

## KAPITTEL 6

# Snøepistemologi<sup>1</sup>

Det finnes vel neppe et naturfenomen som har bidratt like ofte til refleksjon over epistemologiske problemstillinger i diktning som snø. Spørsmål knyttet til erkjennelsesteorien (hva kan man erkjenne, hva betyr erkjennelse, hvilken rolle spiller sansene i forbindelse med erkjennelse) har til alle tider opptatt filosofer og forfattere. Men hvorfor knyttes denne interessen gjerne til naturmaterialet snø? En forklaring ligger kanskje i snøens forvandlingskraft og abstraherende evne. Snø legger et teppe på landskapet slik at det synlige forsvinner under snøen. Landskapets mangfold forvandles på denne måten til en hvit flate. Spørsmålet reiser seg hva det er man iakttar og i hvilken grad det er troverdig. Eller formulert positivt: Hva er det snøen skjuler? Hvordan fremstår landskapet (trær, hus, veier osv.) når snøen har lagt seg? Persepsjonen blir problematisert fordi iakttageren begynner å reflektere over forholdet mellom seg selv (subjektet) og det han iakttar (objektet). Slike epistemologiske problemstillinger dukker ofte opp i tekster som tematiserer snø.

Et eventyr og to dikt skal belyse dette, nemlig H.C. Andersens *Sneedronningen* fra 1845, Durs Grünbeins langdikt *Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland* fra 2003 og Wallace Stevens' kjente dikt *The Snow Man* fra 1921. Mens de to førstnevnte utmerker seg ved sin lengde, består diktet til Stevens kun av en setning. Grünbeins verk derimot er en diktsyklus som består av 42 dikt à syv strofer med 10 vers for hver strofe. Det vil si at hele syklusen rommer nesten 3000 vers. Kapitlet har stigende abstraksjonsgrad idet lesningen fører oss fra Andersens eventyrverden til Stevens' formulering «the nothing that is».

---

1 Delen om H.C. Andersen (s. 222–235) i dette kapitlet er publisert tidligere. Teksten er videreutviklet siden originalen ble publisert i: Seiler, Thomas 2019: «Hva er det med Gerda? H.C. Andersens Sneedronningen i lys av det tapte fellesskapet». I *Anderseniana* 2019, s. 53–71.

## H.C. Andersen: *Sneedronningen* - snø og rasjonalisme

Det virker kanskje litt merkelig at det trekkes inn et eventyr i et kapittel som har med epistemologiske problemstillinger å gjøre. Men som de to andre tekstene er *Sneedronningen* en tekst der erkjennelsesproblematikken faktisk står sentralt. Samtidig er det en selvrefleksiv tekst. Den minner oss gang på gang at det er en fortelling vi har å gjøre med. Og det ikke bare ved en forteller som allerede med den første setning markerer seg som (underfundig) forteller, men også ved at spørsmål knyttet til det å fortelle og det å forstå tematiseres påfallende ofte i eventyret.

*Sneedronningen* er fortalt i syv historier og er et av de lengste og mest komplekse eventyr Andersen skrev. Det starter med en allegorisk fortelling hvor det forklares hvordan det onde kom til verden. Et ondt troll, djevelen selv, lager et speil som forvrenger alt til noe stygt:

Een Dag var han i et rigtigt godt Humeur, thi han havde gjort et Spejl, der havde den Egenskab, at alt Godt og Smukt, som speilede sig deri, svandt der sammen til næsten Ingenting, men hvad der ikke duede og tog sig ilde du, det traadte ret frem og blev endnu verre.<sup>2</sup> (270)

Speilet går i stykker, da trollene vil flyge til himmels for å drive gjøn med englene og «vor Herre», som det heter i teksten. Men da taper de speilet og det går i stykker, og mennesker får stykkene i øyne og i hjerte, «det hjerte blev ligesom en Klump Iis» (271). Etter denne allegoriske fortellingen setter den egentlige historien inn, som dreier seg om venneparet Kay og Gerda, to barn som leker sammen frem til Kay blir bortført av snødronningen. Snødronningen fungerer som en allegorisk figur for rasjonaliteten. Hun er sammensatt av snøfnuggene og beskrevet som en meget pen kvinne som etter hvert greier å lokke Kay bort fra Gerda. Kay får en splint i øyet, og dermed er han tapt. Han utvikler en forkjærlighet for det matematiske, for det som kan måles og beregnes. Han ødelegger blomstene Gerda er så glad i, og han begynner isteden å beundre snøkrySTALLENES regelmessige struktur, som han gransker under mikroskopet. Han blir stadig mer fremmed for Gerda, og til slutt blir han bortført av

---

2 Sitert etter H.C. Andersen: *Samlede eventyr og historier*, bind 1, København 1962, s. 270–300.

snødronningen til hennes rike ved Nordpolen. I de følgende historiene drar Gerda ut på leting etter Kay og opplever tallrike historier med andre mennesker, dyr og blomster. Eventyret ender i harmoni, idet Gerda klarer å finne Kay i snødronningens isslott, hvor Gerda forløser ham med sine tårer. *Sneedronningen* er på mange måter en høyartifisiell tekst som synes å kontrastere med dens tilsynelatende naivitet på overflatenivået.

## Kays kalde hjerte og snøens fenomenologi

Andersen nøyer seg ikke med å skrive om det onde i verden, han vil åpenbart spesifisere det i form av en slags personifisering. Kay ser først snødronningen, og så rammes han av det onde i form av et «Glaskorn» som han fikk i øyet. I tillegg har han også fått «et Gran lige in i Hjertet» (274). Etter at Kay har fått splinten i øyet, oppdager han at naturen ikke er fullkommen, samtidig som han nå foretrekker det regelmessige, det som ikke er underlagt livets kretsløp. En vinterdag oppdager han snøfnuggenes skjønnhet som han straks undersøker med «et stort Brændeglas» (275):

«See nu i Glasset, Gerda!» sagde han, og hver Sneefnökk blev meget større og saae ud, som en prægtigt Blomst eller en tikantet Stjerne; det var deiligt at see paa. «Ser Du, hvor kunstigt!» sagde Kay, «det er meget interessantere end med de virkelige Blomster! Og der er ikke en eneste Feil ved dem, de ere ganske akkurate, naar de blot ikke smelte!»

Vi kan allerede her legge merke til at Kay ikke stoler på sine sanser som verktøy for erkjennelsen. Dette i motsetning til Gerda. I stedetfor bruker han «et stort Brændeglas». Han er veldig fascinert av snøkrystallenes regelmessige skjønnhet som han kontrasterer med blomstene som visner. Kay foretrekker det kunstige, det konstruerte som kan beregnes, og han forakter naturens skjønnhet fordi denne aldri er helstøpt i matematisk forstand og fordi den visner. Hans fascinasjon overfor det kunstige gjør ham også mottagelig for snødronningens forføreriske oppførsel. Hennes karakterisering er ganske talende i og med at ordet «hvid» dukker opp tre ganger i en delsetning: «... kom der en stor Slæde; den var ganske hvidmalet, og der sad i den Een, indsvøbt i en laaden hvid Pels og med hvid laaden Hue» (275). Teksten legger vekt på snøens hvite farge, men snøen selv beskrives ikke som det jomfruelige, rene og uskyldige. Andersens

snødronning er dermed det stikk motsatte av brødrene Grimms Snehvit med tanke på dyden. Snødronningen er en gjennomgående artifiisiell figur, et eksentrisk, fjernt vesen, noe som understrekes med den hvite fargen. I sin bok *Concerning the Spiritual in Art* skriver Kandinsky følgende om den hvite fargens symbolikk:

White ... is a symbol of a world from which all colors as material attributes have disappeared. This world is too far above us for its structure to touch our souls. There comes a great silence which materially represented is like a cold, indestructible wall going on into the infinite. White, therefore, acts upon our psyche as a great absolute silence, like the pauses in music that temporarily break the melody ... White has the appeal of nothingness that is before birth.<sup>3</sup>

Ifølge Kandinsky er det ikke mulig at hvitt berører oss, tvert imot skaper denne fargen en distanse mellom det hvite objektet og oss. Fargen er ifølge Kandinsky også knyttet til stillhet. Begge disse effektene er realisert i Andersens sitat. Det truende og farlige ved snøen forsterkes ytterligere i selve bortføringsscenen, hvor i tillegg snøens dempende egenskap også utnyttes. Bortføringen skjer i en voldsom snøstorm:

Da begyndte Sneen saaledes at vælte ned, at den lille Dreng ikke kunde see en Haand for sig, mens han foer afsted; da slap han hurtigt Snoren, for at komme løs fra den store Slæde, men det hjalp ikke, hans lille Kjøretøi hang fast, og det gik med Vindens Fart. Da raabte han ganske høit, men Ingen hørte ham, og Sneen fygede og slæden fløi afsted; imellem gav den et Spring, det var, som om han foer over Grøfter og Gjerder. (275–276)

To sentrale egenskaper ved snø, forstyrrelsen av synsfeltet og slokking av lyd, brukes her for å beskrive bortføringen av den lille gutten. At eventyrdikteren har en glimrende fornemmelse for snø, viser det faktum at han ser også snøens skjønnhet. Snøkrystallenes regelmessige form, som Kay har undersøkt under mikroskopet, har slående likhet med stjernene. Andersen overfører dette på snødronningen, som er sammensatt av snøkrystaller. Dermed får man en figur som er utilgjengelig og forførerisk samtidig. Snødronningen blir til en slags femme fatale figur, kanskje litt *avant la lettre*. Det er i hvert fall på grunn av hennes fremmede skjønnhet at Kay lar seg forføre:

---

3 Kandinsky 1947: 59–60.

Snefnokken voxte meer og meer, den blev tilsidst til et heelt Fruentimmer, klædt i de fineste, hvide Flor, der vare som sammensatte af Millioner stjerneagtige Fnug. Hun var saa smuk og fiin, men af Iis, den blendende, blinkende Iis, dog var hun levende; Øinene stirrede som to klare Stjerner, men der var ingen Ro eller Hvile i dem. (273)

Fremstillingen av snødronningen skjer her via snøkrystallets form. I én setning kobler Andersen snøkrystalenes regelmessige form, som alltid består av seks stråler, sammen med det de ligner på, nemlig stjernene. Ut over dette trekker han inn i bildet en ny egenskap hos snøen, nemlig den at fortettet snø etter hvert forvandles til is. Snødronningen er sammensatt av snø og is, og skjønneten skapes av det matematiske som ligger i snøfnuggenes form. Andersen nøyer seg interessant nok ikke med dette arrangementet, men kommer med nok et element som ved første øyekast nærmest motsier det vinterlige, frosne sceneriet. Hans snødronning utmerker seg ved at hun har to rastløse øyne, «men der var ingen Ro eller Hvile i dem», leser man i forrige tekstutdrag. Denne rastløsheten i forbindelse med snø og vinter er et nytt element som Andersen tilføyer. Jeg skal komme tilbake til dette elementet senere, men vil her kun fastholde at kombinasjonen av det stivfrosne med det rastløse nærmest utelukker seg selv og nærmer seg et oksymoron, retorisk sett. Sitatet ovenfor viser i tillegg at hun må oppfattes som en allegorisk figur. Som allegorisk figur står hun ikke bare i tett forbindelse med Kays interesse for det rasjonelle, men også for hans oppbløstrende seksualitet, idet hans bortførelse er seksuelt farget.<sup>4</sup>

Da Gerda endelig, etter meget møye, nærmer seg snødronningens slott, dette skjer i den siste historie, får leseren presentert nye vinterbilder. Slottets vegger er bygget av snø, belyst av selveste nordlyset, og salene var «saa tomme, saa isnende kolde og saa skinnende» (297). Slottet forestilles som et sted uten liv, uten «Spilleselskab» og lignende: «tomt, stort og koldt var det i Sneedronningens Sale» (297). Dette stedet kobles sammen med det rasjonelle prinsippet, idet det er snakk om «Forstandens Speil» (297) hun sitter i. Og med dette uttrykket refererer hun til en frossen

---

4 Jf. Dines Johansen 2002.

sjø som var revnet i tusen stykker, «men hvert Stykke var saa akkurat lig det andet, at det var et heelt Kunststykke». I selve slottet sitter også Kay «blaa af Kulde» og med et hjerte som en «Isklump». Han leker «Forstands-Isspillet» (298) og skulle finne ut hvordan han kunne legge ordet «Evhigheden», for da ville han få «hele verden» og et par nye Skøiter» (298) av snødronningen.

