

KAPITTEL 5

Snøminne

Snø er et ambivalent materiale. Den har potensial til å fortrylle verden, samtidig som den også kan være farlig. Ødeleggelsens potensial er stort når vi tenker på snøskred og lignende fenomener. Snø kan ødelegge en stabil orden og skape kaos, og hukommelsen må til for å gjenopprette en ny orden ut fra den gamle. Historisk sett ble mnemoteknikken oppfunnet på grunn av en katastrofe. Ifølge Quintilian kan Simonides fra Keos ses som grunnleggeren. Da et hus raste sammen, og alle som satt ved en bankett, ble lemlestet til det ugjenkjennelige, var han den eneste som kunne identifisere gjestene fordi han husket bordplasseringen. Og dermed kunne de pårørende begrave sine døde.¹ Som Stefan Goldmann har påvist, er denne lille historien innviklet og har mange forskjellige aspekter ved seg.² Viktig i forbindelse med foreliggende studier er katastrofe- og minneaspektet. De døde skal identifiseres for at begravelseritualet kan finne sted. Å koble den døde til et sted har vært avgjørende med tanke på minnekulturen.

Dette gjelder i aller høyeste grad for den jødiske kulturen. Gravplassen er et hellig sted som ingen får lov til å forandre. Jødene har en utpreget minnekultur, og de døde er en «selvfølgelig» del av samfunnet. Paul Celans diktning må forstås på bakgrunn av nazistenes «krig mot erindringen», for å låne en formulering av Primo Levi som han brukte i *De druknede og de bergede*.³ For med massedrapene siktet nazistene ikke bare mot tilintetgjørelsen av hele den jødiske befolkningen i Europa, men

1 Se Quintilian 2001: 63 ff: *Institutio oratoria*, bok 11, 2.

2 Goldmann 1989: 43–66.

3 Se Primo Levis *De druknede og de bergede* der han skriver: «For øvrig kan hele historien om det kortvarige «tusenårsriket» leses på nytt og oppfattes som en krig mot hukommelsen, en orwellsk forfalskning av hukommelsen, en forfalskning av virkeligheten, en fornektelse av virkeligheten, og til slutt den endelige flukten fra den samme virkeligheten.» (Levi 2020: 34)

de ville også slette alle spor etter den. Celans diktning kan tolkes som et oppgjør mot glemselen. «Graven i lufta», som det heter i Celans dikt «Dødsfuge», skal få et minnesmerke, om enn et slikt minnesmerke bare kan være «en følelse, / blåst hit av isvinden, / som tjorer sin due-, sin snø- / fargede flaggduk» (se kap. «Snøfargede flaggduk»). I Celans dikt konvergerer en individuell katastrofe, både hans mor og hans far ble drept, med en historisk katastrofe man ikke ville trodd var mulig.

Det kan kanskje virke litt underlig at det trekkes inn en konkret historisk hendelse i en studie som er opptatt av moderniteten på et mer generelt grunnlag. Men den polsk-engelske sosiologen Zygmunt Bauman har påvist at holocaust ikke hadde vært mulig uten modernitetens landevinninger. Han sier at den moderne sivilisasjon ikke var «en *tilstrekkelig* forutsetning for Holocaust», men en «absolutt *nødvendig* forutsetning».⁴ Ifølge ham er det bare et industrialisert samfunn med et velsmurt byråkratisk apparat som er i stand til å drepe så mange i løpet av så kort tid. Det er «en teknologisk kraftpresentasjon», så kynisk som det høres ut, som muliggjøres ved hjelp av instrumentell rasjonalitet.⁵ Celans dikt må i den forstand også leses som protest mot en industrialisert, byråkratisk samfunnsorganisasjon der ansvarsfølelsen ikke lenger finnes.

Sammenhengen mellom snø og minne må selvfølgelig ikke alltid ha en slik dramatisk vinkling. Man kan fastslå at snøens tildekkende egenskap er hukommelsens incitament. Minneprosessen settes i gang når alt blir hvitt. Denne prosessen er knyttet til mentale bilder og forestillinger. Det er påfallende at dikterne gjerne gjør en kobling mellom snø, minne og diktning. Kanskje mest markant i så henseende er Kristoffer Uppdals dikt «Snø-rim». Her bruker han ikke bare dobbeltbetydningen av ordet «rim», som jo er meget talende med tanke på emnet vårt, men det postuleres ut over dette at snø må til for at diktningen kan komme i gang. Diktets annen strofe lyder som følger:

4 Bauman 2005: 49.

5 Sst.: 54 «Det jeg vil hevde er at reglene for den instrumentelle rasjonalitet er særlig uegnet til å forebygge slike hendelser, at det ikke er noe i disse reglene som diskvalifiserer Holocaustversjonen av sosial ingeniørkunst, at denne skulle være feilaktig, eller at handlingene metodene tjente skulle være irrasjonelle.»

Eg skjøna ikkje kva som slik meg skar,
 som fekk mi sjel til lengte seg til blø.
 – So kvitna lufta til med dunlett snø,
 og mine skor i snøen sette far.
 Daa steig mitt vinterland med glim i glim
 og i mi sjel eg kjende frostkvitt rim.⁶

Jeget lengter etter hjemtraktene i nord, mens det befinner seg i sør – «[e]g gjekk der sør i framandt sletteland», heter det i diktets første vers. Det interessante er at Uppdal postulerer en sammenheng mellom kreativitet, inspirasjon og diktning generelt med snø og kulde. Det må snø til for at det kunstneriske arbeidet kan komme i gang.⁷ Minnene som er knyttet til «mitt vinterland» stiger først opp etter at snøfall har satt inn slik at jeget kan sette spor etter seg. Denne form for eksternalisert kroppshukommelse kombineres med abstrahering og distansering, som er en forutsetning for diktningen («og mine skor i snøen sette far»). Kunstnerisk virksomhet er knyttet til kulde, som vi ser i strofens siste vers, som har dobbelt betydning («og i mi sjel eg kjende frostkvitt rim»). Hele diktet står under erindringens fortegn, og det er ingen tilfeldighet at denne er hovedmotiv i neste strofe: «Eg mintest livet mitt: ei vinternatt[.]» Nå kan man selvfølgelig argumentere for at all diktning, og spesielt den lyriske, står under erindringens fortegn. Et typisk eksempel i så henseende er jo Vinjes kjente vers «No ser eg atter slike fjell og dalar». For litteraturforskeren Emil Staiger er nettopp «erindring» den lyriske sjangerens særtrekk.⁸ Men snø som motiv i litteraturen er nesten utelukkende knyttet til hukommelse, erindring og glemsel. Ofte foregår dette i kombinasjon med en forløsningstematikk som har sitt utspring i en epifani. Mens jeg har vært inne på dette siste aspektet i forrige kapittel, skal det i det følgende legges vekt på minneprosessen i forbindelse med snømotivet. *Is-slottet* av Tarjei Vesaas fokuserer på en individuell katastrofe som har forstyrret vennsforholdet mellom Siss og Unn,

6 Uppdal 1920: 11.

7 Mads Breckan Claudi fokuserer mer på vitalismen hos Uppdal når han gjør oppmerksom på at det «kalde og vinterlige assosieres med det sjelelig sunne, friske og sterke, med det i åndelig forstand livskraftige» fra samlingen *Snø-Rim* av. Se Breckan Claudi 2016: 235–237.

8 Se Staigers lille bok *Grundbegriffe der Poetik* der han knytter erindring til «det lyriske». Staiger 1978: 11.

to tenåringer. Unns død kan ikke aksepteres og fører til Siss' melankoli. Romanens tema kan da sies å være «sorgarbeidet» til Siss. Is-slottet fungerer som erindringssted i denne prosessen. Romanen har en snødialektikk som er meget talende. For den fallende snø gjør letingen etter Unn nesten umulig fordi den utsletter hennes spor. I takt med denne prosessen aksentueres viljen hos Siss om å ikke glemme venninnen, holde henne i live ved hjelp av minnene.

Tarjei Vesaas: *Is-slottet*

At snø kan fungere som erindrings medium, er innlysende på grunn av dens konserverende egenskap. En nedsnødd flate gjør spor synlige, og disse kan tjene som incitament for hukommelsen. Men fenomenet har to sider, idet snø også kan utviske spor og tildekke det synlige. På denne måten fungerer den som glemselens medium. Ut over dette kan snø også fremme tankearbeidet. Dette fremfor alt på grunn av dens abstraherende prinsipp. Et nedsnødd landskap fortoner seg abstrakt, redusert til det vesentlige, og kan imøtekomme subjektets behov etter fordypning i én tanke. Sagt mindre abstrakt: I et hvitt landskap er det ingen ting som forstyrrer konsentrasjonens kunst. Blikket vender seg innover.

Denne snødialektikken finner vi i Tarjei Vesaas' *Is-slottet*. Romanens handling er «sorgarbeidet» til Siss, som har vanskelig for å komme over tapet av sin venninne, Unn, som forsvant i is-slottet. Tittelen kan tolkes som et erindringssted som spiller en avgjørende rolle i det vinterlandskapet handlingen er situert i. I den følgende lesning vil jeg rette søkelyset på spørsmålet hvordan Siss reagerer på Unns abrupte forsvinning. Tesen er at det er *erindringstematikken* som er det sentrale temaet i romanen. Minne og hukommelse er koblet til «lovnaden» til Siss, som sverger at hun aldri vil glemme Unn.

Snø, spor og lovnaden til Siss

Romanen består av tre deler: «Siss og Unn», «Nedsnødde bruer» og «Treblåsarar». Den første delen ender med Unns forsvinning i den frosne fossen. Den andre delen skildrer mennenes leiting etter Unn og

sykdommen til Siss som isolerer seg alt mer fra folk. Leiting etter Unn skjer i tett fallende snø: «Hadde endå denne snøen komi *i går*, sa leitarane, så hadde det vori sporsnø. No kom han akkurat for seint og gjorde vondt verre»⁹ (209). Værforholdene, altså det kraftige snøfall som begynner når Unn blir borte, tilsier ikke at jenta kan finnes, samtidig som det understreker at det er fåfengt å leite. Snøen tildekker alle potensielle spor etter Unn. Men den utsletter også folkets erindring om Unn på det symbolske feltet. Vi ser her en tankegang som er beslektet med den som skal tolkes i kapittel 7, «Hvor er sneen fra i fjor». Vesaas bruker snømotivet ikke bare for å understreke at Unn er borte, men også for å slå fast at folk kommer til å glemme henne etter hvert. Hun blir til «snø fra i fjor». Snøen sletter etter hvert ut «Unn og all ting», som det heter i romanen:

Kvar var så Unn? Det svara liksom: Snø. Blindt og meiningslaust. Blindt heile den stutte dagen. Ikkje kaldt lenger, men snøver og snøver. Så vart det kvelden, og spørsmåla kom påtrengande: Kvar er Unn? Snø, svara det i hør og heim. Det var vinteren for alvor. Og Unn var sokken ned. Trass i all leiting fanst ikkje noko spor. Det var like blindt kring Unn som i dei blinde snøstormane. [...] Det snødde heile natta. Det skulle bli ein stor snøvinter. [...] Utfor ruta snødde det for å slette ut Unn og all ting. (225–227)

Sitatet viser at Vesaas helt bevisst og konsekvent bruker snøens potensial, den tildekker og forvansker synsfeltet. Naturfenomenet kobles tett til spørsmålene etter Unns oppholdssted. Det kommer tydelig frem at hun liksom er forsvunnet i det hvite: «Kvar var så Unn? Det svara liksom: Snø.» Denne nærmest mytiske forsvinningen er ikke ukjent i folketroen, og det kan godt hende at Vesaas hentet motivet derfra.¹⁰ Bortføringsmotivet kjennetegnes ved at en person plutselig blir borte. I bortføringshistoriene skjer bortføringen ofte i søvn, i transe eller i ekstase.¹¹ Dette passer utmerket på Unn, som faller i en slags ekstase ved synet av is-slottet. Hun mister evnen til å tenke fornuftig og kryper inn i is-slottet, magisk tiltrukket av dette naturfenomenet.

