til ild alltid har vært preget av en dyptfølt respekt, er at ilden på den ene siden er nødvendig for å opprettholde liv,

⁶ Digital utgave uten sidetall.

mens på den andre siden er den uforutsigbar i sitt vesen og lar seg ikke tvinge til lydighet. Det ligger i naturen til både ilden og libido å ødelegge de strukturene som forsøker å fange og isolere dem. Følgelig går karakterene i romanen som er merket av «brannen» i grunne. «Den innmura brannen» kan således lese som et bilde på den destruktive konsekvensen av bevisste forsøk på styre libido, livsdriften.

7 Symbolske arketyper i avslutningssekvensen

7.1 Den universelle sammenhengen

De fleste har vel erfart å stå foran et speil med to bevegelige flater, der man kan manipulere vinklene på speilene slik at de gjengir speilbilder i mangfoldige repetisjoner. Setter man opp flere speil som svinger, avspeiles avspeilinger som avspeiler avspeilinger og så videre, tilsynelatende uendelig i antall og variasjoner. Ethvert speil vil vise et enestående speilbilde, et unikt perspektiv, men samtidig være uløselig forbundet med de andre. De svingende speilene kan dermed leses som et bilde på sammenhengen i universet: All materie har sin opprinnelse fra, og tilhørighet til, det samme ekspanderende urstoffet, og alle materielle variasjoner som eksisterer her og nå, er et uttrykk for ulike sider av dette.

Den store illusjonen som mennesker som verken har sett «speglane svinga» eller vet hvem de er, lider under, er at de ser seg som organismer separat fra sine omgivelser, som ufullstendige. Få erkjenner at de faktisk *er* universet som utforsker seg selv gjennom et spesielt speilbilde. Denne forestillingen er nokså fremmed i vestlig religiøsitet, men er fremtredende både i hinduisme og buddhisme. I *Still the Mind* uttrykker filosofen Alan Watts (2002, s. 92) denne ideen på en fyndig måte med en analogi som belyser dette perspektivet: Akkurat som nervecellene tar opp inntrykk fra kroppen og omgivelsene og deler disse med organismen som helhet, har du en tilsvarende funksjon for det store universet. Her er det for øvrig interessant å notere seg at vi er langt mer imøtekommende overfor tanken om at alle de talløse komponentene som utgjør kroppen, samlet sett er oss, enn at vi på samme måte «bare» er en del av en større helhet.

7.2 Det duggdekte spindelvevet

De ovennevnte metafysiske betraktningene gjør seg ikke bare gjeldende i spørsmålet som Jon stiller helt på slutten: «Har du sett speglane svinga, så du veit kven du er? Kva du er for noko» (s.209). Det ligger en forklaring på dette bildet skjult i natursymbolikken i avslutningssekvensen. Det første som skjer når Jon setter på sprang etter jentas rop, er følgende: «Jon slo andletet inn i kingelvev i den halvmørke duggdekte lauvskogen» (s. 190). Dette spindelvevet nevnes for øvrig flere ganger i denne sekvensen, men det jeg i

første omgang vil vise, er at symbolikken til dette duggdekte spindelvevet gir legitimitet til, og henger sammen med, min tolkning av de svingende speilene.

I et spindelvev har alt en felles opprinnelse og alt henger sammen; enhver berøring eller ethvert vindkast vil forplante seg som vibrasjoner gjennom hele spindelvevet. Og når det får regn eller dugg på seg, vil vannet samle seg i små dråper der silkestrådene møtes, og reflektere de andre dråpene, samt refleksjonen i dem. I likhet med bildet av de svingende speilene formidler det duggdekte spindelvevet et potensial for uendelig antall refleksjoner, alle med felles sammenheng og utgangspunkt. Både de «svingende speilene» og det duggdekte spindelvevet er altså variasjoner av samme arketype.

Bilder på hvordan universet henger sammen kan man finne igjen over alt, både i religiøs mytologi og i naturen. I ikke-teistiske religioner som buddhisme og taoisme brukes naturen i utstrakt grad for å antyde kosmiske sammenhenger, og det duggdekte spindelvevet er et bilde som går inn i denne tradisjonen. For å gi belegg til påstanden om at dette bildet er en arketype, vil jeg også trekke inn en variant som er å finne i vedisk kosmologi, trosgrunnlaget for hinduismen, formidlet gjennom guden Indra og hans mytiske perlenett:

Far away in the heavenly abode of the great god Indra, there is a wonderful net which has been hung by some cunning artificer in such a manner that it stretches out infinitely in all directions. In accordance with the extravagant tastes of deities, the artificer has hung a single glittering jewel in each «eye» of the net, and since the net itself is infinite in dimension, the jewels are infinite in number. There hang the jewels, glittering «like» stars in the first magnitude, a wonderful sight to behold. If we now arbitrarily select one of these jewels for inspection and look closely at it, we will discover that in its polished surface there are reflected all the other jewels in the net, infinite in number. Not only that, but each of the jewels reflected in this one jewel is also reflecting all the other jewels, so that there is an infinite reflecting process occurring (Francis Harold Cook: *Hua-Yen Buddhism: The Jewel Net of Indra*, sitert i Indra's net, 2014)

De symbolske likhetstrekkene mellom de svingende speilene, spindelvevet med duggperlene og ikke minst Indras nett gjør det rimelig å hevde at de er variasjoner av samme arketype. Denne arketypen er ikke bare en nøkkel til å forstå *at* Jon opplever et

øyeblikk av plutselig opplysning der han tar innover seg at alt i universet henger sammen, men også til å forstå *hvordan* alt henger sammen.

7.3 Spindelvevet som hjelpemiddel til å forstå «brannen»

De ulike symbolske variasjonene av universets arketype skjuler innsikter som går utover dens overordnede betydning; det duggdekte spindelvevet er kilde til langt mer innsikt enn at «alt henger sammen». For å illustrere dette vil jeg vise hvordan spindelvevet kan brukes til å belyse dualiteten i romanens kjernesymbol, «brannen».

Hva som defineres som kreativt eller destruktivt, handler om perspektiv. Spindelvevet som Jon løper inn i, tjener som et godt eksempel for å demonstrere dette: For små dyr og insekter er et spindelvev en felle, ensbetydende med en langdryg død, men for oss mennesker som står over edderkoppene i næringskjeden, er det mer nærliggende å la seg imponere over den skapende kraften som står bak en slik konstruksjon. Således er spindelvevet et fullkomment symbol på en enhetlig kraft som viser at evnen til å kreere og destruere har samme opphav.

Interessant nok er den samme slutningen gyldig med hensyn til romanens kjernesymbol, «brannen». I ordboken kommer dette implisitt frem gjennom de to underbetydningene av «å brenne», nemlig den destruktive, «tilintetgjøre, ødelegge med ild», og den kreative, «behandle med ild eller varme». Det samme vilkårlige elementet som brukes i en foredlingsprosess for å forbedre menneskers livsvilkår, kan også medføre deres tilintetgjørelse. På samme måte viser en skogbrann seg også som destruktiv og kreativ, for til tross for ødeleggelsene stimulerer den til nytt liv, og omfordeler livsvilkårene til de ulike plante- og dyreartene i økosystemet.

Det større universale perspektivet går tapt hvis man styres av kulturelt betingete konnotasjoner. Det utbredte ubehaget eller frykten knyttet til edderkopper gjør for eksempel at vår oppmerksomhet først og fremst styres mot edderkoppens destruktive egenskaper, dens evne til å fange, forgifte og fortære. Da er det ikke nødvendigvis nærliggende å oppdage at et duggdekt spindelvev kan være et symbol på den store kosmiske sammenhengen. Likeledes styrer våre konnotasjoner til romanens

kjernesymbol og tittel oss til en negativ verdiladning av det meste som Jon opplever gjennom handlingen.

Men selv med hensyn til de mest forrykte karakterene vi finner i *Brannen*, må vi også ha rom for denne enhetlige tanken om at kreativitet og destruksjon kan være to aspekter av samme kraft, og at det kan ligge noe kreativt bak det åpenbart destruktive.

7.4 Nedbrytning av ego

Konflikten som Jon står overfor, handler i bunn og grunn om å forsone seg med noe som er utenfor hans fatteevne, og som konsekvent nedbryter hans forestillinger om rett og galt. I første omgang antar han at jentas valg om å legge seg ut i skogen for å dø, er et utslag av sinnsforvirring, og han føler seg moralsk forpliktet til å redde henne fra seg selv. Når Jon tar til makt for å få henne på beina, mislykkes han imidlertid: «Ho fekk opp ein arm og gav han ein støyt i blind uvilje. Ein veik støyt, men det ho orka. Og sterk nok i mengdevis til å stanse Jon» (s. 195). Det er påfallende at «ein veik støyt» fra ei jente, hvis liv er i ferd med å ebbe ut, er «sterk nok i mengdevis» til å stoppe Jon. Det antatte styrkeforholdet er snudd på hodet.

Men det er ikke i kraft av sin fysikk jenta klarer å hindre Jon, men i kraft av vilje. Avgjørelsen jenta har tatt om å legge seg ut i skogen for å dø, må nødvendigvis ha fordret mye viljestyrke, mens Jon på den andre siden av konflikten handler ut fra et moralsk imperativ som springer ut fra en manglende kollektiv aksept for selvvalgt død.

Jeg vil foreløpig ikke gå inn på jentas uttalte motiv for å ville dø, men heller holde meg til tanken om hva denne situasjonen gjør med Jon. Som nevnt ser man at den utfordrer forestillingen om rett og galt. Den logiske slutningen at dersom selvmord er galt, må det være rett å forhindre det, oppleves nok som rett og rimelig, men samtidig tilsidesetter den berettigelsen til en selvbestemt død. Hvis man ser det fra et annet perspektiv, kan Jons forsøk på å hjelpe jenta faktisk fremstå som en form for overgrep. Bak hans forsøk på å tvinge henne opp med makt og overtalelse ligger det jo ikke empati, for han er i utgangspunktet mer interessert i å avverge situasjonen enn å prøve å forstå hennes valg. Jons innstilling endrer seg imidlertid gradvis.

Situasjonen utspiller seg i en gjentakende syklus av bergingsforsøk – avvisning – selvrefleksjon, og for hver syklus eroderes egobevisssthetens slør over virkeligheten. «Virkeligheten» konstitueres rundt en rekke illusjoner som egoet forklarer og ordner verden ut fra, og når disse trues av ukjente variabler, vil egoet nødig oppgi sitt koherente verdensbilde. Jons forsøk på å forklare hennes væremåte ut fra psykopatologi eller ruspåvirkning, er følgelig egoets bestrebelse på å henføre jenta til en kjent kategori og ufarliggjøre opplevelsen, jamfør «[h]o var ikkje med seg sjølv, han fekk halde fast på det» (s. 202) og «[h]ar du hatt i deg noko?» (s. 197).

I møte med jentas ufravikelige overbevisning og viljestyrke opplever imidlertid Jon sine forklarings utilstrekkelighet, og tvilen begynner å sildre inn. Jon holder fast ved sine oppfordringer til å velge livet, men begynner å miste troen på det han selv sier for å overbevise henne, og ikke minst rettmessigheten av sin innblanding: «Dette må bli slutt på. Ho veit ikkje kva ho gjer. Han skamma seg djupt då han kom med ei slik løgn. [...] Han hadde for skral rett til å blande seg i» (s. 202). I tråd med mine tanker om kreativ destruksjon innleder Jons tvil en gradvis nedbrytning av hans ego, og når prosessen til slutt er over, markert med jentas død, avfødes den «opplysende tomhet», en åndelig gjenfødelse og reorientering.

7.5 Utbrudd av merkverdige naturfenomener

Idet Jon innser at han har «[f]or skral rett, imot blank styrke» (s. 202), inntreffer en serie med merkverdige naturfenomener som kulminerer i en storm og et blindende lys. I sitt første forsøk på få jenta på beina blir Jon møtt med trusler om regnende mark: «Gå, elles skal eg la det regne makk på deg! skreik ho [...] For det dryp makk her, det har eg vel kjent» (s. 196). Trusselen som tidligere gav næring til Jons antakelse om sinnsforvirring, kommer plutselig i et annet lys når det faktisk begynner å regne mark: «Det kom, detta ho hadde varsla. Det draus eitkvart ned frå trea og ned i andleta deira – og det løyste utbrotet» (s. 203).

Med dette går samtidig jenta inn i en form for transe der hun glir inn og ut av bevissthet. Denne tilstanden synes å speile vindens bevegelser, og det er i alt fire faser der vinden tiltar og avtar. Vindstyrken later også til å styre intensiteten av jentas utbrudd, og som følge av dette også graden av desperasjon i Jons kamp for jentas liv.