Denne beskrivelsen er oppsiktsvekkende fordi speilmotivet fra den første allegoriske fortellingen tas opp igjen. Der står speilet i forbindelse med djevelen og hybris. Djevelen og hans folk fløy for høyt opp og tapte speilet, det ble ødelagt og falt ned på jorden. Slik kom det onde på jorden. Hos snødronningen derimot er alle delene like store, som et kunstverk, og hun sitter midt inne i dette sceneriet. Sammenkoblingen av speilet med snødronningen tyder på at det onde nå for alvor sammenkobles med rasjonalismen, som kontrasteres med Gerdas adferd. Hun står for følelsernes verden. Teksten er bygget opp ved hjelp av kontraster som tabellarisk kan føres opp i stigende abstraksjonsgrad:

Gerda	Kay
natur	natur i laboratorium
direkte observasjon	indirekte observasjon, medial formidlet («Brændeglas»)
innlevelse	etterlignelse («han kunne snart tale og gaae efter alle Mennesker»)
fortelle	eksperimentere (labor)
følelse (tåre)	ratio (is)
tro	bevis
transcendens, det metafysiske	immanens, det fysiske

Med slike opposisjoner i mente kunne man tro at det dreier seg om en klisjéaktig romantisk splittelse mellom følelse og fornuft. Sånn sett kunne man oppfatte teksten som en stillingtagen for det førstnevnte. Men jeg tror det er mer komplisert enn som så. Når det nemlig fokuseres på tekstens epistemologiske problemstilling, er man nødt til å nyansere de ovenstående rekkene, for hva er det egentlig teksten er ute etter?

## Gerdas varme tårer

Epistemologisk sett fokuserer Kay for mye og fremfor alt for utelukkende på fornuft. *Sneedronningen* kan leses som en advarsel mot en slik ensidig satsing. Den munner ut i det bibelske «uden at I blive som Børn, komme I ikke i Guds Rige!», som bestemoren leser høyt, mens Kay og Gerda, nå som voksne mennesker, er på besøk. Motvekten til Kays matematiske forståelse av verden ligger i Gerdas oppførsel. Hun reagerer følelsesbetont, og det er nettopp hennes spontane følelsesbetonte vesen som frelser Kay, når hun ser ham nærmest frosset i hjel, utelukkende opptatt av tenkning. Fordi han ikke lenger kjenner henne igjen, begynner hun å gråte, og hennes varme tårer smelter isen i Kays indre og vasker ham ren igjen. Hun viser med andre ord en kristelig dyd, nemlig medlidenhet. Og det er ikke bare hennes tårer som tyder på en tett forbindelse med den kristelige tankeverden. Det er også Andersens versjon av en kjent Brorson-salme som knytter henne til det kristelige. Hele eventyret er gjennomsyret av allusjoner til Bibelen. Så alluderes det til Paulus' første brev til korinterne.<sup>5</sup> Men teksten refererer også til Evangeliet etter Lukas 12,34: «For hvor din skatt er, der vil også ditt hjerte være.» Dette kan leses som en prolepse til Finnkonens uttalelse om Gerda: «Hun maa ikke af os vide sin Magt, den sidder i hendes Hjerte, den sidder i, hun er et sødt, uskyldigt Barn» (295). Denne bibelske klangbunnen, knyttet til Gerdas tro, danner en motsetning til Kays prosjekt, som er viet rasjonell kunnskap.

Men poenget er at et slikt resonnement baserer seg utelukkende på innholdet og tar ikke hensyn til måten eventyret fortelles på. For en kan jo spørre seg hvorfor dette tilsynelatende enkle budskapet fortelles på en så innviklet måte. Det er iøynefallende at det skal mye til før Gerda er i mål. Hun må først oppleve mangslungne eventyr som strekker seg fra det biedermeieriske til det skrekkromantiske. Tekstens ustabile form er allerede anlagt i undertittelen med romantikkens typiske sjangerblanding – «et eventyr i syv historier». Med andre ord: Andersen driver et artistisk spill som virker nokså gjennomtenkt. Formelt sett blir dermed det tilsynelatende enkle budskapet ikke understreket, men nærmest underminert. Forskningen har funnet forskjellige forklaringer for de mange innflettete

5 Jf. Finn Hauberg Mortensen 2000: 69–70.

fortellingene. Wolfgang Lederer, for eksempel, mener at de er ren kitsch og tolker dem psykoanalytisk som «kinds of dreams and stories best suited to the needs and fears of adolescent girls who are so often bewildered by their own budding sexuality and afraid of the world».<sup>6</sup> Andre uttaler seg mer filologisk ved å understreke at de enkelte delene nærmest kan leses som historier i seg selv.<sup>7</sup> Også Klaus Müller-Wille understreker det gåtefulle ved disse innflettete fortellingene og savner en sammenheng mellom dem.<sup>8</sup> Inntrykket av at Gerdas historier ikke henger sammen er uten tvil riktig. Men kanskje var det heller ikke meningen at de skulle henge sammen siden deres funksjon er en annen. Det de har til felles, er at de fokuserer på fellesskapet. De viser en protagonist i fellesskap med omverdenen, med planter, dyr og mennesker. Gerda forstår verden rundt seg bedre og bedre i løpet av disse eventyrene. Mens hun vokser stadig mer inn i fellesskapet, skjer det motsatte med Kay. Han bortføres fra folk, lærer ikke noe i det hele tatt og går en sosial død i møte.

Men la oss se litt nærmere på de fire fortellingene som Müller-Wille nevnte; altså fortellingene tre til seks, hvor Gerda går ut for å finne Kay. Det er i disse fortellingene leseren får greie på hvordan Gerda får kunnskap, og hvordan hun tolker omverden. Det første som slår en, er at de alle har Gerda som protagonist. Kay spiller ingen rolle før i den siste fortellingen. Eventyret fokuserer her utelukkende på Gerda og hvordan hun agerer i den verden hun ferdes i. Fokuseringen på Gerda står i kontrast til måten hun oppfattes på, for hun beskrives som «et sødt, uskyldigt Barn», et uttrykk som dukker opp flere ganger. Først snakker kona i den tredje fortellingen om at «saadan en sød, lille Pige har jeg rigtig længtes efter!» (279), så bruker «Finnekonen» nesten de samme ord for å beskrive Gerda i den sjette historien: «Hun maa ikke af os vide sin Magt, den sidder i hendes Hjerte, den sidder i, hun er et sødt, uskyldigt Barn» (295). Eller prinsen og prinsessen sier i den fjerde historien: «Din lille Stakkell!» (288). Gerda beskrives altså som «et sødt, uskyldigt Barn» som samtidig har stor makt, enda hun betegnes som «lille Stakkell». Dette er en konstellasjon

---

6 Lederer 1986: 43.

7 Jf. de Mylius 2000: 71–89.

8 Müller-Wille 2017: 109.



som nærmest motsier seg selv. Hva er det som gjør Gerda så mektig og innflytelsesrik?

## Gerdas hermeneutiske problem

Problemet med slike vurderinger, som leseren tenderer til å gjøre til sine egne, er at de utelukkende legger vekt på det følelsesmessige i Gerdas adferd. Vi ser Gerda nesten utelukkende som uskyldig offer. Men Gerda vet hva hun vil. Hun agerer nokså bestemt for å oppnå målet sitt, samtidig som hun viser stor viljestyrke. Men til forskjell fra Kay danner fornuft og følelse en enhet hos henne. Og i tillegg har hun sin barnetro i behold. Hun stoler på andre, liksom hun stoler på seg selv. Derfor virker hun så modig, for ikke å si dristig. Og når hun ikke vet hva hun skal gjøre, stoler hun på fellesskapet: «... og saa vil jeg gaae ned til Floden og spørge den ad!» (277). Ved tredje histories slutt fortelles det hvordan Gerda bryter opp fra konen som kan trolle, idet hun avviser pinseliljenes historie som vrøvl:

«Det bryder jeg meg slet ikke om!» sagde Gerda, «det er ikke Noget at fortælle mig!» og saa løb hun til Udkanten af Haven. Døren var lukket, men hun vrikkede i den rustne Krampe, saa den gik løs, og Døren sprang op, og saa løb den lille Gerda paa bare Fødder ud i den vide Verden. (283)

Her ser man at Gerda ikke bare kan skille mellom relevante og irrelevante historier, men hun kan også avfeie de sistnevnte på en veldig bestemt måte. Og så forlater hun stedet, modig nok, uten å nøle. Overfor kråken i den fjerde historien sier hun på det mest bestemte at hun kommer inn i slottet, der Kay bor. Dette til tross for at kråken mener hun ikke ville få adgang (jf. 287). Med andre ord: Gerda forfølger sitt prosjekt målbevisst og fornuftig.

Etter min mening er det her fortellingenes funksjon kommer inn i bildet. For hva de avslører, er jo nettopp den stigende grad av forståelse hos Gerda, takket være fellesskapet. Hun skjønner stadig bedre gjennom eventyrets gang, og hun tolker plantene, dyrene og menneskene hun snakker med på riktig måte. Idet Gerda må prøve å finne ut hvordan hun kan nå frem til Kay, er hun nødt til å iaktta og tolke riktig. Dette er en hermeneutisk problemstilling. Andersen har utviklet dette nøye idet han

går fra blomstene som forteller deres historier, til dyrene og så over til menneskene. Historiene fortelles for at Gerda kan utmerke seg som tolk. Hun må hele tiden prøve å finne ut om de forteller noe om Kays skjebne. Det er interessant å se at hun ikke greier dette med blomsternes fortellinger, selv om hun leter etter et skjult budskap i deres taler. Først da hun treffer på dyr, en kråke, begynner hun å forstå bedre. Det er i så måte betegnende at språk som uttryksmiddel tematiseres først nå. Kråken spør Gerda om hun forstår «Kragemaal». I denne morsomme samtalen mellom Gerda og kråken er det påfallende at begge to først snakker om betingelsene som må til for at samtalen kan fungere. På spørsmålet til Gerda om Kay bor hos en prinsesse, svarer kråken:

«Ja hør!» sagde Kragen, «men jeg har saa svært ved at tale dit Sprog. Forstaaer Du Kragemaal, saa skal jeg bedre fortælle!» «Nei, det har jeg ikke lært!» sagde Gerda, «men Bedstemoder kunde det, og P-Maal kunde hun. Bare jeg havde lært det!» «Gjør ikke Noget!» sagde Kragen, «jeg skal fortælle, saa godt jeg kan, men daarligt bliver det alligevel!» og saa fortalte den, hvad den vidste. (284)

Denne form for metakommunikasjon, før kråken rykker ut med det den vet om Kay, er slående. Gang på gang legger fortellingen vekt på et slikt metaperspektiv.<sup>9</sup> Snødronningen er ikke bare «et eventyr i syv fortellinger», teksten minner leseren hele tiden om at denne fortelles. Bøggild sier om dette fenomenet at «historien på denne måte skaber sig selv eller bliver sin egen fremdrift».<sup>10</sup> Som sitatet ovenfor viser, er snødronningen opptatt av slike hermeneutiske problemstillinger. Formelt sett består jo den store hermeneutiske utfordringen for leseren i å finne ut hvordan de syv historiene henger sammen, om man går ut fra at en tekst burde være koherent. Fortellingen som motiv er nært knyttet til Gerda, som er nødt til å fortelle sin historie om og om igjen for å få dyr og folk til å hjelpe henne.<sup>11</sup> Og det er også verdt å bemerke at eventyret er innrammet av en klassisk fortellersituasjon der bestemoren leser høyt fra Bibelen.

