

## KAPITTEL 2

# Snøreise

I *Familien paa Gilje* er modernitetens inntog først og fremst koblet til Grip, som vi har sett i forrige kapitlet. Enda han dukker opp på sommers-tid, kommer han «ovenfra Fjeldet» og snakker entusiastisk om det han har opplevd i høyfjellet overfor både kaptein Jæger og hans datter, Inger-Johanna. Snø, kulde og det karrige fjellområdet oppgraderes, og høyfjellet er topografisk sett stedet hvorfra Grip agerer som den nye tids forkynner. Det virker som om snø og kulde, altså et i utgangspunktet livsfiendtlig element, blir til en ledemetafor for fremskrittstanken i romanen. Denne tanken er hos Lie knyttet til et vitalistisk narrativ som karakteren Grip står for. Han kritiserer materialismen og favoriserer en barneoppdragelse som er basert på kunnskap via sanselig erfaring. Det lune borgerlige miljøet i byene skal forlates til fordel for en oppdragelse ute i naturen, som Grip gjør seg til talsmann for.

De følgende tekstene har alle samme motiv. Protagonistene deres er vintervandrere som er på en livsfarlig reise. Forfatterne bryter dermed med reisemotivets årstidlige konnotasjon, som er vår og sommer: «Og jeg har ingen bondegård / med hest og hus og dreng, / nei – jorden er min eiendom /og skogen er min seng. / Og våren er min fiolin /med dans på hver en streng.» Einar Skjæraasens kjente *Vandringsvise* får stå for alle andre kjente visene med samme tema: Å legge ut på tur gjør man når solen skinner og dagene igjen blir varme, *etter* vintertidens påkjenning. Og man gjør det i full harmoni med naturen («jorden er min eiendom / og skogen er min seng»). Nå dreier det seg riktignok om en vise vi her har å gjøre med, og sanglyrikk følger andre sjangerkrav enn prosatekster. Men man ser i prosatekster at det er et krisesyndrom, når forfatterne sender sine protagonister ut i verden midt på vinteren. I *Ferdaminni fraa sumaren 1860* kunne A.O. Vinje ennå rime «Fraa byen det berer. / Eg lyf-ter paa hatt. [...] Men ufrisk i varmen / eg alltid deg fann. / Du er liksom

tanken, / du elder din mann.» Riktignok bærer Vinjes beretning allerede tegn som tyder på den kommende moderniteten, så som en selvreflekterende forteller og en form for ironi, Vinjes kjente «tvisyn». I tillegg kommer en oppmyking av sjangergrenser som åpner opp for en blanding av prosa og poesi. Men Vinjes forteller går tross alt ut fra konkrete, sanselige erfaringer, først etterpå perses de gjennom refleksjonens mølle. Han skildrer forskjellige regioner, innbyggere og folkeskikk fordi han regner med at dette er delvis ukjent for folk flest.

På en vinterreise er det derimot omvendt. Selvrefleksjon kommer først, på bekostning av den ytre verden som utelukkende spiller en rolle som speil for individets indre. At en reisende legger ut på vinterstid, kan allerede tydes som krisesyndrom. Den reisende må ferdes fordi han er i en krise. Det er ikke lenger befrielse fra urban tranghet, eventyrlyst og trang til å oppleve andre land eller andre regioner som er protagonistens ærend og motivasjon. Den vinterreisende vil ikke oppleve noe som ligger utenfor ham selv, men reisen er primært viktig som refleksjonsobjekt. Forfatterne i dette kapitlet lar sine protagonister legge ut på en vinterreise for å tematisere sentrale samfunnsproblemer som oppstår i forbindelse med modernitetens fremvekst. Det følgende eksemplet er paradigmatisk i så henseende.

Den danske forfatteren Henrik Pontoppidan skrev en beretning om en vinterreise som han publiserte under tittelen *En Vinterreise – Dagbogsblade* i 1920. Teksten kan leses som en slags dagbokskisse, en liten fortelling fra Norge, hvor fortelleren tilbringer julen, for ikke å utsette magen sin for altfor mye god dansk julemat. Fortellerens kåserende impresjoner fra landet og befolkningen, på vei nordover med hurtigruten, kobles til leting etter en dansk outsider som bor på fjellet som eremitt. Fortelleren ble kjent med hans foreldre kort før avreisen. De forteller ham om sin sorg fordi de ikke har kontakt med sønnen. Som eneste livstegn får de av og til et postkort, alltid med de samme ord: «Har det godt», uten annen informasjon, uten adresse eller hilsen. Fortelleren setter seg som mål å finne den tapte sønnen for å overtale ham til å vende tilbake. Men dette klarer han altså ikke.

Pontoppidans vintervandrere er en rastløs, omflakkende outsider som kjeder seg i selskap. Overfor fortelleren snakker han om sin forkjærlighet

for «det tomme rommet». Fortelleren tar dette som floskler og sier: «Jeg iagttog hans Ansigtsudtryk, mens han talte, og fik Medlidenhed med ham. Jeg anede, at der laa et bristet Livshaab begravet under den anstrengte Ufølsomhed. Jeg forstod, at han virkelig var flygtet bort fra Verden for at glemme den.»<sup>1</sup> Fortelleren utvider denne iakttagelsen til en allmenn tidsdiagnose: «Her var da igen en af Tidens mange vildt Sørgmodige, som dør af indre Forfrysning. Denne Toogtyveaariges Hjerter har allerede stormet sig træt. Som en dødsviet Munk har han strøet Aske over sit Hoved for at fremskynde den endelige Udfrielse.»<sup>2</sup> Fortelleren ser outsidersen som en typisk representant for århundreskiftets dekadansebevegelse, som ifølge ham er karakterisert gjennom «Tungsind» og en syk døds-lengsel. Sammenlignet med Schuberts *Winterreise* er det iøynefallende at Pontoppidan ikke nevner en årsak for vintervandrerens tungsinn, men tar den som en tidsdiagnose. Riktignok er fremmedhetsfølelsen til Schuberts vintervandrer også eksistensiell, men denne er halvveis moti-vert gjennom skuffet kjærlighet.

Men hos Pontoppidan kommer et element inn i bildet som ikke finnes i de andre tekstene. «Dagbogbladet» har nemlig et voldsomt oppgjør med den borgerlige offentligheten, som én enkelt kjendis står for: Bjørnstjerne Bjørnson. Denne fungerer som motpol til den ensomme vintervandrer fordi Bjørnson ikke skyr offentligheten, men tvert imot søker den. Dermed iscenesetter fortelleren et dialektisk forhold mellom selvvalgt isolasjon fra verden og det motsatte. Overfor begge holdningene forholder han seg skeptisk. I Bjørnson ser fortelleren en «Markedsbjørn» som danser etter folkets behov. Dette er ifølge fortelleren det inautentiske ved Bjørnsons liv. Bjørnsons levesett kontrasteres med eremitten i de iskalde vinternettene i Norge som er «ene med sig selv». Vinternatten brukes som en metafor for det autentiske, for det klare og entydige. Fortelleren ser samfunnet som det stikk motsatte av en klar vinternatt, med tanke på det inautentiske som kjennetegner det. Her er menneskene instrumentaliserte, de lar seg, som Bjørnson, bruke til et bestemt mål. Vil man ikke bli affisert av dette, er man nødt – som outsidersen – å gi avkall på et liv i

---

1 Pontoppidan: *En vinterreise*, 1950: 241.

2 Sst. 241.

samfunnet og rømme det. I fjellområdets natur ligger det autentiske som er koblet til en natt under stjernehimmlen, en «Fortryllelse» som fortelleren også lar seg påvirke av. Han slutter med følgende resonnement:

Nu véd jeg lidt mere om Grunden til, at saa mange af Tidens unge Mænd med sønderrevet Hjerte flygter op paa Ensomhedens og Livsforagtenes golde Vidder. Jeg indser ogsaa nu, at det ikke vilde have nyttet noget, om jeg havde faaet ham lokket herved til dette Møde med Bjørnson. Jeg er jo ikke langt fra at fortryde Rejsen for mit eget Vedkommende. Er Grunden den, at jeg selv har været for længe under Stilhedens og Stjernenætternes Fortryllelse? Maaske. Derfor vil jeg ogsaa hjem nu. Tilbage til Torveskriget og vore egne Markedsbjørne.<sup>3</sup>

Sitatet viser at fortelleren tolker protagonistens ensomme liv i det norske fjellet ikke lenger på bakgrunn av dekadansmotiv mot fortellingens slutt, men på bakgrunn av et vitalistisk narrativ. Han lar seg påvirke av den stjerneklare vinternatten han fikk oppleve på fjellet. Og denne opplevelsen setter han i kontrast til sivilisasjonens støy og mas i byen med Bjørnstjerne Bjørnson som urban representant. Fortellerens påvirkning kommer til syne i en utpreget ambivalent holdning. På den ene siden tolker han protagonistens adferd som livsforakt, på den andre siden må han selv passe på at han ikke blir affisert av hans holdning. Pontoppidan er inne på en kulediskurs der kulden og det asketiske livet ses som motpol til samfunnets dekadanse.

## Adalbert Stifter: *Bergkrystall*

Østerrikeren Adalbert Stifter er en av de store forfatterne innenfor den såkalte poetiske realismen i tyskspråklig litteratur. Stifter er beryktet for sine pedantiske og omfattende naturskildringer. Dette førte til at han ble oppfattet som en veldig kjedelig forfatter allerede i sin samtid. Østerrikeren dyrket en måte å fortelle på som er nesten blottet for handling. Dette ser man tydelig i hans store roman *Nachsommer*, der leseren møter en jeg-forteller som egentlig ikke vil fortelle siden han er for blyg. Fortelleren frykter for å være for påtrengende. Stifter ble sett på som

---

3 Sst. 246.

typisk Biedermeier-forfatter som dyrker blomster- og insektverden istedenfor å fokusere på politisk relevante problemstillinger. For marxisten Georg Lukács var han reaksjonens klassiker.<sup>4</sup> Men Stifter har alltid hatt sine lesere, blant annet Friedrich Nietzsche og nobelprisvinneren Peter Handke setter begge to stor pris på ham. Som Hølmebakk skriver, er det fremfor alt de artistiske og psykologiske kvalitetene som fanger oss, «monotonien som virkemiddel, det lidenskapelige pedanteri som spenningskapende faktor».<sup>5</sup> Disse elementene finnes også i stor grad i Stifters kanskje mest leste fortelling, *Bergkrystall*, fra samlingen *Bunte Steine* som ble publisert i 1852. I denne samlingen formulerer han i forordet den «milde lov», poetikken som han er blitt mest kjent for. Naturens voldsomme og iblant farlige hendelser, så som jordskjelv, oppfatter han ikke som større enn de små ting, så som vindens sus eller vannets risling. De er tvert imot mindre fordi de kun er resultater av «høyere lover». Oppgaven vår består i å oppdage den milde lov som leder menneskeheten, formulerer Stifter i forordet.<sup>6</sup> Ifølge Stifter er det altså ikke det storartede og det spektakulære det kommer an på, men det som ikke imponerer i kraft av utseende. Det er i helt hverdagslige fenomener den «milde lov» viser seg.

Fortellingen *Bergkrystall* hadde opprinnelig tittelen *Der heilige Abend* fordi handlingen foregår på selve julaften. *Bergkrystall* rommer en av de mest intense skildringer av snøfall og snøstorm som finnes i tyskspråklig litteratur. Stifter er kjent for å være en ypperlig «snødikter».<sup>7</sup> Teksten, som foreligger på norsk i serien *Mesterverk fra verdenslitteraturen*<sup>8</sup>,

4 Se Hølmebakk i Stifter 1975: 180.

5 Sst.

6 Stifter 1979: 8 og 10. «Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: Das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. [...] Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.»

7 Da Thomas Mann var i ferd med å skrive kapitlet «Snø» fra *Trolldomsfjellet* syntes han ikke det var mulig å beskrive et intenst snøvær bedre enn Stifter hadde gjort i *Aus dem Bayrischen Walde*. Mann i et brev til Ernst Bertram, sit. Etter Ullrich/Vogel 2003: 189.

8 *Mesterverk fra verdenslitteraturen*, under redaksjon av Johan Borgen og Edvard Beyer, fortellinger I, utvalg og innledninger ved Gordon Hølmebakk Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1975. I det følgende sitert etter denne utgaven, sidetall i parentes.

handler i all korthet om søsknene Konrad og Sanna som går seg vill i fjellandskapet på grunn av kraftig snøfall. De tilbringer natten i en slags grotte og blir funnet dagen etter av letemannskaper fra de to tettstedene Gschaid og Millsdorf. Tettstedenes innbyggere, som er nokså fremmede for hverandre, forsoner seg takket være felles leting etter barna. Barnas foreldre er det eneste ektepar som går tvers over grensen til de to tettstedene. Moren er fargerens datter fra Millsdorf og faren er skomaker fra Gschaid. Barna er på vei hjem fra besteforeldrene da de går seg vill. På natten holder de varmen med kaffe fra termos i deres kamp mot søvnen. De forblir våkne ikke på grunn av kaffen, men på grunn av naturinntrykk. Nordlyset og isbreens smell holder dem våken.

Idet fortellingen utspiller seg på selve julaften, kan den leses allegorisk, og karakterene opplever på kroppen betydningen av de kristne høytidene som fortelleren er så opptatt av i begynnelsen: «Vår kirke feirer forskjellige høytider som står vårt hjerte særlig nær» (183). Og så kommer en tilsynelatende omstendelig og pedantisk skildring av disse høytidene over flere sider uten at den dramatiske hendelsen setter inn. Stifter bruker omtrent en tredjedel av fortellingen på å skildre de kirkelige høytidene, folket og skikkene til de to tettstedene. Og det skildres ganske nøye hvordan naturen ser ut. Særlig fjelltoppene og fjellandskapet blir beskrevet omhyggelig. I den norske utgaven er det først på side 198 at den dramatiske handlingen setter inn, nemlig barnas tur fra Millsdorf til Gschaid over halsen, en fjellovergang, der de går seg vill på grunn av et intenst snøvær. Men fortellingen begynner på side 183 og slutter på side 226. Leseren merker først ved slutten hvor balansert fortellingen er. Stifter er kjent for en slik udramatisk måte å fortelle på; i forskningen kalles dette iblant hans «Verschleppungstechnik».

