

Syv artikler om kulde og litteratur

Morten Bartnæs

Syv artikler om kulde og litteratur

Avhandling for graden philosophiae doctor

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Universitetet i Agder 2014

Doktoravhandlinger ved Universitetet i Agder 77

ISSN 1504-9272

ISBN 978-82-7117-756-0

© Morten Bartnæs, 2014

Omslag, innbinding og trykk:
Trykkeriet, Universitetet i Agder
Kristiansand

Innhold

Innledning	7
På besøk hos Nordavinden	57
Omveier til Johannes V. Jensens <i>Bræen</i>	75
Hav, hage, teater og temperatur i Cora Sandels <i>Alberte</i> -bøker	99
Til <i>Is-slottet</i> med kaldt hjerte	127
Varmt og kaldt i <i>Frøken Smillas fornemmelse for sne</i>	147
Hvordan slutter <i>Kjærlighet</i> ?	175
En billedlig orientert lesning av Mattis Øybøs <i>Alle ting skinner</i>	199
English Summaries	225
Samlet litteraturliste	229

Innledning

Ønsket om å skrive gode forskningstekster i litteraturfagene kan av og til gå over i frustrasjon over de motstridende kvalitetskriteriene som former samtalen man tar del i. På den ene siden bestemmes disse kriteriene av fagenes ambisjon om relevans for samfunnet som avser penger til arbeidet. Skoleelever som ikke utdanner seg til å bli noe annet enn lekfolk innenfor litteraturfagene, lærer seg i dag å beskrive kommunikasjonsprosesser med utgangspunkt i en modell av Roman Jakobson, eventyr med begreper skapt av Vladimir Propp, Algirdas Greimas og Axel Olrik, fortellehandlinger med utgangspunkt i nykritisk eller strukturalistisk metode og kulturhistoriske utviklingsprosesser med bakgrunn i tankeganger som stiller seg i opposisjon mot tidligere generasjoners nasjonale orientering – oftest uten at tilknytningen til forskningstekstene gjøres eksplisitt. Litteraturfagenes legitimitetskrav kan vanskelig formuleres uten å vise til forestillingen om at forskningen har denne typen utadrettet, samfunnsmessig relevans – og da nødvendigvis i en konsentrert eller forkortet form, tilpasset et publikum av lekfolk.

På den andre siden preges sjangerkravene som stilles til forskningstekster innenfor humaniora, av en partikulariserende tendens med stadig økende grad av tematisk spesialisering, terminologiutvikling og teoretisk orientering. Mens denne tendensen neppe kan anses som problematisk innenfor emner der legitimitetskravet i mindre grad knytter seg til relevansen for folkelig utdanning og offentlig debatt, skaper den spesielle vanskeligheter for kommunikasjonen innenfor litteraturfagene. Hvor esoterisk kan man skrive – terminologisk eller tematisk – samtidig som fordringen om allmenn tilgjengelighet, relevans og interesse oppfylles? Momentet har også en side som ikke berører litteraturfagenes behov for legitimitet utenfra. Til tross for at litteraturstudiet kan øke både reseptivitet og formuleringsevne, kommer man vanskelig bort fra at leserholdningen også hos skolerte lesere formes av erfaringsmåter som ikke primært er av akademisk karakter. Man lar seg interessere eller irritere. Man fascineres over skjønnhet eller brutalitet, forundres eller forskrekkes. Til tross for at denne typen leserholdninger av og til nedvurderes som grunnlag for en vitenskapelig lese måte, er de etter mitt syn i praksis vanskelige å overse. Betydningen til disse føringene – hensynet til offentlig interesse og hensynet til den sentrale, men ikke eksklusivt vitenskapelige erfaringsmåten – kan kanskje forklare noen kjennetegn ved skrivemåtene man implisitt eller uttrykkelig oppfordres til å velge: Publikum som forskningstekstene henvender seg til, er til tross for en stadig mer påtrengende, akademisk arbeidsdeling sjelden først og fremst eksperter på snevre enkeltemner, og substratet av lekmannsopplevelse som legitimerer den akademiske tilnærmingen,

forlates i praksis sjelden; dette til tross for at de enkelte forskningstekstene oppviser en stadig større grad av terminologisk diversitet og tematisk spesialisering.

Disse dobbelte, til dels motstridende sjangerkravene er i seg selv ikke unike for litteraturfagene. De virker innenfor store deler av humaniora. Imidlertid kan man innenfor litteraturforskningen oppleve at også dens egen terminologibruk formes av hensynet til et oftest uformulert krav om populariserbarhet og samfunnsmessig relevans. På samme måte som faget søker å gjøre seg relevant for omverdenen ved det implisitte kravet om allmenn interesse, preges språkbruken av populariserte uttryksmåter med en ofte nokså uklar tilknytning til tekstene der begrepene utvikles. Forholdet mellom litteraturforskningen og offentligheten på den ene siden, og litteraturforskningen og teoridannelsene den støtter seg til, på den andre, viser her et fellestrekk. Å skulle påvise omfanget av og betydningen til denne prosessen i dagens litteraturforskning er åpenbart ikke mulig i denne innledningen. Et par eksempler kan likevel tydeliggjøre tankegangen.

Som utgangspunkt kan man gjerne velge resepsjonen og bruken av en tekst som stadig er av betydning som grunnlag for den litteraturteoretiske diskusjonen av et tema som står nært arbeidsfeltet i den foreliggende avhandlingen, Roman Jakobsons «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances» (Jakobson 1971[1956]). I den grad synspunktene fra Jakobsons artikkel kritiseres i de gjerne to-tre siders referatene i norskspråklige forsknings- eller innføringstekster, retter innvendingene seg gjerne mot hans etter manges oppfatning i overkant polariserende skille mellom metafor og metonymi (f. eks. Refsum 1998, Høystad 1998:261ff., Kjærstad 1997:26). I andre tilfeller sløves dette skillet uten konfronterende kritikk (f. eks. Skei 1995:28, Gripsrud 2000:181ff.). Andre steder er behandlingen av Jakobsons artikkel mindre bifallende. Lettest å få øye på er James Drakes kritikk, som foreligger i to former – et leserbrev til *Times Literary Supplement* og en artikkel av monografisk omfang (Drake 1998 og 2002). I artikkelen mener Drake ikke bare å kunne bringe belegg for at Jakobsons språkbruk er tildekkende heller enn opplysende, og for at hans teoretiske konklusjoner står i motsetning til funnene fra samtidens afasiforskning. Roman Jakobson kan bare ha kommet frem til resultatene gjennom en bevisst forstillende bruk av sine kildetekster, mener Drake – en type «uredelighet»¹ (Drake 2002:28; cf. 122; 149) som senere skal ha forplantet seg til noen av hans mest markante lesere. Etter det jeg kan se, har Drakes artikkel verken blitt sitert eller omtalt siden den utkom i det ikke påfallende obskure Springer-tidsskriftet *Knowledge*,

¹ Der annet ikke er angitt, er oversettelser fra fremmedspråklige tekster mine egne.

Technology, and Policy. Dens innhold er utvilsomt ukjent for flertallet av litteratur-, kultur- og medieforskerne som siterer fra «Two Aspects». Imidlertid kan man spørre seg hvilken virkning argumentene i Drakes artikkel ville hatt for tekstene der «Two Aspects» kanoniseres gjennom referater iblandet behersket kritikk. Det billed- språksteoretiske, humaniora-relevante innholdet i artikkelen synes ikke i første rekke å bero på dens kanskje generelt uetiske kildebruk, dens muligens usurperende forhold til datidens afasiforskning, og heller ikke på finhetene i dens retoriske og argumentative praksis. Lesere innenfor humaniora som lar disse kjennetegnene ved Jakobsons artikkel tre i forgrunnen, risikerer å bryte en faglig konvensjon som i sin konsekvens fører til at det nevneverdige ved «Two Aspects» oftest reduseres til et temmelig snevert utvalg av uttryksmåter: Jakobsons artikkel har å gjøre med skillet mellom metafor og metonymi; den plasserer dem langs et par akser og knytter dem til forskjellige språklige funksjonshemninger; er kanskje for streng i sine terminologiske distinksjoner...

Mens det mest vesentlige momentet i kommunikasjonen rundt «Two Aspects» tilsynelatende består i å referere noen sentrale formuleringer i Jakobsons artikkel, foregår resepsjonen av Sigmund Freuds artikkel «Das ‘Unheimliche’» (Freud 1990[1919]) gjerne langs andre linjer, idet referatene av enkeltformuleringer ofte opptrer sammen med noen etter hvert standardiserte, argumentative grep. I den nærmest altomfattende gjenbruken av synspunkter fra og om artikkelen som har utviklet seg gjennom de siste tretti årene, mangler det ikke på bruksmåter der «Das ‘Unheimliche’» nevnes i sammenheng med analysen av billedlig språkbruk. Dette gjelder for eksempel bindet *Metaphor* i Routledge-forlagets nye versjon av bokserien «The Critical Idiom» (Punter 2007), der henvisningene til Freuds artikkel fordeler seg nokså jevnt gjennom teksten, bortsett fra et kapittel som i sin helhet er avsett til denne tematikken. Mens Punter tidlig slår fast at ideen om at metaforer har noe uhyggelig ved seg, allerede forelå hos de gamle kineserne (nærmere bestemt hos en ikke navngitt litteraturkritiker i det andre århundret før vår tidsregning, Punter 2007:34), er det sjelden noen tvil om den dominerende, treveis tilknytningen mellom uhygge som moderne faguttrykk, Freuds korte artikkel og de oftest dekonstruktivt inspirerte tolkningsforsøkene som denne artikkelen har blitt gjenstand for.

Punter begynner sin egentlige diskusjon av «metaforen som en sentral måte å forstå det uhyggeliges egenskaper på» med en presisering, idet det uhyggelige ikke egentlig defineres, men blir «betraktet som prosessen som etablerer uatskilleligheten

mellom det kjente og det ukjente». ² Når metaforer har noe med det uhyggelige å gjøre, er det ifølge Punter først og fremst på grunn av det merkelige samvirket mellom likhet og ulikhet som preger dem:

For if any one thing can be like any one other thing, there can and must be between those things also a difference; otherwise, they would be exactly the same thing, and any available metaphor would collapse into identity. (Punter 2007:88)

Slik «hevder [*asserts*] metaforen både forskjell og likhet», mener forfatteren, som ikke griper opp den potensielt vidtrekkende hjelpetanken om sammenbruddet inn i fullstendig identitet. I stedet følger en presentasjon av et sentralt kjennetegn ved det uhyggelige, forklart av Freud, nemlig at språkhistoriske forhold har gjort at ordet «unheimlich» også har kommet til å omfatte sin motsetning, «heimlich» (hemmelig/hjemlig) (*ibid.*). Punter illustrerer dette sammenfallet mellom det kjente og det ukjente ved hjelp av eksempler på poetisk språkbruk der det hjemlige gjøres ukjent idet billedlige bruksmåter rykker ordene ut av sine velkjente sammenhenger, eller ved at metaforene skaper *déjà-vu*-opplevelser der leseren opplever sammenfall «som ikke burde ha forekommet» (Punter 2007:90). Når Punter ser på *déjà-vu*-opplevelsen som den viktigste (eller i det minste den mest metaforrelevante) formen for uhygge, er påstanden for så vidt ikke uten belegg i Freuds diskusjoner av fenomenet. Tilknytningen til noen synspunkter i den foreliggende litteraturen omkring «Das ‘Unheimliche’» synes imidlertid å være en viktigere rettesnor for denne diskusjonen enn Freuds egen tekst. Til tross for at Punter tidligere (2007:66) har angitt en sannsynlig innflytelseskilde for interessen for *déjà-vu* som metafor- og uhyggesteoretisk forbindelsespunkt (Nicholas Royles *Telepathy and Literature* (1990) og *The Uncanny* (2003)), forblir disse tekstene unevnte i denne sammenhengen – uten at det virker passende å kritisere forfatteren for mangelen på uttrykkelige henvisninger. Dette gjelder også en sentral forutsetning i argumentasjonen i Punters fremstilling, tanken om at vår språklige praksis selv er beheftet med en iboende, indre uhygge – og for den saks skyld også tanken om at tekster (inkludert Punters egen) der denne uhyggen tematiseres, selv fremstår som uhyggelige. Også når forfatteren stilltiende forutsetter at det lesende publikumet opplever tematiseringen av ideer om permanent betydnings-

² Formuleringene synes ofte å hvile i sin egen uoversettelighet: «Metaphor is a crucial way in which we can apprehend the quality of the uncanny, considered as the process which establishes the inseparability of the familiar and the unfamiliar. (Punter 2007:87)

utsettelse, samrøret mellom forskjell og identitet etc. som både ny og utrygghets-skapende, plasserer han seg i en veletablert, men unevnt tradisjon.³

Formuleringer av den typen som Punter bruker for å gi sin presentasjon av forholdet mellom freudiansk uhygge og billedlig språkbruk, er imidlertid så vanlige at det oppleves som en tilranelse å skulle kreditere dem noen enkelt kilde. Å bebreide forfatteren for mangelen på presisjon i forholdet til teksten han faktisk påberoper seg – for eksempel når Freuds påstand om at ordet *heimlich* gjennom språkhistorien har gått over til å omslutte sin motsetning, snus på hodet (cf. Freud 1990[1919]:248) – synes også upassende, i den forstand at den ikke ser ut til å berøre det vesentlige, det som David Punter egentlig interesserer seg for i sin diskusjon av forholdet mellom uhygge og billedlig språkbruk. Posisjonen som Freuds artikkel har i Punters fremstilling, har fellestrekk med forholdene som preger de tidligere omtalte henvisningene til Roman Jakobsons «Two Aspects»: «Das ‘Unheimliche’» har å gjøre med sammenfallet mellom forskjeller og ulikheter, mellom kjent og ukjent; om at det kan være beklemmende å oppleve et *déjà-vu*, om at uhyggen også holder til inne i språket vårt. Kravet om å gjengi disse momentene på en tydeligere måte, føles både urettferdig og sosialt klosset: Den forklarende, opplysende effekten som David Punters tekst faktisk har i diskusjonen av forholdet mellom metaforer og uhygge, forringes øyensynlig ikke av omtrentligheten i gjengivelsen av synspunktene fra Freud og i resepsjonshistorien. Ordene som brukes i de omtalte gjengivelsene av «Two Aspects» og «Das ‘Unheimliche’» utøver sin virkning på dette nokså lave presisjonsnivået. Til tross for at de stadig redefineres, baserer gjenbruken av dem innenfor humaniora seg på en forenklings- og allmenngjøringsprosess som gjør at interessen for hva forfatterne måtte ha ment med dem, ikke ser ut til å være av primær betydning. Det er ikke så viktig om Roman Jakobson faktisk har skapt noe nytt og tilforlateglig i artikkelen som gjerne danner en del av grunnlaget for metaforteoretiske diskusjoner. Hva Freud måtte ha ment i sitt forsøk på forklaring av uhyggesopplevelser, er mindre viktig enn de forskjellige, ofte lite tekstorienterte omtolkningene som begrepet *the Uncanny* og dets franske motsvarigheter har blitt gjenstand for. Litteraturvitenskapelig orienterte lesere som henger seg for mye opp i disse kjennetegnene ved «Two Aspects» eller «Das ‘Unheimliche’», begår et kutyme- eller sjangerbrudd som vanskelig kan forklares uten å vise til at det egentlige publikumet for tekstene som skapes, er de allmenndannede leserne som skal møte synspunktene som styrer den akademiske samtalen, i en enda mer unyansert, populær form. Slik synes det vitenskapelige språket innenfor

³ Den tydeligste parallellen er i dette tilfellet Neil Hertz’ «Freud and the Sandman» (1985[1979]).

humaniora å bli påvirket av de samme mekanismene som viser seg når forskning innenfor disse feltene populariseres.⁴

Metaforologi

Diskusjonen på de foregående sidene fungerer bedre som illustrasjon av et subjektivt opplevd ubehag ved en vanlig form for teoribruk innenfor humaniora enn som et forsøk på en samlende, empirisk fundert teorikritikk med overbevisningskraft ut over de nevnte enkelttilfellene. I det følgende vil jeg ta utgangspunkt i en kontrasterende diskusjon av noen perspektiver og uttrykksmåter hos Hans Blumenberg og i skoleretningen som har fått sitt navn etter George Lakoff, for å presentere noen synspunkter som har virket formende for noen av de metodiske valgene jeg foretar i artiklene i avhandlingen.

Til tross for at interessen for Hans Blumenberg blant annet viser seg i at hans *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1997[1960]) foreligger i norsk oversettelse (2002), er hans posisjon som språk- eller metafor-teoretiker ikke selvsagt selvsagt. Blumenbergs navn kan forbli unevnt både i R. W. Gibbs' omfattende *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (2008) og i historisk orienterte, tilsynelatende vidtfavnende fremstillinger som Clive Cazeaux' *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida* (2007). Mens flere av Blumenbergs mer omfangsrrike og i første rekke idehistorisk orienterte tekster har foreligget i engelsk oversettelse siden 1980-tallet, ble hans *Paradigmen* først oversatt i 2010. Tanken om at det foregår en Blumenbergrenessanse utenfor det tyskspråklige området, hevdes av og til (f. eks. allerede av Jacques Monod (2005)), men de rådende forholdene gjør det ikke tvingende nødvendig å slutte seg til den.

Innenfor det tyskspråklige området er situasjonen noe annerledes. Samtidig som aktiviteten knyttet til tidsskrifter som *Archiv für Begriffsgeschichte*, der Blumenbergs *Paradigmen* utkom, fortsetter i en etter hvert tradisjonell, begrephistorisk retning, viser hans innflytelse seg fremfor alt i etableringen av noen nye interessefelt og forskningsområder. Tydeligst er innflytelsen i de lange, ofte essayistisk pregede artiklene i Ralf Konersmanns *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* (2007), der en uensartet gruppe av forskere ettersporer aktiviteten til et

⁴ Kanskje bør det påpekes at synspunktene jeg presenterer i de foregående avsnittene, ikke bunner i noen frustrasjon knyttet til at Jakobsons eller Freuds oppfatninger ikke alltid presenteres i samsvar med det forfatterne måtte ha ment. Ideen om at litteraturforskningen burde bestrebe seg på en begrepsbruk som i mindre grad preges av prosessene som kan observeres i resepsjonen av «Two Aspects» og «Das 'Unheimliche'», er kanskje ikke utopisk, men den kan ikke uten videre aksepteres som noe ideal.

førtitalls billedlige forestillinger, for eksempel «Bauen» (å bygge) og «Fließen» (å renne), gjennom kultur- og filosofihistorien. Det språklige og teoretiske feltet som åpnes i denne teksten, nevnes allerede i Joachim Ritters innledning til det begreps-historiske universalleksikonet *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, der forfatteren begrunner utelatelsen av billedlig språkbruk med at dette feltet er for lite utforsket til at det kan inkluderes (Ritter 2007[1971]).

Blant ideene som Blumenberg presenterer i *Paradigmen*, er forestillingen om såkalte absolutte metaforer den i dag mest velkjente. Forholdet mellom Blumenbergs språkbruk og de intertekstuelle omgivelsene som uttrykket plasserer seg i, kan gjerne brukes som illustrasjon av et karakteristisk trekk ved forfatterens tilnæringsmåte. Få år før utgivelsen av *Paradigmen* brukte romanisten Hugo Friedrich uttrykket «absolute Metapher» i sin innflytelsesrike bok *Die Struktur der modernen Lyrik* (1974[1956]). Friedrichs språkbruk kan gjerne illustreres med et av hans egne eksempler: I lesningen av Rimbauds *Le bateau ivre* (1871) kommer Friedrich til at billedbruken – som båten selv i diktet – driver bort fra ethvert holdepunkt og slik plasserer leseren i et imaginært rom som «ikke har å gjøre med noen form for virkelighet» (Friedrich 1974:74). Friedrichs språkbruk, som ikke har vært uten gjennomslagskraft i litteraturforskningen,⁵ danner en interessant motsetning til Blumenbergs tankegang. Også for Blumenberg lar visse typer av språkbruk seg oppfatte som absolutte, altså løsrevne, selvstendig eksisterende metaforer, men der tradisjonen etter Hugo Friedrich lar fokuset ligge på det billedlige språkets markante brudd med etablerte virkelighetsforestillinger, interesserer Blumenberg seg heller for noen metaforers funksjon som forutsetning for og nødvendig supplement til begrepsspråket.

Denne funksjonen kan illustreres med noen observasjoner knyttet til et undersøkelsesfelt som Blumenberg introduserer i *Paradigmen*: Til tross for at uttrykket «sannhet» kan gjøres til gjenstand for en begrepshistorisk analyse, risikerer man ved denne tilnærmingen å undertrykke noen faktorer som vanskelig kan skilles ut fra definisjonsforsøkene: Forestilles sannheten som et lys som kan tennes, eller som en kropp som må kles av? Som en bok man kan bla i, som et urverk eller som en organisme? Danner sannheten et sentrum, eller må man reise bort for å nærme seg den? Beskrives den som om den var en fortelling, eller plasseres den hinsides en kronologisk ordnet, narrativ sammenheng? I den begrepshistoriske tradisjonen som Blumenberg kritiserer, har det visstnok vært vanlig å anse disse talemåtene som en

⁵ For eksempel i Gerhard Neumanns analyse av billedbruken hos Mallarmé og Celan (Neumann 1970).

slags restbeholdning («Restbestände») som eksisterer ved siden av det etablerte, definatorisk avgrensede begrepsspråket, uten noen selvstendig, erkjennelsesmessig verdi. I *Paradigmen* presenteres tanken om at de i stedet bør regnes som en uerstattelig del av vår språklige grunnbeholdning («Grundbestände»); absolutte ikke på grunn av mangelen på tilknytning eller likhetsrelasjon til en utenforliggende virkelighet, men heller fordi de ikke på noen utfyllende måte kan løses opp i begrepsspråklige definisjoner. Den tradisjonelle forestillingen om at den språklige tilknytningen mellom sannhet og nakenhet bare utdyper sannhetsbegrepet eller tilfører det en ny dimensjon, utfordres altså; ikke primært fordi Blumenberg ønsker å oppheve todelingen mellom begrepsspråk og billedlige uttrykksmåter, men heller fordi de sistnevnte tilkjennes en selvstendig og grunnleggende, erkjennelsesmessig funksjon. Ved begynnelsen av *Paradigmen* presenteres tanken om absolutte metaforer som en hypotese som det gjenstår å prøve ut. Bokens filosofiske interesseområde strekker seg i retning av forholdet mellom *logos* og fantasi, og Blumenbergs sentrale tese er at nærværet av absolutte metaforer gjør at fantasien ikke lenger kan regnes som et begrenset og stadig minkende substrat for omforminger til begrepsspråklige uttrykksmåter, men heller som et katalyserende element som stadig bidrar til utviklingen av begreper, uten at dette selv reduseres. Samtidig er tanken om metaforer som foregripende handlinger (*Vor-griffe* i forfatterens språkbruk) sentral for Blumenbergs forståelse av det billedlige språket. Metaforologien han vil skape grunnlaget for, er fremfor alt et forsøk på å vise hvordan *der Geist* – personifiseringen av den vestlige bevisstheten gjennom historien – «går forut for seg selv i sine bilder» (Blumenberg 1997:13).

Kanskje klarer de foregående avsnittene å kommunisere opplevelsen av en blanding mellom noen allment aksepterte tanker om billedlig språkbruk og noen utidsmessige trekk i Blumenbergs tilnærming. I dag har det blitt populært å finne tilknytningspunkter mellom Blumenbergs metaforanalyser og dekonstruksjonens språksyn. For eksempel danner hans tilsynelatende lett henslengte påstand et sted i *Paradigmen* om at dette ikke er stedet for spekulasjon omkring muligheten av en systematisk behandling av en gruppe metaforer, utgangspunktet for Robert Savages sammenligning med Derridas spekulasjoner i tekster som «Le retrait de la métaphore» (1978) (Savage 2010:135). I innledningen til essayet presenterer Derrida en av forutsetningene for sin tilnærming til den billedlige språkbruken: Man kan forsøke å snakke om metaforen, å si noe ordentlig eller bokstavelig om den, å behandle den som

et emne, men tvinges til å snakke om den på metaforisk vis, på dens egen måte.⁶ Fellestrekkene som dette og lignende utsagn kan brukes til å påvise, er altså temmelig uspesifikke – i den forstand at det i dag er vanskelig å finne stemmer innenfor metaforforskningen som ikke ville kunne slutte seg til en eller annen utlegning av Derridas formulering. Blant de mer problematiske presiseringene av dette utsagnet som virker nødvendige for å få Blumenbergs tankegang til å passe inn, kunne man nevne det teleologiske perspektivet som ofte kan spores i hans omtale av forholdet mellom billedspråk og begrepsspråk – for eksempel når forfatteren presenterer resultatene av sine egne undersøkelser som halvfabrikat, *Halbzeug* (Blumenberg 1997:29). Bildet antyder mer enn tanken om at forfatteren begynner med råvarer. Som Savage påpeker et par sider senere, kan man heller se på tilnærmingen som foreslås i *Paradigmen*, som en radikalisering av datidens begrephistorie enn som et forsøk på en devaluering av målsetningene for denne forskningsretningen.

Den billedlige forestillingen som Blumenberg viet størst oppmerksomhet i sitt senere forfatterskap, det kopernikanske verdensbildet, får en første presentasjon i teksten fra 1960. Temavalget kan virke overraskende, ikke minst fordi det kan være vanskelig å se noe billedlig aspekt i astronomens påstand om at jorden ikke danner universets sentrum. Påstanden er i dag nærmest selvvinnlysende som objektiv verdensbeskrivelse; dette til tross for at den danner en motsetning til mange inntrykk i vår livsverden. Samtidig kan man i dag oppleve de billedlige tenkemåtene som opptrer i sammenheng med Kopernikus-tradisjonens forskningsresultater, som både stabile og likefremme. Det heliosentriske verdensbildet blir til en metafor for menneskets opplevelse av å inneha en eksentrisk posisjon – både som aktør og observatør. Blumenbergs diskusjoner av denne påstanden – både i *Paradigmen* og i *Die Genesis der kopernikanischen Welt* (1975) – har som utgangspunkt at forholdet mellom det kopernikanske verdensbildet og metaforene det opptrer sammen med, ikke lar seg forstå som en enkel omskrivningsprosess der tanken om Jordens desentrerte posisjon settes i stedet for forestillinger som kan formuleres bokstavelig. I stedet viser Blumenberg gjennom en rekke enkeltstudier hvordan dette verdensbildet – som bilde – plasserer seg i forhold til en rekke temmelig ulike, men stadig metaforisk formidlede forståelser av menneskets historiske plassering, ontologiske rang og epistemologiske anlegg.

⁶ Ordlyden hos Derrida er noe mer innfløkt: «J'essaie de parler de la métaphore, de dire quelque chose de propre ou de littéral à son sujet, de la traiter comme mon sujet mais je suis, par elle, si on peut dire, obligé à parler d'elle *more metaphorico*, à sa manière à elle.» (Derrida 1987[1978]:64)

Den i dag vanlige desentrerings- og devalueringstanken utfordrer Blumenberg blant annet ved å vise til at Kopernikus' kosmologi, som gjør jorden til en «stjerne blant stjerner» (Blumenberg 1981:364), medfører en tydelig statusheving hvis den ses i forhold til Aristoteles' teorier: Innenfor et verdensbilde der stjernehimmlen anses som ontologisk mer høyerestående og fullkommen enn jorden, er det ikke slik at jorden degraderes når den likestilles med andre himmellegemer. Verditapet som kommer med det kopernikanske verdensbildet, oppstår heller som en konsekvens av at stjernene selv gradvis går over til å bli sett på som fysiske gjenstander, bundet av den samme gravitasjonen som gir Jorden dens vekt. Slik økes avstanden mellom det umiddelbare, metafysiske ladete inntrykket av stjernehimmlen og bevisstheten om at kreftene som styrer dens bevegelser, er skjulte for øyet, men samtidig mulige å avdekke med matematikkens hjelp. De moderne naturfagene kommer altså til å oppvise en ambivalens: På den ene siden er de verktøy som kan hjelpe oss til å gjøre den hensynsløse og overmektige naturen tilgjengelig; på den andre siden er det disse selv som avdekker naturens hensynsløshet, dens overmakt og grunnleggende utilgjengelighet (cf. Wetz 2004:69f.).

Det mentalitets- og språkhistorisk interessante ved Blumenbergs tilnærming består fremfor alt i erkjennelsen av den mangfoldige, men samtidig styrende funksjonen som for eksempel den kopernikanske revolusjonen har for vår måte å vurdere tilværelsen på. Når denne opptrer som beskrivelse av kjennetegn ved den moderne, naturvitenskapelig pregede opplevelsesmåten, tas den ikke først og fremst som en kosmologisk hypotese, men som en absolutt metafor, idet den gir en modell for svaret på «spørsmål som hittil aldri har blitt besvart med rent teoretiske midler» (Blumenberg 1997:108).

Kognitiv metafor-teori

Michael J. Reddys artikkel «The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language» (1993[1979]) nevnes ofte som den sentrale innflytelseskilden for Lakoff-tradisjonens tilnærming til språkets billedlighet. Reddys artikkel presenterer seg som et forsøk på å vise hvordan en utbredt, billedlig forestilling om kommunikasjonsprosesser manifesterer seg i dagligtalen og samtidig øver innflytelse på nyere, konstruktivistisk orienterte forsøk på omorientering. Målsetningen om å «legge frem vitnesbyrd (*evidence*) om at historiene som engelsktalende forteller om kommunikasjon, for en stor del er formet av semantiske strukturer i språket selv» (Reddy 1993:165), viser seg ikke minst i en omfattende samling av eksempler på konvensjonalisert, billedlig språkbruk. Eksempelene som primært interesserer

forfatteren, knytter seg til en overordnet, billedlig forestilling som Reddy sammenfatter i uttrykket *ledningsmetaforen*: Forestillingen om at språket fungerer som en ledning eller kanal der tanker fysisk transporteres fra en person til en annen; om at mennesker «setter mening inn i ordene sine» når de skriver eller snakker, og om at disse meningene trekkes ut av ordene igjen når de oppfattes av mottakerne (Reddy 1993:170). Ved siden av å diskutere noen av paradoksene som denne billedlige forestillingen leder inn i (for eksempel følgetanken om at ord har inn- og utsider), påviser Reddy hvordan den direkte påvirker argumentasjonsmåten i og resepsjonen av skoledannende, kommunikasjonsteoretiske tekster som Shannon og Weavers *The Mathematical Theory of Information* (1949).

Fellestrekkene mellom Reddys tilnærming og den som i dag knyttes til Lakoff-tradisjonen, viser seg fremfor alt på to plan: På den ene siden i den metodiske målsetningen om å abstrahere fra den enkelte, billedlige uttrykksmåten – i retning av generaliserende uttrykksmåter der enkle, bakenforliggende, billedlige forestillinger avdekkes – og på den andre siden i tanken om at disse bakenforliggende forestillingene øver en påviselig innflytelse på handlingene til menneskene i et språk-samfunn; også innenfor felt der det ikke har vært vanlig å tilkjenne dem noen stor betydning, som i matematikken (Lakoff og Núñez 2000). Samtidig foretar Lakoff-tradisjonen en vidtrekkende omtolkning av metaforbegrepet. Denne omtolkningen formuleres allerede på de første sidene i teksten der Lakoff sammen med Mark Johnson for første gang presenterer sin tilnærming i monografisk form, *Metaphors We Live By* (1980b):

We shall argue that, on the contrary, human thought processes are largely metaphorical. This is what we mean when we say that the human conceptual system is metaphorically structured and defined. Metaphors as linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person's conceptual system. Therefore, whenever in this book we speak of metaphors, such as ARGUMENT IS WAR, it should be understood that metaphor means metaphorical concept. (Lakoff og Johnson 1980b:6)

Omdefineringen av metaforbegrepet som foretas her, innebærer ikke minst en ontologisk omplassering: Slik Lakoff og Johnson bruker begrepet, betegner det ikke språklige uttrykksmåter, men (kjennetegn ved eller fellestrekk mellom) tankeprosesser som i sin tur forårsaker språkbruk av typen *metaphorical expressions*. Metaforen DISKUSJON ER KRIG fører altså til den metaforiske uttrykksmåten «å slå tilbake et argument». I sitatet over presenteres også begrunnelsen for denne omplasseringen: Siden vårt eget begrepsapparat ifølge forfatterne struktureres og defineres ved metaforer, er det dette selv som bør danne utgangspunktet for analysen. At

omdefineringen som foretas her, også har et ontologisk aspekt, viser seg ikke minst i den implisitte hierarkiseringen som forfatterne foretar: Metaforer anses som temmelig stabile, i mange tilfeller tverrkulturelt identiske bevissthetsstrukturer som legger premisser for menneskers språk, tanker og handlinger; uten at det er mulig å unngå deres virkelighetsformende effekter. Denne tankegangen fungerer samtidig som begrunnelse for den språklige nydannelsen som forfatterne innfører: I forfatternes språkbruk er metaforer det samme som metaforiske begreper (kanskje bedre: forståelsesmåter, *concepts*). Funksjonen til de metaforiske begrepene består fremfor alt i at de gir oss muligheten til å forstå en type erfaring ved hjelp av uttrykksmåter fra en annen type erfaring – som når vi bruker uttrykk som egentlig betegner en kroppslig kamp, i omtalen av en diskusjon (Lakoff og Johnson 1980a:486).

Til tross for at tankegangen som jeg har referert i de foregående avsnittene, kunne gjøre det nærliggende, knytter Lakoff og Johnson ikke uttrykkelig an til den kognitive tilnærmingen innenfor psykologi og filosofi i *Metaphors We Live By*.⁷ De nokså allmenne, språkteoretiske målsetningene som preger de tidligste tekstene innenfor denne retningen, presiseres imidlertid snart i retning av et par sentrale interessefelt. Når Lakoff på de innledende sidene i *Women, Fire, and Dangerous Things* (1987) uttrykkelig knytter seg til den kognitive forskningstradisjonen, skjer det samtidig med at forfatteren fremhever sin egen tilnærming som et forsøk på revisjon av noen av dens sentrale syns- og holdepunkter. Selv om han i innledningen unnlater å navngi hjemmelsmenn for synspunktene som skal revideres, er siktemålene som settes frem, i og for seg klare (om enn ytterst vidtrekkende): Spørsmålene om hva fornuften er, om hvordan vi skaper mening fra opplevelsene våre etc. kan bare besvares ved å anta menneskekroppen som basis ikke bare for den fysiske kunnskapstilegnelsen, men også for sinnets utforming av inntrykkene (Lakoff 1987:xiv-xv). Dette kroppslige fokuset er det viktigste fellestrekket mellom de ellers uensartede tilnærmingene som prøves ut i *Women, Fire, and Dangerous Things*, et moment som ikke minst vitner om det nære slektskapet mellom denne teksten og Mark Johnsons *The Body in the Mind*, som kom ut samme år (Johnson 1987). Orienteringen mot den kroppslige erfaringen som forutsetning for konseptualiseringsprosesser viser seg i noen av bokens mest kjente punktstudier – som i diskusjonen av bruken av ord som betegner vertikal plassering i steds- og mengdeangivelser («prisen gikk opp»), eller i analysen av billedlig språkbruk der sinne (*anger*) forestilles som varm væske i en beholder (Lakoff 1987:416ff.; 380ff.).

⁷ Dette gjelder etter det jeg kan se, også artikkelen som deler av boken bygger på, «Conceptual Metaphor in Everyday Language» i *The Journal of Philosophy* (Lakoff og Johnson 1980a).

Synspunktene som Lakoff og Johnson setter frem, presenteres stadig i form av kritikk mot en teoriehistorisk ganske uklart avgrenset, tradisjonell synsmåte. Opposisjonen mot det «objektivistiske» språk- og kunnskapssynet som formuleres i tekstene fra 1987, retter seg imidlertid ikke bare mot akademiske forståelsesmåter. Både *Women, Fire...* og *The Body in the Mind* innledes med performative språkhandlinger der objektivismen døpes i samme åndedrag som den etableres som motstander (Lakoff 1987:xii; Johnson 1987:x); kanskje heller i egenskap av å representere et i samtiden vanlig syn på forholdet mellom språk, tanke og virkelighet, enn som en gruppe av uttrykkelig formulerte, epistemologiske synspunkter. Tydeligst i så måte er Johnson, som i sin innledning presenterer objektivismen som «den gruppen av upassende forestillinger som har ført til blindhet overfor vår billeddannende evne»;⁸ forestillinger som kanskje best kan sammenfattes i tanken om at verden «består av objekter som innehar egenskaper og som danner forhold til hverandre uavhengig av menneskesinnet» (*ibid.*).

Fokuset på samvirket mellom kroppens basale, uunngåelige opplevelsesform og en tankevirksomhet som til vanlig (eller ifølge den kognitive semantikkens fiendebilde) antas å stå fjernt fra sanseerfaringen, er etter mitt syn både den mest interessante og den mest problematiske siden ved tilnærmingen som Lakoff-skolen utviklet i løpet av 1980-tallet. Selv om forfatterne gjerne uttrykkelig distanserer seg fra oppfatningen om at begreper og rasjonalitet er transcendent «i den forstand at de skulle befinne seg hinsides de fysiske begrensningene til enhver organisme» (Lakoff 1987:x), kan man allerede her oppleve etableringen av kroppen som premissleverandør som problematisk. Til tross for at den kroppslige opplevelsesmåten utvilsomt kan oppfattes som livsnær og håndfast, og til tross for at forklaringsverdien til basale, kroppslige opplevelser – opp og ned, varmt og kald – i diskusjonen av billedlig språkbruk ofte er betydelig, virker det vanskelig å unngå forestillingen om at kroppens posisjon i Lakoff og Johnsons forklaringsmodell bringer denne betenkelig nært den objektivistiske uavhengighetsforestillingen som de forsøker å komme til livs. Spesielt tydelig blir denne problematikken hvis man tar med i betraktning hvordan Lakoffs egne forskningsinteresser har utviklet seg de siste 35 årene. I stedet for å følge de kulturanthropologiske målsetningene som antydes i innledningen til *Women, Fire, and Dangerous Things*, orienterer forfatteren seg i senere arbeider stadig sterkere mot rent fysiologiske forklaringsmåter. Mannen som nevnes oftest i *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (Gibbs 2008), bidrar selv med et

⁸ «I shall give the name ‘Objectivism’ to the offending cluster of assumptions that has led to this blindness toward imagination.» (Johnson 1987:ixf.)

kapittel som utroper en nevrologisk revolusjon innenfor forskningen omkring språk og bevissthet (Lakoff 2008:17ff.). Til tross for at denne revolusjonen ifølge forfatteren først og fremst kan bidra med svar på spørsmålene som han var med på å formulere på 1980-tallet, virker avstanden til den kulturanthropologiske siden av disse spørsmålene nokså stor. Dette viser seg ikke minst i forfatterens omtale av hvilke deler av den opphavlige teorien som holdes i hevd også etter den nevrologisk orienterte perspektivendringen. Blant synspunktene fra *the old theory* som Lakoff refererer, er påstanden om at systemet av metaforiske tilordninger «eksisterer fysisk i våre hjerner» (Lakoff 2008:24). Dette selvreferatet innebærer en symptomatisk omtolkning av språkbruken i *Metaphors We Live By*, *Women, Fire...* og andre åttitalstekster, der det i stedet er begrepsapparatet, *our conceptual system*, som anføres som metaforenes oppholdssted (cf. Lakoff og Johnson 1980b:6). Lakoffs gradvise overgang i retning av forskningsinteresser som primært gjelder en gruppe av naturgitte forutsetninger for kommunikasjon og erkjennelse, bringer den kognitive metafor-teorien nærmere den motsatte leiren i den såkalte språkforskerkrigen mellom ulike grupperinger med opphav i den transformativt-generative grammatikken; dette til tross for at Lakoff selv gjerne betoner forskjellene mellom chomskyanerlinjen og sin egen, semantisk orienterte tilnærming (Harris 1993; Lakoff 1993:238 etc.). Samtidig kan man få inntrykk av at det markante, språkkritiske elementet i Michael J. Reddys artikkel fra 1979 i stadig sterkere grad tones ned til fordel for potensielt anmassende intensjonserklæringer, slik de for eksempel formuleres av Lakoff i 2008: «Har du noen gang undret deg over hvordan hele systemer av matematisk eller filosofisk tenkning kan være bygd opp av metaforiske begreper? – Den neurologiske teorien forklarer alt dette.»⁹

Ved siden av Lakoffs vending mot metafor-teori som *hard science* har det imidlertid lenge foreligget tilnærminger med mer markante fellestrekk til tradisjonelle arbeidsmåter innenfor humaniora, delvis i form av undersøkelser med spesifikke, litteraturvitenskapelige siktemål, og delvis i forskning med et uttrykkelig formulert, kulturanthropologisk tilsnitt. I begge tilfeller kan retningene følges tilbake til forskere som har samarbeidet med Lakoff siden slutten av 1980-tallet. Mens Mark Turner har utviklet den kognitive metafor-teorien som litteraturvitenskapelig synsmåte, står Zoltán Kövecses bak noen av dens oftest omtalte enkeltstudier knyttet til språkbruk om følelser og til samspillet mellom metaforikk og kultur. I Kövecses' tilfelle kan overgangen fra oppfatningen av metaforer som kroppslig bestemte universalier og i

⁹ «Have you wondered about how whole systems of philosophical or mathematical thought can be built up out of conceptual metaphors? The neural theory explains all this.» (Lakoff 2008:17). I teksten jeg siterer, viser «all this» til en del andre spørsmål i tillegg til det som gjengis her.

retning av en mer konstruktivistisk synsmåte følges gjennom forskjellige analyser av et av den kognitive metafor-teoriens mest velbrukte eksempler: EN SINT PERSON ER EN BEHOLDER UNDER TRYKK. Mens Lakoff og Kövecses' studie av billedlige uttrykksmåter for sinne i engelsk (1987) knapt går ut over denne følelsens (vissnok) fysiologisk-universelle virkninger som forklaringsmodell, forsøker Kövecses senere å utvikle en tilnærming som forener denne synsmåten med et «ikke-universalistisk, sosialkonstruktivistisk» tankesett (Kövecses, Palmer og Dirven 2003:133). Denne tilnærmingen ligger blant annet til grunn i boken *Metaphor in Culture: Universality and Variation* (2005), der den metaforiske forestillingen om sinne som væske innestengt i en beholder inntar rollen som det sentrale eksempelet teorien utvikles i forhold til.

Kövecses' diskusjon i *Metaphor in Culture* ser til å begynne med ikke ut til å ha fjernet seg mye fra synspunktene som allerede hevdes i artikkelen fra 1987: Utgangspunktet er fremdeles fascinasjonen over at den metaforiske forestillingen om sinne som stoff i en beholder lar seg påvise i form av et nokså velordnet system av metaforiske uttrykksmåter, og ikke minst over at dette systemet er nokså enhetlig på tvers av språkgrenser og kulturer. I forbausende mange språk kan sinnet *stige* eller *synke* i en person, man kan *stenge det inne* eller *la det få utløp*. Hvis en person *eksploderer*, skyldes det i regelen en gradvis oppvarming kombinert med trykkøkning, altså oftest uten at de begynner å *putre* eller *koke*. Til tross for at også Kövecses' forskningsinteresse tar utgangspunkt i disse forholdene, ligger hans fokus på to felt som i liten grad har blitt vektlagt i den universalistisk orienterte, kognitive metaforforskningen: Hvordan skal man fysisk og terminologisk beskrive forholdet mellom (angivelig) universelle, menneskelige opplevelser som sinne og systemet av språklige uttrykk som tas i bruk for å beskrive dem? Og hvordan skal man stille seg til forskjellene som faktisk foreligger innenfor dette systemet av metaforiske uttrykksmåter – for eksempel til en kjensgjerning som at kinesisk ser ut til å foretrekke uttrykksmåter der sinnet forestilles som en gass, heller enn som en væske? (Kövecses 2005:41)

Kövecses' nye tilnærming innebærer både en omvurdering av billedligheten i språkbruken omkring sinne og et forsøk på en differensierende, analytisk behandling av samvirket mellom et felles, allment-menneskelig erfaringsgrunnlag og faktorer som gjør at uttrykksmåtene omkring sinne får språk- eller gruppespesifikke særtrekk. Forholdet mellom sinnets fysiske virkninger og dets språklige uttrykk er heller metonymisk enn metaforisk, hevder Kövecses – i den forstand at varme, press eller innestenging er såpass basale elementer i vår virkelighetsopplevelse at måten de

konseptualiseres på, er metonymisk heller enn metaforisk. En premisse for dette synspunktet er den i humaniora ikke ukontroversielle tanken om at basale følelses-kvaliteter som sinne selv er universelle størrelser, et synspunkt forfatteren uttrykkelig slutter seg til og mener å kunne underbygge med eksempler fra eksperimentell psykologi (Kövecses 2005:42). Samtidig som det foreligger metonymiske sammenhenger mellom sinnets fysiske virkninger og uttrykksmåtene som brukes til å beskrive dem, finnes det spillerom for variasjoner innenfor det fysiologisk forutbestemte mønsteret. Kövecses sonderer dette spillerommet ved å diskutere variasjonen i språkbruken omkring sinne. I japansk opptrer for eksempel ofte magen (*hara*) som beholderen som sinnet holdes inne i – på de fleste andre språk er det hodet. Dessuten mener kognitivt orienterte språkforskere å ha påvist signifikante forskjeller i omtalen av sinne gjennom litteratur- og kulturhistorien; for eksempel ved at språkbruk som knytter sammen sinne og fysisk varme «øker dramatisk» i engelske tekster i tidsrommet mellom 850 og 950 (Kövecses 2005:68f.; 104f.).

I *Metaphor and Culture* bruker Kövecses denne typen eksempler for å begrunne overgangen til en tilnærming der den kognitive forskningens visstnok ensidige interesse for det persepsjonsmessig allmenngyldige forlates. Samtidig forsøker han selv å gjeninnføre noen lenge diskrediterte universalier. På bakgrunn av de siste årenes resultater innenfor blant annet kognitiv språkforskning mener forfatteren å ha grunnlag for å anta at *the American mind* selv kan gjøres til gjenstand for undersøkelser, og at nettopp forskjellene i uttrykksmåter mellom forskjellige språksamfunn kan brukes som utgangspunkt. Kövecses' ønske om å gjenopplive forestillingen om et nasjonalt sinnelag innebærer etter forfatterens egen oppfatning ikke noen tilbakevending til tanken om folkesinnet som en monolittisk og uforanderlig størrelse; det er «dynamisk, mangefasettert og foranderlig, og det kan undersøkes på en vitenskapelig måte» (Kövecses 2005:168). Til tross for Kövecses' avgrensningsforsøk ser det ut som om perspektivet har skiftet en del siden Lakoff og Johnson erklærte at oppdagelsene deres medførte at de måtte «avvise muligheten av enhver objektiv eller absolutt kunnskap og en hel bråte beslektede forestillinger».¹⁰

¹⁰ «In particular, this meant rejecting the possibility of any objective or absolute truth and a host of related assumptions» (Lakoff og Johnson 1980a:x).

Metaforologi og kognitiv metafor-teori som teoretiske innflytelseskilder i avhandlingen

Av og til kan man finne sammenligninger mellom Hans Blumenbergs metaforologiske tilnærming og Lakoff-skolens universalistisk og kroppslig orienterte, kognitive metafor-teori (f. eks. Westra 2010). Olaf Jäkel, som selv tilhører den kognitive tradisjonen, oppfatter til og med Blumenbergs teori om absolutte metaforer som en direkte forgjenger til Lakoff og Johnsons lære om metaforiske forestillinger (*metaphorical concepts*, Jäkel 1999:16). Til tross for at denne typen sammenligninger kan være fristende, er det mer interessant å rette oppmerksomheten mot forskjellene. Dette skyldes ikke minst plassen de faktisk innehar i de teoretiske refleksjonene som har formet de enkelte artiklene i avhandlingen: Interessene som jeg forfølger, oppstår ofte i spennet mellom de divergerende grunnsynene som preger Blumenberg og Lakoff-skolens syn på billedlig språkbruk, og da gjerne i tilknytning til momenter der jeg opplever dem som uforenlige.

Når det gjelder forskjellene mellom de to tilnærmingene, virker det ikke upassende å begynne med et basalt, metateoretisk moment. Stilistisk danner Blumenberg og Lakoff-skolen direkte motsetninger. Mens Blumenberg ofte blir bebreidet for sin elitistisk-allusjonsrike stil og sin ofte egenvillige, historiske orientering (Wetz 2004:9f.), retter den kognitive metafor-forskningen seg mer enn gjerne inn mot et publikum med mer begrenset skolering. Denne orienteringen preger ikke minst Lakoff og Turners *More Than Cool Reason* (1989), en bok som uttrykkelig henvender seg til studenter på lavere grads nivå, men som fremdeles kan regnes som den viktigste teksten blant forsøkene på å omsette den kognitive metafor-teorien til en litteraturvitenskapelig synsmåte. Den vidt orienterte skrivemåten som har blitt typisk for den kognitive metafor-teorien, kan skape problemer for lesere som er tilvent en mer delikat, akademisk kommunikasjonsform. Hvordan skal man for eksempel stille seg til Lakoffs stadig gjentatte påstand om at metafor-teorien før Lakoff utelukkende har sett på billedlig språkbruk som i bunn og grunn unyttig ornamentikk? Påstanden formuleres tilsynelatende varsomt på de første sidene i *Metaphors We Live By*, idet Lakoff og Johnson bare påberoper seg å avvike fra oppfatninger som deles av *most people* (Lakoff og Johnson 1980b:3f.). Senere erstattes de ikke nødvendigvis treffende beskrivelsene av en lekmannsholdning med faghistoriske oppsummeringer som virker enda mer problematiske – slik de for eksempel formuleres i Lakoffs artikkel «The Contemporary Theory of Metaphor» (1993):

In classical theories of language, metaphor was seen as a matter of language, not thought. Metaphorical expressions were assumed to be mutually exclusive with the realm of ordinary everyday language: everyday language had no metaphor, and metaphor used mechanisms outside the realm of everyday conventional language. (Lakoff 1993:202)

Sammenhengen gjør det klart at den «klassiske» perioden strekker seg inn i forfatterens samtid, men samtidig synes allerede Aristoteles' *Retorikk* å falle utenfor. «Alle bruker jo metaforer når de snakker sammen, akkurat som de bruker naturlige og egentlige betegnelser også.» Øivind Andersens parafrasering av utsagnet, «Metaforer er ikke noe som noen har pønsket ut»,¹¹ er utvilsomt en mer passende oppsummering av det perspektivdannende grunnsynet i forskningshistorien, både før og etter Lakoff. Likevel er det vanskelig å unngå inntrykket av at Lakoffs lekmannsorienterte stil langt på vei unnskylder forfatteren, eller i det minste setter denne og andre unøyaktigheter i et nytt lys. Lesere som måtte finne interesse i å kritisere denne og lignende formuleringer, står kanskje uansett så langt fra de egentlige målsetningene i forfatterens etter eget sigende radikalt nye, i høy grad lekmannsrelevante prosjekt at deres bebreidelser ikke kommer til å tillegges stor vekt. Slik kan man ikke sjelden ha opplevelsen av at tekstene skrevet innenfor denne skoleretningen deler seg i to lag – ett som med sin kameratslige eller skolemesteraktige tone er tilpasset hensynet til den allmenne interessen, og et annet, åstedet for den vitenskapelige diskusjonen i sin egentlige, innfløkte form. Samtidig kan man spørre seg hva som blir igjen hvis man skulle fjerne den kameratslige skolemesteren fra en prosastil som ikke minst næres av distansen mellom forskeren og et publikum som stadig gis inntrykk av at de har mye igjen å lære.

Blumenbergs skrivemåte kan til sammenligning oppleves som mindre problematisk, i det minste i den forstand at leserposisjonen man ledes inn i, er mer stabil. Fornemmelsen av stabilitet kan imidlertid lett gå over i en følelse av plagsom, vedvarende latens, delvis på grunn av den ikke-konkluderende stilen og følelsen av at forfatteren tier om sine egentlige hovedsynspunkter, men fremfor alt på grunn av spillet med transcendensforestillinger som for eksempel kan anes når forfatteren på den ene siden postulerer de uopløselige metaforenes eksistens, men samtidig styrer leserinteressen i retning av ønsket om å se flokene tydeligere. Problemene som denne skrivemåten fører til, blir fremfor alt tydelige i tekster der Blumenbergs metaforologiske interesse forsøkes videreført – som i den ofte irriterende, mindre virtuost

¹¹ Aristoteles 2000:352 (*Rhet.* III.2.6 (1404a)). Oversettelse og sitat fra Andersen 1995:73f.

mystifiserende skrivemåten i flere av artiklene i Ralf Konersmanns *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* (2007).

Også når det gjelder de språk- og tankemessige forholdene som Blumenberg og Lakoff-skolen retter interessen mot, er forskjellene mer påfallende enn likhetene. Eksempelene de tar for seg, synes å befinne seg på hvert sitt ytterpunkt i gruppen av tankeassosiasjoner som kan kalles metaforiske. Samtidig synes allerede utvalget av billedlige forestillinger som behandles i Blumenbergs tekster å stå i motsetning til den for Lakoff-skolen sentrale tesen om at metaforiske tenkemåter har en kroppslig bakgrunn. Det som kjennetegner billedligheten i synet av et skipsforlis, observert på trygg avstand fra land (et litterært motiv som Blumenberg behandler i *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979)) eller i erkjennelsen av at jorden ikke danner sentrum i universet, er heller fraværet av noe innlysende, kroppslig utgangspunkt. Når det gjelder den kopernikanske revolusjonen, er tvert imot opplevelsen av en fundamental motsetning mellom kroppslig erfaring og tankemessig fattbar virkelighet et sentralt element i forholdet mellom kosmologisk teori og billedlige bruksmåter.

Mens Lakoff-skolens tankegang kan synes reduktiv – i retning av kroppslig opplevelse, nevrologiske faktorer eller i premisset om kulturelle enheter som US-amerikanernes sinn, kan man i Blumenbergs tilfelle ha opplevelsen av en ustoppelig utflytning som likevel har vanskeligheter med å nå ut over ideen om de absolutte metaforenes grunnleggende uoppløselighet. Samtidig som denne skrivemåten i mindre grad er tabuisert innenfor humaniora enn for eksempel Kövecses' interesse for nasjonalkarakterer, reiser den sistnevnte noen spørsmål som de siste tiårenes toneangivende retninger innenfor litteraturforskningen har møtt med en kanskje utilbørlig distanse. Den kognitive retningen står fjernt fra tolkningsparadigmet der enkeltleseren møter enkeltteksten til et samvær der oppmerksomheten primært gjelder teksten som unikat, sett gjennom et blikk med større interesse for sin egen individualitet enn for sin like fundamentale alminnelighet. Problemet som kan oppleves når for eksempel Mark Turner i boken *The Literary Mind* (1996:31ff.) bruker Euripides' *Alkestis* som det sentrale eksempelet i diskusjonen av hvordan kroppslig bevegelse danner språklige forutsetninger for omtalen av døden i skjønnlitterære tekster, ligger ikke minst i den implisitte verdivurderingen: Finnes ikke det menneskelig og litteraturvitenskapelig relevante i denne teksten et annet sted enn i de billedlige tenkemåtene som den deler med folkesnakket?

Distansen man kan oppleve i møtet med den kognitive tankegangen, krysses imidlertid mot følelsen av at den representerer en synsmåte som er nødvendig i forsøket på å lese skjønnlitterære tekster med henblikk på en type språkbruk som

vitterlig ofte kan reduseres til noen nokså enkle, kroppslige opplevelser. Den metaforiske forestillingen om at FØLELSESMESSIG KULDE ER FYSISK KULDE er et nærmest uomgjengelig tolkningsresultat i lesningen av de aller fleste tekster der temperaturer kan tillegges en billedlig funksjon. Kanskje kan de mange eksemplene på at nyere forskningstekster heller gjenbraker denne typen metaforikk enn å nærme seg den med et analytisk blikk, tas som et tegn på at disse tekstenes tilknytning til noe trivielt, men samtidig overveldende utgjør et problem for en i første rekke individ- og enkelttekstorientert tilnærming. En lignende problematikk kan man gjerne oppleve i møtet med Zoltán Kövecses' nyinnføring av nasjonalsinnet som forskningsgjenstand: Til tross for de etiske problemene og anstrøket av ubehag som hefter ved denne forestillingen, representerer ideen om *the American mind* noe uomgjengelig, både som folkeantropologisk oppfatning og som element i en kulturvitenskapelig forståelsesmåte.

Lesningene som presenteres i den foreliggende avhandlingen, preges ofte av konkurransen mellom synsmåtene som jeg skissert på de foregående sidene. Å skulle velge mellom dem virker like problematisk som for eksempel å ta stilling for eller mot en av sidene i James Drakes forsøk på polemikk mot skrivemåten og synspunktene i *Two Aspects*. Det virker ikke utillatelig å forestille seg at verdien til disse synspunktene som retningsgivere for tekstlesningene er størst hvis man i stedet lar motsetningene mellom dem forbli uoppløste.

Kulde

Hva vil det si å være kald? Den billedlige bruken av uttrykket synes å være nokså likefrem. Forbrytere som handler med overlegg, detektiver som ikke lar seg ryste, foreldre eller samfunn som ikke viser tilstrekkelig, følelsesmessig engasjement for sine undergitte, mennesker med liten interesse for kjønnslivet, tankebygninger som har fjernet seg fra den sanselige virkeligheten – med disse eksemplene har man dekket de fleste av ordets bruksmåter. Å bruke litterære eksempler for å gi et mer utførlig svar på spørsmålet innebærer ikke minst en fare for å hevde det opplagte. Tørk Hviid i *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992) er en iskald forbryter, Smilla selv en ofte nedkjølt, privatpraktiserende detektiv. Vibeke i *Kjærlighet* (1997) kan gjerne beskrives som kjølig i sitt forhold til sønnen. Det kan også samfunnsforholdene som medvirker til at Alberte fryser i hjembyen.

Tanken om at bruken av uttrykk som «kald» om menneskelige forhold *ikke* representerer noe språklig bilde, men heller et sett av betydninger uten en merkbar, billedlig funksjon, har blitt formulert av forskere med høyst forskjellige, teoretiske

utgangspunkter. Man møter dem både hos antroposofen Ernst Lehrs, som hevder at det arkaiske menneskets temperaturforestillinger lever videre i denne språkbruken, som dermed slett «ikke bare er billedlig» (Lehrs 1987:204), og i dagens eksperimentelle psykologi. I *Science* kunne man for en tid siden lese at «opplevelsen av fysisk varme fremmer mellommenneskelig varme» – et forskningsresultat som uttrykkelig knyttes til synspunkter fra tekster som Mark Johnsons *The Body in the Mind* (Williams og Bargh 2008:606f.). «Føles sosial utestenging virkelig kaldt?», spør to andre psykologer og svarer i hovedsak bekreftende (Zhong og Leonardelli 2008). En lignende påstand opptrer også som del av James Drakes angrep mot argumentasjonen i Roman Jakobsons «Two Aspects». Påstanden om at bruken av ordet «kald» om en person skulle være metaforisk, innebærer ifølge Drake ikke bare uvitenhet om den vanlige språkbrukens standardiserende virkninger, men også den uriktige slutningen at bruken av allmenne, kroppsrelaterte erfaringskategorier utelukkende skulle være et indisium for en språklig hang til antropomorfisme. I dette tilfellet er den menneskelige erfaringen mer enn menneskelignende, mener Drake, og hevder slik et synspunkt som ligner det som fremmes av Lehrs, Williams og Bargh (Drake 2002:51).

Forsøket på å gi en nærmere beskrivelse av kulden i tekstene jeg tar for meg i denne avhandlingen, fører også raskt ut i problemstillinger av historisk art. At våre termiske forestillinger oppviser en nokså stor grad av tverrkulturell og historisk stabilitet, viser seg tilsynelatende allerede i Æsops fortelling om et også i dag velkjent veddemål. Mens Nordavinden ikke klarer å rive av vandreren klærne, går det enkelt for dens diametrale motsetning. Imidlertid er det ikke lett å bestemme seg for en mer presis utlegning: Er det Nordavindens temperatur eller dens iherdighet som gjør at den mislykkes? *Overtalelse er ofte mer formålstjenlig enn tvang*. Fabelens moral – kanskje skrevet inn av en senere forfatter – antyder det siste. (Esop 1995:78f.) Andre, språklig mer entydige eksempler på antikkens termiske billedbruk er mindre gjennomsluktige. Hva er det som spottes i økenavnet til tragedieforfatteren Theognis, *Snø*? Stilprøvene som blant annet Aristoteles bidrar med (for eksempel omskrivningen «strengløs lyre» om en bue, Aristoteles, *Rhet.* iii. 11), markerer en merkbar, språklig kontrast til vår tids avdempede, minimalistiske, skarpkantede – altså kjølige – stilideal. Theognis' kulde består i det motsatte. Billedligheten i den antikke bruken av uttrykket har satt sitt preg på moderne fransk og italiensk språkbruk, der *froid* og *freddo* kan brukes om kunstnerisk mislykkede uttrykksformer. Også den som vil gi en nærmere beskrivelse av billedligheten i ordene som beskriver noen av dagens vestlige stilidealer, møter ganske snart språk- og mentalitetshistoriske problemstillinger. Hva vil det si å være kul? – I en nordiskspråklig kontekst er den ellers opplagte tanken om

at denne egenskapen innebærer å slutte seg til det etiske idealet som i oljealderen fant sitt første, formende uttrykk blant amerikanske jazzmusikere (Pountain og Robins 2000:46ff.), trolig bare en delvis sannhet. «Vad kul», har de sagt lenge i Sverige, men i den grad uttrykket bærer termiske konnotasjoner, er de trolig av nyere dato.¹²

Problemene som kommer til syne i forsøkene på å beskrive kuldens billedlighet i dagligspråket og i skjønnlitteraturen, viser seg fra en annen side i tilfellene der termiske uttrykk opptrer som selvstendige, tilsynelatende ikke uten videre parafraserbare begreper i saktekster. Konseptualiseringsprosessene som disse uttrykkene har gått gjennom, kan påvises innenfor ulike forskningstradisjoner. Hvilken rolle spiller temperaturuttrykkene for forståelsen og resepsjonen av Claude Lévi-Strauss' skille mellom kalde og varme samfunn, eller for Marshall McLuhans skille mellom varme og kjølige medier? (Lévi-Strauss 1966:233 og *passim*, McLuhan 1994:22-32) Forestillingen om at bruken av disse uttrykksmåtene bare motiveres av behovet for å samle noen ellers nokså uenhetlige tanker på en kortfattet, slagordaktig måte, virker ikke fristende.

Samtidig preges mange av kuldeuttrykkenes bruksmåter – og sammenhengene de opptrer i – av en ofte nokså uensartet, men likevel tydelig sporbar følelse av mistrivsel. Det er hyggeligere å være varm enn å være kald. I skjønnlitteraturen opptrer kulden gjerne sammen med en skrivepraksis der grensene mellom en realistisk og en fantastisk skrivemåte utfordres, slik at et karakteristisk ubehag får bre seg hos leseren. I seg selv er denne skrivepraksisen slett ikke uvanlig. Likevel kan man forundres over likhetene mellom de pseudorealistiske, uhyggeskapende trekkene i *Is-slottet* (1963), *Smilla, Kjærlighet* – eller ved slutten av *Alberte og friheten* (1931). Hovedpersonens drømmeaktige tilbakeblikk på katastrofen på Stoppenbrinkkaien i hjembyen, der foreldrene hennes omkommer, preges av en uhygges- og uvirkelighetsfølelse der kulden er en sentral komponent. Albertes mor viser seg å ha rett i bekymringen om at det kan bli «koldt på kaien» (*Alberte og friheten*, 463). At ulykkesofrene ikke dør ved drukning da kaien bryter sammen (men i forkjølelse og feber noen dager etterpå), er ett av flere tegn på hvordan teksten her nærmer seg en pseudorealistisk fremstillingsmåte. Lesere som plasserer *Alberte*-trilogien i den realistiske tradisjonen, bebreider av og til uttrykkelig Cora Sandel for denne og lignende antydninger til fiksjonsbrudd (cf. Lervik 1977:89).

Enkelheten, nærheten til våre mest basale opplevelsformer, gjør samtidig den termiske billedbruken problematisk på en annen måte. Er den barnslig? Det er ikke

¹² Det første belegget i *Svenska Akademiens ordbok* er drøyt hundre år gammelt. Ordet antas å være avledet av “kula”, “beteckning för ngt fördelaktig, lyckligt o. d”.

vanskelig å forestille seg en estetikk der billedlig bruk av snøvær, varmeovner og lignende blir avskrevet som drevet av et beklemmende ønske om direkte følelsesappell – og eventuelt som i overkant rettferdig og liketil. I sin uutviklede form er dessuten temperaturene et fullstendig oppslitt billedfelt. Man kan gjerne se på varmt og kaldt som det billedlige språkets motsvarigheter til rimord som hjerte og smerte. Med unntak av Johannes V. Jensens *Bræen* (1908) er den termiske språkbruken i de skandinaviske tekstene jeg tar for meg i avhandlingen, oftest konvensjonell og ikke sjelden triviell. Lesere som konstaterer at den fysiske kulden i *Alberte*-trilogien, *Frøken Smillas fornemmelse for sne*, *Is-slottet* og *Kjærlighet* tjener som illustrasjon til de avstengte, distanserte, menneskefiendtlige følelsesmessige forholdene som beskrives i tekstene, kan komme til å mene at disse ordene beskriver kuldens billedlige funksjon på en ikke langt fra utfyllende måte.

Jeg er ikke uenig i en slik vurdering. Å arbeide seg videre inn i tekstens termiske språkbruk innebærer å forsøke å skape et ofte marginalt meningstilskudd. Siden så mange premisser allerede er gitt, drives man i diskusjonen av varmt og kaldt gjerne i retning av detaljer, språklige finheter, historiske kontekster og strukturelle kjennetegn ved tekstenes handling og i deres øvrige billedbruk. Til tross for at tekstenes termiske språkbruk ikke nødvendigvis peker ut over seg selv, drives den analyserende leseren i denne retningen. Siden man selv med den mest kortfattede sammenfatning av temperaturenes betydning i disse tekstene ikke sjelden har følelsen av å ha gitt en nesten utfyllende beskrivelse, kan det bli en desto mer stimulerende oppgave å finne noe å legge til. Dette synes å være en nokså vanlig lesestrategi. Thomas Seiler diskuterer i en artikkel blant annet kulden i *Is-slottet* nokså utførlig, men denne interesserer først og fremst i sin relasjon til vinterreisemotivet og melankoliforestillingene som han ønsker å belyse (Seiler 2007). Martin Werners avhandling *Die Kälte-Metaphorik in der modernen deutschen Literatur* (2006) vender seg ikke bare mot temaet som nevnes i tittelen, men forsøker samtidig å etablere en sammenheng mellom den termiske metaforikken i tekstene han undersøker, og motsetningen mellom en lineær og sirkulær tidsoppfatning. Werners holdning til billedbruken i tekstene illustreres med et Lichtenbergsitat: Kuldemetaforer bidrar ikke til nye innsikter, fører ikke til nye blikk gjennom gamle åpninger (Werner 2006:3). Til tross for at et generelt krav om et overordnet perspektiv på tekstenes termiske språkbruk ikke formuleres uttrykkelig av Seiler og Werner, synes det å ha øvd sin innvirkning på deres tilnærming. Kulden behandles ikke alene, men sammen med perspektivdannende, filosofisk og kulturhistorisk velbeskrevne emner som tidsopp-

fatning og melankoli. Werners egen holdning til en analyse av termisk språkbruk som ikke strekker seg ut over dette momentet, er tydeligvis lite positiv.

Også den foreliggende avhandlingen er preget av ønsket om å kombinere den spesifikt billedspråklige interessen med andre perspektiver. Samtidig retter jeg ofte oppmerksomheten mot strukturelle trekk ved tekstene som det har vist seg vanskelig å drøfte ved hjelp av tilnæringsmåtene som i dag er utbredte i skandinavisk litteraturforskning. Flere av artiklene innledes med eksempler på hvordan foreliggende lesninger unnlater å forholde seg analytisk til momenter som virker sentrale både som strukturerende faktorer i tekstene selv, og som elementer i deres leserappell. I seg selv dokumenterer disse sitatene imidlertid ikke bare tolkningslitteraturens ofte følbare distanse til tekstenes billedlige elementer, men også en hang til meddiktning som ellers er lite utbredt innenfor dagens litteraturforskning. I stedet for å tilkjennes verdi som analyseobjekter trenger tekstenes billedspråk inn i de analyserende lesernes språkbruk.¹³ Det ville føre for langt å spekulere i årsakene til at dette momentet – som også i dag må sies å tilhøre litteraturforskningens kjerneområder – såpass sjelden møtes med analytisk interesse i den vitenskapelige resepsjonen av tekstene jeg tar for meg. Man kan i det minste konstatere at tolkningslitteraturen stort sett følger idealet om å beskrive det billedlige språket *more metaphorico*.

Personene som opptrer i tekstene jeg undersøker, oppholder seg i kalde omgivelser, og leseren finner snart ut at kulden som omgir dem, ikke bare er en beskrivelse av fysiske foreteelser. Imidlertid kan man snart komme til å oppleve en slik beskrivelse av leseprosessen ikke bare som innsnevrende, men heller som temmelig uvedkommende for diskusjonen av de litterære kommunikasjonsformene som danner sentrum for interessen i avhandlingen. Problematikken man som billedlig orientert leser står overfor i forsøket på å beskrive sammenhengen mellom beskrivelser av fysisk kulde og menneskelig kjølighet, består på den ene siden av at selv den mest utvendige, tilsynelatende rent bokstavelige omtale av snø, is og kulde leveres med billedlige implikasjoner. Uavhengig av hvorvidt man velger å plassere dem på aksene mellom det kulturgitte og det universelle, danner de et nærmest ufravikelig tolkningsgrunnlag. Ved nærmere ettertanke kan imidlertid perspektivet som anlegges i en slik tankegang, virke ensidig. I stedet for å ta utgangspunkt i miljøbeskrivelsene kunne man like gjerne tenke seg opplevelsen av menneskelig kjølighet som utgangspunktet for refleksjoner omkring billedligheten i det litterære språket: Er det ikke oftere slik at vi leser om mennesker med personlighetstrekk

¹³ Eksempler finnes bl.a. på de første sidene av artikkelen om *Alberte*-trilogien.

(opplevelsesmåter, livssyn...) som kan sammenfattes i absolutte metaforer av typen «kjølighet», og deretter kommer til at denne kjøligheten lar seg relatere til noen i seg selv kanskje nokså uttrykksfattige og likegyldige beskrivelser av et ytre miljø?

I denne typen avveininger berører man spørsmål om persepsjonsmessige prioriteter med fellestrekk til dem som diskuteres i Lakoff-skolen. Den som beskriver snøen i *Is-slottet* som et «bilde på» noen menneskelige forhold, har samtidig antydnet at en figurativ talemåte som «hun er kald» representerer noe sekundært og avledet i forhold til et språklig og persepsjonsmessig forstadium der «kald» bare beskriver en sanseopplevelse. Hvorfor skulle det nødvendigvis være slik? Tanken om at de billedlige uttrykkene skulle stå språklig i gjeld til eller være persepsjonsmessig etterordnet noen mer fundamentale, håndfaste opplevelser, virker sjelden tvingende nødvendig. Til tross for at ordet *gravitasjon* står i et genealogisk forhold til ordet som beskriver opplevelsen av fysisk tyngde, *gravitas*, utgjør den kroppslige tyngdeopplevelsen knapt et passende grunnlag for forståelsen av den gjensidige tiltrekningen som fremmedordet beskriver. I stedet utvider gravitasjonsbegrepet opplevelsen av tyngdens kraft på en måte som reduserer det kroppslige momentet til en sidehandling.