9 Et tema som også fortelleren er opptatt av, jf. med eventyrets begynnelsen: «See saa! Nu begynde vi. Naar vi ere ved Enden af Historien, veed vi mere, end vi nu vide, for det var en ond Trolde.»

10 Bøggild 2000: 162.

11 Jf. også Bøggild 2000: 156.

Hvor bevisst Andersen tematiserer hermeneutiske problemstillinger, ja, at *Sneedronningen* kan forstås som et eksempel på den hermeneutiske sirkelen, ser man mot slutten. Etter at Gerda har forløst Kay, vandrer begge to tilbake i sin historie, stasjon for stasjon, til de havner i bestemorens hus igjen. Historien slutter altså der den begynte. Den eneste forskjell mellom begynnelsen og slutten er at Gerda og Kay har blitt voksne mennesker. Fortellingen skrider baklengs, og dette er meget eiendommelig, men viser på nytt hvor viktig det var for Andersen å gjøre oppmerksom på de narratologiske elementene i en fortelling. Bøggild snakker om «fortællingens triumftog», hvor den «bliver så at sige gjennomspillet baglængs ...».<sup>12</sup>

Men et annet poeng slår oss her, for nå later altså fortellingen som om det finnes en sammenheng mellom de enkelte fortellingene, den tas lik som for gitt. Gerda spør nemlig «Røverpigen» om «Prinds og Prindsesse» og «Røverpigen» vet beskjed. Det samme gjelder kråken til prinsen og prinsesse, også her vet røverpiken beskjed, enda det ikke er blitt antydnet med et eneste ord at kråken står i forbindelse med dem. Hvorfor skulle røverpiken vite noe om prinsen og prinsessen? Andersen fører oss midt i den hermeneutiske sirkelen, fordi teksten henimot slutten tar en sammenheng for gitt uten at man ser den under lesningen. Eventyret later som om det finnes en sammenheng mellom de forskjellige fortellingene, men det avslører ikke hvordan disse henger sammen. Det eneste som kan fastslås, er at Gerda fungerer som protagonist. Slik sett har vi å gjøre med en tekst som er opptatt av hermeneutiske spørsmål, og det er nettopp forståelsesproblemer som står i sentrum av kapitlene tre til seks. Det å forstå eller ikke å forstå, driver teksten fremover. Hermeneutikken blir ut over dette også utfordret ved Gerdas forvrengning av en kjent Brorson-salme som dukker opp hele tre ganger: «Roserne voxer i Dale, / Der faae vi vor Jesus i Tale!»<sup>13</sup> Denne forvrengningen tyder samtidig på at «roserne» spiller en sentral rolle i eventyret. Ikke bare er de et symbol for Jesus, men

<sup>12</sup> Sst. 158.

<sup>13</sup> Hos Brorson derimot: «Ach, søger de nedrige steder, / I støvet for Frelseren græder, / Saa faae I vor Jesus i tale, Thi roserne voxer i dale.» Se Erik M. Christensen 2000: 48 og Johan de Mylius 2000: 72.

de står også i tett fellesskap med Gerda. Det er rosene som minner Gerda om Kay og fører henne på riktig vei.

## Fellesskapstanken som opplysningskritikk

Så langt er det kommet frem at Gerda forstår stadig bedre i løpet av de forskjellige historiene. Men hvordan lærer hun, hvordan får hun kunnskap? I motsetning til Kay lærer hun direkte, uformidlet, ved hjelp av historiene hun får fortalt av planter, dyr og mennesker. Man kunne også si at hun lærer intuitivt, mens Kay lærer reflektert. I motsetning til Kay lærer hun uten «Brændeglas» eller andre redskap. Hun iakttar naturen umiddelbart og hører etter.<sup>14</sup> Et av eventyrets hovedmotiv er vinduer og glass som middel for å tre i kontakt med hverandre. Dette ser man for eksempel i begynnelsen, der Gerda og Kay får kontakt idet de bruker varme mynter som de legger på de tilfrosne vinduene for å kunne se på hverandre. Men dette forandrer seg etter at Kay fikk splinten i øyet. Fra nå av vil han granske objekter ved hjelp av optiske hjelpemidler. Han er mediefiksert, men ikke for å komme i kontakt med andre mennesker. Tvert imot er det kunnskapstrangen hans som styrer ham. Gerda derimot lærer i kraft av fellesskapet hun føler mellom seg selv og omverden. Hun er liksom ens med naturen og forstår plantenes og dyrenes språk («næste Dag kunde hun lege igjen med Blomsterne i det varme Solskin», 279). Dette fellesskapet mellom Gerda og omverdenen står i skarp kontrast til Kays isolering fra medmenneskene.

Andersens fokusering på fellesskapstanken kan kanskje best forstås som en form for opplysningskritikk. I sin bok *Enlightenment, Revolution, and Romanticism* skriver Frederik C. Beiser at «[t]he most problematic result of the Aufklärung was that modern man had lost his sense of community, his feeling of belonging to a group».<sup>15</sup> Ifølge Beiser var romantikerne opptatt av hvordan den tapte enheten med naturen kunne gjenvinnes. For dem lå svaret på dette spørsmålet i kunsten.

---

<sup>14</sup> Müller-Wille 2017: 112–114 snakker om Kays «mediefiksering» i denne sammenheng.

<sup>15</sup> Beiser 1992: 231.

I kunstoplevelsen skal folk føle en form for fellesskap som i det daglige livet er gått tapt for godt.<sup>16</sup> Paradigmatisk uttrykt er dette i Schuberts *Winterreise*, hvor den ensomme vandreren til slutt finner fellesskap med liremannen og dermed i kunsten. Andersen kobler derimot fellesskapstanken ikke til kunst, men til en form for kristelig trosfellesskap, og det er her tekstens konservative tendens kommer til syne. Med *Snedronningen* vil Andersen rette opp igjen den kristelige troen som felles verdigrunnlag, som bånd som kan knyte folk sammen. Man kan bare grunne på om Andersen var seg bevisst at kampen var tapt, for det er merkelig at den kristelige troen formidles medialt, i form av en lesescene som dukker opp i begynnelsen og på slutten. Selv om jeg ikke ønsker å legge for mye i dette, er det tross alt påfallende at lesescenene virker nokså stilisert, nesten som et maleri. Med kraftige penselstrøk fremhever Andersen Gud på en sånn insisterende måte som om han selv ikke lenger hadde tro på en slik løsning: «Bedstemoder sad i Guds klare Solskin og læste højt af Bibelen» (300).

Fornuft og følelse er forankret i en sterk kristelig tro hos Gerda, som har en utpreget tiltro til at tingene ordner seg. Dette ser man tydelig i den tredje historien, hvor hun driver alene i en båt på elven. Først blir hun skremt og begynner å gråte, men etter hvert trøster hun seg med at elven kanskje fører henne til Kay. I motsetning til Gerda mangler Kay og snødronningen denne grunnleggende livstroen. Begge to er rastløse, alltid på jakt etter det de tror er kunnskap og sannhet. Det er i den sammenheng slående at Kay ikke greier å løse snødronningens oppgave som ville gi ham friheten tilbake, nemlig å legge ordet «evigheten» med isklumpene. Et slikt metafysisk begrep passer ikke til Kays måte å tenke på. Problemet løses derimot ved å gi avkall på rasjonell tenkning. Det er pur livsglede på bakgrunn av det nonverbale som kan løse problemstillingen. Isklumpene blir trøtte av å danse og legger seg nettopp i form av de riktige bokstavene. Snødronningen kan dermed leses som en hyllest av en semiotisk ordning i Julia Kristevas forstand. Teksten foretrekker det flytende, det ufaste, det grenseløse – det semiotiske ifølge Julia Kristeva, som er ensbetydende

---

16 Sst. 227–232.

med det poetiske – fremfor en verden som er bygget opp ved hjelp av faste kontraster (se tabellen ovenfor).

Det flytende, og da særlig i form av tårer, er liksom det elementet som driver handlingen fremover. Noe av det første Gerda gjør etter at Kay ble borte, er å spørre elven om Kays skjebne, og det er «Floden» som fører henne hjemmefra. Gerda gråter både gledes- og sørgetårer. Det er hennes tårer som får et rosentre til å gro igjen, slik at det kan svare på hennes spørsmål om Kay er død. Det er nettopp hennes tårer Kay ikke greier å forholde seg til, når han sier: «Hvorfor græder Du?» spurgte han. «Saa seer Du styg ud! jeg feiler jo ikke Noget!» (274). Mot fortellingens slutt derimot utløser hennes tårer Kays forløsning, idet de smelter hans frosne hjerte. Poenget er at det er ved hjelp av det flytende teksten forsøker å overvinne motsetningene mellom Gerdas og Kays måte å tenke på. Mens Kay foretrekker det faste og det målbare, foretrekker Gerda det flytende og det ubestemte. Hennes element er vannet, hans element er det frosne vannet, kunne man kanskje si: tårer vs. isklumper. Andersen har med denne motsetningen funnet en nesten talende kontrast, fordi material-likheten tyder på at begge barna i grunnen hører sammen. Før Gerda når frem til snødronningens slott må hun kjempe voldsomt mot snøfuggene som beskrives som «regiment» (296), som «Sneedronningens Forposter» (296). Og så leser man:

Da bad den lille Gerda sit Fadervor, og Kulden var saa stærk, at hun kunde see sin egen Aande, som en heel Røg stod den hende du af Munden; Aanden blev tættere og tættere og den formede sig til smaa klare Engle, der voxte meer og meer, naar de rørte ved Jorden; og Alle havde de Hjelm paa Hovedet og Spyd og Skjold i Hænderne; [...] de hug med deres Spyd paa de gruelige Sneeflokke saa de sprang i hundrede Stykker, og den lille Gerda gik ganske sikker og freidig frem. (296)

Gerdas kroppslige reaksjon på kulden kan leses som kamp mellom ånd og materie, der ånden seirer. Det er det ikke-fikserte, flytende og ubestemte som seirer over det fikserte, faste og bestemte, representert gjennom «de gruelige Sneeflokke» og gjennom isklumpene som Kay skulle legge til ordet «evighet». Sitatet gjentar beskrivelsen av snødronningen i begynnelsen av den andre historien, hvor bestemoren forklarer at denne flyer der hvor «de hvide Bier» sværmer tetttest. Forskjellen består i at nå

er det engler som formes av Gerdas ånd som blir alt tettere. Dermed forvandles det ikke-poetiske, kunstige, de «hvide Bier», til en poetisk forestilling med en religiøs bunnklang.