I det følgende skal det ses nærmere på hvordan Stifter håndterer snømotivet i *Bergkrystall* og hvordan dette henger sammen med hans måte å fortelle på. Min tese er at nettopp dette motivet viser Stifters modernitet. Han fører den realistiske måten å fortelle på til en grense og problematiserer dermed det realistiske prosjektet. At det å fortelle ut fra et sikkert ståsted ikke lenger er en selvfølge, at det blir mer problematisk i en verden som ikke lenger kan oppfattes som en meningsfull helhet, dette viser Stifter gang på gang i *Bergkrystall*.

## Whitening og utviskning av mening

Da barna får lov til å besøke besteforeldrene i Millsdorf på julaften, «var himmelen overtrukket av et tynt, tørt slør, så man bare skimtet den fjerne og lave solen som en utydelig rød flekk i sydost» (198). Og når bestemoren formaner dem om å gå tilbake til Gschaid tidlig på ettermiddagen med gavene til dem selv og foreldrene, leser man:

«Pass nå godt, *Sanna*,» sa hun, «at du ikke fryser eller blir for varm, og at dere går bene veien hjem og ikke springer omkring. Det kan bli vind i kvelden, og da kommer dere ikke så fort frem. Hils far og mor, og ønsk dem riktig god jul.» (201–202)

På vei over halsen begynner det så smått å snø. Snøfallet blir mer intenst. Fortelleren vil i utgangspunktet fortelle så objektivt som mulig: «Da de begynte på den første oppstigningen mot høyden, hvor det som før nevnt vokste spredte trær og busker, dalte noen enkelte snefnugg ganske langsomt ned fra himmelen» (202). Gutten Konrad har ennå full kontroll over situasjonen idet han forklarer værforholdene til sin søster, Sanna:

«Ser du, *Sanna*,» sa gutten, «jeg tenkte meg nok at vi skulle få sne, for da vi kom ut av bestemors hus, så vi ennå solen så blodrød som en lampe ved den hellige graven, og nå ser vi den ikke lenger, bare den grå tåken over tretoppene. Det varsler alltid sne.» (202)

Barna ser ingen fare på grunn av snøværet, men guttens tale, hans sammenligning av solen med «en lampe ved den hellige graven», varsler allerede i begynnelsen av deres vei over halsen om at det er fare på ferde. Barna selv synes derimot at snøværet er gøy: «Barna gikk fornøyde videre, og Sanna var lykkelig da hun fanget opp et snefnugg på det mørke stoffet i ermet, og det ble liggende uten å smelte» (202). Eller: «Barna var meget glade. De tråkket i dette lette hvite dunet og lette med vilje etter steder der sneen la seg særlig tykt for å gå nettopp der og leke at de allerede vasset i sne» (203). Igjen tar fortelleren seg god tid i sin skildring av de to barnas snøvandring. Det tiltagende snøfallet og den tilspissende situasjonen kontrasteres med den monotone måten å fortelle på, noe som underbygges av de to barnas formelaktige samtaler; for eksempel den i Stifter-forskningen berømte «svarformel» til Sanna på brorens bemerkninger. Ikke mindre enn 17 ganger sier hun: «Ja, Konrad» og ikke mer.

Men denne ensformigheten er et stilistisk middel for å skape spenning på grunn av stor kontrastvirkning. Den tiltagende spenningen blir til via denne kontrasten, for fortelleren lar seg på ingen måte affisere av den vanskelige situasjonen barna er inne i, han forteller på en rolig og avbalansert måte. Han skildrer så realistisk som mulig verdens *whitening*:

Ja, det virket endog varmere inne i skogen, slik det alltid gjør om vinteren der det er luft mellom de faste tingene, slik det nettopp er i en skog. Og snefnuggene falt stadig tettere, så bakken snart var helt hvit og skogen fikk likesom et grått belegg av støv. Både på guttens og pikens klær og hodeplagg begynte sneen å legge seg. (203)

Eller: «De kunne ikke lenger merke noe til den harde stien, ikke engang hjulsporene. Veien var overalt like myk og bare kjennbar på at den tegnet seg som en regelmessig hvit stripe gjennom skogen. På alle grener hadde det lagt seg et vakkert, hvitt teppe» (204). Fortelleren skildrer i det følgende hvordan synsfeltet til barna stadig blir mer innsnevret. Dette ender med at de til sist ikke lenger ser noe i det hele tatt:

Etter en stund stoppet gutten og sa: «Jeg ser ingen trær lenger, jeg heller. Vi må være kommet ut av skogen, og veien går hele tiden oppover. Vi får stå her en stund og se oss om, kanskje vi får øye på noe.» Men de fikk ikke øye på noe. (205)

På Stifters eget språk får den siste setningen kanskje et enda mer radikalt preg: «Aber sie sahen nichts.» Man kan nesten si at snøværet har utvisket den eksisterende verden for barna. Dette inntrykket forsterkes ytterligere, idet barna gradvis mister enhver form for orientering, både rom- og tidskoordinatene faller bort: «Hvis jeg bare greide å se noe som jeg kunne ta øyemerke av» (206). «Gutten kunne ikke regne ut tiden, fordi det ikke var noen sol å se på himmelen. Den var hele tiden jevnt grå» (204). Fortelleren risser ikke bare opp et snølandskap der alle naturfenomener blir til et eneste hvit rom, det hvite rommet tenderer også til å sluke de to barna: «Selv var de så tilsnede at de ikke lenger stakk seg ut fra alt det andre hvite, og ikke lenger hadde kunnet se hverandre på noen skritts avstand» (208).

Men parallelt med den tiltagende intetheten trues også fortellerens prosjekt, som består i å skildre så realistisk som mulig hva som foregår. For hvordan er det mulig å opprettholde en mimetisk måte å fortelle på når det som skal etterlignes ikke lenger finnes? Når man befinner seg på



et sted der det verken er mulig å se noe eller høre noe? Når alle koordinatene med tanke på tid og rom er utvisket? Når det eksplisitt sies at det er et slags ikke-sted, noe radikalt fremmed, hvor barna holder til? Resultatet av dette er at også fortellerens måte å fortelle på forandrer seg. Hans språk blir stadig mer kunstig, man kunne også kalle det retorisk med tanke på de retoriske virkemidlene han bruker. Det sniker seg inn et annet vokabular som ikke lenger er forenlig med kravene om mimesis. For eksempel når fortelleren kaller stillheten hemmelighetsfull («i den hemmelighetsfulle stillheten») (204). Fortellerens realisme kommer i ubalanse: «Han førte henne videre i det hvite, skimrende, dunkelt levende, ugjennomsiktige rommet» (207). Man ser her at forsøket på å skildre så nøye som mulig ender opp i et oksymoron. Enda tydeligere blir det noen setninger lenger nede:

Atter var det ingenting annet enn hvitt omkring dem, og ingen steder ble det brutt av noe mørkt. Det syntes å være et intenst lys, og likevel så en ikke tre skritt fremfor seg. Alt var innhyllet i et eneste hvitt mørke, om det nå kan sies slik, og fordi det ikke fantes skygger, var det umulig å bedømme størrelsesforhold og avstander, og like umulig for barna å vite om de gikk opp eller ned, uten når noe bratt fanget foten og tvang den oppover. (207–208)

Fortellerens bruk av selvmotsigende formuleringer er ledsaget av hans selvrefleksjon med tanke på hans egen språkføring: «... et eneste hvitt mørke, om det nå kan sies slik.» Barnas tap av orienteringssans går så langt at de til og med mister sansen for de topografiske forhold. Dette affiserer fortelleren idet han plutselig blir usikker på hvordan dette skal fortelles. Stifter risser opp et slags «nothing that is»-sceneri, for å si det med Wallace Stevens' *The Snow Man* i mente (se kap. 6). Alt som kan være meningsdannende, viskes ut. Det barna møter, er en verden som er tømt for mening, en verden som bare kan skildres ved hjelp av negasjoner:

Men opp til barna nådde ikke en lyd, her hørte man intet, for her var intet å forkynde. I dalsidene gled nå lykteskinnet langs berghengene, og på mange gårder ringte matklokkene for å minne menneskene om høytidsstunden, men dette kunne enda mindre sees eller høres her oppe. Bare stjernene skinte, og de lyste og glitret uberørt. (216)

Dette er en nokså radikal formulering. Det skildres et fullstendig meningsløst sceneri ut fra barnas ståsted, dersom begrepet «mening»

er knyttet til menneskelig aktivitet. Sceneriet kan nesten sies å være spøkelsesaktig, fullstendig blottet for all mening, også med tanke på det kristne («for her var intet å forkynne»). Samtidig som fortelleren later som om han selv er til stede; han snakker om «her oppe». Sceneriet blir alt mer livsfiendtlig i og med at barna kommer inn i isen. Til slutt må de gi opp og går «inn under de stenene hvor det er tørt og lunt», som Konrad sier (212). Der vil de vente til daggry. Her i grotten kjemper de mot søvnen. De spiser litt og drikker kaffe-ekstrakten de har fått som gave til foreldrene. Og siden Konrad vet at det er livsfarlig å sovne i kulde, passer han på at søsteren ikke faller i søvn. Men barna blir ikke reddet på grunn av et kulturprodukt. Det er naturen selv som gjør at de ikke fryser i hjel:

Selv om Konrad minnet seg selv om den ihjelfrosne Eschenjägers skjebne, og selv om barna nå nesten hadde tømt den lille flasken med kaffe-ekstrakt, som riktignok hadde fått blodet til å sirkulere fortere i kroppen, men også gjorde at de etterpå ble matte, så hadde de likevel ikke kunnet overvinne søvnen hvis forførende sødme beseierer alle motforestillinger, om ikke naturen selv i sin storhet var kommet dem til hjelp og hadde påkalt en kraft i deres indre som var istand til å motstå søvnen.

I den uhyre stillhet som hersket, i den stillhet hvor ikke et snefnugg syntes å røre seg, hørte barna tre ganger isen drønne. Det som syntes mest ubevegelig av alt, og likevel er det bevegeligste, breen, gletsjeren, hadde frembragt lyden. Tre ganger hørte de bak seg et brak så forferdelig som om selve jorden skulle springe i stykker. Det forplantet seg gjennom isen i alle retninger og løp ut gjennom alle dens årer. Barna ble sittende med åpne øyne og se ut på stjernene.

Også for øynene begynte noe å utvikle seg. Som barna satt der, blomstret det frem på himmelen foran dem et blekt lys midt mellom stjernene, og spente en utydelig bue mellom dem. Den hadde et grønnlig skjær som sakte trakk seg nedover. [...] Hadde uværluften der oppe fått utladet seg slik i det uhørte snefallet at det nå kunne strømme ut i denne stumme, vidunderlige lysflommen, eller hadde naturen en annen, uutgrunnelig årsak? [...]

Ingen av barna sa et ord til den andre. De satt og satt, og stirret med vidåpne øyne på himmelen. (216–217)

«Naturen selv i sin storhet», altså kombinasjonen av smellene fra isen og nordlys, er ansvarlig for at barna kommer våkne gjennom natten og blir reddet. Det fortelleren har antydnet, nemlig at det stadig tettere snøfallet forvandler naturen til noe underlig og hemmelighetsfullt, når her sitt klimaks. Naturen har fullt ut forvandlet seg til noe sublimt, og dette

sublime kan ikke lenger fattes med ord. Fortelleren skildrer hvordan barna bare blir sittende og se på uten at de sier et eneste ord. Det er et under som skjer, for naturen viser liksom nåde og barmhjertighet overfor de to barna. Samtidig opplever de noe som overstiger sanselig erfaring. Det de hører og ser gjør et så sterkt, sjokkartet inntrykk på dem at de holder seg våkne til tross for vandringens store påkjenning. Dette kan tolkes som Guds emanasjon i naturen i form av en nådegave på selve juledagen. Jentungen tolker dette som en epifani når hun sier til sin mor etter vellykket redning: «Mor, i natt da vi satt oppe på fjellet, så jeg den Hellige Kristus» (225). Epifanien passer selvfølgelig utmerket til tidspunktet siden fortellingen utspiller seg på julaften, altså nettopp på den tiden da Kristus blir født. Man kunne kanskje si at «naturens storhet» viser seg just i dette at Gud viser sin nåde gjennom den. At barna oppdages dagen etter, og at de fremdeles er i live, er altså noe som ikke kan forklares på fornuftig vis fordi det empiriske strider imot. Det må oppfattes som et slags under, og innbyggerne tolker det straks på denne måten:

«Takk Gud på dine knær, svigersønn,» fortsatte fargeren, «- at det ikke ble vind i går. Det kommer til å gå hundre år før noen igjen får oppleve et slikt forunderlig snefall, og at det faller så rett som når våte snorer henger fra en stang. Var det blitt vind, hadde barna vært fortapt.» (225)

Men enda barnas redning ikke kan forklares, så har den en funksjon i novellen. Den fører nemlig folk fra Gschaid og Millsdorf sammen igjen. Kona og barna til skomakeren oppfattes ikke lenger som fremmede. Og fortelleren vinner sin overlegenhet tilbake. For å tydeliggjøre dette, må novellens grunnkonflikt granskes i det følgende.

