

## Avslutning

I denne boken har jeg rettet søkelyset på snø som litterært motiv. Som motiv menes vanligvis «det teksten skildrer eller handlar om på eit bokstaveleg nivå», til forskjell fra tekstens tema, altså dens skjulte mening.<sup>1</sup> Det er ikke i den forstand dette begrepsparet brukes i denne studien. Jeg følger derimot Wolfgang Kayzers motivdefinisjon som han la frem i boken *Das sprachliche Kunstwerk*. Ifølge Kayser er et motiv en bevegende kraft som deler teksten i et før og et etter. Det er en typisk situasjon som har betydning for karakterene og for teksten som komposisjon. Snømotivet er å forstå som en bevegende kraft som kan forandre både de litterære skikkelsene og fortelleren. Det kan være knyttet til en stemning. I lyrikken er motivet gjerne koblet til det lyriske jeget hvis sjel blir berørt av det. Et slikt samspill mellom motiv og jeget ser man for eksempel i Yves Bonnefoys diktsamling, der det begynnende snøfall fører det lyriske jeg bort fra den konkrete virkeligheten og hen til det transcendent.

Ut fra eventyret *Snehvit* har vi pekt på enkelte elementer og tematiske tråder som konstituerende deler av en «snøgrammatikk». Vi har funnet seks elementer som danner snøtekstenes ryggmarg. I tur og orden er det snøens samfunnskritiske potensial, det kybernetiske potensial, det poetologiske potensial, det transcendentale potensial, og endelig dens minne- og epistemologiske potensial. Disse seks elementene danner til sammen frontstillingen mot modernitetens rasjonalisme. På bakgrunn av modernitetsteorier til Frederick C. Beiser, Max Weber og Zygmunt Bauman knytter vi moderniteten til gjennomgripende rasjonalisering og instrumentalisering av fornuften ut fra et nytteperspektiv.

Videre er moderniteten kjennetegnet ved at den gjør opprør mot det ambivalente. Den oppfatter det uentydige som et kaoselement og sikter derfor til det entydige. Dens tenkning er basert på binære opposisjoner

---

<sup>1</sup> Definisjonen stammer fra Gullestad et al. 2018: 228.

der et element tilhører en kategori og ikke flere. Modernitetens forutsetninger ligger i 1700-tallets opplysningsprosjektet. Opplysning, altså tanken om at individet bør tenke selv og ikke godkjenne autoritetenes mening uten kritisk gransking, kan ifølge Frederick C. Beiser føre til en underminering av fellesskapstanken siden alt må underlegges rasjonell forklaring, før det godtas. Hvis båndet mellom subjektet og fellesskapet løses, fører dette *nolens volens* til økt selvransakelse. Individet er tvunget til å kartlegge sitt liv på nytt. Opplysningens kollaterale skade består i individets identitetskrise som er ledsaget av dets ensomhets- og fremmedfølelse. Den tiltagende rasjonalisering og instrumentalisering fører til det Max Weber kaller «avfortryllesen av verden». Folk begynner å tro at alt kan forklares på rasjonelt grunnlag, og dermed mister verden sin magi.

På dette fundamentet bestemte vi snømotivet som et oppgjør med modernitetens rasjonalisme. Snøtekster fokuserer på livsaspekter som rasjonalismen ikke tar hensyn til. Disse aspektene kan kanskje best forstås som del av den store vitalistiske strømmingen som vokste frem i løpet av 1800-tallet. Ibsens snøskred hvormed *Når vi døde vågner* slutter, er meget talende i så henseende. Den kan ikke bare tolkes som vitalismens (dødelige) triumf over en størknet *memoria*-kultur. Den viser samtidig også fremover i tiden og kan da oppfattes som hyllest av det ubestemte, ambivalente som er koblet til en form for tom transcendens. Dette er et trekk som viser frem mot Tor Ulvens poetiske prosjekt. Foreliggende lesninger utspiller seg på bakgrunn av dette spenningsfeltet mellom modernitet og vitalisme i breiere forstand. En kort oppsummering av funnene viser følgende:

Snø utjevner motsetningene, runder kanter og demper lyden. Den legger seg som et teppe på landskapet. Den har nivellerende, utjevnende og kvelende egenskap. Snømetaforer kan slik sett ha en samfunnskritisk funksjon, som hos Alexander Kielland. Fortelleren i romanen *Sne* oppfatter snø som et livsfiendtlig element som kveler ethvert forsøk på å leve et fritt og autonomt liv. Fortelleren er ikke interessert i en fenomenologisk gransking av snøen. Kielland, som den satiriske forfatteren han er, bruker snømotivet utelukkende til å refse samfunnet, og da særlig prestestanden. Koblingen mellom snø og prestestanden er meget talende.