Andersens tekst ble publisert for første gang i 1845. Wilhelm Hauffs eventyr *Das kalte Herz*, som *Sneedronningen* ligner på, kom 1827. Protagonen i dette eventyret bytter sitt hjerte med en sten for å vinne økonomiske fordeler overfor sine konkurrenter i sagbruksvirke. Han selger altså sitt hjerte, men blir ulykkelig og opplever i siste liten at det er bedre å være arm og lykkelig enn omvendt. Motivet «Det kalde hjertet» er hos Hauff knyttet til det økonomiske, mens det hos Andersen er knyttet til en ensidig fornuftbasert forståelse av verden. Andersen skriver sine eventyr i en tid der følelse og fornuft alt mer ses som antagonistiske størrelser. I Ibsens *Et dukkehjem*, for eksempel, som er ca. en generasjon yngre enn *Sneedronningen*, kan fornuft og følelse ikke lenger harmoniseres. Andersens eventyr kan leses som et anakronistisk forsøk på å gjenopprette fellesskapet ved hjelp av kristelig tro. Dette uttrykkes tydelig mot slutten. Etter at Gerda og Kay igjen sitter inne hos bestemoren, leser denne høyt av Bibelen: «uden at I blive som Børn, komme I ikke i Guds Rige!» [...] Der sad de begge To Voxne og dog Børn, Børn i Hjertet, og det var Sommer, den varme, velsignede Sommer» (300). Dermed ender eventyret der, hvor det begynte, nemlig ved en fortelling fra Bibelen. En tettere form for fellesskap enn det denne lese- og fortellingsscene gir uttrykk for, kan man knapt forestille seg.

## **Durs Grünbein: *Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland***

Også Durs Grünbeins store diktsyklus fra 2003 kan tolkes som epistemologisk diktning. Temaet i det store verseposet er Descartes' liv, med trettiårskrigen som bakteppe. Teksten handler om hvordan Descartes begynner å filosofere på grunn av en visjon han hadde et sted i Sør-Tyskland ved byen Ulm på vinteren 1619. På grunn av store snømengder – den lille istid råder – kan filosofen ikke reise videre, han sitter fast i et hus hvor han tilbringer det meste av dagen innendørs med sine tanker.

Descartes har selv kommentert denne perioden av livet sitt i sin *Discours de la méthode*, der han skriver:

Jeg opholdt mig dengang i Tyskland, hvorhen jeg var taget i anledning af de endnu ikke afsluttede krige; og da jeg efter kejserens kroning vendte tilbage til hæren, blev jeg, ved at vinteren begyndte, holdt tilbage i et kvarter, hvor jeg hele dagen holdt mig inde i en varm stue, ganske alene, da jeg ikke kunne finde nogen adspredende omgang og for resten gud ske lov hverken blev forstyrret af bekymringer eller lidenskaber; og dér kunne jeg ganske frit underholde mig med mine egne tanker.<sup>17</sup>

Grünbein tar dette tekstutdraget med i boken, det er satt som et slags motto foran diktene. Annen del foregår i Stockholm 1649/50, hvor Descartes bodde, invitert av Sveriges dronning Kristina, inntil han døde brått i 1650. Boken har 42 langdikt, alle med tittel, og alle dikt har syv strofer à 10 vers. Syklusen er skrevet som rolledikt med Descartes og hans oppdiktede tjener, Gillot, som rollepartnere. *Vom Schnee* kretser ikke bare om opprinnelsen til den moderne rasjonalismen og dens sammenheng med snø og kulde, samlingen er også en fortelling om nederlandske og flamske vinterbilder fra 1500- og 1600-tallet. Grünbein selv har kalt boken sin en «Bilderrätsel» («bildgåta»). Dermed kan man spørre seg i hvilken sammenheng Descartes' filosofi står med maleriene og hvorfor Grünbein trekker inn bilder når det skal drøftes sammenhengen mellom rasjonalitet og snø.

Før jeg skal gå nærmere inn på disse spørsmålene, er det kanskje passende å si noen få ord om Descartes' filosofi og hva den står for. Det skal kun trekkes frem det som er viktig for å kunne forstå Grünbeins epos. Descartes er kjent for formelen *cogito, ergo sum*, (jeg tenker, altså er jeg). Han var opptatt av spørsmålet om hvordan erkjennelse overhodet er mulig. Hvordan kan jeg vite at noe er sant? I sin *Discours* formulerer han fire regler som skal lede til «sikker erkendelse».<sup>18</sup> Han holder fast som første regel at man aldri skal anta noe som sant uten evidens. Kun det som man ikke har anledning til å tvile på, kan oppfattes som sant.<sup>19</sup>

17 Her sitert etter Descartes 1996: 37.

18 Sst.: 41.

19 Sst.: 43. «Den første regel var ikke at antage noget for sandt, som jeg ikke klart indså var sandt; det vil sige: omhyggeligt undgå al forhasten sig og al fordom og ikke sammenfatte mere i mine



Descartes bruker «den metodiske tvil» for å reflektere over, som tankeeksperiment, hva man kan tvile på. Tvile kan jeg på nesten alt, holder Descartes fast. For eksempel kan en ond ånd innbille meg at verden finnes. Dermed må jeg også betvile at kroppen min og sanseerfaringer finnes. Med andre ord: Alt det som man kan tvile på, må ryddes til side, vil man komme frem til klar og entydig erkjennelse, *clara et distincta perceptio*. Det er mulig å betvile alt, bortsett fra at det er meg selv som tviler: *Ego cogito, ergo sum*. Descartes synes her å mene at subjektets eksistens nødvendigvis må gå forut for selve tenkningen. Noe annet ville vært selvmotsigende.<sup>20</sup> Herfra bestemmer Descartes seg selv som *res cogitans*, som står i motsetning til *res extensa*. Denne dikotomien er et hovedmotiv i *Vom Schnee*, som nettopp handler om Descartes' metodiske tvil og hvordan han sliter i sitt forsøk på å stille epistemologien på rasjonelt grunnlag. Det som fremfor alt fascinerer Grünbein, er at Descartes' rasjonalisme har sitt utspring i visjonære drømmer natten mellom den 10. og 11. november 1619, som filosofen selv gjorde oppmerksom på. Det er altså noe svært irrasjonelt som danner utgangspunktet for det rasjonelle.

## «Kanske snö kan hjälpa en förstå»

*Vom Schnee* starter med en poetisk beskrivelse av et nedsnødd landskap. Det beskrives en tydelig kontrast mellom den ytre verden (*res extensa*) og den indre (*res cogitans*).<sup>21</sup> Det virker som om tjeneren Gillot henvender seg til den sovende Descartes for å mane ham til å stå opp, fordi det nedsnødde landskapet er så pent å se på. Den første strofen går som følger:

---

domme, end hvad der fremtrådte så klart og så skarpt for min tanke, at jeg ingen anledning havde til at drage det i tvivl.»

20 Sst. 56: «Men lige straks efter blev jeg opmærksom på, at selv om jeg nu altså ville tænke, at alt var falsk, så var det absolut nødvendigt, at jeg, som tænkte det, var noget. Jeg mærkede mig, at denne sandhed: *Jeg tænker, altså er jeg til,* var så fast og sikker, at alle skeptikernes dristigste formodninger var ude af stand til at rukke den, og derfor syntes jeg, jeg uden betænkelighed kunne antage den som den første grundsætning i den filosofi, jeg søgte.»

21 Jf. Kuhlmann/Meierhofer 2011: 314.

Monsieur, wacht auf. Es hat geschneit die ganze Nacht. /	Vakna, monsieur. Se ut på snön som föll inatt. /
Soweit das Auge reicht auf einer weißen Fläche, /	Så långt som ögat når en enda stor vit slätt /
Schmückt sich das Land mit weißen Kegeln. Es sind Bäume, /	Är landet prytt med vita kägglor. Det är träd /
Die mit der Winterhand der große Arrangeur /	Som med sin vinterhand den store arrangörn /
Veredelt hat. Man sagt, Ihr schätzt ihn, seinen Spieltrieb, /	Förädlat. Ni lär, sägs det, uppskatta hans leklust /
Der Türmen Hauben aufsetzt und die Dächer deckt /	Som kröner torn med huvar och som täcker tak /
Mit kalten Daunen. Sein kristallenes Flanell, /	Med kalla dun. Hans överdrag, kristall-flanell /
Gewebt aus Flocken, polstert faltenlos die Fluren aus, /	Av flingor vävd, gör släta kuddar utav fält /
Bis alle Welt verzaubert ist und tief verschneit – /	Tills världen blir förbytt och borta under snön – /
Ein Foliant mit weißen Seiten, die nur er beschreibt. <sup>22</sup>	En foliant med vita ark där ingen skriver utom <i>han</i> . <sup>23</sup>

Versene fremstiller et nedsnødd landskap hvor snøfnuggene er dun som fortryller landskapet. Snø forvandler verden og omformer landskapet til en bok med hvite sider. Teksten tar opp en etablert topos om verden som bok hvor det er menneskets oppgave å dechiffrere den.<sup>24</sup> Idet verden forestilles som en *tabula rasa*, skapes forutsetningen for Descartes' prosjekt, nemlig å nå frem til klar erkjennelse. Men allerede i inngangsversene blir det tydelig at snøfenomenet har to sider som strider mot hverandre. Snø skaper grunnlag for det rasjonelle mens den samtidig fortryller. Dette blir enda klarere formulert i diktets fortsettelse, når tjeneren Gillot snakker om «Wunderwelt dort draußen» («sagovärlden ute») og relaterer dette til det angivelige matematiske («formenstreng», «berechenbar») («formsträng», «beräkningsbar») ved et nedsnødd landskap. Grünbein fletter på denne måten et aspekt inn i diskursen som unndrar seg det rasjonelle prosjektet til Descartes.

22 Grünbein 2003: 13. I det følgende sidetall i parentes i teksten.

23 *Vom Schnee* foreligger i en flott svensk oversettelse av Ulrika Wallenström, som jeg siterer fra. Paginering er den samme som i den tyske versjonen. Jf. Grünbein 2018.

24 Curtius 1963: 323–352.

I det andre diktet kontrasteres landskapets hvite seng med sengen til filosofen der han ligger hele dagen og tenker. Det er betegnende at dette diktet har tittelen «Das Murmeltier» («Murmeldjuret»). Begge to, landskap og seng, føyes senere sammen, i diktet nr. 36: «Ein Leben lang hielt ihn der Schnee / Aus Federkissen, aus Batist und Daunen mollig warm» (122) («Som han, som hela livet vilat mjukt och varmt / I snö av fjäderbolster, av batist och dun»). Descartes distanserer seg fra oppfordringen om å stå opp, idet han henviser til sin «Innenschau» (17) («Vi skådar inåt här.»). Han forestiller seg sengen sin som «erkjennelsens vugge» (18): «Entweder suchst du hier die Wahrheit, hier im Innern. / Oder du folgst dem Augenschein – und wer du bist, / Bleibt unbestimmt wie das Ensemblepiel der Sinne», sier han til tjeneren («Antingen söka sanningen härinne, i sig själv. / Eller så tro det ögat ser – och aldrig veta / Vem man är, ty det förblir en sinnenas konsert»). Dermed er konflikten mellom Descartes og hans tjener tydelig eksponert. Mens denne oppfordrer filosofen til å begynne på nytt med tenkning på grunn av et nedsnødd landskap – «Landskapet liknar griffelttavlan, suddad ren» (14), «En idealisk grund – ritbordet avröjt av kung Bore – För er metod, monsieur, ja för *Discoursen*» (15) – favoriserer Descartes introspeksjonen på grunn av sin filosofiske overbevisning, som nevnt ovenfor.

Men hvem er det egentlig som fører ordet? Jeg sa at det første diktet er lagt i munnen på Gillot og det andre diktet i munnen på Descartes. Men dette er tvilsomt, ettersom det også kan være Descartes selv som snakker til seg selv i søvne i det første diktet, slik som Gillot sier at han gjør. Også Descartes selv er usikker med tanke på hvem det var som førte ordet i det første diktet: «Gillot, bist dus? Wer zirpt, wer singt mir da ins Ohr? / Traum oder wach ich? Was ist los? Mir war, ich hörte / Da eine Stimme, die sprach irgendwas vom Schnee» (16) («Gillot, säg är det du? Vem sirpar i mitt öra? / Vad är det? Drömmar jag? Vad? Är jag vakent? Tyckte / Jag hörde hur en röst sa någonting om snö»). Grünbein trekker på denne måten leseren inn i Descartes' «metodiske tvil».<sup>25</sup>

25 Grünbein vil trolig etterligne Descartes' «metodiske tvil». For Descartes påstår jo nettopp at det er umulig å skille klart mellom drøm og virkelighet.