Poenget er imidlertid at det samme snøværet som er ansvarlig for at Unn ikke kan finnes, også er ansvarlig for oppgjøret til Siss. Hennes

9 Sitert etter Vesaas 1987, bind 13. Sidetall i parentes.

10 Jf. Groven Myhren 1987: 60–66; generelt om motivet se *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 4 (1984), sp. 42–58.

11 *Enzyklopädie des Märchens*, sst. sp. 44.

minner aksentueres i takt med snøens utvisking av sporene etter Unn. I sin avmakt gjør Siss det eneste hun ennå kan gjøre, nemlig å formulere en «lovnad i djupeste snøen»:

Lovnad i djupaste snøen frå Siss til Unn: Det lovar eg deg at eg ikkje vil tenke på noko anna enn deg. Tenke på alt eg veit om deg. Tenke på deg heime og på skolen, og på skolevegen. Tenke på deg heile dagen, og dersom eg vaknar om natta. [...] Oppattnying av lovnaden frå Siss til Unn: Det er ingen annaen. Så lenge du er borte, vil eg aldri gløyme det eg har lova. (227)

Vi ser at snø, ja til og med «djupaste snøen», danner rammen for minneprosjektet til Siss. Dette prosjektet fører henne bort fra virkeligheten, fra den ytre verden og inn i seg selv. Hun mister interessen for omverden og spinner seg inn i sine egne tanker. Interessant ut over dette er også plasseringen av lovnaden til Siss, som jo er viet et helt kapittel med samme navn. Det dreier seg om det sjette kapitlet av den andre delen, og det innrammes av kapitlene «I djupaste snøen» og «Unn kan ikkje slettast ut». Dermed fletter forfatteren sammen de tre motivene snø, spor og lovnad som fungerer som ledemotiv med tanke på romanens komposisjon.

Vesaas utfolder en meget slående snødialektikk. Jo tettere snøfallet blir, og jo mer alle sporene til Unn utviskes, jo mer føler Siss behov for å minnes, for slik å unngå den truende glemselen. Sporene Unn etterlot i Siss' psyke, betones alt sterkere i romanens andre del. Men dette kontrasterer med snøværet som gjør det motsatte. Det utsletter alle spor etter Unn. På denne måten er Vesaas inne på en veldig spennende vekselvirkning mellom snø og minne. For snøværet utvisker alle sporene etter Unn, men snø og is må samtidig også til for at erindringsarbeidet til Siss kan fungere. Det nedsnødde landskapet konnoterer abstraksjonsprosessen til Siss. Hun abstraherer bort alt som ikke har umiddelbar sammenheng med Unn. Det er denne tanken som hennes mor formulerer: «*Det er du som kan få lov til å berre tenke på Unn*» (235). Fenomenologisk sett kunne man også si at snøens abstraksjon i landskapet parallelliseres med den psykiske abstraksjon til Siss. Snø utvisker konturene slik at kun det vesentlige, det mest markante ved et landskap trer frem. Det samme skjer med Siss på det psykiske feltet. Snøens funksjon i landskapet er å utviske sporene, og dermed til syvende og sist også erindringen. Men med tanke på Siss blir

resultatet omvendt. Snøen hjelper henne å aksentuere minneprosessen. Nesten hele den andre delen av romanen tematiserer denne dialektikken:

Etter ei veke kunne ho stå opp. Ei veke med snødrev mot rutene og mange vakne timar om nettene, med kjensle av at no snør det verre enn noken gong – fordi alt om Unn skal snø ned. Slettast. Det skal slåast fast at ho er borte for godt. At det skal bli råddaust å søke. Då laga motstandet seg hardt og blankt. [...] Ho blir ikkje borte. Ho skal ikkje bli borte. Siss slo dette fast i kammerset sitt. (228)

Det kommer tydelig frem i handlingens gang at jo hardere været blir, jo sterkere stenger Siss seg inn i sin erindring. Kulde og is fungerer i denne prosessen som mnemoteknisk hjelpemiddel, for eksempel i kapitlet «Synet i mars». Her ser Siss Unn i den frosne vannfossen i en slags visjon. Vesaas utnytter isens konserverende egenskap. Dessuten kan is sammenlignes med glass i og med at man kan se gjennom begge. Denne isens egenskap spiller en viktig rolle både for Unn og Siss. Begge to legger seg på isen på vei mot is-slottet for å granske nøye det som isen skjuler. Visjonen til Siss er knyttet til et bestemt bilde i isen, og på denne måten fremheves isens konserverende egenskap. Forskningen tar også med i betraktning muligheten for at Siss faktisk ser konturen av Unn gjennom isen.¹² Dette må forbli et åpent spørsmål som fører oss til noe vesentlig i Vesaas' poetikk. Denne bunner alltid i en eksakt naturiakttagelse, som for eksempel hovedsymbolet, is-slottet, gir uttrykk for. Foruten å være et nokså vanlig naturfenomen er is-slottet også et symbol for Siss og Unns jelelige «isning».

Siss' minneprosess munner i «ein minne-gang» (275) i romanens tredje del som samtidig fungerer som vendepunkt med tanke på hennes mentale tilstand.

Ingen slepte seg til med leven. Ville noken, vart han stansa, vart møtt med ei tverr togn som han skjøna. Dei visste alle at dette var ein minne-gang. Is-slottet stod for noko særleg for Siss, visste dei. Siss gjekk dit og ynskte at dei var med på dette, det var ikkje for ingenting. Dei godtok dette, difor var det ingen tur, det var høgtid. (275)

Men før det kommer så langt, kapsler Siss seg inn i sin sorg og begynner å identifisere seg med Unn. Hun blir hennes dobbeltgjenger: «Siss la

¹² Jf. Dvergsdal 2000: 277.

just merke til at ho stod ved veggen slik Unn hadde gjort. Medan elevene larma litt unna og var seg sjølv likt. [...] Og *her* skal eg stå. Det har eg lova» (234). Sett i lys av erindring, som er temaet vårt i dette kapitlet, kan dobbeltgjengeren oppfattes som en slags «erindringsfigur». Den representerer noen som ikke er til stede og fungerer som kroppsliggjøring av dens minne. Unns minne bevares i Siss fordi Siss muterer til Unns dobbeltgjenger i bokens andre del. Det er påfallende at Siss ikke bare imiterer Unn når det gjelder kroppsspråket og den sosiale rollen hun hadde i klassen. Også i sin måte å samtale på begynner hun å ligne på Unn. Begge to utmerker seg ved at de ikke kan snakke om visse ting.

I den kjente «speilscene» der begge jentene kler av seg og begynner liksom å smelte sammen, spør Unn Siss om hun la merke til noe. Og hun vil fortelle noe, men ikke kan det. Istedenfor sier hun bare: «Eg veit ikkje om eg kjem til himmelen» (177). En setning som skremmer Siss til de grader at hun bare vil dra hjem. Det har vært mye spekulasjon rundt denne setningen med tanke på meningen. Det er snakk om seksuell trakassering eller noe incestuøst. Men istedenfor å fylle romanens «tomme sted» burde man kanskje snarere forsøke å spørre etter dens funksjon i fortellingen. Kanskje er funksjonen til Unns setning at en hemmelighet – uten at den refererer til noe konkret – går fra en person over til en annen. Dette fører til at begge to blir åndsbeslektet. Unn tar sin hemmelighet inn i døden, Siss gjøres på denne måten til en slags forbundsfelle. Siss vet noe, uten å faktisk vite noe, kan derimot ingen ting si til folk som er opptatt med leiting etter Unn. Ut over dette er det også viktig at is-slottet fungerer som det sentrale symbolet som knytter begge jentene til hverandre. Først er det bestemt for Unn, men etter hvert blir det til et magisk sted, som Siss føler seg tiltrukket til. Is-slottet er et bestemt sted i naturen, der Unn fortaper seg og dør. Symbolsk sett er det også et bilde for Siss' psyke. Hennes hode blir til et is-slott på grunn av «ein lovnad» som fører til at liv blir forvandlet til minne.

Hukommelse og melankoli

Hvorfor blir Siss syk? Burde sykdommen ses i forbindelse med hukommelsen og erindringen snarere enn med alderen til jenten? Siss mister

interessen for omverden og blir mentalt syk. Diagnosen til Sigmund Freud ville vært «melankoli», ifølge hans kjente essay «Sorg og melankoli» fra 1917.¹³ Freud oppfatter melankoli som en patologisk form for «sorgarbeid» («Trauerarbeit»). Mens vellykket sorgarbeid utmerker seg ved at den sørgende etter hvert lærer å akseptere tapet, gjelder dette ikke for melankolikeren. Han greier ikke å akseptere tapet, men begynner isteden å identifisere seg med objektet. Dette fører til at han ikke er i stand til å se seg selv som adskilt fra tapsobjektet. Melankolikeren taper interessen for omverden og lever kun av sin sorg, uten selv å være i stand til å gjennomskue hva som skjer med ham. Realitetsprinsippet som er knyttet til det å komme over tapet, fungerer ikke lenger.

Det ender med at melankolikeren ikke makter å trekke bort libidoen fra det tapte objektet. Istedenfor trekker melankolikeren den ubesatte libidoen bort til seg selv, og dermed oppstår en identifikasjon mellom selvet og det oppgitte objektet. «På denne måten hadde objektet forvandlet seg til jegtap», skriver Freud.¹⁴ Forutsetningen for identifikasjonen understrekes i romanen ikke bare ved «lovnaden», men også ved Unns plutselige forsvinning i is-slottet. Det er dette eventyrmotivet som gjør at Siss ikke får mulighet til en ritualisert form for avskjed med Unn, som istedenfor bare blir borte. «Unn sokk ned», heter kapitlet umiddelbart etter hennes bortgang. Siss har dermed ikke noe sted for sin sorg i form av for eksempel et gravsted, og dette fører til at Siss ubevisst flytter sorgen over på sin egen kropp og sjel. Det er dette sorgarbeidet som holder henne i live:

Ho syntest merke at Unn var gløymd. Ingen tala om henne, ho hørde ikkje namnet nemnt. Ikkje heime, ikkje på skolen. Som Unn aldri hadde funnist, tenkte Siss opprørt. Det er berre eg som minnest. Og moster der borte, ho minnest nok. (250)

Som melankolikeren lever Siss utelukkende av sitt minne og blir mer og mer handlingslammet¹⁵: «Kvar minste ting som ho måtte ville finne på, vart helsa med glede i denne tid. Om det ikkje var anna ein kveldstur

13 På norsk i boken *Mellom psykoanalyse og litteratur*, Oslo 2011: 137–149.

14 Sst. 142.

15 Freud skriver: «Melankolien har som psykiske kjennetegn en dyp smertelig misstemning, opphevelse av interessen for utenverdenen, tap av kjærlighetsevnen, hemning av enhver ytelse og en nedsettelse av selvfølelsen [...]». Sst. 138.

saman med eit anna menneske. Slik hadde ho stelt det for dei» (253). Det at Siss ikke lenger formår å handle, er typisk for en melankolsk person som har vanskelig med å akseptere at tidsaspektet finnes. For melankolikeren vil jo at tiden liksom nedfrysnes. For ham finnes det ikke lenger en fremtid, men kun en fortid å forholde seg til. Dersom Siss skal bli frisk igjen, må hun lære å oppleve tid igjen. Romanens tredje del er nettopp viet denne tidsopplevelsen. «Treblåsarar» står i et nært forhold til tiden. Romanen sier det følgende om dem:

Vi er treblåsarar, lokka av ting vi ikkje står imot. Det er naki og nytt overalt. Eit berg står i rennande vatn. Det står som ei still lyft øks ut i lufta og kløyver tidene for oss, så vi kan nå fort nok fram. Vi er venta. Ein liten sanselaus fugl deisar mot berget og ligg i lyngen, men flagrar opp att og viser seg ikkje oftare. Vi er venta. Vi er mellom dei kvite bjørkeleggene før vi veit ord av. Det var hit, det er her. Vi er venta. *Vår stutte tid blir her.* (270–271)

I dette sitatet omtales tid flere ganger, og det er snakk om at noe eller noen venter på dem. Fokuseringen på tid skjer også via selve uttrykket «treblåsarar», i og med at musikk er tidens kunst *par excellence*. Rett etter dette sitatet tar Siss sin avgjørelse om å vende tilbake til klassen. Hans Fæster er en av få forskere som har skrevet om forholdet mellom tid og evighet hos Vesaas.¹⁶ I hans øyne skaper Siss en «dæmonisk evighet» for seg selv. Hennes forløsning ville da være å akseptere tid som personlig livstid. Man kunne også si at hennes minne fungerer så lenge hun greier å fryse tid fast.