## Fortrolighet via fortelling og fortellerens utfordring

Man ser i novellens første del at det å fortelle historier fungerer som en slags stabiliserende og ikke minst identitetsdannende faktor. Her skildres kirkens forskjellige høytider, de topografiske forhold og de to «landsbyene». Den omstendelige og akribiske skildringen i begynnelsen har den funksjon å vise hvordan et tradisjonelt samfunn konstruerer mening, nemlig først og fremst via fortelling. Det er påfallende at det å skape mening via fortelling tematiseres ofte i novellens første del:

Som det mest iøynefallende trekk i omgivelsen er fjellet stadig gjenstand for befolkningens oppmerksomhet og midtpunkt i mange historier. I landsbyen finnes det ikke en mann, unge eller gammel, som ikke har noe å fortelle om takkene og tindene deroppe, om iskløfter og huler, bekker og stryk, enten det nå er av egen erfaring eller det er ting han har hørt av andre.» (186)

Som det fremgår av sitatet, dreier det seg også om overleverte historier som fortelles. Fortellingene er på denne måten ikke lenger fundert i egen erfaring, men sirkulerer fritt omkring uten at det alltid er klart i hvilken grad de er fiktive: «... er det ikke så helt sikkert at de ikke skrøner litt til dets ære og berømmelse» (186). Denne bemerkning tyder på en representasjonsproblematikk allerede tidlig i novellen. I hvilken grad refererer en fortelling til den ytre verden, eller er det mon ikke snarere slik at den refererer til seg selv? Fortelleren gjør gang på gang oppmerksom på at det finnes historier og at det fortelles. Også han selv deltar i dette prosjektet allerede med den første setningen: «Vår kirke feirer forskjellige høytider som står vårt hjerte særlig nær» (183). Han fremstiller seg selv som en som tilhører fellesskapet («vår kirke, vårt hjerte») og utlegger i det følgende meningen og betydningen av disse høytidene. Men legg merke til at det sniker seg inn en slags distansert, reflekterende holdning allerede ved novellens begynnelse: «Fordi denne festen er så uoppslitelig, fordi gjenskinnet av den holder seg så høyt opp i årene, har vi vår egen glede av å være med når barna feirer den med fryd og jubel» (184). Fortelleren iscenesetter seg selv som en som tilhører det fellesskapet han skriver om, men kommer samtidig også med reflekterende kommentarer der han peker på det som først konstruerer denne samhörighetsfølelsen:

Innbyggerne er langt mere velhavende enn i Gschaid, og skjønt det ikke er mere enn tre timers gange mellom de to dalene [...] så er likevel sed og skikk så forskjellig i de to dalene, og selve deres karakter så ulik som om de skulle ligge dagsreiser fra hverandre. Dette er ofte tilfelle i fjellene, og henger ikke bare sammen med hvordan hvert enkelt sted ligger i forhold til solen [...] men også med innstillingen hos innbyggerne, som gjennom sine forskjellige beskjeftigelser blir trukket i den ene eller annen retning. (190)

Fortelleren risser opp et samfunnsbilde der innbyggerne på de to stedene er tradisjonen tro og dypt rotfestet i landskapet rundt dem: «De henger alle ved sin herkomst og ved fedrenes skikk, de kan så gjerne unnvære samferdsel, de elsker dalen sin høyt og kan ikke tenke seg å leve noe

annet sted» (190). Som hos Johannes V. Jensen skildres det her et førmoderne, statisk samfunn som er rotfestet i tradisjonen og landskapet. Både Gschaid og Millsdorf skildres som et lukket mikrokosmos, der innbyggerne er fremmede overfor hverandre:

... siden det videre neppe forekommer at en mann forlater sin egen dal for å bosette seg i nabodalen, [...] og siden kvinner og unge piker slett ikke kan tenke seg å flytte fra en dal til en annen uten i de meget få tilfeller hvor de følger hjertets røst og kommer som brud til sin brudgom i en annen dal, så gikk det ikke annerledes med den vakre fargerdatteren fra Millsdorf da hun kom som skomakerkone til Gschaid, enn at hun av innbyggerne der ble sett på som en fremmed. (195)

Et slikt samfunn skyr i utgangspunktet enhver form for forandring, som det sies i novellen.<sup>9</sup> Skomakerens frieri tvers over bygdas grenser må derfor tolkes som et brudd med tradisjonen, som utfordring for begge landsbyene. Fjellbygdas fellesskap settes på en prøve på grunn av skomakerens opprør mot tradisjonen og fedrenes skikk. Ut over dette antydes det også at skomakeren har et litt for hissig temperament. Det sies at faren til de to barna var en «gemeskytter og som ung hadde han i det hele tatt, som landsbyfolket sa, ikke vært særlig skikkelig av seg» (192). Derfor var fargeren i Millsdorf sterkt imot giftemålet:

Fargeren hadde stengt sin dør for ham, og om den vakre datteren allerede på forhånd hadde vært holdt borte fra offentlige tilstelninger og fornøyer og sjelden var å se utenfor foreldrehuset, så gikk hun fra nå av ingen andre steder enn i kirken eller i hagen eller fra rom til rom hjemme. (193)

Denne konstellasjonen minner om Bjørnstjerne Bjørnsons grunnkonflikt i *Synnøve Solbakken*, som kom omtrent samtidig. Men i motsetning til Stifter er konflikten mellom de to familiene hos Bjørnson også knyttet til to forskjellige kristelige strømninger. Men det hissige temperament finnes både hos Bjørnson og Stifter. Teksten er ganske eksplisitt i å antyde skomakerens hissige temperament, når man leser det følgende: «Den unge skomakeren var å se på dansefester og kjeglebaner. Han gav en god

9 «De er stødige av natur og holder på det gamle. Faller en sten ut av muren, er det den samme som blir satt inn igjen. Nye hus blir bygget nøyaktig lik de gamle, et skrøpelig tak blir reparert med samme slags takspan, og hvis det på en gård finnes brandete kuer, så er det alltid slike kalver som blir satt på, så fargen følger gården.» (186)

dag i alle formaninger. Han møtte på alle skytterstevner i omegnen, og vant ofte premier som han var meget stolt av» (192). Skomakeren står for en form for individualisme som er ukjent i bygda. Han gir blaffen i tradisjonen, gjør opprør mot farsautoritet og agerer utadvendt:

Men istedenfor, slik det sømmer seg en håndverksmester, å anlegge en sort hatt som den faren hele livet hadde brukt, bar han en grønn, prydet med alle mulige slags fjær, og spradet med den korteste vadmelskofte som fantes i dalen, mens faren aldri brukte annet enn mørke, helst sorte frakker som måtte være særlig side og vide i snittet når de tilhørte en håndverksmester. (192)

Sønnen gjør opprør mot folkeskikk, mot det som «sømmer seg». Han utfordrer en statisk samfunnsorden ved å gifte seg med den vakre farger-datter fra Millsdorf. Med andre ord: Hans feil er at han utfordrer samfunnsorden, og i Stifters katolske univers kan dette tolkes som *superbia* (hovmod), en av de syv dødssyndene. Først etter at hans foreldre var døde, forandrer den unge skomakeren seg fullstendig og blir en dyktig yrkesmann. Men kona hans er fremdeles litt usikker på hvorvidt han virkelig er glad i barna:

Men hun trodde ikke at faren var så glad i barna som hun mente han burde være, og som hun visste at hun selv var, for han var alltid svært alvorlig og opp-tatt av sitt arbeide. Det var ytterst sjelden han lekte med barna eller kjærtegned dem, og når han snakket med dem, var det rolig og avmålt som man snakker til voksne. (195–196)

Her skildres det en verden i ubalanse, og dette både med tanke på samfunns- og familieforholdene.

En viss form for ubalanse ser man også i fortellerens måte å skildre naturen på. Han betoner gang på gang at det er forskjell mellom fenomenologi og ontologi. Han er nøye i å skildre hvordan fjellandskapet rundt de to stedene ser ut. Men det han viser, er nettopp ikke det uforanderlige, men det stadig skiftende og fremfor alt tilsynelatende. Fortelleren bruker ofte formelen «tilsynelatende ... men i virkeligheten». Hans budskap er at man ikke kan stole på det man ser, når han gjør oppmerksom på forskjellige typer sansebedrag:

Om sommeren, når sol og varme vinder feier sneen vekk fra bratthengene, står Hornene tilsynelatende svarte mot himmelen, isprengt fine hvite årer og strenger, i virkeligheten er de skjært blekblå, og det som kalles årer og strenger, er

heller ikke hvitt, men har den vakre melkeblå tonen som sneen får når den sees på stor avstand mot mørke fjell. (187)

Eller lenger frem i teksten: «Befinner en seg omtrent midt i dalen, får en lett en følelse av at inn i denne gryten fører ingen vei, og heller ikke ut. Men de som er fortrolige med forholdene i fjellet, gjennomskuer lett et slikt bedrag» (189). Fortelleren peker altså på at det må regnes med sansedrag når man forsøker «å lese» naturen. Samtidig som den har noe uvirkelig ved seg. Fortellerinstansen synes å mene at naturen er noe uutgrunnelig eller noe som er vanskelig å skjønne. Mens innbyggerne ikke ser dette som et problem, er han selv mer ambivalent. Begge partene er fortrolige med naturens alteritet via fortellinger der de bruker antropomorfiseringer: «Landsbyen heter Gschaid, og snefjellet som ser ned på den, heter Gars» (190). Men legg merke til at fortelleren sier om det samme snøfjellet: «Fra landsbyen ser man i syd et snefjell som løfter sine skinnende topper tilsynelatende rett over hustakene. I virkeligheten er det slett ikke så nær» (186). Idet fortelleren gjør oppmerksom på hvordan det «i virkeligheten» forholder seg, tilføyer han et resonnerende element til familiariseringsprosjektet og viser at det ikke er så lett å få grep på naturen. Han agerer som en naturforsker som ikke nøyer seg med hvordan ting ser ut. Men dette realistiske prosjekt kommer i sin tur i ubalanse når han skildrer barnas gang gjennom snøværet. Han greier ikke lenger å tolke tegn, og barnas irrgang blir til hans irrgang.

Den tiltagende *whitening* kan tolkes som den truende meningsløsheten fordi det ikke lenger finnes tegn som kan tolkes. Minnestøtten for eksempel er ikke lenger synlig siden den er begravd i snøen. Barna går rett inn i det forskjellsløse. Fortelleren betegner det som et ugjennomsiktig rom der barna verken ser noe eller hører noe (207). Landskapet rundt dem risses opp som et ikke-sted der alle koordinatene er forsvunnet: «På den andre siden skulle de klatre ned igjen. Men det var ingen annen side» (211). På tysk heter det: «Aber es gab kein Jenseits.» Denne formulering har tydelige metafysiske-religiøse overtoner idet det pekes på et sted som ikke kan defineres ut fra den vanlige dikotomien himmel–jord. Der det ikke finnes det hinsidige, finnes heller ikke det dennesidige (jordiske). Og nå er det fortelleren selv som ikke greier å skape orden i dette forskjellsløse. Han begynner, som vi har sett, å tvile på sine egne formuleringer og prøver å

skildre det som foregår i snøværet ved hjelp av negasjoner. Det vil si at det ikke lenger bare er samfunnsordenen som er truet, men også fortellerens mimetiske prosjekt. Man kunne si at snø ikke bare utsletter barnas spor, men at den samtidig også truer muligheten til å fortelle realistisk.

Først når tegnene kommer tilbake, vinner realismen fotfeste igjen. Dette skjer mot slutten. Folk fra de to landsbyene ble enige om hvilke tegn de skal bruke og hva de skal bety: «Ja,» sa Michael, «jeg kunne se det fordi den røde fanen allerede vaiet på Krebsstein, og gschaiderne visste at det var det avtalte tegnet» (224). Redningsmannskapene har avtalt hvilke tegn de skal bruke for å unngå feiltolkninger. Da de treffer på barna, står nettopp dette i forgrunnen uten form for melodramatisk innslag på grunn av barnas redning:

«Gud være lovet!» ropte Philipp, «der er dere jo. Hele fjellet er fullt av folk. Én må straks springe ned på seteren og ringe med klokken, så de som leter på den kanten hører at dere er funnet, og en annen må gå opp på Krebststein og plante den røde fanen der, så de ser det nede i dalen og skyter av kanonen så de som leter i Millsdorfskogene får beskjed, og så de kan tenne bålene i Gschaid slik at alle som er oppe i fjellet ser røken og forstår at de skal samles ved seteren. Nå kan det da endelig bli jul. (222)

Foruten den første og siste setningen er alle andre viet til tegn og måten letingsmannskapene har organisert seg på med tanke på kommunikasjonen dem imellom. Her vises det et tvers igjennom solidarisk fellesskap som har passert bygrensene. Hvis dette sammenlignes med barnas desorientering i snøværet, kommer forskjellen tydelig frem. Barna ferdes i et landskap blottet for ethvert tegn, ja, til og med begrepet «landskap» er misvisende. Det er snarere kaoset som råder, et slags tomrom. Det motsatte gjelder når redningsmannskapene dukker opp. Nå forvandles kaoset til et betydningsfullt rom der folk forstår hverandres tegnbruk. Det er nettopp det som skjer når Konrad ser et tegn for første gang etter at de har gått seg vill. Langt borte ser han en dansende flamme, de hører noe som ligner et gjeterhorn, og til slutt kan de tyde flammen riktig, nemlig som rød fane. Alle tegn kan nå tolkes på riktig måte siden gutten kjenner betydningen:

«Sanna», ropte gutten, «nå kommer folk fra Gschaid. Jeg kjenner fanen, det er den røde fanen som den fremmede herren som besteg Gars sammen med unge Eschenjäger, plantet på toppen for at presten skulle se den i kikkerten.» (221)



Stifters fortelling ender med en gjenopprettelse av den truete samfunnsorden, og barnas opplevelse innlemmes i fortellingene: «Den gav stoff til samtaler i lange tider, og ennå i mange år kommer man til å snakke om den når man på klare dager ser fjellet særlig tydelig, eller når man forteller fremmede om de underlige hendelser som der har funnet sted» (226). Det måtte stor påkjenning til for at de to landsbyene skulle solidarisere seg under felles leting. Og det måtte stor påkjenning til for at Gschaidts innbyggere ikke lenger skulle oppfatte kona og barna til skomakeren som fremmede: «Fra denne dagen av ble også barna for alvor landsbyens eien- dom. De ble ikke lenger betraktet som fremmede, men som innfødte som man hadde hentet ned til seg fra fjellet. Også deres mor Sanna var fra nå av en av landsbyens egne» (224).

Men denne slutten under forsoningens tegn kan ikke legge skjul på realismens prekære status. Fortellerens fokusering på tegn mot slutten av *Bergkrystall* har nesten noe besvergende ved seg. Horst Dieter Rauh mener at Stifter iherdig søker etter en altomfattende orden i en tid hvor naturvitenskapenes fremgang nettopp setter spørsmålstegn ved en slik monistisk orden.<sup>10</sup> Verden er i ferd med å bli uforståelig og kaotisk, noe Stifters snømetaforer gir uttrykk for. Det formløse ved snø motsier fortellerens prosjekt som går ut på å skape form og mening via fortelling. Snøens «tomhet», fortellerens konstatering «[a]ber es gab kein Jenseits» i det øyeblikket barna ville orientere seg, peker på det prekære ved Stifters prosjekt.<sup>11</sup> Stifters forsøk på å restituere et førmoderne samfunn under kristelige fortegn er blitt prekært.

