

KAPITTEL 3

Snøpoetikk¹

Også i dette kapitlet ligger hovedvekten på vinterreise-motivet. Det lyriske jeget forlater hjemmet sitt og legger ut på en vandring, både hos Schubert og Bull. Men vinklingen her er en annen. Dette kan forklares delvis med sjangeren i og med at lyrikken har i mindre grad narrative trekk. Den vinterreisende i dette kapitlet er nesten utelukkende opptatt av sine egne tanker og benytter den ytre virkeligheten kun som et speilbilde, som et slags incitament for sitt eget indre. Mens reisen til Schuberts vandrer ennå er halvveis motivert i skuffet kjærlighet, legger Bulls nattevandrer ut på tur helt uten motivasjon. Reisen eller reisens mål er uvesentlig fordi teksten tematiserer et subjekt som sliter med å finne en meningsfull tilværelse.

Det er derimot påfallende at kunst spiller en fremtredende rolle både hos Schubert, Bull og Ulven. Den kan føre subjektet ut av krisen, i hvert fall hos de to førstnevnte. Det lyriske jeget som hos Schubert og Bull forneker Gud og all mening med tilværelsen, vinner meningen tilbake ved hjelp av kunst. Det er i full overensstemmelse med Nietzsche, som formulerer: «Die Kunst als einzig überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens, als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence.»² Kunstens fortrinn ligger ifølge Nietzsche i det at den er seg bevisst om sin egen status som fiksjon. Kunstens fremtredende rolle hos Schubert og Bull forsterkes via de metapoetiske innslag som nettopp profilerer tekstene som kunst. Begge to fokuserer på ett enkelt kriserammet individuum som føler seg fremmed(gjort) på jorden. Man kan illustrere dette med et av Caspar David Friedrichs vinterbilder, for eksempel med *Winterlandschaft*, som han malte i 1811.

1 Delen om Olaf Bull i dette kapitlet (s. 113–130) er publisert tidligere: Seiler, Thomas 2018: “Faldende og festlig sne” – snømotivets funksjon i Olaf Bulls dikt *Sneen*. *Nordisk poesi*. 3 (1), 5–19. <https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2018-01-02>

2 Nietzsche 1999, bind 13: 521. «Kunsten som eneste overlegne motkraft mot all vilje til livets fornektelse; som det anti-kristelige, det anti-buddhistiske, det anti-nihilistiske par excellence.»



C.D. Friedrich: *Winterlandschaft* (1811), olje på lerret, 32,5 x 45 cm, Staatliches Museum, Schwerin.

Det er påfallende hvor folketomme Friedrichs vinterbilder er. Mennesker er enten helt fraværende, eller det dukker opp ett enkelt menneske. På bildet ser man en skikkelse som står omringet av død natur, og ser etter noe. Den skikkelsen vi ser, har kanskje gått seg vill og søker etter en vei. Han ser i retning av en stor, hvit snøflate, støttet på en stokk og luter seg fremover. Vinkelen han inntar, er den samme som det store treet i bildets forgrunn. Trestubbene rundt virker nesten grotesk store i forhold til mannen. De to store trærne som innrammer skikkelsen, ser ut som om de også snart skal dø, i og med at de virker skrøpelige. Dette gjelder særlig for treet til høyre, som allerede har et stort hull i trestammen. Naturen på bildet står i forfallets tegn, og det samme kan sies om mannen. Ingen ting tyder på en mulig forsoning. Vintervandreren på bildet ser som sagt på den store, hvite flaten. Han konfronteres med intetheten, med det usemantiserte rommet foran ham som verken gir svar eller mening. Naturen har ikke lenger en forløsende virkning på ham, fordi han ikke greier å tolke naturen som emanasjon av det guddommelige. Mannen og naturen interagerer på ingen måte med hverandre, ser man bort fra at begge to virker nokså skrøpelige. Det forsonende elementet er fraværende.

Naturen taler ikke lenger til ham. Nøyaktig det samme erfarer Schuberts vintervandreren.

Inntrykket forsterkes via bildets bakgrunn, som ut fra bildets logikk må tolkes som himmel. Vi kan imidlertid merke oss at denne himmelen tenderer til å være en udefinert, mørk flate som liksom forlenger den udefinerte hvite flaten vandreren lytter mot. Og med denne settingen tenderer bildet mot et abstrakt maleri, så å si *avant la lettre*. Vandreren trues med å bli innhentet av intetheten. Det er en verden han ikke lenger greier å fortolke som meningsfull, den er blitt uforståelig. Skikkelsen virker fullstendig tapt i sin skrøpelighet midt imellom de to trærne som dominerer forgrunnen. Hans orienteringsforsøk er et håpløst foretak. Fortaptheten understrekes med det merkelige lyset. Hvor kommer det fra, og hva slags lys er det egentlig? På hvilken tid av dagen er dette? Lyset kaster jo et skjærende glimt på snøen til trærnes grener. Bildet virker som et scenebilde, ikke som et natursceneri. Her er det ikke lenger realismen det kommer an på, snarere profileres bildets symbolgehalt. Alt må underordnes tanken om individets metafysiske fortapthet og den prinsipielle meningsløshet som råder. Men dermed profileres også det kunstige på bekostning av naturmimesis. Maleriet iscenesetter seg selv som kunst, ikke som en noenlunde realistisk skildring av natur.

Bildet er som en visualisering av Schuberts *Winterreise* og Bulls dikt *Sneen*.³ Jeget i disse tekstene er kriserammet, fremmedgjort og har tapt sin plass i fellesskapet. Hos Bull leder subjektets lengsel etter autonomi til en selvkritisk drøfting der det kunstneriske arbeidet ses som mulig utvei av krisesituasjonen. Det vil si at kunst kan fungere som det området hvor selvrealisering og fellesskapstanke ikke oppfattes å være selvmotstridende. Kunstens oppvurdering slår seg umiddelbart ned i selve verkene som kan sies å være metapoetiske. Dette er fullt gjennomført hos Bull, men antydes allerede i Schuberts *Winterreise*. I begge verkene er språkets referensielle side nedtonet til fordel for en allegorisk og metapoetisk måte å skrive på. Den ytre virkeligheten speiler sjelens tilstand (Schubert) eller fungerer som allegorisk landskap for det lyriske jeget (Bull), mens den hos Ulven er kulisse for en forsvinningspoetikk.

3 Se Wetzels 1995.

Franz Schubert: *Winterreise*

Schubert komponerte sin sangsyklus i 1827, et år før han døde. I disse 24 sanger, som opprinnelig stammer fra en mer omfattende diktsamling av Wilhelm Müller, forlater den navnløse vintervandrer byen på grunn av skuffet kjærlighet. Men dette motivet spiller etter hvert kun en underordnet rolle, det forsvinner stadig mer og blir erstattet av protagonistens refleksjoner rundt eksistensielle spørsmål.⁴ Sangene tematiserer en ensom vandrer som er i alvorlig krise og lengter etter døden. Følelsen av å være fremmed på jorden eksponeres tydelig allerede i den første sangen, som har følgende kjente opptakt: «Fremd bin ich eingezogen, / fremd zieh' ich wieder aus»⁵ («Som fremmed tok jeg inn her; / som fremmed drar jeg bort»)⁶. To ganger gjentas ordet «fremmed» i de to første vers. Dette understreker syklusens hovedtema, som er det lyriske jegets fremmedfølelse på jorden. At det er en form for eksistensiell ensomhetsfølelse som ikke bare er grunnet i skuffet kjærlighet, viser en analyse av alle 24 sangene. Det finnes ingen form for kommunikasjon med andre mennesker i hele syklusen, ser vi bort fra et spørsmål protagonisten retter mot liremannen i den siste sangen: «Wunderlicher Alter, / Soll ich mit dir gehn? / Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?» (374) («Skal vi to slå følge, / underlige bror? / Vil du dreie klang til / mine sangers ord?») (42). Det finnes et retorisk spørsmål til i syklusen, denne gangen rettet mot en kråke som Schubert har viet en hel sang til: «Krähe, wunderliches Tier, / Willst mich nicht verlassen? / Meinst wohl bald als Beute hier / Meinen Leib zu fassen?» (280) («Kråke, sære fugl: til *mitt* / liv lar du deg knytte? / Tror du at min kropp om litt / blir ditt sikre bytte?») (29). Bortsett fra de to spørsmål er det ingen kommunikasjon i hele romansesyklusen. Protagonisten samtaler utelukkende med seg selv og med naturen, men betegnende nok uten å få svar fra denne. Lytteren er konfrontert med jegets tanker og refleksjoner. Jeget iscenesetter seg selv som utstøtt fra menneskelig fellesskap. Schubert var klar over at Müllers radikale vers

4 I syklusens annen del spiller kjæresten og skuffet kjærlighet-motivet kun en underordnet rolle. Jf. Hörisch 1991: 52.

5 Sitert etter Bostridge 2015: 22. Sidehenvisning i parentes i det følgende.

6 Sitert etter André Bjerkes gjendiktning, Oslo 1976: 7. Sidehenvisning i parentes.

ikke ville falle i smak. Han kalte *Winterreise* en syklus av «schauerlicher Lieder» («gruelige lieder»).

Den eksistensielle ensomheten understrekes ved hjelp av syklusens bildespråk. Jeget går gjennom et frossent landskap av is og snø. Det stivnede vinterlandskapet tilsvarende vandrerens frosne hjerte. Men bildespråket brukes dialektisk. Vinterlandskapets funksjon er fremfor alt å peke på jegets radikale fremmed- og ensomhetsfølelse. Men samtidig er jeget avhengig av å ha et frossent vinterlandskap for å konservere minnene. Jeget vil, i hvert fall i de første sangene, opprettholde erindringen om den tapte kjæresten. Det ytre og det indre frostlandskapet er betingelsen for å kunne bevare erindringen. Dette ser man i den fjerde sangen «Erstarrung» («Stivnet»):

Ich such' im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie an meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur.

Jeg søker her i sneen
forgjeves hennes spor,
hvor vi har streifet over
den sommergrønne jord.

Ich will den Boden küssen
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen
Bis ich die Erde seh.

Her vil jeg kysse marken
og gjennomtrenge sne
og is med hete tårer
til jorden blir å se.

Wo find' ich eine Blüte,
Wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
Der Rasen sieht so blaß.

Hvor ser jeg gresset grønnes?
Og hvor står rosen rød?
Så gustenblek er vollen.
Den siste blomst er død.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Er intet minnet levnet
min sjel fra dette sted?
Hva gir da bud om henne
når smerten er brent ned?

Mein Herz ist wie erfroren,
Kalt starrt ihr Bild darin:
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin. (93)

Mitt døde hjerte bærer
ditt bildes frosne trekk,
og hvis mitt hjerte smelter,
vil bildet rinne vekk. (11–12)

Det ubevegelige, det frosne i vinterlandskapet, er en forutsetning for at erindringen lykkes, samtidig som snøen også har skjult hennes spor.