Av teksten fremkommer det at naturfenomenene som skildres på sidene 203-208, er noe som har vart ved mens jenta har ligget ute i skogen: «Ho stupte inn i det. Det hadde herja henne før, no var ria der att. Den ville kampen ingen hadde vori vitne til. Denne gongen var vitnet tett ved – og vart skaka inn i botnen av seg» (s. 203). Det er ikke bare frykt eller angst som preger jenta når disse naturfenomenene bryter ut, men snarere en panisk redsel så sterk at hun mister evnen til å sanse klart, jf. «[d]ei er her att! sa ho *blind og dauv*» (s. 203, min kursivering). Redselens merkverdige karakter antydes for øvrig tidlig i møtet når Jon påpeker strimene med oppkast hun har fra munnen:

– Har du hatt i deg noko?

– Nei.

– Sidan du har kasta opp?

Ho riste på hovudet.

– Så du er sjuk elles. Du har kasta opp.

– Det er vel fordi eg har vori så redd. Eg har vori så grueleg redd (s. 197).

Fra det første utbrudd fram til jentas død er det altså fire faser: 1) Vinden blåser på trærne slik at det drysser mark ned. 2) Nok et vindstøt mot trærne og «ein tidleg fugl klaga[r] seg» (s. 205). Med seg bringer vinden lyden av sagtak fra det fjerne. 3) Det blåser opp til en virvelvind som Jon befinner seg i midten av. Vinden blåser stadig hardere og markregnet fortsetter. 4) «Ein kaldvind isa gjennom lunden» og får Jon til å bykse inn i busken, der jenta ligger (s. 208). Jons siste bergingsforsøk blir avbrutt av «eit blindande lys». I lys av alt som vinden fører med seg i denne sekvensen, er det grunnlag for å utforske det symbolske samspillet av naturkrefter.

7.6 Symbolske fremstillinger av naturfenomener i religiøs mytologi

De fleste religioner har som utgangspunkt at de har prøvd å sette ord og begreper på den usynlige, transcendent kraften som binder alt i universet sammen. Både monoteistiske, polyteistiske og ikke-teistiske religioner har til felles at denne sammenbindende kraften fortrinnsvis har blitt søkt forklart ut fra naturfenomener.

Mitt teoretiske utgangspunkt er følgelig at de ulike religiøse variasjonene har et relativt likt utgangspunkt, og variasjonene kan tilskrives det omfanget av mytologisering naturen har blitt utsatt for. Eksempler på slik tilsløring kommer godt frem med hensyn til solguder der solens bevegelse over himmelen danner grunnlaget for myten om den religiøse helteskikkelsen. Når vintersolhvervet inntreffer 21. eller 22. desember, forsvinner solen, og mørket råder, men tre dager senere gjenoppstår solen og tar opp kampen mot mørket. 25. desember feires som «frelserens fødselsdag» blant de kristne, men Jesus-myten er langt fra unik: Mithras, Osiris, Krishna, Dionysos, Buddiah, Attis er alle eksempler på guddommer som er blitt inkarnert gjennom jomfrufødsel den 25. desember. I likhet med Jesus blir disse også korsfestet og/eller drept rundt påsketider i forkant av et vårjevndøgn, 20. eller 21. mars. Et vårjevndøgn markerer at dagen og natten er like lange, og at det gradvis vil bli lysere, og dette finner sitt symbolske uttrykk i gjenoppstandelsen eller «seieren over døden», altså solens «seier» over mørket.

I sin bok *The Masks of God, vol. 3: Occidental Mythology* hevder Joseph Campbell (1972, s. 362):

[i]t is clear that, whether accurate or not as to biographical detail, the moving legend of the Crucified and Risen Christ was fit to bring a new warmth, immediacy, and humanity, to the old motifs of the beloved Tammuz, Adonis, and Osiris cycles.

Til mitt bruk handler denne type astroteologisk innsikt om å lette på det mytiske sløret til utvalgte religioner og redusere dem til sitt utgangspunkt i naturens syklus. Således har de en mer tydelig overføringsverdi til de naturmystiske elementene i *Brannen*.

Naturfenomener som oppstår i himmelen og som stiger ned til jorden, har især blitt tilskrevet hellige kvaliteter. Vinden med sin usynlige, men høyst følbare kraft, har særlig blitt forbundet med guders *innгриpen* på jorden. I den bibelske skapelsesberetning heter det at Gud «blåste livspust i nesen på det, og mennesket ble en levende skapning» (1. Mos. 2, 7). Som følge av den guddommelige livspust er luft sett på som det primære av de fire naturelementene, og vinden på sin side representerer de aktive og voldsomme aspektene av luften (Cirlot 1971, s. 373).

I Det gamle testamentet er Gud både aktiv og voldsom i sine inngrep på jorden, og interessant nok blir Guds nedstigning flere ganger beskrevet som en «stormvind». I den sammenheng er det også verdt å nevne at jentas transeliknende tilstand beskrives som en «storm-ri» (s. 205). Når Gud åpenbarer seg for Esekiel, beskrives han slik: «Jeg så, og se! – en stormvind kom fra nord, en stor sky og flammende ild. Det var lysglans omkring den, og ut fra midten blinket det som av skinnende metall, ut fra ilden» (Esek. 1,4). Videre, når Esekiel senere formidler Guds dom over de falske profetene, blir Guds vrede skildret slik: «Derfor sier Herren Gud: I min harme lar jeg en stormvind bryte løs, og i min vrede lar jeg det regne og hagle, så alt blir ødelagt» (Esek. 13, 13).

Det må også legges til at en «stormvind» ikke nødvendigvis borger for destruktive konsekvenser gjennom Guds vrede, den kan også oppfattes som mer nøytral: I Salmenes bok (148, 8) heter det at det er en «stormvind som setter hans [Guds] ord i verk», så det er rom for å tolke «stormvind» i ulike retninger. Med hensyn til den sterke vinden som blåser på Jon og jenta, blir det relevant å spørre om den tiltakende vindstyrken er et uttrykk for guddommelig harme. Og hvis det er tilfelle, kan man spørre seg om denne harmen er rettet mot jenta og hennes valg om å dø, eller mot Jon som prøver å hindre henne i å gjennomføre en offerhandling?

7.7 Gud åpenbarer seg gjennom virvelvinden

I den tredje fasen blåser det opp til en merkverdig virvelvind: «Kvervelen var her. Jon var med eitt midt inni. Sansane hans var òg opne for det. Det kom som harde vindkast i det tette lauvet over – og i det same kom åtaket på jenta» (s. 206). Påfallende er presiseringen om at sansene hans *nå* har åpnet seg for erfaringen han står overfor, og ikke minst implikasjonen at han ikke har vært åpen tidligere.

Jons opplevelser munner ut i en mystisk erfaring, et øyeblikk med plutselig opplysning, og i denne nest siste fasen før det blindende lyset vil jeg understreke betydningen av den sensuelle betoningen eller dreiningen. En mystisk erfaring er tross alt ikke fruktene av tankevirksomhet, men snarere av det motsatte, nemlig opphør av kognitiv aktivitet. Og hvordan spiller virvelvinden inn i så henseende?

Vår evne til kognisjon gjør at verden oppleves forståelig og koherent, og er et nødvendig orienteringspunkt for å fungere normalt i hverdagen. Det spesielle med en virvelvind er at den ikke har noe fast orienteringspunkt, ingen forutsigbar retning, slik som ordinære vinder, og kan ikke avledes eller temmes. Den sensuelle dreiningen Jon opplever når han innhylles av virvelvinden, kan dermed sees som et utslag av kognitiv desorientering, bevirket av virvelvindens spesielle beskaftenhet.

I likhet med «stormvind» er virvelvinden i gammeltestamentlig sammenheng et uttrykk for Guds nærvær. Den nyeste norske bibeloversettelsen har erstattet en del «virvelvinder» med «stomer». I *21st Century King James Version* av bibelen finnes det 27 forekomster av «whirlwind», mens det i den norske kun finnes tre av tilsvarende. Jeg nevner dette fordi det i den engelske versjonen av bibelen kommer tydeligere frem at virvelvinden er Guds foretrukne måte å åpenbare seg direkte for et enkelt individ, mens stormvinden brukes i mer utstrakt grad om krefter Gud har satt i sving.

Og dette fører frem til et viktig poeng, nemlig at midt inne i virvelvinden møter Jon Gud. Her må jeg igjen påpeke at med «Gud» referer jeg ikke til Bibelens gud, men snarere gudsarketyper, den udefinerbare kosmiske skaper og opprettholder som er den dulgte hjørnesteinen i enhver religiøs mytologi. Hvis man ser Jons «møte med Gud» i virvelvinden i lys av det som hender etterpå, er det nærliggende å tolke det som Guds forsøk på å gjøre sin vilje kjent for Jon. Jon fortsetter imidlertid sine forsøk på å redde jenta, og slik det ser ut, er hans handlinger, hvor hederlig de enn gir skinn av å være, imot «Guds vilje». Han gir tross alt ikke opp før det blindende lyset skinner opp og jenta er død.

7.8 Kampen mellom det gode og det onde

Indikasjonene på at Jons redningsforsøk bryter med «Guds vilje», kommer i første omgang frem gjennom hans manglende tro på de argumentene han selv fremsetter, og ikke minst skammen han føler ved dette. Det andre og kanskje mest tydelige belegget for min påstand kommer frem når han etter å ha kjent påvirkningen av virvelvinden, nok en gang forsøker å overtale jenta til å leve:

– Sjå det, du skal leva! Sa han. Tenk på alt det

du kan få.

– Tei! Sa ho, som han var ein farleg freistar. Det er *dette* som gjeld for meg no. Og du har lova.

Han skjøna han var ein freistar (s. 206-207).

Satan går under mange tilnavn. «Fristeren» er ett av dem (jf. Matt 4,3 og 1. Tess 3,5) og blir holdt for å være personifikasjonen av det onde, en som motarbeider Guds plan.

Kampen mellom det onde og det gode er en arketype som ikke bare gjør seg gjeldende i religiøs mytologi – det er kanskje den mest fundamentale arketypen i fortellinger generelt, og gjør seg gjeldende både på ytre og indre plan.

De mest interessante variasjonene over denne arketypen er naturligvis ikke de som har et avklart syn på spørsmålet om hva som er ondt eller godt, men de som utforsker spørsmålet i spenningsfeltet mellom disse polene. Det kan selvsagt virke i overkant dramatisk å tolke Jons samvittighetsstyrte bergingsforsøk som satanisk, men kampen mellom Gud og Satan er ikke annet enn mytologisk forkledning av kampen mellom Selvet og egoet, mellom vår «høyere» natur og vår tilbøyelighet til egenkjærlighet. Vi kan si at Jon opptrer egoistisk overfor jenta fordi han setter sin fornuft som høyeste instans når han bedømmer legitimiteten i jentas valg.

Den indre dialogen mot slutten av sekvensen viser tydelig hvordan fornuften overstyrer intuisjonen:

Botnlause døgn, tenkte han. Lagd ut til alt som draus ned på henne og sprang over henne, natt etter natt. Og enda skin ho av vilje. *Er det eg som ikkje kan forstå?*

Tull. Innbilling. Denne gongen er det eg som forstår.

Du er livende redd for det ho legg på deg.

Han vart ståande slik. Berre den våte busken var mellom dei. Inderleg venta han på at ho skulle kalle på han, tru på orda hans.

Kven har gitt deg rett til å freista henne? spurde det han. Han hadde hug å svara: Alt levande liv.

Det svaret: Alt levande liv? Men det er det ho òg tenker på (s. 208).

Som teksten viser, er det to klare stemmer som er i opposisjon. Den ene stemmen er Jons egosentrerte fornuft som fungerer selvbekreftende ved å søke å overkjøre den underliggende tvilen. Den andre stemmen kan man i mangel av fullgode begreper kalle intuisjonen, den umiddelbare innsikt som ligger forut for erfaring og refleksjon. For det erfarende subjekt oppleves intuitiv innsikt ubevisst, som noe uforklarlig, men like fullt noe som er verdt å lytte til, og deler helt opplagt en del karakteristikk med opplevelsen av «Guds røst» slik den fremstår i religiøs mytologi.

Intuisjonen fremsetter imidlertid ingen bevis, og den kan dermed lett bli overstyrt av et dominant ego med andre ideer når den dukker opp i bevisstheten. Gjennom Jons siste handling, der han nok en gang ikke klarer å motstå trangen til å berge jenta fra den kalde vinden, ser vi altså denne andre stemmen ikke klarer å overbevise han.

På spørsmålet om hvilken rett Jon har til å sette jentas avgjørelse på prøve, er hans umiddelbare innfall «alt levande liv» (s.208). Når den andre stemmen hevder at jenta har den samme begrunnelse for sin gjerning, ser vi hvorfor slike saker er så kompliserte: Det samme argumentet kan brukes selv i to motstridende oppfatninger. Forskjellen ligger i perspektivet, hvorvidt man er egosentrert eller har tillit til en større kosmisk sammenheng. Måten denne perspektivforskjellen tematiseres i *Brannen* har tydelige likhetstrekk med evangeliene.