Is-slottet som erindringssted

Is-slottet er romanens sentrale metafor, dette røper allerede tittelen. Enda Siss ikke vet hvor Unn er, føler hun seg magisk tiltrukket til nettopp dette stedet. Is-slottet fungerer som erindringssted for Siss. Dette underbygges med fortellerens ordvalg når han snakker om «minne-gang» og lignende. Men hva betyr det når man oppfatter is-slottet som erindringssted? Til å begynne med er dette ikke innlysende, for et is-slott er kontingent. Dets ikke-varighet og tilfeldighet er dårlig egnet til å fungere som

¹⁶ Se Fæster 1972: 71–98.

erindringssted. Og man bør heller ikke glemme at is-slottet som minnested kun er viktig for Siss. Dermed fungerer det ikke som sted for et kollektivt minne. Dertil kommer at is-slottet er avhengig av eksterne faktorer så som streng kulde over en lengre periode. Samtidig er det klart at det vil forsvinne igjen når det går mot vår. Idet Vesaas velger et slikt naturfenomen som minnested til Siss, er dennes helbredelse allerede implisert. Dette er innlysende for leseren, men selvfølgelig ikke for bokens protagonist. Siss' erkjennelse av at is-slottet er endelig, har hun umiddelbart etter sin visjon der hun tror å kunne se Unn gjennom isen:

Ho tenkte òg: Ein dag i vår skal heile dette berget av is gå i knas. Det skal sprekke, og flaumen vil ta det, knuse det, rive det med seg nedover, slå det meir sund mot berga, og skylle det alt saman ut i det nedre vatnet – og så er det ikkje meir. Siss tenkte seg at ho stod her den dagen, såg med det skjeddde. Ho tenkte seg òg ein augeblink at ho stod ute på is-slottet i den stunda – men ho forkasta den tanken straks.
Nei. (247)

Det at Siss faktisk klarer å se is-slottet under forandringens tegn, tyder på at hun er på bedringens vei. Så lenge hun oppfatter is-slottet som tidløst eventyr- eller tryllested, så lenge forblir hun fanget av det. Is-slottets makt forsvinner i det øyeblikket Siss greier å se det som et objekt man kan forholde seg til. Dette viser sitatets slutt. Men så lenge hun er syk, lar hun seg fortrylle av is-slottets magi. Nøyaktig som Unn som er rent betatt av synet:

Det var eit trolldoms-slott. Her måtte ein prøve å koma inn såsant der fanst inn-gang! Der var sikkert fullt av rare gangar og portar – og inn der måtte ein. – Det såg så merkeleg ut at Unn gløymde all ting anna framfor is-palasset. Inn her var det einaste ho sansa. (193)

Unns ønske om å kripe inn i is-slottet kommer fra en ekstatisk følelse. Teksten gjør det tydelig at hun blir fortryllet. Det er påfallende at fortryllelsen til Unn er koblet til hennes hukommelse. Hennes gang inn i is-slottet kobles til en bestemt tidserfaring idet hun fullstendig glemmer fortiden, «og let det som hadde vori, ligge att bakom» heter det i teksten (194). Det eventyraktige, fortelleren bruker ordet «trolldoms-slott», forfører Unn til å være uforsiktig, og hun glemmer virkeligheten rundt seg. Før hun vil treffe Siss igjen, vil hun glemme fortiden, og dette blir hennes skjebne. Hos Siss, derimot, er det omvendt. Hun vil holde fast fortiden og risikerer på denne måten den samme skjebnen som Unn.

Det statiske ved et vinterlandskap, det frosne, er liksom forutsetningen for minneprosjektet til Siss. Med den antikke *ars memoriae* i mente kunne man også si at prosjektet til Siss består i å konservere Unns bilde som *imago agens*, som virkemektig bilde, i sin memoria. I kapitlet «Synet i mars» skjer nettopp dette:

Siss kom i sterk øsing her på den høge, forvirra iskuppelen. Ho let seg glide etter renner og ned i kluffer, kom ut på ei hylle eit stykke nede og like på utkanten, mot sola og stupet. I sterk øsing for denne stadens skuld. Ho kom ned ei dokk der utpå. Gjennomskinleg, tett is. Sola stod på og spela i hundretals mønster. Ho skreik opp i det same: for der var Unn! Like framfor henne, såg ut gjennom isveggen! I eit blink syntest ho sjå Unn! Djupt inne i isen liksom. (245–246)

Scenens poeng består i at Siss intuitivt er på riktig sted. Men det faktum at Unns bilde nå står foran Siss og ikke lenger er inkorporert i henne, tyder på at Siss er på bedringens vei.

Men samtidig er det slående at denne visjonen er knyttet til taushet. Siss er overbevist om at dette er noe som hun ikke kan fortelle: «Eitt stod fast: dette kunne ho aldri fortelje med noken. Ikkje med noken i heile verda!» (247). Som en rød tråd løper dette taushetsmotivet gjennom romanen. Slik leser vi for eksempel i begynnelsen, etter at de to jentene har truffet hverandre for første gang:

Ho vart ikkje spurd om noko av mor og far i dag. Ikkje eit ord om den litt uvanlege heimkoma i går. Dei skulle vel vente litt. Ein dag eller to. Så spurde dei som av vanvare. På den visen brukte dei å få greie på det meste. Men ikkje her! Her var grensa. Ikkje eit ord om Unn skulle noken få ut av henne. Det var altfor skjert det som lyste i auget hos Unn, til at det skulle seiast vidare. (203)

Hva er taushetens funksjon, og i hvilken sammenheng står den med minneprosjektet til Siss? Jeg tror nesten vi må tolke dette motivet i en større sammenheng og koble det til det «hemmelige» som er et annet ledemotiv. Det er påfallende at karakterene ikke kan snakke om de ting som er viktige for dem. Verken Siss eller Unn kan snakke om det som er helt sentralt for deres liv. Dette affiserer også selve fortelleren som kommer med vage hentydninger istedenfor med knallharde *facts*. Det essensielle kan ikke fortelles. Og dette står i en sammenheng med erindringstematikken og den spesifikke oppfattelsen av tiden.

Tausheten til Siss kan kanskje best forstås på bakgrunn av hennes melankoli. Unns forsvinning kan ikke benevnes med ord, fordi det ellers blir til visshet. Derfor også dobbeltgjengermotivet. Siss kan først kvitte seg med dobbeltgjengeren når hun ser Unns bilde i isen. Dette er et sjokk-moment for Siss, en slags sjokkartig erkjennelse: «Då ho sansa seg, var ho eit godt stykke unna. Tenkte at no er det vel borte òg. Syn blir fort borte. Så tydde vel dette at Unn var død. Ja visst. Unn er død» (246). Siss' sjokk-artige erkjennelse kan oppfattes som en hukommelsesmetafor som er knyttet til tidsaspektet.¹⁷ Erkjennelsen er knyttet til en slags oppvåkning fra en dødslignende tilværelse.

Men det Siss ser gjennom isen, fungerer nå ikke lenger som et erindringsbilde, fordi det peker fremover i tiden. Unns bilde fungerer som inngangsdør til noe nytt. Veien til Siss i kapitlet «Synet i mars» tar sitt utgangspunkt i visjonen av Unn i isen, og denne visjonen fører Siss til erkjennelsen av at isen ikke kan vare evig. Nå skjer noe kvalitativt nytt med henne. Hva synet avslører med tanke på fremtiden, er nå spørsmålet Siss er opptatt av. Kapitlet «Synet i mars» rommer på denne måten en svært subtil hukommelsestematikk. Det viser hvordan en minneprosess knyttet til fortiden forvandler seg til en minneprosess knyttet til fremtiden, så å si. Det er betegnende at den sjokkartete erkjennelsen innleder Siss' langsomme forandring. En forandring som støttes, idet tanten til Unn oppmuntrer henne til å slippe lovnaden. Før hun forlater bygda, sier hun til Siss:

Men du må ikkje lova til du øydelegg deg, og når det etter kvart ikkje har noko meining heller. (255) [...] Høyr no her, Siss, det er det eg vil be deg om før eg dreg frå her, at du prøver å gå tilbake til alt du hadde. Du sa du hadde gjort ein lovnad. Men det kan ikkje bli meir det, når den andre parten ikkje er meir. Berre til minnet hennar kan du ikkje binde deg slik, og stenge deg av frå det som er naturleg for deg. (257)

Det kommer tydelig frem at problemet til Siss ligger i hennes radikalitet hvormed hun binder seg til lovnaden. «Berre til minnet hennar kan du ikkje binde deg slik», heter det i teksten. Dette er på en måte en nokså abstrakt formulering som indikerer at problemet til Siss ikke bare ligger i

¹⁷ Se Assmann 1991: 22–31.

selve minneprosessen, men også i det faktum at hun binder seg for å tradere erindringen til Unn videre. Og dette kan hun kun idet hun imiterer, representerer henne. Idet hun blir til Unns dobbeltgjenger.

Samtalen mellom Siss og tanten til Unn hjelper Siss til å akseptere realiteten etter hvert. Siss finner veien tilbake til livet. En prosess som er ledsaget av en diskret antydning av kjærlighet til en gutt i samme klasse. Hennes sjelelige forfrysning begynner å tine i takt med vårens inntog. Nå kommer et tidsaspekt inn i bildet som er knyttet til bevegelsen. Begge to erstatter det vinterlige, frosne sceneriet. Dette uttrykkes ved hjelp av «treblåsarar» som dukker opp. Vinterens frosne tilstand erstattes av klang, og denne fungerer som den nye ledemetaforen i romanens tredje del. At Siss kommer seg etter hvert, uttrykkes ved hjelp av en overgang fra synssans til hørselsans siden det er klangene som dominerer i den tredje delen: «Ikkje noko stormande sprang tilbake til andre: her er eg! Ingen er løyst. Men det er som treblåsarar er komne» (260). Treblåsernes klanger og vannets drypping og flyting er de sentrale bildene ved romanens avslutning.

Vannsymbolikken står i tett sammenheng med erindringstematikken. Aleida Assmann kobler vannet sammen med hukommelsen og snakker om vannets «regenerative Gedächtniskraft».¹⁸ Som symbol for hukommelsen har vannet en ambivalent betydning fordi det kobles både til erindringen og til glemselen.¹⁹ I norrøn mytologi kjenner vi jotunbrønnen, hvor Odin gir det ene øyet som pant for å få lov til å drikke fra brønnens vishet. Ifølge Snorres *Gylfagynning* tilhører brønnen Mime (norrønt Mímir), som er meget klok («hann er fullr af vísindum») fordi han drikker med Giallarhorn fra denne kilden. Mimes funksjon som kilde til visdom tilsvarer navnets etymologi, i og med at Mímir er i slekt med det latinske *memor*, som betyr å erindre. Men vannet konnoterer også glemselen. Med is-slottet fant Vesaas et bilde som perfekt uttrykker denne ambivalensen. Det siste kapitlet, «Slottet stuper», begynner med denne setningen: «Ingen kan vera vitne når is-slottet stuper. Det skjer om natta, etter at alle barn er i seng» (281). Hvis ingen kan være vitne til is-slottets nedbrytning, tyder dette på en mental prosess som foregår. Med tanke på

¹⁸ Assmann 1991: 25.