Kiellands snø legger seg jevnt på alt og kveler tanken på selvrealisering. Jonas Lie derimot går dialektisk til verks. Snø er hos ham et ambivalent materiale idet den ikke bare står for den gamle samfunnsorden, men også for de frisinnete idéene til Grip og Johanna. Denne snøen er topografisk sett knyttet til høyfjellet som stedet for de nye vitalistiske tankene. Som i Nietzsches *Zarathustra*, som kom omtrent samtidig som Lies roman, har vi også her med en omvurdering av alle verdier å gjøre. Det nye mennesket fødtes ut av snø og kulde.

Snøtekster skildrer gjerne en konflikt mellom individ og samfunn der en reise har avgjørende betydning. Hos Stifter i kapittel 2 er konflikten knyttet til en skomaker som ikke lenger er villig til å følge tradisjonen og folkets skikk. Hans opprørstrang bringer samfunnet rundt ham i ubalanse. Barnas snøvandring fører ikke bare til en spesifikk modernitetserfaring i form av en tom transcendens, men også, via en refortryllelse av verden, til en prekær balanse igjen. Det oppsiktsvekkende er at Stifter bruker snømotivet til å føre sitt realistiske prosjekt til en grense, kanskje uten selv å være klar over det. Idet koordinatene av tid og rom forsvinner i det voldsomme snøværet, slik at barna ikke lenger ser eller hører noe, kommer også fortelleren selv til en grense med tanke på hvordan dette skal fortelles. Der ytre tegn ikke lenger finnes, blir den realistiske måten å fortelle på, prekær.

Det samme kan også konstateres i Jensens *Kirstens sidste rejse*, der skildringen av et voldsomt snøvær ikke bare utfordrer protagonisten, men også fortelleren selv. Samtidig som snø brukes til å beskrive bruddet mellom et førmoderne bondesamfunn på den ene siden og den oppkommende moderniteten på den andre. Snø blir hos Jensen en modernitetsmarkør som forstyrrer det førmoderne bondesamfunnets horisontale dimensjon.

Peter Høeg går enda et skritt fremover. Den postmodernistiske romanen *Frøken Smillas fornemmelse for sne* kan leses som hyllest av det tomme rommet, av det udefinerte som Grønland på sett og vis står for. I Smillas «fornemmelse» for snø ligger en oppgradering av det atmosfæriske knyttet til dette naturmaterialet og dermed en skjult hyllest til den grønlandske inuitkulturen. Samtidig som den også er en kritikk av industrisamfunnets overflod og materialisme. Forholdet mellom frøken Smilla og Tørk Hviid anskueliggjør denne antagonismen. Hans materialistiske

syn på naturen kontrasteres med Smillas. Hun har en sterk lengsel etter et enkelt liv basert på intuisjon, i takt med naturen. Slik sett er Smilla en representant for et vitalistisk narrativ. Hun kan «lese» og «tolke» snø, og dette utløser jo først hennes etterforskning. Snøspor kan avsløre sannheten. Hun er den eneste av alle romanskikkelsene som forstår naturens språk. Dette ser man tydelig mot romanens slutt, hvor hun ikke mister orienteringssansen på isflaten til tross for fenomenet som kalles *whiteout*. Et slikt påfunn kan kalles romantisert og Hollywood-aktig, men er et typisk tegn på postmodernismens overflate-estetikk som utmerker seg ved lek med kulturelle sjabloner og stereotyper.

Smillas forkjærlighet for det tomme rommet motsier den tradisjonelle *horror vacui* som vi har møtt hos Stifter. Smillas forkjærlighet for snø kan forstås som hyllest av det udefinerte i semantisk henseende. Idet Høeg beskriver protagonisten som outsider og vandrer mellom to forskjellige kulturer, betoner han verdien av det udefinerte. Smillas «snødiskurs» er en motdiskurs til den etablerte kulturen. Snø og is fungerer som jordens hukommelse idet de avslører et mord. Man kan derfor si at snø er en motdiskurs mot samfunnets makthavere som prøver å utslette spor. Eller psykologisk uttrykt: Mot det som samfunnet har fortrenget.

I kapittel 3 er reisemotivet knyttet til protagonisten, som er det lyriske jeget. Fortelleren og jeget faller sammen, og fokuset forandres litt med dette grep. Det flyttes fra samfunnsrelevante spørsmål til problemstillinger knyttet til et individ og språk. Identitetsspørsmål på bakgrunn av en representasjonskrise som er grunnet i språk, står her i fokus. Dette er paradigmatisk uttrykt i Caspar David Friedrichs vinterbilder.