Usikkerheten med tanke på hvem som snakker overføres på Descartes selv. Også han begynner å tvile på sine sanser. Grünbein motarbeider fra begynnelsen av Descartes' vilje til å vinne et sikkert ståsted når det gjelder erkjennelsen. Han får dette til ved hjelp av snømetaforikken. Hvilke egenskaper ved snøen er det Grünbein bruker? Det kan skilles åtte forskjellige aspekter:

1. Snø beskrives som jomfruelig materiale på grunn av dens hvite farge. Den tildekker verdens smuss og er derfor egnet for å markere en ny begynnelse.
2. Snøens renhet er kun tilsynelatende fordi snøen tildekker verdens søppel uten å rydde den vekk.
3. Snø som materiale er tett forbundet med minne fordi alle sporene synliggjøres på en hvit flate. På grunn av punkt 2 er snø forbundet med hukommelsen og erindring.
4. Det gjelder også det motsatte: Snø tiner, og derfor forbindes snø også med glemselen.
5. Siden snø absorberer lys, trekker Grünbein en analogi mellom snø og øyet.
6. På grunn av dens hvite farge forbindes snø og vinteren generelt med døden.
7. På grunn av snøfall og den etterfølgende forvandling av landskapet tilskrives snøen en fortryllende egenskap som er knyttet til det sublime («bis alle Welt verzaubert ist und tief verschneit» (13)).
8. Det trekkes en analogi mellom snø og papir på grunn av dens hvite farge.

Ikke alle aspektene har fenomenologien som grunnlag. Delvis dreier det seg også om habitualiserte, kulturelt kodete oppfatninger. At snø tildekker, er umiddelbart innlysende på grunn av direkte iakttagelse. Men punktene fire til åtte er snarere kulturelt kodete iakttagelser og er kun vagt forankret i det empiriske. Hos Grünbein spiller alle åtte en viktig rolle, jeg grupperer dem i to grupper i det følgende.

## «En foliant med vita ark»

Det som nettopp nevntes under punkt 8 forvandles til et litterært motiv. Det nedsnødde, hvite landskapet sammenlignes med en foliant med hvite sider som kan beskrives med nye tanker: «[s]purlose Frühe, geometrisch klar» («en orörd morgon, geometriskt klar»), og «Kühl wie am Morgen nach der Schöpfung, formenstreng / Zeigt sich die Erde nun, berechenbar» (13) («Sval som i ottan etter skapelsen, och formsträng, / Syns jorden nu, beräkningsbar»). Med slike formuleringer gjøres det oppmerksom på muligheten til en ny begynnelse under renhetens tegn. Verdens renhet («von einer Welt, schneeweiß» (18) («en hel värld i snö, i vitt») beskrives som *tabula rasa*.

På bakgrunn av en slik verden måtte det være mulig å erkjenne «klart» (*clara*) og «tydelig» (*distincta*), for å si det med Descartes' ord. Gjentatte ganger beskrives det nedsnødde landskapet som en bok med tomme sider som er beredt for rasjonell erkjennelse.<sup>26</sup> Samtidig er snøen ansvarlig for at tidens diktat ikke lenger finnes: «Das Diktat der Zeit – / habt ihr bemerkt, ist aufgehoben» (13) («Tidens diktat – / Ni märker det – är upphävt»). Snø skaper en verden som blir hvit og ren igjen uten det hærverk som ellers kjennetegner verden. Grünbein henspiller her på snøens tildekkende egenskap. Snøens *tabula rasa*-egenskap kommer Descartes til gode fordi han kan iaktta et landskap som er abstrahert til det vesentlige:

Schnee abstrahiert. Nehmt an, er hat das Bett gemacht /	Snö abstraherar. Antag att den bäddat för /
Für die Vernunft. Er hat die Wege eingeschläfert, /	Fornuftet. Den har vaggat, sänkt i sömn de vägar /
Auf denen der Gedankengang sich sonst verirrt. /	Där tankegangen annars skulle villat bort sig. /
Die Landschaft gleicht der Schiefertafel, blankgewischt[.] (14)	Landskapet liknar griffeltavlan, suddad ren [.]

Men dette er kun den ene siden ved snømetaforikken fordi en slik ny begynnelse kun er tilsynelatende. Det som ligger under snøen, er jo fremdeles til stede.<sup>27</sup> Ved forskjellige anledninger gjøres det oppmerksom på

<sup>26</sup> Se om «naturens bok» i Curtius 1963: 323–329. Det nedsnødde landskapet oppfattet som bok, tematiseres hos Grünbein på s. 13, 14, 15 og 90.

<sup>27</sup> Jf. Weiershausen 2011: 304.

denne snøens tvetydighet. For eksempel i det andre diktet, hvor Gillot sier til Descartes på en troskyldig måte: «Wo doch der Schnee den Dreck, / Den Ihr verabscheut, Herr, bedeckt» (18) («Trots att snön / Ju skyler skiten som herrn avskyr»). Eller formuleringen lyder mer abstrakt: «Schnee staut, Schnee dämpft, was da an Widersprüchen gärt» (134) («Snö dämpar, dämmer in protesters dova muller»). På bakgrunn av trettiårskrigen som danner et annet ledemotiv i diktskyklusen, fremstår denne motsetningen særs tydelig.

Snøens renhet, dens tilsynelatende *tabula rasa*-prinsipp, kontrasterer med de døde og sårete som ligger på bakken. «Bald bringt die Sonne da im Schneematsch an den Tag, / Was Erde barg. Sie kotzt ihn aus, den Leichenschmaus» (115) («Snart bringar solen över snömodden i dagen / Vad jorden dolt. Nu kräks den upp gravölskonfekten»). Denne kontrasteringen gjør Descartes' prosjekt fra begynnelsen av til et prekært ærend fordi en ny begynnelse viser seg å være en fiksjon, som palimpsestbildet antyder. Ting blir «skrapet av» for å rydde plass for nye ting. Men det underliggende forblir der allikevel. Den rene skifertavlen blir til en palimpsest. Et av hovedtemaene i boken er nettopp at snø ikke greier å få ting til å bli borte for alltid. Snø bare «overskriver» landskapet, som på en palimpsest.

Snødialektikken som består i at det motstridende samtidig er til stede, er virtuost iscenesatt. Den viser seg ikke bare med tanke på forholdet mellom det å vise frem og det å skjule. Også med tanke på selve erkjennelsesproblematikken kommer det dialektiske ved snøen tydelig frem. Som det ikke finnes en «uskyldig snø» som dekker over de historiske hendelsene, kan man heller ikke stole på det iakttagende organ, øyet. Diskursen om en ny begynnelse «[v]om Frost geputzt der Zeichentisch» (15) («En idealisk grund – ritbordet avrøjt av kung Bore»), som ville gjøre det mulig å erkjenne, motvirkes allerede i det andre diktet, til og med av Descartes selv: «Und draussen schneits – die ganze Welt ein blinder Fleck» (16) («Och ute snöar det – all världen en blind fläck»). Den blinde flekken referer her også til øyets blinde flekk som er ansvarlig for at man ikke ser noe i det hele tatt.

Dermed henviser det nedsnødde landskapet til det epistemiske prosjektets umulighet. Det vanskelige ved erkjennelsesprosessen er tett

forbundet med det jeg nevnte før under punkt 5. Både øye og snø absorberer lys. Snøens geometriske klarhet skaper forutsetning for erkjennelsen, samtidig som dette blir vanskeliggjort på grunn av at det blir for mye lys slik at det oppstår blindingseffekter: «Zurück in Platons Höhle kriecht, vom Schnee geblendet, / Ein junger Philosoph» (60) («Tillbaks i Platons grotta kryper, bländad av all snö, / Den unge filosofen»). Og i diktet nr. 16 «Über das Sehen» leser man: «Du sollst begreifen, daß, was du vor Augen hast, / Nur ein Effekt ist deiner Sinne» (59/60) («Du skall forstå att det du har för ögonen / Är endast en effekt av dina sinnen»).

Prosjektet om å nå frem til «sikker erkendelse» fra hvilken det kanskje ville vært mulig å dedusere på en rasjonell måte, ender i aporien. Dette merker Descartes selv mot slutten av sitt liv: «Ich war zu jung, die Ignoranz zu sehn, im eignen Auge / Das Körnchen Dreck. Nicht ahnend, was da wiederkehrt» (136) («Jag var för ung att se okunnigheten, skräpet i / Mitt eget öga. Ante inte vad där går igjen»). Det viser seg en spennende parallell til «The Snow Man» av Wallace Stevens. I begge tekstene hadde *clara et distincta perceptio* kun vært mulig på bekostning av det genuint menneskelige.<sup>28</sup>

Stevens' «nothingness» korresponderer med Intetheten i Grünbeins syklus. Hos tyskeren nevnes Intetheten («das Nichts») i sammenheng med Dürers kobberstikk «Melencolia I»: «Melancholie. Auf seinem Sterbelager, schwarz auf weiß, / Da plötzlich stand – im Schnee ein Haufen Pferdemit, / Das Nonsenswort: du bist ein Nichts» (139) («Den svarta gallan. På hans dödsbädd, svart på vitt, / Stod plötsligt skrivet – en hög hästspillning i snön – / Nåt nonsens: Du är ingenting»). At Descartes mislykkes med prosjektet sitt, antydes fra begynnelsen av. For ikke bare har det første diktet den *prima vista* litt underlige tittel «Der Schnee von heute». I tillegg snakkes det også med stor begeistring om snøens tryllekunst når det er snakk om «Wunderwelt».

Den verden som risses opp i den første strofe, er tvers gjennom poetisert. En verden hvis essens nettopp ikke kan begripes med fornuft.

---

28 Derfor fokuserer Grünbein ofte på kroppsfunksjoner som ikke lar seg styre. De underminerer på sett og vis det rasjonelle prosjekt til Descartes.

Grünbein viser hvordan tenkning oppstår ut av poesiens ånd.<sup>29</sup> Tittelen til det første diktet «Der Schnee von heute» peker på dette i og med at den henspiller på refrenget til Francois Villons kjente ballade «Ballade des dames du temps jadis». Snø fra i dag blir nokså fort til snø fra i går, til «Mais où sont les neiges d'antan», som Villon formulerte det.<sup>30</sup> Grünbein trekker altså allerede i det første diktet poesiens rike og det poetiske inn når han tematiserer Descartes og hans rasjonelle prosjekt.

## «I djupa snön blir allt till tavla»

Grünbeins tenkning i bilder kommer ikke bare til uttrykk i hans visuelle skrivemåte. *Vom Schnee* inneholder også en samtale med kjente malerier. En stor rolle spiller vintermaleriene til de gamle flamske mestere fra 1500- og 1600-tallet, samtidig som det henspilles på portrettmalerier med Descartes selv som motiv. Bildene fungerer ikke bare som ekfrase, de leverer også motiver. Dermed legger de grunnen for Grünbeins verk. Dette er i og for seg ganske oppsiktsvekkende. For er det i det hele tatt mulig å se en sammenheng mellom de epistemologiske spørsmålene til Descartes og maleriene til de flamske mestere? Og hvilken rolle spiller snømetaforikken?

