

KAPITTEL 1

Snøkritikk¹

Snø utjevner motsetninger, den runder kanter og demper lyd. Dens nivel-lerende og kvelende egenskap kan brukes metaforisk for en kritikk av samfunnet, idet det hvite og rene avsløres som bedrag. Politisk stagnasjon skildres gjerne med kuldemetaforer. Vinterreisemotivet som skal analyseres i kapittel to, kan ha en slik politisk kobling. Det tydeligste eksempel i skandinaviske sammenheng er kanskje *Vintersagan Sverige*, Göran Palms mammutverk på 1400 sider, som han skrev i årene 1984–2005. Skrevet i blankvers, fungerer Palm som samfunnsrefser som dissekerer samfunnet fra desidert venstre hold. Han viser til en tradisjonslinje av vinterreiser som har sine røtter i tysk litteratur. Fortelleren nevner Heinrich Heines *Deutschland, ein Wintermärchen* og Wolf Biermanns verk med samme tittel fra 1972 som sine forbilder allerede i verkets første kapittel.² Begge to har en satirisk-politisk agenda idet de harselerer over den politiske stagnasjonen i sine land. Men siden naturfenomenet snø ikke spiller en sentral rolle i slike tekster, skal de ikke tas opp i denne studien. Det virker som om en satirisk, tidvis også polemisk stil er uforenlig med en fenomenologisk gransking av snø. Motivet virker påklistret og gjennomsyret i liten grad tekstens komposisjon. Jeg har derfor valgt to romaner der snø fungerer som et hovedmotiv i fortellingen. Hos Alexander Kielland ser man det allerede i det første kapitlet, der det nedsnødde landskapet står for et samfunn som har frosset fast i tradisjonen.

Alexander Kielland: *Sne*

Alexander Kielland og Jonas Lie bruker snømotivet for et oppgjør med samfunnet, men på helt forskjellige måter. Kielland er ikke ute etter nye

1 Kapittel 1 er utgitt tidligere: Seiler, Thomas 2020: Snø og samfunnskritikk – snømotivet i Alexander Kiellands *Sne* (1886) og Jonas Lies *Familien paa Gilje* (1883). *Studia Scandinavica*, 24 (4), 49–70. <https://doi.org/10.26881/ss.2020.24.03>

2 Se Palm 2016: 28 f.

snømetaforer på bakgrunn av en nøye gransking av naturfenomenet. Tvert imot bruker han snø som amorf masse som funksjonaliseres til et bestemt formål; materialet i seg selv er derimot snarere uinteressant. Dette gjelder ikke for Jonas Lie. Han utfolder en slags snødialektikk, som skal granskes i kapitlets annen del. Lies snø har både positive og negative konnotasjoner. Men begge forfatterne vil peke på samfunnets skjevheter ved hjelp av snø. La oss først se på Alexander Kiellands roman *Sne* fra 1886.³

Romanen er et voldsomt oppgjør med prestestanden og statskirken. Tore Rem kaller den en av Kiellands «skarpeste bøker».⁴ Protagonisten er den selvtilfredse presten Daniel Jürges som provoserer forlovelsesbrudd mellom sønnen, Johannes, og hans forlovede, Gabriele Pram. Hun er en frisinnet ung kvinne og overbevist om at Johannes ikke vil jobbe som prest etter ferdig utdanning. Johannes er inne i en lojalitetskonflikt mellom sin far og Gabriele Pram, fordi faren vil at sønnen skal følge kallet. Til slutt gir sønnen etter og følger i farens fotspor. Men Gabriele tilpasser seg ikke, slik faren til Johannes har forventet. Hun slår opp forlovelsen og forlater prestegården. Bokens første kapittel er viet snøen, som fungerer som et ledemotiv gjennom hele fortellingen. Dette understrekes også ved slutten, der snømotivet igjen tas opp, og snøens fremstående rolle forsterkes via tittelen.

Bokens første setninger risser opp en kontrast mellom snø og vann. Det kommer tydelig frem at vann konnoterer liv, mens snø derimot er konnotert med døden, med det uniformerende og det utjevne:

Når sneen faller efter storm – tett, tung og nøiaktig – utfyller fordypninger, jevner spisser og skarpe kanter, da er det underlig å tenke seg, at dette er det samme vann, som kan risle og hoppe, skumme som røk i fossen og finne vei med modige strømbølger ut i det frie blå hav. (7)

SNØ fremstilles her ikke bare som et utjevne materiale, den er også «tett» og «tung». Denne vektmetaforen føres konsekvent videre i det første kapitlet: «... at dette er det samme vann, der kan ligge og trykke hus-takene som tung død sne, bøie trær og grener og stenge veiene fra mann

3 Sitert etter hundreårsutgave av Kiellands *Samlede verker*, bind VII, Oslo: Gyldendal 1949.

4 Se Rem 2002: 101 og 157.

til mann» (7). Komprimert dukker den også opp ved bokens slutt. Her ris- ses det opp en motsetning mellom havet og snøens dødelige immobilitet. Siste setning lyder som følger: «Derfor rullet det tålmodige hav rolig sine bølger mellom stener og skjær, mens sneen ennu falt tett og tung over det hele land» (133). Etter å ha etablert motsetningen mellom det levende og det dødelige, kommer en ny kontrast inn i bildet, den mellom verden utenfor og verden innenfor, det vil si inne i husene. Snø og kulde gjør at folk trekker seg innendørs: «Alle veier stengtes; og hver husstand møt- tes i ovnskroken for å se på de samme ansikter og følges sammen i den lille optrådte ring av deres egne verdensfjerne tanker» (8). Motsetningen «mellem inne og ute» (8) er en motsetning mellom åpenhet overfor ver- den og nye idéer versus den innestengte selvtilfredshet og den mektige tradisjonen. Fortelleren nøyer seg ikke bare med å etablere motsetningen, men legger ikke skjul på hvor hans sympatier ligger.

Kielland er ganske nøye med å bygge opp snømetaforikken på bak- grunn av den innledende karakteriseringen av snø som «tett, tung og nøiaktig». Disse ord tjener i det følgende til en antropomorfering av bygningene. «Halvkvalt under sneen lå bondens hus – tunge og lave, motløse og lik hinannen, med små forsiktede vinduer, der vokter på sitt og lot, som om de ingen ting så» (10). Skildringen går fra det ytre (været) til bygningene for å ende opp hos folk på bygda. For ikke bare bon- dens hus er motløst, også han selv er det på grunn av den tunge snøen: «Alle de bekymrede og betrenge, som satt innsnedde i sig selv i tvil og bekymring ...» (11). Som hus tynges ned av snømassen, tynges folk ned i dårlig samvittighet, de er «innsnedde i sig selv». Kielland bruker der- med snømetaforen for å formidle et bilde av allmenn isolasjon. Snø som naturfenomen ses ikke dialektisk. Den oppfattes ikke som et materiale som rommer potensial for både det livsbejaende og det livsnektende. Kiellands snø er utelukkende negativt farget. Den er tung, kveler all form for liv, isolerer folk fra hverandre og den gjør melankolsk. Den nedsnødde landsbygda får gjennom snøen noe uunngåelig. Dette inntrykket forster- kes fordi snømotivet kobles sammen med pastor Jürges' oppfattelse av kristendom som en legitimerende og stabiliserende ideologi. Men enda Kielland ikke bruker snømotivet dialektisk, har han snøens konsistens for øye. Snø er ikke noe annet enn vann; dette holder fortelleren fast ved

begynnelsen av romanen. I sammenkoblingen med vann og vårmotivet ligger også tanken på at de nye politiske idéene *nolens volens* vil komme en dag: «... våren, som skulde sende all den døde sne til sjøs i modige blå strømbølger og fylle dalene med løvlukt og fuglelyd og luften ut i de kvalme ovnskroker» (12).

Kiellands enten-eller-holdning i forbindelse med snø understrekes med billedbruken. «Hele prestegården blev nøiaktig oversnedd inntil den minste list langs vinduskarmen; – selv oppe på knappen av flaggstangen stablet snefillene sig forsiktig sammen til en høi topp» (8). Snøens «nøyaktighet» består i en grundig «whitening» av alt. Den gjør ikke forskjell på folk. Hele første kapitlet munner ut i en enten-eller-konstellasjon. Det finnes kun to måter å leve på: enten velger man å være ute, eller velger man å være inne. «Enten lunt og varmt i en ring eller ensom utover viddene, enten følges trygt og beskyttet med de andre rundt omkring sig selv, eller selv gå sin egen vei i sneen» (14). Det første kapitlet tematiserer dermed romanens tema i allegorisk form.