7.9 Kristusallusjoner

Jeg vil ikke gå så langt som å hevde at den forkomne jenta er en fullverdig kristusallusjon, men det er noen påfallende likhetstrekk. Jentas uttalte motiv for å ofre sitt liv er å vise «dei» hvor mye ondt det er i verden. Hvis man utvider horisonten fra den forslitte teologiske læresetningen om at «Jesus døde for våre synder», er det opplagt at dommen og korsfestelsen først og fremst sier noe om menneskets natur: De fleste av oss er smålige og egenkjærlige, og i møte med en ren, klar lyskilde er vi mer bekymret for skyggene den kaster enn hva den opplyser. Vi frigir heller Barabas enn Jesus fordi en

morder ikke utfordrer vår selvforståelse, men snarere bekrefter vår fortreffelighet som dydige borgere.

Man kan med andre ord hevde at jenta og Jesus har et liknende prosjekt, nemlig å vise verden dens ondskap. Et annet fellestrekk finner vi i deres viljekraft og styrke, som opplagt utgår fra noe større enn egoets overbevisningskraft. I begge tilfellene opplever de at «ånden er villig, men kroppen er svak» (Matt 26,41): Jenta kaster opp i redsel i påvente av sitt endelikt, og Jesus på sin side gripes av frykt i Getsemane og ber til Gud tre ganger om å unnsnippe sin skjebne: «Min Far! Er det mulig, så la dette begeret gå meg forbi. Men ikke som jeg vil, bare som du vil» (Matt 26, 39). I denne bønningen, særlig i dens siste ord, ligger det en tydelig erkjennelse: Selv om han er opplyst og i kontakt med Guds vilje, er han ikke helt avskåret fra sin egobevissthet, som helst vil unngå smerter, tortur og død.

Når stillehavslaks blir kjønnsmoden, starter den en lang vandring mot sitt fødested for å gyte. Som følge av utmattelse og underernæring dør den etter at rognen er blitt befruktet, og blir til mat for sitt avkom. Laksen har ingen motforestillinger mot denne prosessen fordi den ikke opplever seg som separat fra naturen. Med mennesker er det en annen sak.

Skapelsesberetningen forteller om Adam og Eva i paradiset som trosset Guds forbud, og spiste fra «treet om kunnskap til alt godt og vondt» (1 Mos 2, 17). Ser man forbi det mytologiske sløret, er syndefallet en symbolsk fremstilling av et avgjørende skille i menneskehetens utvikling og fremveksten av en ny bevissthetsform: Enheten mellom organisme og miljø brytes og erstattes med følelsen av separasjon. Rett etter å ha spist fra treet opplever Adam og Eva plutselig skam når de innser at deres kjønnsorganer er blottet. Denne form for selvbevissthet understreker separasjonen fra naturen som oppstår som følge av et vurderende ego. Når den blinde tillit til naturen, eller Gud i panteistisk forstand, opphører, vender mennesket seg mot den i en fiendtlig ånd, og bruker teknologien til å bøye den til sin vilje fremfor å dyrke harmonisk sameksistens.

Denne utviklingen kan for øvrig sees i sammenheng med den neolittiske revolusjonen, altså den historiske overgangen fra jeger- og samlersamfunn til et samfunn hvor

menneskene forsørget seg gjennom jordbruk og husdyrhold. Uavhengig av tidsrommet som denne utviklingen faktisk foregikk i, er poenget mitt at mennesket, etter dets separasjon med naturen, blir motvillig til å se sin eksistens i lys av et større bilde.

Mens stillehavslaksen ofrer sitt liv uten å nøle for å sikre sin arts videre eksistens, er mennesker utstyrt med en sterk egenvilje og selvopprettholdelsesdrift, og handler primært ut fra egeninteresse. For å unngå en verden der alle alltid handler ut av egeninteresse, har imidlertid de fleste religionsstifterne oppfordret mennesker til å etterstrebe altruisme fremfor egoisme, for å gjenforene seg med guds vilje.

Den mest opplagte kristusallusjonen ligger i det at jenta ofrer sitt liv for å demonstrere noe for sine medmennesker. Dette er en allusjon til Jesu offerhandling. Med hensyn til Jesus og jenta i *Brannen* er det tydelig at menneskene rundt reagerer nokså likt. Jon forsøker uavlatelig å få jenta på andre tanker uten en klar forståelse av hennes valg, og med hensyn til Jesus er det særlig apostelen Peter som står for samme form for inngrep.

Jeg har alt vært inne på hvordan Jon omtales som «ein freistar», og de sataniske konnotasjonene det begrepet knytter til seg, og her finner vi også en parallell til Peters situasjon. Når Jesus forteller sine disipler at han skal dra til Jerusalem for å bli drept, for så å stå opp tredje dag, tar Peter ham til side og irettesetter ham: «Gud fri deg, Herre! Dette må aldri hende deg. Men Jesus snudde seg og sa til Peter: «Vik bak meg, Satan! Du vil føre meg til fall. Du har ikke tanke for det som Gud vil, bare for det som mennesker vil» (Matt. 16, 22-23).

Dette kan på overflaten virke som et nokså krast svar til en bekymret venn. Men Peters uttalte frykt for å miste Jesus er i all hovedsak egoistisk av natur, fordi den dreier seg først og fremst om hans ønske om å unngå lidelsen som følger etter tapet av en venn. Likeledes er det med Jon som forsøker å overtale jenta fra å dø – i sin egobevissthet ønsker han verken å ta innover seg implikasjonene av en selvvalgt død eller bevitne dødsprosessen, og søker dermed å forhindre dette utfallet.

8 Nærlesning av Jons mystiske erfaring

8.1 Jons løfte

Jentas valg om å dø er ikke bare vanskelig for Jon å begripe, men for leseren også. «Her er så mykje vondt! Det er det eg vil vise dei! Her er snart berre vondt –» (s. 198), sier jenta. Men denne ordknappe forklaringen leder til flere spørsmål enn svar. Hun peker ikke på noe spesifikk form for ondskap, bare tilstedeværelsen av «mykje vondt».

Opplevelsen av utilstrekkelighet i jentas forklaringer skyldes i all hovedsak utstrakt bruk av upersonlige uttrykk og pekeord fremfor meningsbærende konstruksjoner. Når Jon så blir mer eller mindre presset til å avgi et løfte om å «fortelje det» etter at jenta er død, er det på ingen måte klart nøyaktig hva hun pålegger Jon, og dermed kan det være interessant å se nærmere på hva dette løftet kan innebære.

I et forsøk på å tolke dette løftet Jon avgir som noe mer enn et vitnesbyrd om *at* jenta er død, er det særlig ett utsagn jeg vil trekke frem og vurdere implikasjonene av:

– For seint med heimatt no. Det er oppgjort. Du
veit det ikkje du, men snart kjem det på ny. Det kjem
noko – det er snart ikkje meir. Men eg er glad det
kom noken. Ja. Eg –
Ho orka ikkje meir på eingong. Han venta andelaust.
– Eg kunne sagt det då eg gøymde meg bort, men
det gjorde eg ikkje. Det var så mykje. Eg berre sprang
avstad. No kjem *du* til å fortelje det (s. 201).

Her står vi overfor en rekke formelle subjekter, hvorav flere potensielt sett kan relateres til det'et i Jons løfte om å «fortelje det». Med andre ord er det et utall fortolkningsmuligheter av jentas utsagn som kan vurderes.

Med utgangspunkt i setningen «[d]et kjem noko – det er snart ikkje meir», kunne man tenke seg at jenta har innsikt om en nær forestående kosmisk omveltning. Sett i sammenheng med den foregående setningen i sitatet, «snart kjem det på ny», kunne denne omveltningen tolkes i lys av et syklisk perspektiv på universet, slik som det for eksempel kommer til uttrykk i hinduistisk kosmologi, altså at universet ekspanderer og

trekker seg sammen, oppløses og gjenopprettes, i sykluser, heller enn en endelig apokalyptisk tilintetgjørelse.

Men uavhengig av hvorvidt man ser universet i et syklisk eller linært perspektiv, medfører endetiden eller slutten av syklusen oppløsningen av det materielle grunnlaget for eksistensen slik vi kjenner den. På den annen side kunne man tenke seg at «det er snart ikkje meir» impliserer en immateriell størrelsesorden det snart ikke er mer av, for eksempel nestekjærlighet eller dyd, og at det'et som «snart kjem [...] på ny» er en ny bølge av en korrupperende kraft som rammer menneskesjeler.

Med tanke på at jenta insisterer på at Jon skal fortelle «det», er det rimelig å anta at hun søker å påvirke de gjenlevende med det budskapet som lar seg abstrahere fra hennes selvvalgte død. Hennes uttalte mål er tross alt at hun vil «vise dei» at «her er så mykje vondt», og i det ligger det jo et implisitt håp om å formidle en innsikt. Gjennom sin død søker hun tilsynelatende å bevirke sine medmennesker til en positiv forandring gjennom refleksjon over ondskapen. Selv om det er uklart nøyaktig hva Jon lover å formidle til omverdenen om jenta i etterkant av hennes død, sitter han ved handlingens slutt igjen med en misjon.

8.2 Det blindende lyset

Som nevnt i kapittel 7.8 er det to klare stemmer i Jon som argumenterer for to forskjellige måter å forholde seg til jentas offerhandling på. Til tross for sin tvil står Jon løpet ut, fast i sin tro på at å redde jenta er det riktige å gjøre selv om dette går imot hennes vilje. Man skulle kanskje tro at en forutsetning for en mystisk erfaring ville være at Jon faktisk lot seg overbevise av den andre stemmen og fant fred med jentas selvvalgte død, men slik trenger det ikke å være. Overbevisning eller overtalelse retter seg i første omgang mot egoet, og kan i beste fall erstatte en av våre mange illusoriske sannheter med en annen.

Man kan heller snu forholdene og si at det snarere er en forutsetning at Jon står løpet ut uten å gi etter for sin tvil. I kjernen av de «sannhetene» som ens ego definerer virkeligheten gjennom, ligger det til grunn en oppfatning av hva som er rett og galt, godt og ondt, som gjennomsyrrer de ytre lagene, og som skaper en viss kongruens blant våre

mange «sannheter». Når selve kjernen som Jon har spunnet sitt virkelighetsbilde rundt, kommer under angrep og blir ødelagt gjennom erfaringen med jenta, rakner det komplekse virkelighetsbildet hans og han står igjen med tomheten.

Mens det ovennevnte gir en *forklaring* på opptakten til den mystiske erfaringen, er det naturfenomenene som gir den symbolske indikasjonen. Samtidig med jentas død heter det i romanen at «[d]et skein opp eit blindande lys». Her kan man selvsagt spekulere over lyskilden, hvorvidt lyset utgår fra busken eller jenta inni, eller om det det blindende lyset er et lyn eller lynnedslag; symbolsk sett kan man finne mening i begge.

Med utgangspunkt i sistnevnte, som på sett og vis er den mest plausible tolkningen, er lynet et fenomen som i mange språk brukes i forbindelse med similer eller metaforer som uttrykker opplevelsen av plutselig innsikt eller opplysning, for eksempel «som lyn fra klar himmel». I likhet med andre naturfenomener som tilsynelatende kommer ovenfra og ned, har lynet også blitt forbundet med guddommelig inngripen på jorden. I hinduistisk og buddhistisk mytologi har lynet et symbolsk uttrykk som er av særlig relevans til forrige avsnitt: Guden Indra bærer en *vajra*, sanskrit for «lyn» og «diamant», som er et våpen med åndelig transformerende egenskaper som nådeløst ødelegger egoets oppblåste illusjoner (Beer 1999, s.233).

Hvis vi tar utgangspunkt i at det blindende lyset utgår fra busken som jenta ligger inni, kan man ane en bibelsk allusjon til Moses' møte med Gud gjennom den brennende tornebusken i ørkenen (2 Mos. 3, 1-6). En annen og kanskje mer relevant bibelsk allusjon til et blindende lys finner vi igjen i Apostlenes gjerninger i beretningen om Saulus' omvendelse. På sin vei til Damaskus blir han blindet av et sterkt lys og hører Jesu røst. Han får synet tilbake og lar seg døpe i Damaskus, og blir etter hvert den første kristne misjonæren (Apg 9). Jon på sin side får også en form for misjon etter å ha sett et blindende lys, gjennom kravet som jenta pålegger ham om å fortelle omverdenen om henne når hun er død. Og påfallende er det hvordan jentas død impliseres gjennom at løftet med ett blir en ufravikelighet: «Då han kom nær såg han at kravet på han var ferda ut. Han hadde ikkje noko val lenger» (s. 208).

Uavhengig av fortolkningsretning synes det åpenbart at lyset som kort blinder Jon, symboliserer en form for åndelig opplysning, og de påfølgende fem åpne linjene fremhever at «tomheten» er alt som er igjen. Således faller det naturlig inn å vise til det zenbuddhistiske begrepet *kenshō*, som jeg løst oversatte med «opplysende tomhet», den naturlige tilstanden der egoet midlertidig går i oppløsning og man ikke oppfatter seg som separat fra universet. Og ut fra denne tomme sinnstilstanden vokser den mystiske erfaringen som utgjør det siste avsnittet i *Brannen*.