For å drøfte dette, kan vi ta for oss diktet «Landschaft mit Zeichner» («Landskap med tecknare») som fungerer som ekfrase på Pieter Bruegels maleri «Jegere i snøen»:

Ich seh sie noch. Was sind schon drei-, vierhundert Jahre? /	Jag ser dem än. Vad är tre-fyrahundra år? /
Im hohen Schnee wird alles Bild. Als Winterlandschaft /	I djupa snön blir allt till tavla. Ramad in /
Gerahmt, kehrt jede Szene wieder, die einst war. /	Som Vinterlandskap går var scen från förr igen. /
Wie im Museum schließt das Auge schnell Bekanntschaft /	Som på museum blir ens öga fort bekant /
Mit den Figuren, die im Öl – im Schnee – posieren. (40)	Med de figurer som poserar där i snön – i olja.

29 Jf. Weiershausen 2011: 306.

30 Se kap. 7, «Hvor er sneen fra i fjor», i denne boken for en diskusjon av Villons dikt.





Pieter Bruegel d.e.: *Jegere i snøen* (1565), olje på tre, 116,3 x 162,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien/public domain.

Jeget ser ennå jegerne på bildet, tvers gjennom bildet liksom. Det påstås med andre ord at det er mulig å koble fortiden til samtiden slik at fortid blir samtid. Ut over dette ses det en sammenheng mellom «djupa snö» («hoher Schnee») og bilder. Grünbein tematiserer denne sammenheng ved forskjellige anledninger. Om tiden sies det følgende: «Schnee hat den Bann gebrochen. Das Diktat der Zeit – / Habt Ihr bemerkt, ist aufgehoben. Unter frischen Wehen / Kroch eine Gleichung in die Hügel. Rein als Raum, / Dreht sich die Landschaft auf den Rücken wie im Traum» (13) («Bannet är brutet genom snön. Tidens diktat – / Ni märker det – är upphävt. Under nya drivor / Smög sig ett likhetstecken in. Rent såsom rymden / Vänder sig landskapet på rygg liksom i drömmen»). Snö lar tiden stanse, og dette med den trefoldige meningen som det tyske *aufheben* står for: å konservere, å ødelegge og å synliggjøre.

Dette betyr at det nedsnødde landskapet nærmer seg et maleri i og med at billedkunsten ikke kan begripes som tidskunst. Fenomenet «tid» kan neppe realiseres på et maleri. Analogien mellom billedkunst og snø blir tydelig i det første diktet der den hvite flaten fungerer som *tertium*

*comparationis*. Snøens hvite flate tilsvarer maleriets lerret hvorpå vinterbildene males.<sup>31</sup> Landskapet forestilles som «tegnebord» (15) som beskrives. Denne analogien går som en rød tråd gjennom diktsyklusen og kan allerede spores via dikttitlene. Diktet jeg nettopp har vært inne på, har tittelen «Landskap med tecknare», og dikt 35 heter «Den mulna dagen». Her overtar Grünbein ordrett tittelen til et av Bruegels malerier.

Denne form for «bildertekning» er knyttet til erindringstematikken som tematiseres i diktet «Ars Memoriae». Her bruker Grünbein den antikke *ars memoriae* som nettopp beror på at man forsøker å minnes ved hjelp av bilder. Bildene (*imagines*) deponeres i forskjellige rom i et imaginært hus: «Der Kopf ein Saal, darin Gemälde, streng nach Plan plaziert, / *Imago* für *imago* von der Schöpferwelt dort draußen» (104) («Skallen en sal med bilder hængda enligt plan, / *Imago* på *imago* av den skapta världen»). Det henspilles på de såkalte virkningsfulle bilder (*imagines agentes*) som oppbevares i mente. Tanken er at motivene på bildene skal være så uvante som mulig, slik at man kommer på det man vil huske når man ser på dem.

Idet Grünbein bruker motiver fra kjente malerier, blir han selv til en maler som maler sine bilder i snøen.<sup>32</sup> Han etterligner det antikke *ut pictura poiesis*-prinsippet, altså at diktning skal etterligne bilder. Men Grünbein er på ingen måte interessert i en trofast etterligning. For han bruker bildenes motiver snarere som biter i sitt eget puslespill. På bakgrunn av den antikke *ars memoriae*-tradisjonen fungerer bildene også som en form for realisering av fortiden i samtiden. Forskjellige tidsepoker flyter i ett: «I djupa snön blir allt till tavla. Ramad in / Som Vinterlandskap går var scen från förr igen.»

Idet Grünbein beskriver et nedsnødd vinterlandskap ved hjelp av malerier, representerer han det som allerede er representasjon. Dette ser man også i måten karakterene snakker på. Det er ofte flere stemmer som snakker samtidig. Vinteren 1619/20 beskrives av fortelleren ved hjelp av maleriene til Bruegel, Avercamp og andre. Dertil kommer sitater fra Descartes selv, Hippokrates, Horats, for kun å nevne noen. Det vil si at

31 Jf. også Sonja Klein 2009: 208.

32 Se Klein 2009: 212.

hans diskurs er en blanding av egne og fremmede ord. Det samme gjelder for samtalene Descartes og Gillot fører. Også deres taler er gjennomsyret av ekfraseelementer fra bilder. Jeget problematiseres på denne måten fordi det snakker liksom med mange fremmede stemmer. Jeget blir til et slags konstrukt: «Wer ist Ich? – Papier, Papier» (21) («Vem är jag? – Å papper, papper, dyra»).

Konseptet med det dialogiske ordet gjelder også den formelle siden ved diktsyklusen i og med at Grünbein bruker aleksandriner som versemål. Men, som forfatteren selv sier, brukes versemålet variabelt: «I själva verket har versen här funktionen av variabel.»<sup>33</sup> Aleksandriner kan sies å være barokkens versemål fremfor noen andre. Dermed kan *Vom Schnee* oppfattes som en slags barokk pastisj. Denne form for etterligning torpederes også av og til, som når et moderne vokabular sniker seg inn i talene til Descartes og Gillot. Grünbeins tekst er selvreflektert og artifiisiell. Descartes fungerer for eksempel som dobbeltgjenger av den historiske. «Rasjonalismens far» opptrer ikke bare som scenekarakter, i dialog med Gillot. Fortelleren henvender seg også til ham som representant for den historiske Descartes. I de følgende strofene reflekterer fortelleren over dette:

Gefangen sitzt Ihr, Euer Doppelgänger, in den Strophen /	Ni sitter fängen – nå, er <i>double</i> då – i strofer /
Von einem, der Euch schlecht aus Euren Büchern kennt. /	Av en som dåligt kanner er frå böckerna han läst. /
Die Wette gilt: ob wohl die Nachwelt Euer Bild verzerrt? /	Skall vi slå vad om att er bild förvrängs av eftervärlden? /
Für alle Zeiten hält demnächst Franz Hals Euch fest, /	För alla tider har Frans Hals på duken fäst /
Im Ölportrait. Ihr wurdet, Meister, weit verehrt, /	I olja era drag, som vördats vida kring /
Als die Visage dort längst Abgrund war und Palimpsest. (32)	När <i>maitres</i> nuna där sen länge var avgrund och palimpsest.

Som dobbeltgjenger, fanget i Grünbeins strofer, er Descartes blitt til en erindringsfigur fordi dobbeltgjengeren henviser til noen som ikke er til stede. Idet det snakkes umiddelbart etter sitatet om det berømte

33 Grünbein i författarens kommentar til den svenske utgaven, s. 151.

Descartes-portrett av Frans Hals, henspilles på nytt på representasjonsproblematikken. For forskningen mener at Frans Hals aldri traff Descartes. Grünbein etablerer på denne måten et slektskap mellom maleren og seg selv.

Så hvorfor bruker Grünbein malerier for å risse opp Descartes' tid og hans filosofiske prosjekt? Grünbeins ærend kan kun sies å være meningsfullt på bakgrunn av en språkkritisk holdning, når man går ut fra at det er mulig å si noe med bilder som ikke er mulig å si med språk. Diktsyklusen rommer en språkskeptisk side som kommer til uttrykk i ekfrasene. Grünbeins Descartes går til grensen av det som overhodet lar seg meddele. For eksempel bruker Descartes ved beskrivelsen av «Jegerne i snøen» formuleringen «flamberad snö» og «glödande is» (40). Slike oksymoroner forklares ved hjelp av malerier. På spørsmålet til Gillot hva det er for noe, sier Descartes:

«Ihr phantasiert. Was soll das sein – flambierter Schnee?» /	«Ni fantiserar. Vad är det – flamberad snö?» /
«Man sieht ihn manchmal auf Gemälden. Flammend kocht /	«Det kan man se på målningar: en vinterdag /
Dir vorm Gesicht ein Wintertag. Das tut so höllisch weh, /	Som flamar het. Det gör så ont i ögonen /
Daß du die Augen schließt. Fast brennt das Weiß ein Loch, /	Att man får blunda. Ja, det vita bränner nästan hål /
Ins Leinwandblau, so intensiv glühn Schnee und Eis. /	I dukens blå, så intensivt glöder där snö och is. /
Der Teufel spuckt, so scheints, auf die Paletten, /	Djävulen spottar, tycks det, på paletter där /
Wo die <i>peinture</i> entsteht, gerührt aus Malerschweiß.» /	En sån <i>peinture</i> blir till, uttrörd med målarsvett. /
<i>Trompe-l'œil</i> , du weißt, ist eine Schwarzkunst. – Wetten, /	<i>Trompe-l'œil</i> , du vet, är ju en svartkonst. – Jag slår vad /
Daß da ein Meister ist, der malt mit seinem ... Samen?» /	Om att det finns en mästare som målar med sin ... säd!» /
«Der Bursche, Herr, hätt in Versailles längst einen Namen.» (41)	«Ett stort namn i Versailles efter en sån kaskad.»

Det er spennende å se at Descartes snakker om smerter som begrunnelse på hvorfor oppmerksomheten bryter sammen. Djevelen blir nevnt, og det er snakk om en slags alkymi: Forsøket på å representere det som ses på

bildet verbalt mislykkes. I stedetfor demoniseres maleriet på sett og vis, og det er snakk om at et bilde sier mer enn tusen ord. Det understrekes dermed at et bilde har en slags verdi som ikke kan fattes med ord. At bilder sier mer enn det språket kan fatte, er en tanke som spiller en viktig rolle mot slutten.

Descartes oppdager at det han holder på med, kommer til å mislykkes: «Ich war zu jung, die Ignoranz zu sehn im eigenen Auge / Das Körnchen Dreck. Nicht ahnend, was da wiederkehrt» (136) («Jag var för ung att se okunnigheten, skräpet i / Mitt eget öga. Ante inte vad där går igen»). Descartes' ord kobles sammen med Albrecht Dürers kobberstikk «Melencolia I»: «Ein Engel – auf die Flügel schrieb ich ihm mein COGITO. / Kein Widder-Typ. Ein Zweifler, reich beschenkt im Schlaf» (138) («En ängel – på de vingarna skrev jag mitt COGITO. / Nej, ingen vädurstyp. En tvivlare, i sömnen rikt beskänkt»).



Albrecht Dürer: *Melencolia I* (1514), kobberstikk, 24,2 x 19,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Årsaken til den intellektuelles melankoli er at han etter hvert oppdager at *clara et distincta perceptio* ikke er mulig. På kobbersticket sitt viser Dürer en engel som sitter innadvent og grubler. Engelenes grubling finner ingen ende tross alle geometriske verktøy han har til rådighet. «Melencolia I» er fremdeles en stor gåte i kunsthistorie. Det har ennå ikke lyktes å finne nøkkelen til en koherent tolkning.<sup>34</sup> Hvis «Melencolia I» kan tolkes som et slags emblem på en kollabert meningssammenheng, så kan det oppfattes som en *mise en abyme* for hele diktsyklusen. For også *Vom Schnee* ender i en prinsipiell åpenhet, i ett «snøbollskrig i verser», som forfatteren selv kalte verket.<sup>35</sup> Det at Grünbein lar sin Descartes synke ned i snø ved hans død (141) kan leses symbolsk, som antydning om at filosofen ved sin død er der hvor han var i begynnelsen med tanke på hans prosjekt.