Snø og pastor Jürges' estetiske idealisme

Romanens konflikt mellom konservativ, dogmatisk religiøs tenkning versus de nye frisinnete idéene understrekes gjennom snømetaforikken. Pastor Jürges, og i forlengelse også sønnen hans, Johannes, foretrekker det rene, hvite, jomfruelige som er knyttet til snø. Denne siden ved snøen imøtekommer Daniel Jürges' «livsanskuelse», som fortelleren ville kalle det. Han gir seg tilfreds med en slags teatralisk illusjon som snø står for fordi den skjuler landskapet under et hvitt teppe. Det hvite landskapet virker nokså uskyldig og rent. Dette er selvfølgelig en illusjon, men en illusjon som Daniel Jürges sier seg tilfreds med. Han utvikler til og med en estetisk holdning som er basert på denne illusjonen: «Ti det var så aldeles motstridende mot hans hele natur å ha det heslige for øie. Hans livsanskuelse var ideell, og de klassiske studier hadde bøiet hans ånd mot det skjønne og gode» (24). Jürges er representant for en klassisk idealisme, der idéene står som det primære overfor den materielle verden og har høyere verdi. Dette uttrykkes gjennom snøens dekkende egenskap som symbol for den «ideelle livsanskuelse» til pastor Jürges. Analogien

er frappant. Snø skjuler den materielle verden eller de materielle forhold. Den utjevner og etterlater et teppe som kan oppfattes som et ideal. Snøteppet skjuler alt «det heslige» og gjør landskapet rent og uskyldig. Med andre ord: Snø fungerer som et symbol for Daniel Jürges' forståelse av kristendommen. For også han prøver å dekke over reelle konflikter med sin kristelige sjargong. At snø er liksom pastor Jürges' element, ser man også i forbindelse med oppussingen av uthuset: For å kjøre tømmeret hjem, er han avhengig av et solid snøteppe: «... men når det nu engang er gjort, og tømmeret ligger der ferdig, så får I se til å få det kjørt frem – og det både fort og snart, for det lider mot førefall, og sneen er ikke til å stole på lenger nu» (20).

Pastor Jürges' estetiske idealisme symboliseres i romanen med den rene snøen som legger et teppe over de konkrete forhold, slik at alt skinner hvit. Metaforisk sett har snøen utelukkende denne uniformerende egenskap i Kiellands roman. Gabriele Pram derimot liker når snøen tas i bruk. Man kunne også si at hun er interessert i det som ligger under snøen. Hun gir seg ikke tilfreds med overflaten, men vil komme til bunns av hva den skjuler. Herfra fører en direkte tråd til det ordtaket som tjener som nøkkel for forståelsen av konflikten som utspinner seg mellom Daniel Jürges og Gabriele Pram. I kapittel syv snakker pastor Jürges om den «blinde og urene omstyrtelsesiver» i følgende ord:

Og vi, som således har fått anledning til likesom å se saken fra begge sider, vi vet, at en reform kun kan bli en sann og virkelig reform der, hvor forholdene er modne for den; og vi kjenner tilstrekkelig følgene av den blinde og urene omstyrtelsesiver, hvor langt ut over mål og måte den løsslupne lyst til forandring fører forfengelige og maktsyke mennesker – hvor usigelig lett det er å kaste barnet ut med vaskevannet. (78)

Det er igjen det «urene» som Daniel Jürges bemerker. Han foretrekker det entydige og har mindre sans for det mangetydige. Derfor greier han ikke å fatte ordspråkets ambivalens. Det er Gabriele Prams oppgave å gjøre han oppmerksom på det. Hun påstår at det nettopp ikke er så lett å kaste barnet ut med badevannet. Hun peker på innholdsplanet av ordspråket og dekonstruerer på denne måten dets overførte, tilsynelatende entydige mening, som Daniel Jürges gir uttrykk for. «Ja kjære, vil man bruke ord-sprog som argumenter, får man virkelig ta hensyn til, hvad de betyr»,

sier hun overfor sin forlovede (78). Det vil si hun overveier ordspråket med tanke på dets skjulte historie. Mens han fokuserer på språkets overførte (figurative) mening, fokuserer hun på den bokstavelige meningen. Istedenfor å snakke i generelle ordlag, prøver hun å rekontekstualisere ordtaket. Det å søke etter sannheten bak talemåter er noe som utmerker Gabriele Pram. Hun tar folkets talemåter på alvor, for å skjønne bedre hva de er opptatt av. Da hun og Johannes er på besøk hos den gamle lensmann Olsen, gir hun seg ikke før han rykker ut med «hva de kalte fogden i bygden» (84).

Madamen ropte høyt av forargelse og så på kandidaten. Johannes vendte sig utålmodig og tok sin hatt; men Gabriele hvisket til lensmannen: «Si det i en fart.» «Vi kaller ham: fanden tute mig,» hvisket lensmannen tilbake; men i det samme blev han så lik fogden i stemmen, at Gabriele lo høit; og således skiltes de meget fornøiet med hinannen, og Gabriele lovet å komme igjen snart. (84)

Sitatet viser at Gabriele er interessert i menneskene og har stor sans for livets mangfold, mens hennes forlovede bare er opprørt over Olsens «mangel på sedelighet» (85). Grunnkonflikten mellom de to kommer her tydelig frem i og med at hennes interesse for mennesker kontrasterer med hans prinsipielle holdning overfor dem. En konflikt som eksponeres i hennes ord til Johannes:

Jeg kom fra kirken så opprørt over din fars preken – så trist og tung; og nu har denne gamle synder kvikket mig op – ikke ved sin syndefullhet – det vet du godt, men ved å meddele mig noget av et menneskevennlig sinn, som hverken har forsømt eller fordømt livet og dets gleder; og det gjorde mig godt – det stemte mig forsonlig. (86)

Gabrieles sympati for «denne gamle synder» som verken har forsømt eller fordømt livet, trenger en metaforikk som motarbeider snøens nivellerende og tyngende egenskap.

Og det er her naturelementet vind kommer inn i bildet. Kontrasten mellom vind/storm og snø er meget talende.⁵ Det stabile samfunnssystemet som er basert på en stivnet ortodoksi, utfordres med vinden. Den spiller en rolle i nesten alle konfliktene som oppstår i romanen. Så avbrytes den konfliktfylte samtalen mellom Gabriele og Johannes med en stormskildring:

5 Se også Apeland 1971: 277–286.

Vinden hadde økt på til en liten storm; og da de kom ut av skogen, feiet sneen ned av kirketaket og hvirvlet henover kirkegården, som var lukket med gitterport og forlatt for i dag; kun sneen var nedtrådt av mennesker og hester, og kirken lå gjenlukket med lemmer for rutene. (88)

Det er her lett å se at vind og storm fungerer som snøens antagonistiske prinsipp. De nye idéene som Gabriele er opptatt av, symboliseres med vindkast. Apeland skriver i sakens anledning: «Det vinden gjør, er å *sop bort sneen* overalt hvor den kommer til.»⁶ Vinden er det naturelementet som truer snøen. Konfliktene som utspiller seg mellom de forskjellige karakterene, blir nesten alltid ledsaget av en forandring med selve snøen. Etter at Gabriele og Johannes har vært på besøk hos den gamle lensmannen, farer en stormvind inn i snøen:

Men så snart de kom ut på veien, tok Gabriele hans [Johannes'] arm og trykket sig inn til ham; for vinden fikk alt mere makt og feiet henover markene; mens store klatter av sne løsnet oppe i trærne, falt ned mellem grenene, splittedes og fulgte vinden som små hvite skyer, der dalte raslende ned over de to unge, som hurtig ilte inn i skogen. (85)

Vinden, som av og til forvandles til storm, forandrer snøens konsistens eller simpelthen blåser den bort. Oppkommende vind er i *Sne* alltid tegn på en begynnende konflikt. Umiddelbart etter sitatet utspinner det seg en samtale mellom Gabriele og Johannes om lensmannens oppførsel som munner ut i en konflikt. Dette kapitlet X avsluttes med en bemerkning om kommende storm: «Se sneen fyker av Ljoseting! – vi får storm!» sa Johannes. «Hu! – synes alt, vi har den,» sa Gabriele; «kom la oss skynde oss i hus» (90). Vind/storm versus snø er en kontrast Kielland bruker som bærende dikotomi i fortellingen. I den avgjørende samtalen mellom Gabriele og pastor Jürges, som fører til forlovelsesbrudd, snakker pastoren om en «vårvind, som engang har blåst hen over oss alle» (113) for å understreke ungdommens privilegium til å ytre motstand og for å markere at hennes tanker slett ikke er nye. Og etter det voldsomme oppgjøret mellom pastor Jürges og Gabriele ender romanen med å slå fast at vårkjenning ligger i luften: «Men vårvær lå i luften, og sneen var løs» (133).