8.3 Den mystiske erfaringen

En betydelig del av mitt analytiske fokus har vært å skape en fylldig kontekst for forståelse av de 22 siste gåtefulle linjene av *Brannen*. På slutten av Jons vandring er det ingen tradisjonell heltebelønning som venter ham, men snarere tomheten (jf. *Śūnyatā*). Visjonen som springer ut av tomheten og som uttrykkes i disse siste linjene, har en helt spesiell poetisk kvalitet, en suggererende kraft som er vanskelig å sette ord på, men som like fullt oppleves som at den har noe å formidle. I dette spenningsfeltet er det vanskelig å gå rett på sak og vise hvordan alt henger sammen.

Min tolkning av denne avsluttende visjonen er på sett og vis produktet av en lang meditasjon, en trinnsvis forhandling med det symbolladde innholdet der jeg etter hvert evnet å sette ord på den sammenhengen jeg erfarte.

8.4 Den vertikale aksene og duggens symbolikk

Den første setningen i dette siste avsnittet lyder slik: «Heilt innspunnen av sølvgrå morgondagg står han i det djupaste» (s.208). «I det djupaste» peker tilbake på opptakten av avslutningssekvensen, der Jon går innover i den ukjente skogen og kommer «djupare inn, [...] djupare ned [...] i dældene» (s.189). Som tidligere nevnt tolker jeg vandringen i skogen symbolsk som en utforskning av det ubevisste, og nå som Jon står «i det djupaste», må det nødvendigvis bety at han har blitt innvidd i det ubevisstes dypeste hemmeligheter. Samtidig anskueliggjøres de vertikale ytterpunktene for Jons vandring: Vandringen har sitt utgangspunkt i Jons hybel i toppetasjen av et høyhus, hvilket jeg tolket som et symbolsk uttrykk for den menneskelige egobevissthet, og slutter «i det djupaste» dalsøkket i skogen.

Handlingen i *Brannen* dreier seg altså rundt en vertikal akse, der topp- og bunnpunktet symboliserer det bevisste og det ubevisste, og nedstigningen og vandringen kan dermed tolkes som en gradvis konfrontasjon med, og integrasjon av, det fortrenkte ubevisste; individuasjon med andre ord.

Hvis vi så vender oppmerksomheten mot tilstandsbeskrivelsen i ovennevnte sitat, altså «[h]eilt innspunnen av sølvgrå morgendogg [...]», finner vi en symbolikk som harmonerer godt med mitt tolkningsarbeid. Dugg er som kjent kondensert vanndamp som avsettes om natten på kjølige overflater, og ved morgengry kan man i en kort periode oppleve hvordan plantelivet glinser av solskinn før duggen dunster bort. I analogi til denne beskrivelsen har våre erfaringer med det ubevisste, særlig drømmer, en liknende flyktig kvalitet. Når morgenen gryr, kan inntrykk fra drømmen fortsatt sitte i oss og kjennes virkelig, men i likhet med duggen i solskinn dunster disse inntrykkene gradvis bort så snart bevisstheten reaktiveres. Den menneskelige sinnstilstanden som symboliseres i duggen, denne salige «limbus» mellom det bevisste og ubevisste som best erfares når man får våkne gradvis uten ytre påtrykk, er kanskje det beste dagligdagse eksemplet på en enkel form for «opplysende tomhet» der det kjennes tilstrekkelig bare å være til. Og betydningen av en slik start på dagen merkes kanskje best i mangel av slik erfaring, særlig med hensyn til den mentale likevekt eller sjelelige balanse.

Duggen er med andre ord en kilde til gjenopprettelse og helbredelse, både i symbolsk og bokstavelig forstand. I gresk mytologi er det Eos, morgenrødens gudinne, som flyr over himmelen ved morgengry og sprer den livgivende duggen utover jorden fra sine amforaer, mens i Bibelen er duggen et forvarsel om mannaen som Gud sendte for å livnære israelerne i ørkenen: «[...]og om morgenen lå det et lag med dugg rundt leiren. Da duggen forsvant, var ørkenen dekket av et fint, kornet lag» (2 Mos 16,13-14). For tidlige kristne ble duggen også et symbol på Den hellige ånds gave, en gave fra himmelen som gav nytt liv til uttørkede sjeler (Ronnberg & Martin (red.) 2010, s.74).

Hvis vi så tar for oss setningsleddet som helhet, altså «[h]eilt innspunnen av sølvgrå morgendogg [...]», synes de andre ordene å ha en forsterkende, men likevel komplementær virkning på duggens symbolikk. Både i østlig og vestlig tradisjon er sølv

sett på som et symbol for (jomfruelig) renhet og det feminine, og i sammenheng med duggen og dens symbolikk synes det passende at det som gjenoppretter og helbreder, også besitter en kvalitet av renhet (Cooper 2011, s. 153).

Videre har formuleringen «heilt innspunnen av» en helt spesiell betydning, og er ikke bare en alternativ formulering på at Jon er fullstendig tildekket av dugg. Ordet «innspunnet» har en tydelig konnotativ kobling til spindelvev, og det er et motiv som går igjen – ved to anledninger tidligere i avslutningssekvensen løper Jon inn i et spindelvev. Min tolkning av «det doggdekte spindelvevet» som arketypisk representasjon av den store kosmiske sammenheng som jeg holdt frem som en nøkkel for å forstå *Brannen*, finner her sin gjenklang. «Heilt innspunnen av sølvgrå morgondogg står han i det djupaste» er med andre ord en tilstandsbeskrivelse av en som befinner seg i en *kenshō*-tilstand, i den helbredende «opplysende tomhet», lik et nyfødt barn uten holdepunkter i eksistensielle kriser eller opplevelse av separasjon fra den sammenbindende kraften som alt utgår fra.

Således passer det godt at opplevelsen av tomhet er det første som fremheves i påfølgende setning: «Så stilt i saman med buskane *at det er som ingenting*» (s. 208, min kursivering).

8.5 «Det store romet», «kulde» og «klåren»

I de påfølgende linjene skildres noen eiendommelige inntrykk: «Det store romet er stort. Det kvelver si skål. Kulde står ned frå det. Klåren står ned frå det. Det store romet er altfor påfreistande, og det kvelver seg over just no» (s.208-209). Dette motivet og den tilhørende ord- og bildebruken har en helt spesiell beskaffenhet, og er en av romanens større fortolkningsmessige utfordringer.

Den subjektive erfaringen av at setningene er fylt av mening, kolliderer med forstandens manglende evne til å få et grep rundt innholdet. Men er det ikke nettopp i dette spenningsfeltet kvaliteter vi betegner som visjonære og/eller poetiske stiger frem? Min tolkning av Jons tilstand på dette punktet i romanen tilbyr en kontekst for å tilnærme seg innholdet: Avslutningsavsnittet er ganske enkelt en visjon som utfolder seg i *kenshō*-tilstanden som overskrider bevissthetens virkelighetsforståelse.

I Jons visjon er «det store romet» i en form for interaksjon med jorden: «Han synes jorda frå sin kant lagar ein liknande kvelving. Ei skål frå synsrand til synsrand – med ei djupaste dæld i midten og jamne stigande sider rundt» (s. 209). Interaksjonen kan leses ut fra forholdet mellom to former, en skål som er veltet, vendt opp ned, og en annen skål som tar imot det som veltes ut. Innholdet som «står ned frå» skålen, beskrives som «kulde» og «klåren». Slike semantisk flertydige ord i en form for visjonsformidling er komplisert å tilnærme seg i tolkningsarbeid.

Ettersom de er viktige bestanddeler av en sammensatt symbolikk i handlingens mest forløsende øyeblikk, synes det betydningsfullt å utforske forbindelsen mellom disse to ordene, og ikke minst hva de er uttrykk for. I den sammenheng kan det være informativt å se på et par eksempler fra andre verk av Vesaas, der disse ordene opptrer.

I *Tårnet* som utkom i 1948, finner vi et kapittel mot slutten av boken der det samme ordparet forekommer:

«*Kulden* slår imot han, og *klåren* frå himmelen står høgt over. Han har teki på seg godt med klede, men det svier likevel. Ute på tomta må han stanse litt fordi alle stjerner er ute. Dei står som i rike klaser over skura hans. Gud hjelpe meg så mange stjerner, kva er dette? tenkjer han. Så går han inn i opphoggingshuset» (Vesaas 1948, s. 271, min kursivering)

Det er ikke bare sitatet i seg selv, men også konteksten som har overføringsverdi til *Brannen*. Randolv har hatt et mareritt, der to fremmede menn med hatter som skjuler ansiktene, tvinger ham inn i en mørk bil under påskuddet: «Vi har krav på deg i natt» (Vesaas 1948, s. 270). Sitatet ovenfor skildrer hans tanker og følelser rett etter at han har stått opp og gått ut døren. Selv om dette bare utgjør en del av et kapittel fra *Tårnet*, kan det leses som en konsentrert form av *Brannens* innhold, selvsagt med en del forbehold. Randolvs drøm er angstbetont og menneskene er tilsynelatende onde og gjør krav på ham. Når han så våkner opp og går ut og opplever «kulden» og «klåren» fra himmelen, blir han nødt til å stanse og betrakte stjernehimlen i det som minner om et øyeblikk av eksistensiell undring og forbauselse.

«Klåren» er som nevnt et semantisk flertydig begrep, men i all hovedsak brukes det om vær, og betegner lysgløtt gjennom skylag så vel som klarvær, gjennomskinneligheten til et objekt eller i abstrakt betydning som forstandens evne til å begripe noe. I Vesaas' forfatterskap (skuespill ikke medberegnet) er det i alt seks forekomster av begrepet «klåren», og fem av disse henviser i overført eller symbolsk betydning til sinnstilstander⁷. Som i forekomstene fra *Brannen* og *Tårnet* er det imidlertid tydelig at «klåren» ikke betegner intellektuell forståelse av et komplisert saksforhold, men heller en form for åndelig erfaring. Dette kommer kanskje aller best frem i det siste verket Vesaas utgav.

I diktet «Møtet på heimvegen» fra *Liv ved straumen* skildres en tur hjem i kveldsmørket, der det lyriske jeget møter et fjell: «Så høgt at det rekk til himmels. / Kan ingenting sjå, / men kjenne, kjenne. / Berre ein ting er det / som er så høgt: / Det er mitt eige fjell» (Vesaas 1970, s. 89). Jeg tolker diktet som et poetisk uttrykk for en mystisk erfaring, ikke helt ulik den Jon opplever. «Fjellet» som den vandrende møter på veien, er et bilde på «Selvet», som i den jungianske psykologien forstås som den transcendent, uforanderlige delen av vår psyke, som innbefatter både det bevisste og det ubevisste. I «Two Essays on Analytical Psychology» omtaler Jung Selvet som «Gud inne i oss», et gudsbilde som er nedfelt i vår psyke. Et møte med Selvet vil føles som en slags religiøs erfaring som vitaliserer og beriker oss (CW 7, § 399). Berikelsen av møtet med «fjellet» i «Møtet på heimvegen» gjenspeiles i avslutningen, der det lyriske jeget slår fast at «[g]ode rom fyllest» som følge av møtet.

Hvis vi så vender oppmerksomheten til bruken av «klåren» i dette diktet, ser vi at det ikke brukes symbolsk som i *Brannen*, men at det uttrykker den samme tilstanden:

Men klåren er vektlaus kring meg.
Ingenting kan eg skimte.
Eg er ein jordisk fødd,
og det slit i meg etter å rekke ut armen
og kjenne meg for,

⁷ Tallene er basert på digitale søk i nynorskorpuset til Norsk Ordbok 2014 som innbefatter alle Vesaas' verker (URL: no2014.uio.no)

som var det ei kjær kvinne
som hadde møtt opp.
Men nærleiken må ein ikkje tenke på
når ein står midt i han.
Dette går ikkje an, men er sant.
Fjellet har møtt meg med si sanning (Vesaas 1970, s. 91).

«Klåren», slik det brukes i denne sammenheng, tolker jeg som åndelig klarhet, altså en høyere bevissthet der identifikasjonen med egoet svekkes. I den siterte strofen er spenningen mellom egoet og Selvet tydelig. «Eg er ein jordisk fødd» understreker vår menneskelige begrensning, hvordan vårt ego nesten motarbeider slike mystiske erfaringer gjennom å søke en slags positivistisk bekreftelse eller forklaring gjennom sanseinntrykk. Dette kommer til uttrykk gjennom to motsetningspar: Til tross for «klåren» kan han «ingenting [...] skimte», og selv om han står «midt i [nærleiken]» føler han seg presset til «å rekke ut armen». «Men nærleiken må ein ikkje tenke på når ein står midt i han» uttrykker i seg selv en annen form for forringelse av åndelige erfaringer, for tanker er temporalt forankret i fortid eller fremtid og trekker en ut av opplevelsen i øyeblikket, der de «[g]ode rom fyllest.»