Jegets smerte er en forutsetning for minneprosessen.⁷ Denne er avhengig av bilder som jeget forestiller seg. Vinter og snø må til for at jeget kan produsere mentale bilder som konserverer minnene. I den syvende sangen, «Auf dem Fluss» («På floden»), leser vi i de første tre av fem strofene:

Der du so lustig rauschtest, Du heller, wilder Fluß, Wie still bist du geworden, Gibst keinen Scheidegruß.	Du klare flod som bruste så lystig, vilt og fritt, gir ingen avskjedshilsen. Hvor stille du er blitt!
Mit harter, starrer Rinde Hast du dich überdeckt, Liegst kalt und unbeweglich Im Sande ausgestreckt.	Ditt vesen har du dekket bak dette hårde skall. Du ligger strakt i sanden, urørlig, stiv og kald.
In deine Decke grab' ich Mit einem spitzen Stein Den Namen meiner Liebsten Und Stund' und Tag hinein. (152)	Jeg graver i ditt dekke et bilde på mitt savn: Jeg risser inn en time, en dag, et elsket navn. (17)

«Auf dem Fluss» er et typisk eksempel på det dialektiske ved temaet. Subjektet lider på grunn av vinterlig frost, samtidig som det er avhengig av at det frosne sceneriet ikke kommer til å slutte. Kun da kan subjektet bevare erindringsbildene om den tapte kjærligheten som er konservert i den frosne naturen.

Protagonisten trekker seg tilbake i sitt indre på grunn av skuffet kjærlighet. Men kjærestens angivelige utroskap er på underlig vis svakt motivert. Man får ikke greie på hva som skjedde. Man får ikke en gang greie på hvem som skuffet hvem når det er snakk om «Om elskov sang min pike, / om bryllup hennes mor. / Nu dekker sneens rike / den vintermørke

7 Det er meget interessant at tekstforfatteren Wilhelm Müller knytter minnene til smerte. For i den tradisjonelle *ars memoriae* er minneprosessen fremfor alt en «husketeknikk» man kan lære. Først Nietzsche snur aspektet av inderlighet som er knyttet til *ars memoriae* på hodet idet han betoner smertens rolle i erindringsprosessen: I *Moralens genealogi* skriver han: «Man brenner noe inn for at det skal forbli i hukommelsen. Bare det som ikke opphører å gjøre vondt, forblir i hukommelsen.» [...] Det skjedde aldri uten blod, kvaler eller ofre når mennesket anså det som nødvendig å lage seg en hukommelse.» Nietzsche sier om smerten at den er «mnemoteknikkens mektigste hjelpemiddel». Nietzsche 2010: 55 f. Müller/Schuberts ideelle smerte radikaliseres ytterligere hos Nietzsche. Hos ham dreier det seg om en slags kroppshukommelse på grunn av tilføyet pine.

jord» (7). Vintervandreren lengsel etter den tapte kjærligheten er fra begynnelsen av svak begrunnet, fordi det også er snakk om at «min kjærlighet vil vandre / som Gud har forutsatt, / og alltid søke andre» (8) i syklusens første sang. Protagonisens dødslengsel blir derimot stadig sterkere profilert i syklusens gang. Den er fullt tematisert allerede i den svært kjente femte sang, som etter hvert ble en folkevise som ikke lenger forbindes med *Winterreise*. Sangen «Der Lindenbaum» («Lindetreet») snakker i skjult form om protagonisens dødslengsel:

Am Brunnen vor dem Tore,
Da steht ein Lindenbaum:
Ich träum' in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ved brønnen foran porten,
der står et lindetre.
Hvor mange vakre drømmer
jeg drømte under dét!

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Der risset jeg i barken
så mange ømme ord;
dit gikk jeg når min glede
og når min sorg var stor.

Ich muß' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.

Jeg måtte atter vandre
i natt forbi min lind.
Jeg lukket mine øyne
i mulm og nattevind.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm' her zu mir, Geselle,
Hier find'st du deine Ruh'!

Og treets grener bruste;
dets rop fornemmet jeg:
Kom hit, min bror og felle,
du finner fred hos meg.

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht;
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

De kalde vinder blåste
imot meg der jeg kom;
Min hatt fløy bort med vinden.
Jeg vendte ikke om.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort! (106–107)

Nu er jeg fjernet timer
og mil fra dette sted,
men hører stadig brusset:
Der kunne du fått fred. (13–14)

Thomas Mann har en fin, liten tolkning av denne sangen i *Trolldomsfjellet*, hvor fortelleren oppfatter lindetreet som uttrykk for dødslengselen til

Hans Castorp, romanens protagonist.⁸ Dette er en avgjørende passasje i Thomas Manns roman. Hans Castorp tolker sangens siste vers som uttrykk for vintervandrerens dødslengsel. Den samme lengselen ser han også hos seg selv. Dermed tar han opp de samme tankene han var inne på tidligere i romanen. I nøkkelkapitlet «Sne» går Castorp seg vill på en skitur, grunnet tett snøfall. Han mister nesten livet, og kommer etter hvert til overbevisningen om at «[m]ennesket skal for godhetens og kjærlighetens skyld ikke innrømme døden noe herredømme over sine tanker».⁹ Formuleringen er satt i kursiv som eneste setning i Thomas Manns mammutverk.

Men tilbake til Schubert. En form for dødslengsel er også tematisert i sang 20: «Einen Weiser seh' ich stehen / Unverrückt vor meinem Blick; / Eine Straße muß ich gehen, / Die noch keiner ging zurück» (326) («Men et veiskilt blant de andre / peker frem – bestandig frem. / Denne veien må jeg vandre, / hvorfra ingen vendte hjem») (36). Eller i den etterfølgende lied 21: «Auf einen Totenacker / Hat mich mein Weg gebracht. / Allhier will ich einkehren: / Hab' ich bei mir gedacht» (340) («Min lange vei har ført meg / til kirkegårdens grind. / På dette vertshus vil jeg / i denne kveld ta inn») (37). Men etter at vandreren ikke engang på kirkegården føler seg velkommen, bestemmer han seg for vandring som livsform. Dette er et annet hovedmotiv i syklusen og er antydnet allerede i den første romanen, der det er snakk om at «min kjærlighet vil vandre», uttrykt også i de regelmessig flytende åttendelsnoter i pianostemmen. Det er det rastløse individuum som aldri kan komme til ro, fordi det har tapt et sikkert ståsted. En slik form for «radikal subjektivitet» kan forstås som refleks på en krise som kan ha forskjellige årsaker. *Winterreise* ble for eksempel tolket politisk, som allegori på den reaksjonære politiske situasjonen etter 1815.¹⁰

Men la oss gå tilbake til «Erstarrung». Der ser vi et motiv som er typisk for nesten alle vinterreiser, nemlig protagonistens vanvidd. Vintervandrerer

8 Se kap. «Vellyd i overflod» i Mann 2005: 648: «Men hvori besto så Hans Castorps betenkeligheter og tvil om den høyere tillatelighet av hans kjærlighet til den fortryllende sang og dens verden? Hva var det for en verden som lå bak og som ifølge hans gryende samvittighet skulle være en verden av forbudt kjærlighet? Det var døden.»

9 Mann 2005: 491.

10 Se Wetzels 1995: 183–186.

blir rett og slett eksentrisk, han taper seg selv av syne når han sier: «Her vil jeg kysse marken / og gjennomtrengre sne / og is med hete tårer / til jorden blir å se.» Sangeren Ian Bostridge sier om denne strofen at vanviddet gjennomtrenger både tekst og musikk.¹¹ Protagonisens vanvidd grunner kanskje også i hans manglende evne til å kunne se naturen som trøstens kilde, så å si. Og her ser man igjen det radikale ved Müllers vers: De kan tolkes som oppgjør med romantikken. Romantisk naturlyrikk sikter mot å forsonne subjektet med naturen i og med at denne oppfattes som emanasjon av det guddommelige.

Winterreise derimot viser gang på gang at nettopp dette ikke lenger er mulig. Vintervandreren føler seg *radikalt* fremmed, også i naturen. Denne taler ikke lenger til ham, heller ikke i «Lindetreet».¹² I denne sangen skygger den folkeviseaktige melodien for det skremmende moderne, for jeget må først lukke øyne for å fornemme hva lindetreet sier. Men poenget er at grenene kun later *som om* de hvisker et budskap. Det er hypotetiske ord som i den norske gjendiktning ikke kommer frem som sådanne. Når lindetreet i diktet ovenfor hvisker til vandreren om å komme bort til det («du finner fred hos meg»), kommer svaret omgående i form av «de kalde vinder» som blåste «imot meg». Dette uttrykkes også musikalsk, for komposisjonen endrer umiddelbart sitt preg. Den blir dramatisk og spenningsfull, og danner en stor kontrast til den harmoniske folkevise-melodien som kjennetegner sangen ellers.

Subjektet kan ikke lenger få trøst fra naturen og kan ikke se Guds virke i den, nøyaktig som den ensomme skikkelsen på C.D. Friedrichs vinterbilde. Protagonisten har tapt sin tro. Han setter sitt subjektive syn over alle normer når han gjør seg selv til gud i en verden uten Gud. I sang 22 heter det: «Lustig in die Welt hinein / Gegen Wind und Wetter! / Will kein Gott auf Erden sein, / Sind wir selber Götter!» (348) («Lystig marsj mot natt og nord! / Vi har hårde huder: / Finnes ingen gud på jord, / vil vi selv bli guder») (39). Sangen uttrykker jegets forsøk på å gjøre seg uavhengig av alle mulige bindinger. Dette gjelder også de egne følelser og

¹¹ Bostridge 2015: 95.

¹² Dette poenget kommer ikke frem i den norske versjonen. Her «fornemmer» jeget hva treet sier: «Og treets grener bruste; / dets rop fornemmet jeg: / Kom hit, min bror og felle, / du finner fred hos meg.»

stemninger som protagonisten ikke lenger vil ta som rettesnor. Litt tilspisset kan man si at det er kunsten som skal overta, kunsten for kunstens skyld («ikke lytt når hjertet vil / røbe sine plager»). Dette ser man også i sang 19 som kan oppfattes som et forsvar for det «falske skinn» som nettopp utmerker kunsten («nur Täuschung ist für mich Gewinn!») (316).

I romantikken brukes vintermetaforer for å understreke subjektets ensomhetsfølelse og fortapthet. Utover på 1800-tallet knyttes dette stadig mer til språkets prekære mimetiske status. En sammenligning mellom Andersens *Sneedronningen* og *Winterreise* med tanke på tåresymbolikken kan være instruktiv i så måte. Gerda greier å forløse Kay med sine tårer, som vi skal se i kapittel 6. Gerdas tårer smelter Kays frosne hjerte. Det er medynkstårer hun gråter, og medynk og nestekjærlighet er det som utmerker Gerda.