¹⁹ Sst. 26.

minnene til Siss betyr det at koblingen til Unn bryter sammen. Det stive og frosne forvandles til vann: «Der skal den sprengde isen flyte, med små kantar av seg oppi vass-skorpa, sigle og bråne og ikkje finnast» (282).

Paul Celans snødikt

Paul Celan er den tyskspråklige lyrikeren fra 1900-tallet som er blitt mest omtalt internasjonalt. Hans forfatterskap er tett knyttet til holocaust-tematikken, og dette kan forklares biografisk. Paul Celan, egentlig Paul Antschel, var tysktalende rumensk jøde som mistet begge sine foreldre i nazistenes konsentrasjonsleirer. Han ble født i 1920 i Czernowitz i Bukovina, som i 1918 ble rumensk og senere tilhørte Sovjetunionen, nå Ukraina. Etter en periode i Bukarest og Wien flyttet han til Paris, hvor han tok sitt eget liv i 1970. I *Der Meridian*, takketalen for Georg Büchnerprisen, spør han om ikke alle dikt har innskrevet sin 20. januar.²⁰ Og han fortsetter på følgende vis: «Kanskje det nye i diktene som skrives nå, er nettopp dette: Her prøver man, så klart som mulig, å minnes disse datoene?»²¹ Celans dikt kan forstås som erindringsarbeid, som et forsøk på å holde minnet om holocaust levende. Celans dikteriske minneprosess er ledsaget av en refleksjon over språket. For hvordan er det mulig å minne om Auschwitz i gjerningsmenneskets språk? I takketalen for litteraturprisen fra byen Bremen sier han:

Språket var – tross alt – intakt, ja. Men det måtte utstå sin egen svarløshet, det måtte gjennomleve en fryktelig forstumming, det måtte utholde tusenvis av dødbringende talers formørkelser. Det gjennomlevde og fant ikke ord for det som skjedde; men det gikk igjennom det. Gikk igjennom og kunne igjen komme «beriket» opp i dagen. I dette språket prøvde jeg, i disse årene og årene etterpå, å skrive dikt: for å snakke, for å orientere meg, for å finne ut av hvor jeg var og hvor det bar, for å gi et utkast til virkelighet.²²

Celan snakker her om en representasjonproblematikk med tanke på språkets referensielle side, som er blitt til en topos i holocaustlitteraturen.

20 På den såkalte «Wannsee-konferansen» som fant sted den 20. januar i 1942, ble «den endelige løsningen på jødespørsmålet» besluttet.

21 Celan 2020 i oversettelsen av Øyvind Berg: 128.

22 Sst. 81 f.

Litteraturforskeren Georg Steiner formulerer apodiktisk: «The world of Auschwitz lies outside speech as it lies outside reason.»²³ Svensken Cordelia Edvardson, som skrev to viktige selvbiografiske bøker om holocaust, finner lignende ord for å gjøre oppmerksom på at masseutryddelsene ikke lar seg gjengi med ord:

Auschwitz – Auschwitz. Men säg det inte till människorna. Det fins inga ord, inget språk med vars hjälp du skulle kunna beskriva det utsägliga, tolka och förtydliga det ofattbara, det finns ingen språkdrakt som skulle kunna kastas över dina erfarenheters skelett. Inga bokstäver för skriket.²⁴

I lys av slike uttalelser møter Celans diktning to sentrale problemstillinger. Den er for det første opptatt av hendelser som tilsynelatende unndrar seg verbaliseringen. Og for det andre må den finne et språk som på ingen måte ligner på det tyske hverdagspråket. Hvor sentralt dette temaet i hans diktning er, ser man også i den allerede nevnte talen «Meridianen». Her snakker Celan om at diktet i dag har «en umiskjennelig og sterk trang til å forstumme».²⁵ Forstumming, kan man si, som resultat av en umulig problemstilling, i hvert fall for en tyskspråklig dikter: Å bruke det samme språket som nazistene og å finne bokstaver for skriket.

Celans mest kjente dikt er kanskje «Todesfuge». Diktet tematiserer nazistenes masseutryddelse av jødene («Schwarze Milch der Frühe») («svart daggrymelk») og kaller døden en «mester fra Tyskland». Men det er nettopp dette diktet Celan senere i livet skulle ta avstand fra. Diktets musikalitet forfører folk til tankeløs godkjennelse. Celans forfatterskap blir ofte brukt som et slags motbevis mot Adornos kjente diktum – et diktum som han senere tok tilbake – om at det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz. Celans dikt ses som en mulig vei å gå. Han bruker nazistenes språk på en radikal ny måte for å unngå all form for instrumentalisering. Hans poetikk gjør opprør mot det lett forståelige fordi dette ville romme for mye av det allerede sagte, som vi skal se i det følgende. Hans poesi unndrar seg språkets «nytteverdi». I et kjent sverdikt på Bertolt Brechts «An die Nachgeborenen» formulerer han:

²³ Sitert etter Langer 1975: 15.

²⁴ Edvardson 1988: 9.

²⁵ Celan 2020: 129.

EIN BLATT, baumlos,
für Bertolt Brecht:

Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt?²⁶

ET BLAD, treløst,
for Bertolt Brecht:

Hva er dette for tider,
når en samtale
nærmest er en forbrytelse,
fordi den medfører
masseutsigelse?²⁷

Diktet kan leses som en replikk på Brechts vers fra «An die Nachgeborenen» («Til kommende slekter»)²⁸ der det heter: «Was sind das für Zeiten, wo / ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / weil es ein Schweigen über so viel Untaten einschließt!» («Hva er det for tider, da / en samtale om trær nærmest er en forbrytelse / fordi den innebærer taushet / om så mange ugjerninger?»). Brechts vers, formulert «i mørke tider», er et oppgjør med en estetisk holdning som ser bort fra det politiske, her fascismen. Det finnes tider der det ikke lenger er mulig å snakke om trær fordi en slik samtale betyr taushet om forbrytelsene. Celans dikt er derimot mer radikalt. Diktet opererer med en motsetning mellom «Gespräch» og «Gesagtes», og dette er i seg selv oppsiktsvekkende fordi en samtale jo nettopp er definert ved at det sies noe. Celan formulerer et problem som er vesentlig for ham: Hvordan kan man bruke språk, hvordan kan man samtale, uten å bruke korrumpert språk?

I lys av Brechts vers kan Celans språkkritikk oppfattes som mer radikal og fremfor alt formulert på bakgrunn av en annen historisk situasjon. Brechts dikt ble publisert for første gang i 1939, altså umiddelbart før krigen brøt ut. Presset som antifascistene følte, var blitt så stort at alt annet enn å snakke om fascismens «ugjerninger» hadde vært en forbrytelse. Celans dikt ble formulert på 1960-tallet i en annen politisk kontekst, der store deler av det tyske samfunnet reagerte med taushet overfor de egne forbrytelsene. Nazistene hadde misbrukt språket; deres forbrytelser finnes i språk som avlagringer. Derfor er det ikke lenger slik at det å snakke

26 Celan 2020b: 502.

27 Celan 2020: 310.

28 Brecht 1968: 62–64.

om såkalte harmløse ting er en forbrytelse, men språk som uttrykksmiddel generelt står til disposisjon.

Hos Celan blir nesten enhver form for samtale en forbrytelse, nettopp fordi den rommer «soviel Gesagtes». Oversetteren har bestemt seg for å gjengi slutten med neologismen «masseutsigelse». Fokuset ligger derimot ikke på «masse», men helt enkelt på alt som ble sagt forut. At Celans dikt på 60-tallet tenderer alt mer til taushet, har her sin forklaring. Taushet blir meningsfull fordi diktene negerer den innforståtte måten å samtale på. Det er betegnende at ET BLAD ender med et spørsmålsteegn, Brechts dikt derimot med et utropsteegn. Det kan tolkes som et opprop fra et sikkert ståsted i ideologisk henseende, mens Celans dikt formuleres etter fascismens og nasjonalsosialismens sammenbrudd og har derfor mindre entydige premisser.

I sitt forsøk på å stille det tyske språket på et nytt grunnlag, å finne en ny måte å uttrykke seg på, var Celan mer radikal enn de fleste andre tyske diktere. Hans (ofte kun tilsynelatende) neologismer, hans brudd med vanlig syntaks, hans dristige kombinasjoner fra helt forskjellige diskursområder (geologi, krystallografi, botanikk, jødisk kabbalah-lære osv.), bidro til at forfatterskapet hans har fått merkelappen «hermetisk». Celans dikt er på ingen måte mimetiske. De refererer ikke til en virkelighet leseren kan gjenkjenne seg i. Diktene fremviser tydelig at det dreier seg om svært kunstige språkkomposisjoner. Med andre ord, tekstens retorisitet trer tydelig frem.²⁹ Men Celans drøfting av språkets uttrykksmuligheter har en egen poetisk logikk.

Celans tilsynelatende paradoksale formuleringer er nøye overveiet og har – som det hermetiske – sitt utspring i en bestemt historisk konstellasjon. Metaforer har en tendens til å tilsløre, men diktningens oppgave er å snakke sant på bakgrunn av den historiske situasjonen etter den andre verdenskrig. Celans aversjon mot metaforer er koblet til en frykt for å bli forstått for lett. Hans dikt er derfor aldri innsmigrende. Som allerede nevnt, så Celan med forbehold på sitt kjente dikt «Dødsfuge», som med sine musikalske vers ble sitert om og om igjen. Den estetiske nytelsen

29 Jf. også med Ingrid Nielsens avhandling «*Mir wuchs Zinn in die Hand*». *Studier i Paul Celans poetiske manøvre*. Bergen 2003 s. 10: «Dette er, slik jeg ser det, dikt som med all tydelighet fremviser sin retorisitet, sin karakter av å være konstruert figurasjon og kunstferdig språkarbeid.»

begynte å skygge for det politiske budskapet, så å si. Det er derfor opplagt å begynne med en lesning som ikke er figurativ, men som forholder seg trofast til ordene. Dette ser vi i noen av hans mest kjente dikt, der en utsøkt snømetaforikk gjør seg gjeldende som i utgangspunktet burde leses bokstavelig.

«Traktere med snø»

DU DARFST mich getrost
mit Schnee bewirten:
sooft ich Schulter an Schulter
mit dem Maulbeerbaum schritt durch
den Sommer,
schrie sein jüngstes
Blatt.³⁰

DU KAN trygt
traktere meg med snø:
når jeg gikk skulder ved skulder
med morbærtreet gjennom
sommeren,
skrek det yngste
bladet. (179)

Åpningsdiktet fra samlingen *Atemwende* (1967) føyer et nytt element til snømetaforikken idet det bruker snø som måltid i en vert/gjestkonstellasjon. Det er en helt vanlig, upoetisk formulering som danner oppaktet, der ordet «snø» er det eneste forstyrrende elementet. Gjesten retter ordet til verten og gir vedkommende lov til å traktere ham med snø. Grunnet tiltaleformen er det et forhold mellom venner. Siden duet oppfordres til å traktere jeget «trygt» med snø, kan et snømåltid til og med være bra nok for jeget. Vi kan spekulere på hvorfor det forholder seg slik. Er det fordi snø er et naturfenomen som daler ned fra himmelen? Snø forbinder altså på sett og vis jorden og himmelen og kunne dermed fungere som en metafor for et måltid for sjelen, et slags «himelsk Manna», som Welhaven ville kalle et slikt snømåltid.³¹ Eller er det fordi snø kan oppfattes som vann, et element som er livsviktig? Med Olafs Bulls dikt «Sneen» i bakhodet kunne man også tenke seg at jeget bruker snømaten for å nedtone angsten, «for at fryse frykten i min sjæl», som det heter hos Bull. En angst som grunner seg i en følelse av å ikke

³⁰ Celan 2020b: 179.