## Johannes V. Jensen: *Kirstens sidste rejse*

Jensens *Kirstens sidste rejse* er en kort fortelling fra *Himmerlandshistorier* som kom på trykk for første gang i 1904. Fortellingen rommer kanskje den mest kjente snøstormskildringen i dansk litteratur. Den handler om protagonisten Christen Sørensen som skulle hente sin avdøde tante Kirsten Smed hjem fra Aalborg for å bisette henne i hjemtraktene. Underveis

<sup>10</sup> Rauh 2006: 93.

<sup>11</sup> Jf. Begemann 1995: 318 f.

kommer han og drengen i et voldsomt snøvær som varer i tre dager. De går seg vill og fryser nesten i hjel, men klarer seg etter hvert. Vel hjemme kjenner folk dem nesten ikke igjen. De er ikke bare forandret i det ytre, også i det indre har de forandret seg. Den fåmælte Christen Sørensen snakker plutselig uavbrutt og bryr seg ikke lenger om god folkeskikk når han taler høyt i kirken. Fortellingen ender med at drengen fører Christen hjem, hvor denne sovner umiddelbart.

## Kirsten eller Christen

Det er tre ting som slår en umiddelbart. Det er for det første skildringen av et bondesamfunn som ennå ikke er påvirket av modernitetens dynamikk. Jensen beskriver en bygd, det fiktive «Graabølle», dypt rotfestet og tradisjonstro. Fortelleren viser stor empati overfor dette bondesamfunnet når han formulerer mot fortellingens slutt: «Kirsten var nu hos de Trofaste, de gamle Bondeskikkelser, der aldrig skal rejse seg mere, de gamle milde Folk, der har bedt sig undskyldt og som ikke lod andet Eftermæle efter sig paa deres Kors af Træ, end at de var fødte og døde i Graabølle.»<sup>12</sup> Det er empatiske ord fortelleren bruker, for å karakterisere bondesamfunnet (213). At Kirstens lik må fraktes hjem, tilsvarer folkeskikk og trekkes derfor ikke i tvil:

Der kunde ikke være Tale om andet, end at Kirsten skulde hentes og begraves paa Kirkegaarden, hvor Anders Smed og alle Kirstens Børn hvilede; det havde været Kirstens eneste Vilje, medens hun endnu havde Forstandens Brug, og det var bleven en Overlevering i Slægten. (206)

Det andre forstyrrende elementet er snøstormen som undergraver denne samfunnsorden. Og for det tredje er det sammenkoblingen mellom snø, død og vanvidd som er påfallende. Kirstens siste reise er en reise gjennom et nedsnødd vinterlandskap, der døden er like rundt hjørnet. Døden kobles sammen med vanviddet til Christen Sørensen etter snøstormens påkjennning. Og begge motivene, altså død og vanvidd, kobles så til det å fortelle. Dermed har man på motivnivå tradisjon, snø, død, vanvidd, fortelling.

---

<sup>12</sup> Sitert etter følgende utgave: Johannes V. Jensen: *Himmerlandshistorier*, København: Gyldendal 1956: 206.

Som det kommer frem av ovenstående sitat, spiller tradisjonen og «Slægten» en avgjørende rolle ikke bare i denne, men i alle fortellingene i *Himmerlandshistorier*. Folk i Himmerland presenteres nesten som en amorf masse, for det legges vekt på fellesskap snarere enn på individet. Dette ser man allerede i begynnelsen av fortellingen, der dødsbudskapet plutselig dukker opp uten at leseren får vite hvem som overbringer det. Fortelleren er ikke interessert i et bestemt individ, ser man bort fra protagonisten og, interessant nok, den gale Niels Liv. Jensen fokuserer på det anonyme; man ser det også i måten nyhetene om de savnede sprer seg på. Man får greie på ting, uten at det sies noe om hvor nyhetene kommer fra. Tydeligst formuleres dette kanskje her: «Hvem der havde bragt Nyheden med nu til Morgen, var der Ingen der vidste, men den var trængt igennem» (209). Logisk sett er en slik setning ikke mulig, men Jensen fokuserer med en slik «ulogisk» setning på det anonyme når det gjelder rykter og nyheter: De bare sprer seg. Dette ser man også etter uværsskildringen der det sies, at all form for «Samkvem» opphørte. Fortelleren fortsetter som følger: «Men i alle Husene, der nu laa fuldkomment ene hvert for sig, vidste man, at Kirsten befandt sig paa Vej til Byen» (207). Her ser man at ryktene sprer seg nesten på mytisk vis.

Det samme gjelder også det mytiske innslaget. Både den avdøde Kirsten Smed og Christen Sørensen er en slags «Sagnskikkelse». Den avdøde i kraft av hennes tilhørighet til bygdesamfunnet, protagonisten selv i kraft av sin reise gjennom snøen: «I de tre Døgn, Christen Sørensen havde været ventet, var han bleven en Sagnskikkelse» (209). Denne strukturelle likheten mellom protagonisten og den avdøde er påfallende og uttrykkes også gjennom nesten navnelikhet, forskjellen mellom «Kirsten» og «Christen» er minimal, og initialene er nesten de samme. Dette kan tolkes på to forskjellige måter: Overensstemmelse når det gjelder navn kan tyde på det sterke bånd som er knyttet mellom slektninger og bygda generelt. Både Kirsten og Christen kan ses som representanter for «de gamle Bondeskikkelser» som tekstens forteller løfter frem mot fortellingens slutt. Men det kan også tyde på at Christen blir til Kirsten, dette særlig med tanke på hans mentale tilstand. Hans reise gjennom snøstormen viser oss et subjekt som går i oppløsning, som er i ferd med å bli gal på grunn av stor utmattelse. Hva er så snøens

funksjon i fortellingens gang? På hvilken måte forandrer den landskapet og protagonisten?

Enda Jensens fortelling er kort, er han ganske nøye når det gjelder å skildre hvordan snøværet forandrer både den himmerlandske topografien og menneskene. Det vil si, først forandres topografien, og så menneskene selv som ferdes i den. Snøstormens skildring begynner samtidig med at han forstyrrer koordinatene folk trenger for å kunne orientere seg. Horisontlinjen blir utvisket: «Men samme Aften blev det et Herrens Vejr med Sydøstenstorm og Snefog, og det holdt ved. Det var en Tredages-Snefog, der satte ind, den kom med bidende Kulde, Brandstorm og Sne, saa Himmel og Jord stod i een Taage» (206). Den fallende snø utjevner også forskjellen mellom udyrket mark og det kultiverte («der er hverken Vej eller Grøft mere» 206), mellom kultur og natur som det eksplisitt holdes fast: «I et Par Dage brast alt Samkvem, man kan sige, at al Kultur ophørte» (207). Typisk for en snøskildring er også at lysforholdene tematiseres, dagen blir til natt: «Det var en Orkan, og Luften var saa fuld af Sne, at Dagen ikke kunde trænge igennem Skyen. Folk sad i Tusmørke inde i Stuerne» (207). Fortellerens opphopning av tegn til snøens forvandlende egenskap resulterer i en ny topografi som er fullstendig ukjent for folk:

Da Folk kom ud og besteg Driverne, kendte de knap deres By og Egn igjen. Der laa Snedriver paa tyve Alens Højde, og at se sig om fra Toppen af dem var en sær Fornemmelse. Flere Huse var føget til helt op over Mønningen. Selve Egnen var ukendelig. (208)

Dermed får vi følgende struktur: horisontutviskning, utviskning mellom dag og natt med tanke på lysforhold, noe som fører til tidsopphevelse, og utjevning av karakteristiske landskapstegn. Alt dette fører til kollaps av de kjente topografiske, perspektiviske og tidsmessige forhold; «synskredsen var en anden» (208), som det heter i fortellingen. Det horisontale perspektivet som folk er vant til, blir gjennom snøen utfordret av det vertikale. Nå har folk plutselig mulighet til å se på hjembygda ut fra en opphøyet posisjon. Hverdagslivet, rom og tid blir snudd på hodet. Snø kan dermed tolkes som den aktanten som utfordrer det gamle bondesamfunnet. Den føyer en vertikal dimensjon til bygdas tradisjonelle horisontale. I sin doktoravhandling om de topografiske forhold hos Herman Bang og Johannes V. Jensen påviser Caroline Ballebye Sørensen

at snøens vertikale dimensjon kan tolkes som modernitetserfaring i forhold til Graabølles bondesamfunn som kjennetegnes ved den horisontale dimensjonen. Den mørke jorden representerer fortiden, mens den hvite snøen fungerer som modernitetsmarkør.<sup>13</sup> Som modernitetssymbol overskrider snøen de trange grensene til bygda og forstyrrer de topografiske forhold.

Den som er glad i snøværet, er den tilbakestående Niels Liv. Han gleder seg som et barn og er sammen med Doktor Eriksen det eneste mennesket som er ute. Fortelleren viser oss med de to brått oppdukende figurer en verden snudd på hodet, siden det er den «gale» som tyder været riktig og advarer Christen Sørensen. Samtidig er han også den eneste som til tross for snøstormen fremdeles viser sosial omtanke: «Han gikk med et stort Grovbrød under hver Arm og agtede sig ud til et Husmandssted, hvor han var kommen i Tanker om, at det fattige Rak maaske ingenting havde» (208). Sånn sett kunne man nesten si, om enn litt tilspisset, at skildringen av snøværet ikke bare har som mål å vise ett individ i krise, men hele lokalbefolkningen. Fellesskapet fungerer ikke lenger, og folk tar ikke lenger vare på hverandre («i et Par Dage brast alt Samkvem» 207). Dette er en jobb som den «gale» Niels Liv tar på seg og «Doktor Eriksen» i kraft av sitt yrke. Oppløsningen speiles også i topografiens forandring. Snøen visker ut sivilisasjonens tegn: «... alt hvad der hed Vej var udslettet» (207). Idet Jensen kobler snøen til den «gale» Niels Liv og legger vekt på snøens antisivilisatoriske moment, utvikler han et vitalistisk narrativ. Niels Liv, merk navnsymbolikken, kroppsliggjør vitalismen, livskreftene som ikke kan forklares rasjonelt. Legg merke til at det er nettopp hans livsinstinkt som forutser det voldsomme snøværet, slik at han kan advare folk.

Snøen etableres dermed som en fare for det lille lokalsamfunnet, for den truer med å ødelegge fellesskapet og sivilisasjonen. Christen Sørensens prosjekt er å hente Kirsten Smids lik, hun skulle begraves i hjemtraktene etter gammel folkeskikk. Dermed ville den gamle orden vedvare. Men snø fungerer nå som den store motspilleren og peker mot tiden fremover.

---

13 Jf. Ballebye Sørensen 2020: 196.

## Snø og mimesis

Det er påfallende at leseren ikke får en eneste opplysning om Christen Sørensens skjebne før mot slutten. Fortellerens fokus ligger i begynnelsen utelukkende på hjemtraktene, og det sies ingenting om protagonists opplevelser på hjemreise gjennom snøstormen. Det fortelles derimot mye om folk hjemme og hva de gjør mens de venter på hjemkomsten. Hans reise hjemover er et slags «hull» i tekstens komposisjon. Først etter stormen, på lørdagen, dukker Christen Sørensen opp, og det snakkes om ham. Etter at fortelleren har skildret hvordan de topografiske forholdene har forandret seg, gjør han nå det samme med protagonisten. Heller ikke han kjennes igjen:

Men Folk kendte ikke Christen Sørensen igjen. Han var opsvulmet i Hovedet og havde faaet en hel anden Stemme. Han var bleven snakkesalig; mens han stod og bankede sine Hænder og sank i Knæene, snakkede han uafbrudt. Han henvendte sig ikke til nogen bestemt, og han var rent aandsfraværende. (210)

Om og om igjen forteller han «om den lange, lange Rejse» (210) til folk som vil høre etter, men folk og dermed også leseren erfarer ikke mye. Fortelleren gjør det derimot klart at både Christen Sørensen og hans dreng har opplevd noe så ekstraordinært at det neppe kan fattes i ord. Men det er en erfaring som fører subjektet inn i en krise, siden han ikke lenger har fornuft i behold. «Han stod og snakkede i et væk som en Maskine ...». (210) Fortelleren behandler reisen gjennom snøværet som en gåte som ikke kan fortelles. Det eneste folk i bygda kan gjøre, er å danne seg «en Forestilling om Rejsen af de to haardt medtagne Menneskers Fortælling». (210) Det gåtefulle fortelles nesten utelukkende via det bildet som tilhørerne setter sammen på grunn av protagonists fortelling. Og dette fortelles i meget generaliserende ord med noen få setninger, hvorav den første lyder som følger: «Christen Sørensen var kommen til Aalborg Tirsdag Eftermiddag, ligesom Snestormen begyndte.» (210) Men det finnes et avsnitt som skiller seg ut idet fortelleren overlater ordet til Christen Sørensen selv:

Og vi tog til Flasken, bekendte Christen Sørensen beklagende men uden Anger. For det skulde gennemføres. Der var Stunder, hvor vi kunde lagt os til at dø, havde vi ikke haft Munken med Brændevin. Jeg tyktes endda, men Anton, min Karl, blev saa søvniq mange Gange, at jeg maatte køre med den ene Haand og ryste ham med den anden, for at han ikke skulde blive henne. (211)

Det er «Munken med Brændevin» som redder livet til Christen Sørensen og Anton, og han forteller om en unntakssituasjon hvor livet står på spill. Alkohol bidrar sitt til at de ikke kan huske hva de har opplevd, siden de gikk som i søvne: «... meget af Vejen kunde de slet ikke huske; der havde de rejst som rene Søvnngængere» (211). Fortelleren kunne jo overta og utfylle denne gåten, men det gjør han altså ikke. Han er nesten like fåmælt som folk i Himmerland. Men det han derimot gjør, er å drive protagonisten til vanvidd. Snø er forbundet med vanvidd, sa vi innledningsvis. Dette ser man tydelig ved hjelp av karakteren Niels Liv. Han er ute, og fortelleren sier at snø er hans element: «Det *sner* noget Korn! jublede Niels Liv» (208). Niels Liv er den eneste i hele bygda som er glad i snø og snøstorm, men han er en slags tufs. Fortelleren driver også Christen Sørensen inn i en form for vanvidd som Niels Liv og Kirsten Smed allerede befinner seg i. Christen Sørensen parallelliseres altså med Niels Liv, et poeng som også understrekes fortellerteknisk. Det er nemlig påfallende at mens folk i bygda sier svært lite, for det meste kun en setning eller noen få ord, får Niels Liv en lengre replikk, og det samme får også Christen Sørensen, som vi har sett.