6 Apeland 1971: 279.

Bildet av snø versus vind er et veloverveid valg. For Kiellands oppgjør med en selvtilfreds statskirke og dens prestestand er basert på en konfrontasjon, hvor forfatteren benytter seg av de samme retoriske virkemidler som kirken selv. Vind har ifølge den tradisjonelle toposlæren⁷ vært knyttet sammen med det åndelige, ja, vind er det åndelige. Denne sammenhengen blottlegges i det latinske ordet for ånd, *spiritus*, som er etymologisk i slekt med det tilhørende verbet *spirare*, altså ånde. I Luthers bibeloversettelse finner man forestillingen om vind som Herrens ånd. Når Kielland underbygger sitt oppgjør med motsetningen mellom vind og snø, bruker han altså det retoriske arsenalet som kirken selv stiller til rådighet, og dette er et elegant trekk. Vind og storm fungerer som det bevegelige, det dynamiske som greier å sope snøen bort. Vind fungerer som ånden selv. Metaforikken støtter dermed Kiellands ærend: Det er Gud selv som vil at kirken skal forandre seg.

Gabriele Pram

Gabriele Pram er karakteren som driver handlingen fremover. Hun er kanskje romanens mest spennende figur. Johannes' forlovede kommer ikke bare i konflikt med hans familie, men også med sin egen familie og med hele det mannsdominerte samfunnet. Fortelleren legger stor vekt på det sammensatte ved hennes person. Slik bunner forlovelsen mindre på virkelig forelskelse, men skyldes oppveksten i en frisinnet familie. Hennes utvikling til en skolert ung dame skildres på bakgrunn av den politiske striden som kjennetegnet Norge i 1880-årene. Mens hissige samtaler mellom det politiske høyre og venstre foregår, merker hun at hun ikke blir tatt på alvor. Fortelleren er tydelig i å tegne en slags avantgarde skikkelse, en person som er forut for sin tid, men som ikke kommer noen vei i et mannsdominert samfunn:

De vilde ikke forstå, at med den opdragelse og utvikling, hun hadde fått, var hun adskillig forut for de fleste jevnaldrende mannfolk, der aldri hadde vært ute, aldri lest annet enn lekser og aviser, og som kun kjente samtidens ideer, fordi de hadde ridd rundt på dem i den lune ovnskrok. (66)

⁷ Se Curtius 1963.

Dette sitatet har klare feministiske overtoner. Gabriele Pram skildres som en moderne, kosmopolitisk kvinne som riktignok er innestengt i hjemtraktenes sneversyn. Som kvinne tas hun ikke på alvor, verken av det politiske høyre eller venstre: «og all den kunnskap, all den styrke i overbevisningen – den hadde ingen bruk for; for hun var frøken Pram og det skulle hun foreløpig forbli, inntil hennes umyndighet kunne werde beseglet ved et kristelig ekteskap» (66). Den eneste som tar henne på alvor, er Johannes Jürges, og derfor faller hun for ham. Med ham kan hun disputere, og han hører etter. I og med at begge to er maktesløse, føler de sympati for hverandre. Siden statskirken skildres som tvers gjennom patriarkalsk, er konflikten mellom Gabriele Pram og familien til Johannes Jürges alt bestemt.

Når det gjelder rollen som moren til Johannes spiller, er denne konflikten også svært interessant. Som prestefru har hun en definert rolle å oppfylle. Hun tør ikke si fra og kan fremfor alt ikke utfolde sine evner. Dette gjør at hun har blitt bitter. Det er ikke mange likhetstrekk mellom Kiellands *Sne* og Jonas Lies *Familien paa Gilje*. Men i skildringen av kvinneskjebner er de forbløffende like. Verken «Ma» i *Familien paa Gilje* eller prestefruen i *Sne* har på noen måte muligheten til å leve et selvbestemt liv. Begge to må ofre seg for hver sin familie. Det viser seg at prestefruen i *Sne* er et musikalsk talent og veldig flink til å spille piano. Men som prestefru kan hun på ingen måte utfolde talentet. Hun nøyer seg med å spille «mest sådanne sanger og melodier, som Daniel synes mest om» (101). Hennes spilling skjer utelukkende på hans premisser. Det er interessant å se at Kielland bruker musikkmotivet som en motpol til den rådende ideologien. I musikken slumrer et potensial for frigjørelse: «Kunde noget fritt menneskelig ennu finne vei gjennom all denne engstelse, så måtte det være musikk» (103). Lengselen etter et selvbestemt liv, som artikulerer seg i Gabriele Prams pianospill for prestefruen, blir brått avbrutt idet hun slår lokket igjen. Musikken minner henne om hennes forspilte liv. I samtalen med presten finner Gabriele Pram tydelige ord for den nye rollen som en moderne kvinne skal spille: «Det er imidlertid en ting som disse voksne fra nu av skal nødes til å overlate den freidige ungdom, og det er retten og evnen til å ha en overbevisning og til å følge den i sitt liv» (114). Det dreier seg om det å være autentisk, det å kunne leve i overensstemmelse med

ens overbevisning. Slektskap mellom Gabriele Pram og Inger-Johanna er iøynefallende når sistnevnte sier: «Meg trår ingen ned!» Kielland og Lie er forbausende like når det gjelder deres patriarkatskritikk. Deres protagonister satser på livet og livskreftene, ikke på ideologi i form av urokkelige verdensbilder. Mens pastor Jürges, og til en viss grad også sønnen Johannes, bedømmer alt ut fra sine ideologiske ståsteder, forsøker Gabriele å gå mennesker fordomsfritt i møte. Fortelleren sier det følgende om henne og Johannes:

I religiøs henseende var hun selv så klar, at hun mente, den ene skulde ikke fortrede den annen. Men hun visste fra deres samtaler, at mangfoldige andre spørsmål for ham lå bakom klippene, innenfor de murer, han som kristen ikke måtte overskride – spørsmål av rent menneskelig og social natur, og det fant hun latterlig; han *visste* så lite, – det vil si: hans viden var nok tett, men så kortskåret. (69)

Konflikten som antydes her, er en konflikt mellom to forskjellige livssyn. Johannes kjenner og bedømmer livet ut fra et dogma, læremening som var «nedlagt i ham firkantet og rettinklet som dominobrikker» (70). Hun, derimot, «var overbevist om, at det frigjørende ved det fremmede lå verken i å løftes eller trykkes ved sammenligninger, men i å gripes dypt av fellesfølelsen med mennesker uten å være festet blandt dem med de tusen tørre trevler av det dagligdagse kjennskap, som i selve hjemmet oftest ender med å overgro og kvele de livførende røtter» (70–71). Han mangler bakkekontakt, det vil si direkte kontakt med livet. Fortellerens skildring av karakterene foregår her på bakgrunn av en diskusjon mellom grundtvigianere og den konservative statskirken. Grundtvigs formel «menneske først, kristen så» og hans satsing på «det levende ord» har fått sitt nedslag i fortellerens portrett av Gabriele Pram. Det er også verdt å merke seg at fortellerens synsvinkel er lagt tett opp til Gabriele. Riktignok tilføyer han «tenkte hun» av og til, men det er sjelden at hans synsvinkel glir over i en annen figur. Her skjer nettopp dette:

... hun vilde se de snevre murer falle og glede seg, når gleden over livet vellet frem i ham og seilte av sted med alle de firkantede pakkasser, hvori hennes kjære teologs sikkerheter hadde været nedlagt i gammelt tørt høi. Han måtte gjerne forbli i sin religion, når han bare ikke vilde være firkantet i andre ting ...[.] (71)

Metaforikken Kielland bruker for å understreke denne frigjøringsprosessen, har en slående likhet med måten Lie bruker den på. Grip snakker om

«lufttomt rom» for å karakterisere tradisjonen i *Familien paa Gilje*, mens Gabriele føler seg overbevist om «at når han bare blev luftet ut, vilde han av sig selv føres til arbeide, for å frelse og frigjøre mennesker, der led i uvidenhet og trellesinn» (71).