Ensomhetsfølelse, tap av en meningsbærende helhet, tap av et felles verdigrunnlag og tiltagende autonomomibestrebelse fører til at protagonisten legger ut på en reise på feil årstid. Det er et kriserammet subjekt som legger ut på en vinterreise i et forsøk på å finne seg selv igjen. Dette betyr at det ikke lenger dreier seg om å skildre reiseinntrykk som pirrer sansene og intellektet utenfra. Tvert imot spiller den ytre virkeligheten en underordnet rolle. Det som er sentralt for subjektet, er iakttagelsen av seg selv og skrivingen om seg selv.

Kapitlet starter med en lesning av Schuberts *Winterreise*. Den en-somme vandringen gjennom et frossent vinterlandskap tolker jeg ikke

som resultat av skuffet kjærlighet, som vanlig er i forskningen, men som refleks på en modernitetserfaring. Protagonisten greier ikke lenger å sette sammen sine fragmenterte iakttagelser til en meningsfull helhet. Den ytre verden trekker seg tilbake og omfunksjonaliseres til å være et spill for individets indre. Båndene mellom vandreren og virkeligheten rundt ham blir dermed stadig svakere. I samlingens siste sang treffer han på en fattig musikanter, og han spør vedkommende om denne vil akkompagnere sangene sine («Vil du dreie klang til / mine sangers ord?»). Lenge før Nietzsches kjente diktum om at verden og tilværelsen kun kan rettferdiggjøres som estetisk fenomen, synes kunsten her å fungere som en meningsstiftende instans. Den overtar rollen troen hadde i et førmoderne samfunn, nemlig å stifte en form for fellesskap og mening, som sangsyklusens siste *lied* viser. Oppsiktsvekkende nok er det et fellesskap av to outsiders, for liremannen hadde liten anseelse i Schuberts levetid.

En lignende konflikt med fellesskapet utspiller seg hos Olaf Bull. Det spør om *Sneen* ikke kan leses som uttrykk for en representasjonskrise diktets jeg sliter med. Dets hallusinasjoner, drømmerier og visjoner tematiserer språkets prekre referensielle status. Jegets angst grunner i den tapte tillit til språkets mimetiske funksjon. Det må en erfaring av det transcendentale til for at vintervandreren finner veien tilbake til fellesskapet.

Ulvens diktning derimot er opptatt av en verden uten mennesker der snømotivet brukes for å iscenesette dette. Den setter søkelys på materielle ting i et forsøk på å unngå menneskelige sfærer. Hans diktning står under postmodernistiske fortegn. Ulvens snødiktning uttrykker en sterk lengsel etter et sted uten mennesker. Dette må ikke forstås som en slags dikterisk dødslengsel. Ulvens diktning kan leses som en motdiskurs mot det et postindustrielt samfunn gjerne fortrenger, nemlig at døden ikke skal forstås som en motsetning til livet. Snarere er livet et spesialtilfelle av den ikke menneskelige verden, som Nietzsche sier.<sup>2</sup> Jeg vet ikke om det er nødvendig å gjøre spesielt oppmerksom på det, men med Zygmunt Baumans modernitetsteori i bakhodet kunne man også si at Ulvens diktning legger hovedvekten på det ambivalente. Døden ses ikke som

---

2 Nietzsche 1999, bind 9: 499.

motsetning til livet, men som mellomledd knyttet både til liv og død. Snøens funksjon i Ulvens diktteriske univers består i at den gir uttrykk for en forsvinningspoetikk som jeg har kalt fenomenet. Snø tildekker landskapet med et hvitt teppe som kan oppfattes som intetheten der skikkelsene forsvinner i.

Som vi har sett i forbindelse med eventyret *Snehvit* og hos Walter Benjamin, vendes blikket innover når man ser på snøfall. Dette er temaet i kapittel 4. Subjektet lytter til historien snøfnuggene forteller, og prøver å finne en mening i «det hvite drysset». Den hvite flaten ute må beskrives, den må semantiseres. I *Snehvit* fungerer dronningens blod som tegn på snøflaten: det danner et vakkert bilde som fungerer som incitament for hennes lengsel. Et slikt arrangement er bare mulig ved hjelp av snø, for blodet ville ellers knapt nok være synlig. Snø må til for at dronningen kan verbalisere sine lengsler og ønsker: «Bare jeg hadde et barn så hvitt som sne, så rødt som blod og så svart som treet i vinduskarmen!» Eller sagt på en annen måte: Dronningen transcenderer virkeligheten med sine drømmerier, etter at hun hørte på snøfnuggenes fortelling. Det transcendent er et element som er tett knyttet til snøtekster, kanskje også fordi snø kan oppfattes som et synlig materiale fra himmelen. Anne Grete Preus er inne på dette når hun ikke lenger gjør forskjell mellom himmel og snø i sin kjente låt med den betegnende tittelen «Når himmelen faller ned».