³¹ Se kap. 7, «Julesnø».

lenger føle seg fortrolig blant menneskene. I så fall uttrykker jeget at det er vant til å leve med angsten, at den liksom er dets reisefølge eller livselement.

Både vert og gjest må være enige i at snø faktisk *kan* fungere som måltid. Men et snømåltid kan neppe være tilberedt av noen. For verten kan ikke disponere over snø; så snart han vil berøre den, smelter den bort. Han kan liksom ikke eie den for å lage mat av den. Og gjesten kan ikke spise den. I og med at snø er det elementet som forbinder gjest og vert, er forholdet mellom dem ganske abstrakt, om enn fortrolig på grunn av tiltalen. Leseren kan bare håpe på en forklaring i diktets andre del i og med at kolonet tyder på det.

Men i diktets andre del risses det opp et sommersceneri som ikke byr på en forklaring med det samme, til tross for at kolonet insinuerer dette. Det er opp til leseren å finne en sammenheng mellom morbærtreet og snø. Leseren er her konfrontert med en gåtefull, paradoksal formulering som er typisk for Celan. Enda mer forstyrrende blir det når man ser på det syntaktiske forløp, som røper en slags tredeling. Begrunnelsen for snømåltidet kommer først i vers 5, som er hovedsetningen. Vers 3 og 4 er en temporal bisetning.³² Dermed sier diktet at duet får lov til å traktere jeget med snø fordi morbærtreets blad skrek hver gang jeget gikk med treet gjennom sommeren. Men er det overheadet en relasjon mellom de to delene ut over den tidlige, nemlig at vinteren følger på sommeren?

Det finnes en vag solidaritet også i denne delen, og det er formuleringen «skulder ved skulder», som kanskje henspiller på forholdet mellom jeget og duet i opptaktsformuleringen. Men mens det før var snakk om et vennskapelig forhold mellom to mennesker, har man nå et vennskapsforhold mellom et subjekt og morbærtreet. Diktets to deler forbindes ut over dette via ordet «mit» («mit Schnee», «mit dem Maulbeerbaum»). «Schnee» og «Maulbeerbaum» forbindes også med de lange vokalene «ee». Det er dessuten påfallende at kun vers 1 og 6 ender på betonte stavelser («getrost», «Blatt») og med samme lyd, «t». Formelt sett postuleres

32 Se også Graubner 2018: 81.

altså en sammenheng, men en sammenheng som leseren ennå ikke har forstått.

Når man derimot forsøker å finne ut hva slags assosiasjoner de enkelte ordene har, ser man ytterligere forbindelser. Så refererer siste ordet «Blatt» kanskje ikke bare til «Maulbeerbaum», men også til den nevnte skulder, via ordet skulderblad. Men dette forklarer ennå ikke sammenhengen mellom snø og blad, ser man bort fra at jeget kobles til snø og til treet og dets blad. Men kolonet viser at det *er* sammenheng. Dermed ser det ut som om fortiden er nøkkelen til forståelsen av jegets samtykke på nåtidsplanet. Diktets preteritumsformer («schritt», «schrie») i den andre delen kobles til presensformen i den første delen («darfst»). Koblingen understrekes ved ordet «sooft» og gjennom «sch-lyden» som knytter fortiden til samtiden (Schnee, Schulter, schritt, schrie).

Samhold i form av et vennskap dukker opp igjen i diktets andre del, men her er det et «jeg» som solidariserer seg med et tre mot noe truende som de gjør motstand mot. Nå er det åpenbart at vers fire må leses metaforisk, tatt i betraktning hvor kunstig dette bildet er. Man kan se bort fra at Celan hadde en viss forkjærlighet for nettopp dette treet,³³ men at dets navn fører ordet «Maul» (⟨munn⟩) i navnet, kommer man ikke utenom. Det er altså stor sannsynlighet for at diktet refererer til seg selv som en metapoetisk kommentar, som ellers er nokså typisk for snødiktning.

Dette poenget er nesten uforståelig når man leser diktet i oversettelsen, fordi det norske ordet «morbærtreet» ikke henspiller på ⟨munn⟩. Men det selvreferensielle ved vers fire kan allikevel oppdages også i den norske oversettelsen. «Maulbeerbaum» er nemlig det eneste ord i diktet som har tre stavelser og vers 4 er tettpakket med litterære virkemidler. For eksempel danner «mit» midtrim med «schritt», man finner alliterasjon mellom «mit» og «Maulbeerbaum», det er to trykktunge stavelser etter hverandre og dette deler verset tydelig i to deler.³⁴ Vi har lydassonans mellom «Maul» og «Baum». I og med at jeget skrider med morbærtreet, kan vi også snakke om en form for besjeling. I tillegg kommer at treet

33 Se Amthor 2006: 269.

34 Se Reuß 1991: 28.

produserer bær. Det samme gjør dikteren som produserer dikt (= bær) som kommer fra munnen («Maulbeerbaum!»).

Dermed skapes det en forbindelse mellom diktets første og andre del. Forbindelsen ligger i koblingen mellom mat og tale/skrift. At diktet tematiserer diktning, ser man også på slutten. Den munner ut i et eneste ord, nemlig «Blatt», som refererer både til treets blad, men også til dikterens blad, dersom diktet leses metapoetisk. At denne analogien ikke er tilfeldig, viser nettopp morbærtreet. Dets blad brukes for papirproduksjon på grunn av bladets fiberrike struktur.³⁵ Med samlingens tittel i mente kan man tolke bladets skrik som en fødsel. Et nyfødt barn må skrike for at pusting kan komme i gang.³⁶

Dersom vi tolker diktet poetologisk, som uttrykk for en bestemt problematikk i forbindelse med skriving, faller i det minste en del av brikkene på plass. Det viser seg at bladets skrik er forklaringen på snømåltidet. Forklaringen må altså ligge i dikterens manglende evne til å kunne glemme lidelsen og de døde. Ikke en gang på sommeren, i en slags *carpe diem*-situasjon preget av overflod. Leksikonet til Celan viser at morbærtreet er et tre som kan stå som en metafor for grip-dagen-motivet. Morbærtreet produserer blad gjennom hele sommeren, men først sent i året, når treet kan være «sikker» på at det ikke lenger kommer frost. Dermed står dette treet som et symbol for en smart vilje til å overleve og for overflod. De røde bær må spises umiddelbart fordi gjæringsprosessen begynner fort.

Dette livsbejaende og livsnyttende ved morbærtreet støttes også via diktets formale struktur. Vers 3 og 4 er i seg selv lukket, idet vers 3 begynner med en kort stavelse («so») og vers 4 ender med den samme trykktunge stavelsen i «sommer». Det samme lukkede inntrykk danner formuleringen «Schulter an Schulter» som gjentakelsesfigur. Selve ordet «Maulbeerbaum» har det lukkede i seg fordi det begynner med «m» og ender med samme bokstav som ut over dette insinuerer det lystbetonte. Se også «au» i «Maul» og «au» i «Baum», som jeg har vært inne på før. Det lystbetonte, det å leve kun i nuet, forsterkes via ordet «Maul», som brukes

35 Blad av morbærtreet danner næringsgrunnlag for silkeormen. Silkeormen brukes for å produsere silkefibre. Silke er et stoff (klede) (= tekstur).

36 I kontekst av diktsamlingens tittel *Atemwende* er dette innlysende. Jf. Reuß 1991: 31.

først og fremst i dyreverden. Samtidig gjøres det oppmerksom på at dette nytteprinsippet har noe animalsk ved seg.³⁷

Den poetiske «overinstrumentering»³⁸ av vers 3 og 4 ledsages av en intertekstuell referanse som motarbeider denne livsbejaende, nytende betydningen. Bærenes røde farge symboliserer nemlig også blod og død fordi bærene etter hvert blir svarte. Ovid forteller i *Metamorfoser* om Pyramus' og Thisbes selvmord, som skjer foran et morbærtre. Dette treet blir et vitne, og dermed kombineres livsnytelse med lidelse og skjebne.³⁹ I og med at morbærtreet forener begge aspektene, foregriper det formuleringen «bladets yngste skrik». Vers 3 og 4, som er ute etter livsnytelse til jeget, får en dreining mot menneskelig lidelse. For jeget betyr dette at ensidig livsnytelse, uten å se menneskelig lidelse samtidig, ikke er mulig. På bakgrunn av Shoah henspilles her kanskje på skyldbevisstheten som de overlevende sliter med. Dette ville også kaste lys på diktets første to vers. Forenklet uttrykt: Jeget glemmer ikke vinteren, selv på sommerstid.

Hvis man leser diktet på denne måten, ser man tydelig snømotivets åpenhet i semantisk henseende. Den synes å være en slags gave, og denne gaven synes å bero på jegets evne til å føle og uttrykke smerte. Snøens krystalline struktur kan assosieres med døden fordi det rommer et element av størkning. Og i dette aspektet forbindes diktets begynnelse med dets slutt, for begge to viser til noe som er størknet i en struktur.⁴⁰ Bokstavene som settes på et blad papir kan tolkes som frossen tale. At Celan var opptatt av slike forhold er evident, ellers hadde en diktsamling med tittelen *språkgitter* ikke vært mulig.

«Bivaxisen»

Samlingens åpningsdikt «Du darfst» viser direkte til det siste diktet «Weggebeizt» i bolken «Atemkristall»⁴¹:

37 Graubner 2018: 82.

38 Et uttrykk fra Graubner 2018: 83.

39 For utførligere kommentarer se Birus 1991, Graubner 2018, Amthor 2006.

40 Lemke 2002: 494.

41 *Atemkristall* kom først som separat bibliofil utgave med raderinger av Celans kone, Gisèle Celan-Lestrange, i 1965.

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büßerschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und -tischen.

Tief
in der Zeitschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.⁴²

BORTFRÄTT av
ditt språks strålvind,
det vaneupplevdas
tomprat – den hundra-
tungade min-
dikten, ickten.

Ut-
virvld,
fri
vägen genom den människo-
formade snön,
botgörarsnön, till
de gästfria
glaciärrummen och –borden

Djupt
i tidssprickan
vid
bivaxisen
väntar en andningskristall,
ditt orubbliga
vittnesmål.⁴³

Idet «Atemkristalls» siste dikt igjen tar opp motivet *bewirten* («traktere»), refererer det til samlingens første dikt «Du darfst». I et slikt perspektiv ser det ut som om vandringen ville føre fra sommeren til vinter og snø, for så å ende opp i et livsfiendtlig islandskap som derimot kalles for «gastlich» («gästfria glaciärrummen»). Også dette diktet er poetologisk idet det snakker om en slags språklig rensing i første strofe. «Språket ditt» («deiner Sprache») skal rense bort falskt språk eller snakk («tomprat») som kan defineres som uegentlig språkbruk. Dette falske språket er ansvarlig for at det finnes et «Genicht».

Forskjellen til «Gedicht» er bare en bokstav, og dermed pekes det på hvor lite som skal til for at «ein Gedicht» blir til «Genicht» som karakteriseres ved tankeløst språk. Neologismen «hundertzüngig» er talende fordi den kan oppfattes som komparativ til det negativ konnoterte *doppelzüngig*. Til denne konteksten av «uegentlig», falskt språk passer ordet «Meingedicht» fordi det

42 Celan 2020b: 185.

43 På svensk finnes det en omdiktning av diktsamlingen *Atemwende*, laget av Anders Olsson. Diktet «Weggebeizt» er gjengitt som «Bortfrätt». Se Celan 2014: 27.

konnoterer *Meineid*, som betyr falskt vitnesbyrd. Et «Meingedicht» er altså et dikt hvor forfatteren ikke snakker autentisk. Det falske må ryddes bort ved hjelp av «Strahlenwind deiner Sprache» («ditt språks strålvind») som i tillegg også baner seg vei. Ordet «weggebeizt» («bortfrätt») er flertydig fordi det også kan leses som «weg-gebeizt», det vil si rense/etse seg en vei.