Det tunge ved snøen, dens kvelende egenskap, som jeg snakket om innledningsvis, står som et symbol for en konservativ statskirke. Gabriele Prams snø må derfor være en annen enn den hvite, rene som Johannes foretrekker. Allerede på vei til Johannes' foreldre, forveksler hun prestegården med huset til lensmannen, som hun synes «ser hyggelig ut» (72). Mens hun er skuffet over at det ikke er prestegården, synes Johannes at huset til lensmannen er «et gammelt skrummel av et hus» (72). Senere i romanen skal de to besøke lensmannen, og huset hans beskrives på følgende måte:

Idet de gikk inn i gården, som var full av uryddig sne, kvister og vedlass, vendte Johannes sig til henne og hvisket: «Ser du nu forskjellen mellem hjemme og her? – synes du endnu her ser hyggelig ut?» Dette irriterte henne også – i den stemning, hun var i; denne hans firkantede tilfredshet med alt sitt eget begynte å prikke i henne: og da hun kom inn i lensmannens stue, var hun i et riktig krigshumør. (83)

«Uryddig sne, kvister og vedlass» passer for Johannes til lensmannens tvilsomme holdning i moralsk henseende. Gabriele derimot synes han er «morsom» og ser mennesket bak fasaden. Dermed opprettes en motsetning mellom den «rene», «jomfruelige» snøen på den ene siden og den «uryddige» snøen på den andre. Mens førstnevnte symboliserer et abstrakt prinsipp og kan stå for idéenes verden som liksom ikke tåler berøringen med virkeligheten, står den uryddige snøen for det materielle, for kontakten med virkeligheten og med livet i all sitt mangfold.⁸ Og mens førstnevnte forblir uberørt, er sistnevnte merket av menneskelig aktivitet. Den uryddige snøen er derfor Gabrieles element. Når hun forlater prestegården etter forlovelsesbruddet, sies det følgende om hennes tur gjennom snøen:

8 Samme tankegang er uttrykt i Bonnefoys poetiske formulering «la neige piétinée est la seule rose» («den tråkkede snøen er den eneste rosen») i kap. 4, «Snø, bier og honning», s. 179.

Skogen, som brummet, sneen, som drysset, de sorte stammer langs veien – alt sammen blev henne så hjemlig kjærte; hun følte sig liksom i slekt og forbund med hele naturen; og skjønt lensmannens vindu igjen blev borte for henne, gikk hun modig videre, og det falt henne ikke inn å tvile om veien. (130–131)

Sammenligner man denne turen med det allegoriske første kapitlet, blir kontrasten iøynefallende. Der har vi «de bekymrede og betregnte, som satt innsnedde i sig selv i tvil og bekymring» (11), her har vi en modig, frigjort kvinne som går sin vei tvers gjennom snøen.

Uthuset

Konflikten mellom pastor Jürges og Gabriele Pram er ikke den eneste i romanen. Jürges' virke begynte med et oppgjør mellom ham og menigheten angående et forfallent uthus på prestegården.⁹ Mens presten vil pusse opp huset så fort som mulig, er bøndene mer tilbakeholdende, tilsynelatende fordi de ikke vil komme i konflikt med loven. Det spørs hva som ligger bak denne konflikten. Uthuset har, slik jeg ser det, fremfor alt to funksjoner. Det er for det første prestegårdens eneste bygning som virker forfallen. Det er ikke noe pent å se på. Uthuset utfordrer prestens estetiske livssyn, og han har vanskelig for å tåle et stygt syn. Men for det andre ligger uthusets funksjon også i å avsløre visse karaktertrekk hos pastor Jürges.

Det kommer nemlig tydelig frem at så lenge det tjener hans egen sak, er presten nokså pragmatisk og villig til å se bort fra loven. Den ellers nokså prinsippfaste, firkantede presten viser seg å være ytterst fleksibel når det tjener hans egen sak. Konflikten om uthuset avslører på denne måten pastor Jürges' egoisme, samtidig som dette huset også tyder på en uovervinnelig kløft mellom menigheten og ham selv: «Denne uheldige begynnelse hadde bestemt forholdet mellom prest og menighet, om enn selve saken litt etter litt bleknet» (23). Motsetningen mellom menighet og prest blir synliggjort ved hjelp av noe materielt (uthuset), og utspinner seg ikke på bakgrunn av trosspørsmål. Konflikten kan derfor ikke tildekkes med ord, det vil si med Jürges' retoriske talent. Det er nå nærliggende å anta at snøens funksjon er å skjule elendigheten, men Kielland er ikke inne på

9 Jf. Apeland 1971: 279.

dette.¹⁰ Snarere fungerer snø som symbol for det idealistiske som er pastor Jürges' livssyn. Som det ble nevnt innledningsvis, utjevner og dekker snø over de reelle forhold. Men den kan ikke utjevne de faktisk eksisterende materielle forholdene. Prestegårdens uthus minner oss om dette. Uthuset torpederer Jürges' «snøsyn». Med denne grunnleggende motsetningen i mente, er det oppsiktsvekkende at Kielland tar det gamle uthuset opp igjen ved romanens slutt. Der utvider han motivet med en retorisk pars pro toto-figur. Det er ikke lenger snakk om et gammelt uthus, men om «råtne prestegårder» (133) generelt. Nå er det plutselig prestegårdene som er råtne, ikke lenger bare et enkelt uthus. Snøens nøyaktighet, som jeg var inne på innledningsvis, viser seg nettopp i dette at den faller på alt og alle: «Hele prestegården blev nøiaktig oversnedd ...» (8). Symbolikken er åpenbar. Det er de «råtne prestegårder» og den tunge, kvelende snø som må bort for at noe nytt kan oppstå. Derfor ender romanen med at vårkjenselen ligger i luften.

Jonas Lie: *Familien paa Gilje*

Kiellands' snømotiv er beslektet med Jonas Lies måte å behandle snø på, slik det fortoner seg i *Familien paa Gilje* som kom tre år tidligere.¹¹ Romanens undertittel er som bekjent *et Interiør fra Firtiaarene*, og handlingen kretser rundt en familie på en embetsmannsgård, bestående av kaptein Jæger og hans hustru «Ma», døtrene Thinka, Thea og Inger-Johanna og sønnen Jørgen. Embetsmannsfamilien lever i trange kår, og dette uttrykkes blant annet med snømetaforikken i begynnelsen av romanen. Fortellingen starter i begynnelsen av desember måned, og det risses opp et snølandskap:

Det var en klar, kald Eftermiddag oppe i Fjeldbygden. Luften laa frostblaa med lette Rosentinter over alle de skarpe Kanter, Skar og Toppe, der som en Række gigantiske Sneskavler Taarn i Taarn svimlede op imod Horisonten. Nedenunder klappede Bakker og Lider Bygden til med hvide Vægge, stedse trangere og trangere, nærmere og nærmere, altid mere stængende. (7)

10 Sst. 279: «Vinden og sneen har hver på sin måte noe med dette huset å gjøre. Sneen skjuler elendigheten, vinden soper rent, rusker opp og river ned.»

11 Teksten siteres etter Jonas Lie: *Samlede værker*, bind III, Kristiania 1909.

Opptakten er betegnende for Lies visuelle måte å skrive på, for allerede den første setningen ligner på en ekfrase. Det bygges opp en kontrast mellom oppe og nede der snøens «hvite Vægge» gjør bygda alt trangere og stenger den av. Som hos Kielland brukes snømotivet for å understreke at det dreier seg om et sted som ligger avsides og isolert til. Med få ord skildrer Lie en bygd som virker nesten begravd på grunn av snømengden:

Sneen var kommet sent det Aar, men laa til Gjengjæld nu, Julemaanedene gik ind, saa tung paa Furu og Gran, at den bøiede baade Bar og Kvist. Bjerkelundene stod til Livet i Sneen; Bygdens smaa skiffertækkede Husklynger laa halvt nedgravede med Fonner tyngende over Tagene. Indgangene til Gaardstunene var dybe oppmaagede Hulveie, hvoraf Grinde- og Gjørdestolper stak op hist og her som sunkne Baadmaster. (7)

Som Kielland etablerer også Lie en motsetning mellom det frosne, døde snølandskapet og livet selv som er knyttet til vannet og bevegelsen («sunkne Baadmaster»). Og siden embetsmannsgården ligger i en bakke, er det enda mer tungvint å nå frem. Embetsmannsgårdens vinterlige isolasjon forsterkes når Lie viser oss en gård under trange kår, der det er vanskelig å holde varmen inne. Det trekker på grunn av en gammel lås som kapteinen ikke har råd til å erstatte.