## Wallace Stevens: *The Snow Man*

### The Snow Man

- 1 One must have a mind of winter
- 2 To regard the frost and the boughs
- 3 Of the pine-trees crusted with snow;
  
- 4 And have been cold a long time
- 5 To behold the junipers shagged with ice,
- 6 The spruces rough in the distant glitter
  
- 7 Of the January sun; and not to think
- 8 Of any misery in the sound of the wind,
- 9 In the sound of a few leaves,
  
- 10 Which is the sound of the land
- 11 Full of the same wind
- 12 That is blowing in the same bare place
  
- 13 For the listener, who listens in the snow,
- 14 And, nothing himself, beholds
- 15 Nothing that is not there and the nothing that is.<sup>36</sup>

---

34 Jf. også Klein 2009: 217.

35 Grünbein 2018: 151.

36 Sit. etter Stevens 1972: 14–15.



Diktet tematiserer forholdet mellom virkelighet og fantasi, nærmere bestemt som forholdet mellom iakttagelse og erfaring. Dette er et sentralt problem for den amerikanske lyrikeren. Stevens skildrer i hypotetiske vers en «listener» som liksom blir ett med sceneriet han iakttar. Leseren snubler allerede over tittelen, for teksten røper ikke hva slags snømann den sikter til. Er det snakk om en mann i snø («for the listener, who listens in the snow»), eller sikter diktet på en snømann som barna pleier å lage om vinteren? Men en slik snømann ville ikke hatt ører i det hele tatt.

Stevens «Snow Man» henspiller også på *no man* og *know man*, et poeng som understreker det tvers igjennom kunstige ved en slik figur. Teksten iscenesetter altså allerede med tittelen en lek med den bokstavelige og den figurative meningen og med tittelens assosiasjoner. Det er vanskelig å forestille seg hvem «The Snow Man» kan være, siden den fungerer kun som en metafor. Det som imidlertid er klart, er at det første ordet «one» refererer til «the listener» i linje 13, og begge to kan vel identifiseres som snømann, som ikke er noe selv, men som iakttar «Nothing that is not there and the nothing that is». Man ser dessuten at diktet blir kryptisk mot slutten siden det utvikler seg fra en forholdsvis konkret iakttagelse til en formulering som er ganske abstrakt.

Formelt sett består diktet av én setning som streker seg over 15 linjer. Teksten er bygget over fem strofer med tersetter. De tre første strofene formulerer to betingelser – «one must have a mind of winter» og «have been cold a long time» – som danner forutsetningen for at man kan «regard the frost», «behold the junipers» «and not to think / Of any misery in the sound of the wind».<sup>37</sup> De to avsluttende strofer formulerer resultatet av en slik forsøksanordning. Diktets første ord «one» identifiseres nå med «the listener», som i sin egenskap av å være en slags snømann iakttar hele sceneriet. Det viser seg at det hypotetiske i begynnelsen «one must have a mind of winter» i grunnen allerede er realisert, for hva diktet skildrer, er lytterens *mindlessness*. Denne iakttar ikke bare, men hører også.

Stevens bruker en underlig formulering, nemlig «who listens in the snow». I sin abstrakthet er denne formuleringen nokså betegnende, for hele diktet utmerker seg ved en tiltagende abstraksjon. Det abstrakte

---

37 Jf. også Andersson 2006: 119.

og kjølige understrekes ved at det ikke finnes et lyrisk jeg som taler. I stedet for skaper det upersonlige pronomeren «one» distanse, i og med at setningen formuleres som hypotese: «one must have a mind of winter / to regard ...». Gjennom en rekke infinitivkonstruksjoner trekkes leseren inn i denne «mind of winter». Dette er en forutsetning for å kunne se landskapet som det er, altså uten å forbinde synet med en «menneskelig» tolkning, for eksempel ved å tolke sceneriet som «misery».

Diktet forsøker så å si å realisere sin påstand. Det utvikler seg fra en konkret og sensuell iakttagelse til det abstrakte, blottet for enhver konkretisering. Diktets konkrete iakttagelse ved utgangspunktet – det starter som et helstøpt imagistisk dikt – videreutvikles til abstrakte utsagn henimot slutten. Dette skjer parallelt med at det visuelle erstattes med det auditive, med vekt på påfallende mange s-lyder som fremkaller monotonien og det karrige ved et vinterlandskap: «sound of the wind», «sound of a few leaves», «sound of the land», «same bare place». <sup>38</sup> Det er ingen tilfeldighet at diktet starter med en fortolkning av vinternaturen ved hjelp av språklig utsmykning: <sup>39</sup> «The spruces rough in the distant glitter». Utsmykningen forsvinner gradvis og erstattes med «the sound of the wind» i en repetitiv bevegelse og som sagt med tiltagende abstraksjon, idet «the sound of a few leaves» blir til «the sound of the land». Dette er nokså typisk for Stevens, som liker å kontrastere menneskelig språk med naturens språk, som er klang for oss. <sup>40</sup> Overgangen fra det visuelle til det auditive medfører en ytterligere reduksjon. «The snow man» ser ikke lenger, men hører kun. «The mind» er utelukkende konfrontert med naturens klang. Det er bare konsekvent at lytteren nå «listens in the snow».

Diktets forløp fører dermed bort fra den konkrete naturiakttagelsen, bort fra tingene (f.eks. «the pine-trees crusted with snow») over til «the same bare place» og hen til intet som er. Det konkrete, enkelte naturobjekt («the pine-trees», «the spruces» osv.) erstattes med det uspesifiserte, f.eks. «the sound of a few leaves», eller enda mer abstrakt, «the sound of

38 Se Robert Pack i «Modern American Poetry: On The Snow Man»: [http://maps-legacy.org/poets/s\\_z/stevens/snowman.htm](http://maps-legacy.org/poets/s_z/stevens/snowman.htm)

39 Jf. Whiting 1996: 61.

40 Se fotnote 38, Whiting: «Stevens often opposes human language to the language or speech of nature, which, being inhuman, is to us pure sound.»



the land». Dette er en tiltagende reduksjonsprosess der de konkrete tingene forsvinner. Først nå, i den siste tersetten, kommer «the listener» inn i bildet. Denne hører inn i snøen, er selv ingen ting, og ser kun det som finnes («Nothing that is not»). Diktet munner ut i et asketisk sceneri der ikke mye er igjen, et inntrykk som forsterkes ved at «nothing» nevnes tre ganger. Teksten realiserer dermed det den snakker om: en gradvis abstrahering fra det konkrete til noe abstrakt, til et konsept av intethet, for å si det med Andersson.<sup>41</sup>

Diktets slutt virker paradoksal, for det er ikke bare slik at «nothing» forvandles til et nomen. «Nothing» finnes også: «the nothing that is.» Forskningen har forsøkt å løse denne gåten ved å henvise til forskjellen mellom «nothing» og «the nothing». Men til tross for forvandling av «nothing» til et nomen, forblir siste linje en gåte, for hvordan kan «the nothing» iakttas, hvordan skal man forstå formuleringen «the nothing that is»? Det er riktig at diktet ikke benekter at det finnes noe i det hvite landskapet. Teksten demonstrerer en operasjon der kun dette som finnes skal iakttas, altså uten å tilføye noe, uten å blande det sammen med følelser til den som iakttar. Men samtidig sies det at det ikke finnes noe som kan iakttas, og dette formuleres som en positiv uttalelse. Det finnes nemlig noe, og det er «the nothing that is».

Dermed viser teksten prosjektets umulighet. Snømannen kan ikke iakttå trærne som nevnes, for de er et resultat av en klassifiseringsprosess. Han kan heller ikke iakttå «the spruces rough in the distant glitter / Of the January sun» fordi en slik formulering bare er mulig på bakgrunn av perspektivering og tidsinndeling, begge to er menneskelige kategorier. Med andre ord: Alt det som teksten har formulert i begynnelsen, er ikke lenger mulig å erkjenne så snart tilstanden («a mind of winter») er inntruffet.<sup>42</sup> For dette poenget har Leggett følgende formel: «In order to realize x, surrender the faculties by which x is realized.»<sup>43</sup> Eller sagt på en annen måte: For å kunne iakttå et slikt sceneri måtte man skille seg av

---

41 Andersson 2006: 120.

42 Jf. også B.J. Leggett 1992: 190.

43 Sst. 190.

med alt menneskelig og bli en «snømann», altså et kunstprodukt.<sup>44</sup> Dette poenget understrekes også rent språklig, for tittelen er også et kunstprodukt, siden det på engelsk heter «snowman» og ikke «snow man».

Med dette oppstår et dilemma. For hva diktet sier, er jo nettopp at det må fantasi til for å kunne forestille seg det diktet snakker om. Idet teksten spør etter erkjennelsens forutsetning, tar den opp et epistemologisk problem: Er erkjennelsen uten forutinntatthet i Gadammers forstand overhodet mulig? Som menneske er man alltid bundet fast i en slags forutinntatthet og meningsforventning; det finnes ingen vei utenom. Det hadde kun vært mulig å erkjenne «the nothing that is» for et «ikke-menneske». For «snømannen» for eksempel, et kunstprodukt uten menneskelige egenskaper. Det vil si at kun en snømann ville vært i stand til å iaktta et slikt vinterlandskap uten å forbinde et slikt syn med «misery». Stevens demonstrerer dette idet han fører diktet i en apori.

Men diktet er enda mer komplisert. Det rommer en positiv uttalelse i form av det siste «is». For hvis teksten sier at det finnes noe der hvor det ikke finnes noe, så skjer dette ved hjelp av språk som kan uttrykke dette paradokset. Lettest å skjønne er diktets siste vers ved hjelp av en fenomenologisk tilnæringsmåte, og da ser vi «the listener» som kun ser det han har umiddelbart for øyet («nothing that is not there»). Han legger altså ikke noe til det han ser, han projiserer ikke og han tolker ikke. Det han ser er altså «the nothing», og det er avgjørende at «nothing» nå er forvandlet til et nomen: «the nothing». Lensing skriver i sakens anledning at «he beholds a mysterious nothing that has been given some kind of existence».<sup>45</sup> Det vil si det er en forskjell mellom de to «nothing». Siste vers er resultatet av en fenomenologisk reduksjon, kunne man kanskje si. «The listener» ser kun det som er til stede og ikke noe annet. For å realisere dette, må han selv bli til «nothing», det vil si han må gi avkall på sentrale menneskelige egenskaper og iaktta med en hjerne som ligner en *tabula rasa*.

Det er nå veldig spennende å se at formuleringen «the nothing that is» i grunnen er en positiv uttalelse, i og med at det er snakk om en ny

---

44 Jf. Lensing 2001: 136: «The listener's identity with the scene of his contemplation is total, but he has relinquished his very humanity in the process.»