Fjellet som symbol på det guddommelige eller sted for selvrealisering eller åndelig opplysning, er nokså utbredt i mange kulturer, og det finnes en rekke aforismer og visdomsord om fjellets evne til å påvirke perspektivet eller bevisstheten. Siden jeg allerede har supplert en del av min tolkning av *Brannen* og dens symbolikk med bibelsk mytologi, ønsker jeg å fortsette i det sporet og vise til en interessant innfallsvinkel til «Møte på heimvegen», som i tur lar seg overføre til Jons mystiske erfaring.

Med utgangspunkt i «fjellet» som et bilde på Selvet, som Jung blant annet forklarte som «guden inne i oss», og ikke minst rom for et radikalt, gnostisk syn på Bibelen, løsrevet fra de tradisjonelle konseptene om guddommelighet, er episoden som omtales som «Jesu forklarelse på berget» (Matt 17, 1-9) nokså interessant. I følge med tre av sine disipler drar Jesus opp på et høyt fjell for å kunne være alene. Der får de oppleve at Jesus hadde en indre kontakt med noe helt spesielt: «Da ble han forvandlet foran øynene på dem. Ansiktet hans skinte som solen, og klærne ble hvite som lyset» (Matt. 17, 2). I likhet med Moses, som også søkte seg til en fjelltopp for å få kontakt med «guden inni seg»,

finner Jesus den nødvendige indre klarheten som gjør dem i stand til å bringe sitt folk til et nytt bevissthetsnivå, det vil si realiseringen av nestekjærlighetsbudet.

I Evangeliet etter Lukas finner vi ytterligere belegg for at «Gud» ikke ligger utenfor oss, men er heller en del av oss, slik som det jungianske Selvet som bare venter på å bli realisert. Når disiplene spør Jesus når Guds rike skal komme, da svarer han at «Guds rike kommer ikke på en slik måte at en kan se det med øynene. Ingen vil kunne si: 'Se her er det' eller: 'Der er det'. For Guds rike er midt iblant dere» (Luk. 17, 20-21). Dette kan jo minne om erfaring fra Vesaas' omtalte dikt der det lyriske jeget «ingenting kan [...] skimte» selv om han erfarer «klåren» av fjellets nærvær.

Bibelsitatet ovenfor er fra den norske 2011-utgaven av Bibelen, og den skiller seg fra tidligere oversettelser på et viktig punkt: «midt iblant» har erstattet «innen i eder» fra 1930-utgaven. I alle de større engelske oversettelsene heter det fortsatt: «the kingdom of God is within you». I disse bibelversene ser vi at Jesus søker å bryte disiplenes forestilling om Gud som en synlig, ytre kraft som vil komme dem til unnsetning i nød, og viser heller at kilden til det guddommelige er immateriell og ligger inni oss.

Dette budskapet kan man også ane i implikasjonen av nestekjærlighetsbudet: Kommer vi i kontakt med Selvet, det guddommelige i oss, opphever vi egoets dom over oss selv og andre, og erstatter den fremmedfølelsen som gjør oss i stand til å være uelskverdig mot vår neste med «guddommelig» klarhet og kjærlighet.

Som avslutning på denne tankerekken ønsker jeg å belyse en siste kobling mellom Vesaas' mystiske erfaringsformidling i «Møte på heimvegen» og den som Jesus formidler i evangeliene. I sekvensen som følger etter «Jesu forklarelse», men i samme kapittel, har Jesus steget ned fra fjellet og funnet resten av disiplene sine i en folkemengde, ute av stand til å utøve helbredelse i hans fravær. På spørsmålet om hvorfor de ikke klarte det, svarer Jesus: «Fordi dere har så lite tro» [...] «Sannelig, jeg sier dere: Om dere har tro som et sennepsfrø, kan dere si til dette fjellet: 'Flytt deg herfra og dit!' – og det skal flytte seg, og ingenting skal være umulig for dere» (Matt. 17, 20). Interessant nok er det nettopp dette det lyriske jeget i «Møte på heimvegen» er i stand til å gjøre, å flytte fjell:

I utruleg glede kjenner eg
at det er mitt eige fjell
som har rivi seg laus
og møtt på vegen.

[...]

Det har rørt seg på grunnen sin:

Det var så lenge sidan sist (Vesaas 1970, s.90).

Hvis man letter på det mytologiske sløret og tar utgangspunkt i Jesus kun som et åndelig opplyst menneske, går ikke budskapet i evangeliene tapt. Snarere inviterer det til nye tolkninger av symbolspråket det er pakket inn i, og som i dette tilfellet, en fyldigere forståelse av en bibelsk allusjon. Tar man utgangspunkt i min tolkning av diktet som et uttrykk for en mystisk erfaring, et møte med Selvet eller «gud inni oss», er det altså i denne åndelige «klåren» vi er i stand til å flytte «fjell».

Hvis vi nå vender oppmerksomheten til begrepsparet som jeg tok utgangspunkt i, nemlig «kulde» og «klåren» som blir veltet ut av to skåler i «det store rommet» i avslutningen i *Brannen*, er det kanskje påfallende hvor lite som er blitt sagt om bruken av «kulde». Ettersom begrepsparet står i en gitt sekvens, altså «kulde» går forut for «klåren», er det også rimelig å forutsette at «klåren» frembringes av «kulde». Relevant i denne sammenhengen er den siste hendelsen forut for Jons opplysning, nemlig jentas død. I avslutningssekvensen i *Brannen* dreier Jons indre konflikt seg i all hovedsak om aksept av døden. Konflikten munner ut i spørsmålet «[k]ven har gitt deg rett til å freista henne?», der Jons svar, «[a]lt levande liv», paradoksalt nok er den samme årsaken som jentas vilje til å dø (s. 208). «We need the coldness of death to see clearly», skriver Jung i *The Red Book*, og fortsetter: «Life and death must strike a balance in your existence [...] Without death, life would be meaningless, since the long-lasting rises again and denies its own meaning» (Jung & Shamdasani 2012, s. 266-267).

«Kulden» som veltes ut fra «det store romet» forstår jeg som et bilde på døden. Innsikten om at livet er en irreversibel prosess hvis endelige mål alltid er en hviletilstand, er et perspektiv som er en forutsetning for en balansert tilværelse.

«Det store romet» tolker jeg i forlengelse av foregående avsnitt som et bilde på Selvet og dets perspektiv, som i motsetning til egoet opprettholder en forbindelse med alt kosmisk liv. Videre heter det at «[d]et store romet er altfor påfreistande, og det kvelver seg over just no» (s. 209). «Påfreistande» er ikke et ord man finner i ordbøkene, og Vesaas er unik i norsk litteratur med bruken av det. En definisjon lar seg imidlertid utlede hvis vi ser på konteksten der Vesaas bruker dette ordet: «Lausrivinga i stad hadde vori påfreistande [...]», i *Fuglane* (1957, s. 241), og «som ei hard og påfreistande natt», i *Båten om kvelden* (1968, s. 161). «Påfreistande» ligger altså nært ordene «belastende» eller «anstrengende» i betydning.

Opplevelsen av at «det store romet» er «påfreistande», impliserer at det er umulig å vedbli i den mystiske erfarings salighetstilstand der man smelter sammen med den kosmiske bevissthet. Vi kan erfare «det store romet», transcendere og komme i kontakt med «guden inne i oss», men som mennesker er vi ikke utrustet til å tåle denne energien mer enn i korte glimt, ei heller innbefatte den fullstendig, derfor «kvelver [det] seg over».

8.6 Det feminine aspektet

Å transcendere og komme i kontakt med Selvet innebærer ikke en permanent destruksjon av egoet, men det inviterer til en reforhandling av egoets monopol som premissleverandør. For hvert gjensyn med Selvet blir det personlige og det kollektive ubevisste gradvis brakt til bevissthet og assimilert inn ens personlighet.

Hvis man bruker solsystemet vårt som en forklaringsmodell for denne prosessen, der Selvet er solen i sentrum, er det som en astronomisk reorientering fra et geosentrisk til et heliosentrisk verdensbilde. Overføringen av innsikt fra Selvet til egoet fremstilles billedlig i form av de to skålene, en som velter sitt innhold ut fra «det store romet», og en på jorden som tar imot: «Han synest jorda frå sin kant laga ein liknande kvelving. Ei skål frå synsrand til synsrand – med ei djupaste dæld i midten og jamne stigande sider rundt» (s. 208). Symbolikken vi kan lese ut fra den topografiske skildringen, bidrar til enda dypere forståelse av Jons mystiske erfaring, nærmere bestemt hvilken side av ham som opplyses. Han står i en fordykning i landskapet, en dal, og beskriver den metaforisk

som en «skål». Disse har til felles at de begge er symbolske uttrykk for det feminine aspektet (Cooper 2011, s. 24).

De feminine og maskuline aspektene av Selvet har i utgangspunktet ikke noe med kjønn å gjøre eller de variable kulturelle forestillinger om femininitet og maskulinitet. Fra østlig filosofi kjenner vi til *yin* og *yang* som symboliserer to motsatte, men komplementære aspekter av naturen, herunder det maskuline og det feminine. I Vesten er denne tankegangen lite utbredt.

Ett av unntakene er Jungs tilnærming. Som jeg var inne på i 6.4 er *Anima* personifiseringen av mannens feminine aspekter, og når denne arketypen opptrer i ens ubevisste, kan den være en betydelig kilde til innsikt, for den har en kompensatorisk funksjon og besitter alle de trekk man holder skjult eller undertrykker i ens ytre atferd. I tilfellet til Jon i *Brannen* viser *anima* seg som ung, døende kvinne som han forsøker å redde. Den jungianske tolkning av den klassiske heltemytevarianten, der helten reiser ut og forsøker å redde en kvinne i nød, er at *anima*, mannens feminine side, er undertrykt eller døende. Lykken ved å redde kvinnen er i overført betydning at han slipper sine feminine sider ut av fangenskap.

Hvis vi går tilbake til kvinneskikkelsene som åpenbarte seg for Jon da han var på vei ned trappene, fremgikk det av min analyse at han tilsynelatende hadde et problematisk forhold til kvinner, ikke minst sin mor. Ekskjæresten Marits dom, «[d]u ser ingen ting» (s. 10), samt Jons opplevelse av at kvinnene alltid forlater ham, «[a]lltid om å gå» (s. 11), kan leses som indikatorer på manglende kontakt med de feminine aspektene av Selvet.

Hvis man skal legge den jungianske symbolforståelsen av «kvinne i nød»-heltemyten til grunn for avslutningssekvensen i *Brannen*, er det på sett og vis ikke et fortolkningsmessig problem at jenta dør. Selv om heltens prosjekt spiller fallitt på et realistisk plan, kan det i symbolsk forstand fortsatt lykkes. Et slikt møte med *anima* handler tross alt om integrasjonsbehovet til et forsmådd aspekt av Selvet.

Det interessante med Jons tilfelle er at balansen mellom de feminine og maskuline aspektene ikke oppnås gjennom realiseringen av det maskuline, men snarere gjennom

nivelleringen av det. Den maskuline rigide besluttsomheten bryter i møte med det myke og bøyelige feminine. Den topografiske posisjon ved romanens slutt, i bunnen av en «skål» eller dal, der Jon blir mottaker av strømmen av «kulde» og «klåren» fra en annen «skål», impliserer dermed integrasjonen av hans feminine, reseptive side som igjen åpner for erfaringen av Selvet.

8.7 Tomheten og speilene

«Opplysende tomhet» eller *kenshō* er et begrep som forsøker å forklare en tilstand som ikke helt kan forklares. Men ettersom jeg har brukt dette begrepet om Jons mystiske erfaring, vil jeg trekke frem noen eksempler der jeg identifiserer denne karakteristikken i de siste linjene av *Brannen*, og ikke minst demonstrere «tomhetens» relevans for min tolkning.

I de siste linjene er det påfallende hvordan den spatiale skildringen åpner opp landskapet og himmelhvelvingen. Vi har med to markante størrelsesordener å gjøre, «det store romet», universet, og «jorda», hvilket gir visjonen et lett astronomisk tilsnitt. Jo større rommet blir, desto større må nødvendigvis også opplevelsen av tomhet være, og dette fremkommer i teksten: «Så stilt [...] at det er som ingenting» (s. 208), «[i]ngen å sjå i heile kvelvingen» (s. 209). Det eneste konkrete Jon fester seg ved, er «eit lite rusk av ein død i den djupaste dæld innspunni av morgondogg og svevn» (s. 209), den døde jenta altså.

Uten en kontekst for forståelse kan det være lett å overse betydningen av tomheten i dette ekspanderende rommet som skildres. Her er det hensiktsmessig å støtte seg til buddhistisk filosofi, der tomhetsbegrepet har en sentral plass. Som nevnt i 3.2.1 betyr ikke «tomhet», *sūnyatā*, i den buddhistiske lære ikke at ingenting eksisterer, men at fenomener er tomme for egenværen – form er tomhet, tomhet er form. Fenomener er resultat av «betinget tilblivelse», *pratīyasamutpāda*. De har ikke et selvstendig opphav, men er avhengig av en konseptuell betegnelse fra et subjekt. Dermed er de i realiteten tomme. Denne innsikten lar seg overføre til forståelsen av egoet: Det finnes ikke et uavhengig, udelelig og essensielt ego. Dette er «Den absolutte sannhet», *paramārtha satya*, og henger sammen med læren om *anātman*, altså «ikke-selv» eller *non-ego*.