Sammenlignet med Kiellands snø fungerer snømotivet i *Familien paa Gilje* mindre som ledemotiv, selv om handlingen foregår for det meste på vinterstid.¹² Men dette betyr ikke at Lie kobler handlingen til vinter og snø; snarere fungerer det vinterlige landskapet som klangbunn. Dermed kan det virke som om Lies roman er en vanlig «vintertekst» uten særskilt bruk av snømetaforer. Grunnen til å velge *Familien paa Gilje* er imidlertid at det finnes et aspekt som gjør romanen interessant med tanke på snømotivet. Snø er nemlig et materiale som er nokså lufttett. Kommer man under snøen, dør man ganske fort, med mindre man greier å lage et slags hulrom rundt seg. Dette vet alle som legger ut på skitur. Snøens tettende funksjon er noe fortelleren ikke nevner eksplisitt, men motivet knyttes derimot til Grip. Formuleringen «lufttomt rom» (100) spiller en avgjørende rolle i hans oppgjør med samfunnet og fungerer som ledemotiv i romanen. Grip står som en representant for den nye, moderne tiden

12 Midbøe 1965: 84 kaller romanen «vinterens bok».

med nye pedagogiske idéer. Grip gir uttrykk for de nye idéene på en sparsur sammen med Inger-Johanna. Han setter disse i kontrast til det han kaller «lufttomt rom», som er en metafor for en virkelighet innestengt i tradisjonen. På denne turen formulerer Grip programmet sitt som bygger videre på Rousseaus tanker om naturens helbredende virkning. «Med den fri natur føler man seg ikke egget til å disputere. Jeg er enig med fjellet, med solen, – med alle disse krokete, innseige bjerkevidjer, – når folk der nede bare var seg selv; [...]» (100).

Høyfjellet

Kontrasten mellom den gamle tiden, stivnet i tradisjon, og den nye, frisinnete tiden formes som en kontrast mellom den tunge snøen og det luftige i form av det åndelige.

Har De hørt om Katten, Frøken, som de satte i en Glaskugle og pumpede Luften ud? Den mærkede, der var noget galt paa færde; det kneb for Pusten, Luften blev altid tyndere og tyndere, – og saa satte den med ét Labben for Hullet ... Jeg skal ogsaa tillade mig at prøve at sætte Labben for Trækhullet. For her er lufttomt Rum! – ikke oppe i Skyerne hos Poeterne, bevares, der lyner og lyser det og skrives der om at virke for Folket og for Friheden og for alt høit og stort i saamange Retninger, som der er Streger paa Kompasset. Men i Virkeligheden, nede paa Jorden, – for en Prosaiker, som vil ta' i og sætte lidt af Talemaaderne i Gang! – der er det totalt stængt. Alle vore bedste Tanker og Idéer er der intet Brug for i den praktiske Verden, skal jeg sige Dem, Frøken! (64)

Det er påfallende at Grip formulerer sine tanker på høyfjellstur. Fortelleren fremhever ganske tydelig at veien går oppover: «Veien drog sig brattere og brattere opover med enkelte fladere myrlændte Pust imellem; den blev ofte rent borte i Graafjeldet» (63). Topografisk sett etableres det et tydelig skille mellom nede og oppe. Nede, det er den trange dalen uten luft til å puste, oppe, det er høyfjellet, der det er «luftklart»: «Grip og Inger-Johanna gik foran ved Hestene. Der laa en underlig disig Varmerøg nedover Flyerne paa Eftermiddagen; den tilslørede Linierne dernede. Heroppe i Fjeldet var det saa tindrende luftklart ...» (63). Og oppe i fjellet formulerer altså Grip sine idéer om det nye samfunnet.

Det er veldig interessant at Lie kobler Grips stillingtagen for de nye idéene til høyfjellsområdet og til friluftslivet generelt. Den «harde» og

skrinne naturen fungerer som allegorisk sted med tanke på åndelig fornyelse. Samme år som Lies roman kom ut, så Nietzsches' *Zarathustra* dagens lys. Nietzsches protagonist stiger ned til menneskene for å fornyne læren om det nye mennesket, etter å ha meditert på høyfjellet i ti år. Etter Jonas Lie kommer Henrik Ibsen som i sitt siste skuespill *Når vi døde vågner* fra 1899 lar de to protagonistene, Rubek og Irene, dø i et voldsomt snøskred på høyfjellet. Også i dette skuespillet står snø og høyfjell for åndelig fornyelse under eskatologiens tegn som riktignok munner i protagonistenes død. Mens det topografiske rommet hos Ibsen er blitt til et allegorisk landskap, står landskapet hos Lie på kanten til det allegoriske. Det er påfallende at Lie ikke kobler høyfjellsnaturen sammen med bildet av et ensformig, nedsnødd landskap. Tvert imot fokuserer han på det fargerike livet som finnes der:

Eftermiddagsskyggen faldt ind i Skardet, hvor Isvandet sivede ned ad Revnerne i den sorte Fjeldvæg. Her og der lyste Solen endnu paa Flekker af grøngul Renmose eller et eller annet violet, hvidt eller gult lille Følge af Høifjeldsfloraen, der udførte det Mirakel at leve sit eget farverige Skjønhedsliv her oppe imod sneen. (65)

Fortelleren legger synsvinkelen tett opp til dette sceneriet når han bruker det deiktiske «her oppe» og later dermed som om også han selv er til stede. Det virker som om snøens opprinnelige egenskap, nemlig det kvelende, tyngende og trykkende, har fått en annen betydning på høyfjellet. Istedenfor å isolere folk fra hverandre, som i dalen, greier høyfjellets snø å føre folk sammen i en felles feststemning. På høyfjellet er snø ikke lenger noe man må kjempe imot, tvert imot er den en naturlig del av landskapet og kan oppfattes som en del av en åndelig makt:

Jørgen laa med Faderens lange Kikkert og keg efter Rensdyr indover Fonnerne. – «Farvel, Frøken Inger-Johanna!» sagde Grip. «Jeg gaar over Fjeldet inat med en af Folkene til at føre mig. Her er flere, end Herberget rummer ...

Men lad mig først faa sige Dem,» lagde han dæmpet til, «at denne aabenhjertige Dag i Høifjeldet har været en af de faa i mit Liv ... Jeg har ikke behøvet at sige en eneste feig, ussel Vittighed, og spytter ikke af meg selv» ... lagde han rydt til. (67)

Som man ser, er høyfjellet knyttet til forestillingen om et autentisk liv. Høyfjellet er et sted der man ikke behøver å spille en rolle, der man kan være «aabenhjertig» uten å frykte for konsekvenser. Høyfjellet fungerer

som forløsningssted. Georg Simmel har en fin forklaring for dette. I essayet *Die Alpen* skriver han at høyfjellsområdet kan oppfattes som symbol for det transcendent. ¹³ Men dette gjelder kun for de områder som er blottet for all form for liv («kein Pulsschlag des Lebens mehr besteht»). Simmel knytter høyfjellet til følelsen av å være forløst fordi høyfjellet symboliserer det radikal andre med tanke på livet. Følelsen av at alt er relativt, er derimot knyttet til livet:

Hier gründet sich das Gefühl des Erlöstseins, das wir der Firnlandschaft in feierlichsten Augenblicken verdanken, am entschiedensten auf dem Gefühl ihres Gegenüber-vom-Leben. Denn das Leben ist die unaufhörliche Relativität der Gegensätze, [...] die flutende Bewegtheit, in der jedes Sein nur als ein Bedingsein bestehen kann. ¹⁴

Ved hjelp av de topografiske forholdene etablerer Lie en motsetning mellom høyfjellets frie natur som forfrisker ånden, versus den urbane salongkulturen som blant annet Rønnow og tante Zittow er representanter for. Det oppstår en kontrast mellom natur og kultur, hvor de nye idéene og original tenkning hører naturen til, mens salongkulturens konvensjoner og etiketter er knyttet til bylivet. ¹⁵ Når det gjelder denne motsetningen, har Lies roman en slående likhet med Johanna Spyris *Heidi* som kom 1880 og 1881, altså omtrent samtidig som *Familien paa Gilje*. Heidis liv i Alpene kontrasteres med det urbane livet i storbyen Frankfurt, der frøken Rottenmeier står for borgerlig dannelse og stivnet salongkultur. Det hun vil med Heidi er omtrent det samme som tante Zittow vil med Inger-Johanna, nemlig innøvelse i den fine salongkulturen og borgerlig oppdragelse.