De eneste karakterene som virkelig forteller, er altså de to som ikke lenger har fornuften i behold, om enn av forskjellige grunner. Om Christen Sørensens forvandling heter det:

Christen forstummede ikke, før Presten kom. Det havde været pinligt for Folk at høre paa ham. Christen Sørensen var til daglig en Mand, der holdt paa Formerne, lige saa ømfindtlig for sine Omgivelser som Folk i Almindelighed, han havde aldrig før snakket saadan op i en Forsamling. (212)

Fortelleren bygger her opp en motsetning mellom Christen Sørensen og det bondesamfunnet han er en del av. Folk rundt omkring ham synes det er pinlig å høre ham tale som han gjør, men det var «en stille Overenskomst, at hans Kendinge havde givet ham Lov til at blotte sig» (212). Dette kan tolkes på forskjellige måter. For det første er det påfallende at både Niels Liv og Christen Sørensen overskrider bygdas grenser med tanke på hvordan folk burde snakke. Begge to taler ikke lenger ut fra et meningsfullt sentrum, de bare taler uten å bry seg om ordenes referensielle eller kommunikative betydning. Om Christen Sørensen sies det, som vi har vært inne på, at han snakker «som en Maskine». Dermed artikuleres det en grunnleggende mistro overfor språkets mulighet til å

gjengi virkeligheten. Språkkrisen som forfatterne rundt 1900 var så opp-tatt av, innhenter selve fortelleren, når han behandler snøværet som et sort hull. Man ser også at språkets uttrykksmulighet drives til en grense i den forstand at språkets poetiske funksjon får overtak på bekostning av dets referensielle og kommunikative funksjon. Niels Livs setning «det sner noget Korn!» uttrykker dette, siden det er et poetisk språkbilde som lenker vår oppmerksomhet til selve måten det sies noe på.

Niels Liv, og i forlengelse av ham Christen Sørensen, tilnærmer seg den autorale fortelleren med tanke på hvordan de tre skildrer snøstormen. Også fortelleren må bruke «retoriske triks» og poetiske virkemidler for å kunne beskrive snøstormen: «Det var en Tredages-Snefog, der satte ind, den kom med bidende Kulde, Brandstorm og Sne, saa Himmel og Jord stod i en Taage» (206). Eller: «Kirkegaarden derude var i en rasende Brand af Sne, og det mørknede mere truende. Kulden gjorde alle Mændene saa smaa» (207). Fortelleren er tvunget til å bruke oksymoroner og andre billedlige uttrykk for å kunne beskrive dette værphenomenet. Det samme gjør Niels Liv med sin setning: «Det sner noget Korn!» Det å kombinere selvmotsigende eller uforenlige uttrykk er noe som først og fremst tilhører det poetiske språket. Man kunne altså argumentere for at fortelleren er tvunget til å gi avkall på språkets referensielle og kommunikative funksjon når han vil skildre snøstormen. Snø er det materiale som unndrar seg fortellingens mimetiske begjær. Eller sagt på en litt annen måte: Forsøket på å beskrive et «snøsceneri» så nøye som mulig fører til bruk av oksymoron og dermed til en poetisering som ikke lenger kan forstås som en form for representasjon, men snarere som en form for dristig kunstnerisk nyskapning, der det mimetiske bryter sammen. I den forstand kan snø forstås som en metafor for den estetiske moderniteten. Ikke bare språk tegn begynner å flyte, også de topografiske forhold utydeliggjøres:

Synskredsen var en anden. Og hele det vældige Sneland laa i Folder og Bølger fra Sydøst, som var det vandret ind i et vildt Hastværk og under svære Kampe. Driverne strakte sig som hvide Kolosser, der er segnet om. Solen skinnede over det store Billede paa stivnet Flugt. Halve Mil borte kunde man se et Menneske færdes paa de blændende Ørkener som en sort Myre. (208)

Dette er en diskurs som forsøker å forene motsatte områder i ett bilde. Det er snakk om bevegelse («Folder og Bølger») som treffer på «hvide



Kolosser» (det statiske) som i sin tur «er segnet om». Og så kan det hele ses som et bilde «paa stivnet Flugt». Det vil si at vi har å gjøre med et ekstremt kunstig arrangement. Det kunstige ser man også i sitatets siste setning som kan tolkes som et bilde på det moderne menneskets fremmedgjørelse og fortapthet. Kontrastene kobles tett sammen («blændende» – «sort» og «blændende Ørkener») og menneskene utleveres til «Intetheten», nemlig til en hvit flate og jamføres med «en sort Myre». Det er fristende å lese dette som et bilde for det moderne menneskets grunnvilkår under eksistensialismens tegn, nemlig å bli «kastet ut» i en eksistens. Man kunne også si at sitatet tyder på en moderne diskontinuitetserfaring der alle faste betydninger begynner å flyte. Setningene peker på en stor kontrast mellom fellesskapet i det fiktive «Graabølle», hvor fortellingen utspiller seg, og det moderne menneskets vilkår som «en sort Myre»: et individ som ikke lenger er integrert i et fellesskap og som er uten egenskaper. Sitatet viser i all tydelighet at Jensen bruker snømotivet til å utfordre den førmoderne tiden som ennå råder i det himmerlandske bondesamfunnet.

Snø som motpol til den svarte jorden kjennetegner noe nytt og truer det gamle bondesamfunnet også med tanke på erindringskulturen. Dette ser man når man leser snømotivet i forbindelse med dødsmotivet. På det motiviske nivået indikerer allerede tittelen at det er en fortelling om døden, og det er nettopp budskapet om Kirsten Smeds død som setter fortellingen i gang. «Kirsten hadde været fuldstændig glemt i den sidste halve Snes Aar, og dog var det en unaturlig Tanke, at hun kunde være død» (206). Man ser her Kirstens stilling i bygda. Hun mistet forstanden og havnet på «Anstalten» i Aalborg. Derfor har hun blitt glemt, men hun lever videre i bygdas hukommelse. Det er fristende å trekke inn Pierre Noras forklaring på dette. For ham er erindringskulturen i et førmoderne bondesamfunn intakt og en selvfølgelig del av hverdagslivet. Det dreier seg om et slags erindringsmiljø.<sup>14</sup> Det er først med moderniseringsprosessen at denne erindringskulturen er truet og blir erstattet av det Nora kaller «histoire». Novellen gjør oppmerksom på at det er de gamle som husker

---

14 Se Pierre Noras teori om forskjellen mellom minne, erindring og historie i Nora 1998, spesielt 11–32.

Kirsten Smed, mens barna allerede har glemt henne (212). «Kirstens sidste rejse» viser oss et tradisjonelt bondesamfunn der erindringskulturen er på vei ut på grunn av den begynnende moderniteten.

Snø visker ikke bare ut alle veimarkører som er viktige for å kunne orientere seg, topografisk sett, den truer også med å viske ut hukommelsen. Christen Sørensens prosjekt er dermed todelt. Han må sørge for en uavbrutt erindringskontinuitet: «Tak skal du have, sagde han til en gammel Kone, der kom med Krans. Du er gæv, du husker ogsaa paa bitte Kirsten. Ja hun var en Ære værd. Tak, Tak for det!» (211). Teksten gjør det tydelig at Christen Sørensen føler stor sympati overfor sin avdøde tante. Derfor ønsker han at hennes minne bevares. Motspilleren til dette prosjektet er snøen. Snøen utjevner alle forskjeller og truer med å tildekke selve folkets minnested når kirkegården blir nedsnødd: «Sneen jog over den øde Kirkegaard i hushøje Hvirvler; hist og her ragede lidt af et nøgent Jærnkors op af Driverne» (206). Snøen er altså i ferd med å tildekke bondesamfunnets kulturelle hukommelse.<sup>15</sup>

Med tanke på begravelsen til Kirsten, som representerer det førmoderne bondesamfunnet, risser fortellingen opp et spenningsfelt mellom dette samfunnet og den begynnende moderniteten. Dette spenningsfeltet kroppsliggjør Christen Sørensen. Han er på den ene siden forankret i det gamle, men samtidig er han avhengig av modernitetens landvinninger. Han greier å få liket hjem ikke bare på grunn av «Opbydelsen af en haard Naturs sidste Reserve» (212), men også fordi han får låne en ny moderne «Arbejdsfjedervogn» som erstatning for hans egen som gikk i stykker. At snø varsler moderniteten og er knyttet til den, ses også i en vag hentydning på en begynnende sekulariseringsprosess. Da folk venter i hjørnet ved våpenhuset på at liket skulle komme, piper vinden på en signifikant måte: «Sneen peb dem om Hovedet. Højt oppe stødte Vejret hult i Taarnets Lydhuller, og Klokken gav sig nu og da med en næsten umærkelig, skinger Klang, naar Vinden hvæssede den langs Randen, det lød saa jamrende og betrængt» (218). Den samme lyden får leseren nok en gang presentert ved fortellingens slutt. Der er det Christen Sørensen selv som

---

15 Begrepet «kulturell hukommelse» er fra Jan Assmann. Til forskjell fra den kommunikative hukommelsen er den kulturelle hukommelsen knyttet til en ubestemt fortid. Se Jan Assmann 1999: 56.

ytrer en «sagte Klagelyd» mens han bryter sammen av utmattelse. Lyden går over fra kirken som institusjonell bygning til et enkelt individuum.

## Peter Høeg: *Frøken Smillas fornemmelse for sne*

Peter Høegs roman fra 1992 ble en verdenssuksess. Boken er i utgangspunktet en filosofisk krim der protagonisten og jeg-fortelleren, Smilla Quavigaaq Jaspersen, fungerer som detektiv. Hun vil kaste lys over døden til en liten gutt fra Grønland, Esajas, som myndighetene påstår var en ulykke. Som hele navnet til Smilla tilsier, er også hun på mors side knyttet til Grønland, og hun føler derfor sympati med guttungen som var naboen hennes i København. Som datter til en rik dansk lege og en mor som var selfanger, forener Smilla to forskjellige kulturer i sin person. En kontinentaleuropeisk dansk kultur basert på rasjonell tenkning og fornuft, treffer på en inuitkultur som er basert på intuitiv tenkning. Resultatet blir en splittelse i Smillas identitetsfølelse; hun føler seg verken som dansk eller som inuit. Smillas ustabile identitet er et viktig element i fortellingen fordi den danner utgangspunktet for hennes oppgjør med samfunnet.

Det kan skilles tre motiviske hovedelementer: For det første krimgåten rundt Esajas' død, som driver handlingen fremover. For det andre oppgjøret med måten Danmark kolonialiserte Grønland på. Med tanke på dette emnet kan romanen leses som postkolonial litteratur. For det tredje rommer boken en fornuftskritikk som løper som en rød tråd gjennom handlingen. Romanen består av tre deler. Den første, «Byen», utspiller seg i den nedsnødde København, hvor Esajas' død står i sentrum. Smilla, som har en intuitiv begavelse for å «lese» snø, er mistroisk til politiets forklaring angående dødsfallet. Politiet mener at Esajas falt mens han lekte på et tak. På grunn av sporene i snøen tror derimot Smilla at ungen hoppet fra taket i full panikk, forfulgt av gjerningsmannen. Hennes etterforskning tyder på et ugjenomtrentelig komplott som har med Grønland å gjøre. Annen del, «Havet», utspiller seg om bord på et skip på vei mot Grønland. Smilla har tatt hyre som stewardess for å unngå politiets pågripelse og for å forfølge folkene hun mener har noe med Esajas' død å gjøre. Skipet, som heter *Kronos*, viser seg å være et slags dødsskip med folk om bord som man neppe kan stole på. Sjefen deres heter Tørk Hviid, og han

vil finne en meteor som kan omforme anorganisk materiell til organisk. Denne Tørk Hviid er en skruppelløs biolog, for meteoren har evne til å omforme harmløse parasitter til menneskeetende beist, og dermed er hele menneskeheten truet. Den tilsynelatende enkle kringgaten har i mellomtiden utviklet seg til en slags science fiction-thriller.

Tredje del, «Isen», foregår på Grønland, og i denne delen spiller den grønlandske isen en fremstående rolle. Smilla greier å finne ut at Tørk Hviid er Esajas' morder. Guttungen kom ved en tilfældighet over et kart som røper hvor meteoritten ligger. På skipet greier Smilla å hisse folk opp slik at de dreper hverandre, og til slutt er bare mekanikeren, Tørk Hviid og Smilla i live. Sluttscenen viser hvordan Smilla forhindrer at Tørk Hviid kan komme tilbake til *Kronos*, og han ender et sted på isflaten. Romanen har en åpen slutt:

Et sted foran mig bliver den løbende skikkelse langsomt mørkere.  
Fortæl os, vil de komme og sige til mig. Så vi forstår og kan afslutte. De tager fejl. Det er kun det man ikke forstår, man kan afslutte. Det kommer ikke til nogen afgørelse.<sup>16</sup>

Høg er blitt kritisert for denne slutten, for gåten rundt meteoritten blir ikke oppklart. Det samme gjelder for mekanikerens og Smillas skjebne. Romanen ender, på typisk postmodernistisk vis, med en gåte i form av et ordspill. Den kommer til en slutt og insinuerer dermed at leseren ikke har forstått. Men på innholdsplanet ender den med en åpen slutt. Dette ville da bety at man har forstått. Eller er det slik å forstå at jeg-fortelleren Smilla later som om hun har forstått sin fortelling? I så fall: Hva er det hun har forstått? Og hva har leseren forstått? Romanen bryter av og lar leseren i uvisshet.