Frigjøringen fra egoet handler ikke om å kvitte seg av med det, men om å frigjøre seg fra illusjonen, identifikasjonen med én enkel representasjon, slik at man heller kan erfare egoet som et foranderlig uttrykk for dynamisk interaksjon, som speil som svinger mot hverandre, der hvert øyeblikk utgjør en ny konstellasjon med unike refleksjoner.

Således kan det være passende å vende oppmerksomheten til neste moment i *Brannens* avslutning, nemlig de «svingende speilene». «Har du sett speglane svinga, så du veit kven du er? Kva du er for noko,» (s. 209) lyder altså det endelige svaret, i spørsmålsform vel å merke, på det eksistensielle spørsmålet som Jon stilte utenfor sitt hjem ved vandringens begynnelse: «Kva er eg? / Kvar er eg?» (s. 11). I zenbuddhistisk tradisjon er det vanlig at slike gåtefulle spørsmål uten fullgode svar, såkalte *kōan*, blir stilt av en læremester som vil sette en student på prøve. Målet er ikke å finne et logisk svar på *kōan*-et, men at dvelingen ved det skal kunne gi innsikt og lede til *kenshō*. Og «svaret», som noe gåtefullt fremsettes på Jons eksistensielle spørsmål, uttrykker simpelthen «Den absolutte sannhet» i den buddhistiske lære.

I forrige kapittel var jeg inne på at «skålen» på jorden som ble mottaker av en strøm fra en annen «skål» i «det store romet», kunne tolkes som en realisering av den reseptive kvaliteten i det feminine aspektet. Dette kan videre knyttes opp mot tomheten, for innsikt i alle tings iboende tomhet impliserer reseptivitet som grunntilstand. Den som forblir tom, kan alltid bli fylt på ny.

I Zhuangzi, den nest viktigste taoistiske skriften etter Tao Te Ching, benyttes interessant nok også speil for å beskrive tomheten, «wu», som en idealtilstand der sinnet fungerer som «[...] the mirror of heaven and earth, the glass of all things» (Legge 1966, s. 331). Når du vet hvem du er, følger innsikten om at alle speilbilder eller representasjoner av ego er tomme for egenværen – delelige, avhengige og uten essens. Med det svinner fastlåste tankemønstre, fordommer, fobier, nevroser, begjær etc., og ikke minst opplevelsen av separasjon, objektivering av Den andre.

I den grad man kan besvare den store gåten i *Brannen*, «[h]ar du sett speglane svinga, så du veit kven du er? Kva du er for noko» (s. 209), kan man si gåten er en gjenklang av en tidløs mystisk ontologi som flerfoldige mystikere, filosofer og profeter gjennom tidene

har skrevet eller talt om, men aldri kunnet forklare helt ut: Virkelighetens ultimate natur er tomhet. Alle fenomener er uten egenværen fordi deres tilblivelse betinges av «det store spelet», for å bruke et vesask begrep. Egoet avføder vrangforestillingen om at vi er uavhengig av «det store spelet», og dermed oppleves døden som en endestasjon heller enn en ny begynnelse. Det visjonære tilsnittet i avslutningen i *Brannen* formidler denne mystiske ontologien. Med erkjennelsen av «kven du er» og «kva du er for noko» følger også erkjennelsen av egoets forgjengelighet, og dermed innsikten i at døden ikke er slutten.

8.8 Signalet

Brannen konkluderer med at det skal gå et signal ifra «skålen»:

Morgonen aukar. Romet står ned med sin fjerne
straum. Kva er det så? I den svære skåla skal gå
signal. Ifrå djupaste dæld. Eit rusk i ein umåteleg kvel-
ving. Men endå (s. 209).

I en mystisk tolkning av signalet som utgår fra «den svære skåla», må utgangspunktet være at det er uttrykk for en erfaring som overskrider de fysiske realiteter og peker mot noe større. I første omgang vil jeg rette oppmerksomheten mot den antatte sender av signalet, den avdøde jenta, eller «eit rusk» som hun posthumt omtales som. Hele tre ganger omtales hun som et «rusk», altså et støvkorn eller liknende, hvilket på overflaten kan virke som en marginalisering av hennes betydning.

Mer presist er det å kalle betegnelsen som «rusk» deindividualiserende: Jenta er «[e]it rusk å rekne – og endå det einaste som finst» (s. 209, min kursivering). Denne paradoksale formuleringen – som etter min mening er nokså betegnende for nytteverdien av en metafysisk forankring i fortolkingsarbeidet av *Brannen* – ligger nært opp til andre filosofiske eller religiøse standpunkter som forfekter varianter av «alt er ett»-doktrinen – monoisme, ikke-dualisme, panteisme for å nevne noen. Som «rusk» er jenta uten identitet eller definerende særtrekk, anonym blant alle andre rusk. Dette lar seg også lese i forlengelse av innsikten om egoets illusoriske natur som jeg la til grunn i

min tolkning av de «svingende speilene», for med avsløringen av egoets iboende tomhet opphører distinksjonen mellom subjekt og objekt.

For å anskueliggjøre tolkningen som dette kapittelet vil munne ut i, må vi først innom en episode som ikke har vært i fokus til nå, men som også inneholder «rusk». Jon flørter med en servitrise på et serveringsted, og hennes nærhet og berøringer gjør at han føler seg «hjelpelaust trøysta og opplyft» (s. 60). Oppstemt går han ut i en knehøy eng, og bestemmer seg for å legge seg ned:

Han kunne tenke seg dei uendeleg mange liv omkring her: I den grønne grasskogen stansa løynde verksemder fordi han var komen. Auga såg på han bak stråa. Dei som ikkje hadde auga, merkte det på sin vis. Dei hekk høgt i stråtoppane, dei dreiv innover *som usynlege rusk* i luftstraumane, dregne av bylgjer som han sjølv sende rundt utan å veta noko (s. 61, min kursivering).

Naturskildringen vitner om at den sansende Jon ikke bare erfarer en harmonisk ro i naturen, men også at naturen rommer en form for bevissthet som han deler en forbindelse med. Denne forbindelsen er ikke abstrakt, for i motsetning til abstraksjoner som er uten direkte forbindelse med livet og bare kan fattes gjennom tanken, er denne forbindelsen høyst reell for alle levende vesener. Den kan imidlertid bare erfares og ikke fattes bevisst gjennom tanken.

I disse bølgene som Jon sender rundt seg «utan å veta noko» og som påkaller «usynlege rusk i luftstraumane», kan man utlede et naturmystisk uttrykk for alle organismers felles forbindelse, en utledning som til dels kan begrunnes vitenskapelig også: I gjennomsnitt inneholder hvert menneskes inn- og utånding 10 sextillioner (10^{22}) «usynlege rusk», eller atomer som den korrekte betegnelsen er, og for hver innånding trekker vi i snitt inn ett atom fra alle samlede utåndinger som ligger i atmosfæren. Når denne utvekslingen gjentas ca. 20,000 ganger per dag av nesten 5 milliarder mennesker (vel å merke i 1999), medfører det at i hver innånding er det 10^{15} atomer som har passert inn og ut gjennom alle verdens mennesker i løpet av de to siste ukene (Murchie 1999, s. 320).

Tar man i betraktning at også alle andre organismer bidrar i denne utvekslingen av atomer, tilbyr det en vitenskapelig sannsynliggjøring av det kollektivt ubevisste, parapsykologiske fenomener som klarsyn, telepati og vardøger (jf. ekstrasensorisk persepsjon), så vel som all ontologisk lære som forfekter at alt opprettholdes av en høyere kosmisk bevissthet eller *spiritus universalis*.

Ettersom den naturmystiske erfaringen i engen og romanens avslutning er de eneste stedene der «rusk» blir omtalt, er det grunn for å se dem i forbindelse, og ikke bare på grunnlag av en felles betegnelse, men fordi det kan bidra med å kaste nytt lys over signalet som utgår fra rusket i avslutningen. I avsnittet som følger etter det ovennevnte sitatet fra engen, beskrives en merkverdig opplevelse: «Her er godt. / Eg gjev meg over. / Jorda er mjuk under her, og djup. Eg gjev meg over / til det» (s. 62). Mens Jon kjenner på tilbøyeligheten til å «gje seg over», er den døde jenta, som «rusk», et produkt av overgivelse. Sett ut fra premisset at hennes overgivelse (død) innebærer å bli oppløst til de samme «usynlege rusk» som Jon værer ute i naturen, utkrystalliserer det seg her et syklisk perspektiv på naturen og livet. I et slikt perspektiv impliserer alltid døden gjenfødelse, for ingenting går tapt eller legges til i det store kosmiske bildet.

Demokrit (ca. 460-370 f.v.t.), en av antikkens mest betydningsfulle filosofer, hevdet at den nedre grensen for hva noe kunne deles i, var atomer (av gr. *atomos* – udelelig). Til tross for at moderne fysikere har oppdaget subatomære partikler, består like fullt ideen om at det finnes en nedre grense for deling, og at våre legemers bestanddeler ikke forsvinner med døden. Den naturmystiske erfaringen som skildres i engen, antyder videre at «[s]pelet omkring han» – det yrende livet som reagerer på hans nærvær, «[r]usk og atter rusk» som blir «ført med luftstraumane» og legger seg utover kroppen hans – ikke er underlagt tilfeldigheter, men styres av en høyere kosmisk bevissthet som han selv er del av og erfarer: «Han visste om det etterkvart. Når ein låg slik som han no, så kjende ein mangt – og kjende seg vel ved det» (s. 62-63). Denne gryende innsikten om den kosmiske sammenhengen er spiren til avslutningens mystiske erkjennelse. Ikke ulikt vandreren i Wergelands «En sommerdrøm» som også erfarer sammenhengen mellom natur og menneske: «da hørte han Skoven synge, / og fattede hvert Ord».

I bibelsk mytologi finner vi spor av liknende naturmystikk. I første Mosebok fremkommer det at små, tilsynelatende ubetydelige partikler (jf. «rusk») også er menneskets utgangspunkt: «Da formet Herren Gud mennesket av støv på jorden. Han blåste livspust i nesen på det, og mennesket ble en levende skapning» (1 Mos 2, 7). Og i døden vender vi tilbake: «Med svette i ansiktet skal du spise ditt brød, inntil du vender tilbake til jorden, for av den er du tatt. Støv er du, og til støv skal du vende tilbake» (1 Mos 3, 19). Variasjoner av denne skapelsesmyten er å finne over hele verden, og de gir uttrykk for at det legemlige livet forutsetter en ulegemlig energigivende substans, en ånd, som har utspring i en form for kosmisk arkitekt og opprettholder.

Hvis vi nå vender oppmerksomheten mot avslutningen i *Brannen*, synes kontrastene å være langt mer tydelig enn samhörigheten. Men det umåtelig store («det store romet», «den svære skåla») settes opp mot det ubetydelig lille («rusket»), bare for å nivellere ut den tilsynelatende forskjellen mellom dem og vise hvordan de inngår i samme helhet: «Eit rusk i ein umåteleg kvelving. Men endå» (s. 209).

Jeg ser imidlertid «Men endå» som en reflektiv referanse til en nært beslektet setning på samme side, riktignok med en annen konjunksjon: «Eit rusk å rekne – *og endå* det einaste som finst» (s. 209, min kursivering). Denne setningen utfyller den ufullstendige siste setningen, som dermed kan settes sammen slik: «Eit rusk i ein umåtelig kvelving. Men endå [...] det einaste som finst». Det materielle utgangspunktet for liv er det samme som det materielle sluttproduktet etter døden, et legeme desintegrert til sin opprinnelige tilstand, til atomer, støv eller «rusk». Og disse minste, udelelige byggsteinene som går inn og ut av former, er i vid forstand «det einaste som finst».

I Jons sluttlige visjon kan man altså spore den naturmystiske erkjennelsen av den evige gjenfødselsyklusen, der døden ikke medfører slutten, men en hviletilstand med iboende potensial for nytt liv. Med setningen «[i] den svære skåla *skal gå* signal» (s. 209, min kursivering) markeres denne forventningen gjennom verbalets futurumform. Ordet «signal» har en semantisk flertydighet som er interessant i denne sammenhengen, for det denoterer både et «fastsatt, avtalt tegn som sendes ut», og en «innledning eller begynnelse» (jf. søkeord «signal» i Bokmålsordboka). Videre har vi soloppgangen (jf. «morgonen aukar», s. 209) i bakgrunnen som symbolsk sett forsterker

gjenfødelsesmotivet, og ikke minst understreker heltens seirende utgang fra underverdenen eller mørkets rike. Dermed følger slutningen at «signalet» som skal gå fra «rusket», er, i tråd med Bokmålsordboka, et avtalt tegn som sendes ut og varsler en ny begynnelse: en gjenfødelse.