Tilnærmingene som jeg prøver ut i denne avhandlingen, preges av forsøket på å distansere seg fra den hierarkiserende tankegangen som er skissert i de foregående avsnittene. En språklig konsekvens av dette behovet for distansering er at uttrykket «kuldemetaforikk» er brukt sparsomt i avhandlingen. At uttrykket ikke virker passende, har flere årsaker. På den ene siden vekker det assosiasjoner som vanskelig lar seg kombinere med forestillingen om interaksjon¹⁴ som en grunnleggende faktor i billedskapende prosesser. Ved å bruke uttrykket «kuldemetaforikk» løper man en økt risiko for å etablere kildeområdet for den billeddannende prosessen som en konstant og selvidentisk størrelse. Til tross for at et slikt perspektivvalg som nevnt over neppe er gangbart verken som nåtidig, teoretisk ståsted eller som beskrivelse av en holdeplass i teoriehistorien, kan uttrykket «kuldemetaforikk» lett komme til å skape sitt eget perspektiv; teorifjernt, men kanskje nødvendig for å støtte et behov for språklig fiksering. Samtidig virker andre, tilsynelatende analoge sammensetninger med

¹⁴ Med dette uttrykket sikter jeg til Max Blacks tanke om et samvirke mellom mål- og kildeområdet i billedlig språkbruk – altså det faktum at utsagn som «han er en hund» modifierer begge leddene i sammenstillingen. Imidlertid bruker jeg uttrykket her og andre steder uten andre språkfilosofiske pretensjoner enn at synspunktet som i dag knyttes til Blacks navn (og spesielt til hans artikkel «Metaphor» (1955)), representerer et nødvendig og i praksis oftest selvinnyttende element i den tolkende omgangen med billedlig språkbruk i skjønnlitterære tekster. Samtidig undergraves forestillingen om at det skulle gå an å skille billedlig språkbruk i mål- og kildeområder, ikke minst av uttrykk som «hun er kald».

identisk sisteledd lettere å godta. Blomster- eller skipsmetaforikk virker som kanskje lett utidsmessige, men like fullt mer akseptable beskrivelser av litteraturvitenskapelige interessefelt. Noen av forskningstekstene som synes å stå nært dette perspektivet – for eksempel Christopher Hollingsworths studie av insektmetaforikk i skjønnlitterære tekster fra antikken til postmoderne tid (Hollingsworth 2001) – er også utvilsomt interessante fra et teoretisk synspunkt. Når uttrykket «kuldemetaforikk» virker spesielt vanskelig å ta i bruk, skyldes det ikke minst at kulden i seg selv er et såpass abstrakt og universelt erfaringsområde. Mens Hollingsworths studie står nærmere toposforskningen enn den spesifikt metafororienterte lesemåten, virker dette perspektivet vanskeligere å innta i diskusjoner av kuldens billedlige funksjoner.

Problemene ved å løse opp den billedlige språkbruken knyttet til kulde i normalspråklige parafraiseringer, altså det aspektet som man med Blumenberg kan kalle deres absolutte karakter, gjør dessuten at en målsetning om å analysere «kuldemetaforikk» i seg selv fremstår som både utilbørlig forenkende og temmelig uinteressant. Kanskje er det slik at uttrykk som «kuldemetaforikk» har sin største berettigelse når de brukes i forbigående, i diskusjoner som egentlig gjelder helt andre kjennetegn ved en tekst – som kompromissløsninger mellom ønsket om terminologisk knapphet og behovet for språklig presisjon. Tekstene i den foreliggende avhandlingen er skrevet med en grunnleggende skepsis til forestillingen om at kulderfaringen – som et kroppslig og stabilt opphav – skulle fungere som utgangspunkt for avledninger i form av billedlige forestillinger på et høyere, mer abstrakt nivå. Av og til kan tanken om et motsatt, genealogisk forhold slik det ble illustrert med eksempelet *gravitasjon* over, virke vel så interessant som tolkningsperspektiv, men denne tanken lar seg ikke uten videre kombinere med den like uunngåelige synsmåten som antydes med uttrykket «kuldemetaforikk». Om noen skulle ønske seg en formulering som mer entydig peker ut interesseområdet for artiklene i denne avhandlingen, føles det klokere å si at den handler om noen nyere, skjønnlitterære fremstillinger av kjølige mennesker i kalde omgivelser.

Tekstene jeg tar for meg i denne avhandlingen, skaper som nevnt ikke i første rekke nye, metaforiske tenkemåter. I stedet ser det ut til at de drøfter noen språklige formidlede forestillinger av typen: *Hun er kald*. I den grad det er mulig å skille mellom revolusjonær og konservativ figurativ bruk av språket, kan disse tekstene lett plasseres på den konservative siden. Samtidig representerer et slikt skille en problematisk tankegang, idet forestillingen om billedbruk snevres inn til å gjelde et kanskje i overkant smalt utsnitt av den dikteriske, språklige praksisen. Billedlig språkbruk dreier seg om noe mer enn tekstbrokkene der to virkelighetssfærer knyttes

sammen med setninger som «hun blomstrer». Mens denne typen billedlig sammenknytning av enkeltuttrykk danner det sentrale interesseområdet i store deler av moderne metafor-teori, føles dette momentet ofte uvedkommende lesningen av tekstene jeg tar for meg i avhandlignen. I stedet synes den mest interessante, litterære praksisen å foregå i spennet mellom en markant (og ofte dominerende) billedlig kontekst – for eksempel en kjølig dame i et kaldt landskap – og de øvrige, billedlige betydningssammenhengene som denne forestillingen plasseres i. Ofte kan man ha følelsen av å gjenoppdage noe når man sammen med fortelleren i et litterært verk spoler tilbake i sin egen språklige bevissthet om sammenhengen mellom det å fryse og det å være kjølig på en måte som ikke forutsetter fysisk kulde. Opplevelsen av sammenheng som disse språklige gjenoppdagelsesprosessene av og til forårsaker, kan grense mot en type språklig essensialisme som på bakgrunn av presentasjonen av Lakoff-skolen over kanskje med urette regnes som avleggs.

Kjølige mennesker

Litterære figurer plasseres av og til i kalde omgivelser, og som leser har man lett for å binde sammen utvendige og sjelelige kjennetegn i fortellingene. I tekstene jeg tar for meg, er utvalget av sjelelige kjennetegn hos personene nokså enhetlig og sjelden overraskende. De er sjelden utpreget komplekse, og i den grad de blir det, er det gjerne først når de ses opp mot de billedlige strukturene de beskrives gjennom. Den følgende skissen til en nærmere beskrivelse av dem kan samtidig stå som illustrasjon av Blumenbergs tese om absolutte metaforer: Forsøkene på å presisere påstanden om at personene er kjølige og/eller kuldeutsatte fører nødvendigvis til stadig nye, oftest konvensjonaliserte metaforer. Samtidig merker man snart at de billedlige uttrykksmåtene som virker passende for å beskrive personene, ofte selv manifesterer seg i tekstene. Det jeg beskriver på de følgende sidene, er altså ikke bare noen fellestrekk ved en nokså ensartet gruppe av tekster, men kjennetegn ved en til tross for forskjellige ganske enhetlig tenkemåte knyttet til hovedmetaforen «kulde».

De litterære personene – kanskje med unntak av gutten i eventyret, der leseren forresten står fritt til å fylle inn en personlighet – er gjerne distanserte i forhold til menneskene i sin omverden. Denne distansen viser seg ikke sjelden på tekstenes handlingsplan. Smilla, gutten i eventyret, Alberte og *Bræens* helt Dreng foretar fysiske reiser som er sentrale for handlingen – Alberte spaserer, om Dreng heter det at «Afstandene [blev] hans hjem», Vibekes fysiske fravær er et uunngåelig element i handlingsgangen i *Kjærlighet*, Otto og familien i *Alle ting skinner* (2003) evakueres, i *Is-slottet* skaper Unns reise utgangspunktet for tekstens indre handling, dette samtidig

med at distansen mellom slottet i skogen og bygda der menneskene bor, danner en fundamental, stedsmessig kontrast – med en del trekk som kan bringe tankene i retning av topografien i eventyret om gutten og Nordavinden. Av og til – for eksempel i fremstillingen av Drengs reiser – virker den fysiske distansen som en nesten uttømmende metafor i beskrivelsen av personenes indre liv. Om mange av personene kan man hevde at de fysiske avstandene de tilbakelegger, fører dem nærmere seg selv – sjelden i form av en hyggelig, affirmativ selvfinningsprosess; oftere i en problematisk konfrontasjon med krefter som har ligget latente i en tid allerede. Unn, Jon og Tørk Hviid forekommer i mennesketomme landskaper.

Personene er gjerne innesluttete – ofte i den forstand at de føler liten empati og interesse for andre mennesker, andre ganger på den måten at deres handlinger overfor omverdenen ikke reflekterer opplevelsene som leserne får del i gjennom indre monologer, indirekte personschildringer og lignende. Albertes ytre taushet danner en markant kontrast til ordrikkheten som preger tankelivet hennes; Dreng-slektens ordknapphet plasseres ofte i uttrykkelig kontrast til undermenneskenes pratsomhet. Innesluttetheten som preger personene, opptrer ofte sammen med et velutviklet, kognitivt orientert tankesett – noe som ikke nødvendigvis betyr at følelseslivet til personene er undertrykt. Jon og Tørk Hviid preges begge av det som tidligere generasjoner kalte spekulative evner, men deres følelsesmessige innretning er diametralt motsatt. Den kognitive opplevelsensmåten har en klar parallell i distansen som preger de kuldepåvirkede menneskene: Den innebærer først og fremst evnen til å stille seg utenfor handlingene man observerer eller tar del i – altså til å skape tankemessig distanse til sin omverden. Som forskertyper er Smilla og Tørk Hviid, Otto og Thomas i *Alle ting skinner* nokså like, idet deres prestasjoner ikke minst forklares med deres posisjon utenfor tankeverdenen de gir sine bidrag til. For alles vedkommende gjelder det at de har tilegnet seg outsiderposisjonen tidlig (og at den slik sett representerer et dyptstikkende personlighetstrekk) – noe som for eksempel går frem av de innskutte bemerkningene om Thomas' og Ottos studenttilværelse i Berlin (*Alle ting*, 75ff.). I dette som i flere andre tilfeller er verdivurderingen av outsiderposisjonen forutsigbar («adelsmenn», *ibid.*). Til tross for at Albertes kognitive evner ikke uttrykkelig fremheves i trilogien, danner forestillingen om en mindre reflektert, intelligent eller skoleflink åndelig innretning en fast kontrastbakgrunn i personschildringen – for eksempel når heltinnen ses i motsetning til broren Jakob, skoletaperen som tidlig får muligheten til å reise til varmere trakter, eller i Albertes opplevelse ved slutten av *Alberte og friheten* (s. 483ff.), der hun plasseres overfor en (åpenbart ikke kuldepåvirket) negerdame på en antropologisk utstilling.

Som det går frem av bemerkningene over, bidrar tekstenes termiske beskrivelsesmåter til å illustrere en livsinnstilling som det lenge har vært vanlig å sammenfatte i ordet rasjonalisme: Den voksnes (ev. mannens) fornuftsstyrte tenkemåte som motsetning til barnets (kvinnens) selvopptatte følelsesorientering, det vestlige menneskets konsekvenstenkning som motsetning til urfolkens opphengthet i nået, forskerens generaliserende, maktskapende synsmåte som kontrast til lekfolks interesse for enkelthendelser. Imidlertid opptrer den kuldepregede rasjonaliteten sjelden uten antydningen om en radikal annethet som krysser grensene den selv har satt. Samvirket mellom dette rasjonalitetsønsket og forestillingen om en annen, rasjonalitets-transcenderende bevissthetstilstand lar seg observere i mange av tekstene. Også i *Alberte*-bøkene – romaner der dette perspektivet kan være vanskeligere å få øye på – er samspillet mellom forskjellige, hierarkisk ordnede virkelighetsplaner der rasjonaliteten opptrer som drivkraft i retning av noe radikalt forskjellig, til stede. Dette samspillet kommer ikke minst til syne i ideologien som hovedpersonen ender opp med å slutte seg til.

I andre tekster er forbindelsen mellom kjølig rasjonalitet og en bevissthetsform der denne rasjonaliteten transcenderes, lettere å få øye på. Tydeligst er forestillingen i *Bræen*, der Dreng ikke bare blir den første skapningen med et desentrert, tidsbevisst og fornuftsstyrt verdenssyn, men også det første mennesket som kombinerer disse sjelsevnene med en opplevelsesmåte der den nyetablerte virkeligheten for noen øyeblikk gjøres usynlig. Mens *Is-slottet* oppviser få direkte tilknytningspunkter til mystikkens hyperrasjonalisme, er det vanskelig å overse den språklige og tanke-messige påvirkningen som for eksempel gjør seg gjeldende i skildringen av møtet mellom Siss og Unn (*Is-slottet*, 172f.).

I *Alle ting skinner* er det fremfor alt Ottos opplevelser som utformes ved hjelp av språkbruk med mystiske tilknytningspunkter, for eksempel idet Ottos forhold til omverdenen omtales som en altomfattende kjærlighet eller som et forelsket blikk (*Alle ting*, 161; 128). Mens fortelleren i *Den lange Rejse* går langt i å avskrive personenes mystiske tendenser som evolusjons- og innovasjonshistorisk nyttige, men i praksis forfengelige reminisenser fra tilbakelagte, artshistoriske stadier, etablerer mange av de øvrige tekstene en mer direkte sammenheng mellom det fornuftsledede blikket og dragingen mot noe hinsidig. Tydeligst i fremstillingen av den mystiske virkelighetsopplevelsen som konsekvens eller fortsettelse av en kjølig, rasjonalitetsdrevet erfaringsmåte er *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. Sammenhengen etableres tidlig i romanen gjennom presentasjonen av regnskapsføreren Elsa Lübing, tallknuser og samtidig Kristi brud (*Smilla*, 68). Senere tones betydningen av *whodunit*-plottets

detektivmysterier ned til fordel for en postmoderne versjon av mystisismens enhetstenkning, der foreningsmotivet blant annet kommer til syne i det tvekjønnede landskapet der handlingen avsluttes (*Smilla*, 417f.). Tilknytningen som i disse tekstene opprettes mellom et rasjonalitetsideal og de mystiske opplevelsene som dette idealet munner ut i, plasserer dem i en omfattende, litterær og filosofisk tradisjon. Samtidig er den etiske vurderingen av den mystiske opplevelsensformen forskjellig fra den man finner i tradisjonen fra Pythagoras og Nikolaus fra Kues. Opplevelsensformen som i denne tradisjonen opptrer som målsetning i seg selv, og med en større grad av virkelighet enn tankene som leder frem til den, har ingen selvstendig eller høyerestående posisjon i tekstene jeg tar for meg. I stedet konfronteres mystikken stadig med kritikk – enten i den forstand at opplevelsen i siste instans avvises som fiktiv eller grunnløs (som i *Bræen*), eller oftere ved at den knyttes til åndelig eller fysisk fordervelse.

I andre tekster viser forbindelsen mellom kulde og rasjonalitet seg på motsatt vis – altså slik at forestillingen om en kjølig, objektiv og analyserende tenkemåte ses i motsetning til livsholdningen hos personene som handlingen fokaliseres gjennom. Mens ønsket om *ratio* viser seg på flere narrative plan i eventyret om gutten som gikk til Nordavinden (gutten har her et fellestrekk med forskertypene), er Tørk Hviid, den unge Alberte, Jon i *Kjærlighet* og Unn (og Siss?) i *Is-slottet* barneskikkelser som alle preges av omgivelser som er for kalde. Nedkjølingen som barna opplever, settes ofte i sammenheng med foreldrenes åndelige eller fysiske fravær, men dette fraværet resulterer i temmelig forskjellige personlighetsegenskaper der en innoverrettet følsomhet danner et fellestrekk. Forestillingen om det patologisk nedkjølte barnet virker av og til ved siden av en annen oppveksttematikk, der den unge voksnes løsrivelse fra barnetilværelsen beskrives med termiske uttrykk. Barnet føler lysten til å bevege seg ut av hjemmets lune, men trykkende omgivelser. I flere av tekstene kommer de to forestillingene – om kulde som en uønsket konsekvens av foreldrenes fravær på den ene siden, og kulde som et kjennetegn ved voksenverdenen som barnet forsøker å nærme seg – til å danne spenningsfelt. Vandringsen som Jon foretar i *Kjærlighet*, inneholder en rekke ofte ubehagelige initiasjonsopplevelser. Enda tydeligere er denne dobbeltheten i *Is-slottet*, der hovedpersonenes forhold til foreldrene (Unn er foreldreløs; Siss' forhold til foreldrene er også preget av latente konflikter) danner bakgrunnen for selvoppdagelsesreisene de legger ut på.

Et trekk som deles av de fleste tekstene, er fokuset på oppvekstskildringer.¹⁵ Dreng og Hvidbjørn i *Bræen*, Alberte, Siss og Unn, Esajas og Smilla selv i denne romanens tilbakeskuende deler, Jon i *Kjærlighet* – gruppen kunne enkelt utvides med flere eksempler på hvordan termisk billedbruk opptrer sammen med skildringer av oppveksterfaringer. Herr Scrooge i Charles Dickens' julesang i prosa (1843) er ingen ungdom, men opplevelsene som har formet mannen som «stedse [førte] sin egen lave Temperatur med sig» (Dickens 1862:10), ligger i barne- og ungdomsårene. Kay og Gerda i H.C. Andersens *Sneedronningen* (1844), kanskje den skandinaviske litteraturens mest kjente eksempel på bruken av termiske beskrivelsesmåter, er barn.

I motsetning til de fleste andre, billedlige tenkemåter krever forestillingen om varme og kulde bare en ytterst basal form for konseptualisering. I oppvekstfremstillinger virker det vanlig å forestille seg at bevisstheten om forholdet mellom det ytre, fysiske livet og de indre prosessene barnet opplever, er mindre sementert enn hos voksne. Dette viser seg for eksempel i det første avsnittet av Sigurd Hoels oppvekstroman *Veien til verdens ende* (1933). Hovedpersonen Anders' aller første, utvilsomt uhyggelige barndomsminne er ikke minst en temperaturopplevelse. Redselen for å være alene på soverommet uten moren driver ham fra barnesenga og ut på soveromsgulvet. «Der ute var det isende kaldt [...]» (Hoel 1998:9). Billedbruken har noe tresnittaktig over seg. I den grad den vekker fascinasjon, er det heller på grunn av den iboende muligheten for kontrastvirkninger enn på grunn av sin koloritt. Som elementer i den kortfattede, språklige formen som preger *Is-slottet* og *Kjærlighet*, opptrer temperaturbeskrivelsene gjerne som substrater av opplevelse. Man kan være varm. Eller kald.

Et forsøk på å forfølge tekstenes barndomstematikk videre ville kreve mer plass enn jeg har til rådighet her. Er det i det hele tatt mulig å unngå varmt og kaldt hvis man vil beskrive de følelsesmessige sidene ved å bli voksen? I alle fall synes temperaturbeskrivelsene å utgjøre en ofte velkommen oppsummering av overgangen fra barnets fysiske og åndelig beskyttede tilværelse til den voksnes utsatthet, fra en barnlig tenkemåte til den voksnes refleksjon, mellom barnets selvsagte avhengighet og den voksnes behov for å stå alene.

¹⁵ Perspektivet er minst fremtredende i *Alle ting skinner*. Likevel kan man noen steder observere at Thomas, bakmannen for terroraksjonen, barnsliggjøres på en måte som vekker assosiasjoner til sammenhengen mellom barndoms- og kuldtematikk. Allerede i den innledende beskrivelsen av ham opptrer formuleringen «den følsomme gutten [...]» (*Alle ting skinner*, 75).

Kalde landskaper

En populærpsykologisk forutsetning for opplevelsen av billedligheten i tekstene er forestillingen om at temperaturforholdene som kan leses ut av deres miljøskildringer, også har relevans for forståelsen av personenes indre liv. Mens det fremdeles faller lett å forestille seg kognitive og mentalitetshistoriske stadier der opplevelsen av et slikt samsvar er fremherskende, er det mer problematisk å akseptere den som del av nåtidens virkelighetsbilde. Ideen om at det faktisk skulle foreligge en sammenheng mellom kalde landskaper og sinnsstemningen hos nedkjølte personer, hører ikke uten videre hjemme i vår tids intellektuelle omgivelser. Analogiforestillingene den bygger på, har vært under angrep siden opplysningstiden. Mens ideen om at mørke mennesker skulle ha et mørklagt, indre liv, virker uhyrlig i dag, inntar forestillingene om forholdet mellom indre-psykologisk og utvendig temperatur en mer komplisert mellomposisjon. Slik det går frem av diskusjonen av synspunktene til Williams og Bargh over, er det vanskelig å unngå tanken om at denne mellomposisjonen forårsakes av en felles og elementær opplevelse av temperaturenes innvirkning på tanke- og følelsesliv.

Fremstillingene av omgivelser som skaper kuldeopplevelser, har noen interessante likhetstrekk. Til tross for at den menneskelige kjøligheten som disse omgivelsene inngår billedlige forbindelser med, ikke er noen enhetlig størrelse, oppviser fremstillingene av dem en av og til overraskende stabilitet. Selv om stabiliteten utvilsomt ofte kan forårsakes med henvisning til et delt erfaringsgrunnlag, er det i noen tilfeller vanskeligere å se denne forbindelsen. Dette gjelder for eksempel det geometriske formspråket som preger flere av tekstene, interessen for optiske fenomener og ikke minst tematiseringen av grenser og grenseoverskridelse.

Forholdet mellom kulden som en i hovedsak negativ og ubehagelig, ytre miljøpåvirkning og kulden som et indre personlighetstrekk danner narrative og tematiske knutepunkter i mange av tekstene. Tematiseringen av dette psykofysiske¹⁶ samspillet viser seg i språkbruk som gjør skillet mellom menneskenes inn- og utsider til noe håndfast. To motstridende krefter settes opp mot hverandre: Mens temperaturforskjeller strever mot å utligne hverandre, har grensene – gjerne i form av skallene, sirkelene eller den kantede utsiden som personene i de litterære tekstene omgir seg med – en motsatt effekt. Av og til, som i noen partier av *Smilla*, gir samspillet mellom

¹⁶ I norsk litteraturteori brukes av og til betegnelsen *psykofysisk parallellisme* om «menneskeskildring ved hjelp av omgivende natur» (Aarnes 1977 s.v. «Couleur locale», cf. Øyslebø 1978:112). Øyslebø og Aarnes gir uttrykket et innhold som er direkte motsatt det likelydende, filosofiske begrepet, som betegner tanken om et fundamentalt fravær av sammenheng mellom sinn og materie. Cf. Ritter og Gründer 2007 s.v. «Parallelismus».

temperaturer og grenser seg utslag i en nærmest metafysisk interesse for skillene mellom tilværelsens inn- og utsider. Forbindelsen mellom termisk språkbruk og tematiseringen av grenser kan også observeres utenfor skjønnlitteraturen – for eksempel i forholdet mellom to søstermetaforer fra etterkrigshistorien. At den kalde krigen skapte et jernteppe mellom øst og vest, er en billedlig forestilling som i dag har mistet tilknytningen til sin teaterhistoriske bakgrunn. Når ordet som betegner tidligere tiders brannhemmende skille mellom publikum og scene kom til å bli stående som den konvensjonaliserte beskrivelsen av den kalde krigens viktigste, geopolitiske konsekvens, skyldes det neppe alene de i dag knapt hørbare, termiske konnotasjonene i uttrykket «jernteppe», men også en språklig og tankemessig godt innarbeidet opplevelse av affinitet mellom temperatur- og grenseforestillinger.

Det termisk formidlede skillet manifesterer seg gjerne i form av geometriske mønstre. Til tross for at jeg bare diskuterer dette momentet i tre av artiklene – *Is-slottet*, *Smilla* og *Kjærlighet* –, har geometriske former en viktig funksjon i flere av tekstene. Mens den kantede formen og de rette linjene har tydelige paralleller i snø- og isformasjoner, har den runde formen andre kvaliteter som gjør den velegnet som fremstilling av menneskelig distanse, idet sirkelomkretsen danner den korteste veien rundt en gitt flate. Grensen som går mellom det kuldeutsatte eller -påvirkede mennesket og de fysiske og menneskelige omgivelsene, er enten hard, blank og avvissende eller varm, matt og beskyttende. Samtidig opplever man gjerne at disse to forestillingene flyter inn i hverandre.

Tekstenes ofte innbyrdes samsvarende bruk av geometriske former kunne alene utgjort stoff til et forskningsarbeid. Også i dette tilfellet støter leseren på elementære motsetninger – gjerne mellom lineær, bundet bevegelse og sirkelens beskyttende stillstand og isolasjon. Det rettlinjede bevegelsesmønsteret som preger letingen etter Unn i *Is-slottet*, bryter sammen i møtet med den islagte fossen. Man kan ikke trenge frem til Unn med soknestenger (*Is-slottet*, 225). Når Siss og noen venner mot slutten av romanen beveger seg mot slottet «som i strålar» (275), ender de fortsatt opp foran noe uutgrunnelig. I Høegs roman fører den tvangsmessige, naturvitenskapelig drevne ferden mot meteoritten til at menneskene stadig kommer til å ligne mer på parasitten som vannet rundt steinen er infisert med. Det blir ingenting av tunnelen de planlegger å sprengte for å transportere den ut. Når Vibekes oppmerksomhet et øyeblikk beveger seg inn under klinkekulenes overflate, er det ikke minst overflaten selv som

tematiseres.¹⁷ *Kjærlighets* interesse for det transcendentе får utløp i en lett nevrotisk opptatthet av denne og lignende bagateller. Blikkene innover er stjålne og foreløpige.

Det geometriske formspråket har en naturgitt tilknytning til mengdene med is og snø som beskrives i tekstene. Den vanlige forestillingen om snøkrystallens tilsynelatende tilfeldige, men samtidig matematisk bestemte utseende danner her en uunnværlig tolkningsbakgrunn. Ingenting er enklere enn å assosiere fra de prismeaktige formene til lysstrålene som gjennomtrenger eller reflekteres i dem. Når fysikkens lære om lysbryting formuleres narrativt, blir den imidlertid gjerne til en historie om den bundne strålens mulighet for grenseoverskridelser. Optikken danner for eksempel bakgrunnen for beskrivelsen av Siss og Unns sentrale møte på jente-rommet, der «glimt og strålar» utveksles (*Is-slottet*, 172f.). I *Kjærlighet* dannes et kraftfullt bilde i kontrasten mellom Jons refleksjoner omkring snøfnugg («Snøkrystaller heter det visst») og pyntegjenstanden på Vibekes nesevinge. Krystallen blinker i speilet, hun blunker tilbake (*Kjærlighet*, 17).

Tekstenes stadige beskrivelser av stråler og rundinger, gjennomtrengning og isolasjon, har den absolutte karakteren som også kjennetegner motsetningen mellom varmt og kaldt. Samtidig formes forestillingen om at kulden medvirker til (eller er et symptom på) gresedragninger, av noen dagligdagse erfaringer. Vann som fryser, herdes fra utsiden og blir ugjennomtrengelig. Mens fortellingen om det flytende vannets overgang til krystallin form i *Smilla* preges av jeg-fortellerens kvasi-naturvitenskapelige språkbruk, er en innfølede tone fremherskende i *Is-slottet*. Isens skalldannende virkninger blir samtidig til et mønster som gripes opp og varieres. I analysen av *Smilla* berører jeg dette mønsterets betydning for beskrivelsen av noen bipersoner. Én av personene innehar en rekke av egenskapene til størknet lava; en annen ikles mot slutten av teksten en «glashård skorpe» (*Smilla*, 44; 347 etc.). Isslottets skallaktige karakter understrekes når det mot slutten av handlingen «trekker over seg» (*Is-slottet*, 264).

Kulde og norm

Sammen med likhetstrekkene som lar seg observere i skildringen av kjølige og/eller kuldeutsatte personlighetstyper og av omgivelsene de beveger seg i, finnes det forskjeller når det gjelder verdiene som i de enkelte tekstene knyttes til kulden. Årsakssammenhengen som antydes i de fleste av tekstene – der kjølige omgivelser har nedkjølte mennesker som resultat – er nokså ensartet, men det er påfallende forskjeller

¹⁷ «I midten av hver kule er det en slags propell med farge, glasset rundt er blankt.» (*Kjærlighet*, 32)

mellom tekstenes norm¹⁸ og utviklingen de skildrer. Blant tekstene jeg tar for meg i denne avhandlingen, er det enkelt å peke på ytterpunktene i vurderingen av kulden: Mens den er nærmest entydig negativ i *Kjærlighet*, er den omvendt i *Bræen*. Gir det mening å gradere tekstene etter deres verdimesige plassering av kulden? – I så fall kunne man gjerne ende opp med følgende fordeling fra høyt til lavt: *Bræen*, *Gutten, som gik...* (i det minste så lenge man leser fortellingen som en historie med løsrivelse som den sentrale tematikken), *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (der kritikken mot Tørk Hviids personlighetstrekk stadig veksler med fascinasjon, speilingseffekter som knytter ham sammen med hovedpersonen, og sympati), *Alle ting skinner*, (der avvísningen av kuldeidealene som Thomas representerer, langt fra er entydig), *Kjærlighet*. Når det gjelder *Is-slottet*, knytter forskjellene mellom min lesning og de fleste tidligere tolkninger seg til synet på forholdet mellom tekstens norm og temperaturforholdene som skildres: Mens romanen tradisjonelt gjerne har blitt oppfattet som en estetiserende tilslutning til kuldens skjønnhet, rykker min lese måte *Is-slottet* nærmere *Kjærlighet*. De tre *Alberte*-bøkene ville kunne spres utover denne skalaen, idet den kuldskjære opplevelsesmåten i *Alberte og Jakob* gradvis erstattes av en holdning der den kjølige, venstreorientert-opplyste sinnsstemningen presenteres som motsetning til omverdenens varme ignoranse – blant annet ved bruken av *theatrum mundi*-toposet.

Et av problemene ved inndelingen jeg har skissert i det foregående avsnittet, er at den kan sies å innebære en endimensjonal, ikke-interaksjonistisk tilnærming til temperaturene som verdibærere i tekstene. I den grad det er passende å foreta en slik gradering, ville det kanskje være bedre å ta utgangspunkt i normene som formidles gjennom temperaturskildringene enn å anta at tekstenes verdigivende praksis knytter seg direkte til billedlig ladede momenter som varmt og kaldt. Når en slik rangering har begrenset interesse, skyldes det også at den baserer seg på en sammenligning av normer med høyst forskjellige virkeområder. Tapserfaringene som Dreng (eller for den saks skyld: gutten i eventyret) opplever, er ikke noe gode i seg selv, og ubehaget han måtte føle i sine første konfrontasjoner med de lave temperaturene, er som personlig erfaring ikke nødvendigvis mer positivt eller oppbyggelig enn følelsene som preger Jon på vei hjemover.

¹⁸ Til tross for farene for utilbørlig generalisering som denne uttrykksmåten medfører, har den fått innpass i nyere lesemetodikk. Kanskje egner den seg (i likhet med uttrykk som «kulde-metaforikk») bedre for sveipende overblikksbeskrivelser enn som analysebegrep til bruk på enkelttekster.

I tekstene der leseroppmerksomheten ligger hos det opplevende enkeltmennesket, opptrer kulden i regelen som et nokså entydig negativt ladet element. I tekster der fortelleren i stedet inntar en mer overordnet, abstraherende synsmåte, er vurderingen mer positiv. Utviklingen mellom de tre *Alberte*-bøkene illustrerer dette forholdet: Til tross for de tre romanene fra et narratologisk perspektiv ikke viser store forskjeller når det gjelder bruken av synsvinkel, endrer interessefeltet seg gradvis fra postpubertale problemer av hovedsakelig privat karakter i *Alberte og Jakob*, til en i mindre grad individualpsykologisk interessert skrivemåte i *Bare Alberte*. Motsetningen mellom den privatlivsorienterte fremstillingen av kulden som noe negativt, og kulden som et ideal i sammenhenger som ligger hinsides privatlivet, er merkbar i mange av tekstene. Smillas personlighet har åpenbart tatt skade av kulden hun opplever, men samtidig presenterer romanen et kuldeideal som ikke er ulikt det vi finner hos den voksne Alberte. Kvinnenes evne til refleksjon og distanse skiller dem ikke bare fra samfunnet som omgir dem, men er også med på å legge grunnlaget for deres (rett nok ikke utvetydige) suksesser.

Mot slutten av lesningen av *Bræen* diskuterer jeg samvirket mellom bruken av termiske bilder i beskrivelsen av utviklingen i retning av en kognitiv-rasjonell synsmåte på individplan og den evolusjonshistoriske forestillingen om at menneskheten (ev. germanerne) har oppstått som et resultat av møtet med istidene. Mens fokuset i de øvrige tekstene ligger på taps- og ubehagserfaringen som de kuldeutsatte fremvokstringene utsettes for, plasserer *Bræen* disse erfaringene som elementer i en høyere sammenheng. Romanens bifall til lengselen etter den forgangne barndoms-tilværelsen, det tapte landet, er i beste fall betinget. De øvrige tekstene legger et subjektivt fokus på hendelsesforløpet som *Bræen* presenterer utenfra. I den grad kuldeerfaringene til disse tekstenes barnlige hovedpersoner har en oppdragende effekt, er det helst for deres voksne lesere – og da gjerne som en påminnelse om hvor viktig (og vanskelig) det er å holde ungene varme.

At synsvinkelen som inntas i tekstene, har relevans for den verdimessige vurderingen av temperaturene, viser seg også i min lesning av *Is-slottet*. Til tross for at jentenes livssituasjon omfattes med stor interesse i tolkningstradisjonen, ender disse lesningene gjerne opp i estetiserende og distanserende tankeganger der oppmerksomheten styres av fascinasjonen for en gjenstand som *Is-slottet* etter mitt syn behandler med betydelig skepsis. Perspektivet som inntas i lesningene som i dag utgjør den dominerende delen av resepsjonen, er høyere og mer distansert enn det jeg anser som passende. Lesere som i stedet ser på *Is-slottet* som en fortelling der perspektivet ligger på det personlige og individualpsykologiske planet, vil lettere

kunne komme til at teksten i siste instans avviser kuldens estetikk, på tross av fascinasjonen for dens skjønnhet.

Bilder og billedmønstre

Den kognitive metafor-teoriens teori om at dagliglivets ytre erfaringer – som å se isen legge seg over en innsjø – danner uunngåelige modeller for vår omtale av menneskelige anliggender, fører raskt videre til spørsmålet om sammenhenger mellom ulike typer av billedlig språkbruk. Ett av svarene knytter seg til ideen om at det finnes forutbestemte mønstre (*schemas*) som virker bestemmende i for eksempel vår forståelse av overgangen mellom forskjellige narrative elementer. Den som sier at det ene bildet leder til det andre, har allerede beskrevet avstanden mellom dem som en vei (cf. Turner 1996:10). Veiene mellom de forskjellige billedlige feltene som gjerne opptrer sammen med termisk språkbruk, knytter seg til noen delvis sammenfallende, kroppslige og estetiske erfaringer. Ishinnen som legger seg på innsjøen en høstdag, kan man også observere i kuldereaksjonene som oppstår i ens egen kropp – og i tanken om at kulde og isolasjon (som en avgrensende hinne eller i ønsket om beskyttende kleslag) hører sammen. Fascinasjonen man kan føle over denne og lignende opplevelser av kroppslig og billedspråklig samsvar, næres ofte med slående eksempler fra forskere i den kognitive tradisjonen.

Et par eksempler kan illustrere det interessante, men samtidig problematiske i å overføre en tankegang som opphavlig hadde dagligspråket som interessefelt, til studiet av litteratur. Zoltán Kövecses kommer i sine undersøkelser ofte inn på temperaturenes betydning i beskrivelsen av følelser. Distinksjonene han foretar, har imidlertid en presisjonsgrad som gjør at de ikke uten videre kan utnyttes i en litteraturvitenskapelig lesepraksis, der det beskrivende språket etter mitt syn bør tilpasses hver enkelt formulering i tekstene som diskuteres. Dette gjelder for eksempel hans skille mellom to forskjellige kildeområder for termisk, billedlig språkbruk om følelser. Stemmer det at den amerikanske måten å snakke om følelser av og til bygger på forestillingen om et skille mellom varmt og kaldt (*warm-cold*), og av og til på skillet mellom hett og kjølig (*heat-cold*, cf. Kövecses 2004:30)? Antagelsen virker ikke urimelig og har sikkert en nytteverdi så lenge målsetningen er å trekke allmenne konklusjoner om konseptualiseringsprosesser i dagligtalen. Temperaturen man opplever når man er sint, føles utvilsomt forskjellig fra den som opptrer hvis man mener at noen er velkommen. Imidlertid kan det være vanskeligere å se nytteverdien av distinksjoner på dette presisjonsnivået i beskrivelsen av skjønnlitterære tekster. Er Tom, mannen som Vibeke tilbringer kvelden sammen med, varm/kald eller het/kjølig i sitt forhold til den

nye venninnen? Mannen er utvilsomt (og på sin maskuline måte) varm av ømhet, men viser samtidig forståelige, tydelige tegn på irritasjon. Enda mer fåfengt virker denne distinksjonen hvis man ønsker å beskrive formuleringen som Unns moster i *Is-slottet* bruker i sitt spørsmål til de forlegne jentene. «Vart det så heitt?», spør hun (*Is-slottet*, 185).

Ideen om at billedmønstre fungerer som opphavssted og underforstått tolkningsbakgrunn for billedlig språkbruk, kan samtidig bidra til nye perspektiver. Forutsetningen for at noen omtales som full, er billedmønsteret der personer oppleves og beskrives som om de var beholdere. Det samme billedmønsteret ligger til grunn for en rekke uttrykksmåter med varierende grad av opplevd metaforisitet – fra tegneserier der figurene skildres som dampende trykkokere, til en læreboktittel som Georg Philipp Harsdörffers *Poetischer Trichter* («Poetisk trakt», 1647). Til forskjell fra metaforiske utsagn av *hun-er-en-isblokk*-typen beskriver Mark Turner billedmønstrene som «rudimentære mønstre som stadig opptrer i våre sanse- og bevegelsesopplevelser». ¹⁹ Turner synes med denne uttrykksmåten å slutte seg til den gruppen av forskere som i likhet med Williams og Bargh, Drake og Lehrs skiller ut elementære, kroppslige opplevelsformer fra det billedlige språkets domene. Denne kroppslige opplevelsen anses ikke selv som bærer av noe billedlig innhold.

Handlingselementene som opptrer sammen med kulden i *Is-slottet*, *Smilla* og *Kjærlighet*, har spesielt tydelige fellestrekk med billedmønstre av den typen Turner beskriver. Opplevels måten i disse tekstene preges av et sterkt fokus på opplevelser av varmt og kjølig, hett og kaldt, men også av beholdere, skalldannelse og perforering, lineær bevegelse og sirkulær enhet. Sammen når de langt i retning av å danne et overordnet, komplekst billedmønster²⁰ som virker formende både på handlingene som fremstilles, og for de mer entydige forekomstene av billedlig språkbruk i tekstene. Imidlertid kan man som leser av disse tekstene lett komme til å anse tanken om billedmønstrenes selvstendige, formende kraft som ikke helt tilfredsstillende. Den språklige refleksjonen som kan oppstå i møtet med tekstene, synes ikke minst å rette leserens oppmerksomhet mot disse mønstrene selv. At forestillingen om at mennesker er beholdere har betydning for forståelsen av personnavnet Tom i *Kjærlighet*, er et fattig tolkningsresultat. Den overtydelige, termiske billedbruken i *Kjærlighet* gjør det heller nærliggende å tenke seg dette og andre tekstelementer som bidrag til en refleksjon omkring beholder-mønsteret selv, enn som et eksempel på dets virkninger. Lesere som

¹⁹ “[...] skeletal patterns that recur in our sensory and motor experience.” (Turner 1996:16)

²⁰ Turner gir selv bl.a. følgende eksempel på hvordan fire enkle billedmønstre går sammen til ett: “[T]he goal of the path can be the interior of a container.” (*ibid.*)

slutter seg til denne tanken, vil ha vanskeligheter med å akseptere en tilnærming med utgangspunkt i de hierarkiske forestillingene som preger Turners formuleringer. Den formende effekten som Turner tilkjenner billedmønstrene, konkurrerer i disse tekstene stadig med det litterære språkets egne manipuleringsforsøk.

De enkelte artiklene

Lesemåten som jeg praktiserer i de enkelte artiklene er partikulariserende i den forstand at jeg på en tradisjonell, ofte kritisert måte tar for meg en og en tekst for å presentere noen tolkningsforslag som i første rekke er av interesse innenfor de tolkningstradisjonene som den enkelte artikkelen plasserer seg i. Med ønsket om en slik tilnærming som utgangspunkt har det oftest vist seg formålstjenlig å bruke en terminologisk minimalløsning som i liten grad tar hensyn til dagens overveldende, teoretiske diskusjon og begrepsflora knyttet til billedlig språkbruk. Valget av denne terminologiske minimalløsningen har imidlertid også en begrunnelse i den ofte særegne, språklig-opplevelsesmessige bruken av termiske uttrykk i tekstene jeg leser. Slik jeg har forsøkt å vise på de foregående sidene, danner temperaturenes billedlige felt en mellomposisjon som i en annen avhandling sikkert kunne ha dannet utgangspunkt for teoretisering, men som jeg her forsøker å beskrive med den enkelte, litterære teksten som tolkningsmessig utgangspunkt.

Alberte-bøkene og Alle ting skinner

Lesningen av *Alberte*-bøkene er et forsøk på å vise hvordan den også i dag innflytelsesrike forskningsretningen der Cora Sandel leses som en i hovedsak nyrealistisk forfatter, kan suppleres med en billedlig orientert tilnærming. Artikkelen har et estetisk siktemål i den forstand at jeg ønsker å bevege *Alberte*-lesernes oppmerksomhet bort fra trilogiens handling, dens personer, deres psykologi og de politisk-moralske synspunktene som teksten formidler, og i retning av noen stadig varierte forestillinger som kan anses som like handlingsdrivende og oppmerksomhetsstyrende som tekstens pengeproblemer, kunstnerdrømmer og vandring gatelangs. Blant disse forestillingene er havet, hagen og teateret. Deres plassering er så markant at man gjerne kan anse dem som et selvstendig, allegorisk meningslag i trilogien, bortsett fra at allegoribegepet ikke helt favner den særegne typen av videreført, kontinuerlig billedlighet som skapes i de tre tekstene. *Alberte*-bøkernes utallige temperaturskildringer oppviser på den ene siden fellestrekk med funksjonen til havet, hagen og teateret, men bidrar også med farger til hvert av dem.

Også i Mattis Øybøs roman *Alle ting skinner* møter leseren en tekst der billedlige momenter – fremfor alt skinnet og kulden – har en dominerende plass. Til tross for at disse momentene virker vanskeligere å unngå enn i lesningen av *Alberte*-trilogien, har de i liten grad blitt berørt i den foreliggende tolkningslitteraturen. En av vanskelighetene ved å forholde seg til kulden (og skinnet) i denne romanen er nettopp deres dominerende posisjon. Å uttale seg om kulden i denne teksten kan ikke uten videre skilles fra å gi en beskrivelse av romanen som helhet. Også i dette tilfellet har jeg i stedet valgt å rette oppmerksomheten mot samspillet mellom kulden og tekstens presentasjon av sin i vid forstand teoretiske tematikk, slik denne kommer til uttrykk i omtalen av skinnet, i beskrivelsen av opphav og tapserfaringer, enkeltmenneskets forhold til sin egen biografi og i synet på historieforskningen.

Kulden kan synes å ha en sekundær posisjon som analyseobjekt i begge disse lesningene – i *Alberte*-tolkningen fordi den hovedsakelig ses i forhold til andre billedlige felt, i artikkelen om *Alle ting skinner* fordi den tematiske diskusjonen får såpass mye plass. Disse perspektivvalgene skyldes delvis tekstenes egenart, men fremfor alt at kuldens billedlighet sjelden er mest interessant som et isolert problemområde. Billedligheten som knytter seg til kuldebeskrivelsene i disse tekstene, er mer interessant som del av en helhet enn alene, og tilnærmingene jeg har valgt, reflekterer dette.

Is-slottet, Smilla og Kjærlighet

Is-slottet, Smilla og Kjærlighet har en del fellestrekk som kunne ha berettiget å behandle dem under ett. I disse tekstene virker kulden sammen med noen andre momenter – handlingsbrokker, talemåter eller ledemotivisk gjentatte beskrivelser – på en slik måte at man kan se sporene av en narrativt-billedlig struktur. Kuldebeskrivelsene er plassert i et nettverk av tilsynelatende disparate, men likevel fra bok til bok omtrent samsvarende tekstelementer med et billedlig potensial. I mine lesninger er dette momentet sterkest vektlagt i artiklene om *Kjærlighet* og *Smilla*, men det foreligger også i *Is-slottet*. Samspillet lar seg tydeligst observere i *Kjærlighet*. Tekstens kuldebeskrivelser opptrer her sammen med et vedvarende fokus på skildringen av utsatthet og beskyttelse, tilstivning og bevegelse, samt av noen geometriske former. Alle disse elementene viser seg i de handlingsbrokkene som knytter seg til noen klinkekuler som Vibeke vinner fra en automat på tivoliet hun besøker. Hele den marginale bihandlingen som knyttes til klinkekulene, kretser omkring noen elementære handlingstyper: Først beskrives kulenes vei ut av automaten (31), de legges ned i Vibekes lomme (*ibid.*), tas ut igjen og vises frem (32), legges

tilbake (33). Mot slutten av fortellingen vender Vibekes oppmerksomhet tilbake til kulene – hun «kjenner på dem» i lommen (100), tar ut en av dem og deponerer den bak bilsetet til mannen hun har tilbrakt kvelden med. Handlingsbeskrivelsene fylles ut med noen observasjoner – for eksempel av hvordan kulene ligger «i en grop i hånden» – og av mannens melankolske fortelling om hvordan han en gang som skolegutt mistet en kule under en jernrist (32).

Handlingsmønsteret som viser seg i Vibekes omgang med klinkekulene, har noe av den samme, enkle og tresnittaktige karakteren som temperaturbeskrivelsene. Samspillet mellom bevegelsesmønsteret som kommer frem i håndteringen av kulene, og fortellingens kulde bidrar imidlertid samtidig til en karakteristisk utfyllingseffekt. Kulenes stadige bevegelse mellom innenfor og utenfor, beskyttelse og utsatthet, nærhet og distanse virker sammen med *Kjærlighets* grunnleggende skille mellom varmt og kaldt. Sammen når de langt i å skape en perseptuell enhet der kroppslig begrunnede analogier knytter sammen temperaturer og handlinger. Man kan ane noe av det samme samvirket i Æsops fabel om vindenes veddemål. Også i fabelen speiles temperaturene i kontrasten mellom tildekning og utsatthet.

Mønsteret som (med synkende grad av tydelighet) viser seg i *Kjærlighet*, *Smilla* og *Is-slottet*, diskuteres med varierende utgangspunkter og med skiftende grad av grundighet i de tre artiklene. En samlende, billedspråksteoretisk orientert behandling av dette fenomenet er en målsetning som jeg ikke kan oppfylle i disse hovedsakelig enkelttekstanalytisk orienterte artiklene. Samvirket mellom tekstenes temperaturer og deres stadige beskrivelser av geometriske former, tildekning og blottstilthet, skalldannelse og penetrasjon, av handlingsmønstre som putting og ekstraksjon (som i eksempelet fra *Kjærlighet*) *et cetera* kunne utvilsomt også ha blitt undersøkt som et selvstendig, overordnet problemområde. Ansatser til en slik tilnærming foreligger allerede, for eksempel i Aasta M. Bjorvands undersøkelse av romlige kjennetegn ved *Kjærlighet* og i Eva Waldes undersøkelse av denne tekstens «lineære og sirkulære mønstre» (Bjorvand 2003; Walde 2005). Et av problemene med en samlende, teoretisk orientert behandling av dette billedspråklige komplekset består i at de allmenne slutningene jeg har klart å trekke i (forkastede) forsøk på en slik beskrivelse, sjelden viser noen imponerende relevans for forståelsen av enkelttekstene. Klinkekulene som i *Kjærlighet* veksler mellom å være beskyttet og blottstilt, nære og fjerne, er ett av tekstens mange eksempler på tematiseringen av et perseptuelt forhold som ikke er uten likhetstrekk med karakterenes fascinasjon for isslottet i Vesaas' roman – og med interessen for meteoritten i *Smilla*. Møtet med alle disse størrelsene representerer en overskridelse av grenser som ikke uten videre kan krysses.

Ugjennomtrengeligheten som i de to sistnevnte romanene først og fremst tematiseres i beskrivelsene av tekstenes sentrale gjenstander, kommer i Ørstaviks roman til syne i talløse, tilsynelatende likegyldige enkelthandlinger. Ting tas frem og legges tilbake, puttes og ekstraheres.

Lesningene av *Is-slottet*, *Smilla* og *Kjærlighet* har også et par andre fellestrekk. I alle artiklene lar jeg et knippe billedlige uttrykksmåter fra den foreliggende tolkningslitteraturen danne utgangspunktet. Hva betyr det når Hans Hauge hevder at det er alt for mye snø i Høegs roman (Hauge 2004:250f.), når én leser omtaler Vibeke i *Kjærlighet* som «varmepol» og en annen fester seg ved hennes «isnende nærvær» (Østerud 2008:58; Skjerdingsstad 2007:290), eller når leserne oppfordres til å lese Vesaas med kaldt hjerte (Baumgartner 1976:383)? Beskrivelsene er formulert i et språk som ligger utenfor litteraturforskningens tradisjonelle terminologi. Likevel oppfatter jeg alle som utsagnskraftige og på sin måte treffende. Lesere av tolkningslitteraturen kan imidlertid forundres over at disse synspunktene, som er sentrale for argumentasjonen i de enkelte fagtekstene, uttrykkes med formuleringer som ikke uten videre lar seg parafrasere ved bruk av den etablerte fagterminologien. Forundringen kan føre ut i språk- og forskningsteoretiske problemstillinger: Skal vi oppfatte Baumgartners billedlige uttrykksmåte som en underordnet, billedlig sammenfatning av en gruppe synspunkter som andre steder formuleres i et mer konvensjonelt, vitenskapelig språk, eller bør forsettet om å lese Vesaas med kaldt hjerte selv anses som den sentrale, perspektivdannende faktoren i Baumgartners lesninger? Tilnærmingen jeg velger, berører imidlertid bare indirekte disse teoretiske spørsmålene – og da i den grad de virker relevante for forståelsen av de enkelte tekstene.

Blant formuleringene jeg har valgt ut, er Baumgartners formulering atypisk fordi den billedlige språkbruken opptrer sammen med en rekke andre uttrykksmåter der synspunktet parafraseres og begrunnes. Min artikkel om *Is-slottet* kretser rundt tanken om en kjølig tilnærming til Vesaas. Den ender opp med forestillingen om at forfatterens eget, uttrykkelig formulerte resepsjonsideal – leseren som *ikke* går til bøkene «med kaldt hjerte» – ikke uten videre kan gjøres til del av den litteraturvitenskapelige samtalen. Artikkelen om *Kjærlighet* tar utgangspunkt i et par treffende, billedlige beskrivelser av sluttscenen og forsøker å supplere dem. Dette gjør jeg delvis ved en motivhistorisk tilnærming og delvis med en diskusjon av tekstens samspill mellom forskjellige billedlige uttrykksmåter eller billedmønstre – og dens stadige, ofte raffinerte bruk av uhyggesvirkninger. Tanken om at det er for mye snø i *Smilla* forsøker jeg å nyansere ved å vise hvordan forestillingene som bringes til uttrykk i romanen, lar seg plassere i nokså velavgrensede, kulturhistoriske kontekster. Samtidig

prøver jeg ut en lese måte som ligner den jeg bruker i *Alberte*-artikkelen. Tekstens store snømengder blir kanskje mindre irriterende hvis man ser på dem som estetisk sentrale elementer i fortellingen enn hvis man leser teksten med dens kompliserte, ytre handling som utgangspunkt.

«Gutten, som gikk til Nordenvinden» og *Bræen*

Artikkelen om *Bræen* tar for seg en av romanens sentrale påstander – at det moderne, nordvesteuropiske mennesket har oppstått som et resultat av miljøpåvirkning fra istidene – med utgangspunkt i bevisstheten om den ideologiske avgrunnen som skiller teksten fra samtale vi er i stand til å føre om den. Å forsøke å referere romanens handling på en måte som både oppfyller ønsket om presisjon og svarer til en del språklige føringer som man ikke kan eller ønsker å frigjøre seg fra, er vanskelig nok. Å nærme seg tekstens utviklingshistoriske forklaringsmåter direkte og uten at ens eget språk føles saksfremmed og analyseudyktig, er en håpløs oppgave som jeg forsøker å unngå ved å ta omveier – for eksempel ved å reflektere omkring fortellinger som viser et motivisk slektskap med dem som opptrer i *Bræen*.

Også i lesningen av Peter Christen Asbjørnsens eventyr «Om Gutten, som gikk til Nordenvinden, og krævede Melet igjen» (1843) retter oppmerksomheten seg primært mot en billedlig tolkning av noen av motivene i eventyret. Disse forsøker jeg å plassere i en kultur- og mentalitetshistorisk sammenheng: Hva innebærer det egentlig at Nordavinden stjeler mel fra familien? Hvilken logikk er det som driver gutten nordover i forsøket på å oppnå rettferdighet? Hva venter han å finne på stedet der Nordavinden har sitt opphav? Til tross for at eventyret tydeligvis også vekker fascinasjon i dag, i et samfunn der erfaringsgrunnlaget som skapte handlingen, har bleknet, bringer den historiske tilnærmingen noen kanskje overraskende perspektiver. Dette gjelder ikke minst mulighetene for å forstå tekstelementer med et potensielt, billedlig innhold. Kulden som det er naturlig å knytte til Nordavinden utgjør en viktig del av dette billedlige innholdet. Samtidig ville det være utilbørlig innsnevrende å bare ta for seg dette momentet i lesningen av eventyret. Versjonen som har blitt kanonisert gjennom Asbjørnsens bearbeidelse, inneholder spor av billedlige forståelsesmåter som konkurrerer med dem som i dag kan virke mest opplagt.

Formsaker

Alle nettsider som angis som kilder, kan anses som «lest 1. september 2013». Der annet ikke er angitt, siteres Bibelen fra utgaven «Bibelen med NT05» på <http://www.bibel.no>. Innledningen og hver av artiklene avsluttes med en egen

litteraturliste; i tillegg finnes en samlet oversikt over siterte tekster til slutt i avhandlingen. På grunn av krysshenvisninger, flere publikasjoner fra samme forfatter i samme år etc. oppviser den samlede oversikten noen inkonsekvenser sammenlignet med litteraturlistene til de enkelte artiklene. Lesningen av Cora Sandels *Alberte*-trilogi er en lett bearbeidet versjon av en artikkel utgitt i *Nordlit* 26 (2010).

Litteratur

- Aarnes, A. (red.) (1977): *Litterært leksikon: Begreper og betegnelser: Teori – Kritikk – Historie*. Oslo: Tanum.
- Andersen, H. C. (1964[1844]): “Sneedronningen: Et Eventyr i syv Historier”, i H. C. Andersens *Eventyr: Kritisk udgivet efter de originale Eventyrhæfter*, utg. av E. Dal og E. Nielsen. København: Hans Reitzel, bd. 2, 26-76.
- Andersen, Ø. (1995): *I retorikkens hage*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aristoteles (2000[350f. Kr?]): *The Art of Rhetoric*, komm. og overs. av J. H. Freese. Cambridge etc.: Harvard University Press (Loeb Classical Library 193).
- Asbjørnsen, P. Ch. (s.a. [1994?][1843]): «Om Gutten, som gik til Nordenvinden, og krævede Melet igjen», i P. Ch. Asbjørnsen og J. Moe: *Norske Folkeeventyr: Første Deel*, Oslo: Damms antikvariat (faksimile av utg. Christiania 1843), 43-47.
- Baumgartner, W. (1976): *Tarjei Vesaas: Eine ästhetische Biographie*. Neumünster: Wachholtz.
- Bjorvand, Aa. M. (2003): «Rom og romlighet i Hanne Ørstaviks *Kjærlighet*», *Bøygen* 15(2), 64-67.
- Black, M. (1955): «Metaphor», *Proceedings of the Aristotelian Society* 55, 273-294.
- Blumenberg, H. (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (1981): *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (1986[1979]). *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (1997[1960]): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (2002[1960]): *Tenkning og metafor*, overs. av E. Lilleskjæret og T. I. Østmoe. Oslo: Cappelen.
- Blumenberg, H. (2010[1960]): *Paradigms for a Metaphorology*, overs. og etterord v. R. Savage. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Cazeaux, C. (2007): *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*. New York/London: Routledge.
- Derrida 1987[1978]): «Le retrait de la métaphore», i J. D.: *Psyché: Inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 63-94.
- Dickens, Ch. (1862[1843]): «Et Julequad i Prosa», i *Charles Dickens's Samtlige Værker. Oversat fra Engelsk af L. Moltke*. Kjøbenhavn: Louis Klein, 9-97.

- Drake, J. (1998): «The Naming of the Disease: How Jakobson's Essay on Aphasia Initiated Postmodernist Deceits», *Times Literary Supplement* 4/9 1998, 14f.
- Drake, J. (2002): «The Academic Brand of Aphasia: Where Postmodernism and the Science Wars Came From», *Knowledge, Technology, and Policy* 15(1-2), 13-187.
- Esope (1995): *Fables*, utg., komm. og overs. av D. Loayza. Paris: Flammarion.
- Freud, S. (1990[1919]): «'Das Unheimliche'», i S.F.: *Studienausgabe*, utg. av A. Mitscherlich *et al.*, bd. 4, 242-274.
- Friedrich, H. (1974[1956]): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt.
- Gripsrud, J. (2000): *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gibbs, R. W. (red.) (2008): *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harris, R. A. (1993): *The Linguistics Wars*. New York og Oxford: Oxford University Press.
- Harsdörffer, G. Ph. (1996[1647]): *Poetischer Trichter [...]*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (faksimileutg.).
- Hauge, H. (2004), «Det grønlandske spøgelse: Peter Høegs *Smilla*», *Spring* 22, 237-255.
- Hertz, N. (1985[1979]) «Freud and the Sandman», i N. Hertz: *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime*. New York: Columbia University Press, 97-121.
- Hoel, S. (1998[1933]): *Veien til verdens ende*. Oslo: Gyldendal.
- Hollingsworth, C. (2001): *Poetics of the Hive: The Insect Metaphor in Literature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Høeg, P. (1993[1992]): *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. København: Rosinante.
- Høystad, O. M. (1998): *Bildeunivers eller bilde av universet? Per Højholts poetiske praksis*. Oslo: Samlaget.
- Jäkel, O. (1999): «Kant, Blumenberg, Weinreich: Some Forgotten Contributions to the Cognitive Theory of Metaphor», i R. W. Gibbs og G. J. Steen (red.): *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, July 1997*. Amsterdam og Philadelphia: John Benjamins, 9-27.
- Jakobson, R. (1971[1956]): «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», i S. Rudy (red.): *Roman Jakobson: Selected Writings*, bd. 2: *Word and Language*. Den Haag etc.: Mouton, 239-259.

- Jensen, J. V. (1977): *Den lange Rejse*, utg. av Aa. Marcus. København: Gyldendal, bd. 1-2.
- Johnson, M. (1987): *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- Konersmann, R. (red.) (2007) *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kjærstad, J. (1997): *Menneskets felt: Essays*. Oslo: Aschehoug.
- Kövecses, Z., Palmer, G. B. og Dirven, R. (2003): «Language and Emotion: The Interplay of Conceptualisation with Physiology and Culture», i R. Dirven og R. Pörings (red.): *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin og New York: de Gruyter, 133-159.
- Kövecses, Z. (2004): *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge etc.: Cambridge University Press.
- Kövecses, Z. (2005): *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge etc.: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. (1987): *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago og London: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1993): «The Contemporary Theory of Metaphor», i Ortony 1993, 202-251.
- Lakoff, G. (2008): «The Neural Theory of Metaphor», i Gibbs 2008, 17-38.
- Lakoff, G. og Johnson, M. (1980a): «Conceptual Metaphor in Everyday Language», *Journal of Philosophy* 77(8), 453-486.
- Lakoff, G. og Johnson, M. (1980b): *Metaphors We Live By*. Chicago og London: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. og Kövecses, Z. (1987): «The cognitive model of anger inherent in American English», i D. Holland and N. Quinn (red.): *Cultural Models in Language and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 195-221.
- Lakoff, G. og Núñez, R. E. (2000): *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G. og Turner, M. (1989): *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lehrs, E. (1987[1951]): *Mensch und Materie: Ein Beitrag zur Erweiterung der Naturerkenntnis nach der Methode Goethes*. Frankfurt a.M: Klostermann.
- Lervik, Å. H. (1977): *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning. En studie over stil og motiv*. Oslo: Gyldendal.
- Lévi-Strauss, C. (1966[1962]): *The Savage Mind*. Chicago: Chicago University Press.

- McLuhan, M. (1994[1964]): *Understanding Media: The Extensions of Man*.
Cambridge og London: MIT Press.
- Monod, J.-C. (2005): «La philosophie du XXe siècle et l'usage des métaphores»,
Esprit 315, 26-42.
- Neumann, G. (1970): «Die 'absolute' Metapher: Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel
Stéphane Mallarmés und Paul Celans.» *Poetica* 3, 188-225.
- Ortony, A. (red.) (1993): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University
Press.
- Poddar, P. og Meador, Ch. (2004): «Det postkoloniale Danmark: Imperialisme,
identitet og immigration i Peter Høegs 'Frøken Smillas fornemmelse for
sne'», i P. Poddar (red.): *Postkolonial kontra-modernitet: Immigration,
identitet, historie*. [s.l.]: Modtryk, 55-98.
- Pountain, D. og Robins, D. (2000): *Cool Rules: Anatomy of an Attitude*. London:
Reaktion Books.
- Punter, D. (2007): *Metaphor*. London/New York: Routledge.
- Reddy, M. (1993[1979]): «The conduit metaphor: A case of frame conflict in our
language about language», i Ortony 1993, 164-201.
- Refsum, Ch. (1998): «Metafor», i Lothe, J. (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*.
Oslo: Kunnskapsforlaget, 154-156.
- Ritter, J. (2007[1971]): «Vorwort», i Ritter og Gründer 1971-2007.
- Ritter, J. og Gründer, K. (1971-2007): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*.
Basel: Schwabe. (Upaginert CD-ROM-utgave).
- Royle, N. (1990): *Telepathy and Literature: Essays on the Reading Mind*. Oxford og
Cambridge: Basil Blackwell.
- Royle, N. (2003): *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Sandel, C. (2005[1926, 1931, 1939]): *Alberte-trilogien: Alberte og Jakob. Alberte og
friheten. Bare Alberte*. Tekstkritisk utgave, forord og kommentarer ved Nina
M. Evensen. Oslo: Gyldendal.
- Savage, R. (2010), «Translator's Afterword», i Blumenberg 2010, 133-146.
- Seiler, Th. (2007): «Winterreisen – Zum Verhältnis von Frost und Melancholie»,
Tijdschrift voor Skandinavistiek 28(1), 63-82.
- Shannon, C. E. og Weaver, W. (1949): *The Mathematical Theory of Information*.
Urbana: University of Illinois Press.
- Skei, H. H. (1995): *På litterære lekeplasser: Studier i moderne metafiksjonsdiktning*.
Oslo: Universitetsforlaget.

- Skjerdingstad, K. I. (2007): «Blikket og språket, linjen og tyngden: Bemerkninger til et mønster i Hanne Ørstaviks romanestetikk», *Edda* 94(3), 281-93.
- Svenska Akademiens ordbok*, nettressurs på <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> .
- Turner, M. (1996): *The Literary Mind*. Oxford etc.: Oxford University Press.
- Vesaas, T. (1987): «Is-Slottet», i T. V.: *Skrifter i samling*, bd. 13, 161-282.
- Walde, E. (2005): «Lineære og sirkulære mønster i *Kjærlighet* og *Like sant som jeg er virkelig* av Hanne Ørstavik», *Nordica Bergensia* 32, 161-177.
- Westra, A. (2010): Anm. av Hans Blumenberg, *Paradigms for a Metaphorology* (=Blumenberg 2010). *Ithaque* 7, 119-129.
- Wetz, F. J. (2004): *Hans Blumenberg zur Einführung*. Dresden: Junius.
- Werner, M. (2006): *Die Kälte-Metaphorik in der modernen deutschen Literatur*. Diss., Düsseldorf. <http://goo.gl/IiNSdH> .
- Williams, L. E. og Bargh J. A. (2008): «Experiencing Physical Warmth Promotes Interpersonal Warmth», *Science* 322, 606-7.
- Zhong, C.-B. og Leonardelli, G. J. (2008): «Cold and Lonely: Does Social Exclusion Literally Feel Cold? », *Psychological Science* 19(9), 838-42.
- Ørstavik, H. (1999): *Kjærlighet*. Oslo: Oktober.
- Østerud, E. (2008): «Entropismer i *Kjærlighet*», i H. Hauge og K. Ørjasæter (red.): *Åpninger: Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*. Oslo: Oktober, 41-60.
- Øybø, M. (2003): *Alle ting skinner*. Oslo: Oktober.
- Øyslebø, O. (1978): *Stil- og språkbruksanalyse*. Oslo etc.: Universitetsforlaget.

På besøk hos Nordavinden

I

Den fattige bonden Geppone har det vanskelig. At hans *padrone*, den gjerrige prioren Pier Leone, krever sin drøye andel av avling og arbeidskraft, er en kjensgjerning leilendingen finner seg i. Verre er det at uværet fra den andre siden av Alpene – *il vento tramontano* – stadig kommer for å legge åkeren flat. I sitt forsøk på å redde seg ut av en uutholdelig situasjon velger bonden den tilsynelatende minst påvirkelige motstanderen. I stedet for å opponere mot samfunnsordenen legger Geppone ut på en reise over fjellene, mot vinden selv. Den videre gangen i fortellingen, der Nordavindens fantastiske gavmildhet danner en motsetning til urettferdigheten som preger Geppones hjemtrakter, er velkjent for de fleste norskspråklige lesere. Prioren, som til å begynne med klarer å lure til seg gavene som den modige bonden kommer hjem med, får sin straff.

Eventyrstoffet, her gjengitt etter Italo Calvinos folkloristiske kompilasjonsverk *Fiabe Italiane* (1986[1956]), kan føre til mange typer av fascinasjon. Dagens litteratur- og lærerstudenter orienteres gjerne mot noen undringsområder som i dag selv ikke minst har historisk interesse. Fascinasjonen over at det ikke sjelden er mulig å følge eventyrmotivene bort fra vårt her og nå og i retning av mer eller mindre bestemte utgangspunkter, over at de kan samles i grupper og klassifiseres som om de tilhørte planteriket – eller over at grunntrekkene i deres handlingsgang selv kan gjøres til gjenstand for treffende generaliseringer –, er åpenbart følbart også hos de siste tiårenes lærebokforfattere.¹ Samtidig er den problematisk. Samlerens verdensvante tilnæringsmåte skiller seg ikke lite fra forteller- og lytterperspektivene som i sin tid dannet rammen rundt beretningen om reisen over fjellene til Nordavinden. Lytte- og fortellergleden som lot dette og lignende eventyr spre seg over land og århundrer, bunner ikke i opplevelsen av at de kan samles i grupper.

Guttens reise til Nordavinden fører oss ikke til et geografisk sted. Jeg vil nærme meg eventyret om reisen til Nordavinden fra en synsvinkel som er subjektiv og individualiserende i den forstand at utgangspunktet er lese- eller lytteopplevelsen som

¹ Behandlingen av dette stoffet i nyere, norskspråklige innføringstekster begrenser seg i regelen til uttrykkelige eller implisitte henvisninger til motiv- og genealogiske studier i Antti Aarnes tradisjon, til Vladimir Propps handlingsskjemaer, Algirdas Greimas' aktantanalyse og til Axel Orliks eventyrlover. I narratologilærebøkene som brukes i dag, hører en diskusjon av Propp og Greimas til det faste inventaret, diskusjoner der eventyrene oftest forlades raskt til fordel for analysen av nyere kunstprosa (cf. Gaasland 1999:53f.; 99f., Aaslestad 1999:125f., Lothe 2003:114-117)

også i dag skaper glede ved eventyr som det *Om Gutten, som gik til Nordavinden, og krævede Melet igjen*,² – ikke som eksempeltekst i et korpus av eventyrstoff eller handlingstyper, men i kraft av handling og fremstillingsmåte; slik mange voksne og flere barn opplever eventyret den dag i dag. Slik håper jeg å komme nærmere noen sentrale, men i den vitenskapelig orienterte formidlingen ikke alltid vektlagte kjennetegn ved dette og lignende eventyr: Hvilke typer av menneskelig interesse og estetisk nytelse er det som vekkes når vi gledes over å høre eller gjenfortelle eventyret om reisen til Nordavinden? Hvilken interesse kan det ha hatt det for tidligere generasjoner av lyttere? Å formidle eventyret på en måte som i større grad tar hensyn til den subjektive opplevelsen, krever ofte kjennskap til kulturhistorisk stoff som ikke er umiddelbart tilgjengelig for dagens lyttere og fortellere. I den grad dette kulturhistoriske stoffet virker inn på opplevelsen av eventyrene hos dagens publikum, skjer det gjerne på indirekte, kanskje halvt ubevisst vis – og ofte i spennet mellom eventyrenes alminneliggjøring av fantastiske handlingsmomenter og deres invitasjon til billedlige lese måter. Den historiske, generaliserende synsmåten som dagens eventyrklassifikasjoner og -korpora inviterer til, danner ikke nødvendigvis noen motsetning til denne lese måten.

På de følgende sidene vil jeg presentere noen ansatser til en subjektivt-tolkende, men samtidig intertekstuell og historisk orientert tilnærming til eventyret i den formen som i Norge har blitt kanonisert ved Peter Christen Asbjørnsens gjenfortelling. Med denne tilnærmingen vil jeg vise hvordan eventyrets invitasjoner til komplekse og motsetningsfylte, billedlige lese måter danner den kanskje viktigste årsaken til at det stadig fanger tilhørernes interesse. For dagens tilhørere må noen av disse lese måtene i dag gjøres nærværende ved bruk av historiske forklaringer. Andre er høyst levende også i dag – fremfor alt de som knytter seg til eventyrets geografiske ytterpunkt, men billedlige samlingsplass: Nordavindens rike som opphavssted både for ødeleggelse og for skjør magi.

II

En allerede antydning forskjell mellom Calvinos gjenfortelling og versjonen som er kanonisert i Norge, kan tjene som eksempel på at forskjellene mellom eventyrhandlingene ofte kan knyttes til deres billedlige lese måter. Situasjonen som Geppone opplever ved eventyrets begynnelse, er langt mer gjenkjennelig og livsnær enn den lett absurde, monotone serien av uhell som gutten i Asbjørnsens versjon utsettes for. Mens

² Jeg siterer eventyret fra førsteutgaven (Asbjørnsen og Moe [s.a.][1843]). Der annet ikke er angitt, er oversettelser av fremmedspråklige sitater mine egne.

konflikten som i Calvinos versjon utløser handlingen, har et tydelig, samfunnskritisk tilsnitt, kan norske lesere føle seg hensatt til Molboland. Den norske versjonen av eventyret presenterer en hovedperson som ikke uten videre kan tjene som identifikasjonsfigur. I stedet drives lytteren til å ta avstand fra mammagutten som uten påviselig læringsevne forsøker å transportere mel fra stabburet i blåsten. Mens den barnlige naiviteten i flere av de kanoniserte, norske folkeeventyrene gjerne danner forutsetningen for heltens suksesser, avslører *Gutten, som gik til Nordavinden* ikke heltens innledende dumhet som fordekt skarpsindighet. Også i fortsettelsen viser han seg å være påfallende lettlurt. De to første av Nordavindens gaver, duken som dekker bordet selv og bukken som skiter penger, mister han til en og samme gjestgiverfamilie.