Tårene i *Winterreise* er av en annen natur. I sang tre, «Frosne tårer», har tårene også en smeltende egenskap, som hos Andersen. Men forskjellen er at her er dette kun oppfattet som en mulighet som man går ut fra at mislykkes. Det er kun protagonistens idé om at tårene kunne smelte «all vintrens is til vann» (10). Det er på ingen måte snakk om at tårene kunne forløse en annen, kjæresten, for eksempel. Tvert om har de ingen annen funksjon enn å være refleksjonsobjekt for vandreren, som blir mer og mer fremmed for seg selv: «Gefrorne Tränen fallen / Von meinen Wangen ab: / Ob es mir denn entgangen, / daß ich geweinet hab'?» (75) («De frosne dråper faller, / og mon jeg har forstått / at tårer falt fra kinnet, / og at jeg selv har grått?») (10). Forløsning under kristent fortegn er mulig hos Andersen, men ikke hos Müller/Schubert. Vintervandreren har verken fortid eller fremtid som han kan satse på eller forholde seg til. Innspunnet i sine tanker ser han vinteren kun som krystallisasjonspunkt for sin egen krisefulle eksistens. Subjektet legger bare ut på en reise uten at det vet hvor ferden skal gå. Den eneste form for forløsning kan skje på kunstens område. I «lirekassemannen», syklusens siste sang, treffer vandreren nettopp på denne outsideren.¹³ I det siste spørsmålet, «vil du dreie klang til / mine sangers ord?», antydes det en form for fellesskap i kunsten.

13 Lirekassemannen som outsider, se Seiler 2002: 165 ff.

Olaf Bull: *Sneen*

Olaf Bulls langdikt *Sneen*, publisert i samlingen *Nye digt* fra 1913, består av 119 (!) kryssrimede strofer.¹⁴ Det er et tankedikt der jeget, en vandrer, en natt forlater byen og menneskene og vandrer ut til fjells i retning nord, som det eksplisitt sies i diktet. Diktet har tydelige vitalistiske trekk, siden vi har å gjøre med en vandring bort fra sivilisasjonen og inn i øde, kalde fjellområder, som jeget synes å foretrekke fremfor sivilisasjonen og det urbane livet. Bulls nattevandrer er på en «omvendt dannelsesreise» på sin vandring gjennom sletter, skog, myr og oppover til fjells. Han resonnerer underveis over sine naturiakttagelser, delvis også i form av drømmerier, og tolker naturiakttagelsene symbolsk som uttrykk av sitt indre. Vandreren står i sentrum, og det er hans utvikling og forandring som er diktets hovedmotiv. Vandreren fører ham fra byen og «mægtigt agerland for korn», over de «sørgesorte sletter» inn til skogen over myrene til vidda og videre til høyfjells med «hjerterjuvet».¹⁵ Han gjør det i en slags trass; han forakter livet og han forakter menneskene («I mit gamle, dryge hestehjerte / tonte bare vemod og foragt», strofe 10). Men samtidig iscenesetter vandreren seg selv som en som lider fordi han føler seg misforstått. «Han gjør det bevisst og hovmodig», sier Erna Ofstad i sin lesning av diktet.¹⁶ Som Erna Ofstad også har vært inne på, er likegyldigheten overfor menneskene som kjennetegner vandreren, ikke helt gjennomført, fordi «baksiden av en slik holdning er behovet for å bli avholdt, elsket og verdsett».¹⁷ Diktet er ifølge Ofstad preget av en slik ambivalens. Vandreren mål er i grunnen døden selv, som han lengter etter. Ofstad går så langt som å snakke om vandreren «selvmordfantasier» for å understreke hans fortvilete sinn.¹⁸ Men samtidig oppdager han at det livet han hittil har levd, er langt ifra uttømt, for hver gang han virkelig når til bunns og ikke ser en utvei, hjelper naturen ham idet den formår å trøste ham. Det er, for å være nøyaktig, ikke selve naturen som har en forløsende virkning, men

14 Jf. Bull 1934: 105–124. I det følgende oppgis strofenummer i parentes, uten sidehenvisning.

15 Jf. inndelingen til Andreas Lombnæs 1994: 227 i seks hoveddeler, på bakgrunn av de topologiske forhold.

16 Jf. Ofstad 1955: 23.

17 Sst. 23.

18 Sst. 28.

vandrerens evne til å tolke naturopplevelsene i den retning. Særlig tydelig blir det i strofe 30 og 31, hvor han reflekterer over sine tanker over døden i en slags metadiskurs:

Da – i sjælens dybe drømmerier
 over døden – hændte noget smukt:
 Ned fra hemmelige, dulgte stier
 kom en fin, forblommet kvadelugt.

Aa, jeg kendte disse vellyst-taarer
 fra en solvarm stammes overflod,
 da vidunderlige, varme vaarer
 kom med solopgange i mit blod –

Dette grepet styrer hele diktets komposisjon idet et naturfenomen, her er det lukten av kvae, utløser et positivt minne hos vandrerens. Og slike minner varsler om noe annet enn bare død, kulde og ensomhet, som hans tanker ellers kretser rundt. Det finnes med andre ord en ambivalens som kjennetegner den motiviske strukturen. På den ene siden forakter vandrerens samfunnet og menneskene og iscenesetter seg som outsider, som en slags snobbistisk åndsaristokrat, på den andre siden dukker minner opp som uttrykker hans lengsel etter fellesskap og kjærlighet. Diktet forteller på denne måten ikke om en konflikt som er overstått, men eksponerer snarere nettopp denne konflikten: «Dette diktet har mere selve konflikten som sådan til emne: det er selve oppgjørets natt», skriver Erna Ofstad i sakens anledning.¹⁹

Langdiktet har vært tolket på forskjellige måter. Andreas Lombnæs snakker i sin psykoanalytisk inspirerte analyse om en «initiasjon, et scenario over åndelig pånyttfødelse», Erna Ofstad er inne på det ambivalente som utmerker jegets sinn og ser en gradvis stigende selverkjennelse hos dikteren, mens Egil Wyller karakteriserer diktet som «en innvielsesvandring i fire stadier».²⁰ Alt dette er riktig, men det er påfallende at forskningen ikke har sagt mer om snøens betydning i diktet, skjønt den er satt som tittel.²¹ Snømotivet er ikke blitt grundig analysert, og

19 Sst. 22.

20 Lombnæs 1994: 200; Ofstad 1955: 38 ff., Wyller 1959: 24.

21 Erna Ofstad kommer for eksempel kun med en kjapp hentydning om at «sneen, det skjermende teppe faller på ham og glatter sorgene ut for en stund, skjuler ham og dem.» (36) Men hun sier

forskningen har heller ikke vært inne på spørsmålet hvorvidt snømotivet styrer diktets kompositoriske struktur.

Istedenfor å analysere motivet isolert for seg selv, som ett motiv blant mange andre, skal det i det følgende foreslås en lesning som ser snømotivet som det sentrale elementet som styrer diktets tekststruktur. Snø som naturfenomen er ikke bare ansvarlig for vandrersens nyorientering – dette er diktets vendepunkt på innholdsplanet – den styrer også diktets poetologiske utsagn siden den har en metapoetisk funksjon. Dette er allerede anlagt i tittelen. Den tyder på at diktet skal handle om snø, men ut over dette røper den en forbindelse mellom tekst og snø som burde tas i betraktning. Det er nemlig påfallende at vandrersens tolkning av snøen har slående likhetstrekk med Kants oppfattelse av det sublime, men det sublime hos Kant er en refleksjonsfigur som baseres på en idé uten mime-tisk forankring. Og siden det sublime knyttes sammen med skriving som blir til et hovedelement mot diktets slutt, kan det sies at det i selve snømotivet også skjuler seg et metapoetisk resonnement. I den forstand er subjektets nattevandring kun et påskudd for å si noe om poesien vesen, om det poetiske arbeidet. Fra å være et innholdsmotiv forskyves dermed snøen over til å være tekstens metapoetiske hovedmotiv, der det poetiske arbeidet sammenlignes med dette naturfenomenet. I den følgende lesning er det denne prosessen jeg er interessert i.

Selvrefleksivitet

Sneen har en innledningsstrofe som ikke tilhører «historien» som i de påfølgende strofene fortelles. I denne strofen gjøres det rede for diktets tilkomst:

Den blev skrevet høit i fjeldets skavler,
denne sang om kræfter og om vé –
Uden Gud og uden klippetavler
skrev jeg den, i drømme, paa mit knæ: (92)

ingen ting om snøens funksjon i selve teksten. Det gjør derimot Wyller, som har en interessant bemerkning, når han sier om snøen at den «har som en tidløs, stille helg lagt sitt samlende teppe ut over alt og forenet selv disse tilsynelatende ytterste motsetninger.» (29)

Dette er en slags metakommentar, tydelig markert som sådan med kolon, i form av et tilbakeblikk der vandrerens risser opp situasjonen han var inne i da han skrev diktet. Slik åpnes det en ramme som ved diktets slutt ikke blir lukket igjen, men som derimot blir åpen mot fremtiden, fordi diktets slutt markerer en ny begynnelse. Metakommentarer der vandrerens reflekterer over sine egne iakttagelser, finnes det mange av i diktet. De understreker diktets episke, fortellende karakter og kan tolkes som avbrudd i den fiktive «handlingen». Tydeligst kanskje i strofe 42, hvor vandrerens kommenterer sine drømmerier: «Dette drømte jeg i mørkets gaade, [...]». Eller i den ovenfor siterte strofe 30, der det sies hva som hendte midt i drømmeriene. Det vil si at nattevandrerens, samtidig som han skildrer sin tur mot høyfjellet, på et metanivå også sier noe om hva som skjedde med ham mentalt. Det selvrefleksive understrekes ytterligere ved at skrivningen tematiseres allerede i første strofe og blir tatt opp igjen mot diktets slutt. I strofe 113 sier «en stemme gjennom sjælen»: «Skriv / hér ved denne golde morgenrøde sangen om din smerte og dit liv!». Og i de siste seks strofene gjøres det nettopp det, tydelig markert er dette også med tempusveksling fra preteritum til presens: «Som jeg sitter nu paa klippestolen, / med det strenge skrifte paa mit knæ, / ser jeg fjernt paa sletterne, at solen / svulmer bag den gyldenrøde sne!» (114). Diktet muner ut i nattevandrerens erkjennelse av at også han er en del av naturen:

Og en haandfull nysne vil jeg smake,
for at fryse frygten i min sjæl:
Her, natur, her har du mig tilbage,
lykkelig fra hedenhold, og hel – – – (119)

Den kvalitative forandringen som har funnet sted, er iøynefallende. Var han før i en voldsom krisesituasjon, i et oppgjør med fellesskapet og med seg selv, har han nå funnet fred idet han beskriver seg selv som «lykkelig» og «hel».