13 Simmel 1923: 146: «Andrerseits aber sind die übergroß aufsteigenden Felsen, die durchsichtigen und schimmernden Eishänge, der Schnee der Gipfel, der keine Beziehung mehr zu den Niederungen der Erde hat – all dies sind Symbole des Transzendenten, den seelischen Blick aufführend, wo über dem mit höchster Gefahr noch Erreichbaren das liegt, zu dem keine bloße Willenskraft mehr hinauflangt.»

14 Sst. 151.

15 Det er kanskje ingen tilfeldighet at Inger-Johanna trekker Sveits inn som motvekt mot tantes salongkultur: «Men jeg skal rigtig more mig med at læse høit for hende ivinter i Gedeckes Schweitzerbeskrivelser, og saa gi' hende smaa Doser til fra min Tur.» «Nu taler du uten at tænke, Inger Johanna! Der blir altid en stor Forskjel paa det, som ligger indenfor Dannelsens Kreds, og øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene» (68). På slutten av 1700-tallet og langt utover 1800-tallet var det i kjølvannet av Rousseau blitt til en stereotyp forestilling å se Sveits som et urdemokratisk, selvbestemt samfunn. Dets innbyggere ble oppfattet som frie bønder som lever høyt oppe i Alpene i takt med naturen.

Lies «nasjonale» snø

I motsetning til Johanna Spyri nøyer ikke Lie seg med å sette opp en kontrast mellom by og bygd, men skildrer den på bakgrunn av (dansk) embetsmannskultur og fransk salongkultur versus norsk bondekultur og nasjonal dannelse. Fortelleren er påfallende nøye med å skildre tante Zittows danske slekt. Etter å ha gjort sin entré i tantens hus for første gang, skildrer Inger-Johanna i et brev hennes selskap som drikker te ut av «blaa Kopper af det gamle Kjøbenhavnporcellæn» (37). Hun sammenligner også tantes utseende med selve temaskinen i en skildring som er subtilt satirisk:

Jeg syntes, den gammeldags Themaskine, der er som en Vase eller Urne, lignede hende saa med den fornemme, stramme Runding om Hagen! Det var, som de hørte sammen fra, – ja jeg véd ikke fra hvad Tid, det kan jo ikke være fra Skabelsen af. Og naar saa Samtalen imellem stansede, og der blev stille, som der ikke skulde være et Menneske, pustede og snorklede Maskinen ligesom med Tantes fine danske Snur paa Røt: arvet! arvet! – og derimellem putrede den Zittow, v. Zittow ... Det var det, Du fortalte, Moder, om den danske Zittow, som var Diplomat i Brüssel, der surrede i mig.» (37–38)

Dette er et utdrag av det første brevet som Inger-Johanna sender hjem til foreldrene etter ankomsten hos tante Zittow. I dette brevet er alle ingrediensene til stede som gjenfinnes i romanens komposisjon: motsetningen mellom urban, danskpåvirket salongkultur vs. det naturlige, motsetning mellom et stivnet, nedarvet dannelsesideal vs. fri oppdragelse ute i naturen. Motsetningen kan tilbakeføres til én enkel kontrast, nemlig den mellom «lufttomt rom» og «det åndelige». Brevet taler et tydelig språk: Inger-Johanna beskriver hvordan hun kommer gjennom «Entrédøren» og mange mørke rom til tantes oppholdssted. Alt er mørkt og huleaktig: «Derinde i Hulen sad Fruerne i Hjørnesofaen og mange andre og drak The» (37). Beskrivelsen av tantes leilighet som «Hule» der det er satt opp tunge «Mahogni Møbler og Lænestole med Stopning og Billeder i forgyldte Rammer over Sofaen» (37) foregriper Grips formulering om det lufttomme rommet (64). For det hun skildrer i brevet er jo nettopp tantes lufttomme leilighet: «Tænk, først dobbelte Vinduer og saa en Pakning med Gardiner, og saa alle Husene, som staar lige ind paa os tvert over Gaden; det er ikke til at puste i, [...]». (39) Inger-Johanna bruker klare ord for å understreke at hun føler seg fremmed i denne bykulturen, hvor

hennes identitetsfølelse er i fare med å gå i oppløsning: «Der sad jeg da i Halvmørket med en Thekop i Fanget og Kavringer, – hvordan jeg fik det, husker jeg ikke, – og tænkte, er det mig eller ikke mig, dette her?» (37). Følelsen av å være fullstendig fremmedgjort er tydelig knyttet til tantes urbane teselskap som det stedet, hvor identitetsfølelsen til Inger-Johanna går i oppløsning.

Høyfjellet danner på denne måten en voldsom kontrast til den huleaktige salongkulturen i byene. Men hvorfor bruker Lie akkurat høyfjellet som kontrast til det urbane livet? Høyfjellet er jo i utgangspunktet et livsfjendtlig naturområde. Antageligvis gjør han det for å få frem en tydelig kontrast til Danmarks flate land.¹⁶ Det norske høyfjellet er det som gjør forskjell sammenlignet med de danske topografiske forholdene. *Familien paa Gilje* har sånn sett en nasjonal vinkling. Det favoriseres et slags norsk dannelsesprosjekt som motvekt. Dette prosjektet står i kontrast til det kunstige og pompøse som utmerker tante Zittows salongkultur. Erik Østerud snakker om tante Zittows «helt igjennom teatrale livsform, hvor alt det ytre og polerte erstatter sjel og inderlighet».¹⁷ Et norsk dannelsesprosjekt ville satse på sanseintrykk i første omgang, ikke på pugging av ting som barna ikke er modne nok til å begripe. Grips utsagn på høyfjellet overfor Inger-Johanna er som følger:

... lære Børnene at lægge de to første Pinder ikors med deres egne ligefremme Tanker, – det er Grundstokkene, som blir troldvrive i os. De skulde faa Lov til at tro og begribe akkurat saa meget og saa lidt, som de virkelig kunde gabe over. Og saa paa Dør med hele Hæren af disse elskede betryggende Forbud. (63–64)

Grips uttalelser viser at han har stor tro på det gode i mennesket. Folk må kunne utfolde seg i frihet for at de virkelig skal bli frie og ikke lar seg kue. Med tanke på at Grip er liksom høyfjellets representant, kommer høyfjellets symbolikk tydelig frem. Frihet, det rene og ærlige, det opprinnelige og det ekte er knyttet til dette området, mens bykulturen står for etikette, representasjon og generelt for en estetiserende livsholdning.

En slik estetiserende holdning karakteriserer for eksempel Rønnow. Han sammenligner Inger-Johanna med et maleri han så på Louvren. I et

16 Lyngstad 1977: 75: «To Lie, they also signified something higher, namely, the undiscovered part of the Norwegian «national spirit.»

17 Østerud 2002: 312.

brev til foreldrene skriver Inger-Johanna: «Han [Rønnow] paastod, at han havde saadan Illusion af at sidde lige over for mig ved Bordet. Jeg lignede saa et Portræt, han havde set i Louvre af en historisk Dame [...]» (79). Det Rønnow i det følgende gjør, er å minske avstanden mellom Inger-Johanna og det mentale bildet av maleriet han har i minnet. Han ønsker at Inger-Johanna skal stemme overens med hans mentale bilde. Derfor gir han henne en gave med bemerkning: «For at komplettere Portrætet!» (90). Som Joachim Schiedermaier har gjort oppmerksom på, er Rønnows forestillinger om kvinnelighet formet av den klassiske billedkunsten.¹⁸ Det stikk motsatte har man hos Grip. Også han er opptatt av mentale bilder, men til forskjell fra Rønnow har han ingen malerier i mente, hans mentale bilder formes med Inger-Johanna som modell og ikke med kunst: «Han saa hendes Hoved lige i Skjæret af den nytændte Lampe ... denne Renhed i Øienbrynenes Drag og Trækkene ... dette usigelig skjønn, alvorlige Ansigt, kun endnu mere karakterfuldt udpræget ... den gamle ranke Holdning med den høie, faste Hals ... Det var Billedet, som havde staat indeni ham i alle disse Aar [...]» (118).