Calvinos versjon gir Geppone en nesten legitim grunn til å oppsøke Nordavinden. Versjonen som presenteres for norske lyttere, plasserer umiddelbart handlingen utenfor tilhørernes livsverden. Det er nærliggende å tenke seg et genealogisk forhold mellom de to eventyrbegynnelsene. Sett mot bakgrunnen av Geppones ulykke er det vanskelig å unngå tanken om Asbjørnsens versjon som en utpreget billedlig omtolkning av et allerede foreliggende fortellestoff. Den billedskapende prosessen som tilsynelatende har virket allerede før begynnelsen av den norske versjonen, består på den ene siden i at et naturfenomen tilkjennes menneskelige egenskaper. Denne personifiserende tendensen viser seg hos Asbjørnsen allerede fra begynnelsen, i uttrykksmåter som at Nordavinden «tog fra» gutten melet. Samtidig virker fortellingen om Nordavindens meltyveri som en nokså triviell, men lett fremmedgjørende presentasjon av en velkjent, agronomisk årsakssammenheng. Calvinos eventyr er selv resultatet av en billedskapende prosess der Nordavindens ødeleggelser i kornåkeren gjør vinden til en mattyv som må svare for seg. I den norske versjonen ser det ut til at denne billedlige sammenhengen tas for gitt (eller er avglemt), samtidig som bildets landbruksmessige side trer i bakgrunnen.

Slik kan en sammenlignende, genealogisk synsmåte lett føre til tanken om at begynnelsen av Asbjørnsens fortelling er avledet av, og slik sett sekundær i forhold til handlingen som starter Calvinos eventyr. Den oppklarende effekten som kunnskapen om denne og lignende versjoner kan ha for norske lesere, kan gi seg utslag i en viss skuffelse – for eksempel begrunnet i at Asbjørnsens variant fremstår som en avsvakket, kanskje først og fremst misforstått variant av en sydlandsk originalversjon – nærmest et surrogat tilpasset nordlige forhold. Frykten for at høstens uvær skal slå ned kornaksene slik at høstens avling går tapt, var tydeligvis mindre følbart i norske gresslandskaper enn for norditalienere. En slik tenkemåte, der den norske eventyr-

begynnelsen devalueres på grunn av sin avlede, lett fremmedgjorte karakter, kan imidlertid utfordres fra flere hold – og det uten at man nødvendigvis behøver å komme med estetiske begrunnelser i retning av at det fortiede, forvanskede eller sekundære ofte forårsaker den største lystfølelsen.

III

Den fantaserende, fremmedgjørende tendensen som kan spores fra begynnelsen av Asbjørnsens versjon, virker passende tatt i betraktning eventyrets hovedhandling – besøkene hos Nordavinden og de magiske gavene som helten til slutt kan bringe helt hjem. Ikke i første rekke fordi skillet mellom et dagligdags og et fantastisk handlingsplan i eventyret slik jevnes ut og blir mindre synlig, men heller som innledning til en handling som stadig beveger seg på grensen til det absurde. I andre norske versjoner av eventyret, som vanligvis klassifiseres med utgangspunkt i gavene som den reisende mottar,³ opptrer andre, ufornuftige prosjekter som handlingsstartere, for eksempel en reise for å selge et (åpenbart verdiløst) værskind⁴. Antti Aarnes omfattende, sammenlignende og genealogisk orienterte studie av eventyrtypen som noen tiår senere fikk merkelappen «Aarne-Thompson 563» (1909), omfatter dessuten en stor gruppe av varianter der reisen til opphavsstedet for de fantastiske gavene kommer i stand fordi noen har oppfordret hovedpersonen til å reise til Helvete med en gjenstand han har fått (Aarne 1909:47f.). Også i disse variantene kan vår tids lesere glede seg over en absurd handlingsgang; dette fordi et språklig bilde tas bokstavelig.

Forbindelsene mellom guttens reise til Nordavinden og oppfordringen om å reise til Helvete er imidlertid nærmere enn dagens lesere kan ha inntrykk av. Eventyrheltene som følger anmodningen, havner hos en skikkelse som for noen generasjoner siden hadde en entydig, geografisk plassering. At Djevelen holder til i nordlige trakter, var en overtro som kunne støtte seg på bibelske kilder – for eksempel på profeten Jeremias påstand: «Fra nord skal ulykken slippes løs over alle som bor i landet.» (Jer. 1.14) Den geografiske plasseringen av Djevelen er også velkjent fra litteraturen utenfor den muntlige tradisjonen. Den viser seg for eksempel når Mefisto i Goethes *Faust* hevder at hans kjæreste oppholdssted ligger i nordvest, og i John Miltons

³ Variantene som samles under Aarne-Thompson-katalogens nr. 563 går derfor under betegnelsen *Tryllegavene* («The magic gifts»).

⁴ En av disse variantene, nedskrevet i Aust-Agder av J. Løvland i 1878, kan i dag leses på Universitetet i Oslos «Norsk Folkeminnesamling», http://www2.hf.uio.no/eventyr_og_sagn/index.php?id=%2052358.

påstand om at Satan trives best utenfor Norskekysten (Goethe 2010[1832]:213 (=6950); Milton 2007[1667]:15(=*Paradise Lost* 1.201ff.)).

Til tross for at Asbjørnsens versjon av eventyret ikke uttrykkelig oppretter noen forbindelse mellom Nordavindens opphavssted og den teologiske overtroens geografiske plassering av Djevelen, er det neppe urimelig å tenke seg at den har vært av betydning for tidligere generasjoners opplevelse av reisen som beskrives. Eventyret kan i så fall ha antatt en alvorligere, mindre løssloppen undertone for disse tilhørerne – ikke fordi Djevelen selv skulle være tabuisert som eventyrstoff, men heller fordi denne skikkelsen bare tillates å virke på tilhørerne på et underforstått eller halvbevisst plan. Opplevelsen som oppstår når man i dag gjør seg bevisst denne sammenhengen, kan nærme seg et kilende ubehag: Forhandler gutten med faen selv?

Uavhengig av hvordan man vektlegger den potensielle, djevelske underteksten i eventyret, kan det konstateres at guttens reise nordover inngår i en bred, motiv-historisk sammenheng. Eventyrheltens reise fører ham til en ende av verden som gjennom litteraturhistorien har knyttet seg til noen nokså stabile, billedlige tenkemåter som selv gjerne samles i et temperaturuttrykk. Den som hevder at guttens reise på et billedlig plan fører fra hjemmets varme og inn i kulden, foretar en tolkning som er foregrepet i den muntlige tradisjonen. Aarne nevner i sin monografi et tjuetalls varianter der den personifiserte Kulden oppgis som målet for heltens reise (Aarne 1909:49). I Asbjørnsens versjon berører eventyret en eksistensiell tematikk som viser en spesiell affinitet til termiske uttrykksmåter. Den unge mannen bryter ut av det kanskje lett undertrykkende, i alle fall barnlige samværet med moren og oppsøker en destruktiv, uhyggelig urkraft som imidlertid samtidig viser en overdådig velgjørenhet overfor personen som våger å ta turen. Formidlingen mellom de to virkelighetssfærene som geografisk bindes til hjemmet og til Nordavindens rike, danner utgangspunktet for alle konfliktene i eventyret. De første to møtene med Nordavinden resulterer ikke i noen suksess på hjemmebane for hovedpersonen; i stedet gjøres han til latter fordi de fantastiske gavene har blitt verdiløse på hjemveien. Eventyrets hjemkomsttematikk er ikke uten likhetstrekk med den som norske lesere kjenner fra Holbergs *Erasmus Montanus* (1723), bortsett fra at Asbjørnsens eventyr mer entydig tar parti for den visjonære ungdommen. Til tross for at denne gutten – på andre måter en typisk Askeladdskikkelse – er problematisk som identifikasjonsfigur, er det lett å dele visjonen som driver frem eventyrets hovedhandling: På kuldens og nødens opphavssted finnes lett mistelige gaver som menneskene i hjemmesfæren verken vet om eller forstår å sette pris på.

IV

Motivet som berøres her, lever også i dag. Vår tids eventyrpublikum kjenner det kanskje helst fra Philip Pullmans *fantasy*-trilogi *His Dark Materials* (1995-2000) – eller fra spillefilmen med samme tittel som første bind av trilogien, *The Golden Compass* (2007). Det barnlige blikket som preger filmen, tilhører jenta Lyra Belacqua, som drives nordover av ønsket om å finne ut mer om det kosmiske støvet – *dust* – et stoff med magiske evner knyttet til forholdet mellom kropp og sjel. Hennes viktigste hjelpemiddel på turen nordover er en sannhetsmåler – et aletimeter – visstnok det siste instrumentet av denne typen som finnes i filmens virkelighet. Lyras jakt på støvet fører fra en dystopisk hverdag der de styrende kreftene i samfunnet har ødelagt alle sannhetsmalere bortsett fra hennes egen, og til fjerne landskaper der det finnes sannheter som flertallet av hennes voksne medmennesker – inkludert fru Coulter, morsfiguren som Lura opponerer mot, forsøker å fortrenge.

Til tross for at Walter Scherfs påstand om at Asbjørnsens eventyrversjon «entydig stiller til skue et løsrivelses- og selvrealiseringsdrama med utgangspunkt i en konflikt knyttet til relasjonen mellom mor og sønn» (Scherf 1995:422) kan synes for kategorisk, berører bemerkningen et viktig kjennetegn ved teksten. Språket som står til rådighet når løsrivelsesprosessen i overgangen mellom barne- og voksenliv skal beskrives, kan selv ofte skape assosiasjoner til handlingen i eventyret. Barnet bryter morsbindingen for å følge kallet fra en kanskje kjølig-destruktiv, men samtidig tiltrekkende kraft med evne til å snu den opplevde virkeligheten på hodet. I stedet for la seg begrense til hjemmets mattilgang, skaffer barnet av egen kraft en duk som gjør morens arbeid – og senere en kjepp med et nokså entydig potensial. Familietsituasjonen som skildres i eventyret – sønnen sammen med sin mor, en tilårskommen, «meget ussel og skrøbelig» kvinne, er tydeligvis moden for endringer i maktfordelingen.

Kunnskapen som Lyra Belacqua kan tilegne seg på nordlige breddegrader, gis en udelt positiv valør som først blir problematisk i møtet med den korrumperte voksenverdenen. Situasjonen er motsatt for hovedpersonen Kay i H.C. Andersens *Sneedronningen* (1844), gutten som tas med nordover av den demoniske Snø-dronningen og overmannes av blind fascinasjon for det livsfjerne og fornuftsdrvne «Forstands-lisspillet» i en uendelig stor ishule i polarlandskapet. Innflytelsen til den onde, erotisk pregede morsfiguren som har tatt ham med dit, må overvinnes av kjærligheten fra venninnen Gerda. Mens H.C. Andersens eventyr stiller seg på parti med det hjemmевante og varmt konnoterte, huslige livet, er tonen radikalt forskjellig i

Johannes V. Jensens roman *Bræen* (1908), der handlingsgangen i de innledende kapitlene gjentatte ganger fører tankene i retning av Asbjørnsens tekst. Jensens evolusjonshistoriske roman skildrer de første skrittene i overgangen fra tertiærtidens apetilværelse til nittenhundredtallets moderne, vesteuropeiske menneskerase. Romanens første del handler om skikkelsen med det talende navnet Dreng, guttemannen som sammen med sine stammefeller opplever at «Nordenvinden hadde stillet seg med sin kolde Svøbe mellom dem og deres Løvhytter under Pisangerne» (banantrærne, *sc.*, Jensen 1977:1:89). Matmangelen som klimaforandringen fører til, gjør det nødvendig for stammefellene å flytte stadig lenger sørover – men ikke for Dreng, som i stedet gjør «Front mot Nordenvinden» (*ibid.*, 106) og forsøker å stille den til rette for sine ugjerninger. Den destruktive kraften som Dreng kan føle rundt seg i uværet, anklages for et «Snigoverfald» (97) på stammens tilværelse, og det første mennesket legger ut på en vandring for å oppsøke den usynlige ødeleggeren. Drengs forsøk på å «maale sig mod Kulden og hævne dens Fortræd» (110) fører imidlertid ikke til noen suksess i form av et møte med en godlynt giverskikkelse. I stedet opplever han å bli utstøtt fra stammefellesskapet fordi han har forsømt sin plikt til å holde bålvarmen ved like. I Jensens fremstilling leder det første menneskets møte med Nordavinden bort fra opplevelsen av naturkreftene som personifiserte vesener. Gavene Dreng tilegner seg i Nordavindens rike, er av en annen sort enn dem som gutten i Asbjørnsens eventyr kommer hjem med. De eneste ordene Jensen lar sine lesere fornemme fra vinden, er «hjelp dig selv!» (108), og stammefellene møter holdningen med en skepsis som overgår den som gutten i eventyret opplever hos moren. For å finne gehør for denne tanken, må Dreng avle frem sitt eget publikum.

V

Som nevnt forkommer eventyrvarianter der reisen går til den personifiserte Kulden, side om side med variantene der Nordavinden opptrer som giver. Samtidig som det er fristende å anse forsøket på en konfrontasjon med naturkreftene i Johannes V. Jensens roman som et resultat av en direkte innflytelse fra Asbjørnsens eventyr, kan man i krysningpunktene mellom disse og andre tekster ane konturene av et motivkompleks der billedlige tenkemåter knyttet til temperaturene danner en sentral komponent. Sammenhengen mellom disse billedlige tenkemåtene og tilstandene de beskriver, er så nær at det neppe er passende å se på den termisk ladede språkbruken som en forsterkning eller tydeliggjøring av en allerede foreliggende kjensgjerning som kan formuleres utenfor det billedlige språket. Dreng og gutten i eventyret beveger seg ut av den varmt konnoterte hjemmesfæren og i retning av det kjøligere voksenlivet, men

i stedet for å si at den termisk pregede fremstillingen underbygger eller legger farge på dette inntrykket, kan man hevde at forholdet mellom billedbruk og handling er motsatt: Handlingene fungerer like mye som utdypende illustrasjon til allerede foreliggende, billedlige tenkemåter. I den grad ett av disse betydningsnivåene skal tilkjennes prioritet i lesningen, kunne det like gjerne være det sistnevnte. De termiske forskjellene som opptrer i tekstene jeg har nevnt i de foregående avsnittene, inngår i en gruppe av nokså stabile motsetningspar: Barneskikkelser plasseres på skilleveien mellom en morsbundet, varm, ikke-reflekterende, tilvant, men samtidig trykkende tilværelse, og ønsket om forandring i retning av en kjøligere levemåte – et ønske som ikke bare knytter seg til kroppslig uavhengighet og til maktforholdene i familien, men også til en intellektuell innstilling preget av flytende grenser mellom magi og rasjonalitet.

Sammenlignet med tekstene fra de foregående avsnittene kan tilknytningen mellom handlingen i *Gutten, som gik til Nordenvinden* og dette i dag konvensjonelle tankemønsteret knyttet til motsetningen mellom varmt og kaldt virke svakere – delvis fordi eventyret i Asbjørnsens versjon i liten grad gjør bruk av termiske uttrykk, og delvis fordi en ellers sentral komponent i barnets utvikling mot voksenlivet, utviklingen av en rasjonell tenkemåte, ikke umiddelbart er synlig i eventyrteksten. Når det gjelder eventyrets begrensede bruk av temperaturuttrykk, kan man imidlertid vise til at Nordavindens navn alene omfatter et sett med termiske konnotasjoner som det krever noe mer anstrengelse å ta inn over seg i dag enn for noen generasjoner siden. Til tross for at eventyrteksten i liten grad gjør disse konnotasjonene eksplisitte – i motsetning til for eksempel Henrik Ibsens *Brand* (1866), der tittelhelten mot slutten av siste akt opptrer «ensom [...] paa Tinden, gennemblæst af Nordenvinden» (Ibsen 2007:460) – fyller denne naturkraftens navn en rekke assosiasjonsrom uten ytterligere assistanse. Lesere som tar seg tid til å dvele et øyeblikk ved tanken om å oppsøke Nordavinden i egen person, vil neppe ha problemer med knytte en temperatur til opplevelsen.

VI

Eventyrets tematisering av utviklingen mot voksenlivets rasjonalitet er kanskje vanskeligere å få øye på, men danner etter mitt syn likevel et sentralt moment i teksten. Allerede Antti Aarne påpekte at gavene som eventyrheltene i dette og motivisk beslektede eventyr tildeles, ytterst sjelden forsvinner ved tyveri eller ran, men desto oftere ved at virkningsløse gjenstander settes i stedet for de virkelige gavene (Aarne 1909:58). Slik varierer *Gutten, som gik til Nordenvinden* det utpreget

abstrakte og intellektuelt ikke fordringsløse motivet som innføres ved eventyrets begynnelse: Rettferdighetsønsket som driver gutten frem og tilbake mellom Nordavinden og hjemstedet, knytter seg til basale tankemønstre som substitusjon, omfordeling og gjengjeldelse – et moment som også understrekes i eventyrets språkbruk. Gutten skal ha «Ret for» melet sitt. Den intellektuelle holdningen som skildres her, kan gjerne beskrives ved bruk av utviklingspsykologisk terminologi – eller med utgangspunkt i parallellhistorien fra *Bræen*: Opplevelsen av å ha blitt utsatt for urettferdighet fra vindens side forutsetter ikke bare en sinnstilstand preget av tidsbevissthet og opplevelsen av mengdeforhold, men også av en selvbevisst uvilje mot å akseptere omverdenens hendelser som nødvendige eller selvsagte.

Til tross for at eventyrets tematisering av grunnleggende erfaringskategorier først og fremst bidrar til å gjøre eventyret intellektuelt stimulerende for et yngre publikum, er fascinasjonen man kan oppleve i møtet med tekstens stadige, omfordelende praksis, av universell karakter. Balansen som eventyrhandlingen streber mot, oppnås aldri, et moment som i Asbjørnsens tekst understrekes i den halvt undrende sluttsetningen. Gutten har åpenbart fått mer enn «god Ret for Melet» når han kan vende hjem med duk, bukk og kjepp – tre ganger så mye som Nordavinden egentlig hadde å avse. Opplevelsen av urettferdighet som kan bre seg hos lytterne ved slutten av handlingen, blir desto større fordi den står i strid mot likhetsprinsippet som hittil har drevet teksten fremover. Slik samles to divergerende bevegelser i teksten: På den ene siden ønsket om *ratio*, om forholdstenkning som forutsetning for samfunnsliv og virkelighetsoppfatning; på den andre siden driften mot å la den opplevde virkeligheten fordreies i retning av det disproporsjonale eller absurde. Rettferdighetsønsket som driver gutten nordover, er samtidig faktoren som utløser eventyrets fantastiske handlingsgang, men rettferdighetens makt – som her overvinnes krefter av kosmiske dimensjoner – gis ikke noen entydig forrangsposisjon.

Aarne nevner et par eventyrvarianter der helten ikke mister de magiske gjenstandene på grunn av lurendreiertriks og i dølgsmål, men ved åpen konfrontasjon, og andre varianter der helten allerede på vertshuset oppdager forbrytelsen som er begått (Aarne 1909:58f.). Mens den historisk og genealogisk orienterte leseren i sin jakt på eventyrets urform kan nøye seg med å konstatere at disse versjonene åpenbart er korrupte, tillater min billedlige og estetiske orientering en litt mindre summarisk behandling. Hva skjer med fortellingen hvis vi i fantasien lar vertshuspersonalet ta fra gutten gavene med makt? – Kanskje er det fremfor alt eventyrets underliggende, termiske motsetningsforhold som skaper problemer i disse variantene. Bevegelsen hjemover fra den mellom den fjerne og utsatte, kjølig konnoterte posisjonen ved

Nordavindens opphavssted synes ikke å passe godt sammen med tanken om at gutten utsettes for brutaliteter på hjemveien. Ser man eventyret som helhet, er det selve turen hjem fra Nordavinden som bryter magien som gutten har fått del i. Illusjonsbruddet som gutten opplever, oppstår ikke bare i en geografisk mellomposisjon, men også i situasjoner der giverens løfter for første gang prøves ut. Når det gjelder den første av gavene, har dette momentet en viss begrunnelse i handlingen. Gutten blir kanskje ikke sulten før han når frem til herberget, og da ser eventyret ikke noen grunn til å la ham prøve ut duken på et tidligere tidspunkt. Først når han er kommet til vertshuset, etterprøver gutten at bukken faktisk gjør penger. I det fantastiske riket som han forlater, er det tydeligvis ikke på sin plass å trekke Nordavindens påstander i tvil. Når illusjonsbruddet inntreffer, er det på tidspunkter da de i utgangspunktet abstrakte og tydeligvis i overkant optimistiske forventningene nettopp har vist seg som virkelighet. Forandringen som rammer gavene mellom Nordavindens rike og vertshuset, føyer seg inn i de veletablerte, termisk konnoterte tankemønstrene som også former andre sider ved eventyret: Kjølig abstraksjon og idealisme kontrasteres også her mot det varme, huslige livets tankefattigere, men livsnære forhold. Guttens mor har aldri sett en bukk med egenskapene som gutten beskriver, men ville neppe ha lagt merke til den om den fantes. Når fysisk brutalitet eller åpent tyveri virker upassende som deler av de to første vertshusscenene, skyldes det ikke minst at herbergets termiske status ville forrykkes: Overgangen fra kuldepreget utsatthet til varm (og trykkende), moderlig beskyttelse tåler dårlig inntrykket som ville oppstå av en slåsskamp midtveis.

VII

Visjonene som gutten opplever i Nordavindens rike, gjøres ikke bare problematiske på grunn av den teologiske tilknytningen mellom dette stedet og den personifiserte ondskaperen – en tilknytning som understrekes gjennom trolldomskraften i gjenstandene som gutten forsøker å bringe tilbake. Publikums vilje til å ta visjonene alvorlig reduseres også av de absurde handlingstrekkene i Asbjørnsens versjon, som ikke begrenser seg til den irriterende dumskaperen som setter i gang handlingen. Eventyrhelten omgås ikke bare uklokt med familiens levnetsmidler, men begir seg samtidig inn i et metaspråklig, billedlig felt som igjen kan føre assosiasjonene i retning av *Erasmus Montanus*. I et annet, kanonisert eventyr, «Prinsessen som ingen kunne målbinde»,⁵ danner tidligere tiders retorikkundervisning en slående

⁵ Eventyret foreligger allerede i Asbjørnsens og Moes samling (1843), men i en knappere versjon der tittelen («Spurningene») gir tydeligere indisier om tekstens skoletilknytning. Versjonen som ble kanonisert, er Moltke Moes gjenfortelling, trykt første gang i 1887, cf. Fløtra 1995:100.

referansebakgrunn. Det språkdidaktiske momentet viser seg ikke bare i Askeladdens prosjekt, men også i tematiseringen av en rekke faguttrykk – heltens bruk av *inventio* (finning) på turen gjennom diverse *loci* (steder) før han kommer til kongsgården, hans språklig drevne presentasjon av gjenstandene han har funnet (*expositio*), for eksempel et nesten ordentlig hornargument (*argumentum cornutum*).⁶

For å nærme seg den retoriske tematikken som berøres i *Gutten, som gikk til Nordavinden*, passer det å ta utgangspunkt i en sakprosaetekst der uværet tilkjennes den samme rollen som i de innledende avsnittene av Asbjørnsens eventyr. Et brev fra Michael Choniates (1138-1222?), metropolitt (erkebiskop) av Athen, adressert til en bekjent som beklager seg fordi uværet har redusert kornhøsten, er det første, meg bekjente belegget for tanken som danner beveggrunnen for guttens reise.⁷ I brevet oppfordrer Michael mottakeren til å gå i rette med Nordavinden. Forfatteren gjør bruk av sin enorme, i dobbelt forstand bysantinske belesthet for å hjelpe mottakeren med oppdraget, og utformer en tredelt tale til Nordavinden der tonen etter hvert snur fra smiger til trusler – men som ender opp i tanken om at kristenfolkets Gud er sterkere enn alle vinder. Mot slutten av brevet tydeliggjør Michael sine didaktiske hensikter. I stedet for å forgape seg i den typen retorikk som brukes i talen, bør mottakeren finne en mer behersket stil – og bruke kunnskapene sine til noe nyttig i stedet for å klage over uværet (Michael 2001:171ff.).

En del av komikken i Michael Choniates' tale kan lett gå tapt i vår tids norsk-språklige omgivelser, der uttrykk som «å kjempe mot vinden» betegner en nokså dagligdags foreteelse – og det uten noen umiddelbart følbare, billedlig bibetydning. Rollen som i den klassiske tradisjonen fylles av vinden i denne og lignende vendinger, har på norsk i dag blitt tildelt andre ord – som når vi bruker uttrykket «å slåss med veggen» for å beskrive en fåfengt kraftanstrengelse. Michaels forslag til tale mot Nordavinden er ikke minst en praktisk illustrasjon av et velkjent, klassisk *adynaton* – slik det for eksempel brukes av fortelleren i Petronius Arbiters *Satyricon* (ca. 50 e. Kr.). *Cum ventis litigo* – jeg krangler/går til rettsak mot vindene –, skriver han og beskriver slik fåfengheten i sine egne klager over elskeren Gitons utroskap (Petronius

⁶ Et *argumentum cornutum* er en overtalesesteknikk der motstanderen tvinges til å velge mellom to alternativer som begge fører til at han taper diskusjonen – altså det vi i dag kan kalle et dilemma (Ueding 1994:754).

⁷ Samtidig er den fysiske konfrontasjonen med blinde naturkrefter i seg selv et mye eldre motiv – kjent ikke bare i den kanoniserte fortellingen om hvordan perserkongen Xerxes lot havet piske etter et uvær, men også for eksempel fra historien om hvordan psyllerne, et folk i Nord-Afrika, gikk til kamp mot Sønnavinden fordi den hadde tørket ut landet deres. Slaget ble en katastrofe for psyllerne, som alle ble begravet i en sandstorm. (cf. Erasmus 2010:757, med videre henv.).

1925:166 = 83.7). Formuleringen slutter seg til et nokså fast, språklig mønster i de klassiske uttrykksmåtene som tidligere generasjoner av studenter burde kjenne som del av sin retoriske dannelse. I Erasmus av Rotterdams *Adagia* (1500-1533), renessansens mest velkjente samling av klassiske ordtak, er handlingen i Asbjørnsens eventyr foregrepet i uttrykksmåter som *å jakte på vinden, å banke vinden* eller *å så i vinden* (Erasmus 2010:376; 757; 373).

Både Michaels taleutkast og handlingen i Asbjørnsens eventyr lar seg forstå som satiriske, billedlige fremstillinger av adynatonet som formuleres i Petronius' *Satyricon*. Slik omdanner de to tekstene hver på sin måte en klassisk, billedlig tenkemåte med en fiksert betydning til en handling der det umulige for noen øyeblikk gjøres mulig. Den språklige, billedlig drevne prosessen som i Asbjørnsens eventyr allerede synes å ha virket idet Nordavinden får rollen som meltyv (og ikke bare ødelegger kornåkre), viser seg også her. Mens komikken i *Erasmus Montanus* gjerne har sitt utspring i hovedpersonenes oftest grunnløse tro på språkets iboende, virkelighetsskapende kraft, tematiserer fortellingene om forhandlingene med Nordavinden denne kraften på en tilsynelatende mer optimistisk måte. Gutten strør ikke bare melet, men også ordene sine ut i vinden, og det med overraskende positivt resultat. Virkelighetssfæren han møter hos Nordavinden, er en verden der noen av språkets historisk mest veletablerte umuligheter blir mulige.

VIII

Skuffelsen som gutten opplever, kommer uventet, og substitusjonsprosessene som stadig ødelegger for ham, inntreffer på tidspunkter da han selv er sikker på å ha dratt prosjektene sine i havn. Den unge mannen skal bokstavelig talt bare bringe hjem sin overraskende suksess. Gjestgiverstuen der gutten to ganger blir fralurt gavene, danner en kompliserende mellomposisjon mellom hjemmets og Nordavindens sfærer. Den gradvise overgangen mellom de to virkelighetene er tydeligvis unødvendig i eventyrets innledende fase. Mens spranget ut i det fantastiske kan gjennomføres uten noen annen formidlingsinstans enn bemerkningen «men veien var lang, og han gikk og han gikk», porsjoneres turen tilbake ut i to enkeltetapper, visstnok fordi den knappe dagen som reisen til Nordavinden tar, ikke strekker til for tilbaketog også. Desillusjonen som preger guttens to første møter med moren etter besøkene hos Nordavinden, forberedes i hennes egen, tvilende holdning til guttens fortellinger om gjenstandene han har tatt med seg. Skuffelsen som gutten opplever når Nordavindens gaver ikke lenger virker som de skal, knytter seg ikke direkte til gjenstandene han har tatt med seg hjem (de er jo tilsynelatende identiske med dem han har med seg fra

Nordavinden), men heller til noe halvveis utenforliggende, en ikke uten videre observerbar, men likevel sentral bivirkning. Når gjestgiverparet, opplagte foreldrefigurer, lykkes i å ta bort magien ved gavene mens disse selv tilsynelatende blir liggende igjen, gjennomfører de underslag med paralleller til den språklig formidlede holdningen som møter den hjemvendte gutten. «Ja, det veed jeg vist», svarer moren til guttens røverhistorier, og får rett i at de ikke er til å stole på.

Slik fungerer gjestgiverstuen både som en geografisk og språklig formidlingsinstans mellom eventyrets to virkelighetssfærer – Nordavindens kjølige og destruktive, men samtidig vidunderlige opphavssted, og hjemmets lett trykkende, desillusjonerende bakstevarme. Samtidig kan man se paralleller mellom den skuffende avmystifiseringen som de to første, magiske gjenstandene går gjennom på dette stedet, og eventyrets dobbelte (opp-)veksttematikk. Når guttens to første forsøk på å bringe hjem gavene mislykkes på hjemveien, idet suksessen nesten er et faktum, gjentas et handlingsmønster som allerede tematiseres i Michaels tale til Nordavinden. En av hans anklager gjelder tidspunktet for hærverket som vinden setter i gang. Oftest fyller Nordavinden sin gudegitte oppgave – å hjelpe til i den siste delen av kornets modningsprosess, når aksene tørker inn og skifter farge fra grønt til gulbrunt på sensommeren – på en tilfredsstillende måte. Da er det desto verre at Nordavinden, som dette året, kommer bøndene i forkjøpet på et tidspunkt da de allerede har begynt å forberede innhøstingen. «Da gjør du det samme som hvis noen setter frem et overdådig herremåltid: Folk begynner allerede å strekke frem hendene for å forsyne seg, men like før de får fatt i noe, sparker du bordet over ende, heller ut vinen og lar gjestene sitte der, gapende til ingen nytte, mens skammen fyller dem.» (Michael 2001:174f.).

IX

Mot denne bakgrunnen kan man få et annet blikk på forholdet mellom uhellene som setter i gang handlingen i Calvinos og Asbjørnsens eventyr. Lesere som lar eventyrenes tematisering av suksessen som akkurat *ikke* bringes hjem, av utviklingen som kveles i det sist tenkelige øyeblikket, være retningsgivende for tolkningen, kan komme til at Asbjørnsens versjon innebærer en subtil, men virkningsfull radikalisering: Her angriper den destruktive kraften ikke ute på åkeren, men på et tidspunkt da grøden allerede synes å være berget. Innenfor rammen av Asbjørnsens eventyrsamling bringer noen av Askeladdfigurens trekk (som for norske lesere fungerer som referansegrunnlag også i dette eventyret) nok et betydningslag til eventyrets vekst- og ødeleggelsestematikk. Det emansipatoriske idealet som tematiseres når den unge

mannen – som allerede i navnet klebes fast til hjemmets varme arnested og som til vanlig undertrykkes av brødre med odelsrett og av omverdenens kloke forakt for fantasifull nytenkning, – noen øyeblikk river seg løs fra denne tilværelsen, kan først virkeligjøres etter en serie av tilbaketog, og etter at overbevisningen om egen suksess gjentatte ganger har blitt gjort til skamme.

Diskusjonen av de billedlige sidene ved de innledende avsnittene i Asbjørnsens og Calvins eventyrversjoner kan imidlertid tilføres ytterligere et kompliserende moment – denne gangen i møtet med en både tematisk og historisk mer nærtstående intertekst. Igjen passer det å la irritasjonen over guttens oppførsel ute på stabburs-trappa danne utgangspunktet. Variasjonen eller det gradvise crescendoet som vanligvis preger eventyrfortellerens bruk av tretallsregelen, er vanskelig å føle i den også språklig monotone handlingsfremstillingen. Nordavinden «kommer flygende». Deretter kommer den «igjen flygende». Lesere med blikk for eventyrets modnings-tematikk vil ikke uten berettigelse kunne hevde at mangelen på lærevilje skyldes et latent ønske om å la seg selv bli frigjort eller tatt av vinden. Denne lese måten må imidlertid konkurrere med en tolkning som kan forberedes ved at vi et øyeblikk lar eventyrets fortellerstemme tie og i stedet ser for oss handlingen som finner sted ute på gårds-plassen. Gutten henter mel inne på stabburet, kommer ut, og det blåser bort i vinden.

Offerrollen som fortelleren plasserer gutten i, blir problematisk allerede i møtet med det første, tolkende utsagnet om Asbjørnsens eventyrversjon som jeg kjenner til. Allerede i 1847 forelå Ludwig Tiecks og Friedrich Bresemanns tyske utgave av Asbjørnsen og Moes eventyr, men tre år før dette, året etter den norske førsteutgaven, nevner Jacob Grimm Asbjørnsens versjon – og da ikke i kraft av sin posisjon som sammenlignende eventyrforsker, men i det folkloristiske pionerarbeidet *Deutsche Mythologie* (2. utg., 1844). I sin diskusjon av folkelig overtro knyttet til vindene nevner Grimm tradisjonen med å ofre mel ved å strø det ut i blesten – visstnok for å stille vindens sult. «Folk forestiller seg stormen som et sultent, glupsk vesen [...]. Jeg anser dette som en eldgammel overtro, som i dag også belyses av Asbjørnsens eventyr nr. 7» (Grimm 1844:1:602). At det mangler henvisninger til Jacob Grimms observasjon både i Aarnes motivhistoriske diskusjon og i omfattende referanseverk som Bolte og Polívkas kommentar til Grimm-brødrenes eventyr (Bolte og Polívka 1964[1913ff.]), blir desto mer overraskende når man ser at forfatterne selv i kommentardelen til sin andre utgave av *Norske Folkeeventyr* viser tilbake til Jacob Grimms tolkningsbidrag (Asbjørnsen og Moe 1852:401).

Grimms korte bemerkning åpner for noen nye, billedlig formidlede lese måter som ikke sjelden står i motsetning til dem vi har kommet frem til så langt. Grimm avslutter sin knappe omtale av eventyret med påstanden om at Nordavinden her fremstår «helt som en grov, godmodig rise» (*ibid.*). Lesere som lar eventyrets handling passere forbi det indre øyet uten fortellerstemmen som det til vanlig ledsages av, kan komme til å mene at konfliktnivået mellom Nordavinden og gutten som oppsøker ham, overkommuniseres i den foreliggende teksten. Hvorfor tildeles gutten så flotte gaver når han bare har bedt om likt for likt? Er gutten et offer, eller ofrer han? Kanskje vi selv skulle forsøke å søle litt med matvarene? Forsøket på å ta hensyn til den mulige, hedenske underteksten åpner nye spørsmål. Hvor galt er det å hevde at eventyret på dette planet forteller historien om hvordan en av de gamle, avglemte guddommene henvender seg til en lett påvirkelig sjel (*la de små barna komme til meg*) og belønner ham for sin utidsmessige gavmildhet? Eller hvis man ser det slik at Nordavinden, den avviklede, men stadig lett truende gudeskikkelsen, selv kommer og henter offergavene som han har savnet, for deretter å belønne den ufrivillige giveren? Samtidig kan eventyrtekstens interesse for substitusjon og rettferdighet lede tankene mot desillusjonen som tidligere tiders hedninger må ha følt etter hvert som middelhavsreligionen satte seg stadig sterkere fast på bygdene. Når pieteten som bøndene gjennom århundrer har vist overfor vinden, har blitt avslørt som virkningsløs, sjelsødeleggende overtro, kan følelsen nærme seg den som gutten opplever etter å ha mistet tre traue med matråstoff til ingen nytte. Kravet om å få melet tilbake, likt for likt, er på forhånd tapt (og burde heller rettes mot tradisjonsbærernes og ens egen forhenværende overtro), men håpet om at kravet kan etterkommes, går stadig i oppfyllelse i eventyrets verden.

Til støtte for den sistnevnte lese måten kan man igjen bruke den påfallende motsetningen mellom eventyrhandlingen og stemmene den formidles med. Den godslige, alltid medgjørlige og hjemmekjære Nordavinden som opptrer i eventyret, danner ikke bare en motsetning til vår mindre overtroiske holdning til naturfenomenene, men også til en opplevelse av mer universell, menneskelig karakter. Å stå i vinden og betrakte hvordan en iskald og sjelløs, oss uvedkommende naturkraft transporterer seg selv mellom husveggene, er en erfaring som også i dag kan vekke et behov for forskjønnelse.

Litteratur

- Aarne, A., og Thompson, S. (1961): *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Aarne, A. (1909): *Die Zaubergaben: Eine vergleichende Märchenuntersuchung*. Helsingfors: Societé Finno-Ougrienne (= *Journal de la Societé Finno-Ougrienne XXVII*).
- Aaslestad, P. (1999): *Narratologi: En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Cappelen/LNU.
- Andersen, H. C. (1964[1844]): «Sneedronningen: Et Eventyr i syv Historier», i H.C. *Andersens Eventyr: Kritisk udgivet efter de originale Eventyrhæfter*, utg. av E. Dal og E. Nielsen. København: Hans Reitzel, bd. 2, 26-76.
- Asbjørnsen, P. Ch. og Moe, J. ([s.a. (1994?)][1843]): *Norske Folkeeventyr: Første Deel*. Oslo: Damms antikvariat (faksimile av utg. Christiania 1843).
- Asbjørnsen, P. Ch. og Moe, J. (1847): *Norwegische Volksmärchen*, overs. og innl. v. F. Bresemann og L. Tieck. Berlin: Simion.
- Asbjørnsen, P. Ch. og Moe, J. (1852): *Norske Folkeeventyr*. Oslo: Dahl.
- Bolte, J. og Polivka, G. (1913ff.): *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, bd. 1-5. Leipzig: Dieterich.
- Calvino, I. (1986[1956]): «Il regalo del vento tramontano», i I. C.: *Fiabe italiane*, Torino: Einaudi, bd. 1, 334-339.
- Erasmus, D. (2010[1500-1533]): *Les Adages d'Erasme*, utg. av J.-Ch. Saladin. Université Lyon 2: GRAC / Les Belles Lettres, <http://bit.ly/nH3UDf>
- Fløtra, J. (1995): *Moltke Moe som folklorist*. Oslo: Aschehoug (= *Norsk folkeminnelags skrifter* 140).
- Gaasland, R. (1999): *Fortellerens hemmeligheter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Goethe, J. W. (2010[1832]): «Faust. Der Tragödie zweiter Teil», i Trunz, E. (utg. og komm.): *Faust: der Tragödie erster und zweiter Teil; Urfaust*. München: Beck, 146-364.
- Grimm, J. (1844): *Deutsche Mythologie*, bd. 1-2. Göttingen: Dieterich.
- Ibsen, H. (2007[[1866]]): «Brand», i V. Ystad *et al.* (red.): *Henrik Ibsens skrifter*, bd. 5, 191-473.
- Jensen, J. V. (1977): *Den lange Rejse*, utg. av Aa. Marcus. København: Gyldendal, bd. 1-2.
- Lothe, J. (2003): *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Løvland, J. ([s.a.] 1878): «Pirlipinn og risen»,
http://www2.hf.uio.no/eventyr_og_sagn/index.php?id=%2052358 .
- Michael Choniates (2001): *Michaelis Choniatae epistulae*, utg. av F. Kolovou. Berlin og New York: de Gruyter (= *Corpus fontium historiae Byzantinae* 41).
- Milton, J. (2007[1667]): *Paradise Lost*, red. og innl. ved D. S. Kastan. Indianapolis: Hackett.
- Petronius Arbiter (1925[55 e. Kr.?]): «Satyricon», i *Petronius: Satyricon and Seneca: Apocolocyntosis*, utg. og overs. av M. Heseltine og W.H.D. Rose. London: Heinemann og Cambridge: Harvard University Press (Loeb Classical Library 15).
- Pullman, Ph. (2007[1995-2000]): *His Dark Materials Trilogy*. New York: Knopf.
- Scherf, W. (1995): «Das Geschenk des Nordwinds», i W. S.: *Das Märchenlexikon*. München: Beck, 420-423.
- Ueding, G. (red.) (1994): «Dilemma», i *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer, bd. 2, 754.

Omveier til Johannes V. Jensens *Bræen*

Innledning

Romanen med den norskklingende tittelen består av to robinsonader knyttet til hovedpersonene Dreng og Hvidbjørn, som med noen tusen års mellomrom støtes ut av samfunnene de lever i, og tvinges til å skape sitt eget eksistensgrunnlag. Bråheten, virkelysten og mangelen på respekt for hevdvunne regler som gjør Dreng og Hvidbjørn umulige i fellesskapet, hjelper ikke bare de unge mennene til å overleve i den iskalde ødemarken. Mennene bringer menneskeheten videre, både som art og ved teknologiske fremskritt. Ved siden av at hovedpersonene i to av romanens sentrale passasjer klarer å tenne opp ild selv, tilkjennes Dreng og Hvidbjørn æren for de fleste tekniske nyvinninger i perioden mellom eldre steinalder og en lett foregrepet jernalder, noe som ikke minst blir mulig fordi romanens fremstillingsform gradvis beveger seg fra realistiske oppvekstskildringer mot det fantastiske. Dreng og Hvidbjørn vokser opp som (før)mennesker, men lever i årtusener og ender som gudeskikkelser; den første med Odins trekk, den andre med Tors. Viktigere enn deres tekniske ferdigheter er imidlertid romanheltenes egenskaper som samfunns- og raseskapere. I motsetning til sine slektninger nekter Dreng å trekke seg tilbake når isbreene rykker fremover i Norden. Mens hans tidligere stammefeller viker for isen og stagnerer i sin utvikling, lar Dreng kulden virke på seg og grunnlegger et samfunn ikke langt fra sitt fødested. Slik blir han opphavsmannen til den moralsk og i dag teknologisk overlegne, nordlige menneskerasen. Hvidbjørn trer inn i handlingen mot slutten av den siste istiden, på et tidspunkt da samfunnet på isøya preges av å være stivnet i den føydale strukturen som årtusener med økonomisk stabilitet har påført det. Han skaper sitt eget samfunn ved sjøkanten og kan flykte til et midlertidig oppholdssted i Baltikum («Livland») med selvbygd farkost når tøværet river med seg folk og fe fra istidslandskapet. Romanen avsluttes med skildringen av Hvidbjørns reise ut på nye tokt, denne gangen med et mannskap av baltiske slaver, restene av det svikefulle folket han forgjeves har forsøkt å utrydde.

Dreng blir opphavet til en overlegen rase, Hvidbjørn skaper en samfunnsorden der de underlegne fornøyd tjener sine herskere. Tabuene som brytes ved dette handlingsforløpet, skitner til ordene man må ta i bruk for å beskrive det på en tilforlatelig måte. Både en omtenkstomt innhyllende og en åpent kritisk fremstillingsform ville muliggjøre en større grad av språklig nærhet til de politiske og metafysiske synspunktene som dominerer i vår samtids akademiske samtale. Formuleringer som

markerer gjenfortellerens distanse til handlingen som skal refereres, er vanlige både i tekster med en apologetisk tilnærming til de ubehagelige kjennetegnene ved Jensens roman og i tekster der behandlingen av disse sidene er kritisk-fremhevende.¹ *Bræen* (1908) og noen av dens sentrale paratekster² levner på sin side liten tvil om at en av romanens sentrale målsetninger er å beskrive hvorfor vi – menneskene, germanerne, skandinavernene, danskene, himmerlendingene – fødes som vi er.

På de følgende sidene presenterer jeg noen ansatser til forståelsen av det kanskje mest sentrale elementet i *Bræens* utviklingshistoriske fremstilling. I romanen tilkjennes den fysiske kulden som personene utsettes for, en uunnværlig, mentalitetsformende funksjon. Carlo Ginzburg påpeker i innledningen til sitt essay omkring Georges Dumézils religionshistoriske klassiker *Mythes et dieux des Germains* (1939) hvordan interessen for de meget lange kulturhistoriske forløp lenge har vært ansett som «af natur forkastelig» fordi dette feltet i lang tid har vært hegemonisert av forskere med tilknytning til den politiske høyrefløyen. (Ginzburg 1999:120) I Norge fikk en beslektet problemstilling ny aktualitet gjennom Harald Eias popularisering av den evolusjonsbiologisk funderte kritikken mot kulturvitenskapelige forklaringsmodeller, slik denne formuleres av Steven Pinker (2002) og andre (Eia og Ihle 2010). Å forstå *Bræens* fremstilling av denne prosessen er en oppgave som ikke bare forvanskes av vår tids avvikende synspunkter i evolusjonsbiologiske spørsmål (både innenfor humaniora og i evolusjonsbiologien selv), men også av menneskesynet og handlingen som den formidles på tvers av. Språkløsheten man kan oppleve i møtet med denne teksten, beror etter mitt syn ikke bare på den fra en litteraturvitenskapelig synsvinkel nokså uinteressante, tabuiserte fascinasjonen for romanens rase- og sosialpolitiske anliggender, men også på en bieffekt ved hegemoniseringsprosessen som Ginzburg skisserer. Mangelen på korrespondanse mellom det kultur- og litteraturvitenskapelige språket man har til rådighet, og den utviklingshistoriske prosessen som formidles i *Bræen*, er følbare selv for den som bare vil forsøke å

¹ Et eksempel på det første er de senere versjonene av Leif Nedergaards biografi, som bl.a. skiller seg fra 1943-utgaven ved at forfatteren ikke lenger – etter det jeg kan se, uten distanseringsvirkemidler – siterer et par setninger fra Jensens ukebladsroman *Haakon Blodøxes Bedrifter* (1897-98) som parallell til forholdet mellom Hvidbjørn og Grevlingene: «Trællen var en Rest af den gamle slaviske eller eskimoiske Befolkning, som var bleven undertvungen og gjort til Slaver af de indvandrede Germaner. Det var en yderlig lavtstaaende og stupid Race, som ikke fortjente bedre end at utryddes.» (etter Nedergaard 1943:175f.) Bent Haugaard Jeppesen markerer en kritisk-blottstillende holdning gjennom hele sitt utførlige, tolkende innholdsreferat av *Bræen* (Haugaard Jeppesen 1984:101ff.). Kan man tenke seg denne kritiske holdningen formidlet uten Jeppesens stadige posisjonsmarkeringer?

² Fremfor alt boken *Æstetik og Udvikling* (1923), Jensens egen leserveiledning til *Den lange Rejse*.

beskrive tekstens mest basale, narrative elementer. *Bræen* forutsetter at mennesker fødes forskjellige og knytter entydige verdidommer til disse forskjellene. Til tross for at dette menneske- og verdisyntet er virksomt på de fleste samfunnsområder også i dag, er dets språklige uttrykksformer sjelden direkte. Vår tids kultur- og litteraturvitenskapelige samtale er et av stedene der denne språklige underfundigheten forvaltes. Ønsket om å forstå utviklingen som Dreng og hans stamme går gjennom, fører ut på omveier.

En sel og et neshorn

Vanskelighetene ved å forstå og formulere *Bræens* utviklingshistoriske fortelling dreier seg ikke sjelden om å møte teksten med det alvor den fortjener – både som uttrykk for et menneskesyn og som vitenskapsbasert, historisk fremstilling. Å heve boken ut av sin litteratur- og vitenskapshistoriske kontekst er en fortrenningsreaksjon som i Jensens tilfelle forenkles av tanken om en i hans diktning stadig virksom, mytiserende drift. Bruken av det jensenske mytebegrepet er et tolkningsperspektiv som ikke minst gjøres nærliggende på grunn av undertittelen i tidlige utgaver av boken – *Myter om Istiden og det første Menneske*. Å innta dette perspektivet innebærer imidlertid en dobbelt mulighet for feillesning – delvis fordi Jensens tekst på denne måten kan tilkjennes en større grad av inspirasjonsbetinget (og slik sett moralsk likegyldig) fantasi enn den faktisk bærer preg av, og delvis fordi man risikerer å avskrive momenter fra dens forsøk på en realhistorisk fremstilling som fiksjoner. Poenget kan illustreres med to eksempler.

Blant opplysningene som opptrer oftest i litteraturen omkring *Bræen*, er henvisningen til et sted i forfatterens bok om Rudyard Kipling (1912:91), der Jensen hevder at romanen er «bleven til af et Frø fra Kiplings skov».³ Hvilket frø? Synspunktet i Nedergaards vennligsinnede biografi er nokså kategorisk: «Meget har han heller ikke kunnet hente fra Jungelboken [...]». Påstanden begrunnes med et sitat fra Jensens Kipling-bok:

Grundforskællen er den at mens Kipling står med sine Forudsætninger i Troperne, hvor Mennesket ikke af Naturen drives ud over sin Natur men er og bliver en «Vild», den oprindelige østerlandske Forestilling om Edens Have, Biblens Atmosfære, tog jeg Istidsmennesket, den nordiske Natur som Fremskridtsbetinget, op til Behandling. (*Rudyard Kipling*, 91; cf. Nedergaard 1993:451f.)

³ F. eks. Schwarzenberger 1937:51; Rasmussen 1940:59f.; Andersen 1982:183f.; Haugaard Jeppesen 1984:179f.; Nedergaard 1993:451.

Jensens klimatisk begrunnede nedvurdering av *Jungelbøkene* som innflytelseskilde gjelder ikke en fortelling som i dag (i likhet med hakekorsene som gjerne preget tidlige utgaver) gjerne holdes borte fra nyere versjoner av Kiplings novellesamling.⁴ I motsetning til resten av *Jungelbøkene* foregår handlingen i kapittelet «The White Seal» i arktiske strøk – nærmere bestemt i Beringhavet. Selungen Kotick skiller seg fra sine artsfeller ved at han har hvit pels og blå øyne. Stranden der han vokser opp, besøkes av mennesker på jakt – en kjensgjerning som Koticks artsfeller møter med apati og skjebnetro. Som ettårig ungar, et uttrykk som i Kiplings morbide humor blir til den russiske handelsbetegnelse *holluschick*, bestemmer Kotick seg for å søke etter nye, tryggere strender. Etter en lang reise finner han sine lykkelige øyer ved å følge etter en flokk sjøkuer – en dyreart som ikke, slik menneskene tror, ble utryddet rundt 1780, men som ved å svømme nordover og gjennom en lang tunnel kan dukke opp til en hyperboreisk tilværelse. Kotick har vanskeligheter med å overbevise sine artsfeller om at de bør følge med ham, men fysisk vold og en egenskap som synes begrunnet i hans ytre, hjelper: «I am the only white seal that has ever been born on the beaches, and I am the only seal, black or white, who ever thought of looking for new islands» (Kipling 1919:148). At denne fortellingen etter det jeg vet, ikke har blitt nevnt i Jensen-litteraturen tidligere, skyldes kanskje ikke alltid at den er ukjent.⁵

En annen, men beslektet problematikk kan illustreres med tolkningslitteraturens omtaler av manndomsbeviset som Hvidbjørn legger frem før han gjør seg umulig i samfunnet på isøya. «Hvidbjørn er så mytisk som en enhjørning», skriver Poul Houe i sin brede, dekonstruktivt anlagte tilnærming til *Den lange Rejse* (Houe 1996:72), og alluderer med denne uttrykksmåten til *Bræens* beretning om hvordan Hvidbjørn feller den siste gjenlevende av arten (151ff.).⁶ For verserte lesere av Houes bok er også den innforståtte henvisningen til tidligere litteratur om *Bræen* nokså entydig. Her omtales bragden etter det jeg kan se, konsekvent som et fantastisk innslag. *Bræens* beskrivelse av dyret med et «mandshøj[t] Horn der sad midt i Panden» er på sin side nokså presis. «Dyret var da ellers et Næsehorn»:

Denne var af et Slags for sig, havde kun et Horn og var næsten tre Gange saa stor som et almindeligt Næsehorn. Den var længre i Kroppen end Mammuten men ikke saa høy.

⁴ For eksempel mangler kapittelet i Ole Grepps oversettelse (1947) og i Hans Braarvigs norske «ungdomsutgave» (1979).

⁵ Mer påfallende er imidlertid fraværet av en henvisning til «The White Seal» i Haugaard Jeppesens kritiske tilnærming (1984:179f. og *passim*), der den polemiske tilknytningen til Kipling allerede markeres i bokens tittel.

⁶ *Bræen* og andre romaner i *Den lange Rejse* siteres her og i det følgende etter Aage Marcus' utgave (Jensen 1977).

Men det forførdelige var, at den løb og sprang som et Hjortedyr tiltrods for sin umaadelige Vægt [...]. (153)

Samtidens paleontologisk interesserte lesere ville neppe hatt problemer med å identifisere skapningen. *Nordisk familjebok* inneholder under oppslagsordet «Elasmotherium» beskrivelsen av «ett [...] elefantstort djur, som visserligen saknade horn öfver nosen, men däremot efter den stora benknölen på pannbenet att döma måste antagas hafva burit ett kolossalt sådant i pannan» (Leche *et al.* 1907:150). Andre steder kunne man lese at det langbente dyret var en mellomting mellom neshorn og hest.⁷ En årsak til at dette kjempeneshornet ser ut til å ha blitt omfattet med spesiell interesse i den populærvitenskapelige litteraturen rundt århundreskiftet,⁸ er dets forbindelse til sagn som kan knyttes til moderne, europeiske forestillinger om enhjørninger. *Nordisk familjebok* berører også dette momentet: «Tungusernas berättelser om stora vilda tjurar med ett horn i pannan, hvilka fordom skulle ha lefvat i Sibirien, hänföra sig möjligen till Elasmotherium».

Den mytedannende prosessen som *Nordisk familjebok* under oppslagsordet «Elasmotherium» antyder som årsak til sagnene om enhjørningen, rekapituleres i litteraturforskningen.⁹

Pflügers frosk

Fortellingen kjennes i dag kanskje best fra Albert Gores *An Inconvenient Truth* (2006:254f.). Hvis du vil koke en frosk, nytter det ikke å slippe den oppi en gryte med boblende vann. Vil du unngå at den hopper ut igjen, er det bedre å ha den i gryta mens vannet er kaldt. I så fall tilpasser frosken seg stadig til den gradvise temperaturforandringen, helt til den kreperer.

Bræens utviklingshistoriske fremstilling lar seg lese som en kompliserende variasjon over motivet i Gores fortelling. Mens Drengs stammefeller ikke har evnen til å reagere mot den gradvise klimautviklingen de utsettes for, på noen annen måte enn

⁷ F. eks. i *Meyers Konversations-Lexikon* (1885-92, s.v. Elasmotherium).

⁸ F. eks. Reinhardt (1906:12), en bok Jensen brukte (Larsen 1957:180; Nedergaard 1993:352).

⁹ Også i Martin Larsens kommenterte skoleutgave, ellers et av de mest solide og nyttige bidragene til forståelsen av *Bræen*, blir fortellingen om kjempeneshornet til et «symbolsk eventyr» (Larsen 1957:167). Når Jensen en gang i begynnelsen av romanen bruker ordet «Enhjørning» (96), forklarer Larsen i sin kommentar (1957: *ad loc.*) dette som en bibelsk uttrykksmåte («næsehorn»), og hefter seg tilsynelatende ikke ved at dyret opptrer ved siden av nettopp «Næsehorn» (92 etc.). Handesten (2000:232) er representativ for dagens forskningssituasjon når han hevder at «forskjellige diskurser [...] interfererer» i *Bræen*, «ligesom zoologiske realiteter som flodhest, mammut og sabelkat opptrer side om side med et fabeldyr som enhjørningen».

ved stadig tilbaketrekning, markeres hans menneskelighet ved evnen til å svare på utviklingen med et fysisk og evolusjonshistorisk sprang. De moraliserende rollene som inntas av Albert Gore og *Bræens* forteller, er slik sett omtrent samsvarende. Begge advarer mot farene som ligger i den gradvise, ubevisste tilpasningen til nye, på sikt pernisiøse forhold, og maner til intoleranse. Når det gjelder fortellingen Gore refererer, er det fremfor alt dens i dag opplevde, mytiske karakter som gjør den interessant som omvei til forståelsen av Jensens roman. I Gores egen fremstilling kommer denne mytiske karakteren frem ved at forfatteren – visstnok etter talløse, bekymrede oppfordringer fra publikum – tillater seg å forandre fortellingens slutt dithen at frosken lider viljeløst i det stadig varmere vannet «til den blir reddet» (*ibid.*, min overs.). Ellers avskrives historiens sannhetsgehalt i regelen uttrykkelig – som når filosofen James Warren bruker den til illustrasjon av Anaxagoras' lære om forholdet mellom smerte og persepsjon (Warren 2007:36 n25).

At historien var lettere å svelge da *Bræen* utkom, er et faktum som ikke minst viser seg i datidens medisinske faglitteratur. Allerede i 1898 kunne forfatterne av artikkelen om varme i Charles Richets *Dictionnaire de physiologie* uten distanseringsvirkemidler nevne historien som et faktum alle var på det rene med (Athanasiu og Carvallo 1898:239). Innforståtheten som forfatterne uttrykker seg med – *cette belle expérience de PFLÜGER* –, sier like mye om posisjonen til forskeren bak eksperimentet som tittelen til det også i dag utgitte Springer-tidsskriftet *Pflügers Archiv*. I et av dette tidsskriftets første årganger beskrives eksperimentene med en sikkert forbilledlig presisjon: Etter å ha hengt en før eksperimentet uskadd frosk opp i en krok tredd gjennom kjeven og senket den ned i prøvekarer, konstaterer forskerne at den gjør ivrige fluktforsøk i løpet av oppvarmingsprosessen, men kan ikke utelukke at det skyldes festemetoden. Når de i stedet lar frosken sitte i fred på bunnen av karet, lar den seg varme opp inntil varmestivhet inntre (Heinzmann 1872:227f.). Tre år senere har andre forskere videreført eksperimentet, som nå omfatter gradvise, ødeleggende forandringer av kjemisk og mekanisk art. En i utgangspunktet uskadd frosk lar seg ifølge disse eksperimentene heller ikke affisere av å bli drept med kalilut så lenge miljøforandringen inntre sakte nok. Større metodiske problemer får fysiologiene når dyrets følsomhet for gradvise, mekaniske påvirkninger fra en skrustikkelignende innretning skal undersøkes – ikke minst fordi en i utgangspunktet intakt frosk som har blitt brukt én gang, «ikke vil glemme dette så lett» (Fratscher 1875:143, min overs.). Etter en del eksperimenter som bare resulterer i ivrige fluktforsøk, skriking og lignende, lykkes imidlertid forskerne i å klemme i stykker noen av dyrenes legger, lår eller bakføtter uten at det kan observeres forsvarsreaksjoner. Dette viser seg riktignok

bare å være mulig hvis skrustikkekjefte beveger seg med en fart på en tjuedefemtedels millimeter i minuttet eller saktere (*ibid.*, 144f.).

Fortellingen om å koke en frosk ser i dag ut til å være lettest å ta inn over seg som bylegende. Dens tendens lar seg ikke uten videre innordne i den liberale, godmenneskelige språkbruken som Albert Gore gjør den til en del av. Sett fra dette perspektivet kan både hans lett humoristiske gjenfortelling og hans frie, selvbevisst forskjønnende avslutning sies å ha en avskjerpene, mytologiserende funksjon. Som realitetsutsagn ville fortellingen både ha vært for moraliserende og for brutal, antar jeg. Å interessere seg realitetsgehalten i fortellingen representerer et nokså forsiktig, men merkbart tabubrudd – delvis fordi leseren i så fall må åpne seg mot råskapen den vitner om, men først og fremst fordi man risikerer å skjerpe poenget i en historie hvis dekadansetematikk er et problematisk emne i dagens gjerne altomfavnende, kultur- og litteraturvitenskapelige samtale.

Istid og evolusjon

Pierre Boitards *Paris avant les hommes* (1861) regnes gjerne (f. eks. av Angenot 1978:62) som den første evolusjonshistoriske *science fiction*-romanen. Boitards fortelling innledes med en beskrivelse av været: *Il faisait froid*.¹⁰ Det nittende århundrets vitenskapelige og folkelige forestillinger om urtidsmennesket er på mangfoldig vis knyttet til ideen om at Europa har gått gjennom kuldeperioder – epoker som datidens geologer nokså nylig hadde begynt å omtale som istider. Et av de tidligste skriftlige beleggene for uttrykket er en ode av naturforskeren og dikteren Karl Friedrich Schimper (1803-1867), som i den tyskspråklige tradisjonen som utgjør det naturvitenskapelige grunnlaget for Jensens roman,¹¹ også gjerne tilskrives æren for å ha innført læren om istidene i geologien (f. eks. Reinhardt 1906:36). Schimpers ode «Die Eiszeit» (1837) beskriver i alkeisk strofeform isen som kom og forsvant. Den er strukturert rundt en apostrofering av isbjørnen, som skal ha hatt sitt opphav «i hjertet av Europa», men som i dag har blitt tvunget nordover. Odens lyriske jeg identifiserer seg med bjørnen – dette i motsetning til «tenkerne», som ser mot apekatten og skammer seg over slektskapet. Verdivurderingen som viser seg i *Bræen*, er allerede

¹⁰ «Det var kaldt.» (Boitard 1861:1)

¹¹ De antropologiske og populærvitenskapelige kildene som oftest nevnes i forbindelse med Jensens research til *Bræen*, er Ludwig Wilsers *Die Germanen: Beiträge zur Völkerkunde* (1903), H. Klaatschs «Entstehung und Entwicklung des Menschengeschlechtes» (1902) og L. Reinhardts *Der Mensch zur Eiszeit in Europa* (1906). Nedergaard (1993:352) nevner dessuten bl.a. J. H. Rosnys «stenalderroman» *Vamireh* (1890, dansk overs. 1892), men uten å antyde at Jensen kjente den.

sporbar hos Schimper, som kontrasterer jordens første beboere etter istiden mot dem som lever (og levde) under mildere kår – for eksempel vellystige flodhester («lüsterne Pachydermen»), Schimper 1840:301ff.).

I boken *Æstetik og Udvikling* (1923) gjør Jensen nærmere rede for det vitenskapelige grunnlaget for fremstillingen av Drengs utvikling. Han viser spesielt til «Antropologien»:

I Modsætning til en tidligere Opfattelse, endnu hævdet vistnok af de fleste, der søger Menneskehedens Udspring i den varme Zone, skal den efter den nye søges i en nordlig, men i en Jordperiode da Klimaet endnu var tropisk der. Afkølingen, de forskjellige Istider der har afløst hinanden, bliver da at opfatte som den Kulturfaktor der har tvunget Mennesket til at udvikle sig. (Jensen 1923:32)

Forestillingen om at istidens avkjøling er faktoren som har brakt menneskene (germanerne) til sin evolusjonært betingede forrangsposisjon, finnes i en rekke varianter. Den synes å ha vært dominerende i tysk forskning frem til 1945. Synspunktet hevdes i flere artikler i det monumentale festskriftet til språkhistorikeren Herman Hirt (1936). I en av artiklene – forresten bedrøvelig nært et bidrag fra jøden Émile Benveniste – fremstilles en utviklingshistorie med tydelige paralleller til handlingen i *Bræen*: Den siste istiden skal ha isolert en gruppe mennesker i Vest- og Mellomeuropa, der de klimatiske forholdene stadig ble hardere. Disse menneskene utviklet seg så gjennom naturens utvalg til den nordiske rasen. Blant de egenskapene som var gjenstand for positiv seleksjon i det harde klimaet, nevner rasepleieren Otto Reche handlekraft, utholdenhet, oppfinnertalent, fremtenkthet – «og ikke minst den avmålte kjøligheten» (Reche 1936:295).

Nunatak

I nyere lesninger av *Bræen* kan man få inntrykk av at bokens tilknytning til datidens naturvitenskap undervurderes som tolkningsgrunnlag – gjerne på bekostning av henvisninger til for eksempel Arnold Toynbees «utfordrings-teori», hvis betydelig bredere fokus ligger på motstandens potensielle, sivilisasjonsskapende effekter (cf. Andersen 1982:184; Stangerup og Billeskov Jansen 1977:483). Denne omorienteringen er blant annet problematisk fordi den kan medføre en undervurdering av sentrale, billedlige elementer i romanen. Kulden i *Bræen* er mer enn en tilfeldig, sivilisasjonsskapende motstandsfaktor. Sammen med andre billedlige forestillinger som er virksomme i de naturvitenskapelige tekstene som danner faktagrunnlaget for Jensens fiksjon, har kulden en sentral funksjon i beskrivelsen av romanens hovedpersoner – og dermed også i den implisitte skildringen av deres forestilte

etterkommere, vi selv. Når forfatteren i et tilbakeblikk på romanen omtaler istidene innvirkning på det nordiske temperament som «de fire haarde Kuldeklasser Naturmennesket gik igennem» (Jensen 1941:100), beskrives ikke bare istidsmenneskenes levevilkår.

Når det gjelder forholdet mellom Jensen og forskningslitteraturen han påberoper seg, er det et ironisk poeng at hans viktigste hjemmelsmann, Ludwig Wilser (cf. *Æstetik og Udvikling*, Jensen 1923:32), avviser teorien som ligger nærmest *Bræens* fremstilling av utviklingshistorien. Dreng-slekten en bruker en landøy – et fjellplata som stikker opp gjennom isen – som oppholdssted under kuldeperioden. Teorien om at slike landøyer skal ha gitt visse plantearter muligheten til å overleve istidene, har en historie som kan følges tilbake til 1800-tallet. Dens viktigste siktemål er å forklare hvorfor noen plantearter finnes isolert i europeiske høyfjellsområder så langt fra hverandre at spredning etter istidene virker usannsynlig. I sin forskningshistoriske gjennomgang siterer Jan Mangerud (1973:2) en artikkel av Johan Rutger Sernander (1896), som mener «att af nordens interglaciale flora till artantalet ingenlunda obetydliga räster bevarats på en del norska fjäll, särskilt i Dovre, Nordlanden och Finnmarken, hvilke ej öfverskredos af den andra landisen [...]». Denne tankegangen, som i dag er kjent som nunatak-teorien, ble også brukt i det sene 1800-tallets teorier omkring menneskehetens utvikling. Ludwig Wilser (1913:18) refererer, men avviser nokså kontant naturforskeren og geografen Moritz Wagners teori om hvordan apene ble til mennesker ved at nye, stadig edlere raser oppstod idet enkelte før menneskepar eller -familier ble drevet til høyfjellet av istiden og ønsket om bedre livsbetingelser (Wagner 1889:79). Nunataken i *Bræen* er imidlertid ikke bare et laboratorium der menneskene foredles, men også et konserveringssted der noen atavistiske egenskaper bevares mot dekadansen som værflyktingene går gjennom – ikke ulikt prosessen som visstnok skal ha bevart de vakre, romantisk omsvermede blomstersortene som i dag inngår i den arktisk-alpine floraen. Den viktigste av disse egenskapene er imidlertid ikke noen vanlig form for skjønnhet, men nordboernes likefremhet – ikke minst i form av evnen til åpen brutalitet.

Å vaske en neger hvit

Jensens omtale av istidene som kuldeklasser markerer også tilknytningen til et i tolkningslitteraturen ofte omtalt, men i dag forlatt evolusjonsvitenskapelig paradigme. At forbindelsen mellom ytre levevilkår og artenes (rasenes) utvikling tegnes som nærere, mer grunnleggende i *Bræen* enn det som kan regnes som akseptabelt innenfor vår samtids evolusjonsteori, viser seg blant annet i årsaksbeskrivelsene av

forandringene i menneskenes utseende. Når romanen i beskrivelsen av Hvidbjørn-ættens hårfarge forteller om hvordan istidsklimaet har bleket håret deres (163), dreier det seg neppe om en billedlig eller humoristisk uttrykksmåte. Datidens reklame for undervirkende, blekende vaskemidler brukte gjerne et siden antikken kjent, men nå *de facto* overvunnet adynaton for å beskrive deres effekt.¹² Jensen presiserer sitt synspunkt i *Æstetik og Udvikling*, der stadig regn og «en altid fugtmættet, ozonrig Atmosfære» angis som årsak til pigmentmangelen (Jensen 1928:174). Lamarckismen, tanken om at ervervede egenskaper kan nedarves slik at foreldregenerasjonens tilpasning til ytre omgivelser forplanter seg direkte til avkommet, er en uunnværlig del av Jensens evolusjonsforståelse. Uansett om det er rimelig å søke bakgrunnen for fremstillingen av germanernes hårfarge i datidens naturvitenskap eller i dens reklamespråk, bør Jensens forklaring også ha konsekvenser for tilnærmingen til temperaturene i *Bræen*. Den evolusjonære prosessen som fremstilles, er ikke bare en fysisk kuldetilpasning, men også en utvikling der ytre påvirkninger innforlives og blir til personlighetstrekk. Romanens språklige utforming av denne prosessen viser seg blant annet i omtalen av Drengs etterkommere som «et stærkt og haardført Kuld» (138). Uttrykksmåten viser en talende lydlikhet til omtalen av deres sinnelag, som preges av «en Beherskelse der kunde se ud som Koldsindighed» (143). Når Dreng-ætten etter hundrevis av generasjoner på isøya selv kommer til å preges av et kjølig sinnelag, har leseren å gjøre med en forestilling som virker renere i sin billedlighet i dag enn på den tiden da den også kunne leses som en forkortet, vitenskapelig beskrivelse av omgivelsenes direkte innvirkning på artenes utvikling. Imidlertid preges Jensens stemmeføring ikke bare av en vitenskapelig, evolusjonshistorisk interesse, men også av en stadig (om enn ikke spesielt innviklet) refleksjon over språkets egen utvikling. Denne refleksjonen viser seg ofte i kvasi-etnologiserende ordvalg – som når hovedpersonen i *Det tabte Land*, Fyr, ikke bare beskrives som ildens temmer, men også som far til mange sønner – «lutter springende, vindige Fyre» (80).

Kulden som grense og overgang

Kapitlene som beskriver samfunnet på isøya etter Drengs bortgang, preges imidlertid av en motsetning som ikke minst bringes til uttrykk i noen innbyrdes beslektede, termiske beskrivelser. Samfunnsutviklingen som skildres, er bare delvis av det gode. Forholdene før Hvidbjørns inntreden i handlingen sammenfattes i en metafor som

¹² Historien til forestillingen om å vaske en neger hvit fortelles fint av Massing (1995). I vår tids reklamespråk er ozon kjent som «aktivt oksygen» etc.

varierer en av de vanligste, billedlige uttrykksmåtene i *Bræen*. Mens Dreng stadig utfordrer og beveger den «Grænse» som er satt for hans medmennesker (103 etc.), oppsummeres tilstanden for slekten på nunataken i omtalen av den «faste Ring deres Tilværelse var stivnet i» (151). Innenfor *Bræens* handling reflekteres denne forestillingen i de geografiske beskrivelsene av Dreng-ættens isolerte tilholdssted. Samfunnsforholdene som beskrives, har fellestrekk med dem som Dreng en gang brøt ut fra. Ildtilbedelsen som preget folket han forlot, har gjenoppstått, men nå med stamfaren selv som den sentrale kultfiguren. Arven forvaltes av etterkommerne av hans førstefødte, Garm. Slik etableres en direkte, arvmessig kontinuitet tilbake til forholdene før istiden. Også Drengs klan var ildpassere. De begrensende faktorene som gjør tilværelsen i samfunnet umulig for Hvidbjørn, dannes imidlertid ikke bare av adelens stadige mer penible forvaltning av egne privilegier, men også av samfunnet som helhet. *Bræens* uttrykksmåter er på dette punktet entydig politiske: «Fællesskabet forhindrede de Enkelte i at udfolde sig frit.» (146) Når Hvidbjørns opprør kommer til å rette seg mot forordninger som er satt frem av goden Ildgrim, er det i praksis en samfunnsform han setter seg opp mot.