Veimotivet tas opp i diktets andre strofe, hvor snømotivet dukker opp. Topografisk sett er det påfallende at diktets vei fører oppover til isbreene for så å ende i «lufttomt rom», i isbreens ishuler. Et sted som ikke er skapt for mennesker. Her, i dette livsfiendtlige området, venter et «Atemkristall» («andningskristall») på vitnesbyrdditt. Vitnesbyrddet kobles altså til et anorganisk landskap, et dødt landskap av is og snø. Her råder taushet og her krystalliserer åndedrettet på grunn av sprengkulde («Atemkristall»). Som I. Niowe Bark har gjort oppmerksom på, finnes i opptegnelsen til Celan i forbindelse med «Der Meridian» en formulering hvor dikteren bestemmer det vinterlige og det anorganiske som dødens rike. Og det er nettopp dødens rike diktet fører til.⁴⁴

Dette riket er konnotert med den hvite fargen av snø og med isbre-topografien i henholdsvis strofe 2 og 3. Det danner en stor kontrast til «das bunte Gerede», som betyr «fargerikt tomprat», i første strofe. Resultatet av det som skjer i første strofe, der språkets «Strahlenwind» er aktiv, ser man i annen strofe. Veien er «ausgewirbelt» («utvirvlet») og går gjennom snø og inn i isbreen. Ordet «frei» («fri») står alene på en linje. Denne prosessen er beskrevet med en rekke fagord fra det glasiologiske og geologiske feltet som Celan var svært opptatt av. I hans bibliotek fantes en utgave av Siegmund Günthers bok *Physische Geographie* fra 1895, der passasjene om «Gletschertisch» og «Gletscherstube» ble markert.⁴⁵ Lignende forklaringer for «Auswirbeln» finnes i samme bok. Til og med ordet «Büßerschnee» («botgörarsnön») er ingen neologisme, Celan fant dette begrepet i *Die Entwicklungsgeschichte der Erde*.⁴⁶

44 Niowe Bark 2019: 182.

45 Sst. 186: «Oberflächliche Abschmelzung hat auch zur Folge, daß rings um ein durch darüber gelagerte Felsstücke gelagertes Flächenstück das Eis sich verzehrt, so daß endlich nur noch ein Gletschertisch mit schmalem Eisfuße übrig geblieben ist. Die mehrfach erörterte Frage, ob sich im Innern eines Gletschers Wasseransammlungen – sogenannte Gletscherstuben – bilden können, ist noch nicht als vollkommen spruchreif zu erachten.»

46 Sst. 183: «Auf den tropischen Gletschern und Schneefeldern bildet sich häufig Büßerschnee oder Zackenfirn, das sind durch die senkrechte Sonneneinstrahlung hervorgerufene Schmelzformen,

Betegnende nok går veien gjennom den «mensch- / gestaltigen Schnee, / den Büßerschnee» («den människo- / formade snön, / botgörarsnön») og ikke over den. Sighild Bogumil tolker formuleringen som et bilde for dikterens pilgrimsreise gjennom et livsfiendtlig snø- og islandskap på grunn av dårlig samvittighet over å ha overlevd holocaust.⁴⁷

Snø er hos Celan alltid knyttet til taushet, til det folk ikke vil snakke om. I diktet «Mit wechselndem Schlüssel», som skal tolkes senere, finnes formuleringen «Schnee des Verschwiegenen». På bakgrunn av denne formuleringen blir det evident at diktets vei fører gjennom et erindringslandskap. Minneprosessen ville også forklare hvorfor det heter «mensch- / gestaltiger Schnee» («människo- / formade snön»). Minneprosessen muliggjør å se liksom tvers gjennom snøen for å oppdage det som snøen skjuler. Dette er et tema Celan tar for seg i diktet «Heimkehr». Minneprosessen gjør det nettopp mulig å føre en samtale med de døde.

Diktet iscenesetter en slags vert-gjest-situasjon, i et slags dødsrike. Dette riket ligger under isbreen, på et sted som utmerker seg ved at det konserverer forskjellige tidsrom. Fenomenologisk uttrykt går diktets vei fra snøfall og snø til fortettet snø som endelig blir til is. Betegnelsen «Wabeneis» (*bivaxis*), som minner om bienes celler (*Bienenwaben*), er heller ikke et ord Celan oppfant. Det er et uttrykk som også forklares i den ovennevnte boken. Ifølge Günther kommer navnet fra isens nettlignende struktur, hvis overflatestruktur er sammensatt av sekskantete prizmer som faktisk ligner på strukturen i bivokstavler.⁴⁸

Forskningen har påvist at Celan var meget opptatt av geologi og særlig krystallografi, og at disse fagene spilte en sentral rolle i hans poetologi.⁴⁹ Her fant Celan svar på de problemstillingene han var opptatt av. Så kunne man for eksempel si at geologi er opptatt av jordens hukommelse som manifesterer seg i forskjellige bergarter. Dette kunne gjøres fruktbart

bestehend aus z.T. über 6 m hohen Kämme und Zacken. Der Name Büßerschnee rührt davon her, dass solche Zackenfirnfelder wie Züge kapuzentragender Büßer aussehen.»

47 Bogumil 2002: 141: «... daß die poetische Gestalt des Dichters selbst hier sichtbar wird. Seine Person ist dem existenzbedrohenden Schnee-, Eis- und Gletscherort als Büßender ausgesetzt, nämlich als jemand, der die – sich selbst autobiographisch zugesprochene – Schuld des dem Holocaust Entkommenen abträgt.»

48 Niowe Bark 2019: 189.

49 Jf. Werner 1998.

med tanke på tradering av minnet om de omkomne. Ut over dette ser geologen at tilsynelatende stive bergarter er under konstant forandring; ingen ting er som det ser ut på overflaten. Celan utnytter slike tanker fullt ut i diktet vårt. «Wabeneis», for eksempel, er smeltevann som fryser så fort at det danner «Wabeneis» som utmerker seg ved å ha en alveolar krystallstruktur. Den samme alveolare strukturen finnes også i menneskets lunge.⁵⁰ Når Celan forbinder «Wabeneis» med «Atemkristall» har dette altså sin (poetiske) logikk.

Hvis «Wabeneis» kan oppfattes som et bilde for taushet på grunn av frossen samtale, eller som åndedrett som stoppet, kan «Atemkristall» tolkes som mellomledd mellom liv og død i og med at ordet forbinder begge områder. Celan beskriver dermed veien språket har å gå hvis det vil være autentisk. Det må nesten utslette seg selv for å kunne bevitne. Vitnesbyrdet, eller bekjennelsen, står som siste ord på én linje for seg selv. Rent språklig munner altså diktet ut i det tyske alfabetets siste bokstav, «z» av «Zeugnis».

Diktets «kultediskurs» går fra snø til is, eller fra snøkrystall til iskrystall, siden det dreier seg kun om en forskjell i materialets komprimering. Diktet rommer dermed ikke bare en prosess av tiltagende krystallisering, men også en prosess av tiltagende abstrahering, som igjen er koblet til forestillingen om det autentiske. Idet Celan bruker ordet «Wabeneis» refererer han til en kjent topos når det gjelder diktning og dikterisk språk. Men han snur den på hodet. Hos Heidegger, eller for den saks skyld hos Rilke selv, kunne han funnet Rilkes sammenligning av dikterne med biene. Heidegger siterer Rilkes brev i *Wozu Dichter?*, og denne artikkelen leste Celan som sagt grundig. Rilke formulerer følgende:

... vor opgave er det at lade os præge af denne foreløbige, forgængelige Jord så dybt, så lidende og lidenskabeligt, at dens væsen genopstår 'usynligt' i os. *Vi er det usynliges bier. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible* [Vi hjembringer uophørligt det synliges honning, for at oplagre den i det Usynliges gyldne bistade].⁵¹

50 Niowe Bark 2019: 190: «Mit dem Begriff «Wabeneis» positionierte Celan den «Atemkristall» an den zentralsten Ort des menschlichen Atemvorgangs. Hier in den Lungenbläschen findet der wesentliche Stoffaustausch statt: die Umwandlung von eingatmetem Sauerstoff in Kohlendioxid, das wieder ausgeatmet wird: Die *Atemwende*.»

51 Heidegger 2021: 64 f.

Celans siste strofe leses som en kontrafaktur av Rilkes ord, hvis man tenker på det søte som er dikterens tale og på dikterens evne til å omskape. Rilkes mystisisme er blitt erstattet av en erfaring som formuleres på bakgrunn av 1900-tallets traumatiske historie med «20. Jänner» som referansepunkt. Idet Celan kobler «Wabeneis» sammen med «Atemkristall» formulerer han en radikal, ny tolking av Rilkes inspirasjonsteori. For hva dikteren samler, er jo nettopp ikke honning til det synlige, men det usynlige av et «erindringssår», for å bruke et Celan-ord. Derfor er Rilkes «gylne bikube» blitt forvandlet til hvit bivokstavle-is som fungerer som hukommelsessted.

«Snøfargede flaggduk»

Heimkehr

Schneefall, dichter und dichter,
taubenfarben, wie gestern,
Schneefall, als schliefst du auch jetzt noch.

Weithin gelagertes Weiß.
Drüberhin, endlos,
die Schlittenspur des Verlorenen.

Darunter, geborgen,
stülpt sich empor,
was den Augen so weh tut,
Hügel um Hügel,
unsichtbar.

Auf jedem,
heimgeholt in sein Heute,
ein ins Stumme entglittenes Ich:
hölzern, ein Pflock.

Dort: ein Gefühl,
vom Eiswind herübergeweht,
das sein tauben-, sein schnee-
farbenes Fahmentuch festmacht.⁵²

Hjemkomst

Snøfall, tettere og tettere,
duefarget, som i går,
snøfall, som om du stadig sov.

Langt borte opplagret hvitt.
Over det, endeløst,
sledespor etter det tapte.

Under, skjult,
kiltrer det opp
noe som gjør vondt i øyet,
haug over haug,
usynlig.

På hver av dem,
hentet hjem til sitt Nå,
et jeg glidd ned i stumhet:
en trepåle.

Der: en følelse,
blåst hit av isvinden,
som tjorer sin due-, sin snø-
fargede flaggduk. (90)

52 Celan 2020b: 98.

I dette diktet fra *Sprachgitter* (1959) er hjemkomst-motivet knyttet til snø, is og kulde. Teksten beskriver et snøfall som blir stadig tettere. Gjentakelsesfigur («dichter und dichter») er flertydig på tysk, ettersom «dichter» («tettere») også alluderer til dikteren. Dermed er det en metapoetisk vinkling allerede ved diktets utgangspunkt. Med tanke på det visuelle er snøfallets effekt at synet blir dårlig. Synsfeltet må forstyrres for at diktets øye kan bli seende.⁵³ Første strofe tematiserer en slags vinterdvale av det tiltalte duet. Idet den dødes tilstand eksponeres som en vinterdvale, blir formuleringen ambivalent. Den uttrykker talerens ønske om at den som befinner seg under snøen, fremdeles måtte være i live («som om du stadig sov»). Og denne stemningen setter, sammen med snøfallet, minnene i gang («som i går»).