## Frøken Smilla som postmodernistisk roman

Som Bo Jansson og andre forskere har gjort oppmerksom på, er *Frøken Smilla* en postmodernistisk roman.<sup>17</sup> Typisk for postmodernismen er at den ikke lenger trekker en grense mellom såkalt «seriøs» og «underholdende»

16 Sitert etter Peter Høg: *Frøken Smillas fornemmelse for sne*, København 1993. I det følgende sidetall i parentes.

17 Jansson 1994: 136 ff.

litteratur. Postmodernistisk litteratur er mer interessert i å overskride faste sjangergrenser enn å innfri sjangerkrav. Den eksperimenterer gjerne med forskjellige diskursarter og leker med leserens forventninger.<sup>18</sup> Derfor spiller begrepet pastisj en avgjørende rolle i postmoderne estetikk. Møller sier det følgende om pastisj-begrepet: «Pastiche is the modern reflection of lost aspirations for originality. [...] Pastiche and copy have become emblems of a truth no longer visible which they have replaced. They tell the story of this truth, but only its absence.»<sup>19</sup> Derfor er postmodernistisk litteratur ofte en hyllest til overflaten. Alt forblir ved overflaten uten at det forsøkes å konstruere en dypere mening. Verden er blitt kaotisk og uoversiktlig, og ingen har peiling. Derfor gir postmodernistisk poetikk avkall på den store fortellingen, der en forteller later som om han har oversikt.

Dette ser man også med tanke på karakterene, som forblir flate og merkelig kjente, sammensatt av tilsvarende mønster fra populærkulturen.<sup>20</sup> Dette gjelder eksempelvis for Smilla og hennes «coole» måte å svare på: «Er der nogen institution, der ikke har smidt Dem ud, frøken Jaspersen?» «Så vidt jeg véd, står jeg stadig i folkeregistret, siger jeg» (99). Et slikt svar virker kjent og minner om James Bond eller andre helter fra populærkulturen. Det er ingen tilfeldighet når Hans Henrik Møller sammenligner frøken Smilla med Sherlock Holmes og betegner henne som blanding av Hamlet og Modesty Blaise.<sup>21</sup> Eller når Lutz Rühling sammenligner henne med Philip Marlowe og Sam Spade fra den amerikanske detektivromanen fra 1940- og 1950-tallet. Forskjellen mellom en tradisjonell krim og en postmodernistisk thriller ligger blant annet i det retrospektive. Møller skriver følgende: «Whereas the classical detective story has a retrospective orientation in its attempt to reconstruct a fatal event which has already occurred, the postmodern version is oriented toward the future transforming the detective story into fiction.»<sup>22</sup>

Høg parodierer og driver et artistisk spill med sitater fra helt forskjellige områder. Så refererer gutten Esajas til profeten Jesaja fra Det gamle

---

18 Et paradigmatiske eksempel på dette er Italo Calvino's *Når en reisende i en vinternatt*.

19 Møller 1997: 29.

20 Se også Rühling 2002: 250.

21 Møller 1997: 40.

22 Sst.

testamentet. Samtidig kan romanen leses som en sjangerparodi. Den begynner som en klassisk detektivroman med en gåte, men utvikler seg etter hvert til en science fiction-thriller. I motsetning til en tradisjonell krim ender romanen med en åpen slutt. Riktignok greier Smilla å løse gåten rundt Esajas' død, men dermed er problemene på ingen måte løst. Ja, problemene rundt Tørk Hviid og meteoren synes å være mye farligere for menneskeheten enn Hviids ugjerning, isolert betraktet. De truer med å overskygge den egentlige krimgåten. Også når det gjelder romanens poetikk, finnes den samme tendens til allusjon og henvisning til annen litteratur. Profeten Jesajas bok i Det gamle testamentet er prominent til stede, men også Edgar Allan Poes *Arthur Gordon Pym* eller Mary Shelleys *Frankenstein* spøker rundt omkring i teksten. Dette har med den post-modernistiske *bricolage*-teknikken å gjøre, der originaliteten ikke ligger i å oppfinne noe nytt, men der teksten settes sammen som et puslespill, der de enkelte puslebitene allerede er kjente. Dette forklarer også det pastisj-aktige vi nevnte ovenfor.

### **Snøfornemmelse: «At læse sneen»**

At snø er et viktig element i handlingen, røper allerede tittelen. Men hva slags rolle spiller dette naturelementet? Tittelen betoner Smillas intuitive forståelse av snø, som er knyttet til hennes barndom på Grønland – hennes arvegods fra moren, kunne man kanskje si. Men leseren får etter hvert greie på at Smilla også har et analytisk forhold til snø grunnet hennes naturvitenskapelige utdannelse. Når handlingen setter inn, er Smilla en arbeidsledig glasiolog og forsker som allerede har skrevet noen fagartikler. Ut over dette kan Smillas fornemmelse for snø også knyttes til det estetiske. Hun er mottagelig for snøens (matematiske) skjønnhet. I kapittel syv prøver hun å forklare hva hun så i sporene til gutten på taket. Samtalepartneren mener hennes forklaringer er litt vage. Så sier hun: «Han har ret. At læse sneen er som at høre musikk. At beskrive hvad man har læst, er at forklare musikken skriftlig» (45). Sitatet viser at hun opplever snø estetisk, som en estetisk opplevelse som er vanskelig å sette ord på.

Som representant for den grønlandske inuitkulturen er Smillas fornemmelse for snø ikke bare hennes egen, men tilhører hele den grønlandske

urbefolkningen. Smilla er tilbøyelig til å forklare kulturelle forskjeller mellom Grønland og Danmark ut fra et annet forhold til snø. Mens snø og kulde på kontinentet først og fremst oppleves som et værfenomen man må beskytte seg mot, gjelder det stikk motsatte for folk på Grønland. I begynnelsen av romanen beskriver Smilla kroppen til den døde Esajas, og hun holder fast:

Jeg ser for første gang riktig på kisten. Den er heksagonal. Iskrystaller har på et vist tidspunkt denne form.

Nu sænker de ham i jorden. Kisten er af mørkt trø, den ser sà lille ud, og den har allerede et lag af sne over sig. Fnuggene er store som små fjer, og sàdan er sneen, den er ikke nòdvendigvis kold. Hvad der dette øjeblik sker, er at himmelrummet græder over Esajas, og tårerne bliver til frostdun, der lægger sig over ham. Det er universet der pà denne måde trækker en dyne over ham, for at han aldrig mere skal fryse. (12)

I dette utdrag beskrives snø som det elementet som beskytter guttungen mot samfunnets kulde. Som hos Grünbein (se kap. 6, «Durs Grünbein: *Vom Schnee*») trekkes det en analogi mellom snø og snøfnuggene og en seng med dyne. Snø er ikke noe man må beskytte seg mot. Folk fra Grønland beskyttes ved hjelp av snø. Litt tilspisset kunne man derfor si at Smillas kulturkritikk har sitt utspring i «snøsynet» som er basert pà Smillas morsmål. Dette ser man tydelig i et av romanens hovedtema, oppgjøret med måten Danmark kolonialiserte Grønland pà. Kolonialiseringen var samtidig ogsà en språklig kolonialisering der ingen vei førte utenom det danske språket. Barna ble undervist av lærere som bare kunne dansk, og betegnelse for grønlandere som «norddanske» sier sitt. Det er en slags språklig imperialisme hvor koloniens språk helst skal utryddes. Smilla forteller historien pà et feilfritt dansk, men mangler ord for å betegne forskjellige typer av snø pà dansk. Allerede ved romanens begynnelse finnes det en hentydning pà dette:

Det fryser ekstraordinære 18 grader celsius, og det sner, og pà det sprog som ikke mere er mit, er sneen *qanik*, store næsten vægtløse krystaller, der falder i stabler, og dækker jorden med et lag af pulveriseret, hvid frost. (11)

Det er altså snøen som danner forskjell mellom danskene og inuit. Inuitord brukes hyppig i forbindelse med snø. Høeg alluderer til en hårdnakket legende som går ut pà at inuit har en masse, minst 20 forskjellige

uttrykk for snø.<sup>23</sup> Dette førte til den såkalte Sapir-Whorf-hypotese som postulerte at måten mennesket tenker på, er avhengig av språk. Smillas forfatter synes å ha stor sympati for en slik språkoppfattelse, som er inspirert av romantiske språkteorier der forskjellige språk også betyr forskjellige syn på verden. Slik sett er altså Smillas fornemmelse for snø grunnet i hennes morsmål som har flere ord for forskjellige snøtyper enn dansk. Og dette resulterer i en skarpere tenkning angående snø ifølge denne teorien. Det er ikke uinteressant at Høeg baserer Smilla-figuren på en slik (feilaktig) teori som har sine røtter i romantikken.

Men inuitord fungerer også som markør av den kulturelle differensen mellom Danmark og dets koloni, Grønland. Teksten viser den kulturelle differensen, samtidig som den også forsøker å slå en bro over denne. Dette fenomenet av «bridging» er typisk for den postkoloniale litteraturen.<sup>24</sup> «Bridging-fenomenet» finner man også i selve navnet Smilla, for hennes navn er en språklig syntese:

Det år, jeg blev født, rejste min mor til Vestgrønland, og derfra havde hun kvindenavnet *Millaaraq* med hjem. Fordi det mindede Moritz om det danske *mild*, der ikke fandtes i ordbogen over hans og min mors kærlighedsforhold, fordi han ønskede at underkaste alt grønlandsk en transformation, der kunne gøre det europæisk og bekendt, [...] så enedes de om *Smillaaraq*, som af det slid, som tiden underkaster os alle, forkortedes til *Smilla*. (284)

At den unge Smilla sosialiseres i det danske språket og gradvis taper morsmålet sitt, er et frekvent motiv i romanen. Men språk spiller også en viktig rolle med tanke på personkarakteriseringen, i og med at navnene på karakterene ofte er talende.<sup>25</sup>

I Høegs roman fungerer snø ikke bare som markør av den kulturelle differensen mellom folk fra Danmark og Grønland. Leseren får også greie på hvordan snømotivet håndteres i kulturhistorien. I en samtale med den troende Elsa Lübing sier Smilla: «Det var sne på taget, hvorfra han faldt. Jeg så sporene. Jeg har fornemmelse for sne» (73). Hvorpå teksten fortsetter som følger: «Sneen er billedet på ubestendigheten, siger hun. Som i Jobs Bog.» [...] Ja, siger jeg. Og på sandhedens lys. Som i

23 Se «Eskimos haben mehr als 20 Ausdrücke für Schnee. Stimmt's?», i: *Die Zeit* 22, 1999 (27. mai).

24 Se for eksempel Ashcroft et al. 1989: 65.

25 Se også Krüger 1997: 312.



Åbenbaringen. «Hans hoved og hår var lyst som sne» (73). Smilla forbin-  
der det ubestandige ved snøen, som er formuleringen Elsa Lübing bru-  
ker, med snøens sannhetsaspekt, og skaper dermed en voldsom kontrast.  
For i vestlig tenkning er sannhet alltid forbundet med det stabile, faste.  
Men fenomenologisk sett passer slike motstridende kvalifikasjoner per-  
fekt sammen. Snøens ubestandighet er grunnet i selve materialet, som er  
ekstremt ustabil. Forskningen sier at det neppe finnes noe annet natur-  
materiale som er til de grader ustabil. Snø er veldig vanskelig å beregne  
med naturvitenskapelige metoder, blant annet fordi den forandrer seg  
hele tiden. Men metaforisk sett kan snø riktignok fungere som «sann-  
hetens lys» fordi dens farge er hvit og ren. At dette motsies senere i roma-  
nen, med den hvite og lysende fargen på Tørk Hviids hår, er et utsøkt  
ironisk poeng hos forfatteren.

Begge aspektene, snøens ubestandighet og sannhetsaspektet, symboli-  
seres i Smilla selv. Hun handler bevisst på en meget selvmotsigende måte,  
slik at det blir vanskelig for medmenneskene å regne henne ut. Hun kriti-  
serer Danmarks nedlatende holdning overfor folk fra Grønland, samtidig  
som hun lever på pappas pengepung. Hun beveger seg intuitivt i natu-  
ren med en orienteringssans som ikke kan forklares. Hun elsker klassisk  
musikk, Brahms' fiolinkonsert eller Schönbergs Gurre-sanger for eksem-  
pel, og har en kombinasjonsgave à la Sherlock Holmes. Hun kultiverer  
et distansert forhold til folk, men føler seg dypt solidarisk med Esajas.  
Hun gjør opprør mot fornuftstroen, mot opplysningsprosjektet generelt,  
men er selv knyttet til det rasjonelle. Dette mangefasetterte bildet finner  
man også i hennes måte å agere på. Hun iscenesetter seg selv som et *gen-  
dercrossing* menneske. Hun liker det feminine, samtidig som hun ikke  
prøver å unngå en slåsskamp, noe som snarere tyder på maskuline trekk.  
Grenser er definitivt det hun vil komme bort fra. Med andre ord: Hun er  
fluktuerende, som snø. Men samtidig er hun også veldig opptatt av sann-  
heten, og hun forfølger prosjektet sitt iherdig.

## *Amor vacui*, eller snø og matematikk

Høeg stiller mange problemer under debatt, men uten å konkludere.  
Dette gjelder også snø- og ismetaforikken, som viser seg å være svært

mangetydig. På den ene siden symboliserer disse metaforer Tørk Hviids «kulde» og kulden av en kynisk rasjonalitet på et mer generelt plan. Tørk Hviid kan sies å være en slags «sneedronning» à la H.C. Andersen, men en «sneedronning» som er tvers gjennom kynisk. Han går bokstavelig talt over lik for penger og makt. «Hviid» betyr hvit, og ved forskjellige anledninger gjøres det oppmerksom på hans hvite hår: «Over figuren er der en lysnen i rummet, som en hvid hat eller en glorie» (198 f.). Dette er en tydelig henspilling på apokalysen etter Johannes, som Smilla har vært inne på tidligere i romanen: «Ja, siger jeg. Og på sandhedens lys. Som i Åbenbaringen. «Hans hoved og hår var lyst som sne.»» (73). Som Lutz Rühling har gjort oppmerksom på, er den som har hvitt hår en Messias.<sup>26</sup> Tørk Hviid fungerer dermed som en ironisk omdreining av frelserfiguren. Han bringer død og fordervelse i form av meteoren.