I beskrivelsen av *Bræens* termiske billedbruk utgjør fremstillingen av samfunnet Hvidbjørn bryter ut av, et kompliserende element. Mens Drengs utvikling er uløselig knyttet til kulden som omgir ham, beskrives sklerotiseringen i folket han skaper, med uttrykksmåter hentet fra det samme, språklige reservoar. Slik breen ligger rundt landet der Hvidbjørn vokser opp, slik ligger samfunnsstrukturer og konvensjoner til hinder for videre, menneskelig utvikling. Tidligere har Drengs revolusjonære oppfinnelse, å fremstille ild ved bruk av svovelkis, blitt billedlig knyttet til hans kuldebetingede persepsjonsmåte. Oppfinnelsen oppstår «af Vinterens Hjerte» (130). Når Drengs varmende oppfinnelse senere viser seg å skape et samfunn som ligner det han selv forlot, synes dette på den ene siden å være i tråd med en nokså enkel logikk som knytter sammen lummerhet og dekadanse. Imidlertid oppstår noen kompliserende speilingseffekter når de to hver for seg veletablerte, billedlige tenkemåtene føres sammen i *Bræens* utviklingshistoriske fremstilling. Samtidig som romanen ofte slutter seg til en tradisjonell synsmåte der kulden positivt assosieres med isolasjon og herdende skalldannelse, tilskrives disse egenskapene også samfunnene som to unge, sterke menn forlater.

Sammenhengen mellom disse tilsynelatende motstridende sidene av *Bræens* billedbruk trer kanskje klarest frem hvis man holder seg strengt til Dreng og Hvidbjørns perspektiv som utgangspunkt for tolkningen. Ubehaget de opplever som medlemmer i stivnede samfunn, viser en strukturell analogi med utfordringene som

møter dem når de skaper sin tilværelse alene i ødemarken. Menneskes evolusjonshistoriske rolle synes å bestå i at de representerer en perforerende kraft som bryter gjennom både eksisterende samfunnsstrukturer og grensene som den iskalde, ytre naturen setter for dem. I Drengs tilfelle kommer rollen som perforerende kraft ikke minst frem i hans rettlinjede bevegelsesmønster. Dreng går aldri omveier – et moment som får sin tydeligste illustrasjon i skildringen av hvordan han sammen med familien bryter opp i retning av et varig oppholdssted: Mannen «slaa Haanden i store Stene, der ligger ham i Vejen, vælter dem [...] og gaar videre med Blikket hængende langs Synskredsen» (129). Den tidligere jakten på samboeren Moa var preget av at også hun stort sett «bare løb lige ud» (122). Når handlingen i *Bræen* senere i romanserien sammenfattes i omtalen av skandinavernes som «dem Kulden havde hærdet» (*Norne-Gæst*, 308), synes beskrivelsen i første rekke å sikte til de individualpsykologiske egenskapene som Dreng og Hvidbjørn tilegner seg alene (hhv. sammen med kjæresten Vaar) i de kalde landskapene. *Bræens* språkbruk er entydig. Drengs drifter «hærdede sig under Nødvendigheden af at omdanne sig efter de Betingelser han vilde beherske» (110); mannen er «hærdet af flere Vintre» (114).

Hvidbjørns videre utvikling viser samtidig paralleller til en i litteraturen om *Den lange Rejse* gjerne omtalt, kulturhistorisk observasjon fra *Norne-Gæst*: «Thi hvad Kulde og Strængthed, Modgang, binder i Norden blomstrer ud i Syden og bliver til Lykke og frie Kunster. « (308) *Bræens* arketypiske oppfinner opplever istidens slutt og sin egen kreative blomstring. Han ender opp med å reise tilbake til den tidligere nunataken for å fortelle dens innbyggere at de ikke bor på noen øy lenger (195). Disse innbilte øyboerne kommer senere til å danne befolkningen i de skandinaviske landene. De termiske uttrykksmåtene i *Bræen* og *Norne-Gæst* gjør det passende å tolke romanene dithen at også samfunnsstrukturene i de skandinaviske landene – slik de tegnes i Johannes V. Jensens fremstilling av urtidssamfunnet på nunataken – er resultater av herdingsprosessen som har formet Dreng og Hvidbjørn. Med henblikk på Hvidbjørn og Drengs personlighetsutvikling er kuldens herdende kraft utvilsomt et gode, mens det motsatte synes å gjelde dens virkninger på samfunnsnivå. At det paradoksale i denne billedbruken ikke er mer påfallende, skyldes *Bræens* etiske vurdering av forholdet mellom individ og samfunn. Samfunnsskildringen er i den grad underordnet enkeltmenneskenes hagiografi at den avvikende billedbruken heller virker parasittisk enn utfordrende.

Wax on, wax off

En lignende dobbelthet kommer til syne i bildene som omgir *Bræens* fremstilling av hvordan Dreng finner ilden. Hans store oppfinnelse beskrives som nevnt i tekstens innledende omtale av hvordan ilden springer ut av «Vinterens Hjerter, i den yderste Nød» (130). I sin umiddelbare kontekst synes uttrykksmåten å beskrive klimatiske-geografiske forhold – som når «mørkets hjerte» kan betegne verdens dunkleste sted. Imidlertid forskyves den billedlige sammenhengen mellom vinter og hjerte på de følgende sidene stadig i retning av en annen, konvensjonell forestilling. Overgangen skjer gradvis. Kapittelet «Fyrtøjet» går straks videre med værbeskrivelser der Drengs innbitte jakt på ilden plasseres omstendelig i vinterlandskapene. Reinsdyr og nordlys glir over viddene mens mannen slår stein mot stein (131f.). Den billedlige forskyvningen innledes ved en tanke som tilskrives hans samboer Moe, som «troede, at Manden var bleven forgjort af Kulden» (132). Den utvikles et skritt videre ved at Dreng synes å slutte seg til tanken («Frost i Sjælen», *ibid.*), men gjøres først uttrykkelig i et tilbakeblikk noen sider senere. Mannen har sett «sine Børn fryse, fryse uden at han kunde skaffe dem Varme» (135) og gleder seg over at dette behovet endelig er oppfylt. Opplevelsen av å ha sett avkommet fryse bringes umiddelbart sammen med forestillingen om at Drengs hjerte har blitt «som den Flint han knuste» (*ibid.*). Slik etablerer *Bræen* en overraskende sammenheng mellom et av romantikkens yndlingsmotiver, det kalde hjertet (cf. Frank 1989), og helteskikkelsens intellektuelle kreativitet. Den følelsesmessige nedkjølingsprosessen som finner sted når Dreng opplever sine egne og andres lidelser i kulden, synes å være en nødvendig del av utviklingen som fører frem mot hans store oppfinnelse. Sammenhengen mellom det kalde hjertet, intellektuell kreativitet og oppdagertrang er for så vidt veletablert også i tradisjonelle, romantiske fremstillinger; gjerne sammen med en for antiheltene nesten fatal irreligiøsitet, som i Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) eller i Richard Wagners bearbeidelse av sagnet om den flygende hollenderen (1843). Alle disse karaktertrekkene finnes også hos Dreng, men *Bræen* foretar en total, etisk omvurdering. Drengs steinharde, sjelelige kulde er ikke noen mangel som skal avhjelpes gjennom åpenbaringsopplevelser eller kjærlighet.

Forestillingen om at ideen om å lage ild av stein danner seg som en krystall inne i Drengs hjerte, gjør imidlertid at kulden samtidig tilkjennes en virkemåte som er motsatt den som beskrives i *Norne-Gæsts* berømte, kulturhistoriske oppsummering. Motsetningen er imidlertid verken fullstendig eller estetisk skjæmmende – blant annet fordi beskrivelsen av Drengs oppfinnelse som helhet også kommer til å fungere som en billedlig fremstilling av prosessen som fortelleren i *Norne-Gæst* beskriver: Slik

varmen til slutt flammer opp fra hans forfrosne sinnsliv, slik blomstrer kulturen når nordboeren varmes opp. Disse to motstridende, billedlige fremstillingene av menneskelige kunnskapsfremskritt lar seg også påvise andre steder, både i og utenfor Jensens forfatterskap. Krystalliseringsprosessen som danner utgangspunktet for den billedlige fremstillingen av Drengs oppfinnelse, utnyttes for eksempel med humoristisk formål i John Bancks' ode til Nordavinden (1738?): «Blow, that thy force I may rehearse / While all my thoughts congeal to verse», innleder jeget, men Bancks' ode slutter med at diktet selv bokstavelig talt fryser til stillstand (Bancks 1807:180ff.). Tilnærmingen er mer optimistisk i en fortelling som Plutark legger i munnen på Platon-eleven Antifanes:

Antifanes fortalte en morsom historie om en by der det var så kaldt at ordene frøs fast i lufta idet man uttalte dem; senere tinte de opp, og innbyggerne kunne høre hva de hadde sagt til hverandre i løpet av vinteren. Slik var det også, mente Antifanes, med det som Platon sa til unge mennesker: De aller fleste skjønnte det – hvis de skjønnte det overhodet – først sent, som gamle menn. (Plutark, *Moralia* 79A = Plutark 1969:420; min overs.).

Påstanden som i *Norne-Gæst* settes frem om nordboernes kulturelle innflytelse når de (eller deres ideer?) varmes opp i Syden, opptrer i Antifanes' fortelling på et individualpsykologisk plan – en forskjell som imidlertid reduseres når man tar med i betraktning *Den lange Rejse*s alltid utflytende grenser mellom individets og slektens historie. I begge tilfeller kan det være et interessant tankespill å forsøke å trekke pedagogiske slutninger fra krystalliserings- og utblomstringsbildene som brukes. Unggutten Dreng har åpenbart godt av kulden han lider under, men går gjennom en smertefull herdingsprosess som først lang tid senere viser sine positive effekter. De krystalline strukturene som Platon har lagt i hodene på folk, viser seg først som kunnskap etter at alderen har myket dem opp. Den pedagogiske prosessen som *Den lange Rejse* og Antifanes idealiserer, vil av nødvendighet møtes med uforstand fra elevene.

Aske til fjellet

Andre steder i sitt forfatterskap slutter Johannes V. Jensen seg til et tilsynelatende motsatt, pedagogisk ideal. Han presenterer også divergerende, innovasjonsteoretiske synspunkter. Et eksempel er essayet «Opdragelsen» fra samlingen *Evolution og Moral*, utgitt i 1925, to år etter *Æstetik og Udvikling*. Essayet egentlige tema er lese- og skrivepedagogikk, og Jensen innleder med noen refleksjoner omkring den abstraherende tenkemåten som bokstavskriften innebærer. Skriftspråket kan ikke ha blitt vedtatt av noen kommisjon. En mann, «helt overgivet til indre Samling» må ha

funnet det opp; det «kan have været en eller anden navnløs Slave ved et despotisk Oldtidshof, sat til at mejsle den gudfødte Konges Bedrifter op paa kolossale Mindesmærker». Denne slaven har imidlertid, fabulerer Jensen, sikkert hatt kone og barn, og som alle unger sier det «*Mam. Mam-Mam!*»:

Det betyder Mad, og det betyder Moder, en og samme Ting for den Spæde, og det er nogenlunde det samme Ord Verden over, i Oldtid som i Nutid, for det er Ursproget, det første Ord Barnet nemmer, sat sammen af en Aandelyd, den der fremkommer naar man forventer, og af de uvilkaarlige Spisebevægelser man gør med Munden naar man er madlysten. Kan Oldtidsmanden ikke have faaet sine første Indskydelser om Sprogets Elementer her? (Jensen 1925:77)

I en tankemessig bevegelse som i dag bare fortøner seg som lett gammeldags, kommer forfatteren frem til at opplevelsen av en opphavlig spaltning, urordets polysemi, skal ha gitt anstøtet til den analyserende innstillingen som skapte bokstavpråket. I vår sammenheng er det spesielt interessant at denne abstrakt-reflekterende tanken oppstår i familiens skjød. Når det gjelder Jensens pedagogiske ståsted, befinner han seg tilsynelatende langt fra tankene som kommer frem i *Bræen* og *Norne-Gæst*. Det første ordet barn bør lære seg å stave, er *Ma* – «det er det første de siger, paa alle Sprog», og det er moren som *alltid* bør lære barnet å stave. Barnets første minne om skriftspråket bør være «uadskilleligt knyttet til Erindringen om Moderen: Visdom og Varme!» (*Evolution og Moral*, 94)

Kanskje vitner de divergerende, pedagogiske synspunktene fremfor alt om utviklingen forfatteren selv har lagt bak seg i årene etter *Bræen*. Den unge Nietzsches pedagogiske ideal i språkundervisningen – der opplæring til «hellig skrekk» for språket inngår som en ikke uvesentlig komponent – synes å ligge nærmere praksisen i istidsfortellingen (cf. Nietzsche 1956:200). Samtidig kan man spørre seg om ikke kontrasten mellom *Bræens* forteller og essayisten Jensen heller består i at den førstnevnte lever ut, tenker videre på en tendens som også er følbart i omtalen av skriftens tilblivelseshistorie og dens foretrukne innlæringsmetoder. Er tekstproduksjon virkelig en aktivitet for frie menn? – Den intellektuelles selvforakt, et ofte berørt tema hos begge forfatterne, synes på dette punktet å være mer grunnleggende hos Jensen enn hos Nietzsche.

Forøvrig viser *Bræen* seg som et oftest nokså tomt repeterende portrett av *Zarathustra*-motiver. Profeten som kaller seg en «nordenvind [...] for modne fikener» fremmer ikke bare hardhetens, men også kuldens budskap. «La dem synes synd i meg og sukke over mine frostblemmer», håner han de uinnvidde; «På kropp og sjel ville de føle vår lykke som isnende kulde!», lærer vi i kapittelet «Om de urenlige» (Nietzsche

2008:55; 117; 63). Parallellene mellom Zarathustra og Dreng omfatter ikke minst deres sentralt plasserte høyfjellsopplevelser. Begge bærer sin aske til berget (slik det heter om Zarathustra i bokens første kapittel) og vender tilbake med vissheten om sin egen, enestående plassering i tilværelsen. At Dreng på en av sine første ekspedisjoner faktisk oppsøker en vulkan som er sluknet (105ff.), er i tråd med en dikterisk praksis der Zarathustra-bøkens ofte vakkert innfløkte bilder omsettes til mer likefremme, episke handlingselementer. «Gud er en tanke som får alt rett til å krumme seg og alt som står til å dreie seg – om Gud.» (Nietzsche 2008:54) Den første delen av setningen alluderer avvisende til en religiøs forventning som i dag er best kjent fra *Händels Messias – the crooked shall be straight* – men som kan følges videre tilbake til antikkens hedninger (cf. Hesiod 1988:37). Mens Zarathustra går videre med å utmale og føle seg inn i kvalmen som denne «malstrøm og [...] hvirvel» (*ibid.*) kan forårsake, synes Dreng å slå seg til ro med veien som fortelleren legger for ham, rett frem.

Kay og Nathanael

Bræens forhold til høy- og senromantikkens bruk av termiske bilder danner et kanskje mer interessant undersøkelsesfelt enn Nietzsche-sporene. Tiltrekningskraften som bedragerske, kjølig konnoterte gjenstander kan utøve på unge mannspersoner, utgjør et litterært stoff som lever i merkelig sameksistens med romantikernes fascinasjon for det nordlige. Mens denne eksemplvis kommer til uttrykk i Goethes i dag av idehistoriske årsaker ødelagte vise om Thule-kongen som drikker for å glemme (Goethe 1999[1774]), skriver H.C. Andersen og E.T.A. Hoffmann fortellinger der kjølighets tiltrekningskraft presenteres fra sin bedragerske side.

Samtidig som man kan glede seg over analyser av Andersens *Sneedronningen* (1844) der eventyrets billedlighet og religiøse motiver behandles i detalj (som hos Friberg 2009), lar det seg etter mitt syn sammenfatte på et par linjer uten noe vesentlig meningstap. Gutten Kay lar seg bortføre av en mystisk, vakker, pelskledd kvinneskikkelse, og venninnen Gerda legger ut på tur nordover for å finne ham. Ved sin reises mål kommer får hun ikke bare oppleve Snødronningens tomme, milevide slott, men ser også hvordan Kay har blitt oppslukt av «Forstands Iisspillet» (Andersen 1964:74). Heldigvis lar Kay seg redde.

I Hoffmanns *Jon Blund* («Der Sandmann», 1817) er både den termiske billedbruken og tematikken den inngår i, mer sammensatt. Gaston Bachelards synspunkt om at ildens poetikk er merkbar overalt i Hoffmanns tekster (Bachelard 1964:85), kan gjerne eksemplifiseres med handlingen på de første sidene av *Jon Blund*, der Nathanael i smug observerer hvordan faren og en bekjent eksperimenterer

over flammene – kanskje for å lage mennesker (cf. Hartung 1977:60). Som ung mann trekkes Nathanael mellom to kvinneskikkelser som hver på sin måte representerer et kjølighetsideal. Mens forloveden Clara ikke makter å følge ham i hans svermeriske og poetiske utsvevelser, lytter den tause Olimpia så oppmerksomt (og viser så mange øvrige tegn på hengivenhet) at Nathanael til slutt bestemmer seg for å gifte seg med henne i stedet. Planen faller imidlertid på sin egen urimelighet når han oppdager at Olimpia er en mekanisk dukke som bare har fått eget liv gjennom hans fantasi – kanskje hjulpet av lommeperspektivet¹³ som Nathanael i smug har betraktet henne gjennom. Etter denne hjerteskjærende åpenbaringsopplevelsen forsøker han å vende tilbake til Clara, men fortellingen ender i et mislykket drapsforsøk og selvmord.

Jon Blunds forteller – som avslutter med at Clara etter et par år trolig fant en mann som passet til hennes lyse og muntre sinn – lar sin funksjon suppleres av en professor i retorikk som i den allmenne bestyrtelsen over at Olimpia er en automat, tørt konstaterer at hun (eller mekaniskernes bedrageri? Hoffmanns fortelling?) bare er «en allegori, en videreført metafor» (Hoffmann 1969:360, min overs.). Slik Susan Brantly viser i sin termografiske lesning av fortellingen (1982), brytes den i utgangspunktet innlysende motsetningen mellom den poetisk-varme Nathanael og hans fornuftsstyrte kjæreste på grunn av den livløse Olimpia ned til en konflikt der ikke minst det dikteriske språket selv danner stridstemaet. Er det den unge poetens utgytelser eller Claras manglende interesse for dem som bør anses som tekstens egentlige kuldeelementer? Det flammende livet som Nathanael ser i Olimpia gjennom perspektivet, er åpenbart hans eget, men denne språkbruken trekkes selv i tvil på grunn av egenarten til gjenstanden som har fanget hans tomt besjelende blikk (cf. Brantly 1982:332 og *passim*).

Nietzsches og Johannes V. Jensens bruk av termiske uttrykksmåter distanserer seg både fra Andersens og Hoffmanns tilnærming til dette billedlige feltet. På den ene siden avvises den kanskje kristent-religiøst, i alle tilfeller godmenneskelig inspirerte ideologien som viser seg i Andersens fortelling, men denne avvisningen blir først mulig ved at de språklige erkjennelsene som man møter i Hoffmanns raffinerte, semantisk relativiserende og nedbyggende termiske billedbruk, trekkes tilbake eller for noen øyeblikk gjøres ugyldige. Temperaturene som beskrives i *Bræen*, representerer slik sett en gjenaktualisering av et billedlig stoff som i utgangspunktet – på grunn av sin livssynsbundne trivialitet, men også på grunn av den kanskje overmodne,

¹³ I eldre tysk og dansknorsk betyr «Perspektiv» også «kikkert».

språklige refleksjonen omkring dette billedlige feltet som viser seg i Hoffmanns novelle – ikke virker spesielt velegnet for en ambisiøs, skjønnlitterær fremstilling.

Videreførte metaforer

Bræens omvurdering av verdisynet som kommer frem i *Sneedronningen*, er imidlertid ikke total. Dette viser seg blant annet i at romanen utvetydig slutter seg til forestillingen om at opplevelsen av voksenlivets (eller den intellektuelt modne rasens) kulde representerer en i det minste subjektivt følt tapserfaring. Synspunktet presenteres samtidig som romanen insisterer på denne erfaringens nødvendighet som del av oppveksten. Uten denne kuldeerfaringen – og evnen til å la den innforlives i ens personlighet – blir man ikke noe menneske (i det minste ingen nordvesteuropeer), forkynnes det i *Bræen*. Denne positive omvurderingen plasseres i en innenfor datidens *science fiction*-litteratur velbrukt, evolusjonshistorisk ramme, men med den forskjell at istidene tildeles en nesten entydig positiv funksjon som oppdragende, menneskeformende instans.

De mentalitetshistoriske kontekstene som jeg har skissert i de foregående avsnittene, har ikke minst relevans for vurderingen av den retoriske prosessen som foregår i *Bræens* billedlige skildring av forholdet mellom kulde og evolusjon. Romanen presenterer den menneskelige utviklingshistorien som en prosess der en ny og destabiliserende egenskap ved den ytre naturen – kulden fra de fremrykkende isbreene – øver sin innvirkning på noen utvalgte mennesker gjennom en prosess som selv minner om dannelsen av en metafor. Menneskene som klarer å tilpasse seg istidsklimaet, blir selv «kalde». Lesere som aksepterer *Bræens* utviklingshistoriske fremstilling på dette punktet – også ved å polemisere mot den – kan komme til å undervurdere betydningen til en omvendt, billeddannende prosess i *Bræen* – og i den utviklingshistoriske diskursen som boken plasserer seg i. Romanens utviklingshistoriske fremstilling kan også leses som resultatet av en allegoriserende prosess der noen vanlige personlighetstrekk som sammenfattes med et billedlig uttrykk, belyses ved at dikteren setter inn dets konkrete, fysiske følbare motsvarigheter.

Å velge mellom disse lesemåtene innebærer å måtte ta stilling i spørsmål som – i likhet med en grunnleggende tematikk i *Bræen* selv – har å gjøre med historisk og utviklingsmessig prioritet. Lesere som lar den svært utbredte, billedlige forestillingen om overgangen mellom barnets og den voksnes tilværelse som en kuldeperiode gjelde forut for 1800-tallets vitenskapelige teorier innenfor geologi og biologi, kan fristes til å anta at denne billedlige forestillingen ikke bare har virket formende på handlingen i Johannes V. Jensens roman, men også på det frem til 1945 populære utviklings-

historiske standpunktet som boken slutter seg til. Teorien om at vår art (rase) måtte gjennom en istid før de ble mennesker (germanere), har merkelige fellestrekk med den billedlige tenkemåten der barnets overgang til voksentilværelsen ses på som resultatet av en nedkjølingsprosess. For Jensen, hans vitenskapelige hjemmelmenn og hans samtidige publikum, som levde i en tid da Ernst Haeckels teorier om sammenhengen mellom ontogenese og fylogeneser stod sterkere enn i dag, ville overgangen fra individets til artens perspektiv på dette punktet ha fortont seg betydelig mindre enn for dagens lesere.

Imidlertid kan *Bræens* samrøre mellom kulde og evolusjonsteori også plasseres i sin samtids idehistoriske situasjon på en annen måte. Drengs opplevelse ved fjelltoppen fører ham ikke bare bort fra sine stammefellers levesett, men stiller ham også overfor noen etiske spørsmål som steinaldermannen (Jensen?) bare kan besvare med utstrakt grad av innforståthet. *Bræen* gjør Dreng til det første menneske som forstår og handler ut fra det synspunkt at naturen – også hans egen – består av ytre, «blinde Magter» som menneskene gjør best i å tie med (120). Dette synspunktet presenteres som en forutsetning for at han skal lykkes i å bringe naturkreftene under kontroll til eget beste. Slik foretar *Bræen* en fundamental nedvurdering av de ellers gjerne antatte, indre eller høyere kreftene som driver fremover den menneskelige og teknologiske utviklingen som Dreng og Hvidbjørn setter i gang. Romanen omfavner Nødvendigheten; *Det tapte land* er ikke egentlig noe å lengte etter. Ved konsekvent å plassere denne nødvendigheten i virkefeltet til utenforliggende instanser, risikerer imidlertid romanen å mortifisere forutsetningene for sitt eget innoverrettede, menneskeorienterte, pedagogiske prosjekt. Gjelder ikke dette også de darwinistiske teoriene som Jensen ønsker å gi en narrativ utforming? Hvem makter egentlig å forestille seg en darwinistisk fortelling?

Ved å plassere den utviklingshistoriske tematikken i steinalderen og i en billedlig drevet, mytiserende fortellerstil, foretar Johannes V. Jensen en bekvem og for det humanistiske prosjektet kanskje nødvendig forenkling. Darwinismen er selv en kuldeklasse.

Litteratur

- Andersen, H. (1982[1959]): «Bræen», i H.A.: *Afhandlinger om Johannes V. Jensen*. Rødovre: ROLV forlag, 179-192.
- Andersen, H. C. (1964[1844]): «Sneedronningen: Et Eventyr i syv Historier», i H.C. *Andersens Eventyr: Kritisk udgivet efter de originale Eventyrhæfter*, utg. av E. Dal og E. Nielsen. København: Hans Reitzel, bd. 2, 26-76.
- Angenot, M. (1978): «Science Fiction in France before Verne», *Science Fiction Studies* 5(1), 58-66.
- Athanasiu, J. og Carvallo, J. (1898): «Chaleur», i Ch. Richet (red.): *Dictionnaire de physiologie*. Paris: Alcan, bd. 3.
- Bachelard, G. (1964[1938]): *The Psychoanalysis of Fire*, overs. av Alan C. M. Ross. Boston: Beacon.
- Banks, J. (1807): «To Boreas. An Ode», i R. Southey (red.): *Specimens of the Later English Poets*. London: Longman *et al.*, bd. 2, 180-183.
- Boitard, P. (1861): *Paris avant les hommes*. Paris: Passard.
- Brantly, S. (1982): «A Thermographic Reading of E. T. A. Hoffmann's 'Der Sandmann'», *The German Quarterly* 55(3), 324-335.
- Eia, H. og Ihle, O. M. (2010): *Hjernevask*, serie vist på NRK våren 2010.
- Frank, M. (1989): *Kaltes Herz: Unendliche Fahrt: Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fratscher, C. (1875): «Ueber continuirliche und langsame Nervenreizung», *Jenaische Zeitschrift für Naturwissenschaft* 9 (= Neue Folge, 2), 130-160.
- Friberg, I. (2009): «The Endurance of Female Love: Romantic Ideology in H. C. Andersen's *The Snow Queen*», i H. Hansson og C. Norberg (red.): *Cold Matters: Cultural Perceptions of Snow, Ice and Cold*. Umeå: Umeå Universitet, 191-208.
- Ginzburg, C. (1999[1984]): «Germansk mytologi og nazisme: Om en gammel bog af Georges Dumézil», i C. G.: *Spor: Om historie og historisk metode*, overs. og utg. av M. Thing og G. Sørensen. København: Museum Tusulanum, 120-141.
- Goethe, J. W. (1999[1774]): «Kongen i Thule», overs. av Å. M. Nesse, i Å.M.N. (red. og overs): *Johann Wolfgang von Goethe: Mitt hjarta slo*. Oslo: Aschehoug, 90f.
- Gore, A. (2006): *An Inconvenient Truth: The Planetary Emergency of Global Warming and What We Can Do About It*. Emmaus: Rodale Press.

- Handesten, L. (2000): *Johannes V. Jensen: Liv og værk*. København: Gyldendal.
- Hartung, G. (1977): «Anatomie des Sandmanns», *Weimarer Beiträge* 23(3), 45-65.
- Haugaard Jeppesen, B. (1984): *Johannes V. Jensen og den hvide mands byrde. Eksotisme og imperialism*. København: Rhodos.
- Heinzmann, A. (1872): «Ueber die Wirkung sehr allmäliger Aenderungen thermischer Reize auf die Empfindungsnerven», *Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere* 6(1), 222-236.
- Hesiod (1988[700 f. Kr.?]): *Theogony and Works and Days*, overs. av M. L. West. Oxford: Oxford University Press.
- Hoffmann, E.T.A. (1960): *Fantasie- und Nachtstücke*, utg. av W. Müller-Seidel. München: Winkler.
- Houe, P. (1996): *Johannes V. Jensens lange rejse – en postmoderne myte*. København: Museum Tusulanum.
- Jensen, J. V. (1912): *Rudyard Kipling*. København: Pio.
- Jensen, J. V. (1923): *Æstetik og Udvikling: Efterskrift til «Den lange Rejse»*. København: Gyldendal.
- Jensen, J. V. (1925): *Evolution og Moral*. København: Gyldendal.
- Jensen, J. V. (1941): *Vor Oprindelse*. København: Gyldendal.
- Jensen, J. V. (1977): *Den lange Rejse*, utg. av Aa. Marcus. København: Gyldendal, bd. 1-2.
- Kipling, R. (1919[1894]): *The Jungle Book*. London: Macmillan.
- Kipling, R. (1979): *Jungelboken. Norsk ungdomsutgave*, overs. av Hans Braarvig. Oslo: Damm.
- Kipling, R. (1981): *Jungelboka*, overs. av Ole Grepp. Oslo: Gyldendal.
- Klaatsch, H. (1902): «Entstehung und Entwicklung des Menschengeschlechtes», i H. Kraemer: *Weltall und Menschheit*. Berlin: Bong, bd. 2, 1-338.
- Larsen, M. (1957): «Introduktion», «Oplysninger» og «Litteraturliste», i Johannes V. Jensen: *Bræen. Myter om istiden og det første menneske*, utg. av M. Larsen. København: Gyldendal, 151ff.; 179 ff.; 186f.
- Leche, V. et al. (red.) (1907): *Nordisk familjebok: Konversationslexikon och realencyclopedi*. Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, bd. 7, faksimileutg. på <http://runeberg.org>.
- Mangerud, J. (1973): «Isfrie refugier i Norge under istidene», *Norges geologiske undersøkelse* 297, 1-23.
- Massing, J. M. (1995): «From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58, 180-201.

- Meyers Konversations-Lexikon* (1885-1892, red. ikke angitt): Leipzig og Wien: Bibliographisches Institut.
- Nedergaard, L. (1943): *Johannes V. Jensen*. København: Gyldendal.
- Nedergaard, L. (1993): *Johannes V. Jensen: Liv og forfatterskab. Anden, forøgede udgave*. København: Gyldendal.
- Nietzsche, F. (1956[1872]): «Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten», i K. Schlechta (red.): *Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden*. München: Hanser, bd. 3, 175-264.
- Nietzsche, F. (2008): *Slik talte Zarathustra*, overs. av A. Hønningstad. Oslo: Gyldendal.
- Pinker, S. (2002): *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature*. New York: Viking.
- Plutark (1969[110 e. Kr.?]): *Moralia*, utg. av F. Babbitt *et al.* London: Heinemann, bd. 1.
- Rasmussen, F. (1940): *Johannes V. Jensen og Udviklingslæren: En Dokumentation*. København: Haase & Søn.
- Reche, O. (1936): «Entstehung der Nordischen Rasse und Indogermanenfrage», i H. Arntz (red.): *Germanen und Indogermanen. Volkstum, Sprache, Heimat, Kultur. Festschrift für Herman Hirt*. Heidelberg: Carl Winter, bd. 1, 287-316.
- Reinhardt, L. (1906): *Der Mensch zur Eiszeit in Europa und seine Kulturentwicklung bis zum Ende der Steinzeit*. München: Ernst Reinhardt.
- Rosny, J.-H. [Boëx, J. H. H. og Boëx, S. J., sc.] (1902): *Vamireh. Roman des temps primitifs*. Paris: Plon.
- Schimper, K. F. (1840): *Gedichte*. Erlangen: Enke.
- Schwarzenberger, G. (1937): *Die Biologie in Johannes V. Jensens Werk*. Greifswald: L. Bamberg (= *Nordische Studien, herausgegeben von den Nordischen Auslands-Instituten der Universität Greifswald* 19).
- Sernander, R. (1896): «Några ord med anledning af Gunnar Andersson, 'Svenska växtvärldens historia'», *Botaniska notiser*, 114-128.
- Stangerup, H. og Billeskov Jansen, F. J. (1977): *Fra Georg Brandes til Johannes V. Jensen* (= *Dansk litteraturhistorie*, bd. 4). København: Politikens forlag.
- Wagner, R. (1871[1843]): «Der fliegende Holländer», i R.W.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Leipzig: Siegel, bd. 1, 258-291.
- Wagner, M. (1889): *Die Entstehung der Arten durch räumliche Sonderung*. Basel: Schwabe.

- Warren, J. (2007): «Anaxagoras on Pleasure, Perception, and Pain», i D. Sedley (red.),
Oxford Studies in Ancient Philosophy 33, 19-54.
- Wilser, L. (1913): *Die Germanen: Beiträge zur Völkerkunde*. Leipzig: Dieterich'sche
Verlagsbuchhandlung, bd. 1.

Hav, hage, teater og temperatur i Cora Sandels *Alberte*-bøker

Den estetiske irritasjon som Cora Sandels forfatterskap kan fremkalle, er ikke upåtalet i tolkningslitteraturen. Kanskje kommer den tydeligst frem i Odd Solumsmoens kritikk av novellen «Nina» (1939), som sammenfattes i skepsisen til «den litt for tydelig arrangerende hånd» som kommer til syne i fortellingen (Solumsmoen 1949:767ff.; 1957:184). Hans beundring for *Alberte*-trilogien er heller ikke udelt. Til de kjennetegn ved romanene som Solumsmoen ikke setter pris på, hører ikke bare «visse rester av et «foreldet ‘naturskildrings’ apparat» i *Alberte og Jakob*. Mens romanens øvrige bruk av retrospektivteknikk roses for å være «upåtrengende gjort» (*ibid.*), gjelder dette visstnok ikke avsnittene som beskriver ulykken der Albertes foreldre omkommer. Kapittelet i *Alberte og friheten* der Alberte får vite at kjæresten Veigård har omkommet i en trafikkulykke, gir ifølge Solumsmoen forfatteren et påskudd til å «lur[e] inn i romanen et novelleutkast om hvordan Alberte kom seg løs fra den nordnorske småbyen.» (Solumsmoen 1957:114f.) Også Åse Hiorth Lervik fester seg ved at Albertes kjæreste fjernes fra romanhandlingen «på en lettvent måte» og ser det som en «ekstra belastning at forfatteren allerede har brukt dødsulykke til å fjerne hovedpersonens foreldre» (Lervik 1977:89). Til tross for at Lervik nevner noen momenter som gjør dødsulykkene «lettere å godta» (*ibid.*), er hennes omtale av Sandels fortelletekniske grep ikke bifallende.

Den tydelig arrangerende hånden som av og til viser seg på handlingsplanet i bøkene om Alberte, virker også på andre områder. Til momentene som forstyrrer inntrykket av en (ny)realistisk fortellemåte knyttet til behovet for å få sagt «litt sannhet» (768),¹ hører ikke minst noen kjennetegn ved trilogiens billedbruk. Den som ikke lar seg irritere når hovedpersonen i *Alberte og Jakob* stadig omtales som «kold» innvendig, «går tilbunds» etc., er enten tålmodig eller ufølsom. Til tross for at nyere lesninger av *Alberte*-trilogien ikke sjelden uttrykkelig søker å behandle Sandels tekster som «forsøk på å forme språket og strukturere virkeligheten på en ny måte» (Evensen 2004:6), har romanenes billedlige meningslag hittil blitt behandlet med begrenset interesse. Stedfortredende for en slik interesse opptrer ikke sjelden en karakteristisk gjenbruk av billedlige uttrykksmåter i tolkningslitteraturen – som når Åse Hiorth Lervik omtaler en personlighet som fins «bak skallet» i Alberte, når Albertes iakttagelse av seg selv i speilet presenteres som en «mønstring», når Kristine prostens «er blitt den personifiserte rolle» eller når «andres atferd eller historier» blir «kalorier

¹ *Alberte*-trilogien siteres med sidehenvisninger til den i dag lettest tilgjengelige teksten, Nina M. Evensens utgave i serien «Gyldendal klassiker», Oslo 2005.

[Alberte] forbruker» (Lervik 1977:45; 146; 62; 46). Denne gjenbruken av billedlige uttrykksmåter fra romantekstene som analyseres, er verken enestående eller i seg selv kritikkverdig. Imidlertid er den også karakteristisk for Sandels egen skrivepraksis. Også denne preges av at billedlige uttryks- og forestillingsmåter trekkes ut av sine vante kontekster, varieres og gjerne stilles ironisk til skue. I den grad litteraturen om *Alberte*-trilogien forholder seg reflekterende og analytisk til dette kjennetegnet ved Sandels skrivemåte, skjer det oftest i (ikke sjelden opplysende og treffende) enkeltformuleringer med karakter av viderediktning – som når Tone Selboe etter å ha konstatert at vannmetaforikken i *Alberte og friheten* «er med på å konstituere byvandringen», følger opp med å omtale byen og gatene som «reservoar for fantasi og historier» (Selboe 2000:96f.). Den velregisserte billedbruken som preger bøkene om Alberte, synes altså å smitte over på den litteraturvitenskapelige samtalen omkring trilogien.

På de følgende sidene vil jeg beskrive noen kjennetegn ved funksjonen til tre sentrale, billedlige felt i *Alberte*-bøkene på en noe mer detaljert og analytisk-distanserende måte enn i den foreliggende litteraturen omkring tekstene. Disse bildene, som jeg sammenfatter med uttrykkene «hav», «hage» og «teater», er nærværende i alle tekstene, men har samtidig tyngdepunkter i hver sin roman. Et sentralt kjennetegn ved funksjonen til disse billedfeltene er relasjonene som inngås mellom dem og de varme- og kuldebeskrivelser som er nærværende – av og til i irriterende grad – gjennom hele trilogien. En leserinnstilling som stopper opp ved irritasjonen over dem, kan imidlertid lett lede til en undervurdering av disse bildenes egenverdi, og spesielt den grad av autonomi de innehar som selvstendige, narrative instanser der romanenes ytre handling kommenteres og settes i perspektiv. Slik har havet, hagen, teateret og temperaturene i *Alberte*-trilogien funksjoner som ofte kan minne om den som innehas av de musikalske ledemotivene i Richard Wagners musikkdramaer – en komposisjonsteknikk som nevnes et par ganger i bøkene (47; 760). Den i og for seg interessante, teoretiske og terminologiske problematikken som reises ved tilnærmingen til billedlige meningslag i litterære tekster, kan jeg bare berøre punktvis. At kommunikasjonen omkring abstrakte, menneskelige forhold gjerne foregår gjennom – og ikke sjelden betinges av – billedlige forestillingsmåter der tilværelsen kan ses som en båtreise, et hageopphold eller et teater, er et synspunkt som danner grunnlaget for så ulike tilnærminger til billedlig språkbruk som George Lakoffs kognitivt-psykologiske språkbruksanalyser og Hans Blumenbergs hermeneutisk og mentalitetshistorisk orienterte metaforologi. Dette synspunktet danner en forutsetning for min tilnærming til *Alberte*-bøkene, som etter min

oppfatning ikke først og fremst fascinerer ved opplysnings- og overraskelseeffekten som kjennetegner god, nyskapende billedbruk, men heller ved sitt ofte innfløkte, ikke sjelden fremmedgjørende spill med forestillingsmåter som i seg selv er velkjente. Når den fysiske kulden i *Alberte og Jakob* får en billedlig funksjon der abstrakte, følelsesmessige egenskaper ved hovedpersonen illustreres, dreier det seg om et i utgangspunktet alt for velkjent og til stadighet gjentatt, nærmest klisjéaktig virkemiddel som i seg selv knapt rettfærdiggjør vurderingen av boken som en av «de beste romanene i det tjuende århundrets norske litteratur» (Wærp 2005b:129). Dette betyr imidlertid ikke nødvendigvis at de litterære kvalitetene i romanen (og i trilogien som helhet) må søkes andre steder enn i dens billedbruk.

Min tilnærming til *Alberte*-bøkene kombinerer en språklig orientert lese måte med noen forsøk på en kultur- og litteraturhistorisk kontekstualisering. Det sistnevnte perspektivet er ikke minst viktig fordi jeg ønsker å rette fokus mot hvordan Cora Sandels prosa fungerer som en skueplass for refleksjon omkring allerede foreliggende, billedlige forestillingsmåter. Samtidig ønsker jeg å vise hvordan noen av de dominerende billedfeltene i bøkene kommer til å fungere som persepsjonsmåter – både for de litterære figurene som opplever dem, og for leseren som lar dem forme sine opplevelser.²

Hav

En metafor på den første siden i *Alberte og Jakob* slår an tonen. Med «han Ola Paradis som høvedsmand» (15) trekkes hesteplogen gjennom byen der gatenavnene som nevnes, samtidig tematiserer trafikkens flytende karakter (Fjordgaten *passim*, Elvegaten 55 etc., Strandgaten 59 etc.). Andre steder gjøres dette uttrykkelig i sammenligninger, som når fortelleren påpeker at byens liv samler seg i Fjordgaten «som i en kanal» (55). Albertes første bevegelser ut i hverdagslivet beskrives ved bruk av uttrykksmåter med entydige, marine konnotasjoner: Den unge kvinnen «tørner ut» av sengen og «mønstrer [...] sin person» i speilet (18); etter den beklemmende frokosten oppsøker hun stoppekurven, «etslags havn med mulighet for redning» (20);

² Av de to mest inngående behandlingene av (høyst forskjellige forståelser av) billedligheten i *Alberte*-bøkene, Olav Rykkjas semantisk orienterte artikkel (1975) og Hans Lunds tverrestetiske lesning med vekt på forholdet mellom malerkunst og litteratur (1982), ligger min tilnærming nærmest den førstnevnte. Mens Lund – til tross for et ofte opplysende fokus på visuelle persepsjonsmåter i trilogien – gjerne forblir innenfor romanens språklige billedlighet i sine beskrivelser (f. eks. i sine omtaler av *Alberte* med ord som «frus[en]», «inre kyl[a]» etc. (Lund 1985:148; 132)), er avstanden til romanens uttrykksmåter større i Rykkjas fremstilling. Ingrid N. Mathisens artikkel (2012) om vitalismen i *Alberte og Jakob* bruker et sitat om varmt og kaldt i tittelen, men er for øvrig lite orientert mot tekstens termiske språkbruk.

på et bord i nærheten ligger Wergelands *Den Engelske Lods* blant andre bøker (23). Den dobbeltbunnede metaforen som beskriver Albertes støvtørking – «Tingene avsløres i samme orden hver dag» – gripes umiddelbart opp idet de «pøler av nat» som mørketiden fyller stua med, gradvis forsvinner og lar tingene dukke opp som «skjær av sjøen» (*ibid.*).

Disse beskrivelsene innleder en roman der havet som ytre, fysisk realitet har avgjørende funksjoner i handlingen, i miljøskildringen og i etableringen av tekstens romlighet. Personenes ønske om å forlate den nordnorske småbyen er nært knyttet til det eneste fremkomstmiddelet som står til rådighet – «hurtigruten», som bruker to og et halvt døgn til Trondhjem (174). Hver dag bringer båten skuffelser til fru Selmer på grunn av de forløsende brevene som ikke kommer (64), og tiden kan måles i avstanden mellom to anløp (181). Jakobs trussel om å ta hyre «til Ishavet» utvikles gradvis til en plan som fører ham til Brasil i stedet (45; 133; 139f.). Motsetningen mellom utfartsønsket som knyttes til hurtigruten, og isolasjonen som Alberte opplever, kommer tydeligst frem i scenen der skipet, «europæisk og storartet» og lastet med sommerens feriegjester fra hovedstaden, forlater byen, noe som fører til at «selv de mest hærdede» tenker sitt i taushet (193ff.). For hennes vedkommende fører opplevelsen til et ønske om å «gå samme vei som hurtigruten» (197), en mangetydig uttrykksmåte som ikke bare realiseres på romanens handlingsplan – ved at Alberte allerede har lagt ut på en spasertur til fattigkvarteret Oset (som skipet har seilt forbi etter å ha kastet loss). Formuleringen er samtidig et eufemiserende uttrykk for hennes selvmordsønske, som senere kommer frem i mindre (men alltid) forblommede beskrivelser. Forbindelsen mellom de to episodene knyttes ikke bare ved parallelliteter i handlingene – også i den første scenen ender Alberte «på en sten i fjæren» mens vannet flør rundt henne (197) –, men også ved at Alberte i scenen der den latente planen blir manifest, opplever at «Det er, som gjorde hun opigjen noget [...]» (251) I *Alberte og friheten* har planen om å følge hurtigruten endelig blitt virkelighet – et moment som blant annet kommenteres i det talende navnet til stedet der hun losjerer ved romanens begynnelse – «Hôtel de l'Amirauté på Place de Rennes» (275).³

Kersti Bales omtale av dette hotellet som «[d]et Alberte trodde skulle bli en lykkelig havn» (Bale 1989:35), er ikke uten belegg i romanteksten. Samtidig kan formuleringen leses som et tegn på hvordan trilogien styrer sine lesere mot å viske ut

³ Med en del velvilje lar stedsbetegnelsen seg oversette som «Marineledelsens hotell på Reinsdyrplassen». Lesere som interesserer seg for trilogiens forankring i Sara Fabricius' biografi, vil kunne vise til at reinsdyret også på Albertes tid ble brukt som kjennemerke for Tromsø (Brantenberg og Storm 2013:9).

skillet mellom romanenes ytre handling og deres billedlige meningslag. I *Alberte og Jakob* skapes et innfløkt mønster av korrespondanser og kontrastvirkninger mellom det forfølgende ønsket om en hurtigrutetur bort fra småbyen og bruken av en oftest negativt farget vann- og skipsfartsmetaforikk som illustrasjon av hennes livssituasjon. Båtreisen er både et ønske og en forbannelse. Samtidig som Albertes utferdstrang kan bringes til uttrykk ved formuleringer der ønsket om hurtigruteturen danner en resonansbunn («Tænk at være kaptein på en mudderpram [...]», 56), er den stadig gjentatte forestillingen om å ha «sit på det tørre» et uopnåelig ideal (194; 242, cf. 184). Idealet utsettes imidlertid stadig for tekstlige undergravelsesstrategier. Uttrykksmåten som har blitt etablert som ledemotiv gjennom *Alberte og Jakob*, klinger tilsynelatende uironisk med når Alberte etter selvmordsforsøket omtales som «på det tørre» (251). Blant trilogiens personer med talende navn finnes ikke bare bifiguren Anna Sletnesset (som pleier familien etter ulykken på Stoppenbrinkkaien (466ff.)), men også Sivert Ness. Sivert trer for alvor inn i handlingen idet han hjelper Alberte ut av krisen hun opplever etter at kjæresten Veigård ikke tar kontakt, og hennes egen tanke om at de to har «drevet sammen likesom» (442) danner en kontrast til forestillingen som vekkes av navnet til Albertes fremtidige, ikke udelt positivt fremstilte ektemann.

Skipsfartsbildene i *Alberte og Jakob* (og gjennom store deler av de øvrige romanene i trilogien) knytter an til den siden antikkens litteratur vanlige forestillingen om livet som en båtreise. Deres stadige nærvær gjennom trilogien gjør det fristende å beskrive dem som elementer på et allegorisk handlingsplan der romanenes ytre handlinger forklares og settes i perspektiv. Den Alberte som i fiksjonens virkelige verden opplever stadig nye pinligheter, skuffelser og sosiale nederlag, fremstilles samtidig, i et allegorisk *sideshow*, som en båtfører i vanskeligheter. At moren til Albertes frigjorte venninne Beda Buck er (forhenværende) kapteinsfrue i et alltid varmt hjem dekorert med fotografier fra Odessa, New Orleans og Port Saïd (33), er opplysninger som i den allegoriserende lesemodus som teksten oppfordrer til, nokså motstandsløst etablerer forestillingen om at Buck-familien bedre enn Alberte vet å innrette seg i livets realiteter. Sammenligningen som her finner sted på tekstens billedlige plan, undergraves imidlertid snart – idet fortelleren et øyeblikk tilsynelatende inntar det høyborgerlige folkesnakkets perspektiv⁴ og peker på at fru

⁴ Skiftningene mellom forskjellige, ofte ironisk brutte fortellerstemmer er typisk for Cora Sandels skrivemåte – et moment som gis en detaljert beskrivelse i Anniken Greves lesning av *Kranes konditori* (Greve 2008:317ff.). Av og til fører disse glidningene til tolkningsvanskeligheter – noe som kan illustreres med Henning Wærps påstand om at Alberte bruker samiske sko (Wærp

Bucks omgangskrets «holder seg flytende et par favner under overflaten» (34). Bildet går langt i å trekke tilbake den allegoriske tolkningen som teksten tidligere har gjort nærliggende, men uten at sjølivet forlates som referanseramme. Oksymoronet som beskriver fru Bucks omgang, har en parallell i omtalen av de mondene amtmannsdøtrene Gjertrud og Rikke, som «rører sig i tilværelsen som fisker i vandet» (167). Til tross for de stadige, subversive grepene den utsettes for, danner forestillingen om Alberte som båtfører en nokså stabil bakgrunn for beskrivelsene. I motsetning til søstrene Lossius går Alberte stadig «tilbunds» (26; 81; 151 etc.), men på tekstens billedlige handlingsplan synes hvert forlis å skape et nytt fartøy.

Samtidig kan forestillingsmåten der de ytre omgivelsene ses som et flytende element hvor det gjelder å holde seg over vannet, overføres til det indre livet. Denne sammenhengen gjøres i *Alberte og Jakob* eksplisitt i beskrivelsene av Albertes rødming – hendelser som regelmessig knyttes til forestillingen om å gå til bunns (sml. alle eks. over). Den assosiative prosessen som gjør det mulig å knytte rødming til ulykker på havet, er innfløkt, men likevel ikke spesielt vanskelig å rekonstruere. Når Alberte for første gang i handlingen drikker kaffe, skyller «skoldende hete kaffe-bølger» gjennom henne (22, cf. 47, «kaffebølger»); når hun har gått seg varm på turen opp og ut av byen, «ruller [blodet] i varme støt» gjennom kroppen – et bilde der blodets bevegelse beskrives med et ord som mer typisk beskriver bølger. Antydningen i dette bildet gjøres senere mer bokstavelig – når Alberte rødmer, «skyller blodbølgen op i ansiktet på hende» (61) – og videreføres i beskrivelsen av den «forfærdelige halspynten», julepresang fra tanten i Kristiania: «Den er altfor høi, og Alberte konstaterer med sorg, at hendes ansiktsrødme, som ellers stiger og falder, nu engang for alle blir deroppe, holdt på plass av det nye torturredskap» (91). Bølgebildet – som oppnår en plastisk, forsterkende effekt ved den lydlige likheten med «flodbølge» – gjentas også senere (242: «blodbølgen skyller», cf. 183: «Albertes rødme skyller frem», 177: «Rødmen skyller uten nåde over hende.»). Det gripes i *Alberte og Jakob* for siste gang opp på en måte som forutsetter halspynten som (unevnt) resonansbunn:

Tankene flyter op fra det dunkle, folder sig ut den ene av den anden, synker unna og gir plass for andre [...]. Tanker [...] som får blodbølger op i ansiktet på hende, gir hende kvælningsfornemmelser. (249)

2005b:136). Gjør hun? Tekststedet Wærp trolig sikter til – der «snesørpen [...] går over komagene» i Nedrebyen (152) – gjelder bare Alberte selv hvis man forutsetter at observasjonen formidles gjennom hovedpersonens perspektiv. Hennes senere, fortvilte (og etter det jeg kan se, urealiserte) ambisjon om å «gå i komager om vinteren for at spare på skotøiet» (175) står i motsetning til Wærps utlegning.

Slik skaper *Alberte og Jakob* et inntrykk av at både det ytre og det indre livet er flytende størrelser der manøvreringen stadig vanskeliggjøres av faktorer som ligger utenfor hovedpersonens inflytelsessfære, og der navigasjonsfeil medfører faren for å dukke under – gjerne i blodet som trer frem i ansiktshuden. Å skulle hevde at disse beskrivelsesmåtene i *Alberte og Jakob* bidrar til å bryte opp konvensjonaliserte tankemønstre omkring skillet mellom indre og ytre opplevelsesmåter, ville etter mitt syn representere en utilbørlig forenkling og unødvendig ros. Sammenligningen mellom menneskelig (og spesielt kvinnelig) sinnsliv og det flytende element er like veletablert som forestillingen om livet som båtreise. Romanen slutter seg til dem begge. Imidlertid kan observasjonen av analogiene mellom skildringene av indre og ytre liv bidra i beskrivelsen av romanens fortellerinstans, som gjerne plasserer seg i en formidlerrolle mellom dem – som et (tilsynelatende) fast element mellom to flytende, uåtgripelige virkelighetsfærer.

Den billedlige identifiseringen mellom sjø og sinnsliv viser seg spesielt sterkt mot slutten av romanen, der en sentral, men kryptisk formulering – «Tingens grund avsløres» (252) – blant annet synes å forutsette kunnskapen om grunnbrott, der bølgene legger havbunnen bar, som del av lesernes erfaringsbakgrunn. Romanens brede og konsekvente fokus på billedbruk fra dette feltet fører imidlertid også til at forslitte uttryksmåter kan tilføres nye lag av mening. Når følelser skyller gjennom Alberte «som en varm flom» (175) eller når hun «fylles» av «ny uro» eller «rasende bitterhet» (167; 177), dreier det seg om stivnede metaforer som i *Alberte og Jakob* gjennomgår en karakteristisk forandring: Den brede, billedlige konteksten inviterer på den ene siden leseren til å ta formuleringen mer bokstavelig enn i dagligspråket, noe som gir den en plastisk effekt som mangler i dagligtalens språkbruk. Samtidig etableres en distanse til sinnslivet som beskrives, siden den i utgangspunktet selvsagte og direkte referensialiteten i uttryksmåter som å være «full av uro» brytes gjennom optikken som romanteksten skaper. I *Alberte og Jakob* er det ikke Alberte selv som fylles av følelser, men havet som leseren har lært å identifisere sinnet hennes med.

Som vi har sett, utbygges den tradisjonelle forestillingen om livet som en sjøreise i *Alberte og Jakob* slik at den også får aktualitet i beskrivelsen av hovedpersonens sinnsliv. Samtidig preges romanen av ytterst frekvente, termiske beskrivelser. «Alltid er det en temperatur det må holdes regning med», heter det i *Bare Alberte* (527), og det gjelder ikke minst trilogiens første roman. Alberte føler seg ofte kald hjemme, men blir varmere når hun drikker kaffe, på sine ensomme spaserturer og når hun besøker venninnen Beda. Romanteksten legger oftest til rette for fysiologiske forklaringsmåter (f. eks. kroppsvarme ved fysisk aktivitet og koksilden hos familien

Buck (27f.; 30ff., etc.)), men levner samtidig liten tvil om at temperaturene også beskriver kjennetegn ved hovedpersonens indre liv. Sammenhengen mellom de to billedfeltene som oftest beskriver indre forhold i romanen, sjøen og temperaturene, synes i utgangspunktet ikke å være spesielt nær – bortsett fra at begge lar seg knytte til humoralfysiologiens skille mellom fuktige og tørre, varme og kalde temperaments-typer. Ved å beskrive Alberte på måter som lar henne fremstå som kald og fuktig (og slik sett typisk kvinnelig), slutter romanen seg til et i dag forlatt, men i folkelige tale- og tenkemåter stadig virksomt, medisinsk paradigme (Schiebinger 1989:188 og *passim*). En mer interessant sammenheng mellom de to billedfeltene etableres i beskrivelsen av hovedpersonens første vandring til Myrvoldene. Til å begynne med skildres denne turen som en positiv opplevelse der Alberte gradvis frigjør seg fra den kjølig-innelukkede tilværelsen som preger livet hjemme og i byen. På landeveien er Alberte «hjemmefra, hun er varm, hun er alene.» (27). Turen til Myrvoldene ender imidlertid i en følelse av redsel og beklemt. Dette stemningsskiftet innledes med en meteorologisk beskrivelse. Snøværet står som «en svart væg vest i fjorden» (*ibid.*). Det som plager Alberte, er ikke været i seg selv (som ikke utgjør noen fysisk fare), men de estetiske inntrykk det vekker. Elven nedenfor henne synes først å «komme fra intet, at gå til intet». Tapet av festepunker for blikket blir i den grad en belastning for Alberte at hun ender opp med å feste seg ved de restene av organisk liv som enda lar seg identifisere i landskapet («dampende hestelort»). Hun «isner»; «hendes hjerte trekker sig sammen til en liten hård og hamrende klump» – og samtidig preges hun av en intens forlatthetsfølelse, «noget i retning av, hvad eneste overlevende efter en katastrofe på havet kan tænkes at kjende» (27f.).

Fornemmelsen av at angsten «snøre[r] hjertet sammen, «klemmer koldt og ondt om hjertet» (175) og at hjertet «krymper sig» (248) er vanlig i beskrivelsene av Alberte. Imidlertid representerer opplevelsen ved Myrvoldene også noe mer. På den ene siden danner angsten ved opplevelsen av grenseløshet og forlatthet som preger turen, en motsetning til en mangel på utveier som gjerne ses på som «det sentrale i fortellingen» (Wærp 2005b:144). Når Alberte senere – under en høstlig tur til Myrvoldene – tenker over sin plan om å begynne som guvernante på den enda mer forlatte og værbitte øya Røst, inntreer en lignende, følelsesmessig reaksjon. I lys av denne mulige, fremtidige tilværelsen blir livet i den litt frodigere naturen på Myrvoldene eller i skyggen av Skomaker Schönings rogn til et savn som gjør hjertet «lite i hende». Denne gangen lar imidlertid følelsen seg overvinne, og Alberte går et øyeblikk over til å vurdere det som noe positivt å «ha den fri og åpne horisont om sig, være en prik midt i den vældige ring» (212). Tradisjonen som *Alberte og Jakob* slutter

seg til når opplevelsen av utsatthet i grenseløse, monotone landskaper med minimale innslag av organisk liv knyttes til fornemmelsen av at hjertet klemmes sammen og kjøles ned, har en nær, historisk tilknytning til en av romantikkens videreutviklinger av forestillingen om livet som sjøreise. I Albertes første angsterfaring på Myrvoldene gjøres sammenhengen mellom disse billedlige feltene uttrykkelig gjennom hennes egen sammenligning. I den andre er det marine innslaget nærværende i beskrivelsen av Røst som «denne ø midt i havet». Huset hun forestiller seg som bosted, er «[i]kke lunet av trær, ikke hegnet av have» (*ibid.*). Berøringspunktene mellom lignende landskapsbeskrivelser og forestillingen om det kalde hjertet diskuteres utførlig i to artikler av Manfred Frank (1989a og 1989b). Å skulle finne likheter mellom Alberte og en av figurene som Frank vier størst oppmerksomhet – den flygende hollenderen – kan i utgangspunktet virke problematisk. Parallellene blir tydeligere når man ser på denne sagnfiguren – en av romantikkens yndlingsskikkelser – som bilde på den eksistensielle situasjonen som preger modernitetens tidsalder. I likhet med sin mest opplagte motivhistoriske forgjenger, den evige jøden Ahasverus, spotter hollenderen Gud og dømmes derfor til evig, havnløs bevegelse. Samtidig har sagnet om den flygende hollenderen et kultur- og vitenskapshistorisk aspekt som ikke er like fremtredende i tidligere versjoner av den uendelige reisen som litterært motiv. Fortellingene om hollenderen tematiserer ikke bare forestillingen om at et gudløst liv ikke gir noe fast holdepunkt i tilværelsen, men representerer samtidig en kritikk mot det rasjonalistiske vitebegjæret som i modernitetens tidsalder fører til oppdagelsesreiser i den indre og ytre verden. Som illustrasjon av forandringen motivet går gjennom mellom antikken og vår tid, nevner Frank blant annet omtolkningen av Odysseus-fortellingen som Dante gjennomfører ved å la ham dø og ende opp i Helvete etter at nysgjerrigheten har fått ham til å oppsøke den «andre polen» – de regioner som vender bort fra solen (Frank 1989a:66, cf. Alighieri 2000:168ff. (= Hel. 26.89ff.)). Romantikkens versjoner av sagnet om den flygende hollenderen bidrar med en identifikasjonsfigur der følelsen av utsatthet som kan følge av tapet av et teosentrisk verdensbilde, ikke bare knyttes til den moderne tidsalderens vitenskapelige og teknologiske fremskritt, men også gjerne assosieres med de estetiske inntrykk som preger kalde regioner. Når Richard Wagner plasserer hollenderen i sitt musikkdrama (1843) ved «Sandwike» på norskekysten, dreier det seg om et estetisk valg som har forløpere innenfor denne motivhistoriske tradisjonen, men også for eksempel i Samuel Coleridges *Rime of the Ancient Mariner* (1798), der oppholdet i de kalde områdene rundt Sydpolen riktignok snart avløses av vindstille ved ekvator.

Hjertekulden som i sagnet om hollenderen får sitt mest konkrete uttrykk i mishandlingen av mannskapet (og hos Coleridge i den sentrale scenen der kapteinen dreper en albatross), blir slik også et bilde på en negativ konsekvens av den moderne bevissthetens utvikling fra *mythos* til rasjonalitet. Kanskje (og her forlater jeg Franks fremstilling) kan nærværet av fysisk kulde som element i barne- og oppvekstskildringer siden romantikken ses som resultatet av en prosess der tematikken som på et kulturhistorisk plan lar seg lese inn i hollendermotivet, overføres til enkeltmenneskets oppveksthistorie. Tre velkjente eksempler er H.C. Andersens *Snedronningen* (1844), Tarjei Vesaas' *Is-slottet* (1963) og Hanne Ørstaviks *Kjærlighet* (1997), tekster der kuldeerfaringene ofte ikke lar seg skille klart fra vandringene som forårsaker dem. Dette gjelder på ett plan også *Alberte og Jakob*. Samtidig som utveisløsheten får billedlige uttrykk der grensenes innskrenkende kraft klemmer sammen, herder eller kjøler ned hovedpersonens hjerte, tilkjennes lignende bilder en motsatt funksjon når de beskriver angsten ved det ubestemte, uorganiske og grenseløse. Albertes forsøk på å navigere i de oftest havnløse havområdene som opptrer i beskrivelsene av hennes indre liv og ytre omgivelser, kan selv ses på som en kuldeerfaring der rasjonalitets- og frigjøringstematikken i hollenderens uendelige reise overføres til et individualpsykologisk plan. Samtidig er nok konflikten mellom rasjonalitet og frigjøringstematikk mer påfallende i denne sagnkretsen enn i trilogien om Alberte.

Hage

Hager i *Alberte*-bøkene? – Til tross for at de kanskje er mindre synlige enn havet, utgjør de et bredt og komplekst motiv- og billedfelt (som i havets tilfelle er overgangene glidende) – spesielt i de to siste romanene. Hagen på gårdsplassen utenfor leiligheten som Sivert og Alberte deler i Paris i *Bare Alberte*, er i seg selv ikke spesielt iøynefallende, dette til tross for at omtalen av den har ledemotivisk karakter. Den introduseres i handlingen med en innforståthet som gjør at dagens lesere kan komme til å undres over hvilken innretning det siktes til når Sivert ved slutten av hjemreisen fra Bretagne ber drosjesjåføren om å runde «det lille anlegget» i midten av gårdsplassen (629). At det dreier seg om en beplantning, blir først tydelig noen sider senere (634). Når personene beveger seg på gårdsplassen, er denne uanselige flekken – en buksbomhekk rundt «tre aspedistrer og en mager viftepalm, gruppert i krukker rundt en forvokset akasia» (*ibid.*) – sjelden unevnt (647; 649; 651f., etc.). På den ene side utgjør dette anlegget en kontrast til naturbeskrivelsene fra den avbrutte ferieturen til Bretagne, som nå erstattes av lett klaustrofobiske skildringer av bymiljøet, gjerne

presentert gjennom observasjoner med utgangspunkt i gårdsplassen der Alberte ofte tilbringer sensommerdagene (632 etc.). Samtidig knyttes dette anlegget en gang uttrykkelig – gjennom assosiasjonene som duften av buksbom vekker hos Alberte – til Versailles-utflukten som dannet et vendepunkt i forholdet til Veigård (634). Etter at paret har tilbrakt en uskyldig natt sammen i parken, oppstår en ny følelse i henne – av å «føie sig for første gang under en livslov, folde sig ut som et blad i solen» (382). Ved siden av parkens rolle på fortellingens handlingsplan inngår opplevelsen i Versailles som en av trilogiens variasjoner over en bibelsk opphavsmyte som allerede parodieres i navnet på dyreplageren Ola Paradis i *Alberte og Jakob* (15, cf. 136; 240). Motsetningen mellom idyll og realitet holdes ved like i Albertes betraktning av «[s]må parker, blomsterprangende paradiser med lekende barn, og slakterienes uterlige uhygge» i Paris (293) – en synsmåte som også er foregrepet i Beda Bucks spottesang til sin senere ektemann, byfogden Adam Jæger: «Adam i Paradis slaktet en liten gris, vakker var den –» (233, cf. 32; 99; 228).

Når Alberte i Paris ser parkene som blomsterprangende paradiser, kan man gjerne tenke seg at assosiasjonen er etymologisk begrunnet. *Parádeisos* er gresk for hage. I trilogiens første roman gir Albertes tanke om at Kristiania-jentene Rikke og Gjertrud «bebor regioner hun er uten håb om at nå, regioner med kundskapens trø og meget andet i» (187), grunnlag for en nokså entydig og tradisjonell, geografisk plassering av det lovede stedet – dette i motsetning til Djevelens nordlige tilknytning.⁵ Trilogiens to mest detaljerte paradisfremstillinger er begge knyttet til opplevelser på sydlige breddegrader. Den første fungerer som en direkte innledning til forholdet mellom Alberte og Sivert. Når hun kler seg naken og står modell for ham, skjer det fordi han vil realisere hennes plan om et maleri med et ambisiøst motiv: «Tilværelsen. Midt i vilde jeg sette treet på godt og vondt, fullt av epler.»⁶ (446) Motivet i Siverts første «komposisjon» aktualiseres igjen når Alberte blir med barn. De forandrede formene gjør henne velegnet som forbilde også for andre kvinneskikkelser enn den hun opprinnelig stod modell for (481). Mellom disse modelloppdragene gjøres paradisvisjonen til gjenstand for en annen, entydig tragikomisk behandling. Under selskapet der Alberte får vite at Veigård er omkommet i en ulykke, forteller en bifigur

⁵ I *Alberte og Jakob* understrekes denne motsetningen ved jordmor Jullums hekseskikkelse. Den i reformasjonstiden spesielt omdiskuterte påstanden om at Djevelen holder til i nord, har sin bakgrunn i bibelsteder som Jer. 1.14.

⁶ Allusjonen i Albertes uvanlige formulering er dobbel. Den viser entydig til paradispilanten (cf. 1 Mos 2.9), men gjenspeiler samtidig tittelen til Karen Michaëlis' selvbiografisk inspirerte hovedverk *Træet på godt og vondt* (1924-30). Michaëlis nevnes i Janneken Øverlands biografi som forfatter av en positiv anmeldelse av *Alberte og Jakob* (Øverland 1995:263).

– ledsagersken til den lite sympatiske svensken Kalén – om sin eksmann, en zoolog. «Han höll jämt till ute på museet hos de uppstoppade djuren.» (459) Den bibelhistoriske tilknytningen tydeliggjøres i dette tilfellet ved hjelp av slangen som har gjort at kvinnen vemmes ved museet – en utstoppet *boa constrictor* som man «fick kvälningar av» (ibid.). Ved siden av at uttrykksmåten stiller kvinnens uvitenhet til skue med hennes ubevisst etymologiserende formulering, knyttes her et nytt bånd til bibelhistorien – i form av den apokryfe fortellingen om kjernehuset som satte seg fast i Mannens hals og ble nedarvet i form av et adamseple (cf. Collin de Plancy 1853 s.v. «Pomme d’Adam»). På samme måte kan for eksempel Albertes kjøp av ferskener sammen med Liesel og hennes glupske inntak av disse etter at hun har fått vite at Liesel vil «være hos [Eliel] i hele natt» (314f.), også plasseres i en annen kontekst enn den som påvises av Kjersti Bale. Ved siden av å være et signal på Albertes «tvangsmessige veksling mellom inkorporering og selvreduksjon» (Bale 1989:39, cf. 36), bidrar ferskenene – navnet kommer av *malum persicum*, persisk eple⁷ – med en ny avskygning til romanens paradusbilder. For Liesels vedkommende representerer ferskenkjøpet en første stasjon på veien mot en fødsel i smerte (451ff., cf. 1 Mos. 3.16) – en utvikling som også omfatter en utførlig og uhellsvarslende beskrivelse av hagen hun har anlagt utenfor Eliels atelier (340).

I *Alberte*-trilogiens hage- og paradusbilder kontrasteres en gjerne bibelsk farget forestilling om primitivitet mot romanenes moderne tidskoloritt. Dette gjelder for eksempel den gjentatte, kryptiske omtalen av trær som «ligner dem man tar op av Noas ark og stiller i rader» (317, cf. 628) – en sammenligning der bibel- og geologihistorie⁸ kombineres i skildringen av samtidens Paris. I hage- og paradusbildene opptrer samtidig en karakteristisk sammenføring av religion og seksualitet. Tidlig i trilogien har denne sammenføringen kommet til uttrykk i beskrivelsene av familien med det talende navnet Pio (cf. latinsk *pious* – from). Den barnerike presten med samme navn som datidens regjerende pave har «tykke læber i et lite, stridt skjæg» (61) og breker når han preker (157 etc.). Kanskje ville man trekke sammenligningen mellom Pio og den klassiske tradisjonens bilde på dyrisk vellyst for langt ved å vise til likheten mellom fru Pios tittel («fru residerende kapellan» (61

⁷ Om ferskenen som paradisfrukt, cf. Appelbaum (2006:194ff.).

⁸ I eldre geologisk terminologi brukes uttrykk som *bois de Noé* (Noas trevirke) som betegnelse for fossile trær, cf. Littrés ordbok s.v. «Noé». Spørsmålet om hvilket treslag Gud ba Noa om å bygge arken i, er gammelt. Dagens norske oversettelse foreslår sypress (1 Mos 6.14) – et treslag som gjerne kan ha foresvevet Sandel. I så fall beror omtalen av dem som «runde i kronen og unaturlig mørke» (628) på en stilltiende sammenligning med norske grantrær.

etc.)) og latisk *capella* (geit).⁹ En lignende, klassisk-idylliserende forestilling er lettere sporbar i forholdet mellom Beda, datter av kapteinsfruen Ulla Buck, og Adam Jæger. Byfogdens etternavn taler ikke bare for seg selv (og ved uttrykksmåter som «nå har vi dem på kornet» (223)), men også gjennom behandlingen som jaktforestillingen utsettes for når Alberte bys opp til dans av telegrafisten Weydemann (sml. *å veide* (jakte), tysk *Waidmann* etc.).¹⁰ Det primitivistiske idealet får en første presentasjon i porselensfigurene av en hyrde og en hyrdinne som Alberte beundrer hjemme under støvtørkningen (24).