45 Lensing 2001: 135.

realitet som til og med skiller seg fra det empiriske. I den forstand munn-er diktet ut i en iakttagelse av intet. Man ser altså noe som ikke er til stede. Kanskje er dette ikke noe som finnes i realiteten, men noe som man forestiller seg, for eksempel det metafysiske, det fiktive, kunsten. Tenker man på moderne teorier om det sublime, kunne man kanskje si at det man ser er det sublime. Det sublime er jo ifølge Lyotards teori nettopp det som ikke lar seg representere («l'irrépresentable»)<sup>46</sup> Whiting har gjort oppmerksom på at ordet «behold» også konnoterer en religiøs fargete åpenbaring.<sup>47</sup> Dette passer perfekt til det sublime vi var inne på. Diktet transcenderer det empiriske og åpner opp for en spirituell erfaring. Det finnes det som kan fanges inn med sansene, og det finnes det andre, som kun er tilgjengelig via forestillingsevne. Stevens opererer med en forskjell mellom «nothing» og «the nothing». Diktet er ganske logisk i sin oppbygning, det ironiske kommer først med avslutningen, for hvordan skal «the nothing» iakttas? Forskningen har fremfor alt fokusert på siste vers og kommet frem med ulike resonnement. Det sies om «the nothing» at det er «being» fordi alt kommer overens i «nothing», eller man ser diktets slutt som «a vision of self-loss».<sup>48</sup>

For meg er et annet poeng minst like viktig. Hvis man nemlig spør hvordan det er mulig å iakttas «the nothing» eller hvordan det er mulig at intet kan være («the nothing that is»), burde man kanskje snarere enn å gi et svar på det spørsmålet, spørre etter utsagnets funksjon. Poenget her er at alt foregår i språk ved hjelp av fantasi. Det emfatisk betonte «is» i forbindelse med «the nothing» er en formulering som peker mot diktet selv. Det kan leses metapoetisk. Det leseren har fått, er diktet som kunstverk. Og siden kunst er fiktiv, er diktet selv «the nothing» i forhold til det faktuelle. Dette poenget blir ytterligere betont idet vinden er påfallende til stede i diktets annen del, og vind er tradisjonelt sett en topos for ånden. Det er altså dikteren som med sin fiksjon kan uttrykke det som ellers ikke lar seg fange opp.

Stevens lenker leserens oppmerksomhet til selve språket i siste strofe, gjennom den insisterende gjentagelsen av «nothing» som nevnes tre ganger i kun to vers, og gjennom den underlige formuleringen «for the

---

46 Christensen 2016:14.

47 Whiting, se fotnote 38.

48 Andersson 2006: 122.

listener, who listens in the snow». Hvordan det? Hvordan kan man «listen in the snow»? Med andre ord: Diktet som starter nokså tradisjonelt, idet det fremkaller et nesten naturalistisk bilde av et vintersceneri i de to første strofene, ender opp med et sceneri som er vanskelig å lese realistisk. Dertil er den siste strofe for kunstig. Dette er en herlig ironisk volte og en voldsom oppgradering av menneskelig, kreativt språk. Slik sett finnes det en slående likhet mellom snømannen og diktet selv: Begge to er artefakter. Diktet avslører seg selv som kunstprodukt som ikke er forankret i det mimetiske. Stevens forsøker ikke å uttrykke en slags *horror vacui*, for det ville bety å projisere noe menneskelig over til det tomme, men forholder seg trofast overfor sitt eget tankeeksperiment: Diktet slutter med formuleringen «the nothing that is».

Stevens bruker vinteren ikke bare for «The Snow Man», han foretrekker denne årstiden også i sin øvrige epistemologiske diktning.<sup>49</sup> Synet av en abstrahert realitet kan ifølge Stevens best fattes med vinter som årstid. Som Andersson allerede har vært inne på, kan menneskelig bevissthet (*the mind*) best visualiseres med vinterbilder, altså med «visions of bleakness and ice», for å si det med Andersson.<sup>50</sup> Hvis man spør seg hvorfor Stevens bruker nettopp snø og is for å kretse rundt erkjennelsesteoretiske problemer, kunne man kanskje oppsummere det på følgende vis:

- 1) Materialet snø har som egenskap at det tildekker tingene, de konkrete objektene forsvinner under snøens teppe. På sett og vis forvandler snøen landskapet til «nothing». Det er snøens abstraherende egenskap. Det er nettopp denne egenskap som passer til diktets intensjon, fordi teksten munner ut i «the nothing that is». Snø produserer et hvitt landskap, altså en ubeskrevet flate, der man ikke ser noe. Dermed settes en selvrefleksiv prosess i gang fordi subjektet spør seg selv hva det er, man ennå kan se. Er synet fremdeles forankret i en iakttagelse basert på sansene, eller dreier det seg snarere om en forestillingsevne uten forankring i det sanselige?
- 2) Stevens konsept av *nothingness* har tomhet som forutsetning. Og dette kan best realiseres med snø, se punkt 1).

49 Se kap. «Winter» i Lensing 2001: 112–188.

50 Andersson 2006: 124.

- 3) Som materiale er snø veldig ustabil. Dette betyr for «The Snow Man» at den kun finnes så lenge det er kaldt nok og den ikke berøres. Ved berøring smelter den bort. Snø i kraft av å være et ustabil system passer perfekt til å vise det flyktige ved snømannens eksistens. Derfor kan man si at den er *made of nothing*. «The Snow Man» er med andre ord en *no man*, uten menneskelige egenskaper. Men samtidig er den også en *know man*.<sup>51</sup>

## Koda: Fischli/Weiss

I 1987 laget kunstnerne Peter Fischli og David Weiss (Fischli/Weiss) en snømann som opprinnelig ble satt opp som skulptur i en monter foran et kraftverk i Saarbrücken. For å holde snømannen frossen året rundt, ble det brukt energi fra kraftverket.



Fischli/Weiss: *Snowman* (1987/2019), copper, aluminium, glass, water, cooling system, ca. 130 cm x ø 70 cm, with box 218.0 x 128.0 x 165.0 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel. Foto: Thomas Seiler.

<sup>51</sup> Jf. Lensing 2001: 136.

Skulpturen kan tolkes som et kunstnerisk uttrykk av visse elementer ved Stevens' dikt. For også skulpturen er kun mulig på grunn av et paradoks: Det må varme til for at snømannen kan forbli kald, slik at den ikke ødelegges. På lignende vis har vi sett hos Stevens at det må menneskelig empati til for å kunne forestille seg det diktet taler om. Begge snømennene «lever» takket være menneskelig aktivitet. Det samme kan sies om snømannen som barn pleier å lage. Men mens synsvinkelen hos Stevens ligger hos «the listener» og hos leseren som prøver å forestille seg scenet, ligger synsvinkelen hos Fischli/Weiss utelukkende hos iakttageren. Det mangler et (om enn fingert) mellomledd, med mindre man ville oppfatte snømannens blikk som et sådant. Hovedforskjellen er imidlertid den at snømannen til Fischli/Weiss er til stede som objekt. Stevens' «Snow Man» eksisterer ikke, og dens status er alt annet enn klar. Dette kommer allerede til uttrykk i tittelen, som er ugrammatisk og sånn sett peker mot det kunstige ved denne «Snow Man». Hva er det så Stevens snakker om? En *Snow Man*, en *Snowman*, en *know man* eller en *no man*? Det artifielle ved Stevens' setting ser man imidlertid også hos Fischli/Weiss, men her er det skjult bak den tilsynelatende uskyldige overflaten. For deres snømann skjuler avansert teknisk utstyr for at den kan fungere som snømann. Dette kan oppfattes som en form for ironi som også kjenner seg til Stevens. Snømannen er jo i utgangspunktet noe av det enkleste å lage. Og den konnoterer uskyldige barneleker.

Men Fischli/Weiss river snømannen ut av dens opprinnelige kontekst og setter den inn i en ny funksjonssammenheng, som kunstverk. Det tilfeldige og kontingente som kjennetegner barnas snømann på vintertid, er sløffet. Det er erstattet med en reflektert, strategisk fremgangsmåte som tilsvarende den i aller høyeste grad reflekterte fremgangsmåte hos Stevens: Begge to snømennene ender opp som kunst. Dette aspektet kommer til syne ved snømannens innramming. Den må stå i en boks for å overleve. Man kunne derfor si at Leggetts formel for å karakterisere diktet til Stevens, også gjelder for snømannen til Fischli/Weiss: «In order to realize x, surrender the faculties by which x is realized.» Med tanke på det tvers gjennom kunstige står Fischli/Weiss' snømann i slekt med Stevens' «Snow Man». Det lekende, ironiske ved deres objekt – de bruker naturmaterialet snø og utstyret det med så mye tekniske hjelpemidler

for at materialet liksom skal stride imot sin natur og ikke smelte bort – motsvarer diktets lineære forløp, som er en abstraheringsprosess.

Stevens ord «the nothing that is», som han slutter diktet med, kan tolkes dekonstruktivt: Det er diktet selv som kan oppfattes som «nothing that is», en fiksjon uten grunnlag i virkeligheten. Det samme kan sies om snømannen til Fischli/Weiss. Kun som kunstprodukt lever han evig. Et annet poeng som forbinder skulpturen og diktet er det anonyme og avsubjektiverte. Stevens legger mye vekt på det avpersonaliserte. Det finnes ingen forbindelse mellom et jeg og naturen, og denne «taler» ikke lenger til et jeg. Ut over dette dukker «The Snow Man» kun opp i tittelen. Den spiller ingen rolle i diktet, der den kun fungerer som metafor for «the mind of winter», som i sin tur kan leses som metafor for noe som er enda mer abstrakt. Her ser man igjen en forbindelse med Fischli/Weiss, for også deres snømann er i utgangspunktet, *qua* snømann, et anonymt produkt. Det som kjennetegner barnas snømann er jo nettopp at den er et fellesprodukt uten opphavsmann.

Fischli/Weiss ble verdenskjent for objektkunsten de lager med hverdagslige ting. Den samme fremgangsmåten kjennetegner også ting-eventyrene til H.C. Andersen, der ting og gjenstander blir til tekstenes protagonister. Hans eventyr *Sneemanden* kan leses som en modell for Fischli/Weiss. For allerede Andersen drev en ironisk lek med denne vintermannen. Andersens snømann forelsker seg i en kakkelovn, og når han smelter, viser det seg at han hadde en «Kakkelovnskraber i Livet».<sup>52</sup> Når snømannen til Fischli/Weiss får et sted i parken til Fondation Beyeler i Riehen, Sveits, innebærer også denne hendelsen en viss form for ironi, særlig med tanke på H.C. Andersens eventyr. Det ser ut som om Andersens idé har ankommet det 21. århundre: Andersens «kakkelovnskraber» har blitt erstattet med solenergi, men funksjonen av «kakkelovnskraberen» og solenergi er den samme. Begge holder snømannen i live. Vi ser her en vittig ironisk volte når Andersen bruker en «kakkelovnskraber» som ryggrad for snømannen sin. Et verktøy som konnoterer varmen, brukes for at snømannen kan stå opprett. Dette antisiperer skulpturen til Fischli/Weiss. Men med tanke på de nåværende klimaendringene forandrer

---

52 Andersen 1962, bind III: 28.

resepsjonen seg, idet det kunstige ved snømannen, snømannen som rent artefakt, skyver seg stadig mer i forgrunnen. Samtidig som den fraværende snøen omfunksjonaliserer ham til en ren lengselsfigur.

Tekstene i dette kapitlet kretser rundt epistemologiske problemstillinger. Disse gjennomsyrrer også tekstenes komposisjon. Andersen tematiserer dette ikke bare idet han eksponerer en konflikt mellom *ratio* og følelse, som Kay og Gerda står for. Minst like viktig er de hermeneutiske problemstillingene eventyret er opptatt av. Både Kay og Gerda vil forstå, men kun Gerda lykkes. Temaet er tydeligvis knyttet til snø og til de enkelte snøfnuggene, nøyaktig som hos Grünbein der snø først skaper forutsetningen for *clara et distincta perceptio*. Som hos Stevens ender også dette forsøk i en apori som den litterære skikkelsen Descartes blir klar over etter hvert. Det de tre eksemplene har til felles, er at de tematiserer rasjonalismens irrganger. Forsøket på å nå frem til en avklart og entydig forklaring av verden, som er modernitetenes prosjekt ifølge Zygmunt Bauman, havner i en apori, eller simpelthen kollapser. H.C. Andersen gjør dette klart med et underfundig poeng når det er pur livsglede og det nonverbale som fører til løsningen av et problem Kay ikke greier å løse på fornuftig vis.