«Hvit, skinnende sne»

Den tunge snøen som er forbundet med dalene og byen, transformeres til et luftig og lysfylt materiale på høyfjellet i løpet av handlingen. Dette materialet kan tolkes som en slags materialisering av ånden. Det finnes en scene som er meget talende i denne sammenhengen. Grip forteller kaptein Jæger om sitt første møte med høyfjellet som følger:

Men jeg véd ikke, hvordan det er deroppe i Fjeldet; det var, som ingenting tog i Benene. Luften blev saa fin og let, som jeg havde drukket Kroppen bort i Champagne, den gav som en hel Rus; jeg kunde gjerne gaat paa Hænderne, og det kom ingen ved i den hele, vide Verden, for nu var jeg oppe paa Taget! – Og aldrig i mit Liv har jeg set et saadant Syn, som da vi paa Eftermiddagen stod øverst paa Fjeldeggen, – bare kjølig, hvid, skinnende Sne og mørkeblaa Himmel, Tind i Tind bagom hverandre i én Glans, saalangt Øiet rak.» (28)

Aldri før og aldri etter i romanen blir snø omtalt med slike ord: «bare kjølig, hvid, skinnende Sne». Det første Grip nevner, er hvordan snøen

¹⁸ Schiedermaier 2010: 7.

ser ut oppe på høyfjellet, først etterpå nevner han fjellene «i én Glans», igjen er han opptatt av lyseffekter. Synet er så overveldende at leseren får inntrykk av at han ser verden *in statu nascendi*, i fødselstilstand, en komplett ny verden. Dette inntrykket forsterkes med de ord som går forut. Grip sier at han var nesten beruset og at luften var som «Champagne». Men ikke bare verden er som forvandlet, også Grip er det. Det dionysiske, det ekstatiske bryter frem, Grip står overfor en transcendent erfaring. «Jeg kunde gjerne gaat paa Hænderne», formulerer han. Når man går på hendene, ser man alt omvendt, himmelen er nede og jorden er der hvor himmelen vanligvis befinner seg, over hodet. Vende opp-ned på det hele. Og dette passer ganske bra til Grip som går inn for en ny samfunnsorden. Grips formulering avslører ikke bare en utopisk samfunnsskisse, men peker også på en transformasjon av subjektet som transcenderer det jordiske. Dette er den berusende følelsen som han gir uttrykk for. Det er en tilstand av ren ekstase, av selvtranscendens, som de andre tydeligvis ikke har sans for.

For Grip er dette en intens livsfølelse, en følelse hvor man føler seg fullstendig nærværende i livet selv.¹⁹ Denne form for transcendens trenger ikke å utlegges som en religiøs åpenbaring, men Grips ordvalg synes å vitne om en iallfall sublim erfaring. Høyfjellet sensibiliserer så inntrengende at han transformeres ved synet. Ifølge Kant er det sublime ikke noe som finnes i naturen. Det er en slags tankefigur som oppstår i subjektet når det iakttar storartet natur. Det vil si at den som ser på et storslått landskap kan bli konfrontert med en storhet i sitt eget indre. Det sublime treffer kun på fornuftsidéer og har selv ingen sanselig form.²⁰ Et overveldende naturinntrykk utløser en anelse i subjektet om at det har en overskridende kapasitet i sitt indre. Subjektet transcenderer seg selv, herfra kommer det religiøse vokabular i Grips skildring. Dette «høyttravende», om man så vil, er noe kaptein Jæger tydeligvis ikke har sans for. Han degraderer Grips opphøyelse av snø omgående og faller ham i ord:

19 Senere i boken, i en samtale med Inger-Johanna, forteller han igjen om en slik nærgående følelse for livet: «Men kjend slig Luft! – hvert evige Drag som et Glas af fineste ... fineste, ja, hvad skal jeg kalde det?» «Punsch!» lød det lidt kort. «Nei, Liv! ... » (64).

20 Se Kant 1998, bind V, s. 328–370, s. 330.

«Ja Sne har vi s'gu nok af, Far. Den staar lige ind paa Husvæggen her hele lange Vinteren saa patent hvid og kold, som nogen bare kan ønske sig. Vi ser os saa vel fornøiet paa den – men vis mig en vakker grøn Eng eller en rigtig Kornager, Far!»

... «Jeg syntes den ene Storkar af et Fjeld stod der ved Siden af den anden og sagde: Din usle tyndbenede Skrælling, blaaser Du ikke bort i den blaa Trækken her paa Fonden som en Papirlap? Vil Du vide, hvad der er stort, saa tag Maal fra os!»

«De har faat præceteris, sagde De, min Mand! Ja-ja-ja-ja! ... Hvad siger De, om vi fik Skomagere til at slaa lidt under Deres Støvler ikvæld?» (28)

Dette sitatet viser at Jæger fremfor alt har et «prosaisk» forhold til snø. Han kontrasterer den med det han mangler i de traktene han lever i, nemlig «en vakker grønn eng». Grip derimot holder på sitt. Han knytter til og med en filosofisk tankegang til sin skildring. Og igjen kommer Jæger med en degradering, han trekker Grips argument «down to earth» ved å henspille på hans økonomiske situasjon. Grips åndelige idéer settes dermed i kontrast til hans trange kår.

Enn så lenge har vi sett at Grips måte å tenke «stort» på er topografisk knyttet til høyfjellet. Det er også stedet hvor Inger-Johanna møter hans idéer. Det pekes ofte til Rousseau og hans idéer omkring oppdragelsen som mulig kilde for Jonas Lie kritikk av urban salongkultur og hyllest av det frie utelivet.²¹ Rousseaus kritikk av den urbane sivilisasjonen og sivilisasjonsprosessen generelt danner sikkert klangbunnen for romanen. Vi har tidligere sett at Inger-Johanna sammenligner tante Zittows urbane salong med en hule. Vi har også snakket om Grips sublime erfaring i høyfjellet som er iscenesatt som en stor festopplevelse. I dette miljøet blomstrer også kaptein Jæger opp når han begynner å synge en vise fra sin barndom (66). Lie legger stor vekt på å skildre høyfjellsturen som en stor fest ute i det frie, der alle er med. Det er vanskelig å ikke tenke på Rousseau når det gjelder en slik iscenesettelse. Denne skriver i *Brev til d'Alembert*, hvor han vender seg mot et nytt teater i Genève, det følgende:

Men la oss ikke gå inn for de eksklusive skuespillene som stenger et lite antall mennesker inne i en trist og dyster hule, som gjør dem engstelige og ubevegelige, tause og passive, som ikke tilbyr dem å se annet enn fengsler, lanser, soldater og nedslående bilder av underkastelse og ulikhet. Nei, lykkelige nasjoner!

21 Se Bergström 1949: 517 ff.

Dette er ikke deres fester! Det er i friluft, under åpen himmel at dere skal komme sammen og hengi dere til den behagelige følelsen av lykke. Deres fornøyerer skal ikke være sentimentale eller kommersielle, ingen tvang eller egeninteresse skal forgifte dem, de skal være frie og generøse som dere selv. La solen skinne på deres uskyldige forestillinger, dere kan selv bidra med en forestilling, den flotteste som solen kan skinne på.²²

Rousseaus motsetning mellom det huleaktige teateret og den autentiske folkefesten ute i naturen utgjør grunnstrukturen av Lies roman. Det å tre frem for publikum som skuespiller betyr å spille en rolle, å være inautentisk, ifølge Rousseau. Det har med representasjon å gjøre, og Lie kobler dette til tante Zittows salongkultur, men også til den embetsmannskulturen som Rønnow og kaptein Jæger er representanter for. Begge to spiller en rolle og er ikke seg selv. Om kaptein Jæger sier Ingard Hauge at «han er blitt embetsmann og har vokst inn i sin stands konvensjonstvang».²³ At Jægers rolle ikke kan utfylle ham fullt ut og går på bekostning av andre sider ved hans vesen, ses på turen i høyfjellet der han plutselig kommer med et ekstasisk utbrudd og begynner å synge. Det vil si hans egentlige vesen bryter gjennom konvensjonene. På høyfjellet er han seg selv og glemmer sin rolle. Og det er nettopp dette Grip er ute etter når han sier: «... naar Folk dernede bare var sig selv; men det er de aldrig uden i et godt, vaadt Lag, naar de har faat heiset sig tilstrækkelig op dybt nede fra Brønden» (64).

Grip er her tvers gjennom rousseausk i sitt resonnement, for Rousseaus kritikk av teateret er basert på tanken om at skuespillerne må spille en rolle. Og det å spille en rolle, er ifølge Rousseau ensbetydende med å være inautentisk. Rønnow, for eksempel, spiller kavalerens rolle. Scenen i begynnelsen av romanen, der de to kameratene sitter hjemme hos Jæger, spiller kort og utmerker seg ved mye tomprat, er retorisk sett beslektet med tante Zittows salongkultur. I sin bok om Jonas Lies forfatterskap peker Bergström på overensstemmelsen mellom de to stedene med tanke på hvordan de er beskrevet.²⁴ Men overensstemmelsen går enda lenger. På begge stedene må man følge visse regler og språklige konvensjoner. Tankeløse floskler både her og der. Lie er ganske radikal i sin kritikk av

²² Rousseau 2016: 156.