I annen strofe ser taleren over landskapet som kan spores i snøfallet. Rundt omkring er det bare hvitt, det er knapt noe å se. Alliterasjonen «*Weithin ... Weiß*» røper at snøen befinner seg overalt, altså i grunnen ikke «langt borte», som impliserer avstand mellom taleren og det han ser. Dette snøbildet understreker igjen det ambivalente ved snømotivet. For samtidig som snø fremkaller en forestilling om renhet og uberørthet, skaper den også forutsetningen for at det usynlige blir synlig i form av et sledespor. Minneprosessen, erindringen, blir aksentuert i strofe 2. For ordet *gelagert* («opplagret») er uvant i sammenheng med snø, og enda mer uvant i forbindelse med «*Weiß*», som fungerer som metonymi for snø. *Gelagert*, partisippform av *lagern*, brukes for ting som oppbevares for å brukes ved en senere anledning. Det er menneskene som «lagerer», i en bevisst handling og på et bestemt sted. «*Gelagert*» passer altså på ingen måte til «*weithin*» eller «*Weiß*».

Når Celan bruker uttrykket «*gelagertes Weiß*» («opplagret hvitt») kobler han naturfenomenet snø til menneskeverk og forstår det på bakgrunn av en konkret historisk situasjon. Det vil si at snø som naturmateriale taper sin uskyld i og med at den skjuler en menneskeskapt katastrofe. Det er et dialektisk bilde man har å gjøre med. Med tanke på første strofes «*dichter*» kunne man også si at snø virker her som

53 Se også Werner 1998: 80 f.

palimpsest, der skrift kan tolkes som det spor diktet snakker om. Det er dikterens oppgave å se sporene i snøen for så å kunne minne om de døde. Erindringstematikken er tydelig eksponert når det er snakk om det «tapte» som korresponderer med *gelagert*. Det «tapte» er innskrevet i snøen og skjuler seg under den.

Som snølandskapet er ubegrenset, er sledesporet «endeløst». Etter at taleren har nevnt snøflaten, vender han blikket under snøen i strofe 3, med nok en paradoksal formulering. Det finnes noe der, i form av «haug over haug» som er «usynlig», men som «gjør vondt i øyet». Om dette uspesifiserte som ligger der, heter det at det er «geborgen». Det tyske «geborgen» betyr ikke bare at noe ligger «skjult», men det ligger også «trygt» fordi det er brakt i sikkerhet. «Geborgen» er positivt konnotert, det som ligger der kan være sikker på at det ligger trygt, at ingen forstyrrer det. I ordboken til Jacob og Wilhelm Grimm står *bergen* også i betydning «den Leichnam bergen». Men enda det er usynlig, gjør det vondt i øyet. Det er altså en slags smertefull kunnskap taleren eier.

Snøens potensial brukes her på finurlig måte, for det må snø til for at et slikt landskap, der man kan se haug etter haug, først blir synlig. Snø aksentuerer og abstraherer; fenomenologisk sett er det derfor mulig at slike gravhauger blir synlige i et snølandskap og bare der. Den paradoksale formuleringen er plutselig ikke lenger paradoksal, men skyldes nøye iakttagelse i et nedsnødd landskap. Men Celan bruker ordet «usynlig» fordi det man ser, er skjult i snøen. Men de som kan tolke snøens avlagringer og er villige til å se, kan det. Blikket går nå innover. Teksten blir på denne måten mer abstrakt mot slutten.

Diktet snakker i de to siste strofene om en forestilling, om noe som ikke lenger er synlig. Det som hentes hjem, refererer til tittelen, hjemkomsten består i at de døde får et minnesmerke, nemlig i diktet selv.⁵⁴ Dette kan også leses i forbindelse med den jødiske minnekulturen der det er essensielt viktig at man vet hvor de døde er begravet. En jødisk grav

54 Uta Werner bruker i sin bok om Celans geologiske diktning begrepet «Textgräber». Hun tolker dette diktet som et mønstereksempel for kenotafradisjonen som Celan refererer til og leser diktet som «Grab der Grablosen». Se Werner 1998: 79–89. (Ifølge *Store norske leksikon* er kenotaf «et minnesmerke formet som et gravmæle og reist på et sted hvor den døde ikke ligger begravd.»)

er et hellig sted der ingen får lov til å forandre noe. Siste strofe tar opp igjen de elementene som ble eksponert i begynnelsen. Men mens snøfallet i begynnelsen beskrives som «duefarget», konnoterer «duefarget» mot slutten «flaggduken», kombinert med snøens farge. Hele første strofe er komprimert i den siste strofens «flaggduk».

Vinter- og kuldemetaforikken når sitt klimaks i diktets siste strofe. Nå er det isvinden som blåser en følelse «hit», og denne følelsen fester flaggduken. Idet Celan avslutter diktet med partisippformen «festmacht», betoner han det aktive ved det som skjer. Men samtidig er også denne formuleringen paradoks, for hvordan kan en følelse gjøre noe fast? Og hva slags flagg skal det være som består av samme materiale som omgivelsene, som ikke skiller seg ut som et tydelig tegn? I Celans dikt forblir flaggduken nærmest usynlig. Dette er selvfølgelig en bevisst strategi fra forfatteren for å sikte til en omdefinisjon. Flagget forvandles til et tegn som ikke skal være synlig eller tilgjengelig for alle, men kun for dem som i en solidarisk akt vil se slike «erindringssår». De som ikke vil snu ryggen til krigens lidelser. Dette ubestemte ved flaggduken suppleres via ordet «dort» («der»), som fingerer en slags presisjon med tanke på stedet, som riktignok ikke finnes. «Dort» er både bestemt og ubestemt og nettopp derfor helt presist med tanke på tematikken som er å minnes de døde, det å gi dem et sted.

Det samme prinsippet, altså det bestemte og ubestemte, representerer også ordet «festmacht» («tjorer»), ettersom det dukker opp uten stedsangivelse. Hvor flaggduken settes opp, blir ikke sagt. Idet diktet fortsetter med «ein Gefühl», henvises det til det prekære, det finnes ingen ting der, bortsett fra en følelse, altså igjen noe usynlig. Og dette usynlige reiser sin flaggduk. Språklig sett er hele siste strofe en eneste paradoks, formulering som riktignok utmerker seg ved sin poetiske logikk. Pendlingen mellom det abstrakte og det konkrete, eller viljen til å konkretisere (å gi de døde et erindringssted) en abstrakt prosess (å minnes de døde), ses også i selve ordet «Fahmentuch». Dette uttrykket refererer både til *Leichentuch* og til *Text-* eller *Druckfahne*, idet det kombinerer *Fahne* og *Tuch*. Siden *Druckfahne* betegner en slags første prøvetrykk av en tekst, kan siste strofe leses poetologisk. Det er dikteren som med sitt dikt gjør fast flaggduken.

«Klabbar snøen seg um ordet»

Det siste snødiktet som skal tolkes, er fra samlingen *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), og lyder som følger:

Mit wechselndem Schlüssel

Mit wechselndem Schlüssel
schließt du das Haus auf, darin
der Schnee des Verschwiegenen treibt.
Je nach dem Blut, das dir quillt
aus Aug oder Mund oder Ohr,
wechselt dein Schlüssel.

Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort,
das treiben darf mit den Flocken.
Je nach dem Wind, der dich fortstößt,
ballt um das Wort sich der Schnee.⁵⁵

Med skiftande lykel

Med skiftande lykel
læser du upp huset, der
snøen av det usagde driv.
Alt etter blodet som tiplar deg
or auga, munn eller øyra,
skifter lykelen din.

Lykelen skifter, ordet skifter,
som sviv fritt med fluksone.
Alt etter vindstøyti mot deg
klabbar snøen seg um ordet.⁵⁶

Dette diktet er svært relevant med tanke på hvordan snø metaforiseres.⁵⁷ Det viser seg at snø ikke bare står for glemsel, men også for erindring, begge to er dialektisk koblet til hverandre. Ut over dette sammenlignes snøfuggene med ord, det vil si snø parallelliseres med språk. Vers 7 i diktets andre del røper at det dreier seg om et poetologisk dikt som tematiserer språk. I forskningen leses diktet som en drøfting av Heideggers språkoppfattelse slik den fortoner seg i *Wozu Dichter?* og i *Brief über den Humanismus*, to artikler Celan leste grundig.⁵⁸ I humanismebrevet leser man: «Men mennesket er ikke bare et levende vesen som besitter språket ved siden av andre ferdigheter. Meget mer er språket Værens hus («Haus des Seins»). Mennesket bor og eksisterer ved at det tilhører Værens sannhet, som det vokter.»⁵⁹ Og i *Wozu Dichter?* skriver Heidegger:

55 Celan 2020b: 78.

56 Diktet ble ikke oversatt av Øyvind Berg, men Olav H. Hauge har laget en omdiktning. Se Hauge 1991: 72.

57 For en tolkning på bakgrunn av diktets intertekstuelle referanser, se Manger 1981: 444–473.

58 Lemke 2002: 465.

59 Heidegger 2003: 25 (oversatt av Eivind Tjønneland).

Sproget er værens udsnit (*templum*), det vil sige værens hus. Sprogets væsen kan ikke reduseres til betydning; ej heller er sproget blot noget tegnagtigt eller ciffermæssigt. Fordi sproget er værens hus, kommer vi kun til det værende ved at gå gjennom dette hus.⁶⁰

Lenger ned i artikkelen skriver Heidegger at det kun er i språk man kan nå bort fra ting og hen i «das Innerste des Herzraumes». I motsetning til dette peker Celan på det uhyggelige ved språk. På bakgrunn av Shoah kan språk ikke lenger oppfattes som «Haus des Seins» fordi språket selv er korrumpert. Og mens Heidegger tolker huset som stedet der det utsigelige finnes, er huset hos Celan et sted der det fortrengete, det usagte, det fortiede råder. Med andre ord konnoterer Celans hus en bestemt historisk konstellasjon som har med vold og lidelse å gjøre. Anja Lemke har i sin avhandling gjort oppmerksom på at «Verschwiegene» og «treibt» i vers 3 lar seg kontrahere til ordet *Vertriebenen*. Hun mener at dette temaet også finnes i vers 9 med ordet «fortstößt». På denne måten kunne man tolke huset som sted der dikteren ikke lenger kan føle seg hjemme.⁶¹

Dette ser man tydelig i dette diktet. Huset som åpnes er ikke lenger et beskyttet, hyggelig sted, men et sted hvor «der Schnee des Verschwiegenen treibt» («snøen av det usagde driv»). Språk er ikke lenger uskyldig fordi det er affisert av masse mordene og av mordernes taushet. Språk er et instrument som ikke brukes for å minnes de døde, men for å tie. Snø peker samtidig på eksilsituasjonen som gjelder for alle ofrene. Formuleringen «der / snøen av det usagde driv» viser at den tildekker og dermed skjuler, men samtidig «driver» den, beveger seg så å si.⁶² Ut over dette aspektet står snø hos Celan alltid i forbindelse med taushet, med det å tie, som vi nettopp var inne på. Og for det tredje finnes det en sammenheng mellom snø og språk i og med at snø og snøfnuggene har en krystallinsk struktur. Det samme kan sies om språk, som også er strukturert, når man tenker på bokstaver som materialisering av den flyktige talen. Det samfunnet prøver å holde skjult, blir uttalt gjennom dikterens ord. Hvordan dette skjer, er avhengig av dikterens smerte og lidelse, det vil si av hans

60 Heidegger 2021: 67.

61 Lemke 2002: 469.

62 På tysk har ordet «Verschwiegenen» et aktivt preg. Det er noe man ikke vil tale om, i et bevisst valg. Det norske «usagde» virker litt mer tilfeldig og tilsvarer det tyske *ungesagte*. Kanskje det «fortiede» hadde vært bedre her?

erfaring. Hans sår bestemmer hva slags språk han bruker, det står ikke i hans makt å avgjøre dette selv.