I motsetning til kapitlene hvor modernitetserfaringen fører til en tom transcendens (Stifter, Ulven), har vi her med en transcendental erfaring å gjøre som kobles til poetologiske spørsmål. Det selvrefleksive momentet påvirker også selve verket og skriving generelt. Snø brukes gjerne metapoetisk, og tekstene er i høy grad selvrefleksive. Snø fungerer ofte som et annet språk, et slags «motspråk» overfor det alminnelige hverdagspråket. Når Hans Børli dikter: «Innerst inne – / bakenfor alle de vakre ordene / som alltid snakker om noe annet – / er Diktet stumt, stumt – / De aner de veldige / vinterskogene – snø / og åpne, svarte os / dit sangsvanene aldri nådde», sammenligner han snø og snøens egenskap med det diktteriske ord og med diktet selv.

Snø kan i den forstand også forstås som palimpsest hvor snø tildekker (og avslører på samme tid!) det allerede skrevne eller sagte. Når Anne Grete Preus i sin ovennevnte låt synger om snø som «himmelsk

korrekturlakk over feilstavet sommer» som åpner opp for «underet», hen-spilles det her nettopp på snøens egenskap som palimpsest. Og når hun sier om snø at den åpner opp for «underet», har hun det transcendent i bakhodet. Selv en mindre dristig dikter som Herman Wildenvey har lignende tanker om skrijving og snø når han sammenligner snøviddene med hvitt papir. Riktignok er dette formulert uten direkte metapoetisk vinkling, for det er våren som begynner å skrive på papiret, altså et annet naturfenomen.<sup>3</sup> Men også han kobler snø til en skrivemetafor. Hos Yves Bonnefoy er dette en sentral tankegang, som vi har sett i den omtalte diktsamlingen. Både snø og dikterisk språk er flyktige materialer som unndrar seg ethvert forsøk på å holde dem fast. Han ser ikke bare en analogi mellom snø og dikterisk språk med tanke på materialets flyktighet. Begge to kan også sammenlignes på bakgrunn av fortrylleseseffekten der snøens fortryllende egenskap korresponderer med det poetiske språkets evne til å fortrylle. Og dette er en forutsetning for transcendens.

Fordi vi har å gjøre med refleksjon og innadvendthet tematiserer snøtekstene ofte spørsmål knyttet til hukommelse, erindring og glemsel, som vi har sett i kapittel 5. Snø er kanskje det naturmaterialet fremfor andre som kan kobles til disse aspektene. Snø legger et hvitt teppe på landskapet slik at det underliggende forsvinner, men dette kun tilsynelatende. Ting er skjulte, men ikke borte. Dermed kommer en dialektikk mellom erindring og glemsel i gang som er meget betegnende for snølitteratur. Vesaas eksempelvis bruker snømotivet ikke bare for å understreke at Unn er forsvunnet, men også for å aksentuere erfaringen til Siss som ikke lar seg uttrykke med ord. Dette finner sitt symbolske uttrykk i en hvit, usemantisert snøflate. Snøens minneaspekt knyttes til dens konserverende egenskap, spor i snø for eksempel, mens glemselen knyttes til dens tildekkende egenskap.

Den samme dialektiske forståelsen av snø finnes hos Paul Celan. Men i hans lyrikk utformes dette på bakgrunn av Shoah, altså en konkret historisk situasjon. Interessant nok er snømotivet hos begge forfatterne utgangspunktet for erindringsarbeidet som utspinner seg mellom polene hukommelse og glemsel. Men mens den ene fokuserer på et individ, er