²³ Hauge 1970: 138.

²⁴ Bergström 1949: 504.

det mannsdominerte samfunnet når han skildrer mennenes retorikk nokså ironisk. Et eksempel på dette er når Rønnow åpenbart ikke klarer å huske Inger-Johannas navn. Begge miljøer danner en skarp motsetning til Grips og Inger-Johannas miljø på høyfjellet som er knyttet til det autentiske og en intens livsfølelse.²⁵

Men det finnes én vesentlig forskjell mellom *Familien paa Gilje* og Rousseaus tanker, og det er Lies feminisme. Inger-Johannas emansipasjonsprosess er det stikk motsatte av det Rousseau ser for seg som kvinnens oppgave. Nettopp fordi Rousseau kritiserte sivilisasjonsprosessen, kunne han aldri godta Inger-Johannas emansipasjonsbestrebelse.²⁶ Kvinnens «naturlige» rolle er ifølge Rousseau å være hjemme knyttet til sysselsetting i huset og til barneoppdragelsen, altså det stikk motsatte av det Inger-Johanna vier livet sitt til.²⁷ Hennes emansipasjon – «mig træder ingen ned!» (108) – er topografisk knyttet til høyfjellet, hvis potensial Lie utnytter fullt ut i dialektisk henseende. Selv om høyfjellet på mange måter representerer et livsfiendtlig miljø, er det nettopp her de nye idéene som fokuserer på individuell frihet, blir presentert. Samfunnet reagerer omgående og ødelegger Grips økonomiske grunnlag.

Lie er kanskje en av de første som kommer med en oppgradering av kulde og frost som miljø for den nye «lærdommen», som kaptein Jæger ville uttrykt seg. Denne lærdommen snur det tradisjonelle perspektivet på hodet, som vi allerede har sett i forbindelse med Grips første syn av høyfjellet. Det er påfallende at Jonas Lie knytter de nye idéene til det visuelle, til et nytt syn på selve naturen. Også på spaserturen i høyfjellet skildrer Lie en verden på hodet, der folk kaster av seg båndene de ellers er lenket til. Kapteinen begynner å synges en vise og ved synet av vannet heter det:

25 Rousseau skriver i *Emile*: «Den som har levd mest, er ikke han som kan telle flest år, men han som har følt livet mest intenst.» Se Rousseau 2010: 25.

26 Om Rousseaus kvinnesyn se Steinbrügge 1992, særlig 67–96 og Truls Winthers innledning til Rousseau 2016, særlig 22–23.

27 Se for eksempel Rousseau 2016: 113: «Men hvis jeg føyer til at det ikke finnes noen gode seder for kvinnene hvis de ikke fører et tilbaketrukket liv i hjemmet, hvis jeg sier at de stillferdige systlene i hjem og familie er deres arvelodd, at deres kjønns verdighet ligger i beskjedenheden, at hos dem er unnselse og kyskhed uadskillelige fra anstendigheten, at å søke mennenes blikk allerede er å la seg besudle av dem, og at enhver kvinne som viser seg frem, vanærer seg selv: I samme stund vil denne døgnfilosofien reise seg mot meg, den som oppstår og dør i en eller annen avkrok av en stor by og ønsker å kvele naturens rop og hele menneskehetens enstemmige røst.»

Torsknuten med sine Sneflekker og Fonner øverst oppe stod paa Hovedet dybt nedenunder dem, næsten saa det gav en svimmel Følelse, naar de saa ud over Baadripen. Og da de naade hen under Felageret, laa den bratte, grønne Lid med alle de beitende Kreaturer gjenspeilt saa klart, at de kunde tælle Hornene nede i Vandet. (66)

Igjen er det her et omvendt perspektiv som er meget slående. Det er som om hele gjengen går på hendene nå. Torsknuten står «dybt nedenunder dem», og hornene til kuene ses i vannet. Alt er sett på nytt, med nye øyne, og dette resulterer i et nytt bilde som er knyttet til modernitetens inn-tog. Samtidig er moderniteten også knyttet til Grips ønske om å gjøre en nasjonalpedagogisk innsats. Kvinnefrigjøringen forbindes på denne måten med et nytt syn på dannelsen under nasjonale fortegn. Det siste kommer tydelig frem når Inger-Johanna kobles til den historiske dronningen Gyda gjennom visen hun synger sammen med barna. Dermed får emansipasjon og kvinnelig selvtillit en sentral plass i romanen.

Som vi har sett, fungerer snømetaforikken forskjellig hos Kielland og Lie. Kiellands snø er så å si entydig negativt konnotert. Dette betyr på ingen måte at den ikke kan være til gode for folk, og at fortelleren ikke kunne hatt et positivt syn på snø. Men det slår en at snøens positive konnotasjoner nesten utelukkende er knyttet til pastor Jürges og hans sønn, Johannes. Slik bruker Daniel Jürges snøens gode føre som argument for å be folk om å kjøre tømmeret til prestegården. Og når hans sønn kjører hjem med Gabriele sies det om ferden: «Det mørknet i skogen, og den dype store fred, gjennom hvilken de fløi med muntre bjeller, forfrisket hennes sinn og lyste litt op i den lede og likegyldighet, som denne vinter hadde efterlatt i henne» (64). Og litt foran kunne man lese at «de forlot et skyss-skifte i slede på det ypperligste føre med klingende bjeller» (60). Man ser her at oppvurderingen av snøen alltid er knyttet til prestegården. Snø fungerer som bilde for et samfunn og en kirke som har stengt seg av fra enhver form for fornyelse. Snø umuliggjør kommunikasjon med den ytre verden. Kielland utnytter snøens potensial kun med tanke på dens tildekkende egenskap. Snø legger et hvitt teppe på jorden, noe som illustrerer pastor Jürges' estetiske idealisme som står under idealiseringens tegn. Men Kiellands forteller er ganske tydelig i sitt resonnement. Denne entydige holdningen forsterkes gjennom måten romanen er fortalt på. Det er en aural forteller som karakteriserer og bedømmer karakterene utenfra: «Ti det var så aldeles motstridende mot

hans hele natur å ha det heslige for øie» (24). Kiellands snømetaforikk beror på en klar avgjørelse hva dette naturmaterialet skal brukes til. Dette skjer på bekostning av en fenomenologisk tilnærming som ville resultert i en differensiert håndtering av snø. Satirikeren og samfunnsrefseren som har en entydig agenda, vinner over fenomenologen.

Det må et fenomenologisk blikk til for at snø ikke lenger skal stå som et entydig symbol for konservatismen. Kiellands roman er jo bygget opp på bakgrunn av en enkel motsetning mellom fremskrittstanken og den konservative statskirken. At den oppkommende moderniteten kan være et janushode, oppdager leseren først hos Jonas Lie. Dermed forandres også måten det fortelles på, siden det ikke fokuseres på fortelleren hos Lie, men på karakterene. Disse avslører seg i måten de snakker og handler på, mens fortelleren trekker seg tilbake. Dette betegnes gjerne som Lies impresjonisme og er en kjent sak i Lie-forskningen. Poenget er imidlertid at denne nye måten å fortelle på også forutsetter en annen måte å iakttas på. Landskapet og naturen skal iakttas nøye og detaljert dersom de skulle reflektere personenes væremåte. Lie knytter personene sine til et bestemt miljø og til en bestemt topografi. Dette fører nødvendigvis til et mer nyansert bilde av snø. Lies fenomenologiske blikk umuliggjør en entydig oppfatning av dette naturfenomenet. For eksempel er snø og kulde konnotert med Rønnow, hvis besøk på Gilje finner sted i begynnelsen av desember måned ved streng kulde og mye snø. Grip derimot gjør sitt inn-tog på sommerstid.²⁸ Dette til tross for at han og hans livsfilosofi er knyttet til høyfjellet, hvor snø ligger året rundt. Men i høyfjellet har snøen en helt annen funksjon som meningsbærende element enn nede i dalen. Lies snø har dermed ikke bare en avstengende, isolerende funksjon, som hos Kielland, men den står også for et åndelig prinsipp, for åndelig fornyelse og samfunnsforandring.

I neste kapittel skal vi analysere tekster der snø ikke bare er bakgrunnen for en gransking av moderniteten, men medium for dens drøfting. Naturmaterialet selv fungerer som modernitetsmarkør idet det utvisker alle meningsbærende tegn. Dette er et poeng Kielland og Lie ikke er opptatt av.

28 Se om dette også Bergström 1949: 502.