«Det var sne!» – snøens sakrale funksjon

At snøen er satt som tittel er i første omgang alt annet enn innlysende, ettersom den først dukker opp i strofe 91, altså veldig sent i teksten. Til gjengjeld er den satt kursiv:

Rædselen vinged mig; men midt i bakken
brast jeg braat og hulkende i knæ;
for en finger pekte mig i nakken, –
alting bleknet, hvidnet – *det var sne!*

Før strofe 91 spiller snømotivet ingen rolle som helst, og det er heller ikke slik at snømotivet står sentralt fra strofe 91 av. Snøen nevnes uttrykkelig kun i strofe 91, 92, 93, 94, 100, 112, 114 og 119. Dette viser en spennende utvidelse i motivets utforming, idet snø først fungerer som vanlig snø, for så å ende opp med å virke som legemiddel mot angst i siste strofe, «for at fryse frykten i min sjæl». Jeg skal komme tilbake til det siden. Selv om man regner noen få strofer med der snøen nevnes indirekte, for eksempel idet det sies om slettene at de er hvite (strofe 111), er det slående hvor tilbakeholdende Bull er i sin skriving om snø, enda han setter den som tittel. Hvordan kan man forklare det? Er det kanskje slik at snømotivet nettopp derfor står sentralt, i et forsøk på å unngå motivets fortykning?

Hvordan skal vi altså forstå snøens betydning, og hva gjør Bull med dette motivet? La oss se nærmere på teksten. Det er særlig strofene 91–96 som er viktige med tanke på snømotivet. I strofe 94 leser man:

Op igjennem sneens hvite vrimlen
steg den samme skog, men ny og skjær!
Tvættet, gjennomstraalet, tat til himlen,
stod de jordiske og mørke trær – – –

Her ser vi tydelig snøens forvandlende funksjon. Det er den samme skog vandreren ser, men den er «ny og skjær». Ordvalget tyder på en forvandling av naturen, dens gjenfødelse under renhetens og uskyldighetens tegn, noe som understrekes med de følgende versene («Tvættet, gjennomstraalet, tat til himlen, / stod de jordiske og mørke trær»). Retorikken er her temmelig høystemt i og med at både «skjær» og «tvættet» er poetiske uttrykk. Sammen med utropstegnet fortoner ordene seg nesten som vandreren grenseløse forundring over snøens forvandlingskunst. Denne består for vandreren i omskaping av det jordiske til noe himmelsk. Snøversene får en høytidelig, sakral dimensjon også med tanke på motsetningen mellom det «jordiske» som står for det mørke, og det himmelske som står for det lyse, for det som er «gjennomstraalet». Denne motsetningen finner man også i den påfølgende strofe 95, hvor det står et «høitidsskin om / deres

kroner, salvet for en vaar;» som kontrasteres med «mørkets Hinnom». Også her har vi med ordene «høitidsskin» og «salvet» en religiøst fargete språkbruk som er slående, fordi det religiøse eller det numinøse ikke hadde noen plass ved diktets utgangspunkt. Der iscenesetter vandreren seg selv som en slags omsnudd Moses-figur som holder apodiktisk fast at sangen ble skrevet «[u]den Gud og uden klippetavler».

Vi har altså å gjøre med en kvalitativ forandring, siden diktet med de nevnte snøstrofene sikter mot en metafysisk dimensjon som ikke var til stede tidligere. Man kan dermed fastholde at snøfall må til for at vandreren erkjenner det metafysiske som transcenderer realiteten og jeget. Frem til strofe 91, hvor snøen tematiseres for første gang, har vandreren utelukket kretset om seg selv, og naturiakttagelsene har utelukkende hatt en speilfunksjon for hans indre. Naturen han ferdes i, har han kun brukt som en slags symbolverdi for de sjelelige problemene han sliter med. Men det er altså ikke snakk om at det finnes noe annet bortom hans indre; det kommer først inn i bildet med snøen. Dette andre personifiseres til og med i strofe 91 (se ovenfor), hvor det heter: «en finger pekte meg i nakken». Det er også mulig å formulere dette på en litt annen måte, idet man slår fast at vandreren nå oppdager for første gang at han har en instans i sitt indre som overskrider det sanselig-empiriske.

Subjektkrise

Vandreren oppdager ikke bare snøens metafysiske dimensjon, denne fungerer også som et vendepunkt i diktet. Tematisk sett består vendepunktet i at snøen forbereder vandreren forandring, som først muliggjør de siste seks sluttstrofene, hvor vandreren trekker en konklusjon. Igjen er det altså en klar parallellisering mellom en naturprosess og en prosess som utspiller seg i psyken. Retorisk sett understrekes vendepunktet nettopp med vandreren nesten hymniske språk som fører til at denne nå for alvor røper at han er dikter:

Men paa randen av det store øde
sa en stemme gjennom sjælen: «Skriv
hér ved denne golde morgenrøde
sangen om din smerte og dit liv!» (strofe 113)

Som jeg sitter nu paa klippestolen,
 med det strenge skrifte paa mit knæ,
 ser jeg fjernt paa sletterne, at solen
 svulmer bag den gyldenrøde sne! (strofe 114)

Og en strime sommersol av lyset
 vil jeg avle av den frosne sten,
 medens vinden snor, og vintergyset
 blaaser brusende min gravplads ren – – (strofe 118)

Og en haandfuld nysne vil jeg smake,
 for at fryse frygten i min sjæl:
 Her, natur, her har du mig tilbake,
 lykkelig fra hedenhold, og hel – – – (strofe 119)

Disse strofene må siteres for bedre å kunne peke på den store forandringen som har funnet sted. Vandreren er nå kommet overens med seg selv, idet han aksepterer seg selv som del av natur og idet han har funnet sitt kall: Han skal skrive, og på denne måten kan han omskape naturen til kunst («og en strime sommersol av lyset / vil jeg avle av den frosne sten»). Det er fullt ut mulig å sammenligne dikteren med Prometevs, som Andreas Lombnæs gjør, men etter min mening er det vesentlige her en kunsttematikk; nemlig det å kunne skape en ny verden ut av ord. Kunstneren sier ikke bare noe, han gjør også noe med ordene. Skrivning tenderer dermed til å bli «et skrifte», som det heter i diktet: «Som jeg sitter nu paa klippestolen, / med det strenge skrifte paa mit knæ, [...]» (114). Det vil si at det å skrive er en handling eller en performativ ytring, ifølge J.L. Austin. Dermed faller motsetningen mellom det å leve (handling) og det å skrive og tenke (ikke-handling), som vandreren har vært inne på å konstruere, bort. I den foregående strofe uttrykkes dette ved hjelp av rimordenes klang, der «skriv» danner rim med «liv». (113)

Snøen har altså to viktige funksjoner i diktet: For det første fører dette naturfenomenet til vandrerenes innsikt i og forståelse av det metafysiske. Snø er det eneste vanlige «naturmateriale» som tildekker det synlige. Snøen tildekker mangfoldet, utjevner motsetningene og tvinger dermed den som ser til å iaktta nøyte, samtidig som den også gjør seende. Det er fullt ut mulig å se hittil ukjente ting nettopp fordi synssansen er redusert. Fenomenologisk sett er det nesten uunngåelig at blikket vender seg bort

fra landskapet og innover i det indre fordi det ytre blir skjult, blir forvandlet til en hvit flate, der det knapt nok er noe synlig. Snø forvandler landskapet ikke bare til en hvit flate, den visker også ut koordinatene med tanke på tid og rom. Dette skjer fordi det neppe er mulig å se forskjellen mellom horisont og jordflate. Erkjennelsen av det metafysiske synes i *Sneen* å ha som forutsetning subjektets desorientering. Vandreren har visjoner han ikke lenger greier å føre tilbake på et realitetsplan. Teksten i sin helhet tenderer mer til å bli allegorisk, fordi dens mimetiske forankring, språkets referensielle side, blir stadig svakere. Man leser «Da fornam jeg store menneskeskygger» (strofe 102), «Øverst oppe dæmret bak et alter / en gestalt, jeg ikke kunde sé» (strofe 103) uten at den realistiske forankringen av slike formuleringer avklares. I diktet betones i første omgang kun snøens utjevne funksjon med tanke på tid og hverdagsstøy:

Klar og rolig gik jeg frem av skaret.
Overvældet stirret jeg mod syd:
Sletterne laa blændende forklaret,
hvite, uden tid uden lyd – – (strofe 111)

Snøens tildekkende egenskap er ansvarlig for at vandreren realitetsplan for alvor bryter sammen, for hva ser han egentlig i snøen? Har det han ser fremdeles en mimetisk forankring, eller er synet snarere hans fortolkning av det han ser som idé? Ferden går nå for alvor innover. Protagonisten forlater sitt realitetsplan ved hjelp av snøen, og det iscenesettes en reise i det indre der drømmebilder dukker opp uten at de blir tolket som drømmebilder av vandreren selv. Det vil si at desorienteringen tar overhånd, og vandreren er inne i en prosess av tiltagende subjekt oppløsning:

Aa, det kjendtes, som mit blod blev borte
mellem kampestenene, og svam
ned igjennem urden og det sorte,
og jeg sjelv laa efter, som en ham. (strofe 98)

Ordene han velger er tydelige nok, når han sier at blodet hans er på ett sted og han selv på et annet. Dette tyder på et subjekt i oppløsning, noe som skjer for første gang i diktet. Hittil har han alltid hatt mer eller mindre kontroll over seg selv, med uttrykk som «jeg tænkte» (strofe 12),

«en sælsom tanke faldt mig ind» (strofe 44) eller «sprang jeg drømmende fra tuft til tuft» (strofe 64). Teksten iscenesetter i de strofene som følger, et slags skyggerike med «menneskeskygger» (strofe 102), hvor det er vanskelig å ikke se for seg Platons hulelignelse, der menneskene også må gå veien oppad for å få erkjennelse, fordi de er bundet i en falsk skyggeverden som anses for den reelle. Man kunne altså si at snømotivets funksjon i teksten er å forsterke subjektets desorientering, som også er forutsetningen for dets innsikt. Disse strofene forbereder vandreren gjenfødelse i strofe 108 («Og jeg stuper naken»), som innleder aksepten av ham selv som del av naturen.

Men hva er årsaken til subjekt-krisen? Dette sies det lite om, og det nevnes heller ikke spesifikke grunner. Men at vandreren er havnet i en slags *weltschmerz*-stemning er åpenbar: «Jeg [...] blev en midnat træet av stadens skygger, / der jeg mørk og sturende gik frem.» (strofe 2) Og i strofe 10 leser vi: «sorg og alt, man kalder sindets smerte / laa forlængst i drømmene fuldbragt. / I mit gamle, dryge hestehjerte / tonte bare vemod og foragt.» Mer sies det egentlig ikke, men det er tydelig at protagonisten bygger opp en motsetning mellom seg selv og andre mennesker, som han altså forakter. Det er påfallende at jeget sier lite om seg selv. Psykologisk sett kunne man kanskje si at vandreren har havnet i en krise fordi han ikke har greidd å definere seg selv i forhold til de andre. Han kan ikke tilskrive seg en egen identitet. Dette kunne han kun sammen med andre mennesker, i fellesskapet. Men det er nettopp det han ikke gjør. Han søker ikke fellesskapet, han rømmer byen og menneskene og legger ut på en vandring uten mål, dens formål ligger i seg selv. Vandringen fungerer utelukkende som selvuttrykk. Det vandreren gjør i diktet, er å overtrekke verden med sine projeksjoner. Dette varer helt til det begynner å snø. Nå blir han kjent med det sublime og transcenderer slik sett den egne eksistensen.