---

3 Se diktet «Januar uten sne», Wildenvey 1957, bind I: 315.

den andre opptatt av hvordan samfunnet hanskes med spørsmål knyttet til den kollektive erindringen. I den forstand kan man si at diktningen til Paul Celan fungerer som motdiskurs, i det den tar opp det fortrenkte. Naturen hos Celan har tapt sin uskyld fordi den fungerer som arkiv for menneskenes grusomhet. Snømetaforikken hos Celan viser at han parallelliserer natur og mennesket. Hans blikk på naturen er dialektisk. Snølandskapet viser og skjuler samtidig, som vi har sett i forbindelse med diktet «Heimkomst». I dette diktet er det snøen som gjør det mulig å oppdage de døde under jorden. Samtidig som disse blir beskyttet av snøen. Naturen fungerer dermed dobbeltydig. Den skal beskytte de dodes *memoria* fra en politisk instrumentalisering, samtidig som den skal peke på *memoria*-aspektet, som gave for de som «fortjener» denne gaven. Celans diktning kan tolkes som en «nektelsesdiktning» som hele tiden prøver å unngå lett forståelse. Diktningens vanskelighet skyldes en bevisst strategi som prøver å unngå det vedtatt skjønne.

I *Snehvit* utløser «det hvite drysset» dronningens tanker. Fokuseringen på refleksjon som kjennetegner snøtekster, skjer ofte på bekostning av tekstens mimesis. Snøtekster er selvrefleksive, både med tanke på de literære skikkelsene og teksten selv som kunstprodukt. Tekstene i kapittel 6 tar opp problemstillinger knyttet til erkjennelsen, samtidig som de forsøker å uttrykke disse også i formelt henseende. I *Sneedronningen* av H.C. Andersen har vi en talende motsetning mellom fornuft (Kay, snødronning) og intuisjon (Gerda). Mens Kay er opptatt av det man kan kalle instrumentell fornuft, karakteriseres Gerda via hennes intuitive forståelse for omverden, både planter og dyr. Hun er en del av den og agerer som medspiller. Hun er lydhør overfor naturen, og denne hjelper henne faktisk å finne veien til Kay. Gutten i sin tur forholder seg som en antagonist overfor naturen. Han vil beherske den og har et instrumentelt forhold til den.

Dette uttrykkes slående i begynnelsen av eventyret, hvor Gerda umiddelbart er betatt av snøfnuggenes skjønnhet, mens Kay kun er interessert i deres potensielle kunstighet som han undersøker under mikroskopet. I motsetning til Gerda stoler han ikke på sansene når det gjelder erkjennelsen. Snøfnuggenes forgjengelighet er det eneste som er feil ved dem, ifølge Kay. Riktig nok lar han seg ikke oppsluke av øyeblikkets magi ved synet



av snøfnugg. Gerda føres derimot inn i en tilstand av den umiddelbare presensen når hun ser på snøfnuggene. Andersen kobler disse forskjellige væremåter til to forskjellige episteme, der den rasjonelle, fornuftbaserte holdningen bommer, mens den følelsesbetonte, atmosfæriske vinner overtak til slutt. Interessant nok forsøker Andersen å uttrykke dette også i formelt henseende. Eventyret har en ekstremt flytende (ambivalent) status med tanke på sjanger og komposisjon. Det insinuerer en koherent fortelling i syv historier, men eventyrets slutt, der det fortelles den samme historien baklengs, viser at dette ikke er tilfellet.

Erkjennelsesteoretiske problemstillinger står også sentralt hos Grünbein. Han kobler snø til filosofen Descartes allerede i tittelen på sin diktsyklus. Den kan leses som «protokoll över rationalismens födelse ur vinterens anda».<sup>4</sup> Men idet Descartes er nødt til å holde seg innendørs på grunn av et voldsomt snøvær, kobles den moderne rasjonalismen til et bestemt værphenomen: en ironisk volte som strukturerer hele diktsyklusen. Descartes' rasjonelle prosjekt undermineres med irrasjonelle, kontingente hendelser som denne ikke kan styre. Den historiske Descartes gjorde selv oppmerksom på denne slående motsetningen da han slo fast at det var en visjon som førte ham til sitt prosjekt.

En lignende motsetning, om enn i veldig komprimert form, finner vi også hos Wallace Stevens. Hans dikt demonstrerer så å si en fenomenologisk reduksjon av et snølandskap som munner ut i spørsmålet hva det ennå er mulig å erkjenne når alle ytre tegn er borte. Diktet er paradoksalt på flere felt og motsier ethvert forsøk på å lese én bestemt mening ut av det. Dette er uttrykt i «the listener» som iakttar sceneriet og som kan identifiseres som tittelens «Snow Man», altså et kunstprodukt. Dermed viser diktet på seg selv som kunstprodukt. «The nothing that is» kan være diktet selv som i kraft av dets fiktive status er intet. «The Snow Man» har, med tanke på hans kunstighet, en slående likhet med snømannen til Fischli/Weiss.

---

4 Grünbeins egne ord, jf. Grünbein 2018: 151.