Prosessen som distanserer Alberte fra urmenneskelige handlemåter, introduseres imidlertid allerede på de første sidene av *Alberte og Jakob*. «Alberte er ildtilbeder i ordets fulde og primitive betydning» (17), hevder fortelleren, men det er hun nettopp ikke. Ildtilbedelse som prototypisk bilde på primitivitet er et velkjent topos i litteraturen før annen verdenskrig – for eksempel lar Johannes V. Jensen i *Det tabte Land* (1919) ildkulten grunnlegges av et apemenneske ved navn Fyr. Også Alberte kjenner «en vild og sterk glæde» ved å se varmen hun (i likhet med Fyr, Prometheus etc.) har stjålet (48). En av samtalene med faren varierer bildet og gir det et anstrøk av religionshistorisk refleksjon som synes å appellere til ildtilbederen – fritenkeren omtaler en «gud, som var ett med skapningen, en flamme, som brandt dulgt i alting» (58). Slik representerer farens reflekterende tilnærming nok en variasjon over primitivitediskursen som Alberte plasseres i, men samtidig distanseres fra. Gull-lenken som Alberte selger for å redde Jakob ut av et knipetak, representerer ikke bare «et klart brudd med de rådende prinsipper i miljøet» (Lervik 1977:37). Sammen med årets gave fra Kristiania, den allerede omtalte, grønne halspynten, gjør lenken Alberte til «en fange i bolt og jern» (179). Primitivitediskursen vedlikeholdes i fru Selmers antydning om at gjestene kanskje «trodde, at vi bodde i en gamme», og ved Albertes følelse av deres medlidenhet «som en næsleskjorte om kroppen» (180f.). I *Alberte og Jakob* fungerer skomaker Schönings

⁹ En slik språkbruk ville ikke stå alene i Alberte-bøkene, der for eksempel forholdet mellom Sivert og Alberte skildres ved bruken av historisk ladede, geografiske navn. At Alberte faller for Sivert med bosted i Rue Vercingétorix, får en spesiell nyanse ved at noen av hennes egne, sentrale opplevelser i *Alberte og friheten* knytter seg til Rue Alésia (f. eks. 394; 479). Gaten har navn etter stedet for gallerheltens fatale kamp.

¹⁰ Borgerballet antar en maritim karakter fra det øyeblikk valsen *An der schönen, blauen Donau* begynner; «et bord tar en overhaling», Cedolf Kjeldsen er «bråvakker i sine landgangsklær» (125). Kjersti Bale forbigår et komisk aspekt ved teksten idet hun synes å anta at Alberte danser med Cedolf til denne musikken (Bale 1989:92). Den sentrale dansescenen foregår av sin travesti. Til Donaus dønninger danser Alberte sammen med telegrafisten, men Weydemann jakter neppe på Alberte – til tross for at «hans mor var en Jæger» (126). Han blir ved en tilfældighet puffet mot henne, trår henne på tærne og bukker «kanskje bare for at trække sig tilbake med anstand.» (*ibid.*)

rogn ikke bare som årstidsindikator, men også som en hentydning til den primitive, paradisiske-sydlig overfloden som det ellers er lite av i de arktiske omgivelsene. Denne forbindelsen gjøres uttrykkelig i Alberes tilbakeblikk i *Bare Alberte*: Sommeren i Bretagne bærer med seg en livsfølelse som rognen «stod og forestillet år etter år i et annet liv. Versaillesparken hører til der, og andre parker, i et liv som siden kom.» (548)

Også anlegget utenfor Siverts atelier har egenskaper som «minner om Versailles» (635). Likevel er sammenhengen mellom hagene og temperaturene i trilogien i utgangspunktet nokså entydig. Mens Alberte fryser som sjøfarer, varmes hun under hageoppholdene, som samtidig knyttes til den sanselige kjærligheten – også ved at hun under oppholdet i Versailles med Veigård føler behovet for å føye seg under livsloven (382), og ved hennes «Kyss mig, Pierre – – ! [...] Jeg er gal, Pierre [...] stå her i en havegang [...]» i Luxembourg-parken (692f.). Av og til er det irriterende enkelt å skille hagebildenes positivt og varmt konnoterte innhold fra deres ironiske brytninger. Dette gjelder imidlertid ikke scenen som avslutter trilogiens andre roman, og som markerer det siste stoppestedet i overgangen fra Albertes jomfrutilværelse i *Alberte og Jakob*. Hennes opplevelse på den antropologiske utstillingen ved Boulevard Clichy (483ff.) danner utgangspunktet for en artikkel av Ellen Rees der et sentralt siktemål er å finne ut hvorfor «Sandel valgte å innføre rasespørsmålet i sluttscenen av en roman som ellers [...] tar for seg klasse og *gender*-spørsmål» (Rees 2002:272, min overs.). Spørsmålet er etter mitt syn uheldig stilt fordi det synes å ta for gitt at forfatterpersonligheten Sandel i mellomkrigstiden innehar vår samtids oppfatning i rasespørsmål. Som element i en utlegning av *Alberte*-bøkene – der fortelleren ikke viker tilbake for uttrykksmåter som «kalmukansikt» og «taterbrun» (31; 125) – er nok en rasistisk tilnærming mer tidsriktig som utgangspunkt. Albertes besøk på den antropologiske utstillingen skjer en varm augustkveld etter en ellipse som omfatter perioden fra vår til høysommer 1913. På romanens handlingsplan har de fire siste sidene i *Alberte og friheten* sin viktigste funksjon i å bringe sammen Alberte og Sivert, som har bodd fra hverandre siden kaféscenen der Alberte får høre om slangen i museet og Veigårds død. Sivert og Alberte er atypiske besøkende på utstillingen, idet deres tilnærming er reflektert og i en viss forstand desillusjonert. Begge synes å gå inn i «negerteltet» i bevisstheten om at det de skal overvære, er juks (cf. 484), og besøket begrunnes ved Siverts næringsinteresser. Utstillingsobjektene kan være «svært maleriske».

Slik knyttes den estetiske opplevelsen av utstillingen til den store komposisjonen som Alberte tok initiativet til, og som vedblir å oppta Sivert inntil leseren tidlig

i *Bare Alberte* får vite at den endelig er solgt (556f.). Albertes besøk på utstillingen er fra begynnelsen av preget av en «dyp medfølelse», men også denne gis en distansert og estetisk motivert begrunnelse – i medlidenheten hun føler overfor «dårlige gjøglere og dresserte dyr.» Likheten til de erfaringer av varmen og samhørighet med naturen som andre steder knyttes til trilogiens hageopplevelser, er altså ikke påfallende. I stedet danner den trykkende, ytre varmen som preger scenen – også i omtalen av avsvidde trær og en dampkarusell –, en kontrast mot Albertes «stenfornemmelse innvendig, noget frossent i sinnet som bare stundevise rører på sig» (484; 483). Beskrivelsen, som slående kombinerer ansvarsbevissthet, distanse, samvittighetsnag og fosterbevegelser, trekkes tilbake ved slutten av kapittelet, der hun for første gang «uten tross og kulde» fornemmer at hun skal bli mor. Mellom disse opplevelsene ligger synet av en afrikansk mor og hennes spedbarn i «et mindre telt bygget inn i det store» (485).

Albertes holdning til utstillingen og til livsfasen hun befinner seg i, har forandret seg fra kjølig distanse til et øyeblikks lun identifikasjon. Denne utviklingen beskrives ikke uten en insisterende bruk av distanseringsvirkemidler. Slik Alberte har følelsen av å «ta bund» i kaiscenen ved slutten av *Alberte og Jakob* (251), synes hun ved slutten av *Alberte og friheten* å nå frem til noe dypt og grunnleggende menneskelig. Egenskapene som knytter henne sammen med den afrikanske kvinnen, er imidlertid nettopp ikke spesifikt menneskelige. Den lykkelige, ureflekterte underkastelse under livsloven som Alberte observerer i den afrikanske kvinnen, er dyrets – et moment som gjøres uttrykkelig i Albertes sammenligninger (485); ikke minst i den katakretiske, forsiktig distanserende språkbruken som foreligger når kvinnens «dyregodhet» omtales. Afrikanerinnen er ikke snill mot dyrene, men god som et av dem. Denne fellesskaperfaringen gjøres i en setting der tematiseringen av det moderne menneskets kulturbetingede behov og interesse for områder med kunstig fremstilt primitivitet – fysiske hager eller luftige paradisforestillinger – er umulig å overse. Også Albertes erfaring brytes gjennom den ironisk-distanserende settingen, ikke minst idet hennes opplevelse parodieres av Siverts reviderte oppfatning om krigsdansen han har sett («som sgu visst var ekte nok»), og hennes indre varme av hans ønske om noe kaldt å drikke. En lese måte som har som utgangspunkt at hennes betraktende blick her et øyeblikk løses opp i identifikasjon på tvers av kulturelle (rasebetingede?) skillelinjer, står i fare for å undervurdere betydningen til disse distanseringsvirkemidlene. Den «livslov» (382) som Alberte synes å ha underkastet seg ved besøket på den antropologiske utstillingen, står oftest i motsetning til hennes

kunstneriske livsutfoldelse, og identifikasjonen hun opplever, tegnes samtidig som et uttrykk for resignasjon.

Sett fra denne synsvinkelen er varmen som Alberte regelmessig knytter til hageoppholdene, ikke noen utvetydig positiv størrelse. Mellom hennes sjøfarer-opplevelse ved begynnelsen av *Alberte og Jakob*, som ikke minst omfatter savnet av «organisk liv» (28), og opplevelsen på den antropologiske utstillingen ligger en utvikling som fører Alberte fra kulde til varme og fra angsten ved det ubegrensede til underkastelsen under livsloven. Likevel beholder det organiske livet noe av hestelortstanken som fra begynnelsen av heftet ved det.¹¹

Teater

I *Alberte og Jakob* danner Beda Bucks organisk-varme hjem et første konvergenspunkt mellom noen sentrale billedserier i trilogien. Fru Buck er ikke bare kapteinsenke, men også tidligere skuespillerinne. Hennes to livsfaser føres sammen i familiens stue, der veggene er besatt med bilder av «fru Buck i roller og fru Buck som kapteinsfrue på ‘Augusta Amalie’» (33). Sammenhengen som her opprettes mellom vann og teater, aktualiseres stadig gjennom trilogien. At livet på gatene i Paris beskrives på måter der skipsfarts- og teaterbildene griper inn i hverandre (287 etc.), er kanskje mindre påfallende enn at også soldagen i *Alberte og Jakob* omtales på en måte der teaterets opplevelsesmåte lar virkeligheten flyte ut:

Et mirakel, en åpenbaring, noget utover alt hvad man husket og kunde forestille sig, står i skaret mellem Vasstind og Flatangstind og skinner ret ind på Jakobs værelse. Og Jakobs værelse er oplyst på skrå nedenfra med lange skygger opefter væggene — det er eventyrlig og fremmed som en teaterdekoration. Verden er ikke længer kold og fast, hel og sluttet. Den er opløst i guld og i blått. (107)

Beskrivelsen gjentas idet Alberte syv år senere tenker tilbake på inntrykk fra Nord-Norge: «Bakgrunnen skifter, den kan være uvirkelig som en teaterdekorasjon, en pussig fjellmasse i gull og blått, oplyst nedenfra av en unaturlig lav sol – kan være

¹¹ Denne synsmåten opprettholdes i det følgende kapittelet av *Alberte og Jakob*, der Albertes opplevelser hos Beda Buck skildres – tydeligst når Beda beskriver livet som en «lortpøl» (36), men også merkbart i hennes vågede uttryksmåter og tvetydigheter («kys mig bak», «rævskindsboa», *ibid.*), i beretningen om hvordan adjunkt Bjerkem låses inne «i gården» (32), og i skildringen av Bedas avdøde far, «den där brune mannen», «ingen tvålgosse» (33). Kapittelets skatologiske tematikk føyer seg inn blant trilogiens passasjer og uttryksmåter med nærliggende, men tabuiserte tolkningsmuligheter – f. eks i navnet til Albertes beiler Cedolf, i opplysningen om at den frigjorte Beda er «født i Hull» (33), eller ved at den (senere) abortskadde Liesel først får problemer med «hønen» ((289) – et uttrykk fortelleren bruker til tross for at Liesel selv har omtalt broileren hun spiser, som «Uralter Hahn»).

strømhvirvler, en elv, som flyter og flyter [...]» (295). Det er fristende å foreslå en scenografihistorisk forklaring til at årets første sollys får Alberte til å assosiere nettopp til teaterdekorasjoner. Sollyset som kommer «på skrå nedenfra», vekket nok sterkere assosiasjoner til teaterbelysning for Alberte enn det gjør i de elektriske lyskasternes tidsalder.

Nærheten mellom trilogiens skipsfarts- og teaterbilder preger også den nedstemte, nattlige samtalen mellom Liesel og Alberte tidlig i *Bare Alberte*. Alberte ligger våken, hører Liesel gå ut av huset i Bretagne, konstaterer med en velbrukt metafor at hun ikke er «[a]ldeles alene på bunnen av den onde natten» og følger etter henne ut (567). To visuelle inntrykk, månen «lavt og skakt like i horisonten» og glimtene fra fyret i Penmarch, setter stadig sitt preg på samtalen. Igjen skaper det lave lyset inntrykk av at virkeligheten utspiller seg på en scene – men uten at det er enkelt å si om effekten er uvirkeliggjørende eller realitetsforsterkende. På den ene siden minner lysstrålen som regelmessig faller over landskapet fra fyret, Alberte om at menneskene hun omgis av, faktisk er «mere levende enn dukken Mimi». Samtidig kommer strålen «som på bestilling» for å illustrere Liesels ansiktsuttrykk i et øyeblikk av fortvilelse (570). Dette metapoetiske innslaget følges straks opp idet Albertes visuelle opplevelse omtales som et «uhyggelig filmklipp». Ved neste passering skaper strålen et «nærbillede» (570; 572). At verden omkring er «som en film», er en erfaring Alberte gjør seg allerede ved begynnelsen av *Alberte og friheten* (285). I *Alberte og Jakob* har Alberte en gang knyttet forskjellene i farens oppførsel til forestillingen om projeksjonsapparatet som var filmens forløper: «Han kan slette dagliglivets rasende pappa ut og sette sig selv isteden, som når et bilde følger et andet i laterna magica.» (22) Også det som Nina M. Evensen (1999) med et organisk-arkaiserende bilde kaller «Erindringens vev», omtales i *Alberte*-bøkene gjerne i futuristisk-distanserende ordelag – som når Alberte tenker på fødselen: «Blandt billedene som ustanselig skifter i ens hjerne, filmen, vi imellem følger, imellem ikke, ser Alberte plutselig sig selv [...]» (579).

Når Alberte for første gang markerer sitt (Pierres?) politiske ståsted overfor Sivert, beskrives det med dobbeltbunnet kompleksitet: Alberte, som tidligere en gang har sett på seg selv som «sin egen negativ» (110), «kaller [...] frem» de nye ideene, «slik billeder fremkalles på plater. Platen kunde godt blitt liggende ufremkalt.» (693) Hvordan oppstår disse nye ideene og opplevelsen av samforstand mellom Alberte og Pierre? Igjen synes det å være lyssetningen nedenfra som spiller inn – kombinert med en velkjent forestilling: «Er det fordi de begge har vært på bunnen på hver sin kant, sett

tingene nedenfra?» (694) Blikket nedenfra preger også stedet i *Bare Alberte* som tydeligst markerer utviklingen av hennes begynnende politiske engasjement:

Hun driver på gårdsplassen, tvers gjennom akasiaens grenverk, som nærmeste gatelykt tegner av i gruset, ser på spillet av levende skygger i de oplyste vinduene over gaten, et kasperteater av silhouetter, i vennlig samspill, uvennlig, likegyldig, somme tider ømt. Bra prestasjoner, hver for sig, usikker og lunefull regi. Til skoddene litt etter litt er stengt over alt og forestillingen slutt. Det skjer tidlig på kvelden. De opptredende er arbeidsfolk. (640)

Skillelinjene som tematiseres ved denne billedbruken, er ikke primært av metafysisk art. Øyeblikkene der *Alberte*-trilogien lar leseren oppleve verden som et teater, markerer gjerne sentrale overganger i hovedpersonens sinnsliv, men ikke i den forstand at tidligere synsmåter forkastes eller markeres som resultater av naiv forblending. Opplevelsen av verden som en scene opptrer sammen med en mindre reflektert opplevelsesmåte, men uten at noen av dem tilkjennes prioritet. Skillet mellom de to opplevelsesmåtene er dessuten sjelden absolutt. Dette viser seg ikke minst i en scene ved begynnelsen av *Bare Alberte*, der Alberte setter seg ned på stranden for å arbeide med manuskriptet sitt. Alberte tar med teppet for å legge seg på sanddynene, stanser og «ordner med ullteppet»: «Dagen folder sig ut varm og vakker.» (506) Den billedlige sammenhengen mellom ullteppet og Albertes persepsjonsmåte gripes opp noen sider senere:

En slapphet tar henne. Hun tenkte å være sammen med dagen gjennom små masker i garnet. Hun er sammen med den gjennom et helt hull. (511)

Beskrivelsen preges av en nærmest lyrisk kompleksitet. Maskene som omtales, synes på den ene siden å høre til en not som Alberte – forestilt som en fanget fisk – er dømt til å holde seg innenfor. At hun har kommet over et hull i dette garnet, er en opplevelsesmåte som har mange paralleller i romanen, der den opplevde sannheten gjerne viser seg som et resultat av spjærende avsløring.¹² Slik går maskene fra å være garnmasker til å bli deler av et flettverk av mer allmenn karakter – i sløret som utgjør skillet mellom ytre representasjon og indre virkelighet, et slør som her, i tråd med en

¹² F. eks. i beskrivelsen av Albertes tanker under den første samtalen med Pierre: «Som et hastig utsyn gjennom en rift i et skydekke drar alt sammen forbi og er borte» (500), eller hennes refleksjon på hotellrommet mot slutten av *Alberte og friheten*: «Efter all medfart kommer kanskje alltid en dag, da man tenker: Det var vondt, men en slags befrielse allikevel. En spjære i min uvitenhet, en hinne som brast for mitt syn» (472). Selboe (2005:47) griper opp bildet: «Tilsvarende kunne vi si at Sandel er ute etter å avdekke en sannhet som er skjult bak det tilsynelatende alminnelige og upåaktede.»

omfattende, billedlig tradisjon, forestilles som et fløyelsklede der luven er slitt bort, som altså er loslitt, *threadbare*. Innenfor *Bare Albertes* kontekst har beskrivelsen av hennes opplevelse på stranden samtidig en annen, kommenterende funksjon, som mer direkte bringer den i sammenheng med romanens teaterbilder. Denne knytter seg til Pierre, som fra den første beskrivelsen av hans vansirede ansikt «lever som bak en maske» (496).

Pierres maske – en uttrykksmåte som gjentas et titalls ganger i *Bare Alberte* (502; 528; 604, etc.) – er selv et dobbeltbunnet bilde. Det kombinerer retorikken fra foreninger av krigsskadde som *Les gueules cassées*, der det vansirede ansiktet kan opptre som en tilfeldig pådyttet, ufrivillig-skjulende maske,¹³ med forestillingen om en primært frivillig forstillelse eller suveren, ironisk distanse. Det sistnevnte personlighetstrekket kjenner *Alberte*-bøkens lesere allerede fra Fredrik Lossius, den unge mannen med forfatterambisjoner som «ser kritisk ut» (169). Forholdet mellom ham og Alberte preges av en viss affinitet, og i likhet med Pierre utvikler Fredrik seg til å bli «en fryktelig radikaler» (373). I Pierres tilfelle suppleres imidlertid forestillingen om masken som et resultat av bevisst og selvvalgt forstillelse med en ofte omtalt gest: Pierre stikker stadig vekk den istykkerskutte hånden – for eksempel i lommen, slik at trøye, jakke etc. «trekkes skjev» (493; 502; 657). At Pierres hang til sarkasme eller «ironi» (496; 513) er en nokså nylig ervervet smak, går også frem av Jeannes bemerkning om forandringen som krigen har bevirket i ektemannen: «Ondskap og sarkasmer, intet kunde ligge ham fjernere» (581). Forholdet mellom Alberte og Pierre avleses i forandringene som kan observeres i masken som omgir ham. At hun av og til får glimt innenfor, er et godt tegn (662), at han noen øyeblikk er «uten maske» (677), taler for seg selv. Den i utgangspunktet irriterende entydige tolkningsmuligheten kompliseres imidlertid – delvis ved at bildet ofte overføres til andre personer (Alberte selv, 612, Sivert, 717), men også ved at ordet «maske» og synonymer inngår i tallrike forbindelser der to av Albertes oftest omtalte sysler, håndarbeid og forfattervirksomhet, knyttes sammen. Likhetene mellom tekst- og tekstilproduksjon tematiseres for eksempel i beskrivelsen av hennes mest intense arbeidsperiode med manuskriptet: «Hun kan ha følelsen av at hun strikker på produktet, eller syr lappeteppe. Ord føies til ord og har ikke mere betydning enn masker har det, og filler.» (751)

¹³ F. eks. i diktet «La blessure au visage» fra Prévosts og Dorniers antologi (1920:209ff.) «[...] Mais toi, dont le masque effroyable / Est défiguré par l'horreur / Pareil au monstre de la fable / Dont les petits enfants ont peur [...]» («Men du som har fått den redselsfulle masken(,) vansiret av grusomhetene, lik et eventyrtroll som småbarna skremmes av [...].» Min overs.)

Slik dannes en krets av bilder der teateret, masken, tekstiler som scene- og ulltepper, tekstilproduksjon og dikterarbeid gjensidig beskriver hverandre. Samtidig opprettholdes forbindelsen til trilogiens vann- og sjøfartsbilder – som når Albertes dikteriske «stoff» omtales som «noget flytende og bølgende» (596). Her og andre steder tematiseres to vanlige, billedlige forestillinger om språket samtidig – både den der språket ses som et plagg som kan passe til eller dekke over gjenstandene som skildres, og den som knytter seg til opplevelsen av det dikteriske språket som noe flytende.¹⁴ Til tross for at bruken av teaterbilder i *Bare Alberte* ikke alltid tillater noen verdi- eller erkjennelsesmessig hierarkisering av tilværelsen foran og bak masken eller sceneteppet, er tendensen for Albertes vedkommende nokså entydig: Det virkelige, etisk og estetisk høyverdige trer oftest frem i glimt ut fra et tildekkende ytre. Kinoopplevelsen som former den nattlige samtalen med Liesel, er ikke enestående, men atypisk. Denne opplevelsesmåten preger også en av Albertes sentralt plasserte drømmer, der oppfordringen om å «slå dig igjennom» (736f.) imidlertid bare kan møtes ved at hun stikker hånden inn gjennom det mørke hullet i veggen som skiller henne fra sin veileder. Har Kjersti Bale rett når hun leser denne drømmen som et av «de mest direkte uttrykkene for at å være fremme er å være i tomhet» (Bale 1989:163)? Kanskje gjør man bedre i å holde inne med denne typen vurderinger og nøye seg med å ta drømmen som et tegn på det fokus som trilogien, og spesielt *Bare Alberte*, retter mot skillene i seg selv – mellom innenfor og utenfor, autentisitet og forstillelse, begrensning og gjennombrudd.

Bevisstheten om en slik grunnleggende dobbelthet skiller opplevelsesmåten i teateret fra erfaringene Alberte gjør som sjøfarer og hagebesøkende. Dette forhindrer ikke at opplevelsene kan kombineres, slik det for eksempel gjøres i beskrivelsen av den antropologiske utstillingen. Samtidig knyttes teaterbildene – og den dualistiske, distanserede opplevelsesmåten de representerer – stadig til trilogiens alltid nærværende, termiske beskrivelser. Dette samspillet viser seg blant annet i det lange kapittelet der Pierre tar Alberte med på et nattlig stevnemøte blant sine venner, politisk aktive krigsveteraner (655ff.). Teateret som opplevelsesmåte er nærværende i kapittelet fra begynnelse til slutt – fra øyeblikket når Liesel står i døren for å sitte barnevakt, «svakt belyst» av Albertes leselampe, til oppvasken¹⁵ mellom Alberte og

¹⁴ Det første synet opptrer i *Bare Alberte* blant annet i omtalen av det norske språket, som i motsetning til fransken som har omgitt Alberte, er «omsvøpsløst» og slutter «tett om tanken» (751). Denne observasjonen danner en motsetning til frustrasjonen som kommer til uttrykk i hennes strikke- og lappeteppesammenligning.

¹⁵ Kranglene i trilogien beskrives stadig med teaterbilder, og teksten viker ikke unna for å bruke ordet «scene» som synonym (588). De teatralske kjennetegnene ved striden mellom samboerne

Sivert når hun er tilbake (678ff.). Mellom disse ytterpunktene finnes ikke bare opplysningen om at «det er så uvant som å være på en scene» idet Alberte trer ut på den mørke gaten (656), kaféverten Michauds allegoriske beskrivelse av den politiske situasjonen i etterkrigstiden («som ved et ambulerende teater», «Den gamle rekvisitaen» etc., 663), Pierres omtale av Michaud som «[e]n av de uskyldige brikkene i det veldige spillet» (665) – men også parets besøk på en av byens nystartede arbeidscener (671ff.). I løpet av kvelden forteller Pierre om sitt livsvalg. Han har gitt opp romanprosjektet, en oppfølger til en prisbelønnet bok fra førkrigstiden. Pierres beskrivelse av romanformen slik forlag og publikum vil ha den, preges ikke bare av frustrasjonen over opplevelsen av kunstens varekarakter, men også av noen karakteristiske, termiske beskrivelsesmåter. Bokmarkedet vil ha «[i]ildebrand, hus som ramler sammen, ikke handelshus, det er forslitt», og Pierre distanserer seg uttrykkelig fra det romanestetiske nærhets- og virkelighetsideal som preget hans poetologiske synspunkter noen måneder tidligere:

I sommer sa jeg visst mange upraktiske ting. Gammel visdom, jeg selv hadde sluttet å etterleve. Dette er bedre, husk det og tjen penger. Gi manuskriptet Deres et opkok, sett til en ildebrand eller noe, ta det ikke for høytidelig, folk leser i almindelighet overfladisk. (658)

Pierres uttrykksmåte lar seg både lese som en hentydning til at han selv har satt fyr på sitt «såkalte manuskript» (668), og som en besk allusjon til Albertes eget manuskript om en gruppe mennesker i et hjem der de «små hendelser» (505) som utspiller seg, ikke synes å utgjøre noen umiddelbar brannfare. Pierres desillusjonerte beskrivelse av tilværelsen som romanforfatter står i motsetning til hans tidligere læresetninger om viktigheten av å «omgås stoffet» og å komme «til det egentlige» (501; 518) – maksimer som han imidlertid allerede på dette tidspunktet strever med å etterleve. Krigserfaringen som har gjort romanutkastet til en «latterlighet» (519), skaper ikke bare hans egen maske, men også skyttergravskameratenes opplevelse av fredens verden som et teater.

For Pierres vedkommende fører denne opplevelsesmåten til at han tvinges bort fra det varmt konnoterte, estetiske idealet som preget hans forfatterskap før krigen. I Albertes kunstneriske utvikling kommer en lignende tendens til syne. Hennes første, dikteriske forsøk «fører en skjult tilværelse under uldtrøiene tilvenstre i kommoden» (50). Diktbok og ulltrøyer nevnes stadig sammen (f. eks. 84; 154), og slik foregripes

kommer blant annet frem ved lyssettingen, Albertes innledende opphold på hemsens – og senere i Pierres gjentatte bruk av spillmetaforikk i omtalen av forholdet (688f.).

den senere i trilogien mer markante, billedlige sammenhengen mellom tekst og tøy. Samtidig antyder naboskapet med ulltrøyene en termisk bestemmelse av Albertes poetiske forsøk, noe som også kommer til uttrykk ved at hun «blir varm» av å deklamere dikt av Jørgen Moe, Bjørnson og Ibsen. Også hennes eget ønske om å «gjøre vers» tiltar om våren (153f.). Forestillingen om diktning som et lunende, tildekkende klede varieres i et annet av Albertes poetiske øyeblikk (der skrivingen riktignok motiveres av måneskinn og nysnø): «det milde, intense lyset legger sig beskyttende om en og dikter om på ens person som på alt andet.» (84) Noen år senere, i Paris, tilintetgjør Alberte diktboken. Handlingen beskrives med en metonymisk uttrykksmåte som samtidig bidrar til en termisk bestemmelse av innholdet: «Den blev en hastig flammende og lysende varme, som man holdt sine iskolde hender borttil en stund [...]» (295).

Pierres følelse av mismot ved den konvensjonelle, kommersielt gangbare romanestetikken lar seg motstandsløst knytte til en forestilling som i dag kjennes best fra Theodor Adornos utsagn om det barbariske i å skrive dikt etter Auschwitz (cf. Laermann 1993). Lignende synspunkter fantes også etter første verdenskrig, og i Sandel-litteraturen nevnes av og til André Gide som forbilde for Pierres estetiske synspunkter (f. eks. Rees 1995:135ff.). Parets tilsynelatende, felles avvisning av varme som poetologisk ideal er heller ikke uten litterære paralleller i mellomkrigstiden. Mest nærliggende er kanskje Bertolt Brechts omtale av seg selv og mellomkrigstids-avantgarden generelt som brukere av kuldemaskiner (*Gefriermaschinen*) (Lethen 1990:128f.). Den avantgardistiske oppfatningen av teateret som kjøleskap definerer seg i motsetning til en «varm», essensialistisk og tilslørende praksis: «Kulden må vises frem til dem som fryser. De kjenner ingenting så godt som denne kulden. Altså er ingenting mer presserende enn at de også erkjenner den.»¹⁶ Til tross for at det i dag kan være vanskelig å akseptere premissene for Peter von Matts psykonanalytiske Brecht-tolkning, representerer hans artikkel «Brecht und der Kälteschock» (1976) en tilnærming som har en viss overføringsverdi som element i utlegningen av Sandels prosa. Både hos Brecht og Sandel hører kuldebeskrivelser til det faste, dikteriske inventaret. Von Matts utgangspunkt er at kulden som metafor fremstår som «altfor banal»; hos Brecht er «tegnet kulde altfor lett å lese» (von Matt 1976:613f., mine overs.). Von Matts sentrale tese, der overtydeligheten i Brechts kuldebeskrivelser forklares som et resultat av forfatterens fødselstraume, representerer et i dag forlatt, litteraturvitenskapelig paradigme. Til tross for at en analog

¹⁶ «Den Frierenden ist die Kälte zu zeigen. Sie kennen nichts so gut wie diese Kälte. Also ist nichts dringlicher, als daß sie dieses Bekannte auch erkennen.» (von Matt 1976:619)

argumentasjon kanskje kunne fremføres med enda større berettigelse som element i en lesning av *Alberte*-trilogien – med dens vanskelige fødsler,¹⁷ dens beskrivelser av regresjon til likvide elementer etc. –, er det i min sammenheng mer interessant å vise til at det litterære kuldeidealet som Brecht (og Pierre?) forfekter, ikke representerer noen endestasjon i Albertes forhold til sin forfattervirksomhet.

Albertes litterære virksomhet når et vendepunkt når hun mot slutten av trilogien ved en tilfældighet får muligheten til å låne et rom hos bondekona Lina. I rommet hun låner, er mappen med manuskriptet «som fremme» (746). Albertes bruk av rommet strekker seg fra tidlig vår til begynnelsen av august, når de første betalende sommergjestene kommer. På Lina Haugens rom ordner Alberte haugen av lapper til en helhet. Hennes første observasjon inne i huset på Haugen («Kaffi skal du få») gjelder skramlingen med «ringer på komfyren som står i peisen» (*ibid.*). Senere påpeker Lina at «Vedbrann har vi nok av» (757). Den tilsynelatende naivt billedlige fremstillingen av ytre varme som preger omstendighetene rundt Albertes skapende prosess, foregripes innenfor Cora Sandels forfatterskap av sin ironiske pendant. I novellen «Ovnen» (1932), der en mannlig skribent har oppsøkt et landsens pensjonat for å skrive «til konkurranse» (Sandel 1951:293), er den kreative varmen merkbar ved sitt fravær. Skribenten klager på ovnen til pensjonatets ledelse, som møter opp sammen med en fagmann for å se nærmere på saken – akkurat idet ovnsvarmen endelig har bredt seg i værelset: Forfatteren har glemt «ovn og alt» og «spiller Aufschwung på skrivemaskinen» (Sandel 1951:301) ... men ovnen viser seg å være brannfarlig, og fagmannen nedlegger umiddelbart forbud mot videre fyring. Forholdet mellom novellen og fremstillingen av Albertes arbeid med manuskriptet mot slutten av *Bare Alberte* danner en motsetning til tekstenes kronologiske plassering. Mens skildringen av Albertes forfattervirksomhet her synes å lene seg ureflektert mot forestillingen om en sammenheng mellom varme og kunstnerisk kreativitet, representerer fremstillingen i «Ovnen» en distanserende holdning som i siste instans setter spørsmålsteget ved den billedlige forestillingens berettigelse. Det ville ha vært bedre for den ambisiøse skribenten hvis hans opplevelse av sammenhengen mellom åndelig skapervirksomhet og fysisk varme hadde vært mindre direkte – og novellen tematiserer nettopp forskjellene mellom disse størrelsene.

¹⁷ Disse utgjør et omfattende, billedlig felt som ikke kan behandles i detalj her. Tematikken introduseres i de første linjene av *Alberte og Jakob* og er nærværende gjennom alle romanene, – også i omtalen av Jeannes vanskelige fødsel («smalbygd», 576), i navnet til Albertes sønn Brede – og i Pierres «Jeg har verpet» (605).

Samtidig kan forholdet mellom disse to tekstene brukes som illustrasjon av et kjennetegn som jeg anser som sentralt for bruken av bilder i *Alberte*-trilogien. Når *Alberte* skildres som varm eller kald, som sjøreisende, hage- eller teaterbesøkende, dreier det seg om billedlige uttrykksmåter som er ytterst velkjente. Ved at teksten stadig plasserer disse bildene i nye sammenhenger og kombinerer dem med hverandre, oppnås ikke bare en gjenkjennelses- og nyanseringseffekt. Egenverdien som bildene på denne måten oppnår, er ikke minst av erkjennelsesmessig art. Enkelte ganger, som når *Alberte* fullfører sitt manuskript i vår- og ovnsvarmen, synes de å passe sømløst til den virkelighet de beskriver; oftere – som i «Ovnen» – tematiseres misforholdet mellom konvensjonaliserte, billedlige forestillinger og virkeligheten som beskrives. Språkbruken i *Alberte*-bøkene virker ofte skeptisk, men aldri avvisende overfor tanken om at virkeligheten kan bringes til uttrykk gjennom disse billedlige forestillingene. Samtidig er det påfallende at livsfølelsen som preger trilogiens siste kapitler, også preges av at bildene viker tilbake. Til tross for at *Alberte* på de siste sidene har følelsen av å «kaste sig i sjøen» (762), har stemningen snudd mot en opplevelse av autentisitet og omsvøpssløshet som ikke minst det norske språket gir henne («rett på og klart», 751). Denne opplevelsen kommer også til uttrykk ved at de nokså få billedlige uttrykkene som teksten tar i bruk, ikke i samme grad utsettes for undergravningstaktikkene som preger trilogien for øvrig. Opplevelsesmåten som preger *Albertes* og *Pierres* syn på tilværelsen som et teater, synes å være fraværende når *Alberte* fullfører sitt manuskript. Slik danner *Albertes* roman ikke minst en motsetning til *Alberte*-bøkene.

Forholdet som tematiseres i trilogiens bruk av teateret som bilde og persepsjonsform, er ikke minst det billedlige språkets. *Alberte* kommer selv inn på dette momentet idet hun mener at Pierre «ser ut som et symbol – nei som to – på menneskers mishandling av hverandre og på deres kamp for å holde sig oppe tross alt» (519). Beskrivelsen griper ut av romanhandlingen ved at *Alberte* inntar romanleserens ståsted. Samtidig forrykkes *Albertes* tolkningsmessige perspektiv og suppleres med en metapoetisk fordobling. Uten at det på noe tidspunkt inntar en dominerende posisjon, er dette metapoetiske tilsnittet ofte merkbart i trilogien – fra herr Selmers kritikk av «dette forskruete romanjukset, som skrives nutildags» (207) til *Albertes* sammenligning av seg selv med arbeidshesten Balder, en nordisk Pegasus (758). Når Odd Solumsmoen og Åse Hiorth Lervik ikke setter pris på opplevelsen av å kunne identifisere en tydelig arrangerende hånd i Cora Sandels forfatterskap, synes oppfatningen å hvile på den i dag sjelden uttrykkelig formulerte forutsetningen om at skjønnlitteratur er best når den lar leseren glemme dens fiksjonskarakter. Cora Sandel

lar imidlertid sjelden leseren av *Alberte*-bøkene glemme produksjonsmidlene som har skapt trilogien – og da ikke bare forfatterpersonligheten, men også de konvensjonaliserte, billedlige forestillingene som det dikteriske språket setter seg sammen av. Tekstenes omgang med disse billedlige forestillingene er kunstlet i positiv forstand – delvis ved at de selv kommer til å fungere som persepsjonsmåter som former inntrykkene i og av romanene, men også ved effektene som oppnås når de manipuleres i forhold til hverandre. Slik oppnås en utpreget teatralisk virkning der den fortalte virkeligheten samtidig forsterkes og viskes ut.

Litteratur

- Alighieri, D. (2000): *Den guddommelige komedie*, overs. av M. Ulleland. Oslo: Gyldendal.
- Appelbaum, R. (2006): *Aguecheek's Beef, Belch's Hiccup, and Other Gastronomic Interjections: Literature, Culture, and Food among the Early Moderns*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bale, K. (1989): *Friheten som utopi. En analyse av Cora Sandels Alberte-trilogi*. Oslo: Novus.
- Brantenberg, T. og Storm, D. (2013): «Innledning: Tromsø-området – Samisk-norsk møteplass». *Ottar* 295, 9f.
- Collin de Plancy, J. (1853): *Dictionnaire infernal ou répertoire universel des êtres, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux apparitions [...] et généralement à toutes les fausses croyances, merveilleuses, surprenantes, mystérieuses ou surnaturelles*. Paris: Saignier & Bray.
- Evensen, N. (1999): *Erindringens vev. En studie av fortidsdimensjonens betydning i Cora Sandels Albertetrilogi*. Tromsø: Universitetet i Tromsø.
- Evensen, N. (2004): «Forord», i Sandel 2005, 5-9.
- Frank, M. (1989a): «Das Motiv des 'kalten Herzens' in der romantisch-symbolistischen Dichtung», i M. Frank: *Kaltes Herz: Unendliche Fahrt: Neue Mythologie: Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 11-49.
- Frank, M. (1989b): «Aufbruch ins Ziellose», sst. som Frank 1989a, 50-92.
- Greve, A. (2008): *Litteraturens meddelelse: En litteraturvitenskapelig tolkningsmetodikk i teoretisk, praktisk og skeptisk lys*. Dr. phil.-avhandling, Universitetet i Tromsø. <http://hdl.handle.net/10037/2063>
- Jensen, J. V. (1919): *Det tabte Land. Mennesket før Istiden*. København: Gyldendal.
- Laermann, K. (1993): «'Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.' Überlegungen zu einem Darstellungsverbot», i M. Köppen (red.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmidt, 11-15.
- Lervik, Å. H. (1977): *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning. En studie over stil og motiv*. Oslo: Gyldendal.
- Lethen, H. (1990): «Kältemaschinen der Intelligenz. Attitüden der Sachlichkeit», i E. Wichner og H. Wiesner (red.): *Industriegebiet der Intelligenz: Literatur im Neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre*. Berlin: Literaturhaus Berlin, 118-153.

- Littre, E. (s. a. [1873 etc.]): *Dictionnaire de la langue française*.
<http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/no%C3%A9/50893> .
- Lund, H. (1982): «Bildanknytning och ikonisk projicering i Cora Sandels romantrilogi om Alberte Selmer», i H. L.: *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Lund: Liber, 122-149.
- Mangset, B. R. (1977): *Alberte – fra et kvinnesynspunkt*. Oslo: Novus.
- Mathisen, I. N. (2012): «‘Varme er liv, kulde er død’: Cora Sandels *Alberte og Jakob* (1926) som vitalistisk tekst?». *Edda* 99(4), 302-316
- Prévost, E. og Dornier, Ch. (1920): *Anthologie des poèmes de la Grande Guerre*. Paris: Chapelot.
- Rees, E. (1995): *Cora Sandel: Norwegian Neo-Realist or European Mordernist?* Ph.d.-avhandling, University of Washington. Ann Arbor: UMI (faksimile fra microfiche).
- Rees, E. (2002): «‘Hudens angst’: The Function of the Female Nude in the Opening and Closing Scenes of Cora Sandel’s *Alberte og Friheten*», i J. Garton og M. Robinson (red.): *On the Threshold: New Studies in Nordic Literature*. Norwich: Norvik Press, 272-278.
- Rykkja, O. (1975): «Ord og illusjon i *Alberte*-trilogien», i O. Øyslebø (red.): *Språket i bruk: En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 81-94.
- Sandel, C. (1951[1932]): «Ovnen», i C. S.: *Samlede verker*, Oslo: Gyldendal, bd. 4, 292-304.
- Sandel, C. (2005[1926, 1931, 1939]): *Alberte-trilogien: Alberte og Jakob. Alberte og friheten. Bare Alberte*. Tekstkritisk utgave, forord og kommentarer ved Nina M. Evensen. Oslo: Gyldendal.
- Schiebinger, L. (1989): *The Mind Has No Sex: Women in the Origins of Modern Science*. Cambridge: Harvard University Press.
- Selboe, T. (2000): «Byvandringens betydning i Cora Sandels *Alberte*-trilogi», *Norsk litterær årbok*, 88-104.
- Selboe, T. (2005): «De upåaktede liv – Om Cora Sandels *Alberte*-trilogi,» i *Wærp* 2005a, 41- 51.
- Solumsmoen, O. (1949): «Cora Sandels *Figurer på mørk bunn*», *Vinduet* 3, 767-770.
- Solumsmoen, O. (1957): *Cora Sandel. En dikter i ånd og sannhet*. Oslo: Aschehoug.
- v. Matt, P. (1976): «Brecht und der Kälteschock. Das Trauma der Geburt als Strukturprinzip seines Dramas», *Die neue Rundschau* 87(4), 613-629.
- Wagner, R. (1871[1843]): «Der fliegende Holländer», i R.W.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Leipzig: Siegel, bd. 1, 258-291.

Wærp, H. H. (red.) (2005a): *De upåaktede liv. Om Cora Sandels forfatterskap*. Oslo: Unipub.

Wærp, H. H. (2005b): «'Men mest er det snetykke': Det nordliges representasjon i Cora Sandels forfatterskap», i Wærp 2005a, 129-146.

Til *Is-slottet* med kaldt hjerte

Innledning

Walter Baumgartners stort anlagte forsøk på en nylesning av Tarjei Vesaas' forfatterskap (1976) sammenfattes i en temperaturbeskrivelse. Hans kritikk mot den tidligere Vesaas-resepsjonen knytter seg til en mangel på estetisk refleksjon og kritisk distanse som han mener å kunne påvise i den foreliggende forskningslitteraturen. Nærhets- og autentisitetssidealet som Vesaas-resepsjonen ifølge Baumgartner preges av, er foregrepet i forfatterens egne leserveiledninger – uttrykt i intervjuer og i tekster som «Om skrivaren» (Vesaas 1964a) – og ikke minst i «myten om Vesaas», med Dag Solstads formulering «Den opprinnelige dikteren. Bondegutten som har sett.» (Solstad 1969:41) Mot dette emosjonelt bestemte nærhetsidealet setter Baumgartner sin oppfordring til å lese Vesaas *kalten Herzens* – med kaldt hjerte. En slik leserinnsstilling tar den «anti-intellektuelle» innfølingsestetikken som forfatteren og hans verker synes å målbare, som en utfordring: Lesere som våger å møte denne utfordringen, vil oppdage at forfatteren selv leder en naivt-følede leserinnsstilling og et tilhørende, «demonisk» verdensbilde *ad absurdum*. (Baumgartner 1976:383; 434, mine overs.)

Steinar Gimnes' kritiske beskrivelse av denne kaldhjertede tilnærmingen – «ein uengasjert lese måte av Vesaas som mange faktiske resepsjonar motseier» (Gimnes 1988:72) – kan anklages for å ramme ved siden, idet den først likestiller engasjement med innføling og deretter slutter fra «er» til «bør». Samtidig er kritikken legitim i den forstand at mange av Vesaas' tekster – og spesielt de to romanene som i dag former den populære oppfatningen av forfatteren, *Fuglane* (1957) og *Is-slottet* (1963) – synes å yte betydelig motstand mot en kjølig-distanserende lese måte. På de følgende sidene vil jeg presentere en mer detaljert kritikk av det estetiske og metodologiske synspunktet som Baumgartner formulerer i målsetningen om å gå til Vesaas med kaldt hjerte. Problemene som denne tilnærmingen kan føre til, kommer spesielt tydelig til syne i lesningen av *Is-slottet*. Sentrale kjennetegn ved estetikken som Baumgartner gjør seg til talsmann for, synes i dette tilfellet å ha virket styrende for resepsjonen av romanen siden de første, betydelige tolkningsforsøkene (Borgen 1964, Steen 1964). Dette viser seg ikke bare i de tolkende tekstenes egen billedbruk – som når Ellisiv Steen i en utvidet sammenligning ser for seg romanen som en snøkrystall (Steen 1964:117) – men også i et implisitt og tilsynelatende selvinnlysende perspektivvalg: Den estetiske gleden ved romanen synes ifølge de fleste tolkningene å kunne likestilles med romanpersonenes fascinasjon for tekstens egne isformasjoner. Slik omgjøres *Is-slottet* som helhet til ett av sine handlingselementer – en prosess som

allerede lar seg spore i tittelen til Johan Borgens essay om romanen, «Slottet Vesaas bygget».

Steens utvidede sammenligning ender opp i tanken om at et godt diktverk ikke lik snøkrystallen smelter ved første berøring, men at det i stedet kan komme til å funkle i klarere glans etter kontakten med de åpenbart kjølige, «håndfaste analytiske metoder» som artikkelforfatteren vil anvende (Steen 1964:117). *Is-slottet* leverer imidlertid tallrike eksempler på at det estetiske idealet som ligger til grunn for Steens billedbruk, også selv gjøres til gjenstand for estetisk refleksjon. Jeg vil forsøke å vise hvordan romanteksten selv reflekterer omkring «kalde» persepsjons- og kommunikasjonsmåter – dette i dialog med den i dag marginale tolkningstradisjonen som ikke med Johan Borgen leser *Is-slottet* som et metapoetisk bilde på litterær produksjon, men heller interesserer seg for romanens tematisering av den kunstneriske kommunikasjonen mellom bok og leser (cf. Gimnes 1988:75). Ved å bruke termisk ladede bilder i beskrivelsen av estetiske prosesser, plasserer romanen seg i en omfattende kultur- og språkhistorisk tradisjon som ikke minst var av betydning for den også i dag innflytelsesrike, ideologikritiske tilnærmingen. Jeg argumenterer for en omvurdering av romanens plass i denne tradisjonen. Som innlegg i den estetiske debatten presenterer *Is-slottet* en nokså entydig, negativ vurdering av kuldeestetikken som former tolkningstradisjonen.

Kulden i *Is-slottet* som tolkningsmessig kommunikasjonsproblem

En dag på senhøsten går Siss på besøk til sitt helt nye bekjentskap, Unn. De tilbringer en halv kveld sammen og skilles i forlegenhet. Dagen etter skulker Unn skolen og oppsøker i stedet en islagt foss der hun blir borte for alltid – mens Siss gradvis arbeider seg gjennom en sorg som først letner når våren kommer. Vesaas' roman slutter seg tilsynelatende uten omsvøp til en veletablert og selvsagt, litterær og dagligspråklig konvensjon der temperaturuttrykk beskriver menneskelige følelser og opplevelsesmåter. Disse glidende overgangene i romanens bruk av termiske uttrykk – delvis om menneskelig følelsesliv, delvis om ytre, fysiske foreteelser – omtales blant annet i Dagne Groven Myhrens analyse av romanen (1987:28ff.). Hennes foregripende utlegning av funksjonen til temperaturbeskrivelsene i romanen, at kulden «ser ut til å betegne ensomhet og mangel på kommunikasjon med medmennesker», mens varmen står for det motsatte (*ibid.*, 25f.), treffer utvilsomt et vesentlig moment i *Is-slottets* språkbruk. Et lignende synspunkt foreligger i Atle Kittangs påstand om at «is, frost og kulde [er] bilete for negative, umenneskelege og tilstivna tilstander mennesket burde kjempe imot» (Kittang 2002:188).

Imidlertid er en slik tolkningspraksis i liten grad rettet mot å belyse hvordan romanteksten etablerer sammenhengen mellom kulde og is som kjennetegn ved vinteren som beskrives, og som utgangspunkt for skildringen av menneskelig følelsesliv. Forholdet kompliseres ved at momentet ved Unns følelsesliv som innfrysningen i isslottet på det mest basale plan kan sies å representere, selv bærer kjennetegnene til et språklig bilde. Hun er «kald» – «hos henne er også følelsen blitt til is», slik en anmelder formulerer det (H. Hagerup etter Myhr 1988:157). Kanskje er det den irriterende, men like fullt treffende banaliteten i dette tolkningsresultatet som gjør at denne typen formuleringer gjerne blir unngått eller plassert hos stråmenn i tolkningslitteraturen om *Is-slottet*.¹ Ordlyden i Kittangs artikkel om romanen er karakteristisk for de språklige problemene som den tolkende leseren står overfor i møtet med romanens mest grunnleggende, billedlige element. Også her opptrer uttrykksmåter som «det moderne livs vinterkalde vilkår», «vår moderne istid», «Siss' emosjonelle 'istid'» (2002:186; 188), men disse tilskrives konsekvent den allerede foreliggende litteraturen om romanen eller plasseres av andre grunner i anførselstegn. Kittangs ord om «tilstivna tilstander» går et nokså forsiktig skritt videre i forklaringen av de indre forholdene som den fysiske kulden tas som et bilde på, selv om også denne formuleringen har en primært billedlig karakter. Hans forklaringsforsøk antyder samtidig en sammenheng mellom kulden og andre av *Is-slottets* egne, stadig varierte bilder – et moment jeg kommer tilbake til senere.

At kulden og varmen i *Is-slottet* viser til noe mer enn fysisk-ytre forhold, er ikke noen selvsaghet. En sentral forutsetning for denne leserforventningen er den konvensjonaliserte bruken av termisk metaforikk i beskrivelsen av menneskelig følelsesliv – en språklig praksis med en historie som det ikke er plass til å komme nærmere inn på her, men som blant annet kan knyttes historisk til tidligere tiders humoralfysiologiske forestillinger om varme og kalde kroppsvæsker (Filipczak 1997). Eksemplene på at romanteksten eksplisitt gjør bruk av denne beskrivelsesmåten, er nokså få – kanskje befriende sjeldne med tanke på de termiske konnotasjonene som allerede er gitt ved tittelen. Likevel markerer *Is-slottet* allerede tidlig sin tilknytning til denne konvensjonaliserte, billedlige forestillingen. Siss får Unns første avvisning i skolegården over seg «som ein kald vass-skvett» (164) – og det er ikke urimelig å se på språkbruken som ledd i en leserveiledning der oppmerksomheten styres i retning av tolkninger der romanens ytre, termiske utvikling relateres til figurenes indre liv.

¹ Blant de foreliggende tolkningene står Thomas Seilers artikkel nesten alene med sin analytiske innstilling til romanens kuldebeskrivelser, selv om hans behandling av *Is-slottet* nødvendigvis er kortfattet og orientert mot vinter og vintervandring som motivkompleks (Seiler 2007:76).

Denne typen beskrivelser, der fysisk og følelsesmessig temperatur uttrykkelig parallelliseres, opptrer nokså sjelden i romanen og er gjerne knyttet til observasjoner gjort fra Siss' perspektiv. På rommet hos Unn opplever hun et «logn god varme» som nok har med den durende ovnen å gjøre, «men ikkje berre det heller» (170). Hun «kjenner varmen» fra kameratenes forslag om skitur (243), og den gjerne siterte formuleringen «Siss sto som i brånande is» (264) bærer likeledes i seg en implisitt oppfordring til å akseptere temperaturskalaen som element i beskrivelsen av den psykiske utviklingen jenta går gjennom. Disse formuleringene kan i sin tur oppfattes som retningsvisende for lesningen av en rekke øvrige uttrykk, scener og hendelser med termiske implikasjoner, der billedkarakteren er varierende og i større grad gir rom for tolkning ut over den konvensjonelle billedbrukens banalitet. Dette tolkningsrommet skapes ikke minst på grunn av *Is-slottets* repeterende fokus på en disparat, men likevel nokså avgrenset gruppe av øvrige forestillinger med billedkarakter. Siden disse etter det jeg kan se, ikke har blitt behandlet inngående i tidligere litteratur om romanen, fortjener de en kort presentasjon her.

Hierarki og geometri, stofflighet og abstraksjon

Mens *Is-slottets* forteller gjerne beskriver romanens fysiske verden ved hjelp av beskrivelser av sirkler og linjer, ordner Siss med forbløffende konsekvens sine medmennesker i hierarkier – ikke i form av vertikale strukturer med sjefen øverst, men heller som ringer der lederen danner sentrum. Hennes interesse for sosiale hierarkier er nærværende fra romanens begynnelse. Her illustreres overgangen fra barnlig uskyld til voksen refleksjon med bemerkningen om at Siss selv «utan vidare [var] den som *styrte* i fritids-levenet». Tidligere har hun «aldri tenkt over det» (163). Imidlertid representerer denne reflekterte holdningen samtidig tapet av en egenskap som har vært med på å skape hennes lederposisjon. Flokken synes ikke å foretrekke en leder med et bevisst forhold til sin maktutøvelse. Unns selvvalgte plass utenfor leken står for Siss som en utfordring og et tegn på mulig rivalitet, samtidig som hun trekkes mot randposisjonen som nykomlingen har inntatt, og til slutt velger den selv. De geometriske metaforene som byr seg frem i beskrivelsen av de mellommenneskelige forholdene i romanen, brukes samtidig til overmål i romanteksten selv. Periferien som omgir hovedpersonen når hun mot slutten av romanen er «midtpunkt», omtales for eksempel uttrykkelig som en «ring kring Siss» (278), og formuleringen har en forløper i «ringen» av letere som moster må forholde seg til (226). Dette og beslektede uttrykk

brukes gjennom hele romanen med varierende grad av overraskelsesvirkning og metaforisitet.²

De geometriske slutningene man kan trekke fra disse eksemplene, synes å være nokså entydige. Siss beveger seg fra den tilsynelatende ubekvemme rollen som sentrum til en posisjon i periferien – slående illustrert i avskjedsturen med moster, som sier at hun vil gjøre «ein heil runde» før hun legger seg (257).³ Romanen plasserer ikke bare moster som midtpunkt i en krets av letere, men anvender også geometrisk språkbruk til å beskrive bevegelsen som leterne gjennomfører – deres «blinde lin[er]» krysses hos moster «i eit klart, tårelaust skjæringspunkt» (225). Metaforen trekkes i dette tilfellet inn i romanens handlingsplan på grunn av fortellerens opptatthet av mennenes pekende soknestenger (*ibid.*, cf. også 226). Også i dette tilfellet er bildet velforberedt – ikke bare gjennom linjene som leterne ordnes i (209), men også i den gjentatte, billedlige omtalen av deres heuristikk. Mennene søker en «rettesnor» hos Siss og moster (210; 224; 226), men kan ikke få så mye som en ariadnetråd. Det samme bevegelsesmønsteret kommer senere til å prege fuglen som lar seg besette av slottet (236ff.).

Også «den flygande Siss» beveger seg under den første turen sammen med kameratene «rett inn i duren, rett mot ispalasset» (245; 247). Motsetningene mellom de avrundede og rettlinjede elementene i romanens geometriske formspråk samler seg i forestillingen om (oftest forhindret eller fåfengt) penetrering av skallaktige overflater – enten innenfra, som befriende gjennombrudd, eller utenfra, helst som invaderende gjennomtrengning. Det rettlinjete-penetrerende bevegelsesmønsteret som romanen lar sine lesere oppleve i stadig nye former, preger også kulden selv. Frostene i romanen skaper ikke bare slottet som fossen fyller og gjennomtrenger, men synes dessuten å forme et bevegelsesmønster som også viser seg idet kulden borer seg inn i Unn (190; 198). Denne bevegelsen stivner, men er likevel sporbar i dryppsteinsfigurene som Unn

² Noen eksempler: Når Siss, fylt av dårlig samvittighet, beskriver sin ufrivillig antydende taushet overfor mosters spørsmål som «den usæle ringen ho ikkje slapp ut av» (231), er bildet forberedt i beskrivelsen av mennene som spør henne ut under letingen. De er «frå næraste krins» (213), en formulering som på sin side forberedes med de runde øynene til mannen som finner henne («kule-auge», utbroderer Siss (213)), samt med opplysningen om at «i ein vid krins var folk varsla» (209), og som gripes opp idet en gutt som kommer med en flertydig bemerkning om hennes utseende, beskrives som hørende til «sin eigen krins ein stad langt bortanfor hennar.» («Du med gropene», 262). Unns skulkedag innledes ved at hun springer for å komme «ut av krinsen der folk kunne vera» (186); den «ring av kaldgufs» som senere sies å omgi isslottet (245), plasserer seg altså i en nokså bred, språklig sammenheng.

³ Poenget understrekes også i fortellerens oppsummering: «Moster hadde gjort sin runde.» (259), og har blitt forberedt i hennes tilsynelatende tilfeldig henslengte bemerkning om at hun vil «gå rundt litt» (253).

beundrer (198 etc.). Unns tanke om at kulden gjør det «naturleg med springing» kan altså uanstrengt leses som mer enn en rent fysiologisk observasjon, spesielt med tanke på at hun umiddelbart assosierer til den «krinsen der folk kunne vera», og som hun vil ut av (186).

Elvas frie løp utgjør en i romanteksten ofte utnyttet kontrast til bevegelsesmønsteret som preger fuglen, jentene, mennene og frosten selv. Motsetningen mellom elva og isen har tidligere – og etter mitt syn med en for *Is-slottet* lite passende tendens til fikserende behandling av romantekstens abstrakte og flytende språkbruk – blitt sett på som en illustrasjon av forholdet mellom «sjelens ustyrlige, eller irrasjonelle krefter» og «fornuften» (Myhr 1988:157). Myhr observerer korrekt at Unn opplever en spesiell glede i opplevelsen av elva som flyter ut i osen, og at denne gleden vendes til uhygge når mennene opplever fossen inne i slottet som «eit trugande dyr» (218). For Unns vedkommende omtales opplevelsen av elva (som «skylte gjennom henne og bar henne») også som oppfyllelsen av et lenge utilfredsstilt behov – «det som *ho* trong» (190). De nokså få, øvrige eksemplene på at romanen billedlig knytter (foretelser i) figurenes indre liv til noe flytende, virker relevante for en plassering av elva på den ene eller andre siden av todelingen som gjerne skisseres. Mest fremtredende er kanskje den «bylgje» av sympati og som Siss føler fra de andre elevene i klasserommet når den nye jenta skal finne sin plass (238), og den overraskende, radio- eller allment-akustisk inspirerte metaforen der samfølelsen mellom jentene forklares med at de er «på same bylgje» (170). Videre kunne man merke seg at også noen av romanens senere, udelt positive opplevelser knyttes til vannets flyt – for eksempel episoden med gutten som kommer fra elva og melder at den «går opp no» (261), og spranget over bekken sammen med gutten i teten (277f.). Det upassende ved Myhrs motsetningspar – som nevnes fordi jeg regner det som representativt for litteraturen om *Is-slottet*, ikke fordi det skal presenteres som spesielt upassende – består i at analysen beveger seg på et språklig presisjonsnivå som ikke svarer til glidningene i romanens egen språklige og billedlige tilordningspraksis. Kanskje kan man våge påstanden om at denne tolkningspraksisen fryser fast bildene i *Is-slottet* og slik bringer dem til taushet.

Erkjennelsen av det nytteløse i den lineært ordnede letingen etter Unn oppstår hos Siss i den siste delen av romanen. Resepsjonen av *Is-slottet* synes imidlertid oftest å overta den spørrende holdningen som preger innledningen til forholdet mellom jentene, og som senere overtas av bygdefolket under og etter leteaksjonen. «Hva er det med Unn?», spørres det (Myhr 1988). Svarene formuleres dag oftest i bevisstheten av at man ikke kan regne med å få noe bestemt svar (f. eks. Granaas 2002:166), og

allerede Steinar Gimnes (1988:52) påviser eksempler fra forskningslitteraturen der entydiggjørende svar på dette og lignende spørsmål tilskrives tidligere, navnløse og i noen tilfeller sannsynligvis ikke-eksisterende skribenter. Samtidig kan man påpeke at også de mer reflekterte (og ikke sjelden interessante) forsøkene på å forklare den sentrale bipersonens indre liv i praksis vanskelig kan unngå å rekapitulere romantekstens prosess der et utbrudd av uhygge («Kva er det med Unn!», 181 etc.) omformes til et objektiviserende spørsmål. Denne prosessen omfatter også en menneskeliggjøring av romanfiguren Unn som romanteksten knapt påtvinger leserne: En mer distanserende, mindre psykologi- og kroppsopptatt lese måte ville kunne slå seg til ro med mosters beskrivelse av hendelsene bak den låste døra til Unns rom som «[e]it eller anna jente-knis» (211), et syn som hevdes av Johann Borgen (1964:169f.), og i stedet eksempelvis fokusere på hvordan Unns handlingsmønster – sorgen over et dødsfall, isolasjonen, formidlingsønsket, ordløsheten, samvittighetskvalene – på en abstraherende og avpersonaliserende måte foregriper sorgreaksjonen som oppstår hos Siss. Ved å akseptere premissene som ligger til grunn for spørsmålet om hva det er med Unn, risikerer også lesninger som går ut fra at «gåta på eit vis [er] sjølve meininga» (Kittang 2002:199 n13) å påtvinge romanen en mindre flytende og ubestemt karakter enn teksten gir grunnlag for.

Imidlertid danner den avpersonaliserende lese måten som tekstens billedbruk etter mitt syn legger opp til, en interessant motsetning til verdisynet som formidles. *Is-slottets* interesse for rene, geometriske former, skallet som tilværelsesbetingelse og soknestangen som leteredskap impliserer samtidig en markant devaluering av disse størrelsene – til fordel for følelsen av flytende, stofflig ubestemthet og nærvær. I den grad romanen selv forsøker å besvare spørsmålet om hva det er med Unn, synes dens synspunkt å være at spørsmålet – som fikserende, opplysningssøkende språklig handling – er uheldig stilt.

Temperatur og kommunikasjon

Kapittelet om Siss' besøk hos Unn er spesielt tett besatt med termiske uttrykksmåter, og et forsøk på å beskrive dem kan gjerne begynne ved mosters overraskede kommentar til Unn morgenen etter. «Vart det så heitt?», spør hun etter fosterdatterens løgn om at hun haster av gårde for å treffe den nye venninnen, og Unn svarer så lite hun kan (185). Skildringen av besøket gir heller grunn til å beskrive det med et motsatt, termisk bilde, eller mer presist som en følelsemessig oppvarming fulgt av gradvis, men merkbar nedkjøling. Den kanskje rent fysiske beskrivelsen av at kulden «nappa i Siss» (167) like før huset til moster dukker opp, går snart over i en

beskrivelse av forholdene i den «vesle varme stoga» (*ibid.*), der moster serverer varm drikke, en hendelse som bereder grunnen for den første i en serie av temperaturuttrykk med dobbelt bunn: «Dei drakk den gode drikken hennar moster. Vart varme.» (168) Denne følelsens rent psykisk-indre karakter spilles deretter ut mot den durende ovnens fysiske temperatur. Varmen som gjør at Siss nærmer seg Unn med personlige, følelsesmessig relaterte spørsmål («Likar du deg her hos oss?») er nettopp ikke av fysisk art, understrekes det. Etter denne forbigående opplevelsen av åpning og autentisitet kompliseres også den termiske diskursen, ikke minst ved at den gjøres til en sentral del av skildringen av forlegenhet og forstillelse. Avkledningsscenen avsluttes ved Unns bemerkning om at det er «kaldt likevel», noe Siss stiller seg uforstående til før hun tvilende sier seg enig, mer på grunn av ytre faktorer («Glaset var rima.») enn på grunn av egen, kroppslig erfaring (173f.) – et moment som også tydeliggjøres idet hun et par sider senere beskrives som «endå heitare» (176). Det sistnevnte kroppslige inntrykket har imidlertid følelsesmessige implikasjoner som ligger langt fra temperaturen som preget begynnelsen av besøket, som avsluttes ved at Siss griper til kulden utenfor som påskudd for å ville dra hjem («eg frys nasane av meg på vegen»). I en absurd fortsettelse av disse eksemplene på språklig forstillelse avslår Siss to ganger pinlige tilbud om oppvarming fra vertskapet («[Kleda] kan godt vermast litt.»; «No skal du ha i deg litt varmt før du dreg ut i kulden.» (178f.), før hun utenfra tilsynelatende føler (men egentlig reflekterer fysisk og formulerer metaforisk) hvordan kulden trenger inn forbi Unn i ytterdøra.

Vanskelighetene ved lesningen av den termiske språkbruken i kapittelet oppsummeres fint i mosters spørsmål, som synes å være formulert med den samme kloke, forsiktig søkende tonen som preger noen av hennes øvrige replikker. «Heitt» blir det mellom jentene, men uttrykket beskriver kanskje først og fremst en kroppslig følelse som også andre steder i romanen assosieres med beklemthet – som når Siss blir «heit og nervøs» etter en forsnakkelse i samtalen med moster etter forsvinningen (230), eller når hun hetner av skam etter å ha nevnt Unns navn i klasserommet (251). En termografisk lesning av besøkskapittelet ville tilsynelatende kunne finne belegg for å hevde at den varmende velkomsten etter hvert går over i pinlig hete, en kroppslig tilstand som Siss forsøker å bringe til stabilitet ved å gå ut i kulden igjen så fort som mulig – etter å ha avvist to uttrykkelige forslag om fysisk oppvarming. En svakhet ved denne lesemåten er at den tilkjenner de termiske uttrykkene i den siste delen av kapittelet en mer likefrem type billedlighet enn de synes å inneha. Den varme drikken som moster serverer ved begynnelsen av besøket, illustrerer metaforisk den allment kjente, selv billedlige forestillingen om en varm velkomst og inviterer slik til en naivt-

identifiserende lesemåte, men kapittelets senere bruk av termiske uttrykk legger seg i stadig nye lag utenpå det opphavlige bildet og demonstrerer ikke minst den begrensede utsagnskraften som termiske uttrykk har i beskrivelsen av menneskelig følelsesliv. Velkomsten hos moster er varm, men avskjeden mellom jentene kan bare ufullkomment plasseres på en temperaturskala – dette til tross for fortellerens antydning om det motsatte i omtalen av vinterluften som strømmer gjennom inngangsdøra. Dette språklige forholdet illustreres ved forandringen som bruken av termiske uttrykksmåter går gjennom. Det naivt kroppslige fokuset fra kapittelets begynnelse erstattes raskt med bruksmåter der behovet for påskudd eller nødløgner er den viktigste motivasjonen. Ingen av disse bruksmåtene utelukker billedlige tolkninger, men man kan likevel ha følelsen av at de termiske uttrykkene har mistet noe av sin uskyld som beskrivelser av menneskelig følelsesliv allerede før Unn plasseres i trekken fra utgangsdøra.

Spenningen mellom formuleringer der romanteksten synes å slutte seg den konvensjonaliserte bruken av varmt og kaldt som populærpsykologiske, billedlige uttrykksmåter, og steder der denne konvensjonen utfordres, er et sentralt kjennetegn i *Is-slottets* språkbruk. Teksten synes både å motivere til den typen naivt-kroppslig orienterte lesninger som eksempelvis ser på Siss' utvikling under besøket som en oppvarming fra varm fortrolighet til het beklemthet, og til lesninger der det settes spørsmålstegn ved denne billedligheten. Forsøk på å plassere disse lesemåtene hierarkisk, kompliseres av at de forutsetter hverandre gjensidig. I stedet for å posisjonere seg med utgangspunkt i skillet mellom «sanselige» og abstrakt-reflekterende lesemåter, ville det være mer passende å se dette forholdet som en dialektisk prosess. Den termiske diskursen i *Is-slottet* henvender seg både til den delen av leseroppmerksomheten som i belest, verdensvant distanse gleder seg over det barnlig autentiske i at Siss får en varm velkomst, og til en naivistisk lesemodus der gleden heller består i å se hvordan det tilsynelatende enkle gjøres til gjenstand for destabiliserende refleksjon. Eksemplene på at bildene – lest som naivt-psykologiske følelsesuttrykk – danner motsetninger til det som formidles på andre diskursive plan i teksten, er tallrike. For eksempel vil en synsmåte som tar utgangspunkt i at varmen «betegner [...] tilhørighet i et fellesskap, vilje og evne til kommunikasjon» (Groven Myhren 1987:25), i beste fall nå frem til en unyansert oppfatning av hovedpersonens mange erfaringer av fysisk varme hjemme hos foreldrene. Synsmåten problematiseres av Siss selv idet moren foreslår et bad i «varmt vatn» etter opplevelsen av Unn i isslottet. «Det vanlege kjende rådet hennar mor når ein kom heim frå eit eller anna bask: Ta deg eit bad.» (248) Morens reaksjon og Siss' indre kommentar bidrar til at en

tidligere, parallell scene settes i perspektiv. Også etter den første, panikkartede turen hjem fra Unn blir Siss sendt på badet (182). Kommunikasjonsforholdene som beskrives her, er neppe ideelle. Siss reflekterer også andre steder omkring flokene i relasjonen til foreldrene – eksempelvis i spørsmålet «kvifor går eg aldri slik med mor mi?», under turen med moster (257) – og formuleringen som fører foreldrene inn i romanhandlingen, er ikke nødvendigvis betryggende. Det uhyggelige mørket, som i Siss' fantasi personifiseres som «dei på sidene på veggen», fordrives av lysrunden som utelampa skaper. «I staden kom Siss inn til mor og far.» (181)⁴

Dødsscenenen i isslottet avsluttes med Unns konvensjonelle, men bedragerske inntrykk – «var ho ikkje varm òg?» (201), og gleden i ansiktet til mannen som tror han har funnet henne, «blank og varm» (212), er forbigående. Imidlertid markerer slutten av romanen en tilbakevending til forhold der varmen innehar en mer ukomplisert, billedlig funksjon. Gutten som sjarmerer Siss, er i alle fall varm – «Sveitten rauk av ham.» (261) – og *Is-slottets* siste beskrivelse av hovedpersonen («Hetna ein grann i andletet.» (281)) parallelliserer fysisk og følelsesmessig temperatur uten distanseringsvirkemidler. Kan man si at romanteksten slik gjenvinner tilliten til en av sine konstituerende, billedlige forestillinger? I så fall kunne prosessen gjerne beskrives med termiske bilder: Vårværet tiner ikke bare opp Siss' frosne følelsesliv, men synes også å virke inn på de språklige forholdene i romanen, der innslagene av kjølig, reflekterende distanse fortrenses av verdenskløkt autentisitet.