Dikterens inspirasjon kan ikke lenger tolkes som en gave fra gudene, men er historisk konkret motivert, nemlig ut fra den spesifikke historiske situasjonen etter den andre verdenskrig. Dikterens lidelse forbindes med hans inspirasjon via vers 4 og 9, gjennom parallellisering av henholdsvis formuleringen «Je nach dem Blut» («Alt etter blodet») og «Je nach dem Wind» («Alt etter vindstøyti»). Det kommer med andre ord an på dikterens inspirasjon hvordan ordet utformer seg, krystalliserer seg. Celan bruker forskjellen mellom snø som amorf masse og snøfnuggene for å gjøre oppmerksom på at språk, det dikteriske ordet, ikke kan bemektige seg tausheten, men må være solidarisk med den, med de døde som man ikke snakker om.⁶³ Men vi kan legge merke til at dikterens inspirasjon også er avhengig av vinden, han kan ikke styre den som han vil. Siden «vinden» også «blåser bort» har den en annen konnotasjon enn bare inspirasjon. Vinden står trolig også for den rådende mening som dikteren er avhengig av og må forholde seg til. Språk og samfunn synes å være tett vevet inn i hverandre.

Tausheten omfavner det dikteriske ordet, når dikteren begynner med dechiffreringsarbeidet. Men dechiffreringsarbeidet, på tysk kan man snakke om *Entschlüsselung*, et begrep som inneholder ordet *lykel*, er et arbeid som man aldri kan bli ferdig med. Det er en kontinuerlig prosess i og med at det man holder skjult («das Verschwiegene»), alltid er til stede og truer med å tildekke dikterens ord. Og dikterens ord er på sin side avhengig av samfunnsdiskursen. Derfor får ord drive med snøfnuggene, og duet blir blåst bort av vinden. Verbene peker på en situasjon der alt er i bevegelse. Det er snakk om «treibt» («driv»), «quillt» («tiplar»), «wechseln» («skifter»), «fortstoßen» (Hauge bruker «mot deg», men det tyske «fortstoßen» har en mer aktiv og nesten fiendtlig betydning («støtte fra seg»). Med slike verb gjøres det oppmerksom på at taleren aldri vil finne et fast ståsted hvorfra han kunne uttale seg. Ingen mening er endelig, ikke noe ståsted er fast.

63 Se også Lemke 2002: 471.

Celans snømetaforikk i dette diktet er presis med tanke på diskursen som føres i et samfunn. Liksom et enkelt snøfnugg ikke kan trenge inn i snøen, men kun legge seg på den, kan ordet ikke trenge seg inn i det «fortiede», i tausheten. Det kan kun «drive med snøfnuggene». Celan bruker samme verb for å betegne hva som hender med henholdsvis snøen og snøfnuggene. Men mens snøen av det fortiede «driver», får ordet kun tilatelse (av hvem?) for å drive med snøfnuggene («das treiben darf mit den Flocken»). Dette er en signifikant betydningsforskjell som henspiller på maktforholdene.

Celans snømetaforikk er dialektisk. Ordet får lov til å drive med snøfnuggene, men alt beror på samfunnets evne eller vilje til å motta dette ordet. Snøen setter seg nemlig fast på det («klabbar snøen seg um ordet») og truer med å kvele ordet.⁶⁴ Hver gang dechiffrering begynner, begynner motstanden mot nettopp den, chiffringen i form av taushet. Dette er en prosess som aldri kommer til en slutt. Celan skaper en nærhet mellom «nøkkel» og «ordet» for å slå bunnen ut av forestillingen om at det finnes noe sånt som «nøkkelord». I dette perspektivet er det ganske opplagt at ord slett ikke kan nå frem til det fortiede så uten videre.

De fire diktene vi har vært inne på, viser hele spektret av snøens mulige betydninger. Idet Celan bruker naturfenomenet for å skrive om en traumatisk erfaring, nazistenes utslettelse av nesten hele den jødiske befolkningen i Europa, blir snøen «politisert». Snømetaforikken står dermed ikke først og fremst i estetikkens tjeneste, men brukes med en konkret, samfunnspolitisk vinkling. I dette skiller Celan seg ut fra andre «snødiktere» jeg har vært inne på. Riktignok kan også Schuberts *Winterreise* tolkes på bakgrunn av den politiske situasjonen i hjemlandet, men dette er på ingen måte en forutsetning for forståelsen av liedsyklusen. Celans dikt, derimot, er så å si uforståelige dersom man ser bort fra den politisk-historiske konteksten de er en del av. I hans tale i anledning mottagelsen av den frie hansaby Bremens litteraturpris sier Celan at diktet ikke er tidløst, enda det sikter mot det uendelige.⁶⁵

64 Det aggressive ligger i selve ordet «ballen» som også brukes i en formulering som «die Fäuste ballen».

65 Celan 2020: 82: «For diktet er ikke tidløst. Sant nok, det gjør anspråk på det uendelige, det søker å være gjennomgripende i tiden – gjennomgripende, ikke overgripende.»

På bakgrunn av den historiske konteksten («det gjennomgripende i tiden») utvides snøens metaforiske spektrum betraktelig. Den kobles til en politisert form for taushet som ligger i samfunnets språkløshet angående den tyske historien. Denne tausheten, «det fortiede», vil dikterne til Celan reagere på, i form av ekstrem fortetning og ordknapphet. Tausheten til Vesaas derimot er av en helt annen art, siden denne grunner i en individuell katastrofe. På bakgrunn av diskursen om moderniteten kunne man lese *Is-slottet* som en kritikk rettet mot modernitetens tro på at alt kan forklares rasjonelt. I lys av Baumans modernitetsteori kan romanen oppfattes som et forsvar for det ambivalente som kjennetegner både Unns og Siss' adferd. Det vil si at de to jentenes taushet er meningsfull som kritikk av rasjonaliteten.

Også Celan finner en form for dikterisk taushet som er meningsfull siden språk alltid står i fare for å romme for mye av det allerede sagte, som dikteren formulerte i et svar på et dikt til Brecht (se ovenfor). Som vi har sett i forbindelse med diktet «Weggebeizt», må et autentisk språk, eller et språk på vei mot det autentiske, først rydde veien for «das bunte Gerede» («fargerikt tomprat») for så ende opp i snø, is og kulde. Snøens hvite farge og dens taushet danner på denne måten en eksakt motsetning til «fargerikt tomprat». Men snøens taushet må ikke bare tolkes i lys av Celans språkskepsis siden den også rommer en «arkeologisk» dimensjon. Snøens avleiringer kan røpe det som jorden skjuler. Formuleringen «Weithin gelagertes Weiß» («Langt borte opplagret hvitt») refererer nettopp til det. Herfra utfoldes det et dialektisk moment mellom det skjulte og det synlige, for snøens avleiringer skjuler og gjør synlig samtidig. Diktet «Hjemkomst» er slik sett et glimrende eksempel på en slik forening av to motstridende perspektiver der snøen skjuler og gjør synlig samtidig.

Dette dialektiske fungerer som en brikke i memoria-tematikken som diktene til Celan fokuserer på. Hvordan minnes man de døde dersom man er overbevist om at språk ikke strekker til å representere hendelsene, og allikevel vil holde fast ved språkets referensielle funksjon? Denne bestrebelsen kan eksempelvis resultere i en poetisk formulering som den fra diktet «Heimkehr», der flaggduken nesten blir ens med området og dermed mister sin semantiske funksjon. Et flagg burde skille seg ut fra området og være synlig for alle. Snømetaforikken passer her utmerket,

for snø forvandler landskapet og fremmedgjør dets habitualiserte betydning. Denne fremmedgjøringen av noe som i utgangspunktet er fortrolig, danner først forutsetningen for at minneprosessen kan komme i gang. Snø legger et taust teppe over landskapet som derfor må tolkes på nytt, nemlig under andre fortegn. Snø er på denne måten ikke bare et materiale for å minnes de døde, den er også dikterens materiale fremfor noe annet, dette i kraft av dens fremmedgjørende egenskap. Den er hans mat, så å si.

Når så Paul Celan metaforiserer snø som måltid i det første diktet, er jeg tilbøyelig til å tyde dette i forbindelse med snøens minneaspekt. Idet snøen gjør «synlig» det som ellers er skjult, tar den opp det fortregnte, det samfunnet tier om. Dette er hans korrektur. I den forstand er snø «himmelsk korrekturlakk», for å bruke formuleringen til Anne Grete Preus. Den religiøse forestilling om en rettferdig himmel ligger her ikke så langt unna. Celans formulering «du kan trygt / traktere meg med snø» tyder på at taleren er fortrolig med tanken på at snø faktisk kan fungere som måltid. Han trenger det som «himmelsk manna», også fysiologisk sett. Snøen fungerer som talerens livselement med tanke på dens minneaspekt. Den renner gjennom kroppen som «snømat» og må fordøyes. Celan henspiller her kanskje på en forestilling fra antikken der det var vanlig å bruke fordøyelsesmetaforer for å tematisere minnet. I sin bok *Bekjennelser* snakker Augustin om «hukommelsens mage» og sammenligner minneprosessen med inntak og fordøyelse av mat.⁶⁶ *Memoria* er ifølge Augustinus ikke bare et passivt hukommelsessted der man kan lagre kunnskap. Snarere er det et fordøyelsesorgan der innholdet bearbeides videre til aktiv kunnskap som innvirker på sjelen til den som minner. *Memorias* adsprede deler samles til en ny enhet (en ny viten), og dette betyr at også vedkommende selv samler seg.⁶⁷ Kobler man måltidsmetaforikken opp mot formuleringen «snøen av det fortiede» som finnes i «Klabbar snøen seg um ordet», så ser man igjen det dialektiske ved Celans snømetaforikk. Det fortiede legger seg som snø over alt og danner et tilsynelatende uskyldig teppe. Men under teppet ligger de døde fortsatt, forbrytelsene mot menneskeheten er skjult, men ikke forsvunnet. Dette fører til en dialektisk forståelse av

66 Se Augustin 2009: *Confessiones*, bok X og Moser 2009: 92–95.

67 Moser 2009: 94.

snø og natur generelt. Naturen har tapt sin uskyld fordi den fungerer som arkiv for menneskenes grusomhet, som diktet «Hjemkomst» tydelig viser.

På grunn av snøteppet er det mulig å oppdage de døde under jorden i dette diktet. Samtidig blir de døde beskyttet av snøen, som dermed fungerer dobbelttydig. Den skal beskytte de dødes *memoria* mot politisk instrumentalisering, samtidig som den skal peke på *memoria*-aspektet, som gave for de som «fortjener» den. Celans diktning kan tolkes som en «nektelsesdiktning» som unndrar seg instrumentaliseringen. Diktningens vanskelighet skyldes en bevisst strategi som prøver å unngå «lett» forståelse. Faren består i at leseren kan «konsumere» diktene dersom de ville romme for mye av det som allerede er sagt. Celans dikt har derfor en tendens til å forstumme, de blir stadig mer fåmælte i løpet av forfatterskapet.

I det følgende kapitlet skal det drøftes hvordan snømotivet henger sammen med erkjennelsen. Hvorfor forbindes snø med rasjonalitet? Hvorfor er denne koblingen så frekvent? Enn så lenge har vi blant annet sett at snø forbindes med det transcendent på grunn av dens hvite farge og dens tomhet, så å si. Jeg har ikke analysert tekster der også fortelleren trekkes inn i erkjennelsens problematikk, i hvert fall ikke i stor skala. Dette skjer i de følgende tekstene, særlig tydelig kommer det til syne hos Durs Grünbein. Han bruker tre fortellerinstanser, Descartes, hans tjener og det lyriske jeg, og alle tre trekkes inn i det man med Descartes kan kalle den «metodiske tvil». Selv hos H.C. Andersen, i hans eventyr *Sneedronningen*, virker fortelleren usikker med tanke på det fortalte, både når det gjelder sjangeren og de flytende syv historiene som fortelles. Og Wallace Stevens' dikt, bestående av en setning, er et hypotetisk tankeeksperiment kring erkjennelsen der forbindelsen mellom subjekt- og objektverden er kappet.