«En luftig snefaldsslette» eller det sublime

Men alt dette kan ennå ikke riktig forklare hvorfor vandreren blir *forvandlet* nettopp på grunn av sin snøerfaring. Hvorfor kan han vende om – i strofe 111 sies det «overvældet stirret jeg mod syd» – som strofe 100 antyder:

Under min besynderlige kappe
 krøp jeg, stønnende, paa saare knæ
 op en dyp og dunkel klippetrappe,
 under faldende og festlig sne – – –.

Merk her igjen ordvalget: Det er snakk om en synders gang, en bøtegang under «faldende og festlig sne». Det er en høytid i religiøs forstand vi her har å gjøre med. Hvorfor kommer i det hele tatt det religiøse ordvalget, Wyller snakker om en «religiøs visjon²²», inn i bildet, når det holdes fast i diktets første strofe at versene ble skrevet «uden Gud»? Jeg tror dette med fordel kan forklares med et filosofisk-estetisk begrep, nemlig med det sublime eller «das Erhabene», som begrepet heter i Kants terminologi. Immanuel Kant har i *Kritik der Urteilskraft* fra 1790 risset opp en teori om det sublime. Jeg skal i all korthet peke på noen elementer som kan være viktige i vår sammenheng.²³ «Das Erhabene» er for Kant et begrep som ikke finnes i selve naturen, det er nettopp en tankefigur eller en følelse som subjektet kan ha ved å betrakte storartet natur. Poenget hos Kant er at den umiddelbare sanseerfaring må presses igjennom refleksjonen, slik at subjektet «møter en storhet i sitt eget indre», som Christensen skriver.²⁴ Det vil si at det sublime aldri ligger i selve naturen, men er et produkt av en refleksjonsprosess. Det sublime treffer kun på fornuftsidéer og har selv ingen «sinnliche Form».²⁵ Man kunne også si at det sublime oppstår når subjektet konfronteres med en idé fremkalt av et naturobjekt. I Kants forstand utløses det sublime via storartet natur.²⁶ Et overveldende naturinntrykk utløser en anelse i subjektet om at det har en overskridende kapasitet i sitt indre. «En slik følelse oppstår når subjektet i sin betraktning av overveldende naturfenomener aner at det i sitt indre har en instans (evne) som *overskrider* det sanselige.»²⁷ Dette betyr at subjektet

22 Jf. Wyller 1959: 28.

23 Se også Otto Martin Christensens artikkel om det sublime i *Rhetorica Scandinavica* 73 (2016): 7–19.

24 Sst. 7.

25 Jf. Kant 1998: 330: «denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft.»

26 Kant gjør en forskjell mellom det naturskjønne og det sublime: «Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird [...]» (329)

27 Se Christensen 2016: 8.

har en tilbøyelighet mot det transcendent, mot det religiøse, om man så vil.²⁸ Det er ingen tilfeldighet at i Bulls dikt dukker et religiøst vokabular opp så snart snø tematiseres.²⁹ Og her ser vi nok et element ved snømotivet: Snø som naturfenomen egner seg som kanskje intet annet naturfenomen til å trekke det numinøse inn. Det er slik nettopp på grunn av snøens kvalitet: Den daler ned fra himmelen (!), forvandler landskapet, idet den legger et hvitt slør som et teppe på den skitne jorden. Bull er inne på nettopp dette når han lar snøen kontrastere med den døde natten:

Ja, det sneede i mit haar, og sneede
over ødet, samlet sten og krat
i det gamle, alltid rede klæde
over dødens bénopfylde nat – – (strofe 92)

«Bénopfylde» er natten for vandreren fordi han iscenesatte landskapet rundt seg som «kold, frosen, øde, stivnende, død» i strofene forut, hvor vandreren eksplisitt snakker om «menneskers smuds» (59). Snøen tildekker det øde landet, «menneskers smuds», samtidig som den oppmyker landskapet ved å bryte de skarpe kantene, altså at den har en tendens til å utjevne motsetningene som finnes i naturen (f.eks. høy–dyp).³⁰ Snøens forvandlingskraft kan ses i at protagonisten beskriver sletten, for kun å nevne ett eksempel, på en helt annen måte enn i begynnelsen av diktet. Mens det i begynnelsen, i strofe syv, var snakk om «Øde laa de sørgesorte sletter, / og i alle lunde var det tomt» leser vi nå om slettene: «Sletterne laa blændende forklaret, / hvite, uden tid og uden lyd – –». (strofe 111). Merk at Bull ikke bare skriver «forklaret», men «blændende forklaret», og at sletterne ligger «hvite, uden tid», det vil si at han med en slik lysmetaforikk helt tydelig sikter mot det transcendent, samtidig som tidsaspektet viskes ut. Vi har her å gjøre med en voldsom oppgradering, siden sletten under snøen ikke lenger er underlagt naturens vanlige sykliske

28 Det er et lite skritt fra Kants oppfattelse av det sublime til oppfatningen i amerikansk transcendentisme om at Gud manifesterer seg i det sublime. Jf. lemma «das Erhabene» i Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, s. 125.

29 Wyller selv er litt ubestemt, når han snakker om snøen som «et mektig religiøst symbol» og samtidig skriver om vandreren «døde Gud» eller «Guds lik». Jf. Wyller 1959: 28, 84 og 85.

30 I diktet *Snefald* formulerer Bull: «Over skog og fjeld / falder verdens drømme – / skaper av sig selv / former, unge, ømme» og i *Hvid Jul*: «Den fattige kvinde faar sjalet fyldt / af nysneens myge strømme». Jf. Bull 1934: 414 og 78.

kretsløp med årstidene, men hevet over det i et evig varende øyeblikk. Snøopplevelsen fungerer for vandreren som en epifani når han bruker ord som «høitidsskin» (strofe 95) og når han skriver om «taaren / som omsider sprutet paa min kind» (strofe 97). Snøfallet som det formløse utløser en følelse av det sublime hos vandreren. Dermed kobles snøen sammen med livet fordi det sublime ifølge Kant alltid utløser en følelse av livslyst.³¹ Vandreren går nå gradvis tilbake til livet, mens han ville bort fra det i begynnelsen av teksten. Dette skjer også ved hjelp av skriving som står i tett forbindelse med hans snøopplevelse.

Så og skrive

Særlig i første halvdel av diktet er en viss «såmetaforikk» («sletterne for kornet og for kaalen», strofe 13) godt forankret, sammen med en plog som nevnes tre ganger. To ganger dukker ploegen opp som redskap og en gang i overført betydning («trak en storm sin kjæmpestore plog», strofe 53). Bull legger vekt på det rurale, på bondens gjøremål og kobler det sammen med dikterens gjøremål.³² Brødet som vandreren har i hånden, forsterker ytterligere denne sammenhengen uten at han selv er klar over det. Det å sammenligne bondens pløying og såing med dikterens skriving er en tradisjonell litterær topos som Bull må ha hatt kunnskap om.³³ Med denne sammenkoblingen skyver Bull allerede på et tidlig stadium i teksten fokuset over til diktning, til tekstens metapoetiske dimensjon. På innholdsplanet derimot er det jo slik at protagonisten ikke reflekterer over det brødet han holder i hånden, et bilde som fremstår merkelig ved første øyekast:

31 Kant: «... jenes aber (das Gefühl des Erhabenen) eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben erzeugt wird ...» (329). Forskjellen til H.C. Andersens behandling av snømotivet i f.eks. *Sneedronningen* eller *Iisjomfruen* blir her tydelig. Hos ham står snø og kulde fremfor alt for døden, for ikke-liv og har ingen ting med Kants «Ergießung der Lebenskräfte» som følge av det sublime å gjøre.

32 Sammenkoblingen er godt forankret i den litterære tradisjonen, jf. Curtius 1963: 317.

33 Jf. Bull 1987: 109: «Det kan ikke undgaaes, at dikteren, som sitter for aapne vinduer og dikter om sommeren, generes af bondens raa rop til hesten under *pløiningen*, og ønsker bonden et plaskende øregn.»

Mens mit legeme paa nattefærden
 steg i stormens skygger, og min haand
 knuget om et brød av denne verden
 som jeg skjulte i mit klædebon! (strofe 55)

Brødet dukker her temmelig umotivert opp, men må ses i sammenheng med kontrastdannelse mellom det jordiske og det åndelige, ettersom det går inn i «markens metaforikk» og representerer «denne verden». Ut over dette er brødet også det som forbinder vandreren med menneskets verden, som han jo egentlig ville komme bort fra. I strofe 97 dukker brødmotivet opp nok en gang, og der er det tydelig å se at det fungerer som forbindelsesledd til menneskene, til livet.³⁴

Vi har sett ovenfor at naturiakttagelsene alltid har noe å si om protagonistens indre. Vandreren i Bulls dikt er tydeligvis preget av voldsomme motsetninger i sitt indre. Han forakter menneskene; samtidig lengter han etter fellesskap og kjærlighet, men merker at hjertet er «haardt», «stivt» og «frysende» (strofe 29). Det er oppsiktsvekkende at han finner legedommen i form av snø og ikke i et «varmt» materiale. Veien går fra å tolke snøen som det sublime til å inkorporere dette naturmaterialet, og Bull kommer her med en merkelig formulering. I siste strofe sies det at vandreren spiser snø for å «fryse frykten i min sjæl». Dette verset skal ikke overleses, for man bør spørre hva slags frykt det er vandreren sikter til. I lys av diktets 118 foregående strofer kan svaret bare bli døden, og dermed i siste instans også livet. Ved å godta døden som tilhørende livet, mister livets slutt skrekkpreget. Denne skrekken ble jo tematisert i strofene 66 til og med 70, der vandreren støtter på en død ku. Men til «denne død» er han «for vek», som han utbryter overfor «Herre» (strofe 69). Ved diktets slutt derimot kan han gjennom poesiens forvandlingskraft se på døden på en nesten lakonisk måte. Dette tyder på at døden ikke lenger er noe han frykter:

Og en strime sommersol av lyset
 vil jeg avle av den frosne sten,
 medens vinden snor, og vintergyset
 blaaser brusende min gravplads ren – – (strofe 118)

34 «Det forbitte havrebrød og taaren / som omsider sprutet paa min kind – / det var alt, hvad var igjen af vaaren, / den, en himmel sænket i mit sind», jf. også Ofstads tolkning på s. 36 f.

Dermed blir det åpenbart at diktets tema er det poetiske arbeidet. For det er kun dette arbeidet som kan «avle en strime sommersol av den frosne sten». Vinterens merkelige luner – den tildekker og «blaaser brusende min gravplads ren» samtidig – kan kun etterlignes ved hjelp av poesi. Man må nesten se en sammenheng mellom snø og det å skrive. Som snø forbereder ny vekst der den beskytter jorden mot kulde, skriver dikteren på et hvitt ark og har dermed med åndelig vekst å gjøre. Analogien mellom «åndelig» og «jordisk» føde er utpreget fremfor alt i diktets første del, som vi har sett ovenfor. Her eksponeres det en motsetning mellom den dyrkede mark og vandreren selv som er ute med et annet ærend: «Kold og rolig lod jeg da tilbage / paa et mægtigt agerland for korn / byen [...]», leser vi i strofe fire. I strofe seks er det igjen snakk om «hvordet endeløse felt for brødet / kom i mørke dønninger av jord». Slike formuleringer kulminerer i strofe tolv i følgende tanke:

Og jeg tænkte: «Akeren er øde –
men for hver en fure som du traar,
tramper foten i den drømte grøde,
som skal suse i de andres vaar!»