Varmer strømmer og tom refleksjon

Denne verdenskløke, utvilsomt lett desillusjonerte, men like fullt lune autentisiteten danner ikke minst en motsetning til de oftest omtalte hendelsene i *Is-slottet*, de som foregår bak den låste døra til Unns trange rom. Selv om nyere lesninger oftest distanserer seg fra synsmåter der disse hendelsene – med speilscenen som et naturlig sentrum – oppfattes som eksempler på uskrømtet, sjelelig kommunikasjon, er det interessant å merke seg at likheten mellom isslott og jenterom ikke begrenser seg til

⁴ Til tross for at det neppe er grunnlag for å hevde at kommunikasjonsproblemene i denne familien er en sak for barnevernet, kan den i nyere Vesaas-litteratur gjerne kritiserte, «sosionomiske» lesepraksisen (ordet etter Kittang 2002:196) bidra med en nyansering i tilnærmingen til billedligheten som preger mange av de termiske uttrykkene i romanen. Samtidig som den fysiske varmen som tilbys Siss i form av drikker, badekar etc., oppfyller sin funksjon som bilde på et ønske om kommunikasjon og samhörighet, forstyrres billedligheten siden disse fysiske varmebærerne også fungerer som ufullkomne erstatninger for den følelsesmessige varmen de bare sjelden formidler. Siss blir sendt i fysisk varmende bad fordi den verbale, potensielt psykisk varmende kommunikasjonen mellom henne og foreldrene ikke helt fungerer: Forestillingen har noe middelaldersk over seg, men dens gjenbruk i *Is-slottet* er moderne.

følelsen av klaustrofobisk innsnevring, og heller ikke til den estetiske fascinasjon som speilets og iskrystallenes refleksjoner utøver på jentesinnene. Samtalen mellom jentene plasseres også i bildesammenhenger som først får utfolde seg senere i romanen. Den drives fremover av en stadig veksling mellom lukning og åpning, perforering og skalldannelse, der det søkende blikket i en senere stadig gjentatt bevegelse prøver å trenge inn til kjernen, men alltid stryker skuffet forbi. «Var detta heile greia?», tenker Siss etter å ha fått på seg klærne igjen – før nakenheten igjen mystifiseres ved Unns spørsmål, «Såg du noko på meg i stad?» (176) Også inntrykkene foran speilet innledes med et spørsmål der svaret forberedes (formuleres?) med markert tvetydighet: «Kva såg dei? Dei såg seg bort før dei hadde aning om det.» (172) Anstrøket av mystikk som preger speilingsscenen, undergraves av denne innledningen fordi den også kan leses som en antydning om at jentene forsér seg på en slik måte at de *ikke* når frem til noen verdifull, menneskelig innsikt i hvem den andre er. Scenens paralleller til romanenes senere eksempler på lineært bundne bevegelsesmønstre viser seg ikke bare i at Siss forestiller seg vennskapet med Unn som «open som ein ljuvleg veg framigjennom» (*ibid.*), men også i hennes tanke om at de «i stad» (mens de speilet seg, antar jeg) «hadde stråla [...] einannan inn i auget» (178). Den estetiske fascinasjonen som vekkes av speilets lyseffekter, dets «glimt og strålar», er gjenstand for de samme distanseringsvirkemidlene som viser seg i Unns tanke om det «staselege» isslottet – eller i det rystende inntrykket av «den isprydde Unn» (192; 247).

Romanens sentrale, menneskelige møte ser altså ut til å befinne seg fjernt fra de milde, fritt strømmende forhold som preger *Is-slottets* slutt. En annen av romanens oftest kommenterte scener – mennene som står foran den islagte fossen med sin latente sørgesang – går gjennom en karakteristisk utvikling etter hvert som den blir gjenstand for Siss' refleksjoner senere. I en utførlig analyse av denne scenen, formulert som en kritikk mot tidligere lesninger av romanen, gjør Steinar Gimnes det til et hovedpoeng at mennene blir «mjuke og splitta» i det tause møtet med slottet: «Overfor isslottet opnar mennene sine 'hemmelege rom'» (Gimnes 1988:65). Til tross for at det på mange punkter virker rimelig å slutte seg til Gimnes' innvendinger mot lesningene han vender seg kritisk mot – fremfor alt Hans Fæsters analyse (1972) – synes hans egen billedbruk ikke helt å treffe, blant annet fordi den ikke tar hensyn til at episoden ikke bare skapes i Siss' bevissthet, men også går gjennom en radikal forandring i hennes senere tanker omkring den. Etter det jeg kan se, gir ingen av Siss' omtaler av episoden grunnlag for å hevde at slottets virkning på mennene skulle være oppmykende eller åpnende – de står tvert imot «med hardspana andlet» til tross for at

de også lar seg kogle av slottet (221). Den åpningsvirksomheten («heimelege rom») som ikke sjelden ses på som sentral for Siss' inntrykk av scenen som utspiller seg foran isslottet, er også mangelfullt belagt i teksten, der det tvert imot heter om mennene at «sine hemmelege rom greier dei likevel å stenge og styre» (*ibid.*). Kanskje kan Vesaas-resepsjonen på dette punktet anklages for å utstyre romanen med mer (eller en annen type) distanse enn det teksten gir grunnlag for. Sørge sangen som mennene i Siss' første beskrivelse av scenen nettopp *ikke* stemmer i, heves i de følgende beskrivelsene stadig mer bestemt ut av sin realistiske kontekst, en utvikling som ender opp med konstateringen av at «no minst ho tydeleg at dei song» (278). Denne formuleringen representerer det siste skrittet i en prosess som stadig mer bestemt plasserer forestillingen om sørge sang i hovedpersonens forestillingsverden heller enn i en enhetlig romandiskurs som i de angjeldende partiene skulle beskrive en aldri manifest, sjelig drift hos letemannskapene. Episoden ved isslottet omtales gjentatte ganger som årsaken til at Siss oppfatter dette stedet som spesielt knyttet til Unns forsvinning – «mennene hadde liksom gjort *det* til staden» (235) – men her synes manngardens fascinasjon å bli styrt av den samme estetikken som former Siss og Unns opplevelse foran speilet. Innholdet i mennenes opplevelse er mindre vesentlig enn bevegelsen som oppmerksomheten deres utfører – alltid vekslende mellom slottets stadig gjennomtrengte utside og dets avlukker, der de «plantar [...] inn» sine sorger. Den psykiske overføringsprosessen som beskrives her, bringes umiddelbart i forbindelse med det optiske inntrykket av «tverrblink» og is-vinkler, før den selv reflekteres i forestillingen om potensielt forløsende, men utopisk sørge sang. Transporten av forestilt, kanskje forfengelig psykisk innhold mellom scenens forskjellige aktører skaper lag på lag av speilingeffekter som kanskje best kan beskrives ved hovedpersonens første tanke om sitt bidrag til sørge sangen sammen med mennene: «Siss ville stått frysande og høyrte på [...]» (221).

Is-slottet og kuldens estetik

Sent i romanen kommer Siss med en overraskende, persepsjonestetisk observasjon der kveldsstemingen (landskapet under turen med moster) forestilles som tredende frem på «den ufullkomne auge-skjermen» (254). Sammen med den allerede nevnte forestillingen om å være «på same bylgje» (170) danner bildet en merkelig kontrast til de ellers ofte arkaiserende, språklige trekkene i romanen, og i begge tilfeller presenteres henvisningene til moderne teknologi og mediehverdag i en språklig form som kompliserer ved forenkling. I Siss' beskrivelse av sin betraktningssmåte klinger fjernsynets inntreden i norsk medievirkelighet sammen med Platons klassiske

fortelling (*Staten* 514a ff.) – med tanke på *Is-slottets* stadige, optiske interesse kan man også vise til at øyet også selv kan beskrives som en skjerm, idet det fysiologisk sett danner et hullkamera der lysstråler samles og projiseres. Siss' persepsjonsestetiske fokus bringes snart videre i forestillingen om stjerner som skimrer frem i bunnen av en brønn (259). Interessen for persepsjonens medier – vannspeilet, katoderøret og lignende – som viser seg i disse bildene, opptrer sammen med billedbruk der også følelsesmessig utveksling betraktes med henblikk på dens oppbundethet i kommunikasjonsformene som brukes. Den underlige tilføyelsen i beskrivelsen av smellet fra isslottet som slår sprekker – det «kunne ligne eit sleggeslag på ei klokke som trong slegge for å låte» (279) – lar det umiddelbare, lydlige inntrykket tre i bakgrunnen til fordel for beskrivelsen av en kommunikativ prosess som hensikt i seg selv. Andre steder kommer dette fokuset frem i omskrivningene som velges i skildringen av hovedpersonenes sinnsliv – som når en vårlig samtale er «skreven hos henne med varig skrift» (264) eller når omgivelsenes erkjennelse av hennes problemer beskrives ved at det har gått opp for folk «kor spend den strengen hos Siss stod.» (234) Også den mot slutten av romanen dominerende, stadig skiftende forestillingen om treblåserne plasserer seg i denne sammenhengen. Vårens strømmende kraft personifiseres med et uttrykk der mediet på mer enn en måte utgjør budskapet – den forberedende, naturmytisk fargende omtalen av barnålene som strekker tungene sine (241), går ganske snart over i beskrivelser der det er vanskeligere å skille tonen fra instrumentet og utøveren fra tilhøreren. «Vi er alle treblåsarar, lokka av ting vi ikkje står imot», konkluderes det (270). Denne nedbyggingen av skiller mellom kommunikasjonsteoretiske grunnkategorier står i motsetning til de kompliserte forholdene som råder ved romanens begynnelse. Man treffer et sentralt aspekt ved *Is-slottets* beskrivelser av menneskelig kommunikasjon ved å vise til at den statisk-reflekterende abstraksjonen som preger romanens begynnelse, mot slutten av teksten langt på vei erstattes av stofflig, flytende endimensjonalitet – uten at dette uttrykket nødvendigvis må forstås med den negative bibetydningen som ellers gjerne hefter ved det.

En lese måte som retter oppmerksomheten mot *Is-slottet* som en roman om (estetisk) kommunikasjon, kan gjerne knytte an til leseranvisningen som lar seg identifisere i påstanden om at forfatteren flere ganger skal ha «tenkt på å skrive ein roman om isløysing» (Vesaas 1995:354). Til forskjell fra andre Vesaas-bøker ble *Is-slottet* til i et «spontant utbrot» (*ibid.* 358) – en formulering der forfattergjerningen på en nokså likefrem måte parallelliseres med romanhandlingen. Bildet som forfatteren her gjør bruk av, har samtidig spesiell relevans for *Is-slottet*. Kommunikasjons-

situasjonene som beskrives i romanen, preges ikke bare av fortielse og spørsmål stilt på uriktig grunnlag, men også av et formidlingsønske som blir stadig tydeligere etter som handlingen skrider frem. Dette formidlingsønsket står i motsetning til den eufemiserende språkbruken som ikke bare kommer til syne i Unns tanker om «*det andre*» (184), men også når Siss' far omtaler omstendighetene rundt forsvinningen som «det og det» (229). Hennes eget formidlingsønske bringes til virkelighet i små skritt – for eksempel i et utbrudd i klasserommet («*Unn.*», 250), og ikke minst idet Siss tar initiativet til den siste turen til isslottet sammen med kameratene. Denne turen begrunnes med en formulering som bygger på forestillingen om en analogi mellom isslottet og hennes indre liv. Ved å vise kameratene slottet mener Siss å få muligheten «til å vise dei klart korleis ho hadde det» (266). Når denne utflukten ender opp som en (om enn ikke ubetinget) suksess, skyldes det imidlertid at likhetstrekkene mellom slottet og jenta er i ferd med å viskes ut. Den ordløse, reflekterte stillheten som helt fra skildringen av mennenes fortiede sørgesang har preget forholdene omkring slottet, viker tilbake for en kommunikasjonsform som gjentatte ganger settes i sammenheng med vannets flyt. Det er elva i *Is-slottet* som tilkjennes «munn og mæle» (217) – en formulering som stadig varieres: «ropande» (244), «grovt» (264); slottet selv får et «hjalmande mæle» først idet det faller (282).

Likhetene mellom den fortellende fremstillingsformen og vannets bevegelsesmønster sammenfattes i den velkjente, billedlige forestillingen om episk flyt. Nærmere *Is-slottets* tematikk kommer man likevel i vandrehistorien om de frosne ordene. I dag er fortellingen kanskje best kjent fra Münchhausens fortelling om posthornet der musikken fryser fast i vinterkulden og uforklarlig toner ut i kroens varme. Tidligere varianter, med en historie som strekker seg tilbake til Platons akademi, forteller om steder så kalde at selv talens strøm bringes til stillstand. Opptiningen skjer riktignok på mer prosaiske måter i de klassiske variantene av denne fortellingen enn i *Is-slottet* – Rabelais lar dem tine opp mellom hendene på Pantagruels reisefeller, i Baldassare Castiglinones *Hoffmannen* (1528) tenner folk et bål midt på den islagte grenseelva som ordene ikke klarte å nå over (Rabelais 1980:190ff.; Castiglione 2003:130, cf. også Guiton 1940). I disse fortellingene suppleres den billedlige forestillingen om at språket er noe flytende først med forestillingen om at denne bevegelsen i så fall kan bringes til stillstand ved kulde, en idé som i sin tur bereder grunnen for tanken om at menneskene selv kan samhandle fysisk med ordene, manipulere dem slik at de igjen kan flyte fritt. I *Is-slottet* kan man merke noe av den samme tematiseringen av fysisk samhandling med språket som i historiene Rabelais og Castiglione gjenforteller. Den forløsende strømmen som oppstår når barnålene «strekker tungene sine» i vårnatten

(241), og som senere konkretiseres i forestillingen om treblåserne, er selv et språklig bilde som ved sitt spill med forestillinger om språkets og den kommunikative prosessens materialitet plasserer seg i en omfattende, europeisk tradisjon. Med tanke på *Is-slottets* stadige tematisering av formidlingsbehov, fortielse og mystifikasjon virker det ikke upassende å assosiere til Ovids fortelling om hvordan hemmeligheten om kong Midas' eselører ble røpet: Tausheten blir for tung å bære, så kongens tjener graver et hull i elvesanden, hvisker hemmeligheten ned i det og fyller igjen – men her vokser det snart opp siv som hvisker videre. (*Metamorfoser* (= Ovid 2005) XI:179-193)

Sivet hos Ovid og treblåserne i *Is-slottet* representerer en energiform som effektivt motvirker de altfor menneskelige ønskene om absolutt avgrensning og isolasjon – og om et språklig ideal der kommunikasjonen ikke bare innkapsles i taushet, men også langt på vei materialiseres og bringes til stillstand fysisk, innelukket i en islagt foss eller gravd ned ved et elveleie.⁵ Når det organiske livet i kraft av en naturgitt evne til forløsende sus eller avslørende plapring viser sin overlegenhet over denne hangen til fiksering, formidles en i dag uvanlig, kommunikasjonsteoretisk og estetisk tankegang. I litteraturen omkring *Is-slottet* kommer den i dag vanlige, estetiske vurderingen eksempelvis til syne når Kjell Ivar Skjerdingsstad synes å plassere visse estetiske kvaliteter ved romanens tittelgjenstand høyere enn andre: Slottet kan leses både som «metafor for kunsten, kvinneligheten og den pubertale søken», men Skjerdingsstad synes å se disse kvalitetene som sekundære: «[D]et gestalter også et mønster av synlig og usynlig, av reflekser og lysglimt, i et bilde av kald skjønnhet som ingen fortolkning av teksten fullt ut kan redegjøre for.» (Skjerdingsstad 2007:10) Den kalde skjønnheten som i første rekke vekker fascinasjon, er ikke et uviktig kjennetegn ved *Is-slottet*, men man kan likevel stille spørsmål ved den estetiske verdivurderingen som er implisitt i formuleringen. Fascinasjonen som kan vekkes av reflekser og lysglimt, er gjenstand for en nokså entydig utlevering i *Is-slottet* – veien fra å stå gapende eller syngende utenfor det, og til å ende isprydd på innsiden, er ikke lang. Lesere som uten tilstrekkelig distanse lar sin tilnærming formes av fascinasjonen for romanens blendverksestetikk, kan på den ene siden kritiseres for å innta et perspektiv som romanen i siste instans desavouerer – og ikke minst for å utgi holdningen som former lesningen, for å være bokens egen. Samtidig kan man spørre seg hva som gjør innslagene av «kald» estetikk i *Is-slottet* mer interessante eller

⁵ Slik inngår tregblåserne i den samme, motivisk-billedlige sammenhengen som diskuteres av Lars Nylander («Gränsmotivet», Nylander 2009:149ff.).

påfallende for akademisk skolerte lesere enn den milde, vitalistisk inspirerte endimensjonalitet som teksten munner ut i.

Dette er stedet for å vende tilbake til de estetiske kuldeidealet som Walter Baumgartner sammenfatter i oppfordringen om å lese Vesaas med kaldt hjerte. Bildet som Baumgartner bruker for å beskrive en intellektuell, reflekterende distanse, etablert i polemisk motsetning til en for Vesaas-resepsjonen typisk hang til innfølingsestetikk, er ikke uten paralleller i den ideologikritiske samtalen som Baumgartners bok plasserer seg i. Til illustrasjon kan man nevne den rollen kulden har som stadig tilbakevendende *topos* og ideal hos Bertolt Brecht, og Theodor Adornos vedvarende interesse for tolvtonemusikken, kanskje den kulturhistoriske retning der tilknytningen til en «kald» estetikk, manifestert i idealet om krystallin skjønnhet, er mest påfallende (von Matt 1976, Köhler 1985). Baumgartners estetiske oppvurdering av Vesaas' senere tekster er betinget av at han selv ender opp ved konklusjonen om at forfatteren her selv opptrer som ubestikkelig «ideologikritiker»; det som kritiseres, er i første rekke den «ahistoriske myten om den visjonæres 'høyere' sannhet» (Baumgartner 1976:436, mine overs.).

I stedet for å diskutere hvorvidt denne karakteristikken er passende, kan man vise til at det motsatte standpunktet – at Vesaas' tekster ikke i siste instans skulle forholde seg ideologikritisk (eller generelt nedbyggende) til det verdenssyn de forvalter – ikke uten videre lar seg integrere i dagens litteraturvitenskapelige samtale. Dette gjelder også holdningen som ligger bak bruken av termisk metaforikk i en av de nokså få uttrykkelige, poetologiske betraktningene som ble formulert av den aldrende forfatteren: «Det skal ikkje skrivast så det blir skjønna med kaldt hjarte.» (Vesaas 1964a:29) At denne maksimen representerer noe mer enn et modernistisk ønske om å overvinne sivilisasjonslitteraturens tendens- og typediktning, viser seg ikke minst i lovtalen til varmen som forfatteren formulerer i essayet «Kraftfelt og kuldefelt» (1959). Med sin manende beskrivelse av «vår eigen eld, på botnen av oss sjølve, den hemmelege makt som det gror von av» (Vesaas 1964b:70) plasserer teksten seg i diametral motsetning til den kuldekult som Helmut Lethen (2002 og 2009) ser på som et sentralt element i det tjuende århundres estetikk: «Ein isvind gjennom hjartet har vi ikkje noko medfødd ynskje om (Vesaas 1964b:69). De antropologiske og etiske synspunktene som settes frem her, plasseres fra begynnelsen av i en estetisk kontekst, idet essayet innledes ved forfatterens beskrivelse av fascinasjonen over synet av Folgefonna. Men omvurderingen skjer umiddelbart: «Oppå der råder ingen ting anna enn frost og død.» (*ibid.*) Den i Vesaas-litteraturen overveiende positive oppfatningen av det sentrale møtet mellom jentene i kapittelet «Ein einaste kveld» (167ff.) motsies i

forfatterens beskrivelser av mellommenneskelig kontakt som «personleg varme som slår over»: «Blir det verande kaldt som før, var det ein falsk kontakt.»

Livs- og kunstsynet som Vesaas her gjør seg til talsmann for, plasserer seg i motsetning til holdningen som former det i dag populære bildet av *Is-slottet* som en metapoetisk roman. Et tidlig, ofte sitert eksempel på denne lesemåten er Johan Borgens essay, der forfatteren uttrykkelig oppfordrer til å «ta vesle Unn ved hånden og [la] henne føre oss. Til is-slottets indre, til kjernen, til kunsten.» (Borgen 1964:172) Bevegelsesmønsteret som Borgen skisserer, er ikke uten paralleller i romanen, men disse parallellene lar seg knapt bruke som argumenter for tesen han vil belegge – en tese som kanskje fremfor alt vitner om litteraturkritikerens egen forbindelse til kuldeestetikkens idealer. Når Atle Kittang viderefører denne tankegangen, skjer det igjen med henvisning til den innfrosne jentekroppen: Slottet «står som emblem for sin egen roman [...] ved at den inste løyndommen som slottet rommar, aldri blir kjend for nokon.» (Kittang 2002:197) Synspunktet reiser to spørsmål: For det første kan man lure på om denne konklusjonen ikke problematiseres, eventuelt avvises, av verdivurderingen som romanen selv gjør idet dens hemmeligheter stadig avsløres som resultater av innkapslende mystifikasjon, blendverk som legger seg midlertidig over en opphavlig, mumlende strøm av mild energi. Dessuten kan man innvende at landskapsforestillingene som styrer Borgens og Kittangs blikk inn i isslottet, mot det fokus som også manngarden og fuglen fanges av, står i motsetning til geografien som presenteres i romanen. Midt i isslottet befinner det seg ikke noen hemmeligheter, bortsett fra den som oppstår som resultat av en kuldeestetisk fortrenningsreaksjon. Slottet er et stivnet, men foranderlig overtrekk rundt et aldri hvilende og i romanens beskrivelser alltid nærværende fossefall (cf. 192 etc.).

I stedet for å se *Is-slottet* som en metapoetisk vitnesbyrd om tilslutningen til kulturhistorisk betingede forestillinger som ligger fjernt fra dem som formuleres ellers i romanen, kan man med større rett se en i dag utidsmessig, estetisk tematikk i boken. Til forskjell fra romanens ideologikritisk påvirkede utleggere synes teksten å rette anklagene om blendverksestetikk mot samtidens fascinasjon for det blodløst reflekterende, ikke mot den essensialistiske livskulten som tradisjonelt har vært et av ideologikritikkens mest velkomne analyseobjekter. Romanens estetiske tematikk viser seg i at mange av figurene – de mest påfallende er Unn, mennene og fuglen – fremfor alt presenteres i kraft av å være sansende subjekter; hver på sin måte lar de seg fange i blendverk som ikke minst er skapt av deres egen fascinasjon for kuldens estetikk. Det virker ikke urimelig å anta at dette estetiske budskapet utgjør en del av den motstanden mot fortolkning som gjerne trekkes frem i lesninger av *Is-slottet*, lesninger

som også i dag oftest inngår i en faglig og ideologisk diskurs der iskrystaller appellerer mer enn milde strømmer.

Litteratur

- Baumgartner, W. (1976): *Tarjei Vesaas: Eine ästhetische Biographie*. Neumünster: Wachholtz.
- Borgen, J. (1964): «Slottet Vesaas bygget», i *Vold* 1964, 166-173.
- Castiglione, B. (2003[1528]): *The Book of the Courtier*, overs. av L. E. Obdycke. Mineola: Dover.
- Filipczak, Z. Z. (1997): *Hot Dry Men, Cold Wet Women: The Theory of Humors in Western European Art, 1575 - 1700*. New York: American Federation of Arts.
- Fæster, H. (1972): «'Vår stutte tid blir her.' Psykologi og budskab hos Tarjei Vesaas», *Norsk litterær årbok*, 71-98.
- Gimnes, S. (1988): «Eit kapittel frå resepsjonshistoria til Vesaas' *Is-slottet*», *Motskrift* 1-2, 47-77.
- Gimnes, S. (red.) (2002): *Kunstens fortrolling: Nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. Oslo: LNU.
- Granaas, R. Ch. (2002): «Barnet som krisebærer: Refleksjoner omkring *Is-slottet*», i Gimnes 2002, 162-184.
- Groven Myhren, D. (1987): «En studie i Tarjei Vesaas' roman *Is-slottet*», *Norskkrift* 53, 22-72.
- Guiton, J. (1940): «Le mythe des paroles gelées», *Romanic Review* 31, 3-15.
- Kittang, A. (2002): «Kunstens kalde fortrolling», i Gimnes 2002, 185-199.
- Köhler, R. (1985): «Der Kristall als ästhetische Idee: Ein Beitrag zur Rezeptions und Ideengeschichte der Zweiten Wiener Schule», *Archiv für Musikwissenschaft* 42(4), 241-262.
- Lethen, H. (2002): *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany*, overs. av D. Reneau. Berkeley: University of California Press.
- Lethen, H. (2009): *Unheimliche Nachbarschaften: Essays zum Kälte-Kult und der Schlaflosigkeit der philosophischen Anthropologie im 20. Jahrhundert*. Freiburg i.B.: Rombach.
- Myhr, P. (1988): «Hva er det med Unn? – En liten apologi for *Is-slottets* tragiske helt», *Edda* (75)2, 154-161.
- Nylander, L. (2009): «Möten vid gränsen: Den motiviska konstanten i Tarjei Vesaas' författerskap», i S. J. Paulson og R. Ch. Granaas (red.): *Dobbeltblikk på Vesaas*. Trondheim: Tapir.
- Ovid (2005[8 e. Kr.?]): *Metamorfoser*, overs. av O. Steen Due. København: Gyldendal.

- Platon (1999[370 f. Kr.?]): «Staten», overs. av H. Mørland, i Platon, *Samlede verker*, utg. av Ø. Andersen *et al.*, bd. 5.
- Rabelais, F. (1980[1534ff.]): *Pantagruel*, overs. av C. E. Falbe-Hansen. København: Rhodos, bd. 4.
- Seiler, Th. (2007): «Winterreisen – Zum Verhältnis von Frost und Melancholie», *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 28(1), 63-82.
- Skjerdingsstad, K. I. (2007): *Skyggebilder: Tarjei Vesaas og det sanselige språket*. Oslo: Gyldendal.
- Solstad, D. (1969): «Myten om Vesaas», *Vinduet* 23, 41-44.
- Steen, E. (1964): «Tarjei Vesaas: *Is-slottet*», *Edda* 51(2), 117-128.
- Vesaas, O. (1995): *Løynde land: Ei bok om Tarjei Vesaas*. Oslo: Cappelen.
- Vesaas, T. (1964a): «Om skrivaren», i O. Mæhle (red.): *Ei bok om Tarjei Vesaas: Av ti nordiske studenter*. Bergen: Universitetsforlaget, 11-33.
- Vesaas, T. (1964b): «Kuldefelt og kraftfelt», i Vold 1964, 69-71.
- Vesaas, T. (1987[1963]): «Is-slottet», i T. V.: *Skrifter i samling*, bd. 13, 161-282.
- Vold, J. E. (red.) (1964): *Tarjei Vesaas*. Oslo: Det norske Studentersamfund.
- v. Matt, P. (1976): «Brecht und der Kälteschock. Das Trauma der Geburt als Strukturprinzip seines Dramas», *Die neue Rundschau* 87(4), 613-629.

Varmt og kaldt i *Frøken Smillas fornemmelse for sne*

Innledning

Handlingen i Peter Høegs roman (1992) er kompleks, preget av *Leerstellen*, til dels fantastisk og lite egnet for gjenfortelling, noe ikke minst en del unøyaktigheter i foreliggende tolkningslitteratur vitner om.¹ Ved romanens begynnelse, en uvanlig kald formiddag i København noen dager før julaften 1993, deltar Smilla i begravelsen av gutten Esajas. Handlingen bringes til avslutning i enda kaldere omgivelser – på det islagte havet ved den fiktive øya Gela Alta utenfor vestkysten av Grønland. Smilla betrakter hvordan romanens skurk, Tørk Hviid, synes å ha gått seg bort på det islagte havet, og lurar på om han vil drukne i isvannet eller fryse i hjel på overflaten.

Mellom disse ytterpunktene har det foregått hendelser typiske for en røverroman: I motsetning til politi og rettsmedisinere føler Smilla seg sikker på at Esajas har blitt utsatt for noe kriminelt. Hennes forsøk på å få bekreftet denne mistanken fører til at hun oppdager en rekke andre forbrytelser, selv om omstendighetene rundt Esajas' død knapt ville føre til noen fellende drapsdom for Tørk Hviid eller noen av de andre involverte. Esajas har i panisk flukt fra Tørk kastet seg ned fra et tak. De virkelige, kriminelle forholdene som Smilla avdekker, knytter seg til en meteoritt som finnes på Gela Alta. En rekke mektige mennesker interesserer seg for denne steinen, og deres interesser overskygger hensynet til forsknings- og næringslivsetikk. Medisineren Johannes Loyen og mikrobiologen Tørk Hviid venter seg berømmelse på grunn av de naturvitenskapelige oppdagelsene som steinen åpner for. Dens merkverdige, iboende varme – tilsynelatende en ny energiform – har gitt levevilkår for en parasitt som potensielt kan utrydde menneskeheten. Andre drives av økonomisk grådighet. Meteoritten har visstnok en ikke ubetydelig pengeverdi – oppskåret i biter eller i kraft av de *spin-offs* som den forestående mediesensasjonen vil

¹ Disse unøyaktighetene arter seg gjerne som entydiggjørende viderediktning i omtalen av momenter der romanteksten synes å legge vekt på ubestemthet. Tre eksempler får holde: Den i tolkningslitteraturen nokså frekvente påstanden om at den siste delen av romanen foregår rundt påsketider (f. eks. Norseng 1997:57) – en kronologi som tilsynelatende både understøttes av kaptein Lukas' tvetydige omtale av isforholdene rundt Grønland i «marts» (215), og av romanens religiøse tematikk – motsies entydig i Smillas bemerkning om at «kun [...] seks» døgn har gått siden hun «så Lander sejle ind i tågen» (350). Romanens mystifiserende omtale av meteoritten på Gela Alta presiseres gjerne – uten belegg i romanteksten – f. eks til at steinen inneholder en bakterie (van Hees 2002:217). Gutten Esajas gis ikke noen bestemt alder i romanteksten, noe som fører til en ofte følbart konflikt med forskningsspråkets krav til presisjon når figuren skal introduseres i tolkningslitteraturen, der han gjerne blir til en femåring (f. eks. Schröder 2010:166).

gi grunnlag for (429).² Smilla lurer seg med på reisen til Gela Alta under dekke av å være kahyttpike på ekspedisjonsbåten Kronos. Hun ender opp sammen med lederen Tørk og et par andre ekspedisjonsdeltagere under isbreen, der meteoritten ligger i en dam av smeltevann, og etter noen handlingsmettede episoder mislykkes Tørk i sitt misantropiske livsprosjekt. Steinen blir liggende; naturforskeren er overlatt til frost eller isvann.

Peter Høegs roman fra 1992 er en sjelden forlagssuksess i den forstand at boken også har møtt en viss interesse blant litteraturforskere. Romanens beherskede bruk av postmoderne fortelleformer, dens sjangermessige hybriditet og dens tidsriktige fokus på postkolonialisme, *gender*-spørsmål og menneskelig hybridisering er kjennetegn som inviterer til tolkning innenfor rammen av gjengse, litteraturvitenskapelige tilnæringsmåter. Slik leser Krüger (1997), Baur (2001), Thisted (2002) Poddar og Meador (2004), Hauge (2004), Newman (2004) og andre romanen fra et postkolonialistisk perspektiv; Schaffer (1998) undersøker Smillas fornemmelse for kjønnsidentitet, Persson (2002) diskuterer romanens sjangerhybriditet, Stounbjerg (1996) dens by- og urbanitetsskildringer, Schröder (2010) dens tilknytning til samtidens økologiske diskurs – mens Norseng (1997) og Gammelgaard (2001) leverer lesninger som kombinerer noen av disse perspektivene; i Norsengs tilfelle supplert med synspunkter fra Julia Kristevas *Svart sol*; hos Gammelgaard med lacaniansk psykoanalyse som utgangspunkt.

Interessen for Høegs roman er forutsigbar i den forstand at den berører momenter som teksten insisterende stiller til skue. Samtidig er det påfallende at et grunnleggende kjennetegn ved *Smillas* fortelleteknikk blir behandlet med liten interesse. Smillas fornemmelse for snø har bare i liten grad bredt seg til litteraturforskerne. At det foreligger en forbindelse mellom romanens beskrivelser av fysisk kulde og de menneskelige forholdene som skildres, er en kjensgjerning som til en viss grad reflekteres i tolkningslitteraturen. Eksempelvis munner Hans Huges påstand om at det er alt for mye av allting i *Smilla*, «og først og fremmest for meget sne» ut i konklusjonen om at snøen «er en kliche der tømmes for enhver litterær betydning» (Hauge 2004:250f.).

Uavhengig av hvilken litterær verdi man vil tilkjenne dem, er kuldebeskrivelsene i *Smilla* interessante som vitnesbyrd om de psykologiske, populæranthropologiske og metafysiske forestillingene de bygger på – og bygger. Som vitnesbyrd

² Romanen siteres med sidehenvisninger til Rosinante forlags 1993-utgave (Høeg 1993). Denne er etter det jeg kan se, identisk med førsteutgaven (1992). Der annet ikke er angitt, er oversettelser fra fremmedspråklige tekster mine egne.

om og kommentar til dagligspråkets kulderelaterte billedbruk er *Frøken Smillas fornemmelse for sne* interessant nettopp på grunn av de i litteraturestetisk perspektiv kanskje irriterende mengdene av snø, is og kulde i romanen. Samtidig etableres sammenhenger mellom romanens kuldebeskrivelser og noen av dens øvrige, stadig gjentatte og varierte billedlige uttrykksmåter. Med utgangspunkt i en forståelse av språkets bilder som «fortellinger som maskerer seg som enkeltord» (Konersmann 2007:17), ser jeg på Høegs roman som et ofte innfløkt forsøk på en narrativ utforming av eller kommentar til disse fortellingene – ikke bare i romanens rike forråd av henvisninger til kuldeforestillingenes historiske bakgrunn, men også i form av de ofte direkte og overraskende sammenhengene som etableres mellom romanens billedspråk og dens handling. Slik vil jeg forsøke å vise at romanens tematikk ikke begrenser seg til de politiske og psykologiske momentene som oftest trekkes frem i foreliggende lesninger, men også omfatter refleksjonen omkring noen problemstillinger hvis grunnleggende, altomfattende karakter gjør at de kanskje best kan bringes til uttrykk med en barnlig uttrykksmåte. Hva vil det si å være kald?

Fortellingene som kommuniseres gjennom *Smillas* kuldebeskrivelser, lar seg av og til plassere nokså presist i mer eller mindre velkjente, kultur- og litteraturhistoriske kontekster. Til tross for at dette kjennetegnet ved romanens intertekstualitet ikke er uberørt i tolkningslitteraturen (cf. f. eks. Rühling 2002), har disse kontekstene for en stor del forblitt unevnte. Hvilke forbindelser er det mellom Tørk Hviids kulde og det faktum at han er sønn av en musiker? Har romanens teologiske betydningsplan, der ikke minst mange av beskrivelsene av Tørk inngår, noe å gjøre med dens temperaturer? At *Smillas* forkjærlighet for matematikken kan plasseres i en nokså velavgrenset, termisk kontekst, er klart nok, men hva med hennes intuitive kunnskap om retninger? Den for romanhandlingen sentrale meteoritten plasseres i et iskaldt landskap, men ser samtidig ut til å være bærer av en særegen, livgivende kraft. Hvilken kulturhistorisk kontekst er det rimelig å tenke seg for romanens sammenføring av kjølige landskaper og livgivende krefter? Romanens kulde lar seg imidlertid ikke bare studere med dens tekstesterne tilknytningspunkter som grunnlag. Man kan også interessere seg for temperaturenes tilknytning til andre, stadig gjentatte beskrivelsesmåter i romanen. Hva har *Smillas* kulde å gjøre med romanens stadige omtaler av skall og perforering, innsider og utsider? Også i disse tilfellene kan det være utbytterikt å forsøke å ordne de enkelte, ofte disparate beskrivelsene til fortellinger. Historiene som oppstår, kompliserer den vanlige oppfatningen om *Smilla* som en postmoderne roman.

Tørk Hviid

I endeliktet som venter Tørk i isen, overføres en rekke billedlige beskrivelser av romanens banditt til romanens handlingsplan. At Tørk er en kald person, er en tolkningsmulighet som teksten insisterende har lagt i munnen på leserne. Den betydningsskapende prosessen som danner grunnlaget for denne innlysende tolkningen, er likevel ikke uten kompleksitet. Livserfaringene som har formet Tørk, kommer frem i et brev som Smilla ad omveier mottar fra den pensjonerte sangeren Victor Halkenhvad. Tørk er sønn av Halkenhvads bekjente, komponisten Jonathan Hviid. Farens mislykkede karriere skyldes hans utidsmessige bruk av avantgarde-teknikker som preparert piano i et samfunn der «selv [Carl] Nielsen var for provokerende» (195). Resten av familien lider under farens monomane, kunstneriske kompromissløshet, og dårlig økonomi fører dem først til et hageskur i Københavns periferi, deretter til Grønland, der Jonathan «komponerede for isbjørnene» (*ibid.*).

Tørk introduseres på et nokså sent tidspunkt i romanen, som det siste navnet på en liste over eiere av selskapet Geoinform (163). Han knyttes umiddelbart til et avisutklipp Smilla har fått av sin far. På utklippet omtales Tørk Hviid som konferansedeltaker sammen med Johannes Loyen, og sammen utgjør disse sporene et vesentlig fremskritt i Smillas detektivvirksomhet. Narrativt avbrytes denne oppdagelsen av hovedpersonens korte spasertur i Dyrehaven nær København, der det visstnok ligger syttifem centimeter snø og der Smilla bruker tre timer på å følge et rådyrspor før hun når frem til det atypisk fargede viltet: «Hvid, vagtsom, interesseret» (*ibid.*). Denne sammenhengen forsterkes de neste gangene Tørks navn nevnes – først etter Smillas samtale med sin far, som går over i en scene der hun opplever barn som leker med mel – det «sner» altså innendørs (174f.) – deretter i uttrykksforandringen som kommer til syne i ansiktet til politimannen Ravn,³ som fra romanenes begynnelse har fått sin hudfarge beskrevet som «udbrændt som lava» (42). På Smillas spørsmål om Tørk Hviid, stilt i et øyeblikks vågemot etter hennes opplevelse av at det «tændes et lys» i ansiktet hans, slukkes det umiddelbart (204). Når Smilla avslører at Ravn til tross for hans påstand om det motsatte kjenner forskeren, skjer det på grunn av et fotografi der Tørk står i tropiske omgivelser, usannsynlig godt påkledd i skjorte og slips under laboratoriefrakken. Smilla er tilsynelatende overrasket over at han «ser sval og veltilpas ud» i varmen (207), et inntrykk som får sin bekreftelse senere (423). Frosten

³ Ravns stilling i politiet er et av romanens ubestemthetssteder. Lesere (f. eks. Gammelgaard 2002:110) som entydiggjør romanteksten ved å gå god for hans selvbeskrivelse («assessor hos stadsadvokaten», 44, cf. 202f.), tar ikke hensyn til at han andre steder plasseres i «bagmandspolitiet» (57 etc.).

som Tørk synes å utstråle, er merkbar de gangene Smilla er i hans fysiske nærhet: Først i scenen der Smilla oppdager at han forbereder et bakholdsangrep (eller møte?) foran leiligheten hennes (223); når Smilla bryter seg inn i kahytten der han sover, er det «koldt i rummet» (360); deres første samtale, i Kronos' utkikkstønne, innledes med Tørks «Isen. [...] Vi nærmer os isen» (377).

Tørk Hviid og kjølighetens estetikk

At Tørk Hviid er «kold», har allerede kommet frem i Victor Halkenhvads omtale av ham (195). Musikeren sammenligner ikke bare Jonathan Hviid med Arnold Schönberg, med også sønnen: Begge er preget av en spesiell stahet («stædighed»), men «Schönberg var ikke kold. Drengen var is». I motsetning til flertallet av romanens lesere har Smilla en klassisk-musikalsk erfaringsbakgrunn som gjør det mulig for henne å kontekstualisere denne sammenligningen. Smillas musikkinteresse nevnes flere ganger på romanens innledende sider, og hennes eneste følelsesutbrudd inntreffer idet hun gråter over at det finnes noe så vakkert som «Kremer der spiller Brahms [*sic*] violinkoncert.» (58) Også Schönbergs *Gurrelieder* er velkjente for Smilla – i Victor Halkenhvads innspilling, som ved en av romanens fantastiske tilfeldigheter høres over kortbølgenettet i radiatorrommet om bord på Kronos – mottaksforholdene er rett nok vanskelige på grunn av «[i]skrystalskyer» i luften rundt dem (402). Denne estetiske sammenhengen etableres fra romanens første sider, der Smilla sammenligner det å lese snøen med å høre musikk – som visnok verken kan forklare skriftlig eller muntlig (45f.).

Sammenhengen som romanen – til tross for Halkenhvads ord om Schönberg – etablerer mellom avantgarde-musikk og Tørk Hviids kulde, er et *topos* med sin egen kulturhistorie. Momentene som gjør denne sammenstillingen pregnant og nærmest intuitivt forståelig for et middels belest, vestlig publikum, finnes ikke bare i mellomkrigstidens teoretiske diskusjoner omkring tolvtonemusikken, men også i kanoniserte, litterære behandlinger av emnet. Mest kjent er kanskje Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947), der komponisten Adrian Leverkühn inngår en pakt med djevelen. Han lover bort sjelen sin og gir dessuten avkall på kjærligheten, «så fremt den varmer». For dette blir han belønnet med 24 års genial, kunstnerisk skaperkraft, en prosess som ender med Leverkühns kunstneriske endelikt i 1930, rett etter at han har komponert sitt første verk i ren tolvtonestil. Leverkühns vei frem mot tolvtonemusikken omtales gjentatte ganger med termiske bilder, for eksempel i synspunktet om at musikken i seg selv har så mye «egenvarme, fjøsvarme, kuvarme», at den vil ha nytte av ethvert slags avkjøling gjennom streng lovmessighet. Ønsket om estetisk

nedkjøling gjennom lovmessighet knyttes ikke bare til djevlesk innflytelse. Sammenhengen mellom Leverkühns estetiske idealer og deres billedlige omskrivninger etableres tidlig i *Doktor Faustus*, blant annet ved gleden som Adrians far, en naturforsker ved navn Jonathan, opplever ved å se på isblomster gjennom et forstørrelsesglass (Mann 1974:332; 94; 28). Den kjølige skjønnheten som far og sønn Leverkühn opphever til estetisk ideal, preger også tilværelsen til Tørk og Jonathan Hviid. Som metafor for et kunstnerisk ideal var toposet om krystallin skjønnhet en betydelig, formende kraft i mellomkrigstidens musikalske avantgarde – noe som eksempelvis kommer frem i musikologen Alfred Rosenzweigs omtale av Anton Weberns musikk, «merkverdige krystalldannelser fra tolvtonemusikkens innerste og mest hemmelige laboratorium» (etter Köhler 1985:241).

Tørks kulde i teologisk perspektiv

Romanens svært frekvente henvisninger til kristen teologi gir spillerom for en annen side av Tørks kulde. Lesere som nøyer seg med å påpeke det anakronistiske i at Smilla hevder å ha gått på en søndagsskole drevet av Herrnhuterne på Grønland (70; 360f., cf. Thisted 2002:328), kan anklages for å undervurdere kompleksiteten i romanens spill med teologisk kulturgods. Noen momenter i dette spillet har allerede blitt nevnt: Romanens handling foregår rundt juletider; gutten som ved sin død setter handlingen i gang, har et bibelsk navn. Merkene rundt mekanikerens håndledd og ankler – som lenge er et mysterium for Smilla, før en fantastisk forklaring blir gitt (244f.) – er innlysende stigmata, og Smillas vandringer på islagt hav omtales gjentatte ganger som å «gå på vannet» (391; cf. 415). De nevnte eksemplene antyder allerede at romanens tilsynelatende tilfeldige, omfordelende praksis også gjelder de teologiske allusjonene.

Forsøk på en systematisk tilordning av teologiske eller religionshistoriske roller er knapt på sin plass i en lesning av *Smilla*. Tekstens mest fremtredende religiøse skikkelse er Elsa Lübing, som med sin hang til erotiserende mystisisme, ekteskapsreligion («Jesu brud», 68) og bibliomanti (73) synes å stå nært Herrnhuterne (cf. Lasch 2005:12ff.). Når Smilla deler sin teori om Esajas' død med Lübing, svarer Elsa umiddelbart – men temmelig abrupt – med et kristent *topos*: «Djævelen har mangfoldige skikkelser» (70), og Smilla følger opp med påstanden om at det er «en av de skikkelser» hun leter etter. Samtalen mellom de to kvinnene avsluttes ved en av romanens tidligste henvisninger til Tørk Hviids skikkelse – Elsas sitering av bibelstedet som beskriver Jesus: «Hans hoved og hår var lyst som sne.» (73, cf. Åp. 1.14; Dan. 7.9). Denne beskrivelsen har ledemotivisk funksjon i Smillas omtaler av Tørk (224; 313 etc.) og danner en kontrast til det andre, teologiske aspektet ved Tørks

kalde personlighet.⁴ Den litterære tradisjonen som beskriver djevelens vesen med termiske bilder, er blant annet representert i John Miltons *Paradise Lost* (2007[1667]), der «cold» og beslektede uttrykk visstnok utelukkende brukes i beskrivelser av Satan eller av den innflytelse han utøver (Kuby 1974:184). At djevelens oppholdssted ligger i nordlige egner, er en forestilling som Milton blant annet kunne finne hos profeten Jesaias, der Lucifer beslutter å ta plass «på tingfjellet lengst i nord» (Jes. 14.13). Formuleringen ble i likhet med et annet bibelsted (Jer. 1.14: «fra nord skal ulykken slippes løs») ofte tatt bokstavelig – og av Milton og hans samtidige gjerne presisert til å gjelde Norge eller Skandinavia. Miltons første beskrivelse av Satan presenterer ham blant annet som et sjøuhyre (*Leviathan*) i polhavet (*Norway foam*) (1.201ff.); hans ledsagende djevler er frembrakt av Nordens «frosne lender» (1.351f.). Satans kulde illustreres også ved at de indre regioner av Helvete er preget av intens kulde, med «dyp snø og is», vind og hagl (2.589ff.); senere sammenlignes han med en komet som brennende farer over den arktiske himmelen og sprer krig og pest (2.708ff.).

Tørks kulde: psykologi og fysikk

I romanens narrative kontekst tjener de estetisk-historiske sidene ved Tørks opphav og barndom som en delvis forklaring på kulden han preges av. For lesere som ikke har denne historiske sammenhengen present, er Halkenhvads forklaring forståelig på et mer basalt plan. Uten at det noe sted nevnes uttrykkelig, kan Tørks sentrale egenskap også ses på som resultatet av en prosess der kalde familieforhold, representert ved farens desinteresse, øver sin innvirkning på sønnens temperatur. I beskrivelsene av Tørk opptrer den fysiske kulden ikke bare som et av personens ledsagende kjennetegn, men også som en illustrasjon av uttrykksmåter som selv har billedkarakter. Innenfor rammen av *Smillas* narrative praksis danner disse illustrasjonene mikrofortellinger som utfyller, forklarer og ikke sjelden står i motsetning til hverandre. I mange av de siterte eksemplene fører Smillas interesse for Tørk umiddelbart til erfaringer av kulde, snø og is. Disse kuldeerfaringene er tilsynelatende av rent fysisk karakter. Den narrative logikken i de mange illustrasjonene av Tørks kulde brytes imidlertid stadig opp: Mikrofortellingen der Tørk fremstår som behagelig sval i Østens tropeklima, kan ikke uten problemer bringes i sammenheng med forestillingen om at han trives i polare strøk, sover i iskalde rom uten dyne etc. Den første, billedlige illustrasjonen av Tørks kulde synes å forutsette en termisk dynamikk der Tørks overskudd av kulde gir

⁴ De følgende synspunktene er foregrepet i Rühlings analyse (2002:263f.), som imidlertid når frem til påstanden om at antihelten opptrer som «Anti-Christ» uten å bruke hans kulde som argument.

ham den riktige temperaturen i et ubehagelig varmt klima; de neste forrykker dette bildet.

Smillas kalde personlighet

Tørks evne til å tilpasse seg tropisk klima står i motsetning til erfaringene som formidles gjennom en annen av romanens kalde personer, Smilla selv. Smilla «har [...] ikke været længere sydpå end Køge», og varmen på augustdagen da hun først møter Esajas, fremstilles entydig negativt – det blir ingen Sydentur på henne før «atomvinteren har nedkølet Europa» (19). Smillas forhold til lave temperaturer viser seg allerede i hennes bruk av nettingstrømper i Esajas' begravelse. Mot prestens (tilsynelatende) kritiske blikk, som hun tar som en anklage om at hun verken har respektert været (det er «ekstraordinære 18 grader celcius») eller de tragiske omstendighetene, står hennes visshet om at strømpene er en «hyldest til både kulden og Esajas» (11). Smillas hyllest til kulden innebærer at hun blottstiller seg og slipper den inn. Fra romanens begynnelse utstyres hun med personlighetstrekk som synes å understreke sammenhengen med hennes affinitet til fysisk kulde. Hennes bosted, en kommunal leiegård med tilnavnet «Det hvide Snit» (bibetydningen «lobotomi» går tapt i oversettelser), er et arkitektonisk bilde på den upersonlige minimalismen som preger moderne bylandskap, og Smilla har innredet sin leilighet «som et hotelværelse» (18). Denne sammenligningen knyttes i sin tur til Smillas matematiske refleksjon omkring uendelighetsbegrepet. I den første av hennes (stort sett unøyaktige eller feilaktige⁵) gjengivelser av naturvitenskapelig faktastoff gjenfortelles en matematisk fortelling kjent som Hilberts hotellparadoks – som Smilla med bedragersk innforståthet tilskriver «Cantor» (17). Slik knyttes interessen for matematikk direkte til hennes øvrige personlighetstrekk, en tendens som forsterkes idet hun bruker Evklids *Elementer* som høytlesningsstoff for den tunghørte barnehageungen Esajas – i den uttrykkelig formulerte, men feilslåtte hensikt å drive ham bort fra seg. Parallelliseringen gjøres senere eksplisitt, idet Smilla forklarer at hun «synes bedre om sne og is end om kærligheden. Jeg har lettere ved at interessere mig for matematikken end ved at holde af mine medmennesker.» (48). Senere hevder hun å kunne «læse om Grønland» i Evklids *Elementer* (50). Som i de korte bemerkningene om Tørks oppvekst, kan man også i Smillas omtaler av sin barndom finne antydninger til en

⁵ Smillas forhold til faktastoff behandles med en passende, underfundig tone i Hans Hauges artikkel (2004:251f.); vanligere er det å berømme forfatterens research – for deretter f. eks. å tolke romanen dithen at «videnskaben ikke nødvendigvis bærer den rene sandhed i sig, så længe den forvaltes af videnskabsmænd» (Nielsen og Thomasen 2010). Romanens forhold til naturvitenskapen gripes treffende opp av A. Chicameria *et al.* (1996).

billedlig innrettet årsaksforklaring av hennes væremåte. Dette gjelder for eksempel hennes beskrivelse av de mange kostskolene hun har besøkt, der sengeteppene «var for tynde» (22). Smillas forhold til faren Moritz, som har hentet henne hjem til Danmark fra Grønland etter at moren døde, formes av hennes opplevelse den siste gangen hun forsøker å rømme tilbake til Grønland. Etter at hun ved slutten av det mislykkede fluktforsøket forsøker å angripe ham med skalpell, bryter han sammen i gråt idet han bemerker at hun ligner på sin mor. Dette leder Smilla til noen konvensjonelle, termiske betraktninger omkring kjærlighetens vesen – «de gløder, der både varmer og forbrænder», og ikke minst til observasjonen av at Moritz selv har mistet den «slags varme» han kunne vise mens hennes mor levde (108). Denne varmen har Smilla allerede beskrevet i detalj tidligere – «af samme beroligende slags som den man kunne forvente at finde i en kernereaktor», «hvidglødende energi» (42; 41); at Moritz har kommet til Grønland for å finne menneskelige forsøkskaniner til en eksperimentell behandlingsform som omfatter «varmedenaturering» av ansiktets smertenerver, føyer seg motstandsløst inn i dette mønsteret.

Smillas kalde observasjonsevne

Ved romanens begynnelse er Smillas kulde altså sammensatt av en rekke ulike elementer som forsøksvis kan tilordnes to sfærer: På den ene siden hennes distanserte forhold til sine medmennesker og til faren spesielt, hennes isolasjon og hennes mangel på interesse for kjærlighets- og familieliv (48); på den andre siden hennes oppslukende interesse for matematikk, naturvitenskap og spesielt læren om is og isbreer, glasiologi. Mens Smillas distanse i personlige relasjoner er gjenstand for antydninger til en homøopatisk årsaksforklaring begrunnet i Moritz' varmetap etter morens død, gjelder dette ikke i samme grad hennes naturvitenskapelige interesse. Smilla knytter selv interessen for naturvitenskap til en symbolladet opplevelse fra sin tidlige barndom: Etter å ha sett et hvalfoster bli dratt ut av livmoren på havisen, opplever Smilla vemmelse ved å jakte. Allerede som seksåring blir hun kvalm av å dra på fisketur og er samtidig ute av stand til kognitivt å ta inn over seg at urbefolkningens beskjedne innhugg i bestandene betyr «mindre end intet» i den større, biologiske sammenhengen. Denne innsikten representerer allerede for seksåringen Smilla en tapserfaring – en «fremmedhed over for naturen» der jegerfolkets selvfølgelige omgang med naturressursene har blitt til en umulighet. Ønsket om å «forstå isen» bringes uttrykkelig i sammenheng med denne tapserfaringen – og begrunnes i platoniske vendinger: «At ville forstå er at prøve at generobre noget vi har mistet.» (39). Smillas erfaringsmåte preges imidlertid ikke bare av denne fremmedheten.

Allerede i romanens tittel antydes en annen side ved hennes forhold til sitt forskningsfelt: Smilla fornemmer.

Denne hangen til fornemmelse står i delvis motsetning til hennes vitenskapelige tilnærming. Etter å ha lagt frem sin teori om Esajas' fotspor i snøen på taket han har hoppet fra, gjentar hun selv formuleringen fra romanens tittel som forklaring på sin observasjonsevne (73), men argumentene hun presenterer, er empirisk begrunnet og i grunnen upresist beskrevet i Ravens kritikk («noget ... luftigt» (45)). Nærmere en intuitivt-uvitenskapelig erfaringsmåte kommer Smillas retningssans, en egenskap hun oppdager som barn (46), og som er den vesentlige årsaken til at hun er etterspurt som ekspedisjonsdeltaker (98). Også denne evnen til fornemmelse bringes imidlertid i sammenheng med empirisk-naturvitenskapelige forklaringsmetoder, delvis ved at Smilla refererer teorier omkring subliminal persepsjon – blant annet av snøkrystaller formet av vinden – og delvis ved et omtrentlig referat av Newtons eksperiment med en vannbøtte som roterer rundt sin egen akse (46f.). Den overraskende tittelen til et av hennes vitenskapelige arbeider, «Statistics on Glacial Graphology» (98), som synes å antyde en bevegelse bort fra en rent naturvitenskapelig tilnærming, kan like gjerne anses som nok et eksempel på romanens parodierende tilnærming til sin egen faktafiksering. Denne parodierende praksisen kompliserer forholdet mellom vitenskapelig-empirisk og intuitiv kunnskap i romanen. Siden den førstnevnte stort sett opptrer i form av fordekte misforståelser eller fantastiske unøyaktigheter – som når Pierre de Fermat skal ha notert sin berømte sats i «en bog, der omhandlede det aldrig beviste postulat» (30), er dens funksjon som fullverdig opposisjon til uvitenskapelige kunnskapsformer undergravd fra begynnelsen av.

Den termiske markeringen av disse to erfaringsformene er også kompleks. *Frøken Smillas fornemmelse for sne* synes på den ene siden å slutte seg til forestillingen om vestlig vitenskapelighet som en kjølig erfaringsmåte. Denne tradisjonelle synsmåten – som i sin tur gjerne kan ses på som en positiv omtolkning av en religiøs kritikk der demonisert, iskald fornuftstro ble satt i motsetning til (glødende) rettroenhet – etableres allerede på forværelset til professor Loyens kontor, som er «køligt» og visuelt preget av «fotostater af isbjerge» (24). Smillas vitenskapelige interesse for snø og is er på den ene siden et opplagt bilde på denne erfaringsformen. Imidlertid er det påfallende at også hennes intuitive kunnskap – i alle fall de delene av den som hun deler med leserne – knytter seg til tilværelsens abstrakte, kjølige kvaliteter: Retningssansen som hun beholder selv i snøstormenes *whiteout*, men tilsynelatende mister på åpent hav (252), evnen til å måle avstander ved oppskritting (som Smilla forklarer som et resultat av sin kjennskap til det grønlandske

begrepet *sinik* – dagsreise, 299f.), og ikke minst hennes innforlivede forhold til snøen selv.

Smillas termiske utvikling

Til tross for at Smillas persepsjonsmåter entydig markerer henne som en kald person, går hun gjennom en kompleks utvikling i løpet av romanen. Mange kjennetegn ved denne utviklingen gjør det nærliggende å beskrive den med et språklig bilde: Smilla gjennomgår en følelsesmessig opptining. På romanens ytre, narrative plan er det imidlertid en motsatt prosess som får størst oppmerksomhet – eksempelvis i Smillas inngående beskrivelse av hvordan Københavns havnebasseng fryser til (13f.), og i hennes enda mer utførlige omtale av isdannelsen i polhavet (387ff.).

Utviklingen som romanens hovedperson går gjennom, lar seg blant annet avlese i hennes forhold til drikkevarer. Den urtetedrikkende kvinnen fra romanens første sider (18; 117 etc.), som selv halvironisk begrunner sin forsiktighet ved å nevne minnene om «hvad der gik forud for den frivillige spiritusrationering i Thule» (28), lar seg første gang nærmest motvillig bevege til å ta imot en kopp kaffe, selv om den er «gift» (89). Noen sider senere bestiller hun drikken selv, uten omsvøp (153), og ender opp med å bekjenne sitt avhengighetsforhold til både varme bad og «behovet for af og til at få kaffe» (315). Smillas bevissthet om at hun har begynt på ferden nedover «de skadeforvoldende rusdrikkes skråplan» (153) fører ikke til noen atferdsendring. Etter å ha avslått tilbudet om vin første gang (161), tar hun senere imot sprit (169); mot slutten av romanen har tonen forandret seg « – Giv meg et hiv, siger jeg. Flasken er tom.» (396). I et av sine innoverskuende øyeblikk konstaterer Smilla hvem som har påvirket henne (153). Det er Peter Føjl, «mekaniker» og Smillas viktigste hjelper i detektivarbeidet. Forholdet mellom dem utvikler seg ganske snart i den intime retningen.

Ved romanens begynnelse deler Smilla sine puritanske drikkevaner med den pensjonerte regnskapssjefen i Kryolitselskabet Danmark, Elsa Lübing (70). Kvinnen fungerer ikke minst som en speiling av noen av hovedpersonens personlighetstrekk. Begge er tilbaketrunkne blokkbeboere med minimalistisk innredede leiligheter, i Lübing tilfelle kolorert med «[p]oleret sølv og frisk fløde» og med vinduer som slipper inn vinterlyset «med en hvidhed som var vi udendørs» (67). Smillas interesse for matematikk speiles i Elsa Lübing fotografiske hukommelse for tall, men møtet preges samtidig av skillet mellom dem: Elsa ser seg som Jesu brud og møter den ytre tilværelsens virkelighet med utpreget desinteresse. Hennes avkall på menneskelig kjærlighet er motivert av tanken om at den kun utgjør «et stadium på vejen». Mot

dette standpunktet står Smillas uttrykkelig formulerte kjærlighetsangst (178f.) – men man kan samtidig se på formuleringen av denne som et skritt i utviklingen hovedpersonen gjennomgår. Alkoholens tradisjonelle, humoralfysiologisk begrunnede funksjon som et varmende remedium kommer uttrykkelig frem i scenen der Smilla tar imot et glass brennevin fra mekanikeren etter å ha kavet i isvannet i Københavns havnebasseng, en hendelse som etterfølges av romanens første samleie (170). Oppvarmingen som foregår i Smilla, er imidlertid verken total eller observerbar for alle – eksempelvis ikke for sjømannen Jakkelsen, som sent i romanen utbryter at Smilla «er faneme også kald, mand» (322).

Kulden hos Smillas hovedpersoner – til oppsummering

I *Smilla* inntar personlighetsegenskapene som sammenfattes i uttrykket «kulde», en sekundær posisjon i forhold til deres bærende, billedlige uttrykk. At det finnes «kulde hos mennesker» er en oppfatning som Smilla uttrykkelig slutter seg til sent i romanen – under sitt møte med Tørk Hviid i utkikkstønna mot slutten av reisen med Kronos (378). Hennes forestilling om at livets «væsen er varme» (*ibid.*) synes å bryte sammen i møtet med Tørk, en person som samtidig er gjenstand for ikke ubetydelig fascinasjon. Denne fascinasjonen skildres detaljert under Smillas første møte med ham, der hennes indre monolog går sømløst over fra å handle om forholdet til mekanikeren, og til refleksjoner omkring at hun ti år tidligere kanskje ville ha forelsket seg i Tørk. Igjen fremstilles denne muligheten med plastiske, men samtidig motstridende, termiske bilder. På den ene siden knyttes opplevelsen av Tørk til Smillas «feber», på den andre siden assosieres han med Smillas tidligere, mannlige konsorter, som hun husker «glimtvis, som de spots av isformationer vi så til eksamen på universitetet.» (312f.) Også i Tørks tilfelle lar det seg vanskelig gjøre å løse opp kuldebeskrivelsene i sine enkelte, semantisk atskillbare bestanddeler. Heller enn å hevde med Hans Hauge at kuldebeskrivelsene i *Smilla* er klisjéer som tømmes for betydning, kunne man mer passende si at teksten på dette planet innebærer en (mer eller mindre raffinert) refleksjon over konvensjonaliserte prosesser der termiske uttrykksmåter beskriver menneskelige forhold. I Tørks tilfelle – og til en viss grad i romanen som helhet – går disse forestillingene gjennom en prosess der bildene erstattes av sine mer håndfaste motsvarigheter. Tørk er ikke primært følelsesmessig distansert, kognitivt-forklarende orientert eller iskaldt beregnende, han er først og fremst kald.

Skall og kulde

Når det viser seg at mekanikeren – i det minste i Smillas selvforståelse – har forrådt henne og tilsynelatende ikke viser anger, ser hun en «kold, fornem konsekvens» i hans oppførsel (390). Tidligere har hun sett en «nedværdigende kulde» i den kløktige planleggingen som ligger bak det første drapsforsøket ombord på Kronos (309). Smilla forsøker å forklare den psykologiske mekanismen som virker når Tørk utøver sin innflytelse: «Måske fremkalder Tørk hos mennesker en tillid der lukker af mod omverdenen.» (398) Denne innflytelsen gjør seg også gjeldende hos Smilla selv, som noen sider senere omtaler det «lag af ufølsomhed» som har dannet seg mellom henne og omgivelsene (410). Som inkarnasjon av en av djevelens skikkelser synes Tørk Hviid å forårsake en følelsmessig forherding som i kristendommen gjerne anses som motsetningen til barnets åpenhet. Blant de mer eiendommelige eksemplene på Tørks påvirkningskraft kan man nevne hans innvirkning på omgangstonen ombord på Kronos – høfligheten som kapteinen Lukas har vist henne, har «aldrig [været] hans. Det er Tørks.» (411) Det samme gjelder kanskje båtsmannen Verlaines overraskende, formelle tone, som Smilla ikke nøler med å gi en termisk bestemmelse – «den kolde, europæiske høflighed» (259).

Romanen opprettholder sin motsetningsfylte, teologiske tilknytning i sluttkapitlene, som fører leseren inn i et rom som «er en kirke» og der «barnet [...] træder frem» i den forherdede banditten (427; 423). Han har blitt «gennemsiktig» (*ibid.*). Utviklingen som Tørk gjennomgår, er symptomatisk for en sentral, billedlig tenkemåte i *Smilla*, der beskrivelsene av varmt og kaldt stadig veksler med omtalen av overflater som brytes eller lukker seg. Ved siden av den gravende virksomheten til romanens polarorm er kanskje professor Loyens vevsprøve fra Esajas' døde kropp (tatt med en bred nål som etterlater et av romanens første spor – et hull i guttens regnbukse (62)) – det mest iøynefallende eksempelet. Men de er legio: Smillas far, Moritz, er anestesispesialist og følgelig «injeksjonsstjerne» (228); mannen har tjent sin formue ved å gi «indsprøjtninger» (34) og har den ikke bare sosialt, men også billedlig forutsigbare idretten golf som hobby. Sjømannen Jakkelsen er ikke bare sprøyte-narkoman, men oppbevarer stoffet i små plastrør skjult i uthulede sjakkbrikker (275); ombord på Kronos velger Smilla seg et skrujern som stikkvåpen – «mennesker stiver sig af ved så mange underlige genstande» (294) –, men skrujernet inngår i den samme billedlige konteksten som de sentralt plasserte borekjernene i en kiste på Kryolitselskabets arkivrom (82) og Smillas inntrengning i Kronos' «tunneler» (287 og *passim*). Disse bildene av inntrengning fører alle frem til meteoritten på Gela Alta (et navn som lar seg lese som klosterlatin for «dyp frost»), omgitt av et nettverk av

menneskeskapte ganger – og i lesernes forestillingsverden også av planen om å sprengte ut en ny tunnel som den kan bukses ut gjennom (397).

Skall oppstår og brytes

Det meste perforeres i *Smilla*, som når Jakkelsen gløgt kortslutter strømmen i en ledning ved å stikke en stoppenål gjennom den (369). Samtidig inngår dette momentet i en mer omfattende, billedlig kontekst der inn- og utsider skilles fra hverandre. Både i den fysiske-ytre og i den psykisk-indre verden er denne prosessen oftest bundet opp i romanens termiske billedbruk – et moment som allerede avtegner seg i dens første kapittel, der et snølag på Esajas' kiste utlegges med den forskjønnende påstanden om at «universet [...] på denne måte trækker en dyne over ham, for at han aldrig mere skal fryse» (12). Gjennom romanen fremstilles kulden som det sentrale *agens* i disse avgrensingsprosessene, også i sin tilsynelatende utvetydig billedlige form – som når politimannen som svarer på Smillas telefonoppringning, blir irritert og avvisende, noe Smilla metaforisk fremstiller som at han «stille[r] termostaten på hurtig indfrysning» (31). Fortellerens interesse for herdingsprosessen som skaper disse tilsynelatende ugjennomtrengelige, men i praksis oftest perforerbare overflatene, er mest tydelig i de mange utførlige, fysiske beskrivelsene av is som dannes på havoverflaten (13f.; 221f. etc.). Det er imidlertid et sentralt, populæranthropologisk kjennetegn ved romanen at denne fysiske herdingsprosessen også virker direkte formende for beskrivelsen av menneskelig følelsesliv: Menneskene i *Smilla* er ikke bare kalde, men også omgitt av harde overflater.

For å illustrere dette momentet kan man gjerne ta utgangspunkt i forandringen som bipersonen Urs, stuert på Kronos, går gjennom. Mot slutten av romanen bidrar han med et av historiens nokså få, åpenlyst fantastiske innslag. Urs angriper en av romanens banditter med et brød som han har båret i hånden – «[d]et må være lige ud af ovnen, i kulden er det omgivet af en halo af fortøttet damp» – og lykkes i å beseire sin motstander, som utvikler brannsåre som «vokser frem som en film der fremkaldes, med aftryk af brødetts riller» (413). Denne drømmeaktige beskrivelsen griper opp forskjellige momenter fra romanens tidligere beskrivelser av stuerten, som til å begynne med utviser en for Smilla påfallende mangel på fasthet: Han har «noget dejagtigt» over seg og synker etter hennes verbale angrep sammen «som en punkteret soufflé» (346). Denne beskrivelsen står i motsetning til omtalen av bakverkene hans, som har en «mørkebrun, glasagtig blank skorpe» (*ibid.*) – og ikke minst til Smillas refleksjon idet hun ser ham ta ut brød fra stekeovnen: «Måske ville han, hvis man udsatte ham for høje temperaturer, kunne udvikle en glashård skorpe» (347).

Utviklingen som Urs går gjennom på romanens siste sider, har allerede virket i Smillas omtaler av politimannen Ravn. Hennes inntrykk av hans ytre fremtoning formidles med geologiske uttrykksmåter av ledemotivisk karakter: Ravns ansikt er ikke bare «mørkt og udbrændt som lava» (44), «askegråt» (202) eller preget av «stenhård sagtmodighed» (216). Det kan også lyse opp «som afbrændes der en knivspids af humor og menneskelighed bag lavaen. Pimpstenens fossile erindring om dengang alt endnu var varmt og flydende.» (204) Fortellerens interesse for romanfigurenes «skaller» (211 etc.) viser seg ikke bare i Smillas bemerkning til styrmannen Sonne, som sikkert liker «frikadeller [...] sprøde i skorpen» (320), men også i utviklingen som kaptein Lukas går gjennom. Mot slutten av ekspedisjonen «skaller» huden hans «i den relativt tørre luft» (340); senere utvides beskrivelsen til metafor, idet Lukas' ansikt «krakelerer» i overraskelse og deserasjon (370)

Den sistnevnte beskrivelsens antydninger av transformasjon eller maskefall danner en naturlig fortsettelse til omtalene av ytre forherdelse. Også i dette tilfellet opptrer bildene dels i form av antydninger som for førstegangslesere knapt vil fortone seg som annet enn lett overraskende formuleringer – eksempelvis i Smillas bare lett aparte omtale av sin far, som aldri har «været et menneske der lækkede opplysninger om sig selv» (34). Denne skildringen bringer romanteksten sammen med den metaforiske beskrivelsen av Elsa Lübing etter at hun har betrodd seg – det har gått «hul» på henne (75) – og også med Smillas påstand om at ens individualitet «opblødes» av samværet med en isolert gruppe mennesker (301). Mens en av romanens bipersoner – politimannen som bare benevnes med forherdelsesmetaforen «neglen» (16 etc.) – får ha sin avvisende overflate i fred, gjelder i regelen det motsatte.

Forandringer inntreffer ikke bare ved eksogen perforering. De kan like godt komme innenfra – og da gjerne med forløsende eller uhellssvanger virkning. Det drømmeaktige bildet av Esajas' ansikt som presser seg ned fra opp mot isen på romanens siste side, «tynd [...] som en fosterhinde», er fullføringen av en serie av beslektede bilder. Serien starter med beskrivelsen av dagen for Smillas første møte med ham, da varmen «har forvandlet København til en utklækningsanstalt for øjeblikkelig vanvid» (19). Den populæranthropologiske forestillingen som ligger til grunn for dette bildet, tydeliggjøres i en av Smillas senere formuleringer, der ønsket om menneskelig kontakt forklares med at «inderst inde i selv den mest paranoide mistænksomhed ligger medmenneskeligheden og ønsket om kontakt og venter på at lade sig udklække.» (49) Vesensforandringen som tematiseres i disse og lignende formuleringer, får andre steder mer konkrete eller trivielle uttrykk – som når

mekanikerens alt for tetsittende smoking får henne til å oppleve ham som «en sommerfugl på vej ud af sin sorte kokon» (208). Når det gjelder Smillas beskrivelser av sitt eget sinnsliv, dominerer imidlertid inntrykket av noe uforløst og innesperret – bak en «skorpe hvori nerverne er døde» (410), eller beskrevet ved bløtdyrenes nær-døden-opplevelse, idet hun følelsesmessig trekker seg sammen «som en levende blåmusling, der bliver dryppet med citron» (280).

Inn og ned til sannheten

Smillas detektivvirksomhet er en jakt på sannheter – både av fysisk-ytre og psykisk-indre art – som befinner seg i avlukker. Selv foretrekker hun å fremstille sin etterforskning som vesentlig knyttet til tilværelsens randsoner – billedlig illustrert ved Elsa Lübings ord i marginen i brevet til Esajas' mor (30) og i Smillas mange vandringer på islagt hav (f. eks. 131f.). Imidlertid ledes lesernes oppmerksomhet oftest radig forbi overflatene og ned i dypet – av Esajas' sigarkasse, skjult bak en vegg på mekanikerens arbeidsrom (53), i Kryolitselskabets underjordiske arkiver (81f.), innenfor Kasinoets pengeskaplignende arkitektur («forstemmende koldt og fremmed», 210) eller under Barren-breens islag på Gela Alta. Denne typen inntrengende detektivvirksomhet former også Smillas innskutte fortelling om havnefogd Jørgensen, som oppsøker «forbryderen inde i os selv» for å finne stedet på mistenkelige skip der tollvesenets kleinsmed kan la vinkelsliperen virke (273). Noen få fortellinger om ferden ned i omsluttende dyp (og *bathos*) – eksempelvis den om næringslivslederen som lar bilen sin begrave i Nordatlanteren, akkompagnert av Hamlets monolog (123) – lar seg lese som parodierende kommentarer til romanens dvelende interesse for bevegelser som går ned- og innover. Dette fokuset etableres i Esajas' død og begravelse. Det opprettholdes gjennom hele romanen, mest markant i beskrivelsene av meteoritten.