Tørk Hviid er helvetes representant, og romanens slutt i isen kan leses som en omdreining av den tradisjonelle helvetesforestilling med fyr og flamme. Rühling har overbevisende argumentert for at slutten burde leses som en direkte refleks på Jesajaboken. Denne ender med følgende ord: «Og de skal gå ut og se på de døde kroppar av de menn som er falt fra mig; for deres orm skal ikke dø, og deres ild skal ikke slukkes, og de skal være en gru for alt kjød.» Slutten av Peter Høegs roman kan dermed leses som en slags refleks på slutten til Jesajaboken. Høegs muterte orm «Drancunculus» er en henspilling på ormen som Jesajaboken snakker om. Men den tradisjonelle toposen knyttet til helvetesforestilling er snudd på hodet: Helvetet er ikke lenger fyr og flamme, men snø og is. Man kan sammenligne et slikt apokalyptisk sceneri med fimbulvinteren fra norrøn mytologi.

Men snø står ikke bare for slike undergangsscenarioer. Den er også positivt konnotert siden den står for Smillas hjemsted. I en utvidet betydning kan man også si, i overensstemmelse med Smillas sitat fra Johannes' åpenbaring, at snø står for «sannhetens lys». Tingenes substans kommer først til syne når alt er nedsnødd. Når alt det synlige tildekkes under et hvitt teppe. Smillas ideallandskap er en stor hvit flate. *Horror vacui*, frykten for det tomme rom, blir erstattet med *amor vacui*, en forkjærlighet

---

<sup>26</sup> Rühling 2002: 263 f.

for det tomme rommet. Det tomme rommet står ikke bare for et øde, folketomt landskap. Begrepet betyr også et sted som ikke kan omskrives eller gjengis med ord, et udefinert sted. Et sânt sted har mye til felles med matematikk, ifølge Smilla, som sier:

Hvis noen spurgte mig, hvad der gør mig rigtig lykkelig, så ville jeg svare: Det gør tallene. Sne og is og tal. Og véd du hvorfor? [...] Fordi talsystemet er ligesom menneskelivet. Til at begynde med har man de naturlige tal. Det er dem der er hele og positive. Det lille barns tal. Men den menneskelige bevidsthed ekspanderer. Barnet opdager længslen, og véd du hvad det matematiske udtryk for længslen er? [...] Det er de negative tal. Formaliseringen af, at man føler man mangler noget. Og bevidstheden udvider sig stadigvæk, og vokser, og barnet opdager mellemrummene. [...] Og véd du, hvad det fører til? Det fører til brøkerne.[...] Og bevidstheden stopper ikke dér. Den vil overskride fornuften.» (112)

Så som tallene åpner opp for stadig nye rom, åpner et nedsnødd landskap seg til stadig nye horisonter: «Det er som et stort, åbent landskab. Horisonterne. Man drager imod dem, og de bliver ved med at flytte sig. Det er Grønland, det er det jeg ikke kan undvære!» (113) Smilla prøver altså å forklare lengselen matematisk og kobler dette til Grønlands snø- og islandskap. Men poenget er at hun ikke ser barndomsriket sitt som et etterlengtet sted. Tvert imot er hennes *amor vacui* et sted som ikke finnes i virkeligheten, det finnes kun som idé, som abstrakt forestilling. Man kunne også si at dette stedet fungerer kun som et udefinert sted og danner på denne måten en slags motforestilling til det definerte danske samfunnet. Det er i hvert fall påfallende at Smilla forkaster den danske livsstil uten selv å ha en positiv motmodell.<sup>27</sup> Smillas forkjærlighet for matematikk bunner i hennes kunnskapslengsel. Snø, en stor vid snøflate, fungerer som en slags utopi som Smilla lengter etter. Et udefinert ikke-sted. Rühling bruker begrepet «leere Transzendenz».<sup>28</sup> I romanen er en slik utopi koblet til Smillas kritikk av rasjonell tenkning. For å vinne kunnskap om verden og for å forstå den, må mer til enn bare rasjonalitet. Å forstå en annen kultur betyr å leve den:

27 Dette er grunnen til hvorfor Krüger betegner henne som en «postkolonial karakter», se Krüger 1997.

28 Rühling 2002: 271.

Der er én måde at forstå en anden kultur på. At *leve* den. At flytte ind i den, at bede om at blive tålt som gjæst, at lære sig sproget. På et eller andet tidspunkt kommer så måske forståelsen, Den vil da altid være ordløs. Det øjeblik man begriber det fremmede, mister man trangen til at forklare det. At forklare et fænomen er at fjerne sig fra det. Når jeg begynder at tale om Qaanaaq, til mig selv eller andre, er jeg ved igen at have mistet, hvad der aldrig rigtig har været mit. (184)

Mens rasjonell tenkning er basert på klassifisering, baseres sann kunnskap på en slags etterligning eller innøvelse i det man vil erkjenne. En slik fremgangsmåte er ikke basert på tenkning, men på innøvelse med alle sansene. Fornuftsbasert tenkning ødelegger det man vil ha kunnskap om. Ifølge Smilla unndrar verdens kompleksitet seg enhver form for klassifisering, begrepsdannelse og regler. Man kan i grunnen ikke ha kunnskap om verden som den er. Smilla synes å mene at inuitkulturen på Grønland har skjönt dette. Rett etter sitatet ovenfor fortsetter Smilla med følgende resonnement:

Som nu, i hans sofa, hvor jeg har lyst til at fortælle ham, hvorfor jeg er bundet til eskimoerne. At det er for deres evne til at vide, uden skygge af tvivl, at tilværelsen er meningsfuld. For den måde, hvorpå de i deres bevidsthed, uden at gå til grunde, og uden at søge en forenklet løsning, lever med spændingen mellem uforenelige modsætninger. For deres korte, korte vej til ekstasen. (184)

Smillas oppgjør med begrepspråket har en slående likhet med Bonnefoys poetologi. Det å erkjenne betyr å ha en intuitiv forståelse av tilværelsens enhet. Smilla snakker om en «binding» til inuitkulturen som hun gikk glipp av da hun var en liten jente.

Hvis man leser romanen psykologisk, kunne man tolke dette tapet som årsak til Smillas melankolske sinn;<sup>29</sup> en melankoli som har sitt utspring i den traumatiske erfaring av et tapt barndomsparadis.<sup>30</sup> Smillas reise nordover er i den forstand en reise tilbake til røttene. Men samtidig er det klart at disse røttene er tapt for godt. Som skipets navn, *Kronos*, tilsier, forbinder Høeg reisen nordover med mytologiske trekk. Navnet *Kronos* kan knyttes til det melankolske: «The ship is named Kronos, the classical god of time, associated with change, with melancholy, and with death»,

29 Se Norseng 1997.

30 Se Norseng, enda mer tilspisset 1997: 65: «I would suggest that Smilla's search for Isaiah can be interpreted as a repetition of a 'life-long', if disguised search for her lost mother.»

skriver Mary Kay Norseng.<sup>31</sup> Hva betyr nå dette for snømotivet? Smillas melankoli kan oppfattes som «mislykket sorgarbeid», et begrep jeg låner fra Sigmund Freud.<sup>32</sup> Smilla har identifisert seg med sin sorg, inkorporert den. Derfor kan hun ikke analysere den, distansen til det tapte mangler. Hennes «fornemmelse for sne» blir på denne måten til en uspesifisert lengsel etter snø som aldri kan tilfredsstilles. Som man ser i bokens siste kapittel, er snø konnotert med tiden, med fortiden.

I Høegs roman er det så å si snøen som fører protagonisten tilsynelatende tilbake i tiden, først på et skip med navn «Kronos», så til hennes barndomssted, Grønland. Men Smillas snø er et flyktig element som unndrar seg rasjonell forklaring. Mary Kay Norseng har en annen vinkling når hun skriver: «Snow is the substance of certainty. It is the substance of perfection.»<sup>33</sup> Men poenget er, som Norseng også er inne på, at snøens fullkommenhet kun er en tankegang: «I den ydre verden vil der aldrig eksistere en fuldendt dannet snekrystal. Men i vores bevidsthed ligger den glitrende og lydefri viden om den perfekte is.» (284) Dette er en idé som er basert på Smillas forkjærlighet for matematikk, men hun vet, på grunn av sin fornemmelse for snø, at denne idéen ikke er realisert i den ytre verden. Herfra kommer det ustabile, det flytende som kjennetegner snøen og Smilla selv som karakter.

Smilla oppfatter snø som det udefinerte. Det er et materiale som ennå ikke er meningsbærende. Høeg fører dermed snømotivet til en grense, der ingen vei går videre. Enn så lenge har vi sett at snømetaforikken alltid er koblet til bestemte forestillinger. De kan være transcendent, knyttet til en epifani, de kan være samfunnskritiske, snø som det kvelende og konserverende, eller snø kan fungere som metafor for hukommelsen, som vi skal se i kapittel 5. Høeg gir avkall på en slik snøsymbolikk, der snø står for noe annet. Hos ham er snø først og fremst knyttet til det tomme rommet, til det udefinerte. Og dette stedet fungerer som projeksjon for Smillas lengsel, som et etterlengt sted der man ikke vil og ikke kan ankomme, for dette stedet ligger i det uendelige. Dette utopiske stedet har Smilla stor sans for. Et sted som ikke kan deles inn i betydningsbærende motsetninger, for der

31 Norseng 1997: 73.

32 Se Freud 2011: 137–150.

33 Norseng 1997: 76 f.

er ingen ting semantisk betydningsfullt. Takket være hennes fenomenale orienteringssans må hun ikke frykte et sånt sted. Idet Peter Høeg ser for seg et øde snølandskap som potensielt forløsningssted, snur han opp ned på måten litteraturen har brukt dette motivet på. For i litteraturen har man brukt snø- og isscenariet som chiffre for et subjekt som har forlatt fellesskapet eller som har blitt ekskludert. Dette ser man særlig tydelig når man sammenligner forskjellige vinterreiser. Vinterreise som motiv er et ensomhetsmotiv par excellence. Frøken Smillas reise mot nord derimot fungerer omvendt. I Høegs roman forbindes det autentiske nettopp med Grønlands hvite flate. For Smilla er vinter ikke ensbetydende med ensomhet, men med fellesskapet. Som moren til Smilla sier: «Min mor, og mange med hende, foretrak vinteren. På grund af jagten på nyisen, på grund af den dybe søvn, på grund af husfliden, men mest på grund af besøgene. Vinteren var en tid til samvær, ikke til jordens undergang» (261).

## Ragnar Hovland: *Ei vinterreise*

En annen form for vinterreise er romanen *Ei vinterreise* av Ragnar Hovland som ble utgitt i 2001. Denne vinterreisen består av to deler. Den ene er en *roadmovie*-fortelling om en biltur gjennom Vest-Norge, den andre er dagboksnotater fra en kreftpasient som skriver dagbok om sykdommen. Det viser seg etter hvert at dagbokforfatteren er Ragnar Hovland selv, som også røper at han har «ein idé til ei bok: Ein predikant med vaklande tru på jakt etter noko, det er vinter. Eg veit ikkje meir, eller kva eg skal bruke det til, eller om det har noko med meg å gjere nett no» (286). Denne delen er satt i kursiv og adskiller seg fra den andre historien om protagonisten Lindemann, som er en legpredikant på jakt etter en gammel kjærlighet.

Men sitatet viser at de to delene henger sammen og kan føres tilbake til samme forfatter. Idet Hovland sier *expressis verbis* at dagboksnotater er skrevet av ham selv, etablerer han en slags selvbiografisk pakt mellom leseren og boken, der den empiriske forfatter og dagbokens jeg oppfattes å være identiske.<sup>34</sup> «Pakten», eller kontrakten, blir stiftet av

---

34 Jf. Lejeune 1994: 13–55. Den selvbiografiske pakten betyr ikke at Ragnar Hovland og dagbokskriveren er en og samme person siden pakten er en form for iscenesettelse, en avgjørelse mellom forfatteren og leseren.

dagbokskriveren selv. 14. august skriver han: «Stoppa først i Fjærland, på Nynorsk Antikvariat og leverte bøker og drog med nokre nye (Sagens Kvengdal, mi eiga Under snøen, Løveids Tenk om isen ...)» (202 f.). Fiksjonsdelen derimot skiller seg ut som fiksjon, men leseren har hele tiden en viss fornemmelse av at historien om Lindemann har noe med dagbokskriveren å gjøre. Dette er i og for seg ikke noe forunderlig, siden dagbokskriveren selv gjør oppmerksom på dette, som det nettopp har kommet frem. Dagbokskriveren avslører at han også er forfatteren til fiksjonsdelen. Kari Garshol Welle oppfatter denne delen som en ekster-nalisering av Hovlands dødsangst, mens Synnes/Bondevik leser fiksjons-delen som en slags fordobling av jeget der det kan utprøve forskjellige roller.<sup>35</sup> Forskjellen mellom de to delene er derimot ikke så stor. Den ligger bare i fiksjonaliseringsgraden, for også dagboken er underlagt en fiksjonalisering. Jeget presenterer seg på en bestemt måte og er underlagt visse sjangerkrav. Men en alvorlig sykdomshistorie skygger gjerne for det, slik at leseren er tilbøyelig å lese teksten som en autentisk fortelling. Men Hovland skriver seg inn i en bestemt tradisjon.

Fiksjonsdelen handler som sagt om legpredikanten Lindemann som legger ut på en reise for å finne Johanna, en jente han en gang var glad i. Underveis treffer han på en gammel skolekamerat med navn Tomas i Dalen og på en ung jente, Liv. Alle tre legger ut på tur, de vil kjøre Liv, som er på flukt fra foreldrene, til tanten hennes, og Tomas er nysgjerrig på Lindemanns prosjekt om å finne Johanna. Alle tre sliter med livet og er inne i en slags identitetskrise. Liv vokser opp i et hjem uten kjærlighet, preget av alkohol og vold, Tomas i Dalen er frustrert over livets trivialiteter som familiefar, og Lindemann har følelsen av å ha gått glipp av livet. Han sliter med sin tro og viser et tydelig ønske om å bryte opp, om å forandre livet sitt.