9 Avslutning

9.1 Symbolisme

Symbolistisk litteratur må leses ut fra spesielle forutsetninger. En symbolistisk roman er kjennetegnet av en søken etter de skjulte sammenhenger i tilværelsen. Når symbolene snakker til oss, snakker de ikke til oss i det denotative, logiske språk. Symbolene henter sin kraft fra en kollektiv forståelse som vi må ha for å kunne samhandle som medmennesker. Litteratur, musikk og malerkunst benytter symbolske uttrykksformer for denne dype kollektive opplevelse. At opplevelsen er individuell er en allmenn erfaring, men like allmenn er erfaringen at de er kollektive. Lesemåten av en symbolistisk roman er å la teksten åpne seg for andre deler av vår kollektive forståelse, slik den ligger nedfelt i tradisjon, åndshistorie, myter, normer, riter og andre ubevisste forestillinger som vi alle er resultat av.

Brannen er en roman som krever en slik spesiell lese måte og forståelsesform. *Brannen* er kjennetegnet ved fraværet av målrettet, realistisk fortellerramme. Forfatteren har valgt å bruke et billedmettet språk som skaper symboler, sammensatte metaforer og klare brudd med den realistiske fortellingen. Det er derfor lett å karakterisere romanen som en symbolistisk og modernistisk fortelling.

Romanen har en sinnrik kompleks ekspressivitet. Fortellingen er bygget opp rundt en kjede av situasjoner og handlinger som ikke har en direkte logisk resonnerende struktur, men som snarere er visjonære billedlige skildringer.

Brannen kan derfor leses som en åpen tekst hvor mening, handling og sammenheng må forstås ved å la symbolene, de språklige bildene og den poetiske kraften i språket få beholde sin egen indre sammenheng. Å lese romanen for å finne ut hva «den egentlig mener» vil føre til at leseren sitter kun tilbake med en logisk resonnerende struktur, ikke med en samlet språklig opplevelse av et univers med mange meninger, betydninger og budskap.

Brannen er bygget opp av bilder og symboler som er hentet ut av forfatterens samtid. Vesaas har ikke benyttet seg av de klassiske, litterære symboler og bilder som europeisk litteratur har så mye av. Han har i teksten laget sine egne språklige bilder som gir en helt

særegen kontekst. Denne kan ofte bli misforstått, noe som Odd Eidems ubarmhjertige anmeldelse i *Farmand* godt eksemplifiserer:

Alle disse plumpe symboler er faktisk ikke nødvendige, for de avdekker aldeles ingen nye virkeligheter. Den ellers så storartede Vesaas mister liksom sine storartede evner når han trekker en sekk over hodet, sier «bø!» og agerer bygde-Kafka (Eidem, 1961).

En inngående lesning av romanen viser at de språklige symbolene og bildene som konstituerer fortellingen, er knyttet sammen med en felles erfaring. Et symbol er et felles grunnlag for å gi oss innsikt og innlevelse i hva det vil si å være menneske. Den lange linjen fra menneskene skapte de første symbolske fremstillinger av sine livsvilkår i en fjern fortid frem til den aktive bruk av symboler i reklame og markedsføring, er bare noen eksempler på den symbolverden som vi lever i.

Det metodiske grepet i den symbolistiske lesemåten må derfor være å søke etter tekstens rikdom, mangfold og sammensatthet, ikke å avgrense den til kun en fortelling. Religion, filosofi, psykologi, historie og språk kan alle gi lesemåter som berører de kollektive erkjennelser vi har som mennesker i en komplisert, sammensatt verden.

Symbolistisk litteratur gir rom for svært personlige opplevelser. *Brannen* er en skildring av en eksistensiell grensesituasjon som vi lever oss inn i ut fra våre personlige forutsetninger og mottaksapparat. Disse personlige opplevelsene er imidlertid knyttet til en felles referanseramme. I motsetning til den realistiske litteraturen som har en klarere og mer direkte referanseramme, gir romaner som *Brannen* en opplevelse av en annen karakter. Vi må søke etter veivisere og ledsagere som kan gi oss ny innsikt i slike grensesituasjoner som Vesaas har skildret. Det er dette grepet som skal sikre at den personlige opplevelsen av å lese *Brannen* kan få et språk og forståelsesform som kan invitere andre inn i opplevelsen

9.2 Resepsjonen

Ut over de tallrike anmeldelsene som ble skrevet etter utgivelsen av *Brannen*, har det vært en nokså begrenset akademisk interesse for romanen med tanke på Vesaas' betydelige posisjon i nordisk litteratur. Så vidt meg bekjent, er det så langt skrevet fire

master- og hovedfagsoppgaver som utelukkende fortolker *Brannen*, og fem der *Brannen* deler fokus med ett eller flere andre verk. Artikler eller bøker som inneholder omtaler eller fortolkninger av *Brannen*, er også fåtallige, særlig de som går i dybden. Dette avspeiles tydelig i litteraturlistene til de større avhandlingene: Bidragene av Steinar Gimnes, Tone Cederblad-Bengtsson, Kenneth Chapman, Dagne Groven Myhren, Leif Mæhle, samt av forfatterne Jon Fosse og Finn Øglend er stort sett å finne i dem alle.

De siste 10 årene har det tilsynelatende vært en økende interesse for *Brannen*, og inklusivt mitt bidrag har det blitt skrevet fem masteroppgaver og en bok der et kapittel på 41 sider vies til *Brannen*. Ettersom det er lite substansielt som er skrevet om de områdene av romanen, som er fokus for min avhandling, har jeg ikke sett det som fruktbart å legge opp til en kontinuerlig dialog med tidligere utgitte avhandlinger eller artikler for å belyse mine tolkninger. Jeg tar heller ikke sikte på en fullstendig gjennomgang av sekundærlitteraturen om *Brannen*, men begrenser meg heller til noen representative bidrag for ulike fortolkningsretninger, og drøfter dem ut fra min forståelse av romanen.

Tone Cederblad-Bengtssons artikkel «Brannen» utkom i *Ei bok om Tarjei Vesaas. Av ti nordiske studentar* (Mæhle (red.) 1964), og er et av de tidligste akademiske bidragene til *Brannen*-forskningen. Utgangspunktet for hennes tolkning er at Vesaas i *Brannen* vender tilbake til kjente symboler og visjonære bilder, og setter dem i inn i nye sammenhenger. Hun hevder at bildene i romanen er «ytterst strängt komponerad på grundval av antiteser» i spenningsfeltet mellom godt og ondt (Cederblad-Bengtsson 1964, s. 190). Med andre ord åpner hun ikke for symbolets dualitet.

At Cederblad-Bengtsson er godt bevandret i Vesaas forfatterskap, kommer tydelig frem i hennes artikkel, men det er problematisk at hun fremsetter dette som en forutsetning for forståelse av *Brannen*: «Jag håller inte för otrolig, att Vesaas den här gången av läsarna nästan krävt en viss hemmastaddhet i denna hans diktade värld» (Cederblad-Bengtsson 1964, s. 173). Hennes sammenlikning av motiver og symboler fra tidligere verk er interessante, men det er begrenset hvor mye fruktbar innsikt sammenlikninger kan gi om et verk som må sies å være skjellsettende. Ved å hevde at «*Brannen* handlar om vår tid og vår ångest» (jf. forlagets forklaring av romanen på vaskeseddelen), og

samtidig uttrykker beundring for, og gir delvis medhold til, anmeldere som har tolket symbolene ut fra «den världspolitiska verkligheten», mener jeg at hennes tolkning svekker romanens selvstendighet som kunstverk (ibid., s. 194). *Brannens* avslutning tolker Cederblad-Bengtsson som «ett disharmonisk ackord», der leseren i likhet med romanens helt inviteres til selvransakelse over en «tidlös moralisk problematik», kampen mellom det gode og det onde (ibid, s. 194). Følgelig blir romanen et uttrykk for «en deprimerad livssyn», et oppgjør med tidligere romaner, for Vesaas har «tidigare alltid låtit de goda krafterna triumfera» (ibid., s. 192).

I «Brannen og dei brende» advarer Mæhle (1967) mot å lese *Brannen* allegorisk, slik som Vesaas' 40-tallsromaner i langt større grad la opp til. Han mener at *Brannen* representerer annen type symboldiktning enn Vesaas' tidligere verker, for alt som skjer er knyttet til et symbolsk eller drømmevisjonært plan. Å overføre den allegoriske «gåtegissande lesinga» til *Brannen*, er derfor etter Mæhles syn «den dårligste av alle måtar å oppleve romanen på», for den beror på en «mistyding av kva 'symbol' er og kva funksjon det har» (Mæhle 1967, s. 214).

Mæhles tekst om *Brannen* er kort, bare litt over 6 sider. Like fullt forekommer hans bidrag meg som en av de mer betydningsfulle i sekundærlitteraturen, mest fordi den oppfordrer til å lese romanen ut fra sine egne premisser, og tolke symbolene ut fra «den konstruktive funksjonen dei har innanfor 'den andre verda, det visjonære planet som hendingane heile tida rører seg i» (Mæhle 1967, s. 214). På dette drømmevisjonære planet er Jons opplevelser avspeilinger av hans eget sinn, og må ikke forstås mer realistisk enn drømmers omforming og inkludering av inntrykk fra det virkelige liv (ibid, s. 218). Mæhles tolkning av avslutningen er i sin knapphet velformulert og legger i motsetning til Cederblad-Bengtsson til grunn et positivt syn på Jons erfaring: «Jon har sett alt i den store samanhengen [...]» og «det aller mest positive blir kanskje til slutt Jons vakne mottakelege sinn» (ibid., s. 218). Artikkelens begrensede omfang tillater ikke dybdetolkning, men i dens avsluttende ord gir han en nøkkel til forståelse:

Vanskeleg? Subtil symbolikk? Ikkje om ein opnar seg for den suggererande makta i visjonane, let seg trylle med ette kvart som trollspegelen svingar. Og korelis skulle vel alt dette openberrast for oss utan gjennom ein slik trollspegel? (ibid., s. 219).

Den første lengre akademiske avhandlingen om *Brannen* kom ut i 1971, en hovedfagsoppgave skrevet av Ingeborg Kongslien med tittelen *Slik dikteren sansar det: Nye tendensar i Tarjei Vesaas' dikting i 1960-åra med hovudvekt på «Brannen»*. Det metodiske grepet Kongslien gjør for å tilnærme seg *Brannens* symbolikk, er å se romanen i sammenheng med mytebegrepet: Vesaas transformerer de realistiske komponentene til en myte som uttrykker et perspektiv som peker ut over det hverdagslige, til større sammenhenger, til noe som utsier noe om menneskelivet (Kongslien 1971, s. 33 og 94). Riktignok mener hun at det «er feil å kalle 'Brannen' symbolsk» (ibid., s. 36), men det er vel å merke på bakgrunn av den rådende semiotiske forståelsen av symbolbegrepet, som jeg på min side også forkaster. Fremfor å støtte seg til jungiansk symbolteori, slik som jeg gjør i min tolkning, legger hun til grunn en selvstendig tilnærming til symbolikken slik hun mener den bør forstås i en roman som *Brannen*.

I likhet med Mæhle advarer Kongslien mot tolkninger med utgangspunkt i det realistiske handlingsgrunnlaget, og mener at verket bør forstås på sine egne premisser: Som en visjon skrevet ut med «ein reindyrka ekspresjonistisk teknikk der det visuelt-dramatiske er eit mykje sterkare element enn det episke», der budskapet fremsettes som «eit poetisk postulat» (Kongslien 1971, s. 30). Jons vandring tolker hun som en erkjennelsesprosess, der de ulike episodene utgjør «ledd i ei påvirkningsrekke» (ibid., s. 66).

Til tross for det eksemplariske grunnarbeidet Kongslien gjør for å kunne tilnærme seg *Brannen* uten å skade integriteten i Vesaas' visjon, munner hennes tolkning av vandringen ut i en konklusjon som i liten grad tilfører noe nytt:

Og konklusjonen på den didaktiske vandringa blir ei erkjenning av at det vonde eksisterer, men det blir likevel gjeve rom for ein ørliten optimisme fordi det finst folk som er klar over det vonde, som kjempar mot det. [...] Både dei gode og dei vonde sidene ved tilværet er det naudsynt å vise fram for at Jon skal kunne akseptere det som jenta gjer og for erkjenninga i slutten (Kongslien 1971, s. 68-69)

Kongsliens konklusjon stenger *Brannen* inn i en oppdeling av gode og onde krefter, der utfallet av kampen mellom disse kreftene vurderes ut fra en dikotomi mellom optimisme og pessimisme. Denne oppdelingen tar ikke høyde for dualismen, og *lukker* heller enn å «[opne] for den suggererende makta i visjonene» som Mæhle (1967, s. 219) nevner avslutningsvis i sin artikkel. Jeg mener Kongsliens grunnarbeid legger opp til å nå et slik meningsplan, men i praksis gjennomføres det i liten grad. Hun viser liten interesse for å utforske selve teksten i avslutningen, og siterer bare romanens syv siste linjer, herunder «speilgåten», som om det i seg selv var et logisk svar som ikke trenger mer fortolkning enn at det uttrykker en «spir[e] til optimisme» (Kongslien 1971, s. 64). Hun legger riktignok til at i spenningsfeltet mellom godt og ondt tematiserer romanen «eit krav om engasjement og medansvar» (ibid, s. 171). Således ender hun opp med å bekrefte Mæhles (1967, s. 217-218) «trass-i-alt»-optimistiske forståelse av *Brannens* siste setning, men uten å åpenbare visjonens avglans i «trollspegelen».