I likhet med noen av Smillas øvrige erfaringer med ned- og innadgående bevegelser – morens drukningsdød i havet som er så kaldt at liket ikke flyter opp, erfaringen av fugleøyne som «tunneler» og lignende (42; 38) – representerer ulykken som rammer Esajas, et ofte omtalt «brud». Mest utførlig skildrer Smilla denne erfaringen på sin vandring over Københavns havnebasseng, der Danmark omtales som en tunge av is der «Esajas' død er en uregelmæssighet, en sprængning der har fremkaldt en spalte» (222). Hun nevner flere personer som allerede skal være delvis «vredet fri af isen» – blant dem to skurkeskikkelser (professorene Loyen og Andreas Fine Licht) og noen av hennes hjelpere – Elsa, Ravn og andre. Andre steder sammenlignes Esajas' død med et snøskred i Smillas følelsesliv (88); mot slutten av

romanen universaliseres frakturbildet på nokså konvensjonelt vis ved at dødsfallet bryter «[f]ornemmelsen af mening» (320f.). Også i dette tilfellet antydes forestillingen allerede i lett avstikkende formuleringer på romanens første sider – ved at det mot slutten av begravelsskildringen oppstår en «stilhed der venter på at noget skal bryte» og idet «en indsigt» umiddelbart etterpå «brister» i hovedpersonen. Bruddforestillingen får en av sine konkrete representasjoner i Smillas eneste utførlige omtale av de vitenskapelige eksperimentene hun har gjennomført: Isplater legges mellom to bordkanter, belastes, «og [vi] målte hvor meget de gav sig før de knækkede» (345). Denne forestillingen er også påtrengende i beskrivelsen av nedgangen til meteoritten på Barren-breen, som ligger ved en «spalte» forårsaket av en nunatak (417, cf. 327). I disse bildene etablerer romanteksten et samspill mellom tiliset stillstand og bruddet som tegn på frigjøring. Den førstnevnte tilstanden er et i romanen ofte brukt *topos* for redsel eller overraskelse – mennesker «stivner» til stadighet (f. eks. 352), de «fryser til» (334) etc. Den intellektuelle reisen ned under tilværelsens overflater som Smilla legger ut på, gis imidlertid også en nokså entydig, termisk bestemmelse.

... og til varmen

En av romanens første tematiseringer av dette fysiske og antropologiske momentet inntreffer i en samtale mellom Smilla og hennes far, Moritz. Samtalen gjelder professor Loyen, som Smilla tidligere har besøkt for å få opplysninger om obduksjonen av Esajas. Moritz omtaler Loyen som en av de fremste på sitt felt og lar også falle noen setninger der han forsøker å forklare hva som har brakt patologen (og ham selv) til topps i det medisinske hierarkiet. Dette «krever en særlig kraft»:

Et stærkt ønske, en ambition. Om penge. Eller magt. Eller måske indsigt. I medicinens historie har den bestræbelse altid været afbildet ved ilden. Alkymistens vedvarende flamme under retorten. [...] Den faglige ambition er den vedvarende ild inde i ham. Og det er ikke noget gasblus. Det er et Sankt Hansbål. (40)

Den utvidede metaforen som Moritz bruker for å beskrive det indre livet i sin kollega (og i seg selv), varieres i romanen på mangfoldig vis. Et allerede nevnt eksempel er fremstillingen av politimannen Ravn, der de spredte, geologiske talemåtene møter hverandre i forestillingen om en (sluknet) vulkan. Smilla opplever selv en lignende motsetning mellom indre hete og ytre frost i drikkescenen på Kronos' iskalde dekk, der alkoholen gjør henne «brændende varm indvendig» (367), og det er i sin orden at alkoholrus i romanen gjennomgående omtales med uttrykket «brandert» (28; 209;

331, etc.). Forestillingen om indre varme som et grunnleggende, menneskelig trekk finnes i omtalene av de fleste karakterene i *Smilla* – også for eksempel i beskrivelsen av Elsa Lübing, som har levd gjennom hele sitt yrkesliv med kontakt til en spirituell dimensjon hvor det «brænder et lys» med en styrke som er ufattelig for utenforstående (81) – eller i omtalene av sjømannen Jakkelsen, som ved slutten av en heroinrus er «ved at være brændt ud» (292). Denne antropologiske forestillingen får sin mest utførlige omtale i Smillas refleksjoner omkring Tørk Hviid, hvis navn på et av romanens oftest siterte steder skrives inn i en omtale av Barren-isbreen, «tør, kold, hvid» (361). Dette bildet av den onde biologen forblir levende i leserne og bekreftes tilsynelatende i en av Smillas siste antropologiske betraktninger, avstedkommet av Tørks nærvær: «Jeg har aldrig troet på kulde hos mennesker. På forkrampning, men ikke på kulde. Livets væsen er varme. [...] Nu, her, ser jeg, at jeg har taget fejl.» (378f.) Imidlertid viser denne oppfatningen seg å være moden for revisjon noen sider senere, der Moritz' beskrivelser av den vitenskapelige forskertrangens egenvarme også gjøres gjeldende for Tørk: Romanens første, eksplisitte termiske beskrivelse av Tørk («Drengen var is») gjentas, men omtales nå uttrykkelig som forfeilet: «Kulden er helt overfladisk. Bag den er der lidenskab.» (429)

Is og liv

Smillas erkjennelsesmessige bevegelse gjennom utvendige lag av forkrampning eller forherdelse og inn til en alltid nærværende, innvendig varme løper parallelt med fortellingen om meteoritten på Gela Alta. Denne steinen foretar selv en kompleks reise inn i lesernes bevissthet. At det finnes noe av betydning på en øy utenfor Nord-Grønland, er en forestilling som formidles tidlig i romanen. Denne forestillingen får en første, innhyllende omtale i en ekspedisjonsrapport som Smilla stjeler fra Kryolitselskabets arkiv, der hensikten med reisen etter sigende er å «undersøge forekomsten af Kornerubin-krystaller på Barren-gletscheren på Gela Alta» (84). Både assosiasjonen til Kryolitselskabet – mineralnavnet betyr «isstein» – og antydningene om et hemmelig, tysk forsøk (med kodenavn Niflheim) på å få tak i steinen umiddelbart etter annen verdenskrig synes entydig å plassere meteoritten på den kalde siden av *Smillas* temperaturskala, spesielt med tanke på at nazistisk aktivitet i Arktis senere knyttes til «Hörbingers Thuleteori» (218). Ravns lett korrupperende uttrykksmåte henspiller på Hanns Hörbigers såkalte glacialkosmogoni eller verdensislære (*Welteislehre*). Innenfor denne pseudovitenskapelige tankeretningen tilskrives ismeteoritter en sentral betydning i jordens tilblivelse. De bærer bud om urtidens *big bang*, som ifølge Hörbiger bestod i kollisjonen mellom en varm kjempesol og en is-

og metallplanet som ble indkapslet i solen, omgitt av et beskyttende lag som gjorde at den ikke umiddelbart fordampet, men i stedet eksploderte som en trykkoker og slik forårsaket dannelsen av kaskader av is i universet (Nagel 1991:34ff. og *passim*).

Den gradvise avdekningsprosessen som bringer leserne mot en avklaring av mysteriene omkring meteoritten, fører først til antagelsen om at båten Kronos er bygd for å transportere noe levende (318) og deretter til Smillas oppdagelse av bilder tatt inne i ishulen på Gela Alta. Beskrivelsen av disse bildene (362) inneholder alle opplysninger Smilla trenger for å slutte seg til at steinen selv produserer varme, men fortelleren lar det gå lenge før denne opplysningen tilflyter leserne – i hennes forklaringer til mekanikeren, som er hyret for å dykke ved steinen (397ff.). En stein som er i stand til å skape en hule rundt seg inne i en isbre, er nødvendigvis varm. Ved dette fortellertekniske grepet parallelliseres lesernes oppdagelsesprosess med den for romanen typiske bevegelsen fra overfladisk kulde til indre varme. Den overraskende, termiske omplasseringen av steinen fører også til at lesernes forestillinger om det termiske samsvaret mellom romanens kalde skurk og gjenstanden for hans vitenskapelige interesse forrykkes – en prosess som fortsetter idet Smilla på romanens siste sider ender opp med å revidere sin tidligere oppfatning om Tørks kulde.

Is, liv og krystaller

Den termiske omvurderingen som gjennomføres på romanens siste sider, er imidlertid verken total eller ukomplisert. På romanens billedlige plan har den dessuten vært foregrepet allerede i innledningsscenen, der Smillas betraktninger også beveger seg inn i tingenes vesen på mer abstrakt vis. Den første antydningen om tekstens metafysiske anføtelser kommer i den innledende begravelsscenen, der Smilla – tilsynelatende i et anfall av kjølig refleksjon – betrakter Esajas' likkiste: «Iskrystaller har på et vist tidspunkt denne form.» (12) I sin første, innledende form danner sammenstillingen av iskrystall og likkiste et ledd i den kjede av nokså entydige, termiske bestemmelser som preger romanens begynnelse. Imidlertid plasserer Smillas sammenligning seg i en kultur- og språkhistorisk kontekst som berøres mer eksplisitt senere i romanen, og som samtidig er med på å forme romanens termiske språkbruk. Som *topos* med metafysiske implikasjoner finnes sammenstillingen av likkister og krystaller for eksempel i Edvard Munchs litografi «I Krystalland» (1897).⁶ Forestillingene som danner den idehistoriske bakgrunnen for Munchs maleri, kommer til syne allerede i Smillas første, detaljerte beskrivelse av isen som legger seg på

⁶ Litografiet kan ses på Munch-museets virtuelle utstilling, <http://goo.gl/3iBlyi>, Woll nr. 102.

havnebassenget i København. Iskrystallene har «dannet broer og innkapslet saltvandet i lommer, der har en struktur som et træs årer, hvorigennem væsken langsomt siver [...]» (14).

Når Smilla i samme avsnitt nevner tanken om at «is og liv på flere måder henger sammen», presenteres den – nærmest atypisk for en roman som ellers har blitt kritisert for førstepersonsfortellerens belærende tone – verken med kildehenvisninger eller ledsaget av noen uttrykkelig posisjonsmarkering fra hennes side. I sin moderne og populariserte form har forestillingen sitt opphav i Goethes morfologiske naturforståelse, videreført i Ernst Haeckels innflytelsesrike forskning og spekulasjon i tiårene rundt århundreskiftet. Som leder av bergverkskommisjonen i Sachsen-Weimar fattet Goethe interesse for mineralogi, og spesielt for krystalldannelse som element i de formende prosessene som etter datidens vitenskapelige oppfatning hadde gitt jorden dens faste utside. Som innbegrepet av naturens egen, formende vilje gis krystalldannelsen en sentral funksjon i tilblivelsen til ursteinen granitt; denne formende kraften bringes til fullendelse i bergkrystall og edelsteiner (Köhler 1985:249f.). Ernst Haeckel viderefører denne forestillingen i sin naturvitenskapelig orienterte, filosofiske tilnærming, og mener å kunne bringe empirisk belegg for at én og samme prosess fører til dannelsen av krystaller og levende celler. For Haeckel fører dette synet til overbevisningen om at det ikke finnes noe vesentlig skille mellom den organiske og den anorganiske naturen, og at krystaller følgelig har del i den samme «sjel» som den som beveger det organiske liv. Dette synet, som ble formidlet i bøker med polemisk talende titler som *Kristallseelen* («Krystallsjeler» (1917)), har som konsekvens en radikal, biologisk monisme, der krystalldannelse ses som uttrykk for den samme, formende lovmessighet som ligger bak det organiske livets metamorfoser, og slik representerer en enhetlig, altgjennomtrengende livskraft.

Tatt i betraktning *Smillas* tidstypiske forsøk på oppbrytning av de store historiene som Haeckels monisme er et eksempel på, er det passende å begynne med to eksempler der forestillingen om anorganisk eller krystallint liv presenteres på en distanserende måte. I motorrommet på Kronos får Smilla en kort forelesning om den overdimensjonerte motoren båten har blitt utstyrt med. Etter å ha konstatert at hun ikke ville være i stand til å stoppe maskinen om det skulle bli nødvendig, tar hennes refleksjoner en overraskende vending. Maskinen kan kanskje ikke bringes definitivt i stå, men bare avbrytes midlertidig: «Måske virker den sådan, fordi den ikke – som et menneske – er en individualitet, men et duplikat af noget bagved liggende, af maskinsjælen, alle motorers aksiomsystem.» (305). *Smillas* refleksjoner avløses raskt av den *action* som inntreffer idet noen av Kronos' annenrangs skurker – blant dem

båtsmannen Verlaine – forsøker å ta livet av henne. Slik hun selv kommer frem til noe senere (317), skyldes drapsforsøket at hun i sin undersøkelsesvirksomhet har nærmet seg den aktre delen av skipet. Mens Kronos' fremre lasterom er forbeholdt Tørks prosjekt, ligger det en mer triviell, for plottets del nærmest utenpåklisset hemmelighet i et lønnkammer over propellen. Her har Verlaine skjult det som skal gi grunnlaget for hans fortjeneste ved toktet til Grønland: Et kjøleskap fullt av råopium av en spesiell, nyutviklet type, «der i den første, indkogte, men endnu ikke krystalliserede tilstand, var dobbelt så sterk som noget kendt heroin» (217). Mens denne beskrivelsen, plassert nesten to hundre sider før Smillas oppdagelse av kjøleskapet, nærmest tar tilfart i den hyperbolske omtalen av det nye rusmiddelet, fisler subplottet ut i leserens konstatering av at bildene selv blir virkelighet: Stoffet må oppbevares i kjøleskap fordi det fremdeles er i et «stadium mellom råopium og heroin», lærer vi (393); *Smilla-plottets red herring* er slik sett et eksempel på kronisk, mangelfull krystallisering.

At meteoritten på Gela Alta har den for nedfalne himmellegemer typiske, krystalline fremtoningen, blir tydelig idet Smilla minnes bildene av steinens «Widmannstätten-struktur», som hun har funnet på Tørks kahytt (394, cf. 361). Tørks forhold til steinen får en religionshistorisk dimensjon ved at hans østlig klingende navn (en arkaisk form av «tyrk») nokså uanstrengt kan assosieres med muslimenes obligatoriske pilgrimsferd til en «[s]ort» (427) stein av utenomjordisk opphav.⁷ Likevel peker hans vitenskapelige eller populærvitenskapelige referanser heller i retning av *New Age*-tenkning. Hans forskerinteresse knytter seg til intet mindre enn tilblivelsen av organisk liv fra et anorganisk opphav, tilsynelatende forårsaket av ønsket om å gå videre enn James Lovelock i hans «teori om 'Gaia'» (417). I denne forskningen er sammenhengen mellom romanens parasitt og meteoritten av sentral betydning. I sitt foregripende referat av artiklene til «spekulative journalister» omtaler Tørk den følgeriktig som representant for «et signifikant stadium i mødet mellom stenen, det uorganiske liv, og de høyere organismer» (429). Selv om Tørk er spesialist i strålingsmutasjoner (217), er det tilsynelatende en annen type emanasjon som fascinerer ham ved meteoritten, som til tross for Smillas antagelser ikke er radioaktiv (419, cf. 399). Den formende kraften som utgår fra steinen, er heller pseudometafysisk

⁷ Denne og lignende konstateringer kan anklages for på en utilbørlig fikserende og banaliserende måte å vike unna det faktum at meteoritten i *Smilla* fremfor alt stilles til skue i sin meningsløse tomhet eller ubestemmelighet – slik det har blitt hevdet om den tilsynelatende tomme, litterære allusjonen i båtsmannens navn, Verlaine (Rühling 2002:287). Å bidra til å fylle meteoritten i *Smilla* med (historisk) mening er unektelig en syssel som krever en viss, villet blindhet fra leserens side. Samtidig ligger mystiske steiner strødd rundt i litteratur- og kulturhistorien. Rühling viser selv til den svarte monolitten i *2001 – A Space Odyssey* (2002:274).

begrunnet og foregripes av Smillas tanke om at «langt inde i os selv findes geometrien» – en forestilling som umiddelbart knyttes til den blott kognitivt tilnærmelige ideen om en regelmessig dannet snøkrystall: Bare «i vores bevidsthed ligger den glitrende og lydefri viden om den perfekte is.» (284) Tørks jakt etter det håndgripelige tegnet på livets begynnelse fører gjennom breens islag og ned i meteorittens rike av krystallin, formende kraft. Dette stadig ironisk brutte, metafysiske *clouet* ved slutten av romanen gir nye farger til noen av Smillas tidligere refleksjoner omkring forholdet mellom is og liv. Hennes ønske om «at forstå isen» (39) presenteres i en kontekst som gjør det nærliggende å tenke seg utsagnet som en naturlig fortsettelse til hennes følelse av å ha utviklet en «fremmedhet over for naturen» (*ibid.*), men også for romanens hovedperson ender de tilsynelatende motsatte størrelsene opp med å representere to stasjoner i den samme erkjennelsesmessige bevegelsen innover.

I tolkningslitteraturen er hovedpersonens androgyne karaktertrekk blant de oftest berørte temaene. Disse leses imidlertid regelmessig i et feministisk, *gender*-orientert perspektiv som bare i liten grad strekker seg mot de metafysiske mer ladede (eller pseudopretensiøse?) sidene ved romanen. *Smilla*, i det vesentlige en historie om de mangslungne sammenhengene mellom «is og liv», omfatter ikke bare en kvinnelig helt som skaffer seg *balls* i form av skrujern og lagerkule – et moment som Jakkelsen senere uttrykkelig plasserer i den forventede *gender*-sammenhengen (322). Meteoritten, romanens sentrale symbolgjenstand, innskriveres i et kjønnsmessig dobbelttydig landskap hvis livgivende funksjon det er vanskelig å ta feil av. Smillas symboltunge, første visuelle inntrykk av breen på Gela Alta – bildene fra Kryolitselskabets ekspedisjonsrapport – er en «gletscher, der deler sig og flyder omkring en lys, afskåret kegleformet klippe» (85). I en senere beskrivelse sammenlignes denne formasjonen med «en fraktal detalje af Mandelbrotmængden», før allusjonen til samtidens populærvitenskap avløses av en noe eldre fremstilling av menneskets utviklingshistorie: «En figur, der krummer sig, tilnærmelsesvis cirkelformet, om en åbning. Som et fæmugers foster der fiskeagtigt bøjer sig sammen omkring gælleblæren» (327). Ernst Haeckels teorier knyttet til sammenhengen mellom enkeltindividets og artenes tilblivelseshistorie har gått inn i populærkulturen i form av fotoserier der virveldyrenes fosterstadier presenteres ved siden av hverandre. Fremstillingen av klippeknoten som deler isbreen i to (417f.), er overtydelig i sin androgyne seksualtematikk: Bak breens isharde skall skjuler Tilblivelsen seg.

Smilla og språket

Smilla ville ha vært en atypisk, postmoderne roman hvis den ikke også omfattet refleksjoner omkring sin egen uttrykksform. Det mest åpenlyse momentet i romanens språkkritiske eller -forklarende diskurs foreligger i allusjonen som oppstår i møtet mellom romanens tittel og jeg-fortellerens bruk av grønlandske og/eller vitenskapelige uttrykk for forskjellige typer av snø og is. Toposet om at grønlandske språk har utallige ord for «snø», er knyttet nært sammen med forestillingen om en indre, formende sammenheng mellom språklige uttrykksmåter og språkbrukernes virkelighetsforståelse. I denne formen – og illustrert med dette eksempelet – er den såkalte Sapir-Whorf-hypotesen velkjent også utenfor det akademiske miljøet som litteraturviteren Høeg kommer fra. De mange leserne som trekker frem Sapir-Whorf-hypotesen i forbindelse med romanens språklige tematikk, nevner imidlertid ikke at dens mest populære, illustrerende eksempel hadde blitt kritisert som fiksjon og vandrehistorie i god tid før *Smilla* kom ut (Martin 1986:418ff., Pullum 1991:159ff). Som ofte ellers i vurderingen av Høegs roman står man overfor spørsmålet om hvorvidt bokens talløse unøyaktigheter i forholdet til faktastoffet den later til å bygge videre på, er forårsaket av slett research eller av forfatterens intensjon om et tidsriktig spill med publikums forventninger. I dette tilfellet – som ofte ellers i litteraturforskningen – gir en sympatisk lese måte de mest interessante tolkningsmulighetene. Den understøttes også av det ironiske poenget at Smillas vitenskapelige vokabular for havisens forskjellige tilstander er betydelig større enn hennes grønlandske ordforråd knyttet til snø, som med et par unntak (388) begrenser seg til signaluttrykket *qanik* (11; 88; 389), et ord som på romanens første side opptrer sammen med den feilstavede og uriktig oversatte salmetittelen «*Guutiga illimi*»⁸ – men også sammen med den dobbelte skrivefeilen «18 grader celcius» i tekstens første setning.

Mens språklig forvitring et sted i romanen sammenlignes med rust som etterlater en pålitelig overflate som imidlertid kan pilles «i stykker med en negl» (115), kommer tekstens interesse for overflater og deres ugjennomtrengelighet til syne på en annen måte i de lingvistiske utlegningene til Andreas Fine Licht. Professor Licht, en av deltagerne i tidligere ekspedisjoner til Gela Alta, har fått sin språk-utdannelse av Louis Hjelmslev (147) og gir Smilla en ufattelig detaljert, språklig og kulturhistorisk analyse av det lydlige og fonetiske innholdet i det for plottet sentrale kassettbåndet hun har funnet i Esajas' sigarkasse. Slik klarer Licht å dra Smillas (og leserens) oppmerksomhet bort fra det som faktisk sies på båndet, der en grønlander på

⁸ «Hvem mon har oversat? Smilla? Der har mistet sit sprog eller Peter Høeg? Er det en lille realistisk detalje? Hvis hun ikke er god til grønlandsk, så forstår vi.» (Hauge 2004:252)

en for Smilla uforståelig dialekt forklarer veien til meteoritten. Lichts utspekulerte og til dels vellykkede plan består i hans ensidige fokus på språkets signifikantplan. Båndets dypere, innvendige betydning innhenter imidlertid også språkforskeren, som blir offer for en bestialsk reaksjon bestående av tredobbel forbrenning (med natronlut, elektrisitet og ild) etter at han har forsøkt å presse ekspedisjonsdeltagerne for penger (177f.).

Umiddelbart etter Smillas språklig opplysende, men *de facto* resultatløse besøk hos Fine Licht stilles hun overfor en annen type fortolkende praksis. I et liksom-intervju forteller Benedicte Clahn, en skikkelse som av uklare årsaker har stått på Kryolitselskabets lønningslister, om sin deltagelse i den allierte etterretningsvirksomheten i Tyskland etter annen verdenskrig. Som kodeknekker stiger Clahn etter hvert i gradene og ender sammen med Johannes Loyen opp med å arbeide med en gruppe meldinger som tillegges stor betydning av deres oppdragsgivere. Den i dette tilfellet uvanlig harde koden er «på sin vis sjusket», men har det forvanskende fortrinn at den «ikke [bygger] på normalspråket, men på en række af aftalte metaforer» (156f.). Språksynet som gjør det mulig for Clahn å knekke koden, synes å være vesensforskjellig fra det som leserne har opplevd i Fine Lichts (rett nok taktisk velplasserte) bravurnummer. Samtidig representerer Clahns fra et pragmatisk synspunkt vellykkede tolkningsstrategi et språksyn som står i motsetning til det romanen for øvrig synes å formidle. Ideen om at det skulle være et vesentlig skille mellom «normalsprog» og et «system af aftalte metaforer» har hatt liten støtte i den språkkritiske linjen som strekker seg fra Nietzsche til dekonstruksjonen (Emden 2005:61 ff.). Imidlertid er det et interessant moment at begge de språklige posisjonene som inntas i diskursen omkring steinen – både de metaforisk kodede meldingene og Fine Lichts fokus på signifikanten – opptrer som vrengebilder av ideer og signaluttrykk fra den samme postmoderne tradisjon som Høegs bok regelmessig plasseres i.

Billedlighet og bokstaveliggjøring

Mens *Smilla* slik nærmer seg populære, språkfilosofiske posisjoner med en markant bruk av distanseringsvirkemidler, gjelder dette kanskje ikke i samme grad litteraturforskningens møter med Høegs roman. Gjenbruken av romanens egne, dominerende bilder som finner sted når Tørk Hviid omtales som «iskald», eller når Smilla «smelter» av Schönbergs *Gurrelieder* (Rühling 2002:266), står i fare for å dekke til et sentralt element i en prosess som er med på å forme lesernes opplevelse av romanen. I en av de oftest siterte artiklene om *Smilla* viser denne nedvurderingen av romanens grunnleggende, billedlige strukturer seg for eksempel i at hovedpersonens

«fornemmelse for sne» avskrives summarisk som «en slags proteusaktig, formløs metafor» (Poddar og Meador 2004:69f.), mens betydelig oppmerksomhet vies til de av romanens kjennetegn som lar seg relatere metaforisk til Foucaults arkivbegrep.

Formløsheten i *Smillas* billedbruk som Poddar og Meador, Hauge og andre synes å se på som en svakhet ved romanen, kan etter mitt syn heller ses på som en konsekvens av et sentralt kjennetegn ved romanens omgang med konvensjonaliserte, språklige bilder. Den reaktualiserende, bokstaveliggjørende omgangen med billedlige forestillinger som jeg har omtalt i forbindelse med Tørks kulde, former også romanens øvrige billedspråk. I *Smilla* har de billedlige forestillingene om at mennesker kan være kalde, at de omgir seg med skall, finner sannheten bak harde, omsluttende overflater, innehar metafysisk samhörighet med krystalline strukturer etc., dikterisk prioritet foran hensynet til at det overveldende antallet av bokstaveliggjørende uttrykk for disse forestillingene skal kunne knyttes sammen til et logisk hele. Denne skrivepraksisen, som for eksempel viser seg når Smilla føler fysisk kulde i samværet med Tørk, omfatter en andregradsbilledlighet som forutsetter og bygger videre på leserens foreliggende kunnskap om konvensjonaliserte, billedlige forestillinger.

Slik kunne man si at romanen selv iscenesetter en prosess som virker i dannelsen av billedlige forestillinger. Med utgangspunkt i tanken om at metaforer er fortellinger som skjuler seg i ett ord, kunne man hevde at romanen – ved siden av å være en beretning om de varierte opplevelsene til hovedpersonen – retter fokus mot innbyrdes motstridene elementer i disse fortellingene: Heller enn å opprette en kode av avtalte metaforer som leserne inviteres til å løse, gjør *Smilla* den billeddannende praksisen selv til gjenstand for konkretiserende, bokstaveliggjørende narrasjon. Slik utfordres den implisitte, estetiske hierarkiseringen som har gjort at litteraturforskningens interesse for romanen med få unntak knytter seg til dens ytre handling, personenes psykologi og dens tilknytning til veletablerte synspunkter innenfor kjønns- og urfolkspolitikk.

Et forsøk på en alternativ hierarkisering kunne ta utgangspunkt i noen av de billedlige forestillingene som romanen selv kretser om, og hevde at bak en nærmest hermetisk lukket overflate av parodisk forvrungne fremstillinger av samtidens forestillinger om politikk, psykologi og naturvitenskap, finnes det noe dypere i *Smilla*: Den naivt regredierende fortellingen om at mennesker kan være kalde, men bare tilsynelatende; at sannheten finnes bak avvisende overflater; at man kan nyte dens varme ved å trenge gjennom disse – og den parallelle fortellingen om at bare man trenger dypt nok inn i Steinens natur, så er det Livet man møter. Fortellingene er kanskje barnslige i sin banalitet, men de varmer.

Litteratur

- Baur, B. (2001): «Der dunkle Kontinent in Grönland. Grenzgänge in bezug auf *gender* und Ethnizität in Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne*», i A. Heitmann (red.): *Arbeiten zur Skandinavistik: 14. Arbeitstagung der deutschsprachigen Skandinavistik, 1.-5.9. 1999 in München*. Frankfurt a.M. etc.: Peter Lang, 329-336.
- Chicaneria, A. *et al.* (1996): «MR appearance of cerebral Drancunculus borealis infection», *American Journal of Neuroradiology* 17, 798f.
- Emden, Ch. J. (2005): *Nietzsche on Language, Consciousness, and the Body*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gammelgaard, J. (2001): «A Psychoanalytic Reading of Peter Høeg's Novel *Miss Smilla's Feeling for Snow*», *International Journal of Psychoanalysis* 82, 101-116.
- Gandelman, C. (1982): «Thomas Mann and the Theory of 'Crystalline Beauty'», *Orbis Litterarum* 37, 122-133.
- Haeckel, E. (1917): *Kristallseelen: Studien über das anorganische Leben*. Leipzig: Kröner.
- Hauge, H. (2004): «Det grønlandske spøgelse: Peter Høegs *Smilla*», *Spring* 22, 237-255.
- Hees, A. van (2002): «Fiction and Reality in *Smilla's Sense of Snow*», *European Studies* 18, 215-226.
- Nielsen, K. H. og Thomasen, L. S. (2010): «Smilla, Anna og Alexandra: Videnskabskvinder i nyere dansk populærlitteratur». *Slagmark* 58, 85-98
- Høeg, P. (1993[1992]): *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. København: Rosinante.
- Konersmann, R. (2007): «Vorwort: Figuratives Wissen», i R.K. (red.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 7-22.
- Krüger, M. (1997): «Luksusgrønlænderen, papgrønlænderen, fupgrønlænderen, pladaskgrønlænderen – hvad er jeg? Zur Fragestellung einer postkolonialen Poetik in Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne*», i H. Uecker (red.): *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*. Frankfurt a. M. etc.: Peter Lang, 303-321.
- Kuby, L. (1974): «The World is Half the Devil's: Cold-Warmth Imagery in *Paradise Lost*», *English Literary History* 41(2), 182-191.

- Köhler, R. (1985): «Der Kristall als ästhetische Idee: Ein Beitrag zur Rezeptions- und Ideengeschichte der Zweiten Wiener Schule», *Archiv für Musikwissenschaft* 42(4), 241-262.
- Lasch, A. (2005): *Beschreibungen des Lebens in der Zeit: Zur Kommunikation biographischer Texte in den pietistischen Gemeinschaften der Herrnhuter Brüdergemeine und der Dresdner Diakonissenschwesterschaft im 19. Jahrhundert*. Münster: LIT.
- Milton, J. (2007[1667]): *Paradise Lost*, red. og intr. ved D. S. Kastan. Indianapolis: Hackett.
- Mann, Th: (1974[1947]): *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Andrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Martin, L. (1986): «'Eskimo Words for Snow': A Case Study in the Genesis and Decay of an Anthropological Example», *American Anthropologist* 88(2), 418-423.
- Nagel, B. (1991): *Die Welteislehre: Ihre Geschichte und ihre Rolle im «Dritten Reich»*. Stuttgart: Verlag für Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik.
- Newman, J. (2004): «Postkoloniale parasitter: Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne*», *Spring* 22, 9-27.
- Norseng, M. K. (1997): «A House of Mourning: *Frøken Smillas fornemmelse for sne*», *Scandinavian Studies* 69(1), 52-83.
- Persson, M. (2002): *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhundretalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*. Stockholm: Symposion.
- Poddar, P. og Meador, Ch. (2004): «Det postkoloniale Danmark: Imperialisme, identitet og immigration i Peter Høegs 'Frøken Smillas fornemmelse for sne'», i P. Poddar (red.): *Postkolonial kontra-modernitet: Immigration, identitet, historie*. [s.l.]: Modtryk, 55-98.
- Pullum, G. K. (1991): *The Great Eskimo Vocabulary Hoax and Other Irreverent Essays on the Study of Language*. Chicago: Chicago University Press.
- Rühling, L. (2002): *Opfergänge der Vernunft: Zur Konstruktion von metaphysischem Sinn in Texten der skandinavischen Literaturen vom Barock bis zur Postmoderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schaffer, R. (1998): «Smilla's Sense of Gender Identity», *Clues* 19, 47-60.

- Schröder, U. (2010): «Zum Stellenwert des ökologischen Diskurses in Peter Høegs Roman *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992) sowie in der Verfilmung von Bille August (1994)», *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 31(1), 159-181.
- Stounbjerg, P. (1996): «Byen og isen: Det urbane og dets grænser i *Frøken Smillas fornemmelse for sne*», i M. Barlyng og S. Schou (red.): *Københavnromaner*. København: Gyldendal.
- Thisted, K. (2002): „The Power to Represent: Intertextuality and Discourse in *Smilla's Sense of Snow*», i M. Bravo og S. Sörlin (red.): *Narrating the Arctic. A Cultural History of Nordic Scientific Practices*. Canton: Science History Publications, 311-42.

Hvordan slutter *Kjærlighet*?

Innledning

Vibeke ligger kokongaktig innhyllet på soverommet, Jon vansmekter i kulden utenfor. Scenen utgjør slutten av Hanne Ørstaviks fortelling *Kjærlighet* (1997). Den har blitt omtalt en rekke ganger i en etter hvert omfattende forskningslitteratur. Til tross for en del språklige forskjeller synes vurderingen av sluttscenen å være nokså enhetlig. «Jons kommende død i snøen står symbolsk for den kulde som behersker forholdet mellom ham og moren», skriver Christine Hamm (2004:140) og synes å hevde omtrent det samme synspunkt som Bjarne Markussen: «En låst dør mellom leilighetens varme og yttersidens iskalde rom – det er sinnbildet på mor-sønn-forholdet i *Kjærlighet*.» (Markussen 2001:79) Andre lesere synes ofte å ta dette synspunktet for gitt, enten ved at deres egen billedbruk forutsetter tolkninger som ligger nært dem som Hamm og Markussen formulerer, eller ved at det unevnt gjøres til gjenstand for videre tolkningsvirksomhet. Et eksempel på det første er Kjell Ivar Skjerdingsstads vidtfavnende, fenomenologisk orienterte artikkel om blikket i Ørstaviks forfatterskap, der Vibekes «isnende» nærvær forklares som et resultat av den manglende evnen til å etablere avstand til omgivelsene, med det resultat at tilværelsen blir «trangere, kaldere» (Skjerdingsstad 2007:290). Erik Østeruds artikkel om *Kjærlighets* «entropismer» preges av en lignende billedbruk, men her inngår den i et forsøk på å utlegge teksten ved bruk av begreper som har tatt veien fra fysikkens varmelære til moderne kommunikasjonsteori. Østerud avslutter artikkelen ved å vende seg tilbake til fysikken. Han leser sluttscenene i *Kjærlighet* som uttrykk for en tilstand av statisk entropi der systemets kulde- og varmepol ikke lenger er forbundet med hverandre (Østerud 2008:58).

Synspunktet som kan trekkes ut som minste fellesnevner i disse uttrykksmåtene – at de fysiske temperaturforholdene som beskrives i *Kjærlighet*, har å gjøre med fremstillingen av menneskelige trekk i personene som beskrives – er ikke kontroversielt. Det hører til de kjensgjerninger om fortellingen som aksepteres på tvers av litteraturvitenskapelige forskningstradisjoner, på samme måte som grunntrekkene i handling og fortellemåte. Samtidig kan fraværet av en mer utførlig redegjørelse for de tolkningsmessige skrittene som fører frem til dette synspunktet, virke utfordrende. Hvordan vet Markussen og Hamm at sluttscenen i *Kjærlighet* representerer en bestemt symbolsk eller sinnbilledlig bruk av fysiske temperaturforskjeller? Et utførlig svar på dette spørsmålet ville utvilsomt måtte gjøre bruk av lingvistiske, språkfilosofiske og psykologiske forklaringsmåter som for lengst er

profesjonalisert andre steder enn i litteraturforskningen. Likevel har svaret også en litteraturvitenskapelig side. For det første inngår Ørstaviks billedbruk i en omfattende, litteraturhistorisk tradisjon som i sin tur har formet lesestrategiene som boken møtes med. Videre finnes det i *Kjærlighet* en rekke øvrige, tekstlige momenter som synes å gjøre en billedlig tolkning av fortellingens termiske sider nødvendig. Selv om det i fortellingens sluttscene bare sies at Jon er fysisk kald, virker forestillingen om at denne kulden viser ut over seg selv – stundom til nokså bestemte, andre ganger til mer uklare forestillinger om kulde i ordets overførte betydninger – uunngåelig. Dessuten inngår kulden i et komplisert samspill med andre billedlige momenter i fortellingen. Når Markussen omtaler den låste døra mellom hovedpersonene i sluttscenen, berøres et av disse billedlige momentene. Også her virker det ikke upassende å forsøke en mer detaljorientert tilnærming, med utgangspunkt i den empiri som teksten utgjør.

Kulden foran og bak den lukkede døra

Vibeke sover inne; Jon har lagt seg utenfor uten å ringe på, uten å kjenne på døra engang – mens fortelleren lar leseren bekymre seg for hvorvidt gutten kommer til å overleve eller ikke. Scenen er forestillbar også uten den fysiske kulden som tydeliggjørende eller nyanserende, billedlig moment. Den har fellestrekk med grunnsituasjonen i den populære, elegiske undersjangeren som gjerne omtales med uttrykket *paraklausithyron* – tekster der en avvist person, i regelen en forsmådd elsker, klager sin nød over atskillelsen som markeres ved den låste døra, og ber om å bli sluppet inn. Også i klassiske *paraklausithyra* nevnes imidlertid gjerne den fysiske kulden som knuger den våkende sangeren – beileren i Kallimakhos' epigram til Konopion (*Anth. Gr.* 5.24) klager over at han må ligge i den kjølige forgården; det lyriske jeget i Horats' dikt til Lyke (*Oder* 3.10) trekker frem nordavinden. I *Kjærlighet* er tonen ikke sorgmunter. Jons kjærlighetsønske overfor Vibeke uttrykkes en siste gang – gjennom den i fortellingen stadig tilbakevendende drømmen om en felles, uendelig togreise de to skal foreta sammen (111, cf. 5 etc.).¹ Når han ikke tar kontakt med moren innenfor, er det fordi han allerede har prøvd døra tidligere på kvelden. Nøklene hans ligger gjenglemte innenfor, og fordi Vibekes bil ikke har kommet tilbake siden sist, antar han at moren fremdeles er ute på handletur – sannsynligvis forulykket. Den topografiske plasseringen av personene i *Kjærlighets* sluttscene forblir en hemmelighet for de involverte partene, og denne uvitenheten danner en forutsetning for spenningen i scenen. Vibeke er ikke en kvinne som av ekte eller foregitt

¹ *Kjærlighet* siteres etter den i nyere lesninger oftest brukte 1999-utgaven.

likegyldighet avviser den som vil inn fra kulden utenfor; Jon ville ikke ha blitt liggende stille utenfor hvis han hadde visst at Vibeke i virkeligheten er hjemme.

Kallimakhos' og Horats' klassiske *paraklausithyra* legger til rette for to atskilte, men konvergerende forståelser av kulden det klages over. Ingen av dem er subtile. På den ene siden kan kulden tas som et bilde på det lyriske jegets følelse av å bli avvist – et bilde som i dag har fått sin sammenheng med situasjonen til antikkens forsmådde kjærester sementert i idiomatiske vendinger som *to be left out in the cold*. Hvis det kjærlighetsplagede dikterjeget bare kommer innenfor, skal det nok få varmet seg. På den andre siden er det også nærliggende å knytte kulden til den besungne – i den forstand at klagene også tematiserer holdningen som får personene innenfor døra til å holde den lukket. Slik knyttes følelsen av å bli avvist til forestillingen om at kulden innehas og deles ut av den som avviser – på grunn av kjølig, reell eller foregitt likegyldighet eller i bluferdighetsbetinget frigiditet. Den som gir noen en kald skulder, må først ha en selv. Slik ser kulden ut til å smitte over fra situasjonen til den som blir avvist, til den som avviser.

Vibekes temperaturer

Også i litteraturen om *Kjærlighet* har implisitte, billedlige forestillinger om den fysiske kulden som Jon opplever, en tendens til å smitte over på kvinnen innenfor. Skjerdingstads billedlige omtale av henne – Vibekes «isnende» nærvær – har allerede blitt nevnt. Tidligere i artikkelen sin har han utbrodert: «Mora er et frysende blikk, mens Jon kommer til å dø frosset inn i et blikk han ikke selv kan se.» (Skjerdingstad 2007:284) Samtidig kan Østerud omtale Vibeke som en varmepol. Å skulle avvise denne diskrepansen som en dypere sett uvesentlig forskjell i språkbruk, virker urimelig. Til tross for at Skjerdingstad og Østerud uttrykker seg billedlig, impliserer bildene entydig divergerende syn på en av fortellingens hovedpersoner – og på handlingen som helhet. Man fristes til å spørre seg i hvilken grad *Kjærlighet* gir belegg for disse synsmåtene.

Ved begynnelsen av fortellingen er det Vibeke som er ute, mens Jon venter på henne innendørs. Allerede i det første avsnittet der synsvinkelen snur fra Jon til moren, omtales Vibeke på en måte som motiverer en billedlig lese måte – i alle fall for den som kjenner fortellingens senere utvikling: Bilturen hjem har gjort hendene hennes «hovne etter kulden» fordi varmeapparatet ikke virker. Vibeke kommer ikke til å reparere det, hører vi, og slik gis leseren også et første hint om hennes sosio-økonomiske plassering. «Hun har ikke så mye penger og hun bruker dem i alle fall ikke på bil.» (6) Når Vibeke slik eksponerer seg for lave temperaturer, er det altså et

bevisst valg. Etter en avveining mellom hensynet til økonomi (og det uttrykte idealet om å se på bilen som et nødvendig onde) på den ene siden og hensynet til egen komfort på den andre, kommer Vibeke til at hun foretrekker kulden. En lignende tankegang kommer uttrykkelig til syne litt senere i fortellingens eksposisjonsfase, idet Vibeke tenker over forskjellen mellom å kle seg pent og å kle seg etter været:

De tynne strømpene er en luksus hun unner seg. De fleste kler seg etter været. Tykke strømpebukser, og enda et ekstra sett som de tar av seg på toalettet når de kommer fram. Livet er for kort, tenker hun, til ikke å være fin. Så får en heller fryse. (9)

Tynne strømper er en luksus hun unner seg, mener Vibeke. Lesere som i denne og lignende formuleringer har sett forbindelsen til det selvforkjælingsideal som uttrykkes i L'Oréal-slagordet *fordi jeg er verd det* (det gjør mer enn én av forfatterne i Hauge og Ørjasæters artikkelsamling (2008)), griper neppe feil. Analysen av Vibekes klesvaner og språket de formuleres i, trenger imidlertid ikke å stoppe opp ved dette poenget. Forestillingen om at tynne strømper er en luksus, representerte også i 1997 et teknologihistorisk tilbakelagt stadium. Hvorfor omtaler Vibeke sine tynne strømper på denne måten? En innlysende forklaring er den tendens til forskjønnende tenkemåter som også ellers stilles til skue i språket hennes. Noe som egentlig burde gå under benevnelsen *å lide for skjønnheten*, omtales med et uttrykk som gir assosiasjoner til det motsatte. Samtidig virker det ikke urimelig å knytte omtalen av luksus til en annen type økonomi enn den som har med penger å gjøre. Ødselheten som Vibeke unner seg, gjelder tilsynelatende heller hennes egen følelse av fysisk velbefinnende, og det betyr i denne sammenhengen ikke minst: Hennes varme.

Vibekes refleksjoner omkring forholdet mellom klesmoter og lave utetemperaturer er ikke enestående. Også Smilla i Peter Høegs bestselgerroman (1992) introduseres med henvisninger til heltinnens bevisste og frivillige kuldeeksponering. Smilla viser imidlertid noe større selvinnsikt enn Vibeke og omtaler de malplasserte nylonstrømpene sine som en «hyldest til kulden» (Høeg 1993:11). Vibekes offervilje gjelder imidlertid utelukkende utseendet hun presenterer når hun er ute blant folk – på jobb eller andre steder. Hjemme velger hun klesplagg som ikke er mindre finkulturelt stigmatiserende enn de pølser, speilegg og fjernsynsprogrammer som konsumeres i løpet av fortellingen – innesko og «en grå joggedress med glidelås i halsen» (7). Forestillingen om hjemmet som et sted der Vibekes bunkrer fysisk varme, forsterkes gjennom ullpleddet hun brer om seg (8), og ved badet hun senere glir inn i. Badet er samtidig det nærmeste Vibeke kommer en religiøs opplevelse i løpet av fortellingen. «Å komme ned i det varme vannet er en ren velsignelse, tenker hun. Bokstavelig talt.

Velsignelse.» (17) Den påfølgende sminkescenen føyer seg inn i det termiske mønsteret som er etablert i fortellingen, idet neglelakkpenselen som Vibeke ønsker å stryke mot leppene, presenteres som «[m]yk og kald» (23). Heltinnen i *Kjærlighet* begir seg imidlertid nærmest glødende i vei. Blant de siste opplysningene som tilkommer leseren før hun trer over dørstokken, er bemerkningen om at hun har fønet håret så lenge at hun «fortsatt kjenner varmen i hodebunnen» (28).

Ute er det kaldt, inne kan man varme seg. Presentasjonen av Vibeke slutter seg til, men kompliserer samtidig denne forestillingen. I stedet for å ta den subjektive følelsen av kroppsvarme som en på forhånd gitt, indre basiserfaring, synes denne fremstillingen heller å presentere følelsen som beroende på viljestyrte faktorer og en avveining mellom forskjellige hensyn. Frosten utenfor er noe man av hensyn til forfengelighet eller pengebruk kan velge å utsette seg for, eller la være. Slik blir varmen nærmest en budsjettpost på linje med andre i kroppens og følelsenes økonomi.

Vibekes tur til biblioteket ender opp i de nedre regioner av kulturlivets hakkeorden. På tivoliet går hun rundt og fryser med nylonstrømper under buksene (33). I hennes indre refleksjon antydes det faktum at hun fryser som den direkte årsaken til at hun velger å bli med en tilfeldig karusellbestyrer inn i campingvogna hans for å ta en kopp kaffe (36). Her er det varmt, men frosten har satt seg i Vibeke. Fortellingens spill med altfor innlysende, billedlige tolkningsmuligheter fortsetter:

Vibeke holder hendene rundt kruset som om hun varmer dem, men det er ikke noe i det. Mannen fra tivoliet tar en dusj. Hun vet ikke hva han heter. Jeg må huske å spørre, tenker hun. (40)

Hun glemmer å spørre, men andregangslseren vet at Vibeke allerede har formulert navnet hans. Det er ikke noe i Tom. Likevel søker hun varme hos ham. Hendelsene som fører til at hun noen sider senere ledes til å oppfatte seg selv som «full av glød» (53), utgjør imidlertid ikke noen ukomplisert utvikling frem mot luende lidenskap. Teppet Tom rekker over til henne, luner riktignok litt (42), stemmen hans er «varm» (41), og selv etter deres intime øyeblikk, mens begge ser ut av vinduet på campingvogna, føler hun kroppsvarmen hans bak ryggen sin (55). Fire ganger i løpet av de innledende fasene i bekjentskapet deres kommenteres utetemperaturen (33; 42; 43; 59) – uten at man derfor utelukkende må ta dette som et tegn på at paret ikke har noe å snakke om. Temperaturer er ikke uviktige for Vibeke. Oppholdet i campingvogna varmer henne opp, og unnskyldningen hun bruker når Tom prøver seg på henne, er ikke overraskende. Eggene i steikepanna svir seg, hevder hun, og har tilsynelatende rett: Litt senere fordeles «den svidde maten» på asjettene (53; 55). Før Vibeke henger

seg på Tom i hans forsøk på å finne et sted med glade mennesker, drikker de whisky, «gyllen, som ren ild» (59). Hun lurar på om han har skrudd opp termostaten i vogna, tar forholdsregler for ikke å svette ... men rundt midten av fortellingen begynner en gradvis nedkjøling. Vibeke tiltrekkes av et varmt lys fra puben der paret til slutt ender opp (73), men opplever en merkverdig avvisning fra to menn som snakker om ishockey (78). Jon minnes pynte-snøværet hun har gitt ham (84f.), inne fra puben observerer hun kulden utenfor (88), blir av sin sønn beskrevet som en person som ikke liker å være ute i snøen (90), fryser på halsen (91), overværer Toms litt for interesserte samtale med en bardame – om en isfiskekonkurransen (92), føler varmen mens hun venter inne i bilen, men den er illusorisk: «Så kjenner hun kulden, den kommer ikke smygende, som man pleier å si, den bare er. Den er rundt henne på alle kanter.» (95) Idet Tom endelig kommer, vender også litt av temperaturen tilbake – varmeapparatet durer igjen; klinkekulene Vibeke har vunnet på tivoliet, er «ikke kalde mer», og Vibeke er tilsynelatende endelig klar: Hun vil sovne, «og så våkne opp med en som er varm.» (96; 100; 99). Hennes invitasjon til Tom utenfor inngangsdøra blir imidlertid avvist – en reaksjon som den forsmådde umiddelbart fører tilbake på andre årsaker enn seg selv: «Han har nok større sperringer enn de som kommer til syne på overflaten.» (104).

Teksten tilordner termiske uttrykk til Vibeke på en måte som vekker oppmerksomheten til selv de minst langørede leserne. Beskrivelsen av hennes opplevelser står på den ene siden i den samme tradisjon som dametermometrene som ble diskutert blant britiske intellektuelle på 1700-tallet. Apparatene – glassrør fylt med blant annet voks fra jomfrubier – ble tilskrevet den egenskap å kunne angi en kvinnes sinnstilstand, og væskemengden indikerte nivåer fra *Ukrenkelig blyghet* til *Løssloppen lettferdighet*. At denne oppfinnelsen er en litterær fiksjon, gjør det ikke mindre passende å lese den som uttrykk for samfunnets billedlig uttrykte forestillinger om kvinnelig psykologi,² forestillinger som også viser sin innflytelse i Ørstaviks fortelling. På den andre siden kan man spørre seg om ikke den overtydelige bruken av termiske uttrykk i *Kjærlighet* heller bør ses som et element i en litterær fremstilling av selve dametermometeret og de mentalitetshistoriske faktorene som skapte det, enn som en irriterende avlesning av måleresultater. I så fall kan tolkningslitteraturens omtale av hennes som «iskald», «varmepol» etc. anklages for å slutte seg til en språklig praksis som fortellingen selv ikke omgås uten distanseringsvirkemidler. Følelsen av endimensjonalitet som slår leseren i møtet med Vibeke, er også et

² Det gjør Terry Castle i sin bredt anlagte tilnærming til den psykoanalytiske resepsjonen av E.T.A. Hoffmanns novelle «Der Sandmann» (1817) (Castle 1995:21-42).

karakteristikum for temperaturskalaen. Når fortellingen knytter en persepsjonsmåte der inndelingen i varmt og kaldt utgjør et nærmest universelt appliserbart beskrivelsesskjema, til Vibeke – en person hvis språkløshet er et gjennomgående tema i litteraturen om *Kjærlighet* – burde dette i seg selv motivere til forsiktighet i gjenbruken av uttrykksmåtene.

Kanskje kan en tilnærming som lener seg mot en kognitivt-psykologisk beskrivelsesmåte brukes for å tydeliggjøre dette momentet. Med få unntak er den billedlige tolkningen av uttrykk som «varmt» og «kaldt» i *Kjærlighet* overlatt til leserne. Vibekes tanke om å «bryte isen» (19) er etter det jeg kan se, tekstens eneste eksempel på entydig, metaforisk bruk av temperaturrelaterte uttrykk knyttet til den kvinnelige hovedpersonen. Et par andre formuleringer (f. eks. *varm stemme*, cf. 41), der billedligheten er avsvakket eller ikke følbart, endrer ikke inntrykket av *Kjærlighet* som en tekst der bruken av denne og andre troper – forstått som betydningsforandrende språkbruk på enkeltordnivå – er ytterst sparsom. Teksten aktualiserer imidlertid en rekke metaforiske forestillinger³ som er velkjente for norske språkbrukere, men på en måte som krever en annen type avkodingsarbeid enn bilder som «isnende blikk» og «brennende kjærlighet». Mens lesere uten videre og nærmest ubevisst kan tilordne disse uttrykksmåtene til metaforiske forestillinger som FIENDSKAP ER KULDE og HENGIVENHET ER VARME, retter Ørstaviks språkbruk oppmerksomheten mot et tolkningsmessig mellomtrinn: SOSIAL ISOLASJON ER KULDE, vet vi, men denne kunnskapen kan ikke kobles til ishockeyspillernes avvisning av Vibeke uten at leseren først konstaterer at situasjonen lar seg knytte til en metaforisk forestilling som har kommet til syne andre steder i fortellingen, og deretter aktivt og bevisst oppfatter at kulde kan relateres metonymisk til ishockeyspilleren. Vibekes avvisning av Tom i campingvogna preges av en lignende, refleksjonsbetinget billedlighet: VELLYST ER VARME, det viser både Ernst Orvils og Stein Mehrens konstruksjon av nesten-oksymora med adjektivet «kjølig».⁴ Levde noen gjennom nittitallet uten å se Charlie Sheen steke egg og bacon på magen til kjæresten i *spoof*-filmen *Hot Shots!* (1991)? Utvilsomt. Trolig har enda færre har sett åttemillimetersopptaket som gjerne kalles *The Egg Film* (1974), der magen til Madonna ender opp som spisebord.⁵ Å skulle påstå at kjærlighetsscenen i *Kjærlighet* alluderer til dette

³ Slik oversetter jeg begrepet som i George Lakoffs språkbruk kalles *metaphorical concept*. (Lakoff 1980:5 og *passim*.)

⁴ «Fru Lisbet var ikke frigid, men hun kjente bare en kjølig vellyst.» (fra *Hvit uro*, Orvil 1937:86) «De kjedet hverandre. De var bundet til hverandre med kjølig vellyst.» (fra *De utydelige*, Mehren 1975:67)

⁵ Klippene kan ses på <http://goo.gl/oU670w> og <http://tinyurl.com/6xczyf4>.

toposet, er sikkert i overkant fantasifullt. Fortellingens lesere må imidlertid ikke bare vite intuitivt, men gjøre bevisst for seg selv at VELLYSTER VARME for å forstå billedligheten i opptrinnet; deretter kan man – i en banal, men likevel refleksjonsbetinget avkodningsprosess – konstatere at (overdreven) hete lar seg knytte metonymisk til brente speilegg. Deretter kan leseren foreta forutsigbare tolkninger, for eksempel at Tom likestilles med den for varme stekepanna, og at Vibeke følgelig også kjører ham ned idet hun foregir å ville redde eggene. Dette ville passe med at han tidligere har blitt antydnet som en potensiell varmekilde – kruset uten noe i (40) – og med at han senere, lengtende, tror jeg, tenker på sommeren (87). Videre kunne man påpeke at ikke bare Vibekes hang til *nesting* innenfor hjemmets lune joggedress gjør egget nærliggende som billedlig plassholder, men også det faktum at hun senere, grepet, resiterer en pinlig langtrukken regle som slutter med « – I det egget ligger hjertet mitt.» (65). Vibeke observerer dessuten hvordan Tom i brutal lystenhet nærmer seg speilegget, «stikker hull på plommen med kniven, skjærer egget på kryss og tvers, løfter maten inn i munnen med gaffelen.» (57); Jon beveger seg nærmest nølende bort fra den billedlige sammenstillingen av eggene og Vibeke når han senere lurer på om moren har glemt «Egg eller kanskje mel [...]» til bursdagskaken (68). Denne tolkningen kunne suppleres med at stekepannen samtidig kan ses i kontrast til Vibekes forestilte dametermometer, som til tross for den gradvise temperaturstigningen inne i campingvogna enda ikke har nådd løssloppenhetens nivå – eller man kunne vise til at egget er et fruktbarhetssymbol og slik sett ikke uegnet som distanserende kommentar til bryksomhetene som utspinner seg.

Mot slutten av fortellingen synes imidlertid de termiske bildene å miste sin aktualitet som beskrivelser av Vibeke. Til tross for at hun varmes opp på bilturen hjem fra byen med Tom, ender turen med en avvisning for hennes del, men i dette tilfellet uten at handlingen illustreres med varme- eller kuldebeskrivelser som lar seg innordne i mønsteret som har blitt etablert i fortellingen. Er hun varm eller kald der hun ligger og holder avslapningsøvelser i sengen før hun sovner? Tekstens utblending av et billedlig felt som har dominert beskrivelsene av Vibeke tidligere, gjør ikke bare dette spørsmålet vanskelig å besvare, men fører samtidig til at det kan føles upassende. Slik danner *Kjærlighets* skildring av Vibeke og hennes temperaturer en dobbel kontrast til sønnen: Forestillingen om at hun er varm og trygg innenfor husveggene, danner seg i første rekke som en konsekvens av at Jons situasjon på utsiden så entydig kan beskrives på den motsatte måten. Ledet av berømte, sikkert tolkningsstyrende forbilder som H.C. Andersens *Den lille Pige med Svovlstikkerne* (1845), kan leseren komme til å anta at verden innenfor dørene er varmere enn det er rimelig å anta.

Kjærlighet stiller ikke opp noen lun idealtilstand som motsetning til Jons opplevelser på utsiden, og motsetningen mellom de to situasjonene i fortellingens sluttscene er dobbelt. På den ene siden er forholdet mellom varmt og kaldt noe man ikke kommer utenom i et forsøk på å beskrive scenen. Motsetningen mellom sluttscenens to situasjoner er imidlertid også av estetisk art: Den billedlige overtydeligheten som preger Jons vanskjebne, kontrasteres mot det faktum at Vibekes tilstand for første gang i fortellingen ikke entydig kan plasseres på en temperaturskala.

Mens bruken av varme og kulde som billedlige beskrivelsesmåter i Vibekes tilfelle endrer seg fra det overtydelige til det ubestemmelige eller betydningsløse på romanens siste sider, synes situasjonen å være motsatt for Jons del. Også i hans tilfelle er de stadige temperaturbeskrivelsene et viktig element i fortellingens personskildring, men i den grad det lar seg observere et mønster i disse før fortellingens siste sider, gir de uenhetlige og til dels motstridende tolkningsmuligheter. Dette skyldes ikke minst at handlingen som fortelles ved bruk av Jons synsvinkel, i seg selv er preget av en ubestemthet som Melissa Gjellstad beskriver ved bruk av Gary Saul Morsons uttrykk *sideshadowing* (Gjellstad 2004:216f.). Ørstaviks narrative grep er viktig nok til å fortjene en kort presentasjon – som til dels går ut over momentene som omfattes av Gjellstads begrepsbruk.

***Kjærlighets* detaljer – innzooming til ubehag**

Jons opplevelse foran TV-skjermen mens han er på besøk hos jenta utgjør et persepsjonsestetisk motstykke til en skrivestrategi som former *Kjærlighet*: Kameraet som zoomer inn fra bilder av «ting på avstand i fine farger» til heslige, overraskende nærbilder. «For eksempel et fruktfat med oppskjærte meloner, og så viser bildet at det som på avstand så ut som steinene i melonen egentlig er hvite, kravlende mark.» (47f.) Mange av Jons opplevelser kan gi grunnlag for tolkninger som på en lignende måte beveger seg innover fra det trivielle til det ubehagelige. Et forholdsvis uskyldig eksempel er antydningene om hans kleptomane tendenser – markert ved eufemiserende formuleringer som at han «finner» noen penger i morens frakkelomme (14); mønsteret blir først synlig åtti sider senere, når han ikke tør å stjele fra bilføreren med den hvite parykken. Jeg vet ikke om noen lesere av *Kjærlighet* som har gjort et poeng av å tjuvkjenne Jon i sine analyser – enten nå dette skyldes at momentet overses, eller at det regnes som uviktig. Flere lesere omtaler imidlertid Jons møter med fremmede på sine vandringer i bygda med en viss, latent bekymring – eksempelvis observerer Christine Hamm (2004:147) at han «straks på oppfordring blir med en fremmed inn i bilen», og tar dette som «ett av mange tegn på hans uselvstendige holdning».

Allerede Jons første møte med verden utenfor er preget av en fremstillingsform der det som for et distansert blikk virker som uskyldige handlinger, stadig skygges legges av momenter som også ville passe i mer ubehagelige kontekster. Mannen som Jon selger lodd til, ser «bak ham ned mot veien» før fortelleren snedig kommuniserer at mannen vet seg uiakttatt; tvetydigheten i at mannen «stenger» ytterdøra smitter over på den i utgangspunktet nøytrale, umetaforiske fremstillingen av at han håndterer kubbe og pung. Det blir verre. Jon tas med ned i kjellerens innerste, muggduftende rom, der en sengebrisk, et hundebånd i lær, en lenke av metall fanger hans oppmerksomhet; «Se på disse», sier mannen, men mener visst et par skøyter (17f.). Jons tur går videre, inn i et nytt, uhyggelig hus, der han bokstavelig talt ligger med en fremmed, jevnaldrende jente – selv om de begge synes å ha blitt noen år eldre i løpet av kvelden. Jenta spør ham i spøk om han blir atten år (30), selv synes han etter hvert at hun ser større ut; «femten eller kanskje søtten» (46). Også den ytre handlingen tar farge av disse fantasiforestillingene – for eksempel ved at jentas foreldre ikke sender niaringen hjem til tross for at klokka blir elleve (55). Gutten behandles allerede som en innflyttet svigersønn – kanskje er det slik man må forstå Irene Engelstads overraskende beskrivelse av scenen som omgitt av en «trygg kjernefamilieatmosfære». (Engelstad 2002:172)

Kveldens tredje mellommenneskelige møte inneholder nok en henvisning til ubehaget ved den perseptuelle bevegelsen inn i detaljenes rike. Personen i bilen som plukker opp Jon, bærer en ring på fingeren. Tro hvordan den vil se ut under mikroskopet? «Det er sikkert masse bakterier på den [...]» (79) Fremstillingen av den på overflaten renhårige bilturen nærmer seg stadig vår tids konvensjonaliserte forestillinger om overgrep, berører dem så forsiktig, punktvis, at den obskøne tolkningsmuligheten ikke minst kan bli et samvittighetsproblem for leseren. Hvem sine fantasier er det som leves ut hvis man påpeker at den androgyne skikkelsen i bilen vitterlig ikke lokker med godteri før Jon har kommet inn i bilen, men likevel kjører til byen, «[t]o mil» (79), for å kjøpe litt etter å ha oppdaget at det ikke finnes noe å tilby? Jon blir søvnig og uvel allerede tidlig under bilturen; han har ikke inkorporert noe godteri, bare prøvd førerens damebriller (80). Er det altså urimelig å forestille seg at han egentlig bedøves av pastillene han ikke har fått? Gutten sovner og våkner av at føreren har stoppet bilen, sitter «nesten helt over ham» (84) og puster ham varmt i ansiktet. Hva er det som har rent nedover setet hans? «Han er tørr i munnen.» (*ibid.*), «pleier aldri å gjøre sånn [sikle, *sc.*]» (*ibid.*). Bilturen, som ikke lenger er en reise til byen etter godteri (de snur, 98f.), fortsetter med en annen, tilskitnende innvielsesprosess idet føreren lærer gutten å røyke – røykingen er

samtidig et konvensjonalisert, postkoitalt ritual og en metafor for noe ujevnelig («Hun holder sin hånd utpå hans. Han putter den [sigaretten, *sc.*(?)] dypt inn mellom leppene og suger.»). Den angivelig søvnløse føreren sovner, sammenlignes med et krypdyr, ser (slik ordtakene sier om alle dyr etter sex) lei seg ut (92; 89; 105)...

Forestillingen om at Jon i løpet av fortellingen gjentatte ganger er offer for utukt, er til stede som en skygge i teksten på omtrent samme måte som de mørke figurene i Munch-malerier som *Pubertet* (1894). Å skulle uttrykke i rene ord det som i *Kjærlighet* forblir antydninger, kan føre til følelsen av at man som leser gjør seg medskyldig i de tabuiserte handlingene som teksten avholder seg fra å formulere. *Kjærlighet* lar utukten fullbyrdes først i den verdensvante leserens fantasi. Gutten går halvskjendet fra lesningen, men bebreidelsene som man i det virkelige liv forferdet kunne rette mot mulige gjerningspersoner, har først og fremst leseren selv som adressat. Med tanke på det innovervendte ubehaget som fremstillingen av Jon er i stand til å skape, er det nærmest betryggende at antydningene om «abuse or misconduct», slik Gjellstad uttrykker det, allerede er berørt i det minste et par steder i litteraturen om *Kjærlighet* (Gjellstad 2004:219, Skjelbred 2007:36).⁶ Gjellstads blikk for potensielle, uhyggelige bihandlinger (*sideshadowing*) er riktignok mindre innsnevret enn mitt; blant hennes eksempler er muligheten for at mannen som kjøper lodd, kommer til å åpne døra med en kjøttøks i hånden (Gjellstad skriver «hatchet», 2004:217). Ellers i tolkningslitteraturen trer disse sidene av *Kjærlighet* gjerne frem bare i enkeltord – som for eksempel i Østeruds artikkel, som ikke nærmer seg temaet på noen annen måte enn i den tvetydige formuleringen om at Jon «opplever sin verden som full av brutale overgripere» (Østerud 2008:55). Kanskje treffer likevel denne utydelige formuleringen et moment som står i fare for å underkommuniseres i og med Gjellstads nokså klart trukne skille mellom den «sanne» handlingen i fortellingen og dens forestillbare, uhyggelige sidespor. Hvorvidt teksten som helhet bekrefter utuktsscenerne «som plausible handlinger» (cf. Gjellstad 2004:219, som mener at den ikke gjør det), er et moment som bare er av interesse hvis man aksepterer som

⁶ Bortsett fra Gjellstads artikkel kjenner jeg ikke noen mer direkte behandling av temaet enn Aasta M. Bjorvands korte bemerkning om loddkjøperen, som imidlertid begrenser seg til episodens begynnelse. «Teksten antyder ingen klar fare, men utelukker heller ikke at mannen kan ha skumle hensikter.» (Bjorvand 2003:66) Hvorfor nevner ikke Bjorvand sengebrisen? I en senere artikkel kommer Bjorvand tilbake til «det skumle» i fortellingen, dette i anledning en mulig allusjon til Astrid Lindgrens *Ingen rövare finns i skogen* (Bjørkøy 2011). – Også Skjelbred (2007:36) kommer til at man kan få en «guffen følelse» under lesningen av disse partiene.

utgangspunkt at fortellingen slutter seg til realismens versjon av idealet om troverdighet i handlingen.⁷

Jons temperaturer

Denne ubestemtheten i Jons del av fortellingen bidrar til at billedligheten i hans opplevelser av ytre varme og kulde – bortsett fra i sluttscenen – er vanskeligere å få øye på enn for Vibekes vedkommende. Temperaturene Jon opplever før fortellingens siste sider, åpner for billedlige tolkninger som følger mønstre andregangleseren allerede kjenner fra Vibekes gjennomsluttede forhold til varmt og kaldt. Ofte dreier det seg imidlertid om tolkningsmuligheter som lettest lar seg forstå som forvanskede eller avsvakkede versjoner av bilder som formes i fremstillingen av Vibeke. På samme måte som fortellingens slutt legger føringer for tilnærmingen til Vibekes temperaturer, danner disse en kanskje nødvendig bakgrunn for forståelsen av temperaturbeskrivelsene som former Jons opplevelser.