Vandreren konstruerer altså en motsetning mellom de andre og seg selv, mellom åkerfurene og seg selv, for han trår på det som gir menneskene det daglige brødet. Han isolerer seg fra «de andre», våren er noe som ikke kommer ham ved. Dette er hva han tenker, men samtidig sier teksten noe helt annet, og det ikke bare ved hjelp av poetiske ord som «drømte grøde» som allerede her røper dikteren, men fremfor alt via rimets dialektiske struktur, som altså kobler «traar» til «vaar» og «øde» til «grøde».³⁵ Dermed røper diktet en hemmelig forbindelse mellom motsetningen vandreren er inne på å konstruere. Mens det lyriske subjektet ser en forskjell mellom seg selv og de andre, underminerer teksten på det lydlige nivået nettopp denne forskjellen. Man kunne også si at teksten motarbeider vandreren ærend, for han vil jo se seg selv som solitær, som åndsarbeider, og derfor bryter han opp. Men det diktet snakker om på det lydlige nivået, er en lekse vandreren på det tidspunktet ennå ikke er moden nok til å fatte.

35 Om rimets dialektiske struktur se Lotman 1981: 186.

Istedenfor går han på det tidspunkt i diktet ut i «det ødet» som rimer på «morgenrøde» i strofe 113, der det er snakk om at han burde skrive.

Og senest her, i strofe 113, blir det klart at diktets tema er det kreative, dikteriske arbeidet. *Sneen* handler ikke bare om snø, den er ifølge tittelen selv snø. Diktet handler også om diktning, blant annet fordi diktet er bygget på topoi som er godt forankret i den dikteriske tradisjonen. Tydeligst blir dette kanskje i strofe 113, hvor skrivetidspunktet parallelliseres med morgenrøde: «Skriv / hér ved denne golde morgenrøde / sangen om din smerte og dit liv!» Dermed alluderer Bull til *aurora musis amica*, det kjente dictum fra antikken som ble til det moderne ordtaket «morgenstund har gull i munn». At naturen er en bok det går an å lese i, er en annen topos han alluderer til.³⁶ Denne toposen blir aktuell også når vandreren snakker om seg selv:

Jeg, en mand for stadens løse tærner,
dømt til usle buler, eiet dog
megen kundskab om de frie stjærner,
der de straalere paa sin stjernebog! (strofe 77)

Allerede i den første strofen uttrykker jeget en tydelig poetologisk vinkling idet det karakteriserer de følgende vers som «sang». Sammen med tittelen gir det en nokså tett forbindelse mellom snø og dikt som forsterkes ved hjelp av de lydige virkemidlene som utjevner motsetningene. Som diktets rim utjevner også snøen motsetningene i naturen idet den avrundet de aksentuerte formene, idet den forstyrrer de vanlige lysforholdene – «mørke trær» står «ny og skjær og gjennomstraålet» (jf. strofe 94) – og idet den visker ut rom- og tidskoordinatene. Samtidig er snøen ansvarlig for at landskapet blir hvitt, ting blir usynlige, landskapet forsvinner, intetheten råder. Dette er snøens abstraherende egenskap. Og som vandreren, som ved snølandskapets syn tenderer ikke å gjengi realiteten, men det sublime som idé, er hele diktet metapoetisk; temaet er selve den dikteriske prosessen. Denne har, som det sublime, ingen «sinnliche Form», ifølge Kant. Sann sett kunne Bulls nattevandrer oppfattes som allegorisk figur og hele diktet som allegori over den dikteriske prosessen. At vandreren har allegoriske trekk og burde leses som en tankefigur snarere enn en halvveis

³⁶ For toposlære se Curtius 1963: 323–329 (Buch der Natur).

«realistisk» figur, kommer frem allerede i første strofe der det risses opp en slags «Anti-Moses», altså en litterær parodi som ut over det også skriver «i drømme, paa mit knæ». Dette er i utgangspunktet en underlig litterær iscenesettelse med tanke på det mimetiske aspektet. Det poetiske arbeidet baserer seg, som det sublime, på en idé som ikke har en forankring i naturen. Naturen er bare materialet det jobbes med i utgangspunktet, men resultatet er et åndsprodukt. Det er jo ikke bare vandreren som står foran det øde, foran en hvit flate, det er også teksten selv som for alvor må begynne med en innskrivningsprosess. Dette ses tydelig henimot slutten, hvor teksten i strofe 111 og 112 omdanner intetheten til ord: «Sletterne laa blændende forklaret, / hvite, uden tid og uden lyd» og «stod i Ødemarkens sunde helg / tusen tyste, oversneede toppe».

Text som snø motarbeider vandreren tankegang, begge visker ut motsetningene eller forskjellen som konstituerer realiteten/livet og gir dermed rom for kunst. Det øde, som så ofte nevnes i teksten, har ingen form; det er nettopp det forskjellsløse. Vandreren mål er «det ødet», som han selv angir (strofe 6). Også i dette motsier han seg selv, for samtidig som han er opptatt av å se motsetninger, lengter han ubevisst etter å utslette dem. «Det ødet» må altså tolkes for å skape mening. Det samme skjer med et nedsnødd landskap, også det må tolkes. Det poetiske arbeidet består i å gi form til noe formløst. Diktet som helhet har slik sett en slående likhet med snøfallet. Snøens egenskap, å forvandle eller «derealisere» naturen, har en strukturell likhet med dikteren, som også forvandler og omskaper med ord. Litt tilspisset kunne man uttrykke dette i formelen naturens snø = poetens språk.

At fokusering på selve språket blir stadig tydeligere henimot diktets slutt, understreker dette poenget. I et forsøk på å beskrive snølandskapet blir språket dristig nyskapende, fordi snø som naturfenomen vanskelig lar seg beskrive realistisk. Det dikteriske språket tenderer derfor til å bruke paradoksale formuleringer som ligner oksymoroner. Eksempler på dette har vi i strofe 94 og i de siste seks strofene. Dermed forskyves igjen leserens oppmerksomhet bort fra innholdsplanet over til diktets konstruksjonsprinsipp, for det er det poetiske arbeidet som nå står i fokus. Og dette arbeidet må være inkluderende, dets mål er å harmonisere motsetningene. Dette skjer på den ene side via rimets dialektiske struktur (se ovenfor), og

på den andre side via en nøye dechiffriering av snøens kvalitet i et forsøk på å etterligne snøens egenskap ved hjelp av det dikteriske språket. Bulls merkelige formulering i siste strofe «Og en haandfuld nysne vil jeg smake» er betegnende i så henseende. Veien fører fra det ovenfor nevnte brødet, som vandreren har i hånden, til snøen som smakes. Dikteren må inkorporere snøen i seg selv for å kunne forvandle den til dikt. Siden Augustin har magen vært det stedet hvor sanselige erfaring blir omgjort til erindring.

Dermed formulerer den siste strofe en metapoetisk forståelse av den dikteriske oppgaven. Nå er det dikteren som må tilbake til naturen for å kunne skrive dikt. Og dette betyr at en nøye naturiakttagelse må være diktningens utgangspunkt. Han må kunne lese i naturens bok, han må kunne lese og forstå snøen. Det poetiske arbeidet består i en nøye fenomenologisk lesning av snøens egenskap og kvalitet for deretter å tolke naturfenomenet. Nettopp som vandreren som fungerer som dikterens speilfigur. Formår han det, blir et dikt som *Sneen* mulig, som også på lyd-nivået imiterer med den regelmessige, nesten søvndyssende rytmen som spenner seg over alle 119 strofer, snøfnuggenes stille dalen mot jorden.

Koda: *Sneen* som kritikk av den nasjonale selvfølelsen?

Olaf Bull skrev diktet i 1912, altså i en tid hvor Norge var i ferd med å bli vinternasjonen fremfor noen. Den nasjonale selvfølelse hadde oppstått på bakgrunn av stor suksess på ski, både når det gjaldt polarekspedisjoner og idrettsprestasjoner. Snø skulle danne basis for en genuin norsk nasjonalfølelse.³⁷ Friluftslivet ble viktigere og tilskrevet en helbredende virkning. Kan det være at Olaf Bull lot seg provosere av alt skrik og skråll rundt emnet og ville skape en motvekt mot det han antageligvis oppfattet som åndløs sportsidioti? Har diktet *Sneen* også en samfunnskritisk vinkling som består i å vise hva snøen også kunne brukes til, bortsett fra nasjonal heining og idrettsprestasjoner? At Bull var opptatt av slike tanker, ser man i dikt og brev fra hans hånd som riktignok ble skrevet senere i livet. I diktet *Ordene* lar han en dikter si følgende ord: «Mit vanheld,

37 Jf. Bomann-Larsen 1993: 59.

dypere begrundet, / er ikke *bare*, at jeg bor / i landet hvor det siste spor / av skjaldelyne er forsvundet! / Hvor dét, man rusler med, er sundt / og greit og liketil og grundt, / og bare saant er poesi / som man kan se fra et par ski!» (s. 310). Og i 1928 skriver Bull i et brev til Herman Wildenvey om vinterlandet Norge: «Vel, man kan ikke vente, at Jotunheimen skal bli et vinbjerg, heller ikke fordre Holmenkollbakken omgjort til en espalier for heliotroper! Men at se en sykdom ved naturen gjort om til et nationalklenodium, at høre en hel nation aaje sig af beundring for denne vinterdragt, som for keiserens nye klær, siden landet vitterlig er i bare skjorten – *det* er for trøsteløst!»³⁸

Tor Ulvens snø - sporløs forsvinning

Forsvinningspoetikk

Tingene inntar en sentral plass i Tor Ulvens diktning. Ønsket om å se verden og livet ut fra tingene, har Ulven til felles med andre diktere, eksempelvis med franskmannen Francis Ponge. Lengselen etter å bli ens med tingverden, er det denne diktningen sikter til. Bak Ulvens poesi står et ønske om å kunne se verden fra et ståsted bortom det menneskelige, der subjektet er ens med materien. Menneskelige spor skal helst forsvinne i materien. Tor Ulvens poetikk er en «forsvinningspoetikk» kjennetegnet av bestemte ordfelt som stadig dukker opp. Slik spiller for eksempel ord knyttet til det arkeologiske en sentral rolle. Men også snø, snøfnuggene og lignende ord knyttet til snø, tematiseres ofte. Dette gjelder særlig Ulvens siste bok som han rakk å gi ut før han døde, kortprosatextene *Stein og speil* fra 1995.