I Ingvild Bræins masteravhandling *Brannen og det uoppløste paradoksets tilstrekkelighet* fra 2005 benyttes en særegen, og i mine øyne høyst fruktbar, innfallsvinkel til *Brannen*. Bræin (2005, s. 3) tar utgangspunkt i at *Brannen* er et litterært eksperiment som er konstruert over den retoriske figuren paradokset, og åpner med det for en «tredje mening» i møte mellom to motsetninger. *Brannen*-forskningen er i stor grad preget av en skjematisk tankegang rundt romanens tilsynelatende motsetningsforhold, så i kraft av å bryte med dette mønsteret skaper Bræin rom for nye perspektiver. Bræin legger dessuten ned et betydelig og viktig arbeid i kartleggingen av *Brannens* mottakelse i pressen; hele 64 anmeldelser legges til grunn.

Blant alle paradoksene *Brannen* kan sies å inneholde, fremhever Bræin (2005, s. 99) to «hovedparadokser» som ikke bare utføres i romanteksten, men som også legger opp til samspill med Vesaas tidligere verker. «Det humanistiske paradoks» uttrykker kompleksiteten i avslutningen der Jon vil berge livet til jenta som bare vil dø, og der de paradoksalt nok deler samme begrunnelse for sine overbevisninger (jf. «alt levande liv»): «[...] verket revurderer hovedpersonens humanistiske menneskesyn ved å gi ham over til sin opposisjon» (ibid., s. 108). «Den konstruktive destruksjon» er et paradoks som jeg selv har belyst, men i tillegg til å se på forholdet mellom undergang og oppstandelse i *Brannen*, ser Bræin dette paradokset nedfelt i Vesaas' litterære

virksomhet: «Vesaas [...] smelter ned, det vil si brenner ned, sine egne symboler og motiver for å kunne være i forandring, og for at litteraturen kan være i forandring (ibid., s. 107).

De symbolene som ikke blir destruert, men som blir stående, er arketyperne, hevder Bræin (2005, s. 63). Her ser det imidlertid ut som vår forståelse av arketypebegrepet divergerer. Det er mulig jeg er pedantisk, men ut fra konteksten Bræin bruker begrepet i, virker det som at hun kun støtter seg til en forenklet (etymologisk) definisjon, som hun videre bygger ut med Gaston Bachelards påstand om at de «egentlige arketyperne [...] er de fire grunnelementene» (ibid., s. 61 og 63). Arketyperne hun nevner er «*skogen* (den ukjente), *elven*, *elementene*, *hvelvingen*» (ibid., s. 60). Man skal være forsiktig med å henvise arketypebegrepet til bevisste representasjoner av mytologiske symboler eller motiv uten å ta hensyn til sammenhengen de inngår i (CW18, § 523). Og her nærmer vi oss kanskje en kjerne til uenighet mellom Bræin og meg. Bræin ser på *Brannen* som et bevisst litterært eksperiment, knyttet opp mot «en retorisk og litteraturteknisk sans» (Bræin 2005, s. 112), der Vesaas med vilje lar «sine» symboler destrueres. Jeg tolker de symbolske representasjonene som symptomatisk for arketyperne som ligger til grunn i Vesaas' visjon, og knytter snarere Vesaas' diktekunst opp mot det Bræin tar avstand fra, nemlig det «'gudegitte' eller rent følsomme og intuitive» (ibid., s. 112). I en del tilfeller ville jeg si det er en hindring for opplevelsen av diktekunsten å hevde en slik forfatterintensjonalitet som Bræin gjør, men summa summarum åpner avhandlingen hennes *Brannen* langt mer enn den lukker, og tilbyr verdifulle perspektiver som andre fortolkere kan spille videre på.

9.3 Sluttord

Mitt anliggende for denne avhandlingen har vært å bidra til en dypere forståelse av *Brannen* gjennom å belyse mystikken i *Brannens* visjonære grunnlag. På bakgrunn av romanens spesielle karakter så jeg meg aldri tjent med et mål eller problemstilling som var mer spesifikt enn dette. *Brannen* gir ingen sikre svar, og som fortolker er man i likhet med Jon en vandrer i ukjent terreng som prøver å finne mening. Av samme grunn som jeg har valgt et åpent mål for avhandlingen, ønsker jeg heller ikke ved veis ende å trekke konklusjoner. For å konkludere betyr i ordets latinske grunnbetydning å «stenge inne», og det er det motsatte av min hensikt. I den grad mitt arbeid med *Brannens* rike

symbolverden kan være en døråpner for fremtidig forskning, vil jeg anse mitt prosjekt som vellykket.

Selv om jeg mener å ha avdekket noen underliggende mønstre i romanens symbolikk, har jeg vel så mange spørsmål til *Brannens* innhold nå, som da jeg startet mitt arbeid. Det hendte noen ganger at jeg tenkte at jeg hadde «knekt koden», men denne tanken ble raskt erstattet med en erkjennelse av hybris og egen ringhet. *Brannen* lar seg ikke avmystifisere eller fanges av logiske slutningsrekker. Det er, i likhet med symbolistisk poesi og skuespill, ingen «snarvei» til meningsinnholdet og fortolkningsmåtene. Det er et krevende samspill mellom ens egen personlige evne til å søke etter de meningsbærende elementene på den ene side, og å finne ledsagere som kan gi hjelp i tolkningsarbeidet. I dette finner vi også en forklaring på hvorfor det er så sparsom sekundærlitteratur om romanen *Brannen*, og hvorfor denne romanen ble vurdert på en mer avventende og til dels negativ måte sammenlignet med andre av Vesaas' symbolistiske romaner, som for eksempel *Huset i mørkret* fra 1945.

I denne avhandlingen har jeg valgt C.G. Jung som ledsager, og underbygd mine tolkninger med kunnskap innenfor ulike retninger av religion og filosofi. Det er imidlertid en rekke andre måter å åpne Vesaas' symbolske univers på. Å gi en personlig opplevelse et intersubjektivt uttrykk og dermed dele erfaring og opplevelse, er avhengig av de gode hjelpere. Hver må velge sin.

10 Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas (red.) (2001) *Mysteriets time*. Oslo, Gyldendal.
- Beer, Robert (1999) *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Boston, Shambhala.
- Bennet, Edward Armstrong (2002) *Jung og hans tankeverden*. Oslo, Damm.
- Bræin, Ingvild (2005) *Brannen og det uoppløste paradoksets tilstrekkelighet*. Masteroppgave, Universitetet i Bergen.
- Cooper, J.C. (2011) *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London.
- Campell, Joseph (1949) *The Hero with a Thousand Faces*. New York, Pantheon.
- Campbell, Joseph (1972) *The Masks of God, vol. 3: Occidental Mythology*. 2. utg. London, Penguin Books.
- Cirlot, J. E. (1971) *A Dictionnaire of Symbols*. Ovs. Jack Sage. 2. utg. London, Routledge.
- Dalai Lama (2005) *Essence of the Heart Sutra: The Dalai Lama's Heart of Wisdom Teachings*. Wisdom Publications Inc.
- Eidem, Odd (1961) Symbolikk. *Faramand*, 22. november.
- Enantiodromia (2013) *Jung Lexicon: A Primer of Terms & Concepts* [Internett], Daryl Sharp. Tilgjengelig fra: <<http://www.psychceu.com/jung/sharplexicon.html>> [Lest 5. november 2013].
- Fosse, Jon (1999) *Gnostiske essay*. Oslo, Samlaget.
- Fromm, Erich (2013) *Sane Society*. London, Routledge.
- Harvey, Peter (1990) *An Introduction to Buddhism: Teachings, History and Practices*. Cambridge University Press.
- Hill, Gareth S. (2013) *Masculine and Feminine: The Natural Flow of Opposites in the Psyche*. Shambhala Publications. Tilgjengelig fra: Amazon. [7. november 2013].
- Hognestad, Helge (21. sept. 2012) *Vekke opp* [Internett] Tilgjengelig fra: <http://www.helge-hognestad.no/artikler/vekke_opp> [Lest 24. feb. 2014]
- Jung, C. G. (2014) Gerhard Adler (red.) *The Collected Works of C. G. Jung* [CW vol. 1-20]. Ovs. R. F. C. Hull. Princeton University Press. Tilgjengelig fra: Ebrary. [4. April 2014].
Vol. 5: Symbols of Transformation
Vol. 6: Psychological Types

Vol. 7: Two Essays in Analytical Psychology
Vol. 8: Structure & and the Dynamics of the Psyche
Vol. 9 (del 1): Archetypes and the Collective Unconscious
Vol. 9 (del 2): Aion: Researches into the Phenomenology of the Self
Vol. 18: The Symbolic Life: Miscellaneous Writings

Jung, C. G. (2000) *Symbolene og det ubevisste*. Ovs. Sverre Dahl og Bjørn Alex

Jung, C. G. (1985) *Jeg'et og det ubevisste*. Oslo, Cappelen.

Jung, C. G. (2012) *Man and His Symbols*. Random House. Tilgjengelig fra: Amazon. [8. september 2013].

Jung, C. G. (1925) *Psychology of the unconscious: A study of the transformations and symbolisms of the libido, A contribution to the history of the evolution of thought*. Ovs. Beatrice M. Hinkle. New York, Dodd, Mead & Co.

Jung, C. G. & Shamdasani, Sonu (red.) (2009) *The Red Book: A Reader's Edition*. Ovs. Mark Kyburz, John Peck og Shamdasani. Philemon Series & W. W. Norton & Co. Herrman. Oslo, Gyldendal.

Kak, Subhash (2002) *The Ásvamedha: The Rite and Its Logic*. Motilal Banarsidass Publishe.

Kenshō (2013) *Wikipedia* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kensh%C5%8D>> [Lest 3. oktober 2013].

Kittang, Atle (2003) Metafor og symbol. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 6 (2), s.113-127.

Kongslien, Ingeborg R. (1971) *Slik dikteren sansar det. Nye tendensar i Tarjei Vesaas' dikting i 1960-åra, med hovudvekt på «Brannen»*. Hovedoppgave, Universitetet i Oslo.

Lacan, Jaques (2006) *Écrits: The First Complete Edition in English*. Ovs. Bruce Fink. New York, W. W. Norton & Co.

Legge, James (1966) *The Sacred Books of China*. Atlantic Publishers & Distri.

Moncayo, Raul (2012) *The Signifier Pointing at the Moon: Psychoanalysis and Zen Buddhism*. London, Karnac Books.

Murchie, Guy (1999) *The Seven Mysteries of Life: An Exploration of Science and Philosophy*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt.

Cederblad-Bengtsson (1964) *Brannen*. I: Mæhle, Leif (red.) *Ei bok om Tarjei Vesaas. Av ti nordiske studentar*. Oslo, Samlaget.

- Mæhle, Leif (1967) *Brannen og dei brende. I: Mæhle, L. Frå bygda til verda. Studiar i nynorsk 1900-tallsdiktning.* Oslo, Samlaget.
- Neumann, Erich (1988) *The Child: Structure and Dynamics of the Nascent Personality.* London, Karnac Books.
- Ronnberg, Ami & Martin, Kathleen (red.) (2010) *The Book of Symbols: The Archive for Research in Archetypal Symbolism.* Köln, Taschen.
- Schaer, Hans (2013) *Religion and the Cure of Souls in Jung's Psychology.* London, Routledge.
- Vesaas, Olav (1995) *Løynde land: Ei bok om Tarjei Vesaas.* Oslo, Cappelen.
- Vesaas, Tarjei (1961) *Brannen.* Oslo, Gyldendal.
- Vesaas, Tarjei (1968) *Båten om kvelden.* Oslo, Gyldendal.
- Vesaas, Tarjei (1957) *Fuglane.* Oslo, Gyldendal.
- Vesaas, Olav (1995) *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas.* Oslo, Cappelen.
- Vesaas, Tarjei (1970) *Liv ved straumen. Dikt.* Oslo, Gyldendal.
- Vesaas, Tarjei (1987) Om skrivaren. I: *Skrifter i samling. Band 1.* Oslo, Samlaget, s. 17-49.
- Vesaas, Tarjei (1948) *Tårnet.* Oslo, Gyldendal.
- Watson, Gay (2013) *The Resonance of Emptiness: A Buddhist Inspiration for Contemporary Psychotherapy.* London, Routledge.
- Watts, Alan (2002) *Still the Mind: An Introduction to meditation.* Novato, New World Library.