Romanen er interessant i vår sammenheng på grunn av tittelen som kan tyde på slektskap med Schuberts *Winterreise*. Har snø og is en lignende funksjon som hos Schubert? I sin masteravhandling er Gaute M. Sortland inne på dette og peker på motivslektskap.<sup>36</sup> Både Schuberts vintervandrer

35 Garshol Welle 2010: 235, Synnes/Bondevik 2018: 168.

36 Se Sortland 2007: 33–41.

og Lindemann legger ut på en vandring på vinterstid, den siste riktignok i november. Hos både Schubert og Hovland speiler et frossent, utilgjengelig landskap det indre hos karakterene. Men mens Schuberts vintervandrer forlater byen på grunn av skuffet kjærlighet, drar Lindemann ut på grunn av en følelse av å ha tapt «the real life». Derfor vil han finne Johanna, en gammel klassekamerat som han tilfeldigvis oppdaget på et bilde. Den eksistensielle krisen som alle tre karakterene i fiksjonsdelen er inne i, utmerker også Schuberts vintervandrer. Han føler seg ensom, forlatt av Gud og mennesker. Et annet fellestrekk er det målløse ved reisen. Protagonistene bryter ikke opp fordi de vil oppleve noe nytt og nå et bestemt mål, de bryter opp på grunn av en krise som tvinger dem til å bryte opp. Sortland formulerer det enda mer radikalt: «Personane i denne historia reiser ikkje fordi dei vil bryte opp, eller fordi dei vil ha ei avkopling frå sitt vande miljø. Dei bryt opp fordi det ikkje finst noko val om dei skal klare å halde seg i live.»<sup>37</sup> Men mens Schuberts vintervandrer etter hvert utvikler en slags dødslengsel og er klar over veiens mål som er graven, kan ikke det samme sies om Hovlands protagonister. De lengter etter kjærlighet og etter en oppgave i livet. Men poenget er at Lindemanns prosjekt om å finne Johanna kan oppfattes snarere som et diffust håp eller uklart ønske enn som et realistisk prosjekt.<sup>38</sup>

Men ser man bort fra slike motiviske fellestrekk, vil man neppe finne plotmessige likhetstrekk mellom de to verkene. Det har kanskje også med selve sjangeren å gjøre. Sangsyklusen er sentrert rundt en ensom vintervandrer som gjennomfører prosjektet sitt med konsekvens der humor og satire ikke har noen plass. Han leser naturen i samsvar med sitt indre, derfor ser han ikke noe annet i naturen enn dødssymboler. Hovlands fiksjonsdel derimot er tidvis ganske burlesk, takket være Tomas i Dalen som i sin snakkesalighet sørger for humoristiske innspill. Med sin «runde mage» og sin store matlyst minner han faktisk litt om Sancho Panza. Den mer alvorlige og idealistiske Lindemann danner derimot en motpol og kan oppfattes som en moderne Don Quijote-skikkelse. Hovland kobler det eksistensielle og alvorlige tett sammen med det humoristiske.

---

37 Sst. 26.

38 Sst.



Hovlands karakterer virker ofte nokså stiliserte, typiserte, på bekostning av en mer realistisk innramming. Til dette passer også de mangslungne henspillinger på populærkulturen. Sortland kobler for eksempel fiksjonsdelen til Dylan:

Det er nærliggande å tenke på Bob Dylan-låten «Visions of Johanna» når ein les fiksjonsdelen. Som så mange andre populærkulturelle innslag i boka, kling ho med i bakgrunnen. Eg vil ikkje bli overraska om det er frå denne låta Hovland har lånt namnet på draumejenta frå. Og som personen i Bob Dylan sin tekst, kan ein seie det same er tilfellet for Lindemann. Her er siste linje av låten: «And these visions of Johanna are now all that remain.»<sup>39</sup>

Populærkultur, fremfor alt musikk, er viktige ingredienser både i fiksjonsdelen og i dagboknotatene. Tomas i Dalen er, som dagbokskriveren, veldig opptatt av musikk. De hyppige referansene til populærkulturen kjennetegner en roman med en postmodernistisk signatur. Med dette mener jeg at fiksjonsdelen er blottlagt for enhver form for dybdestruktur. Karakterene i denne delen virker underlig kjente og har en (karikerende) rolle å utfylle. De minner om andre litterære skikkelser, og det de opplever, minner ofte om bestemte filmutklipp. Sortland nevner for eksempel filmen *Deliverance*, som det finnes mange paralleller til i «fjellstue-scenen» (37).<sup>40</sup>

Det er med andre ord en slags overflateestetikk som favoriseres; en morsom lek med litterære og (pop)kulturelle referanser uten realistisk forankring. Fiksjonsdelen kan sånn sett sammenlignes med Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. Til det ikke-realistiske passer også de fantastiske eller overnaturlige innslag med syn av engler og lignende syn. Til dette danner dagboken en stor kontrast. Garshol Welle karakteriserer denne delen som «ei mental reise gjennom ein sjukdomsperiode».<sup>41</sup> De postmodernistiske innslag forklarer hvorfor vintermotivet er mindre funksjonalisert hos Hovland enn hos Schubert, hvor snø, kulde, frost og is spiller en viktig rolle i nesten alle 24 sangene.

Bortsett fra motivslektskap finnes det nesten ikke noe intertekstuellet samspill mellom Schuberts *Winterreise* og romanen til Hovland.

---

39 Sst. 20.

40 Sst. 28.

41 Garshol Welle 2010: 232.

Det samme kan forresten sies om mottoet, som er fra Heinrich Heines verssatire *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Ut over den kåserende, ironiske tonen som er typisk for Heine, finnes det neppe fellestrekk, siden Hovlands tekst ikke kan sies å være politisk. Heines vers derimot kan leses som en dristig satire rettet mot hans konservative fedreland. Hovlands tekst mangler politiske undertoner og legger mer vekt på eksistensielle problemstillinger. Han bruker vinteren som bilde på en mental tilstand som kjennetegnes av sykdom (kroppslig og sjelelig), desorientering og fremmedfølelse: «Landskapet, det som vi enno er i stand til å sjå av det, er blitt meir audt. Det er som å kjøre gjennom eit audt, sjeleleg landskap.» (30) Fremmedfølelse og orienteringskrise knytter alle protagonistene sammen, altså både dagbokskriveren og Lindemann, Tomas i Dalen og Liv. Forskjellen mellom dem er at mens dagbokskriveren har en soleklar diagnose å forholde seg til, kan det samme ikke sies om karakterene som opptrer i fiksjonsdelen. De savner kjærlighet og har vanskelig for å se en mening med livet. Tomas i Dalen sier allerede tidlig i romanen: «Nett no sit ho Lise-Bente heime framfor tv-skjermen, vil eg tru, og eg kjører omkring på dei kalde vegane, uten mål eller meining.» (14)

Snømotivet spiller dermed en tilsynelatende perifer rolle i Hovlands tekst. Men det blir mer sentralt mot romanens slutt, når dagbokskriveren og Lindemann faktisk begynner å nevne snø som værphenomen. Da sier for eksempel Lindemann: «Til slutt seg eg at det er meldt snø for morgondagen, og værmeldaren smiler beklagende og trekker skuldrene» (251). Og litt etter: «Og eg vakna om morgonen den siste dagen, den siste dagen Tomas i Dalen og eg skulle tilbringe saman, då vi skulle gjere opp det uoppgjorde mellom oss, då eg skulle kle meg i mi kvitaste skjorte og sjå at heller ikkje denne dagen ville gi oss snø» (253). Det er påfallende at Lindemanns ønske om snø blir mer og mer påtrengende mot slutten, når han for eksempel tror at til og med naturen selv ønsker seg snø: «Eg høyrer skritta mine i grusen. Blomsterbeda og plenane ser ut som dei berre ber om at det skal snø, så dei får kvile seg litt» (258). Det positive synet på snøen deles også av dagbokskriveren. Under datoen 21. oktober, dagen han vender hjem fra sjukehuset, heter det: «Den første snøen har vore innom» (279). På denne måten forberedes snømotivets sluttfurioso, for å si det slik. I det siste kapitlet forstår Lindemann at han har forvillet seg

fullstendig, og «at ingenting lenger stemmer, verken kart eller terreng» (303). Det vil si at protagonisten er kommet så langt at han ikke lenger greier å orientere seg. Koordinatene oppløser seg, noe som understrekes i det engelen Lemuel dukker opp igjen. Drøm og realitet glir inn i hverandre. Etter at Lindemann har oppdaget at han gikk vill, forteller han:

Eg ser opp mot himmelen som er grå og uendeleg tung, og eg tenkjer: om det berre ville begynne å snø no, det ville ha vore rett. Eit ugjennomtrengelig snødrev som kunne gøyme alt, kvit snø som kunne breie seg over alle vonbrot og knuste draumar, over alle vegar og over alle kart og alt ein enno kunne sjå var berre kvitt.

Men eg skjønner at det ikkje kjem til å snø, og at det ville vere altfor enkelt, rett og slett for billig, om det skjedde. For det er berre ikkje slik det er. Det er ikkje lov å ha det så enkelt. (303)

Lindemann er kommet til et punkt der han ikke lenger vet hvordan han skal fortsette, og han ønsker seg snø. I hans forestilling ville snø fungere som mulig utvei for orienteringskrisen han befinner seg i. Snø kan rydde opp idet den tildekker. At snø skulle tildekke «knuste draumar», viser at Lindemanns ønske er fåfengt. Jeg-fortellerens ønske om at «kvit snø [...] kunne breie seg over alle [...] vegar og over alle kart og alt ein enno kunne sjå var berre kvitt» viser at han lengter etter en ny begynnelse. Snømotivet brukes her for å skape en slags *tabula rasa*-tilstand, i håp om at man kan begynne forfra. Men dette er selvfølgelig ikke mulig, for enda snøen tildekker, skjuler den ikke det som er under. Det er det dialektiske ved snøen som Hovland er ute etter. Snøens renslighet og *tabula rasa*-egenskap er dermed fingert.

Fortelleren merker selv at en slik løsning ikke ville vært bærekraftig. Han merker at denne naturmetaforikken ville føre ham på villspor, for han må selv finne på en løsning, uten hjelp utefra. Fortellerens snødiskurs tas nå opp av engelen Lemuel som plutselig dukker opp igjen: «Skal tru om det blir snø? seier han, mest til seg sjølv. – Jo, det blir vel snø ein gong, det blir vel det, han berre dryger litt. Slik er det no. Slik er det no, ja» (304). Engelen dukker opp som en *deus ex machina*. Hans funksjon er å avslutte romanen. Lemuel, også dette navnet henspiller på Bibelen, er knyttet til snø. Det som kjennetegner både Lindemann, Lemuel og fortelleren i dagboken, er at alle tre venter på snø. Mens dagbokskriveren

nevner «julesnøen» som ennå ikke er «å sjå nokon stad» (295), synes engelen å ha snøens forløsende og transcenderende funksjon i tankene når han sier: «Jo, det blir vel snø ein gong, det blir vel det, han berre dryger litt.» Men da drar de, i en for Hovland typisk karnevalesk vending, på biltur. Romanen har en åpen slutt og insinuerer dermed at et nytt liv er mulig. Også dagbokskriveren formulerer i sitt siste notat: «Det er eit nytt liv, men det kan levast» (302). I dette glimt av håp konvergerer de to tekstene.

Hvis man sammenligner tekstene i dette kapitlet på bakgrunn av spørsmålet hvordan de fremstiller moderniseringsprosessen og hvilken rolle snømotivet spiller, kan det kanskje oppsummeres på følgende vis. Konflikten i Stifters *Bergkrystall* oppstår fordi skomakeren fra Gschaid har et eksentrisk og individualistisk sinn i sin ungdom. Han holder seg ikke til tradisjonene og viser ikke hensyn nok til det førmoderne bondesamfunnet han er en del av. Gjennom hans hybris kommer samfunnet i ubalanse. Balansen gjenopprettes ved hjelp av naturen. For de to barna overlever natten ikke grunnet menneskeskapte produkter eller hjelpemidler, men ene og alene på grunn av naturfenomener. Det er ikke kaffeekstrakten som holder dem våken, men nordlyset og smellene fra isbreen. Dette kan leses som en voldsom oppgradering av naturens potensial på bekostning av de menneskelige og kulturelle produkter.

Max Webers formulering «avfortryllingen av verden», som ifølge ham kjennetegner moderniteten, blir her sagt imot. Hos Stifter er det ting mellom himmel og jord (Stifters «blide lov») som ikke kan forklares på rasjonelt grunnlag. Og dette er nettopp det vesentlige. Stifter forsøker på denne måten å unngå den truende meningstap som også hans forteller har vært utsatt for, ikke bare karakterene. Både Stifter og Jensen bruker snømotivet for å aksentuere dette meningstapet. Snøen er hos begge en usemantisert hvit flate som utfordrer muligheten til å orientere seg. Men hvor Stifter ennå ser en løsning i en mulig resemantisering (tegn blir synlige igjen), ender Jensens tekst med en fullstendig kollaps av det gamle, førmoderne bondesamfunnet. Dette ligger begravet i snø. Under postmodernistiske fortegn kommer Peter Høeg derimot med en uforbeholden oppvurdering av snø og kulde. Snøens usemantiserte potensial fungerer hos ham ikke bare som projeksjonsflate for Smillas lengsel, men tilsvarende også romanens overflateestetikk. Noe lignende finner vi hos

Ragnar Hovland. Hans roman kan også oppfattes som en postmoderne lek med forskjellige elementer fra populærkulturen som kombineres med den alvorlige dagboken. Man kunne til og med tolke *Ei vinterreise* som et slags forsvarsskrift for det numinose siden det opptrer engler og lignende metafysiske vesener. Men det spørs om en slik «refortryllelse av verden» stikker dypt nok, og ikke bare fungerer som et element i postmodernismens overflateestetikk.