Under tittelen «Konsert XVII (vinterreise)» finnes det en kortprosa-tekst som nettopp handler om et menneske som forsvinner i tett snøfall. Subjektet ikke bare forsvinner i landskapet, men det blir selv til snø:

Det er en dag i desember med begynnende mørke. Med lue på hodet og skjerfet godt knytt rundt halsen går han langs en motorvei, mens det snør stadig tettere. Han ser trafikklys skifte i snødrevet, fra rødt og gult til grønt til gult til rødt. Men snart er det bare veien som vokser inn i hvitnende jorder. *Hinter ihm schlagen die Sträuche zusammen, die Öde verschlingt ihn*, synger en altstemme.

38 Sst. 164 f.

Og alt som har en stemme blir stille. Det snør. Han hører ikke bilene mer. Han ser ikke bensinstasjonen. Det snør kanskje nedenfra, og han går omvendt. Det flyr overalt, og bakken er borte. Han går i luften, i selve snøen som faller, det fins ingen retning, og alt har hendt for lenge siden. Der forsvinner han, borte i snøen, selv forvandlet til drivende snø.³⁹ (PS: 443)

Ulven bruker her snøfallets potensial for å risse opp subjektets forsvinning. Fortellerens presisjon har som forutsetning et fenomenologisk blikk som er opptatt av det essensielle ved snøen. For hva skjer i drivende snøvær? Jo, da blir konturene visket ut til subjektet er blitt ens med omverden, ens med snø. Til slutt er det så å si en amorf masse igjen, bestående av en forskjellsløs hvithet. Det blir umulig for subjektet å orientere seg i tid og rom siden sansene ikke lenger fungerer. «Han hører ikke ... han ser ikke» – og alt blir stille.

Tanken om et subjekt som blir til snø knyttes til en bestemt tradisjon, som undertittelen refererer til. Det er snakk om en «vinterreise», så vi kan tenke oss en vintervandrer – Franz Schuberts *Winterreise* ligger ikke langt unna – men ordene på tysk røper en annen kilde. Det dreier seg faktisk om en av de første tekstene som tematiserer vinterreisemotivet, nemlig hymnen *Harzreise im Winter*, som Johann Wolfgang von Goethe skrev i 1777. I dette verket kontrasteres den lykkelige verden med den ulykkelige verden. Om dennes verden sies det: «Aber abseits wer ist's? / Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad, / Hinter ihm schlagen / Die Sträucher zusammen, / Das Gras steht wieder auf, / Die Öde verschlingt ihn». («But who stands there apart? / In the thicket, lost is his path; / Behind him the bushes / Are closing together, / The grass springs up again, / The desert engulphs him.»)⁴⁰ Ulvens tekst refererer kanskje ikke så mye til Goethes *Harzreise*, men til Johannes Brahms' *Alt-Rhapsodie*, siden det er snakk om en altstemme som synger.⁴¹ Det er åpenbart viktig for Ulven at tradisjonen som hans egen tekst står i, blir tydeliggjort. Ville det ikke vært slik, hadde hans bemerkning om en altstemme som synger vært uten poeng. Men, som allerede Anemari Neple har vært inne på, utelates det femte verset («Das Gras steht wieder auf»)⁴²

39 Sitert etter Ulven 2001: 443.

40 <https://lyricstranslate.com> [27.09.2022].

41 Se også Neple 2018: 120–130.

42 Sst. 124.

Tradisjonen Ulven refererer til er «Liedsjangeren» fra romantikken, med Schuberts *Winterreise* som naturlig utgangspunkt i vår sammenheng. Som hos Schubert har vi også her med en form for refleksjonslyrikk eller tankelyrikk å gjøre. Som hos Schubert (se over, «Winterreise») er det også her veldig påfallende at fortelleren ikke er innstilt på å fortelle om sine opplevelser i et snølandskap. Tvert imot, for mens Schuberts vandrers utelukkende er opptatt av seg selv og sin kriserammede tilværelse, er det ikke engang snakk om en krise hos Ulven. Verken Schubert eller Ulven er ute etter en forklaring for sine protagonister. Deres handling er på ingen måte motivert (Ulven), mens begrunnelsen hos Schubert fordampes etter hvert, som vi har sett. Ulvens forteller tilspisser situasjonen ytterligere. Protagonen, et navnløst «han», forsvinner i snøen uten at dette motiveres. Fortelleren fokuserer på ingen måte på et realistisk sceneri, snarere har vi med et tankeeksperiment å gjøre. Riktignok er teksten forankret i den moderne verden, når det er snakk om bensinstasjoner og lignende ting. Men den kryptiske formuleringen «alt har hendt for lenge siden» gir teksten en vending mot det eksistensielle.

Hvordan skal vi forstå en slik formulering med tanke på tekstens status? Burde vi lese den som allegori? Eller må vi gå ut fra en «reell» iakttagelse innenfor fiksjonen? Her kan man tenke seg fortellerens blikk gjennom et vindu. Er denne forskjellen overhodet viktig? Undertittelen gir en innfallsvinkel til tekstens tema. Betegnelsen «vinterreise» setter teksten i en tradisjonssammenheng med tanke på selve motivet. Det vil si at den burde forstås som en refleksjon over et motiv i kunsten. Slik sett setter Ulven et motiv fra romantikken inn i en moderne setting, der teksten er renset for det menneskelige. Hans vintervandrers svever i snøen, blir endelig ett med den. Det er ikke lenger snakk om en identitet eller en krise, men om en oppløsningsprosess. Ulvens tilspissing blir enda tydeligere når vi sammenligner den med pretekstene. Som Anemari Neple har gjort oppmerksom på, rettes både hos Brahms og Goethe en appell «til høyere makter om å bringe vandringsmannen tilbake til det menneskelige fellesskapet han føler avstand til».⁴³ En slik metafysisk løsning benektes radikalt både hos Ulven og hos Schubert. I *Winterreise* er kunsten

43 Sst. 125.

vandrerens mål, riktignok i en veldig prekær setting. Men i en setting der subjektets krise – ensomhetsfølelse, følelse av å være utestengt fra all form for fellesskap – i det minste tematiseres. Hos Ulven tas alt dette for gitt, i den forstand at slike motiver som er knyttet til en følelse, ikke lenger tematiseres. Isteden har vi å gjøre med et slags tankeeksperiment som går ut på å viske ut forskjellen mellom subjekt og objekt, mellom mennesket og naturen. Når Ulven lar teksten ende med en mann som er «selv forvandlet til drivende snø», tyder dette på innholdsplanet på en radikal forsvinning, der mannen blir til intet. Men, og kunsttematikken peker jo allerede i den retning, Ulvens tekst er ferdig i det øyeblikket. Det er en slags motgående bevegelse vi har å gjøre med her. Motivet forsvinner som snø, samtidig som teksten som kunst ser dagens lys. Kanskje hadde Ulven det gamle «ars longa, vita brevis» (kunsten er lang, livet er kort) i bakhodet da han skrev slike tekster.

Snø og taushet

Det er derfor ikke å undres over at Tor Ulven har en forkjærlighet for snø. Den utvisker alle spor, den demper verdens støy, den sletter den synlige verden og den bidrar til det forskjellsløse. I teksten ovenfor tematiseres snø etter den kryptiske setningen: «Og alt som har en stemme blir stille.»⁴⁴ Den dalende snøen demper lydene og gjør at tekstens «han» ikke lenger hører eller ser noe. Ulven iscenesetter en forvirring av «hans» sanser, og dette stemmer nøyaktig overens med det som skjer i et voldsomt snøvær. Koordinatene (tid og rom) blir borte («Det flyr overalt, og bakken er borte. Han går i luften ...»). Denne oppløsningsprosessen varer helt til han selv er forvandlet til «drivende snø». Dermed er forskjellen mellom mennesket og naturen visket ut, en setting som kun er mulig ved hjelp av snømetaforer.

I diktsamlingen *Søppelsolen* står følgende tekst:

Desember, ettermiddag. Det snør lett, som om det var natt og vi sov, og snøen snødde uten oss, eller vi ikke fantes, og det fortsatte å snø for ingen, for det hvite i et øye før fødselen eller etter døden.⁴⁵

44 Neple tolker den i analogi med pausen i Brahms' *Alt-Rhapsodie*. Se sst. 127.

45 Ulven 2000: 200.

Igjen har vi her samme motiv som før. Det beskrives et snøfall der menneskene ikke lenger spiller en rolle. Teksten prøver å oppheve skillet mellom subjekt- og objektverden, og dette er logisk sett ikke mulig. Men det er karakteristisk for håndteringen av snømotivet at slike tekster sikrer mot det transcendent, en tenkt tilstand før eller etter døden. Snø fungerer som materiale som er like virkelig som det er uvirkelig. Den danner en bro til det som finnes bortom menneskene, i en forestilt verden uten mennesker. Tor Ulven skriver et sted at «snø ofte er en metafor for glemsel og død», men her fungerer den snarere som en «trickster» for å betegne en tilstand bortom liv eller død. En slags «nothing that is»-tilstand som kun kan oppstå ved å gi avkall på det menneskelige, som vi skal se i forbindelse med diktet til Wallace Stevens. Men fenomenologisk sett kan snø viske ut grensen mellom subjekt og objekt. Det følgende fragmentet tematiserer dette på fascinerende vis:

Slutten av desember. Nattemørket der hvor ettermiddagen skulle vært. Nesten billøst, rent for fotgjengere. Kulden fikk nese og ører til å føles som stålproteser mot de indre, huleaktige delene av hodet. Lyskasterne over den tomme skøytebanen, villaveien fra et gammelt fotografi, en sommerdag med sterk heggeduft. Fortapelse. Aldri komme tilbake til dem som venter. En glede, som å lese om en annens redsel. Som ikke å tilhøre noen. Ikke høre noen som roper på deg. Vi fortsetter forbi ordene, mot den ytterste snø og tankeløshet.⁴⁶

I dette fragmentet kobles snø til stillhet. Det kan leses som et ønske om å komme bort fra alt som forbinder en med en menneskelig sfære. Jeg leser dette som en poetisk omskrivning av Freuds teori om dødsdriften. Ifølge Freud har menneskene ikke bare en livsdrift, men også en dødsdrift som styrer dem. Denne kan forstås som en lengsel etter å utjevne alle spenninene som bestemmer livet vårt.⁴⁷ Mennesket lengter etter å komme til ro, etter å finne ro i det forskjellsløse. Ulvens siste formulering i sitatet ovenfor nevner nettopp en slik tilstand som ikke kan oppnås så lenge man lever. Som Anemari Neple har gjort oppmerksom på, ser det ut som om selve teksten «slutter å kommunisere med leseren».⁴⁸ Men det er kunstens oppgave å finne ord for erfaringer som nettopp ikke lar seg gjengi med

46 Sst. 191.

47 Se Lemma «Todestrieb» i Laplanche, Pontalis 1973: 494–503.

48 Neple 2018: 45.

ord. Eller som Ulven sa i Vagant-intervjuet: «Litteraturen kretser om det prinsipielt ukjente.»⁴⁹

I fragmentet ovenfor er det åpenbart at snø kobles til døden. Det er særlig ett ord som utmerker seg, nemlig «fortapelse», som står alene mellom to punktum. Dermed får det ekstra tyngde. «Fortapelse» kan oppfattes som det motsatte av «frelse» og er knyttet til en kristelig sfære. Ulvens «fortapelse» er derimot på ingen måte negativt konnotert. Tvert imot finnes det i det radikale, som kjennetegner veien «vi» går, en «glede».⁵⁰ Det er interessant at Ulvens tekst ender i en tenkt tilstand av tankeløshet som kobles til snø. Den «ytterste snø», som teksten snakker om, kan kanskje forstås som et område man ikke kan referere til. Det området som ikke peker ut over seg selv. En slik tilstand har en strukturell likhet med uttrykket «forbi ordene». Dette betyr jo at vi prøver å unngå det semantisk meningsfulle, det som refererer til en empirisk virkelighet. Dermed fortsetter vi til et ennå udefinert område som ligger bortom det menneskelige. Dette er også en form for transcendens, men uten de religiøse konnotasjonene dette begrepet vanligvis innebærer.

Man kan kanskje snakke om en form for «tom transcendens» som gjør seg gjeldende i Ulvens diktning. En transcendens som ikke er underbygget rasjonelt. Det vil si at det ikke forklares hvorfor man sikter til en slik tilstand. Ulven poetikk kan sies å være en forsvinnings-poetikk, der det vesentlige er å viske ut all form for mening. I det følgende fragmentet skjer nettopp det:

Desember. Tilfrosne fotspor. Riller, kvadrater, kors, fiskebeinsmønster. Overstrødd med et tynt lag puddersnø, så kontrasten mellom de opphøyde og de lave partiene blir tydelig. Der hvor mange individuelle spor møtes, flyter de sammen i en nesten enhetlig ruglete tekstur. Overfloden av spor nærmer seg det sporeløse igjen fra motsatt side.⁵¹

49 Sst. 53.

50 Dette minner en veldig om Nietzsche som skriver: «Es ist ein Fest, aus dieser Welt in die <todte Welt> überzugehen – und die größte Begierde der Erkenntniß geht dahin, dieser falschen dünkelfhaften Welt die ewigen Gesetze entgegenzuhalten, wo es keine Lust und keinen Schmerz und Betrug giebt.» («Det er en fest å gå over fra denne verdenen til den døde verden – og erkjennelsens største lyst sikter til å vise fram de evige lovene til denne falske verden. Der hvor det ikke finnes lyst og smerte og bedrag.») (Nietzsche 1999, bind 9: 468.

51 Ulven 2000: 207.

Dette fragmentet kan sies å romme Ulvens poetikk *in nuce*. Teksten går ut fra en vanlig iakttagelse på vinterstid, nemlig frosne fotspor som aksentueres grunnet lett puddersnø. Men merkelig nok er ikke teksten ute etter å skildre et bestemt syn som muliggjøres på grunn av snø. Denne skjerper jo kontrastene slik at man på sett og vis ser bedre. Men dette er ikke tekstens ærend, om enn det nevnes. Den tematiserer isteden forholdet mellom det synlige og det usynlige. For mange spor gjør at disse ikke lenger er leselige. De ender opp i en «nesten enhetlig ruglete tekstur». Vi kan merke oss ordet «tekstur», som tydelig nok peker mot teksten selv, mot det metapoetiske. Teksten nærmer seg det sporløse, det som ikke lenger kan leses eller dechiffreres, når den har en overflod av spor. Analogien mellom snø og tekst blir tydelig, for det forskjellsløse som det siktes på, kan også nås ved «en overflod av spor», en annen form for mimesis.

Snø som det udefinerte

Det er ikke lenger representasjon det gjelder, men kanskje snarere en form for mulighetsbetingelse av en idé. Det semantisk udefinerte som kjenne-tegner snøen, overføres på teksten. Ulvens fragmenter har samme åpenhet som snømateriallet. I Vagant-intervjuet nevner han en form for fortetning og åpenhet som karakteriserer kortprosa som sjanger.⁵² Hvordan kan man så forklare Ulvens forkjærlighet for tingene, for tilstand bortom mennesker og hans fokusering på kunst? Det er veldig påfallende at Ulvens diktning beskriver gang på gang en verden uten subjekt.

Det kan nok hende at Ulven ble inspirert av Friedrich Nietzsche, en filosof han hadde kjennskap til. Det er fremfor alt i Nietzsches fragmenter fra 1880-årene man finner lignende tanker om den «subjektløse» verden og om forholdet mellom livet og døden. I et av fragmentene definerer Nietzsche livet ikke som motsetning til døden, men som et «spesialtilfelle» av den.⁵³ Ulvens forestilling av en verden bortom menneskene tar høyde for at mennesket som sådant er et ungt fenomen. Ulven sier i Vagant-intervjuet at «Homo sapiens har eksistert en forsvinnende liten

⁵² Grøtta 2009: 149.

⁵³ Nietzsche 1999, bind 9: 499: «Das Lebende ist kein Gegensatz des Todten, sondern ein Spezialfall.»

del av jorden historie».⁵⁴ Menneskets tilstedeværelse på jorden er «en bagatell», som Ulven sier, sammenlignet med hvor lenge kloden har eksistert. Det organiske liv kommer altså fra det uorganiske, og dette settes også i Nietzsches perspektiv høyere fordi det er det uforfalskete, varige livet. Et sted bruker Nietzsche begrepet «Mutterschooß» for det uorganiske livet som ifølge ham danner «regelen», og ikke unntaket.⁵⁵ Det virkelige er ifølge ham «die todte Welt».⁵⁶ Når diktene til Ulven gang på gang tematiserer et sceneri der menneskene ikke lenger er til stede, skjer det på bakgrunn av lignende tanker, der den såkalte døde verden forestilles som levende og livet som dødt.

Ulvens snø er derfor et fenomen som tildekker vår verden, men samtidig fungerer den også som et livsbejaende fenomen i Nietzsches forstand:

I snøfuggene
 som faller og skjuler
 sporene dine
 for kvelden

 er allerede
 neste dags spor, og snøen

 som faller
 over dem også. Alt
 som blir igjen

 er en hodeløs stemme,
 en sang
 i samme lyse toneleie

54 Se van der Hagen 1996: 249.

55 Se Nietzsche 1999, bind 9: 486: «Vom Leben erlöst zu sein und wieder todte Natur werden kann als *Fest* empfunden werden – vom Sterbenwollenden. Die Natur lieben! Das Todte wieder verehren! Es ist nicht der Gegensatz, sondern der Mutterschooß, die Regel, welche mehr Sinn hat als die Ausnahme: denn Unvernunft und Schmerz sind bloß bei der sogenannten «zweckmäßigen» Welt, im Lebendigen.» («Forløst fra livet og igjen bli til død natur, kan oppfattes som fest – av den som vil dø. Å elske naturen! Igjen å tilbe det døde! Det er ikke motsetningen, men moderfanget, regelen som er mer meningsfull enn unntaket: for ufornuft og smerte er blott tilstede ved den såkalte «hensiktsmessige» verdenen, i det levende.»)

56 Nietzsche 1999, bind 9: 468.

som snøen
 som faller
 med alle spor
 gjennom det sporeløse,

like urørt
 som du er ufødt. Og miraklet
 er at ingenting
 hendte, at

ikke noe
 har en historie
 eller et navn

bare en stemme
 av fallende snø.⁵⁷

Diktet kan forstås som en liten meditasjon over forgjengeligheten. Teksten er en pendling mellom snø, sett som kompakt masse, og det den består av, snøfnuggene. Snøfnuggene skjuler alle spor. Tidsforløpet stoppes liksom, og dette skjer på grunn av snøens konserverende egenskap. Snø kan fryse ned tiden. Fortid og fremtid smelter sammen i et øyeblikk, i nuet som riktignok forestilles som et sted bortom det menneskelige («ikke noe / har en historie eller et navn»). Janike Kampeveld Larsen kobler diktets motiv av en hodeløs stemme sammen med den fallende snøen.⁵⁸ Dette er ganske opplagt fordi stemmen er «en sang i samme lyse toneleie / som snøen som faller», som det heter i diktet. Det forestilles med andre ord en slags «snø-sang». Slektskap mellom snø og sang etableres på grunn av det semantisk udefinerte ved begge fenomener. De står heller ikke til rådighet, de kan ikke brukes i instrumentelt henseende. Kampeveld Larsen snakker om snøens og sangens «forskjellsutslettende» egenskaper.⁵⁹

Man kunne også si at begge to rommer både fortiden og fremtiden i seg. Alt flyter sammen i selve snøen. Man kan lese dette som en utvikling mot glemselen, som Borge/Hagerup gjør.⁶⁰ Eller man kan snakke om en fiksjonalisering av tiden, som Kampeveld Larsen gjør.⁶¹ I vår lesning

57 Ulven 2000: 386–387.

58 Kampeveld Larsen 2009: 125.

59 Sst. 125.

60 Borge/Hagerup 1999: 124–125.

61 Kampeveld Larsen 2009: 125.

dreier det seg snarere om en nøktern observasjon av tidens vesen når den sammenlignes med snøfnuggene og snø. Diktets hovedmetafor er jo nettopp det fallende ved snøen. Det er en bevegelse som aldri tar slutt, eller som gjentar seg hele tiden. Diktets snøfall har på denne måten en strukturell likhet med livet, hvor en generasjon følger på den andre, *ad infinitum*: snø, spor, snø, spor og så videre.

Hvilke elementer binder så lesningene i dette kapitlet sammen? Vi har for det første en felles motivkrets: snø- og kuldemotivet, reisemotivet, kunstmotivet. Både Schuberts og Bulls vintervandrer blir forløst ved hjelp av snø (Bull) og kunst (Schubert). For det andre har vi tematisk sett en skildring av et subjekt i krise som nettopp derfor befinner seg ute på vandring på «feil» årstid. Men legg merke til at Ulvens diktning står under andre, postmodernistiske fortegn. Hans diktning risser opp en forsvinningspoetikk som er fri for moralsk bedømmelse. Snø kan derfor heller ikke stå for en transcendent erfaring som har forløsende virkning, som det er tilfelle hos Bull. Mens kunsten i Schuberts *vinterreise* fungerer som mulig sted for forløsning, vinner Bulls vintervandrer et sikkert ståsted ved hjelp av en sublim erfaring i snøen. Men begge løsningene passer ikke for Ulvens diktning, fordi denne er opptatt av et utopisk sted bortom det menneskelige. Snøens oppgave er å virke som terskelfenomen som fører hen til det som ligger bortom virkeligheten. Dette tankeeksperimentet er ikke knyttet til menneskelig virksomhet eller til en menneskelig sfære.

I det følgende kapitlet skal vi ta for oss to forfattere som knytter snømotivet både til det metapoetiske og til det transcendent. Hans Børllis diktning er kjennetegnet ved et religiøst farget vokabular der det epifaniske trer frem. Dette gjelder kanskje særlig for diktene om snø. Yves Bonnefoy har en lignende strategi, om enn hovedvekten i hans diktsamling ligger på analogien mellom snø og skrift. Hans utforming av snømotivet skjer på bakgrunn av den kulturelle arven når han for eksempel kobler snømotivet til jomfru Maria.