Det mindre umiddelbare, mer reflekterende ved billedligheten i Jons varme- og kuldeopplevelser kommer ikke minst frem i hans egen begrensede og oftest reflekterende interesse for temperaturer ved begynnelsen av fortellingen. Her synes Jons forhold til kulden utenfor å være intellektuelt heller enn kroppslig – han tenker tidlig på musenes gangveier og kanaler under snøen (5), men de (uansett nokså utydelige) termiske implikasjonene av denne forestillingen må leseren finne frem til selv. Det samme gjelder hans tanker omkring skolens undervisning om snøkrystaller (8). Jons tidlige opplevelser av kulden plasserer den oftest som et utvendig fenomen – dette i kontrast til Vibekes kroppslige persepsjonsmåte. Gutten tenker på kulden som årsak til at folk holder seg inne (12) eller stivner i ansiktet (24); senere slutter han seg til at han «må ha kjent en kald trekk» fordi han snur seg mot inngangsdøra hos jenta han besøker (51). Før slutten av fortellingen er kulden for Jon bare følbare i kroppens randsoner – som noe som river i nesa (14) eller prikker i fingrene til den som har

⁷ Dette synes å være den dominerende holdningen i litteraturen om *Kjærlighet*, selv om den sjelden formuleres uttrykkelig – et unntak er Anika Mackenroths bastante konklusjon («'Kjærlighet' entpuppt sich als ein realistischer Text mit realistischen Wirkungsansprüchen», Mackenroth 2003:80). Forestillingen om et tivoli i sprengkulden en januardag (? – «raketthylstre», 59) i en fillebygd i Øst-Finnmark er alene nokså hardt brød for lesernes innbilningsevne – i alle fall for lesere som deler Ørstaviks førstehåndserfaring med distriktet. At tolkningene av *Kjærlighet* stort sett forholder seg til denne fantasien uten verken kommentar eller kritikk, sier kanskje ikke bare noe om lesernes sosioøkonomiske stilling, men også noe om styrken i føringene som er gitt ved lesernes forventning om at fortellingen slutter seg til realismens sjangerkonvensjoner. Også Tom er gjenstand for en skrivepraksis som stille avslører ham som den fiksjonen han er – for eksempel når slekten hans på familiefotografiet i husvogna utstyres med barter, «tegnet med noe som ser ut som kull» (40).

glemt vottene (22 etc.). Dette distanserte forholdet til utetemperaturen opptrer imidlertid sammen med en kommunikasjonsform som ofte er langt mer direkte og ureflektert enn den leseren blir kjent med hos hans mor. Momentet kan illustreres med en av fortellingens mange parallellhendelser. Mens Jons tilsynelatende ubevisste signal om kuldefølelse – han «lager et hulrom med de kalde hendene foran munnen og blåser» (25) – umiddelbart besvares med jentas tilbud om å låne votter, resulterer Vibekes følelse av kulden i campingvogna i et lite teaterstykke:

Trekken treffer henne øverst i ryggen og ved nakken, hun drar skuldrene opp mot ørene og trykker armene mot kroppen, hutrer med leppene. Brrr. Han sier han har en genser et sted. Han tar signaler, tenker hun. Hun ler. (41)

Til tross for Jons mer distanserte holdning er alle de tre menneskelige møtene han opplever i løpet av kveldens vandringer, også varmeopplevelser. Den gamle mannen som kjøper alle loddene i loddboka hans, innleder Jons besøk med å legge i ovnen – «Det må jo være varmt når det kommer besøk til en gammel krok.» (16) Jenta han besøker, koker kakao i en scene som rammes inn av Vibeke og Toms tilberedning av pulverkaffe og speilegg (46; 41; 49). Under bilturen retter Jons oppmerksomhet seg gjentatte ganger mot varmeapparatet (79; 89; 105), og tidlig i samtalen kommer en merkelig henvisning fra føreren: Jon må komme inn i bilen og sette seg: «Her er det altfor kaldt til å snakke med noen gjennom et vindu.» (74) Guttens mest påfallende, termiske erfaring inntreffer imidlertid tidlig i fortellingen, etter at han har kommet hjem fra loddselgerturen. Av grunner som ikke røpes for leseren, velger å Jon å beholde jakken på innendørs (21f.). Med tanke på skyggene av overgrep som senere lar seg observere i Jons opplevelser, virker det ikke urimelig å anlegge en lignende lese måte i tilnærmingen til den korte samtalen mellom mor og sønn. Vibeke går naken rundt i stua mens sønnen er uvanlig påkledt. I en annen setting er hennes spørsmål til sønnen («Jon, har du sett body-lotionen min?», 21) det billigste sjekketriks; vannpistolen han umiddelbart etterpå avfyrrer mot seg selv i speilet, er en penisattrapp på sitt mest trivielle. Fortellingens spill med psykoanalytiske tolkningskategorier fortsetter: De ødipale trekkene ved hans drøm om faren, som i soldatuniform, sammen med andre menn, bryter seg i deres hjem og mesker seg med den oppsparte maten deres (39), passer nærmest for godt med at gutten «har noe med øynene» (82) – tidligere har han puttet fyrstikker i dem («det er vanskelig å se», 6) og hørt en historie om utstikking av øyne (28); senere ønsker han selv å trykke dem inn i hodet (68).⁸

⁸ At Jon ønsker seg et modelltog i bursdagsgave, og at *Kjærlighet* innledes med hans drøm om samvær med Vibeke på toget, er forresten momenter med mer enn én type symbolverdi for psyko-

Den korte, først på bakgrunn av fortellingens senere antydninger ubehagelige samtalen mellom mor og sønn bringer sammen to fysisk varme personer, den ene naken og nybadet, den andre uforholdsmessig påkledt: «Det er varmt å ha jakka på inne, han svetter, men han vil ikke ta den av.» (21) Jons første opplevelse sammen med den nakne moren har som konsekvens at gutten glemmer eller bevisst legger igjen vottene, noe han umiddelbart angreir på idet han kommer utenfor. Dette handlingsmønsteret gjentar seg to ganger senere – utenfor leiligheten hjemme etter besøket hos jenta oppdager han at husnøklene ligger igjen inne, og umiddelbart etter å ha begynt på hjemveien etter bilturen, finner han ut at lua mangler (67; 107). Den fysiske nedkjølingen som Jon opplever, er ikke minst et resultat av denne gradvise blottstillingsprosessen. Fortellingen kler av Jon i samme takt som den utsetter ham for varmeopplevelser. Tolkningmuligheter med bakgrunn i forestillingen om at VELLYST ER VARME lar seg i Jons tilfelle vanskelig skille fra lesemåter der varmen tas som et bilde på mer allmenn, menneskelig kontakt – av den typen som anses passende for en niåring. Dette kommer kanskje tydeligst frem når Jon forlater sin nakne mor. Lesninger som påpeker at Vibeke ikke «ser» sønnen sin og slik kjøler ham ned følelsesmessig (dette synes å være den vanlige oppfatningen), vil enkelt kunne relatere hans bruk av ytterjakke innendørs til morens kulde – likeså kunne det faktum at gutten ender opp med å kjenne «en kald trekk [...] fra ytterdøra inn i entreen» (22), tas som et bilde på kulden som moren utstråler. Denne tolkningsmuligheten konkurrerer imidlertid med en (pseudo)freudiansk lese måte som kunne konkludere med at det heller er den kalde trekken som leder gutten ut i kulden igjen. I gjengivelsen av Jons bevisste refleksjon motiveres turen ut med at moren må få ro til bursdagsforberedelsene, men denne opplysningen gis nettopp i avsnittet som innledes med at gutten legger merke til luftdraget fra ytterdøra (*ibid.*). Er det altså urimelig å anta at Jon, som en annen femtitalsonanist, forsøker å kjøle ned sitt begjær ved å trekke utendørs?

analytisk orienterte lesere. Freuds egen jernbaneangst er velkjent, likeså hans sammenligning mellom den psykoanalytiske prosessen og en togreise, hans uhyggesopplevelse ved synet av sitt speilbilde i et trikkevindu – og ikke minst det språklige krumspringet i arbeidet med et av hans mest berømte kasus, Dora: «Der ‘Bahnhof’ dient übrigens dem ‘Verkehre’». (Freud 1978:262 n1; «’Jernbanestasjonen’ tjener forøvrig ‘samkvemmet’.»; cf. Brunner 2007, med videreførende litteratur. Brunners artikkel, som ikke minst behandler Freuds egne refleksjoner omkring synet av sin nakne mor, er en ofte fascinerende intertekst til *Kjærlighet.*)

Temperaturer, sirkler, åpninger

De to tolkningsmulighetene kan gjerne eksistere ved siden av hverandre. Det virker imidlertid vanskelig å skille *Kjærlighets* fremstilling av Jons kulde fra blottstillingsprosessen han går gjennom i løpet av fortellingen. Sluttscenen viser ikke bare en kald, men en gradvis avkledd gutt som også er frarøvet den omsluttende (om enn kanskje trykkende) varmen som preger hjemmet – enten nå dette skjer tilfeldig eller som et resultat av tre påfølgende, ubevisst motiverte feilreaksjoner (*Fehlleistungen* i Freuds språkbruk, cf. Freud 1978:7ff.). Til tross for at det er vanskelig å bestemme Vibeke's temperatur ved slutten av fortellingen, er hun utvilsomt innhyllet og beskyttet, mens Jon er utsatt. Dette momentet kompliserer en tilnærming med utgangspunkt i den metaforiske forestillingen som i Lakoff-tradisjonen gjerne omtales som SOSIAL ISOLASJON ER KULDE – ikke fordi det er upassende å se på for eksempel den følelsesmessige distansen mellom mor og sønn som en passende presisering av uttrykket SOSIAL ISOLASJON, men fordi fortellingen samtidig tematiserer metaforisiteten i dette uttrykket. Den følelsesmessige isolasjonen i *Kjærlighet* går hånd i hånd med beskrivelser av fysisk isolasjon. Dette momentet er ikke ukjent i litteraturen om *Kjærlighet*. Bjarne Markussens allerede siterte formulering («En låst dør [...] sinnbilde [...]») berører primært sluttscenens romlige dimensjon – med de termiske uttrykkene som tydeliggjørende eller forsirende tillegg. Både Aasta M. Bjorvands og Eva Waldes lesninger (2003 og 2005) tar utgangspunkt i geometriske eller topografiske kjennetegn ved fortellingen – noe som for Waldes vedkommende fører til en spesiell interesse for sirkulære og lineære mønstre i fortellingen.

Selv om Waldes strenge tilordning av lineære og sirkulære mønstre i fortellingen til henholdsvis Jon og Vibeke etter mitt syn krever nyansering,⁹ berører hennes lesning på en interessant måte sammenhengen mellom fortellingens geometriske bilder og personenes indre liv. Imidlertid kommer denne sammenhengen kanskje tydeligere frem i Waldes egen bruk av billedlige formuleringer enn i synspunktene hun eksplisitt argumenterer for. Vibeke preges i visstnok ikke bare av de mange sirklene som opptrer i (eller kommer uttrykt til syne gjennom) hennes opplevelser, men også av at hun tanke- eller følelsesmessig beveger seg i «ei

⁹ I Jons tilfelle bygger Waldes observasjon stort sett på de tog- vei- og skinneforestillingene som går gjennom fortellingen. Imidlertid kan disse bare sjelden settes i forbindelse med den målrettede linearitet som Walde mener å se i Jons handlingsmønster. Jons fokus på skinner, veier o.l. er kan like gjerne ses på som knyttet til mangelen på en holdeplass eller et endepunkt – en forestilling som ligger nærmere sirkulariteten: Allerede i fortellingens første setninger, der morens ord refereres, er det dette perspektivet som trekkes frem: «Når jeg blir gammel skal vi reise av sted med toget [...] Aldri komme fram.» (5).

innovervendt, sirkulær rørsle, der det sirkulære blir ført tilbake til seg selv», eller «i ei stadig sirkulerende rørsle mot seg selv som kjønnsobjekt, dyktig karrierекvinne og fortruleg ven.» (Walde 2005:165; 167) Uavhengig av hvorvidt det er passende å tilordne sirkelformasjonene til noen enkelt av personene i *Kjærlighet*, har de en sentral posisjon som stadig tilbakevendende bilder i fortellingen. Bildene av sirkler og buer trenger seg på i hovedpersonenes opplevde verden.¹⁰ Deres betydning viser seg også i enkeltuttrykk, som i Toms «de kjører forskjellige runder» (49; om det omreisende tivoliet, lett katakretisk for «ruter»). Sirkelformasjonenes tilknytning til fortellingens blottstillings- og innhyllingstematikk viser seg ikke minst i de mange tilfellene der personer plasseres inni dem. Den lett fortegnede, arkimediske metaforen som Vibeke bruker om sitt forsøk på å holde en viss følelsesmessig distanse til Tom – hun «vil ikke tvinge seg inn i hans sirkel» (88) –, har tidligere i fortellingen fått en mengde konkrete, tilsynelatende umetaforiske uttrykk.¹¹

Er det varmt eller kaldt inni disse rundingene? I den grad sirkelformene knyttes til fortellingens termiske bilder, synes forestillingen om varme å dominere. Likevel er situasjonen langt fra entydig. I *Kjærlighet* opptrer den tomme kaffekoppen som Vibeke forsøker å varme hendene rundt, sammen med den varme kakaoen i kasserollen hos jenta Jon besøker (40; 46), og dette skjer uten at det virker passende å la det første, desillusjonerende bildet fungere som en tolkningsanvisning for det siste. Sirklenes tilknytning til fortellingens varme og kulde er ikke umiddelbar, men betinget av den felles tilknytningen til *Kjærlighets* blottstillings- og innhyllingstematikk. At rundingene kan leses som billedlige representasjoner av grensene folk omgir seg med, er klart nok, og de i kognitiv metafor-teori ofte undersøkte forestillingene om at MENNESKER ER BEHOLDERE virker utvilsomt også i *Kjærlighet*. På samme måte som språkbruken i fortellingen forutsetter kjennskap til Arkhimedes' oppfordring til soldatene som trådte innenfor hans grenser, synes teksten imidlertid å forholde seg

¹⁰ F. eks. som kuler (snøkuler (15 etc.), klinkekuler (31 etc.), under gensen (48)), i de ofte samsvarende beskrivelsene av bygda og tivoliet (7, 30 etc.), som lysringer og -kjegler (51; 109 etc.), sylindre (raketthylse (59), kolbe med snøvær (84), lebestifter, kasseroller og merker etter kasseroller *passim*) – eller formet av tiss i doskålen (43).

¹¹ Noen eksempler: Vibeke hyller seg selv inn i et teppe med sirkeldekorasjoner (8), såper inn håret med sirkelbevegelser (18) og husker en drøm om en mann som forlater henne gjennom en svingdør (18); Tom har hodet «fullt av tette, lyse krøller» (32) og et pariserhjul på låret (35), mens Jon observerer «tre runde rammer med gamle bilder av ansikter» (16) og senere lar oppmerksomheten gå i retning av «plakaten med oversikt over Melkeveien og planetene» (21), før han kroppslig innskriver seg i sirkelformasjonene ved å stille seg i lyskjeglene som gatelysene danner; «han går fra den ene til den andre» (23) – et bilde som senere gripes opp og varieres (79; 109), også med en hund i midten (51), eller idet Jon tar på seg bilførerens solbriller med «store, runde glass» (80).

bevisst og reflekterende til den metaforiske forestillingen som i Lakoff-tradisjonen gjerne (satt sammen med forestillingen om at SINNE ER VARME) eksemplifiseres med tegneseriens fremstilling av hissige personer som kasseroller som truer med å koke over, som eksploderende dampkjeler etc. (cf. Kövecses 2002:58). Den som står innenfor en sirkel, kan ses enten som (komfortabelt) innhyllet eller (ubehagelig) isolert i den avgrensede beholderens indre; den som står utenfor, kan enten oppfattes som blottstilt eller åpen – og i begge tilfeller kan de konkurrerende synsmåtene ikke sjelden sammenfattes i et både-og. *Kjærlighet* utnytter mange av mulighetene som sirkelformasjonene gir, men leverer sjelden svar til lesere som spør etter sammenhenger som går ut over konstateringen av et nokså uavklart forhold til en mer gjennomgripende blottstillelses- og innhyllingstematikk.

Undersøkelsen av fortellingens tematisering av blottstillelse og innhylling kan imidlertid fortsettes på andre områder. Eksempelvis kunne man la seg lede av bildet som brukes i tittelen til Oktober forlags artikkelsamling om forfatteren, *Åpninger* (Hauge og Ørjasæter 2008). Igjen står man overfor en billedlig uttrykksmåte som ser ut til å bli tilkjent en viss forklaringsverdi i den kritiske samtalen om Ørstaviks forfatterskap, men uten at det gjøres uttrykkelig hva denne verdien skulle bestå i. Bokens redaktører gjør ikke noe forsøk på å forklare valget av tittel i sin innledning, og språkbruken tas etter det jeg kan se, heller ikke opp i noen av artiklene. Bildet er imidlertid i høy grad nærværende i *Kjærlighet*, der leserens oppmerksomhet ikke bare styres mot varmt og kaldt, innhylling og omslutning, sirkler og linjer, men ikke minst mot et handlingsmønster som kanskje best kan beskrives med uttrykkene putting og ekstraksjon. Jon putter kjeks i munnen (8), en sigarett mellom leppene (85), vannpistolen i baklomma (21), hendene i bukselommene (24; 58); andre putter kassetter i kassettpillere (30), sigaretter i munnen (32) og mynter på maskiner (31).¹² Like

¹² Å belegge påstanden om dette handlingsmønsterets betydning i *Kjærlighet* er en oppgave som kanskje best kan løses med et samlende *passim*. Slike beskrivelser opptrer f. eks. når personene stumper sigaretter («i den lille skuffen» (106), «i vasken» (23)); når de legger ting i lommer, vesker, kurver (f. eks. votter «i den hvite kurven» (21), klinkekuler «i lommen» (33), en sigarettpakke «i venstre brystlomme» (32)); når væsker kommer over i beholdere (vann i badekar (17), cf. 19 («det hugger i rørene»), «vann i en vannkoker» (37), Tom «skjenker i» (59), jenta Jon møter, «heller i melk» når hun lager kakao (46), kakaoen øses (46), helles (52)); det tisses (43, etc.) gås på do (48; 91f.), finnes «pissehull i snøen» (58); det puttes distributivt (mat på tallerkner (55), restemat i poser, (57)); Tom «setter støpselet i stikkontakten» (37), og gjenstander ryddes på plass i hyller og stativer (6, 88). Åpningene det puttes gjennom, er gjerne trange: Jon har sett butikkdama «levere et par poser gjennom en sprekk i døra» (12); på biblioteket slipper Vibeke bøkene «inn gjennom leveringssprekken» (29); Tom «bøyer seg ned for å ta imot penger gjennom den lave glassluken» (33) – eller tranghet knyttes assosiativt til den puttende bevegelsen: «Den gamle mannen [...] legger i en kubbe. Han holder med hånda inni genseren og stenger spjelet

nærværende i *Kjærlighet* som puttemotivet er imidlertid dets motsetning. Ett eksempel i stedet for mange:

Vibeke går bort til en kasse hvor man kan putte på en mynt og i noen sekunder styre en slags arm som måker gevinster ned i en kum. [...] Hun putter på en mynt og prøver å styre armen mot en av lebestiftkopiene. Lebestiften skal akkurat til å falle over kanten mot hullet ned til kummen, men armen løfter seg. Det eneste som kommer i kummen er fem klinkekuler. Hun legger dem i lommen. (31)

De to motivene opptrer ofte sammen – for eksempel ved at en gjenstand først tas frem fra en beholder og deretter legges tilbake eller i en annen:

Jenta roter i en plastpose som henger ved døra. Hun tar frem en kassett og går bort til kassettpilleren som står i vinduskarmen. [...] Hun snur den flate kassettpilleren opp på siden sånn at lyden skal komme inn i rommet, hun putter i kassetten og slår den på. (30)

- Vant du noe, spør han mens han tenner på. Vibeke tar frem klinkekulene. De ligger i en grop i hånden. [...] Hun legger klinkekulene tilbake i lommen. (32)

I disse og en mengde lignende handlingsbrokker former *Kjærlighet* en prototypisk forestilling om personenes forhold til gjenstandene i sin omverden. Gjenstandene i fortellingen er flyttbare, men viser samtidig en bestemt tilhørighet til beholderne der de holder til. Den som har vilje til å føle et lite sting av drama når Vibeke tar frem klinkekulene, vil kunne glede seg over å falle til ro når de er tilbake i lomma – eller også når en av dem senere plasseres under setet i Toms bil (100). Den hører hjemme der.

Slik personene manipulerer gjenstander, slik beveger de seg gjerne selv. Beskrivelsene av disse overgangene mellom avgrensede områder eller beholdere er gjerne omstendelige: «Så hører han henne slå igjen bildøra før ytterdøra åpnes, han teller sekundene før den lukkes igjen.» (6) «Hun trår sakte opp i karet [...]. Så setter hun seg ned.» (17) «Hun tar nøklene som ligger på det lave bordet, løfter nettet med bøkene og smiler en gang til inn i speilet før hun åpner ytterdøren og går.» (28) Andre ganger omfatter puttebevegelsen ikke personene selv, men deres oppmerksomhet – som i den groteske historien om en jente som «hadde oppheng på å kikke gjennom nøkkelhull» – helt til broren bruker et skrujern fra den andre siden av døren for å få fred (27f.). Fortellingen har en parallell i den store ekstraksjonsscenen der Jon ser gjennom innholdet i den sovende bilførerens hanskerom (og legger det tilbake igjen)

[sic] til en smal stripe» (15f.). Endelig setter Jon fyrstikker i øynene (6), vil presse øynene inn i hodet (68)...

(93f.), en scene som like gjerne kan leses som et uttrykk for en omvendt bevegelse, der Jon stikker oppmerksomheten sin inn et sted den ikke hører hjemme.

Som det går frem av noen av eksemplene over, forløper ikke puttingen og ekstraksjonen i *Kjærlighet* alltid uten problemer. Av og til kommer disse problemene til syne i den katakretiske språkbruken handlingene formidles med – som når Jon under middagen med moren «prøver å fange den siste pølsen med gaffelen som bardun [harpun, sc. ?]» (13). Ofte opplever leseren at fortellingens putte- og ekstraksjonshandlinger kompliseres, idet gjenstandene på forskjellig vis synes å motsette seg personenes manipuleringsforsøk. For en av personene antar komplikasjonene som følger med denne typen handlinger, ledemotivisk karakter. Tom klapper seg på lommene (32), «leter med øynene» (37), «rote[r] i skuffen» (41) og leter grundig etter bilnøkler (95f.): «Vibeke tenker at han gjorde det samme da de møttes på tivoliet.» (96) Avskjedsscenen som avslutter byturen, omfatter et intenst fokus på ekstraksjonsprosessen som foregår idet Vibeke betjener hendelen på bildøren, åpner den, trer ut, tar veska, og: «Hun slår bildøren igjen, men ikke hardt nok, så han lener seg over setet, åpner og gjør det en gang til.» (104) At Vibeke umiddelbart etterpå «står en stund og roter og leter» i vesken for å finne husnøklerne, er i sin orden.

Metaperspektiv som irritasjon

Den perseptuelle bevegelsen som *Kjærlighet* her og andre steder styrer leserens oppmerksomhet inn i, har fellestrekk med interessen for innzooming preger Jons tankeverden. Fortellingen stopper stadig opp fordi fokus rettes mot handlinger som virker for ubetydelige til å nevnes. Man tar noe frem. Og legger det tilbake. Betydning får disse handlingsbrokkene først når de opptrer sammen, som mønster av hendelser som virker sammen med fortellingens bilder av blottstillelse og innhylling, sirkler og linjer, varme og kulde. Det to eventyrbrokkene som Vibeke forteller, kombinerer den perseptuelle bevegelsen innover med forestillinger om innhylling og påfølgende ekstraksjon. «*Langt, langt borte ligger et vann*», begynner hennes allerede nevnte sitat fra eventyret om risen som ikke hadde noe hjerte på seg – den lille fortellingen arbeider seg lag for lag innover, mot et egg inne i en and: «I det egget ligger hjertet mitt.» (65) Også den andre fortellingen, formidlet fra Jons perspektiv, styrer oppmerksomheten innover fra en «*sti inn i skogen*» til rommene i et slott (der en prinsesse visstnok gjemmer seg): «Hvordan så det ut der, spurte alltid Vibeke [...]» (11).

Kanskje kan man se en lignende innzoomingseffekt i *Kjærlighets* gradvise blottstilling av sine egne metalitterære trekk. Momentet innledes nokså forsiktig i

presentasjonen av Vibeke – hun leser «tre bøker i uken, ofte fire, fem.» (5) For hennes vedkommende er det ønsket om «en god bok, en ordentlig tykk en, av den typen som virker sterkere og mer virkelig enn livet selv» som setter i gang handlingen (10). I sin fantasiverden har hun støtt på den vanskelighet at hun ikke har flere romaner igjen (17). Hennes drøm om å finne den virkelige kjærligheten på biblioteket er ikke bare ussel, men også et interessant eksempel på absurditetseffekten som oppstår når utsagn formulert av et kollektivt *man* i den offentlige diskursen, legges i munnen på en enkeltperson.¹³ I tidsskriftet *Bok og bibliotek* hevdes det om biblioteket at «Det er også et sjekkested.» (Fagerlund 2008:[18]) Vibekes kultursnobbete donquichotteri plasserer Tom og andre potensielle samlivspartnere i det litterære rommet, gjerne med romaner som staffasje (37; 71). Når Vibeke innleder deres siste samtale ved å omtale kvelden de har tilbragt sammen, som en historie som ifølge sjangerkonvensjonene bør ha et «kapittel to» (99), dras fortellingens metalitterære tematikk ut i det desidert irriterende. At denne irritasjonen ikke behøver å utgjøre en endestasjon for den kritiske interessen for fortellingen, viser seg for eksempel i Hans Hauges skarpe forsøk på å dikte videre på dens handling. «Mon Vibeke ville læse eller eie romanen *Kjærlighet?* [...] Det er en uhyggelig tanke, hvis Vibeke ville synes om denne roman.» (Hauge 2008:193) Tankespranget som Hauges meddiktning representerer, er en kanskje nødvendig konsekvens av den klaustrofobiske opplevelsen som forårsakes av overtydeligheten i *Kjærlighets* metalitterære tematikk. Dette momentet i fortellingen motsetter seg leserens tolkningsstrategier fordi det ikke synes å etterlate noe å fortolke. Kontrollfreaken Ørstavik penser leserne konsekvent og forutsigbart inn på den metalitterære skinnegangen, kunne man si, men teksten foregriper også denne beskrivelsen: Togets bundne bevegelsesmønster er nettopp et ledemotiv i *Kjærlighet*, introdusert i fortellingens første avsnitt.

Hvordan slutter *Kjærlighet*?

Kjærlighets sluttscene tematiserer ikke bare motsetningen mellom blottstillelse og innhylling, utside og innside, kaldt og (med de nødvendige reserver) varmt. Jons siste inntrykk fikseres også i stadig nye putte- og ekstraksjonsbilder; han sparker løs snø fra en skavl og legger den i munnen, tenker igjen på basketball. I de siste øyeblikkene som beskrives i fortellingen, assosierer han fra sirkler til sirkler – hjulene

¹³ Dette gjelder blant annet også hennes forskjønnende omtale av tivoliet som «Vår tids karneval» (29). Jeg er i tvil om hvorvidt Sarah J. Paulsons tolkningsforsøk «i lys av Mikhail Bakhtins ideer om det karnevaleske» har noe for seg (Paulson 2008:64). Har ikke Vibeke nettopp selv gitt en slik tolkning? I så fall kan Paulsons tilnærming anklages for å befinne seg på et refleksjonsnivå som teksten selv bryter ut av.

på morens bil (som han venter på,) forvandles til toghjul på skinner. Gutten legger seg ned med øret mot bakken for å lytte etter toget – med hodet mot den forestilte skinnegangen, får vi tro –, hører toget komme, men gjør ikke annet enn å «strek[e] seg ut på magen». Innzoomingseffekten som hittil oftest har vært sporbar som egenskap ved de litterære figurenes perseptuelle forhold til sin omverden, blir her til en kanskje nødvendig del av leseropplevelsen. Leseren presses inn mot Jons iskalde, sørgelige tilstand i en bevegelse som gjør det nærliggende å identifisere seg med togføreren som – lik samvittighetsplagede lesere med blikk for tekstens utuktige betydningsplan – stadig nærmer seg den lyttende, sovende gutten på skinnegangen.

Alt er imidlertid lettere enn å følge sporet som tegnes i sluttscenen. Som så ofte tidligere i fortellingen er tolkningsmulighetene innlysende, men samtidig utilfredsstillende. Den skolerte leseren som blir oppmerksom på *Kjærlighets* innbitte fokus på putting og ekstraksjon, har en rekke tolkningsmuligheter til rådighet – om man velger å se på dem som primært relatert til bokens obskøne betydningsplan, som parodierende etterligninger av det organiske liv grunnbevegelser (Goethes *diastole* og *systole*), eller som varianter av det menneskelige grunntrekk som Freud beskriver i sin analyse av barnebarnets lek med en trådsnelle som gjemmes under sengen og trekkes frem, puttes og ekstraheres, når moren er borte (Freud 1976:11-14) – eventuelt i form av de lacanianske, feministiske eller dekonstruktive omtolkninger som Freuds fremstilling har blitt gjort til gjenstand for. *Kjærlighet* synes imidlertid å forutsette disse lesemåtene – ikke slik at hver av dem nødvendigvis foreligger som intertekstuell bakgrunn, men heller i den forstand at tolkningsstrategiene som ligger til grunn for lesemåtene, er foregrepet. Dette momentet kommer spesielt godt til syne i sluttscenens alt for innlysende billedlighet knyttet til temperaturenes og den fysiske avgrensningens område. Den som sier at Jons tilfrosne, utelukkede og blottstilte tilstand ved slutten av fortellingen er et symbol, sinnbilde etc. på de mellom-menneskelige forhold som fremstilles, har veldig rett. Likevel føles tolkningen utilfredsstillende fordi den ikke synes å nå ut over en *reverse engineering* av skrivestrategiene som så tydelig former Ørstaviks fortelling.

Samtidig kan man merke seg at dette bildet – i det minste utlagt slik jeg har gjort det – kan tjene som et eksempel på hvordan litterær billedbruk ikke bare benytter seg av allerede foreliggende analogier, men også (i en begrenset forstand) kan skape dem. Uten sluttscenen ville forestillingen om at Jon er nedkjølt også i en annen, overført betydning, ikke vært like nærliggende. Det ville altså være upassende å si uten forbehold at fortellingens slutt fungerer som illustrasjon til den indre utviklingen den unge hovedpersonen har gått gjennom – bildet av Jon i snøen illustrerer først og

fremst forestillingen det selv har frembrakt. Det leder leseren mot å bruke en bestemt, språklig allerede foreliggende og veletablert metafor i beskrivelsen av de følelsesmessige forholdene i boka – ikke ved selv å gjøre direkte bruk av den, men ved å presentere den i en allerede videreutviklet, nærmest konkretisert form. Denne billedskapende prosessen er altså ikke identisk med den som tradisjonelt beskrives med uttrykk som metafor, symbol eller sinnbilde: Sluttscenen i *Kjærlighet* viser til en metaforisk forestilling og illustrerer relasjonen mellom denne og fortellingens handling. Den typen billedlighet vi her har å gjøre med, synes å ligge nærmere ekfrasen enn de typer språkbruk som tradisjonelt sammenfattes i tropebegrepet: Den betydningsforandring som tradisjonelt brukes som kriterium i skillet mellom troper og figurer, er et dagligspråklig faktum allerede før fortellingen frembringer og illustrerer forestillingen om Jons indre kulde ved å kjøle ham ned fysisk. En lese måte som nærmer seg denne billedbruken som om den var metaforisk (eller symbolsk) i tradisjonell forstand, vil kunne føre til ubehag eller følelsen av pinlighet fordi de tradisjonelle kravene til språklig nyhetsverdi, pregnans etc. ikke oppfylles. En tilnærming som heller plasserer den estetiske gleden ved lesningen av *Kjærlighet* i observasjonen av spillet mellom allerede etablerte, billedlige forestillinger, vil i det minste kunne bruke scenen som et første, illustrerende eksempel.

Litteratur

- Bale, K. (2008): «Litteraturen og livet», i Hauge og Ørjasæter 2008, 81-98.
- Bjorvand, Aa. M. (2003): «Rom og romlighet i Hanne Ørstaviks *Kjærlighet*», *Bøygen* 15(2), 64-67.
- Bjørkøy, Aa. M. Bjorvand (2011): «Ingen røvere i skogen» - Flaubert, Bremnes og Lindgren i Ørstaviks roman *Kjærlighet*», *Norsk litterær årbok*, 270-289.
- Brunner, J. (2007): «The Naked Mother or, Why Freud Did Not Write About Railway Accidents», *Psychoanalysis and History* 9(1), 71-82.
- Castle, T. (1995): *The Female Thermometer: 18th-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford University Press.
- Engelstad, I. (2002): «Den hvite damen og den hvite smerten: Hanne Ørstaviks *Kjærlighet*», i J. Haarberg og A. B. Rønning (red.): *Kjærlighetens institusjoner: Festskrift til Irene Iversen*. Oslo: Unipax, 171-183.
- Fagerlund, E. H. (2008): «Bibliotek og kjærlighet», *Bok og bibliotek* 1, 18-19.
- Freud, S. (1976[1920]): «Jenseits des Lustprinzips», i S.F.: *Gesammelte Werke*, utg. av A. Freud *et al.* Frankfurt a.M.: Fischer, bd. 13, 3-69.
- Freud, S. (1978[1917]): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, i S.F.: *Gesammelte Werke*, utg. av A. Freud *et al.* Frankfurt a.M.: Fischer, bd. 11.
- Freud, S. (1981[1905]): «Bruchstück einer Hysterie-Analyse», i S.F.: *Gesammelte Werke*, utg. av A. Freud *et al.* Frankfurt a.M.: Fischer, bd. 5, 161-286.
- Gjellstad, M. (2004): «In the Shadows of Love: Sideshadowing in Hanne Ørstavik's *Kjærlighet*», i A. Gemzøe *et al.* (red.): *Fortællingen i Norden etter 1960*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 216-221.
- Hamm, Ch. (2004): «Lengsel etter kjærlighet hos Hanne Ørstavik», i P. A. Michelsen og M. Røskeland (red.): *Nye forklaringer: Lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*. Oslo: Fagbokforlaget, 138-148.
- Hauge, H. og Ørjasæter, K. (red.) (2008): *Åpninger: Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*. Oslo: Oktober.
- Hauge, H. (2008): «Religionens tilbakekomst», i Hauge og Ørjasæter 2008, 187-207.
- Horats (1792[23 f. Kr.]): [Ode til Lyke], i M. Jacob Baden (utg., komm. og overs.): *Q. Horatius Flaccus' samtlige Værker*. København: Gyldendal, bd. 1, 261f. (= *Carm.* 3.10).
- Høeg, P. (1993[1992]): *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. København: Rosinante.
- Kallimakhos (1920[250 f.Kr?]): [Epigram til Konopion], i W. R. Paton (utg. og overs.): *The Greek Anthology*. London etc.: Heinemann, bd. 1, 140f. (= *Anth. Gr.* 5.23).

- Kövecses, Z. (2002): *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, G. og Johnson, M. (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mackenroth, A. (2003): «*Less is more*»: *Minimalistische Strukturen in Hanne Ørstaviks Romanen Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig und Tiden det tar*. <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2004/1046/pdf/Magisterarbeit.pdf>
- Markussen, B. (2001): «Romanens rom: Teoretiske perspektiver med eksempler fra Jarvoll, Kjærstad, Ørstavik og Lønn», *Edda* 88(1), 70-83.
- Mehren, S. (1975): *De utydelige: En europeisk roman*. Oslo: Aschehoug
- Orvil, E. (1937): *Hvit uro*. Oslo: Gyldendal.
- Paulson, S. J. (2008): «Mellomrommets muligheter: Teateret som motiv og metafor», i Hauge og Ørjasæter 2008, 61-80.
- Skjelbred, L. J. (2007): *Som om vi hadde noe å skjule: En psykoanalytisk lesning av Hanne Ørstaviks Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig og Tiden det Tar* [sic]. Mastergradsoppgave, Universitetet i Oslo, <http://www.duo.uio.no/sok/work.html?WORKID=58246>.
- Skjerdingsstad, K. I. (2007): «Blikket og språket, linjen og tyngden: Bemerkninger til et mønster i Hanne Ørstaviks romanestetikk», *Edda* 94(3), 281-93.
- Walde, E. (2005): «Lineære og sirkulære mønster i *Kjærlighet* og *Like sant som jeg er virkelig* av Hanne Ørstavik», *Nordica Bergensia* 32, 161-177.
- Ørstavik, H. (1999[1997]): *Kjærlighet*. Oslo: Oktober.
- Østerud, E. (2008): «Entropismer i *Kjærlighet*», i Hauge og Ørjasæter 2008, 41-60.

En billedlig orientert lesning av Mattis Øybøs *Alle ting skinner*

Innledning

I tolkningslitteraturen omkring Mattis Øybøs *Alle ting skinner* (2003) rettes oppmerksomheten mot en nokså ensartet gruppe av interessefelt: Skildringen av mediasamfunnets kommunikasjonsform, menneskets plass i en teknifisert verden, hovedpersonens personlige erindringsarbeid og hans forhold til historiefaget – og ikke minst romanens tematisering av mulighetene for radikal forandring av samfunns- og kommunikasjonsforholdene som beskrives.¹ Et av fellestrekkene mellom disse utpreget intellektuelle og potensielt livsfjerne interessefeltene er at de også er gjenstand for eksplisitt refleksjon i romanteksten – i slike mengder at Øybøs roman har blitt kritisert for å være teoritung og «noe jålete» (Røed 2003). At de tolkende lesernes oppmerksomhet i første rekke rettes mot tekstens eksplisitt formulerte, i vid forstand teoretiske tematikk, er verken overraskende eller i seg selv uheldig. Imidlertid kan parallelliseringen mellom leserinteressen og tekstens egne, uttrykkelige problemformuleringer føre til at andre kvaliteter ved *Alle ting skinner* rykkes i bakgrunnen. Teksten legger til rette for at leseren skal overse et moment som hovedpersonen Otto Horn ofte lykkes i å fortrenge: Den ikke spesifikt intellektuelle erfaringen av personlig tap og hovedpersonens forsøk på å møte disse tapserfaringene. Tapstematikken knytter seg samtidig til tekstens sjelden uttrykkelig formulerte refleksjon omkring opphav og genealogi, for eksempel i skildringen av forholdet mellom Ottos far, ham selv og sønnen Sebastian.

Alle ting skinner preges imidlertid ikke bare av taps- og opphavstematikken, men også av en fremstillingsform der det billedlige språket har funksjoner som er uvanlige i langprosattekster. Dette gjelder fremfor alt romanens skildring av de vinterlige forholdene i Oslo, byen der nåtidshandlingen utspiller seg. Sammen med en rekke øvrige tekstelementer med primært billedlige funksjoner – for eksempel skinnenet i dets forskjellige former, stadig gjentatte bevegelsesmønstre, evakuering og omplassering, tilberedningen av drikke eller beskrivelsene av tildekning og avsløring – danner disse momentene et uvanlig omfangsrikt, billedlig betydningslag. Den smale, ytre handlingen i romanen der den glemsomme historikeren Otto Horn forsøker å minnes sin avdøde ekskjæreste Helle, opplever et snøfall, en kuldeperiode og et lengre strømbrudd forårsaket av en gruppe aktivister med hans studiekamerat Thomas i

¹ Dette gjelder de fleste av anmeldelsene, for eksempel hos Røed (2003) – og dessuten for eksempel hos Vassenden (2004), Gullestad (2005) og Megård (2010).

spissen, fungerer på den ene siden som utgangspunkt for tekstens uttrykkelig formulerte refleksjon omkring veletablerte, intellektuelle temaer. Samtidig kan man ofte ha opplevelsen av at handlingen selv drives fremover av det billedlige språkets kraft.

I den foreliggende lesningen lar jeg romanens ofte fordekte taps- og opphavstematikk danne utgangspunktet for en tilnærming der det billedlige språket – og spesielt skildringene av vinterlandskapet i Oslo – får den tolkningsmessige relevans det etter mitt syn fortjener. Forsøket på å gi det billedlige språket en mer fremtredende posisjon i lesingen av denne teksten enn det som synes vanlig i dag, har samtidig et metodisk siktemål. En av utfordringene ved å velge språkets billedlighet i *Alle ting skinner* som emne, er at det sjelden tillater bastante konklusjoner. I den grad det er mulig, er disse etter mitt syn ofte mindre interessante enn observasjonene som fører frem mot dem – i det minste så lenge den overordede målsetningen ved lesningen er å komme frem til kunnskap om den litterære teksten selv. Alternativet som gjerne praktiseres i dag – å enten se bort fra det billedlige betydningslaget eller å la det inngå som del av den tolkende teksten i form av allusjoner eller videreutviklinger – er i alle fall mindre tilfredsstillende. Heller enn å forsøke å plassere de i utgangspunktet disparate og ofte motsigende observasjonene over en felles nevner, ønsker jeg prøve ut en synsmåte der flertydigheten i tekstens billedlige fremstillingsform tas som premiss.

Etter å ha presentert taps- og opphavstematikken og dens forhold til romanens skildring av vinterlandskapet, diskuterer jeg noen kjennetegn ved den termiske språkbruken i teksten. Mot slutten av artikkelen bruker jeg den billedlig orienterte tilnærmingen i diskusjonen av et tema som ligger nærmere romanens egne, uttrykkelige problemformuleringer: Forvaltningen av biografiske minner og historisk bevissthet.

Opphav

*Alle ting skinner*s siste kapittel, datert «Fredag 20. februar 2004», er stedet der det billedlige språkets egendynamikk kommer tydeligst til syne. Otto og Sarah oppsøker huset der hans foreldre bodde før snøfallet gjorde det nødvendig for dem å flytte til sønnens leilighet. Handlingen i kapitlet fører paret inn i stua som preges av støvet etter seks uker uten beboere, videre inn på kjøkkenet, der vannrørene til deres overraskelse har overstått seks ukers sprengkulde, før romanen ender i husets kjeller, idet Sarah «åpner rommet opp» (320) ved å slå på lyset.

I sluttkapitlet forenes tre av romanens billedlige felt, snøen, kulden og skinnet. Forbindelsen mellom støvlaget som preger stua, og snøen fra romanens

innledende kapitler gjøres eksplisitt i Ottos tanke om at det har foregått et «støvfall» inne i boligen (317). Mattheten som slik preger inntrykkene i foreldrenes bolig, viker først i *Alle ting skinner*s siste setning: Idet Sarah slår på lyset, gjenoppstår forestillingen som beskrives i romanens tittel. Samtidig oppretter dateringen av kapittelet – det eneste i nåtidshandlingen som gis en uttrykkelig, tidsmessig plassering – en tilknytning til et av tekstens intellektuelle referansepunkter, Marinettis futuristiske manifest, «publisert først [...] i avisen *Le Figaro* lørdag 20. februar 1909» (252).

Snøværet som Otto gjenopplever inne i foreldrenes bolig, har tidligere blitt angitt som årsaken til at de må flytte inn hos sønnen (37). I avsnittene som beskriver denne første evakueringen i *Alle ting skinner*, opprettes en første, billedlig sammenheng mellom snøværet og farens kroppslige og åndelige forfall. Denne sammenhengen er allerede merkbar i noen av de første beskrivelsene av faren – som når skjeggstubbene omtales som «små hvite partikler, som ansiktet hans vokste inn i» (38) – og gjøres straks uttrykkelig av fortellerstemmen:

Jo mer snø som falt utenfor, desto svakere ble han. Som om det lå en forbindelse mellom en døende mann og en by som ble borte i et dekke av hvitt. Som om naturen har noe å fortelle. Det at det hadde sluttet å snø forsterket bare denne forbindelsen. (*ibid.*)

Snøens billedlighet opptrer stadig i beskrivelsene av farens sykdom, for eksempel i Ottos estetiske betraktninger («Den hvite dynen kledde ham, forberedte ham.», 49) og i de ofte gjentatte omtalene av hans hud- og hårfarge («gammel og hvit», 179, «Små felt av hvitt», 183, «helt hvit», 284). På den ene siden fungerer assosiasjonene mellom farens sykdom og snøværet som en bru over til temaet som slås an når Otto i minnene om faren stadig plasserer ham foran tv-apparatet (f. eks. 285), en kommunikasjonsform som fra begynnelsen av inngår billedlig formulerte forbindelser med snøværet («fjernsynets flimmer [...] statisk», 17). Samtidig danner farens sykdom et av knutepunktene for den termiske språkbruken i *Alle ting skinner*.

Før jeg kommer nærmere inn på denne tilknytningen, vil jeg rette oppmerksomheten mot et mer allment kjennetegn ved opphavstematikken i *Alle ting skinner*. Oftest er den knyttet til forestillingen om farskap – og mer presist til tapserfaringene som knytter seg til det. Et påfallende trekk i romanens sykdomsbeskrivelse er det tilsynelatende begrensede, følelsesmessige engasjementet som sønnen Otto viser i møtet med farens forestående og uunngåelige død. Tekstens innledende beskrivelse av farens tilstand, «Slik var det. Det var ikke noe mer å si.» (38), er et opplagt signal om det motsatte. Tapet av faren fremstilles ved hjelp av en

omplassingstaktikk som skaper paralleller til de mange evakueringene som beskrives i teksten. Etter at de har tilbrakt noen dager hos Otto, flyttes foreldrene videre, først til et sykehjem som ikke fyller noen annen funksjon i handlingen enn å være en midlertidig holdeplass, deretter på sykehus (184; 282). Viktigere er imidlertid omplasseringen som skjer når Ottos trettenårige sønn, Sebastian, blir den av personene som befinner seg nærmest det forestående dødsfallet. Det er på Sebastians gutterom at Ottos foreldre innkvarteres, og Sebastian er den eneste pårørende som er både åndelig og fysisk til stede ved sykesengen når farfaren dør (291f.). Samtalen der Otto til slutt røper for Sebastian at Helle har begått selvmord, inneholder signaler om at sønnens forhold til døden er mer avklart enn farens, ikke minst når trettenåringen nevner at han selv har fortalt Otto om en medelev som tok livet av seg et år tidligere: «Men ettersom du ikke husker noen ting er jeg ikke sikker på hvor sunt det er for 36 år gamle menn å høre om selvmord.» (104)

Temperaturen som slår mot paret som oppsøker huset som i bokstavelig forstand har vært hovedpersonens opphavssted, kommer som en overraskelse. Otto forsøker umiddelbart å tilpasse omgivelsene til den implisitt formulerte forventningen om varme ved å betjene husets panelovner (317). Forestillingen om at foreldrenes hus danner et siste og midlertidig oppholdssted for kulden som har preget byen, viser seg ikke minst i tanken om at oppvarmingen er del av en «ny begynnelse» (317). Når paret like etterpå går ned i kjelleren for å starte opprydningen, gjentar fortelleren temperaturbeskrivelsen («kaldt og rått»), og observasjonen som danner tekstens slutt og tittel, plasseres i naboskap med en fryseboks, det siste punktet i fortellerens opplisting av kjellerinventar. Slik trekker fortelleren i tvil det optimistiske ønsket som Otto formulerer etter å ha slått på ovnene. Det ser ikke ut til at varmen skaper noen ny begynnelse. Når avstanden mellom ønsket om forandring og realitetene bringes til uttrykk på denne måten, etableres en forbindelse til en av *Alle ting skinners* sentrale handlingsstrenger. Terroraksjonen som Ottos venn Thomas tar initiativ til, fremkaller neppe de forandringene som den subversive gruppen hadde håpet på – dette til tross for at medlemmene selv virker fornøyde (300f.).

Forholdet mellom Otto og Thomas er selv en del av romanens opphavs-tematikk. Allerede den første gangen Thomas tar del i romanens nåtidshandling – i telefonsamtalen dagen etter strømbuddet –, splittes kontakten med ham mellom to forskjellige adressater, Otto og Sebastian. Når Otto noen øyeblikk inn i samtalen følger Thomas' oppfordring om å kle bedre på seg i kulden, griper Sebastian røret, etter at han uten selv å være klar over det har gjentatt Thomas' bekymring om farens velvære: «Fryser du ikke?» (77). Slik forrykkes den i utgangspunktet hierarkiske

relasjonen mellom far og sønn i retning av et identitetsforhold. Det er Sebastian som fanges av ideen som Thomas lanserer for både far og sønn i løpet av samtalen. Noen sider senere betrakter Otto og Sebastian hvordan et verdensatlas brenner opp i peisen (84f.). Også den neste samtalen mellom Otto og Thomas innledes med atspredte refleksjoner som tematiserer kommunikasjonsproblemer mellom tilfeldige foreldre og barn: En telefonsamtale mellom en far og hans datter avbrytes; en mor er utelåst fra hotellrommet sitt og får etter hvert med seg at det ligger an til ny kulderecord i hjembyen (130f.). I kapittelet der faren dør, er det samtalen med Thomas, ubevisst forårsaket av Sebastian fordi de to tilfeldigvis treffer hverandre i sykehuskorridoren, som gjør at Otto noen øyeblikk overlater ansvaret for faren til Sebastian.

Forholdet mellom de tidligere studiekameratene knytter seg også på en annen måte til tekstens opphavstematikk. Mens Thomas i kapitlene som omhandler studietiden i Berlin, ser ut til å utøve en viss, intellektuell dominans over Otto, er situasjonen annerledes i avsnittene som beskriver månedene før tekstens nåtids-handling begynner i januar 2004. Våren 2003 markerer en radikal overgang for historiestipendiaten Thomas, som ikke lenger føler seg i stand til å bruke språket uten å «mene det han sa fullt ut og med hele seg» (259). Ønsket om å «ville være nærmere sitt eget språk» (*ibid.*) bunner i opplevelsen av at det han gjør, sier og skriver, er referanser «til andre avhandlinger, andre artikler, andre foredrag» (260). Situasjonen der Thomas kommer til denne erkjennelsen, beskrives som «nordisk myte» – en utflukt i det grønne som i det vesentlige er en kuldeopplevelse for den unge mannen. Thomas fryser i teltet sitt (*ibid.*) og opplever noen uker senere et speilbilde av sin «ironi som ikke viser til noe annet enn sin egen tomhet» (263) i en annen kamerat fra Berlintiden, serberen Nikola. Med denne historien i bagasjen er det han møter opp på Ottos forelesninger om terrorismens retorikk. I stedet for å ta inn over seg det språkbruksanalytiske siktemålet med forelesningsrekken, lar Thomas kildetekstene tale til seg på en mer direkte måte. I RAFs propaganda – eksemplifisert ved noen setninger av Gudrun Ensslin – finner Thomas endelig en kommunikasjonsform som avhjelper den språklige mangelsituasjonen han har opplevd.

Slik oppstår en parallell mellom Thomas' funksjon som kompliserende faktor i relasjonen mellom generasjonene i Ottos familie, og hans posisjon i forhold til forskningsresultatene som historikeren Otto ønsker å formidle. Når Thomas lar kildene tale direkte til seg, utfordres ikke minst Ottos rolle som opphavsmann for den språklig orienterte målsetningen om å «avkle [...] perfeksjonen» i det fundamentalistiske språket (256). Den desillusjonerte studentens resepsjon av suksesshistorikerens forelesninger betyr imidlertid noe mer enn at romanen slutter seg til

tesen om at utsagn gjerne (kan? bør?) forstås uten hensyn til opphavsmannens intensjoner. Fascinasjonen overfor terrorens retorikk gjelder tydeligvis også historikeren selv. Som en trollmannens læregutt undervurderer Otto kraften i besvergelsene han legger frem, og anerkjenner mot slutten av romanen sin egen rolle som medansvarlig for revolusjonsforsøket (303). I scenen der han kommer frem til denne erkjennelsen, blir den subversive gruppens arbeid igjen gjenstand for en termisk plassering. Denne skjer gjennom en kontrastvirkning. To politimenn har kommet for å spørre ut Otto fordi det har blitt oppdaget likhetstrekk mellom forelesningsnotater fra kurset hans og gruppens graffiti på husveggene i hovedstaden. Mens han vurderer om han skal oppgi Thomas' navn til politiet, legger tvillingdøtrene Hannah og Emma seg ved siden av ham i sofaen. Varmen de utstråler, danner en uuttalt, men merkbar kontrast til språkbruken i veggkunstverkene, «hans ord» (*ibid.*).

Tap

«Otto hadde følelsen av at det var noe de ikke hadde fått sagt, noe som måtte fortelles, men som forsvant i de 32 minusgradene de etter hvert hadde følt på kroppen og i fingrene.» (152). Spaserturen som Otto og Thomas foretar, har tydeligvis noe uforløst i seg – i den grad at Otto forgjeves forsøker å kontakte ham for å fortsette der de slapp. Den lett absurde meningsutvekslingen som markerer slutten på turen, ender med at Thomas avviser Ottos forslag om å bli med kameraten hjem for å lage «noe varmt å drikke» (*ibid.*). I *Alle ting skinners* billedlige kontekst har både Ottos følelse av at noe forsvinner, og hans påskudd i forsøket på videreføring av kontakten modellfunksjon. Å tilberede varm drikke er en handling som i denne teksten antar en rituell karakter. Romanfigurenes sysling med varm drikke skildres gjerne i små skritt – som når Otto og Sarah umiddelbart etter strømbuddet setter «en kjele med vann på [kakkelovnen] for å se om de fikk vannet til å koke. Det gikk. [...] De lagde kaffe. [...] De drakk kaffe.» (67). Blant de ofte unyttige, men billedlig ladede gjenstandene som paret tar med seg når de skal evakueres, mangler ikke «den lille espressokannen vår» (182); i Berlin disponerer Helle minst to av dem, og begge får ta del i samværet som studentene dyrker (222; 231f.). Den første, temmelig overraskende og umotiverte, fysiske samhandlingen mellom gjesten Otto og hans nye husvert er karakteristisk:

Otto reiste seg opp fra stolen, gikk bort til skapet, hentet en kopp og tittet bort på Thomas. Han nikket. Otto skjenket kaffe, satte seg ned igjen, og så ut av det åpne vinduet. (94)

I de følgende avsnittene, som beskriver Ottos første møte med Thomas i Berlin, vætes leppene mellom hvert fyndord. Interessen for varme drikker topper seg i kapittelet som markerer et vendepunkt både i terroraksjonen og i Thomas' utvikling. Etter at kaffetilberedningen har blitt fremstilt med sedvanlig omstendelighet (247f.), assosierer fortelleren i et *crescendo* fra varmtvannstank via kaffetrakter og vannkoker til en kopp med innhold, plassert i etasjen over stedet der eksplosivene som utløser strømburddet, går av (250). Koppen velter, og den kalde kaffen lager flekker i en kalender – «som en brun skygge for fremtiden» (*ibid.*).

Like påfallende som denne gruppen av handlinger er opplevelsen av at noe blir borte. Ofte er denne opplevelsen så nærværende – både som lesereaksjon og i tekstens eksplisitte selvfortolkning – at man lett kan overse hvordan den samtidig virker i dens detaljer. Dette gjelder for eksempel fremstillingen av snøværet. Det skjuler ikke bare førsteetasjer og garasjer (20; 23). Den kunstneriske fremstillingen av snøen, i en tolvårings eksperimentering med et videoredigeringsprogram, viderefører opplevelsen idet «stemmene fra tven [...] forsvant.» (25). Thomas' eksempel på et litterært ubehjelpelig Ibsen-sitat, «før natten den sorte, og nu er hun borte» (76) plasserer seg i den samme konteksten – og likeså beskrivelsen av familien Horn når de evakueres (foreldrenes ansikter er begge «nesten borte» i luer og skjerf, 196) og omtalen av farens siste sykeleie («Men i denne sengen var alt vekk», 284). At mange av tapserfaringene knytter seg til faren og til Helle, følger for så vidt av romanhandlingen. Mer interessant er det at også sønnen Sebastian sjelden nevnes uten tilknytning til opplevelsen av tap. Ottos første forsøk på å henvende seg til sønnen demonstrerer ikke bare den umælende tenåringens fjernhet, men reduseres til en dialog mellom faren og fjernsynsstemmer som diskuterer kulden (35f.; 41). Også destruksjonen som Sebastians bokbrenning innebærer, knyttes visuelt sammen med snøværet idet fortelleren to ganger konstaterer at boksidene ender opp som hvit aske (85, cf. 76). Foreldrenes følelse av at tilnærmingen til voksenlivet fører sønnen bort fra foreldrene, markeres gjerne ved hjelp av små forsvinningsnumre (162; 210; 274), eller for eksempel ved at faren ubemerket observerer sønnen og konstaterer sin egen undring – «Hvem er han?» (159).

Sebastians bokbrenning viser også sin tilknytning til romanens taps- og forgjengelighetstematikk ved hjelp av andre, visuelle nøkkelord. Scenen vekker ikke bare assosiasjoner til tidligere tiders ritualiserte fortrenningshandlinger, men

inneholder også noen kunsthistoriske vanitasmarkører.² Effekten forsterkes ved at atlasen som brenner, tildeles organiske egenskaper («visne», «blad» etc., 85). Samtidig preges scenen av et annet visuelt kjennetegn:

Etter noen sekunder steg det en masse røyk opp fra boken, som etter litt forvirring ble trukket oppover mot spjeldet. [...] Med ett ble europakartet løftet opp fra det ene hjørnet av et vindpust fra stuen, det snurret rundt en gang og la seg rett over glørne. (84f.)

De oppadstrebbende bevegelsene danner et mønster som viser seg flere steder i *Alle ting skinner*, og som gjerne inngår i tekstens refleksjon omkring tap og forgjengelighet. De visuelle inntrykkene som formidles i sitatene over, er imidlertid atypiske i den forstand at bevegelsene oftere opptrer på et abstrakt plan – som glidninger i hovedpersonens oppmerksomhet. Et eksempel som viser forbindelsen mellom oppmerksomhetens og omverdenens bevegelsesform, finner vi i kapittelet der leseren for første gang føres tilbake til tiden da Otto og Helle var kjærester. Etter å ha vist frem Helles psykiske labilitet og hennes velbegrunnede frustrasjon over Ottos distanse, lar fortelleren blikket hans fjerne seg fra samtalepartneren i stadige gløtt:

Over dem flyr to fugler som små skygger mot himmelen. [...]
Fuglene lander på gresset femti meter bortenfor. [...]
Fuglene letter og flyr vekk. (54; 55; 56)

Atspredelsen som demonstreres i disse setningene, plassert med omtrent en sides mellomrom, er noe mer enn en billedlig illustrasjon av Otto Horns flyktige oppmerksomhet. Et fellestrekk som deles av de fleste skildringene av hovedpersonens atspredelse, er at de vekker inntrykket av vertikal bevegelse. Ofte har man følelsen av at fortelleren tar i bruk en kjempelinse, zoomer ut fra hovedpersonens omgivelser og sender leserens blikk fra Oslo til Kristiansand eller Brisbane (130f.; 132ff;), nedover i historien til en personbil (116ff.) eller inn i sinnene til en rekke tilfeldige mennesker som evakueres fra nabolaget (198ff.).

Samtidig som disse innskuddene er maktdemonstrasjoner fra den allvitende fortellerens side, fungerer de som illustrasjoner av en mangelsituasjon. At Otto ikke klarer å samle seg om kontakten med menneskene han har knyttet seg til, er én sak. Viktigere er etter mitt syn elementet av overskridelse og antydningene i retning av en tilværelse og en kunnskapsform som til tross for sitt trivielle og tilfeldige virkeområde fjerner seg fra det sanselige. Bevegelsen oppover fra dagliglivet og i retning av denne bevissthetsformen viser seg for eksempel i samtalen der Otto forteller sønnen om

² Atlasen selv er et av de mindre åpenlyse. Om dets rolle som vanitasmarkør, se Helgerson 2001:250ff.

Helles selvmord. Etter å ha beskrevet en miljølyd som lar seg fange opp av begge samtalepartnerne («De kunne høre den milde og kompakte lyden av en bil kjørende på snø i gaten utenfor.», 104), sender fortelleren oss opp i skyene: «I luftrommet over dem svevde et Boeing 737 på vei mot Trondheim.» (*ibid.*). I samtalen mellom Otto og Sebastian fungerer omtalen av forholdene i luftrommet over dem også som en henvisning til en forlatt, men samtidig uomgjengelig forestilling om Helles nåværende oppholdssted. At formuleringer som «[u]nder den samme himmelen» (130) av og til tas i bruk for å knytte fjernhetsskildringene sammen med dagliglivet som oppmerksomheten forlater, forsterker inntrykket av vertikal bevegelse.

Fjernhetsopplevelsene – et av romanens mest særpregede og ofte vellykkede grep – fungerer ikke minst som antydninger om et tema som ellers viser et påfallende fravær i hovedpersonens tankeliv. Atspredtheten som fortelleren demonstrerer, har flere fellestrekk med nær-døden-opplevelser. Samtidig kan fjernhetsskildringene ses som rudimentære ansatser til refleksjon omkring dødstematikken. Scenen der faren endelig utånder, skaper en dobbel kommentar til denne billedlig formulerte refleksjonen omkring døden – delvis ved at de fysiske omgivelsene for dødsfallet gjøres til det motsatte av hva sønnen hadde forespeilet seg («omgitt av familie, i et varmt rom», 49), og delvis i den vertikale bevegelsen som avslutter handlingen på sykehuset, der en mann (Thomas?) har satt seg fast på vei ned heisen (294).

De billedlige forbindelsene mellom snøværet og romanens døds- og for-gjengelighetstematikk begrenser seg ikke til de visuelle momentene jeg har nevnt over. Tradisjonelle, billedlige beskrivelser av snøværet er ikke fraværende i *Alle ting skinner*. Selvsagt er snøen «'et hvitt teppe', 'et stille slør', 'en myk dyne'» (17, cf. 19). Mer interessant er det at blikket til journalisten som først beskriver snøværet, beveger seg ut fra et vindu og nedover idet han lar øynene «følge snøens bevegelse» (17). Det samme gjelder blikkene til menn og kvinner i hele Oslo: «De forsøkte å følge et og et snøfnugg i bevegelsen nedover mot bakken.» (22) Den «fallende bevegelsen» (19) som preger snøfnuggene, viser en karakteristisk parallellitet med bevegelsene som Ottos flyktige oppmerksomhet gjennomfører.

Tekstens stadige omtaler av varme drikker fungerer ikke minst som billedlige kommentarer til tekstens tapstematikk. Gruppens primære, estetiske målsetning er en stoppeffekt med desautomatiserende virkning på Oslo-borgernes omgang med (medie-)virkeligheten. I teksten bidrar for eksempel Ottos lek med barna, der han etterligner en robot (81), til å skape en billedlig kontekst for gruppens forsøk på virkeliggjøring av Viktor Sjklovskijs estetiske idealer. Kaffekoppen som velter på trafostasjonen og skyggen den etterlater, er ikke bare en av tekstens mange allusjoner

til den luftbårne giftforekomsten i Don DeLillos *White Noise* (1985).³ Ved siden av å skape en motsetning til den stort sett vellykkede omgangen med drikkevarer i romanen, danner den en første kommentar til aksjonen. Sarahs observasjon inne i svigerforeldrenes iskalde, men nå snart lunkne leilighet, der «rørene har klart seg i kulden» (317), knytter ikke bare an til tekstens billedlige refleksjoner omkring flyt og stillstand, nærvær og tap, men plasseres samtidig i en kontekst der nærværet igjen ser ut til å ha tatt over for tapserfaringene. Den subversive gruppen lykkes i å stoppe den elektriske strømmen i ti dager, men den varmende kaffen flyter fortsatt.

Temperatur

To av romanens personer, Thomas og Helle, beskrives stadig på måter som knytter dem til et av *Alle ting skinners* sentrale, billedlige felt. Den termiske plasseringen av disse personene begynner allerede idet de introduseres. Telefonoppringningen som fører Thomas inn i handlingen, vekker Otto til en miljøskildring der beskyttelse, omslutning og varme kontrasteres mot fysisk og åndelig utsatthet. Fortelleren understreker at kulden utenfor familiens leilighet «blander seg» med lyden av telefonen (73). Familiefaren står halvnaken med telefonrøret og fører en samtale som beveger seg i grenselandet mellom en realistisk og en demonstrativt fiktiv fremstillingsform der tekstens billedlige momenter selv driver fortellingen fremover. Speilingseffekten som oppstår når både Thomas og Sebastian umotivert spør om Otto fryser, er et av disse momentene. (Har han gåsehud? Skjelvende stemme?) Et annet er handlingen som utspiller seg rundt telefonsamtalen. På et tidspunkt – tilsynelatende påvirket av Thomas' utsagn om at «radioen virker» igjen – legger Otto fra seg røret, kanskje for få bekreftet vennens påstand, eller for å «få på [seg] noen klær nå» (77). Når han endelig vender tilbake til telefonen, fremdeles uten å ha dekket seg til, har Sebastian overtatt samtalen mens radioen sier sitt i bakgrunnen. Kommunikasjonsmessig har vi å gjøre med den samme situasjonen som i introduksjonen av Sebastian (34ff.); også her strander samtalen på grunn av interferens fra massemediene. Utviskingen av skillet mellom farens og sønnens rolle får en parallell ved at telefonens og massemedienes kommunikasjonsform rykkes nærmere hverandre.⁴ Samtidig gis både telefonen og den massemediale kommunikasjonsformen en termisk plassering. De er nedkjølede.

³ Denne romanens funksjon som forelegg for *Alle ting skinner* presenteres mest utførlig av Fykken (2005).

⁴ Senere gjengis Ottos uttrykkelige refleksjoner omkring temaet som introduseres her: «Er telefonen et medium?» (288).

Det termiske feltet er også fremherskende i presentasjonen av Helle. I fremstillingen av parets første møte, på en sammenkomst i Berlin, knytter handlingen seg til et velkjent ritual. Helle ber om en sigarett, Otto har, han tenner den for henne, men brenner seg, utbryter «Faen» og kommer slik til å forstå at også samtalepartnern har norsk som morsmål (92). Tilknytningen mellom Helle og ilden tydeliggjøres også visuelt; tydeligst i den røde hårfargen, en del av det minimum av informasjon om ekskjæresten som Otto har klart å holde fast på (106). Den er også nærværende i fremstillingen av farens sykeleie, der kombinasjonen av Ottos hyperbolske språkbruk («Dette er en klassisk død, hadde Otto tenkt. En europeisk død. Episk. En stor manns bortgang. Min far.» (49)) og farens febevillelser («Helle») skaper en Goetheallusjon. *Helle* betyr lys på tysk, og slik nærmer farens vevling seg den store mannens ord på dødsleiet («*mehr Licht*»).

Minnene om Helle er i det vesentlige sommerminner, og forskjellene mellom disse og forholdene som romanens nåtidshandling er lagt til, danner en ofte sporbar kontrast. Romanens første kapittel, der Helle presenteres for leseren, utspiller seg en augustdag året før nåtidshandlingen begynner, og danner slik en øy i tekstens kronologi. Temperaturen som preger miljøbeskrivelsene i dette kapittelet («varmt»; «fortsatt varmt», 9; 13), oppretter forbindelsen til en fortid som ligger mye lenger tilbake. Varmen som Helle forbindes med, er også et element i den psykiske tilstanden som hun selv og omgivelsene utsettes for: Anfall av akutt, krampaktig gråt som går over i et overstrømmende «begjær» (146 etc.). Til tross for at teksten holder seg tilbake fra å hevde slikt som at Helle «flammer opp» etter gråtetoktene, er dette en forståelsesmåte som er sementert i en århundrelang, humoralfysiologisk tilnærming til anfallene hun lider av.

Fortelleren betoner at både Thomas og Helle er personer som preges av sin tilnærming til tilværelsen som fortelling. Både Helles og Thomas' språklige relaterte sinnslidelser er prefigurert i DeLillos roman, der det eksperimentelle legemiddelet Dylar, som motvirker dødsangst, har som bivirkning at forsøkspersonene mister evnen til å skille mellom språk og virkelighet. For disse forsøkspersonene virker mottoet som stadig gjentas i *Alle ting skinner*, «Begreper er aksjoner og aksjoner begreper» (258), bokstavelig. Forskjellene mellom Helles og Thomas' sykdomsbilder følger for øvrig kjønnsstereotypiske skillelinjer. Thomas' språklige-etiske praksis preges av et aggressivt ønske om snu om på de store fortellingene, «[å] gjøre det stygge vakkert, det forkastelige uimotståelig, det urimelige åpenbart» (76). Dette sofistiske idealet er tydeligvis begrunnet i en livsholdning som preges av rasjonalitetsorientering og følelsesmessig distanse til de menneskelige drivkreftene som virker i ens omverden –

altså sjelsegenskaper som harmonerer med forestillingen om Thomas' kjølighet. Når det gjelder Helles anfall, er fortellerens årsaksforklaringer nærmest i overkant presise:

Det var som om hun ikke kunne se verden i sin rette sammenheng, som om alt var redusert til scener, uten forbindelse med noe annet enn seg selv, frarøvet enhver mening, en historie uten narrativ. (147f.)

Kanskje er Helles stadige interesse for påstanden om at «at et moderne voksent menneske utsettes for opptil 100 000 ord i løpet av en dag» (f. eks. 148; 220) en del av dette sykdomsbildet. Inndelingen av kommunikasjonen i sine enkelte bestanddeler og undringen over at folk flest faktisk tror de ser en helhet i overfloden av ord, kombineres i *Alle ting skimmers* sykdomsbeskrivelse med ideen om at tilvenningen til vennelige inntrykk, som for eksempel andres lidelse, omgjør dem til estetiske objekter (53). Tanken som varieres her, kan belegges fra Anaxagoras til Al Gores gjenfortelling av historien om hvordan man kan koke en levende frosk ved gradvis oppvarming.⁵ Helle, romanens estetisk mest ubeskyttede person, formes av at denne psykiske tilvennings- og omgjøringsmekanismen ikke virker som den skal – en mekanisme som samtidig har ført til at Otto ikke lenger «tror [...] på tårene hennes» (*ibid.*).

Den termiske plasseringen av Helle og Thomas viser seg også i detaljene – som når kjæresten stadig gjør lykke med chilien sin (147; 219) eller ved at Thomas' nordlige tilknytning understrekes med stedsnavn som Torshov eller Odins gate (247; 298). Tekstens fordeling av personene langs den termiske akse følger for øvrig kjønnsmessige skillelinjer. Varme kvinner, Anna Frank, Helle og Sarah, kontrasteres mot distanserte, «ironiske» mannspersoner som Thomas og den serbiske studiekameraten Nikola. Ottos plassering mellom disse motpolene er ikke sentrisk. Som mann, forsker, kyniker og verdirelativist hører han til sammen med sine mannlige bekjente. Konfliktene som utspiller seg i ham, lar seg oftest også påvise hos Thomas og Nikola. Likheten mellom romanens menn og klimaet som preger vinterdagene da romanens nåtidshandling utspiller seg, er ikke til glede for noen av dem. Sett i lys av romanens termiske billedbruk er Ottos interesse for fortiden primært et ønske om å reaktualisere varmeopplevelsene han (ikke) husker å ha hatt sammen med Helle; et ønske som i sin tur lar seg lese som en omplassert refleksjon omkring farens sykdom. Mens kulden nærmer seg rollen som medvirkende årsak til farens død («Luften var

⁵ Sammenhengen mellom Anaxagoras' synspunkt og det moderne eventyret observeres f. eks. av Warren (2007:36).

kald, men ikke farlig», 283), har den en mer komplisert funksjon i den subversive gruppens aksjon.

I gruppens revolusjonære idealer utgjør opphavstematikken et på forhånd gitt element. Revolusjon er fadermord. Thomas' oppvekst alene sammen med faren (75), nok et eksempel på fellestrekkene mellom ham og Sebastian, bidrar ikke bare til å understreke tilknytningen til tekstens tematisering av opphav og tap, men er samtidig et ledd i en konvensjonell, men like fullt virksom, termisk plassering. Thomas, som mistrives på medisinstudiet etter obduksjonen av en morsfigur (dødsårsak lungekreft vs. farens bronkitt, *ibid.*), er potensielt kuldeutsatt fra barndommen av.⁶ Likevel unnlater teksten å opprette en handlingsmessig, psykologisk begrunnet sammenheng mellom vinterklimaet og aksjonene gruppen gjennomfører. Sammenhengen som opprettes mellom aksjonen og ukene med snøvær og kulde, er i stedet et av romanens mest markante eksempler på hvordan handlingen drives fremover av det billedlige språkets egendynamikk.

Til tross for at teksten ikke uttrykkelig formulerer noen årsaksmessig forbindelse mellom vinterværet og aksjonen, ser det ut som om både fortelleren, noen av gruppemedlemmene og Oslobefolkningen ofte oppfatter dem som en enhet. Isolert sett har gruppens aksjon, som består av tre sprengninger i trafoanlegg og nitten veggmalier, ikke noe med snø og lave temperaturer å gjøre. Dette gjelder også deres primært estetiske målsetninger. Ønsket om å vekke folk fra letargien som det moderne mediasamfunnet har skapt, har ikke noen på forhånd gitt, termisk plassering. Er gruppens synspunkt at Oslos befolkning burde gå gjennom en estetisk nedkjølingsprosess der de for noen dager avskjæres fra massemedienes varmende innflytelse, eller mener gruppen at innbyggerne skal vendes bort fra en medieskapt kulde i menneskelige kommunikasjonsprosesser, for slik å finne frem til noe varmt og opphavlig? I en roman der den termiske språkbruken hadde en mindre fremtredende posisjon, kunne man ha avvist spørsmålet som uvedkommende, men i dette tilfellet virker sammenhengen mellom de ytre omstendighetene og aksjonen vanskelig å se bort fra. At været og aksjonen virker sammen, er en uomgjengelig lesererfaring. Den støttes også av noen enkeltutsagn i teksten. Et eksempel er situasjonsbeskrivelsen som Thomas gir noen dager før aksjonen, mens snøværet gjør det nødvendig med

⁶ Også i den ellers knappe fremstillingen av Nikolas livshistorie opptrer tematikken knyttet til tap og fortregning: «Den samme høsten døde moren hans [Nikolas, *sc.*] av et infarkt etter førti år med jugoslaviske sigaretter. På grunn av sigaretter fra et land som ikke eksisterer, sa Nikola. Gjelder sykdommen da? spurte han Thomas med et ironisk smil.» (263)

krisetiltak i byen: «Det de skulle gjøre var egentlig bare å dytte alt i den retning det allerede gikk.» (268).

Retningen som Oslo-borgerne allerede har slått inn på, beskrives utførlig i romanens første kapitler. Konsekvensene som snøværet har for innbyggerne, er ikke minst av estetisk art. Tanken introduseres i fortellerens omtale av en TV-reportasje: «Lyskasteren på kameraet fikk de hvite fnuggene som falt nedover i bakgrunnen til å flamme opp.» (20). Ganske snart gjør nye utsagn fra fortelleren at denne beskrivelsen får en billedlig karakter. Folk vender seg i sin resepsjon av mediens fremstilling av snøværet bort fra den tilvante opplevelsesmåten. I stedet for å rette oppmerksomheten mot personene og samtaleemnene i et talkshow, ser de «bare en eneste ting. Bakgrunnen.» (24). Denne estetiske orienteringen får sitt eget, estetiske uttrykk i filmen som tolvåringen lager, der snøen selv gjøres synlig «midt i en haug av billige effekter» (28). I disse formuleringene markeres også en av snøens billedlige funksjoner. I *Alle ting skinner* knyttes snøen stadig til fenomenet som beskrives i tittelen til DeLillos *White Noise*. De fleste av gjenstandene som assosiativt knyttes sammen med den hvite støyen, for eksempel brummende aggregater og radio-apparater, *static* på TV-skjermene og ikke minst snøværet selv, finnes i begge tekstene.

Selvforståelsen som kommer til uttrykk i tanken om at terroraksjonen bare driver videre en prosess som allerede er startet, knytter seg tydeligvis til snøværets forandring av folks resepsjonsholdning – ikke bare overfor mediene, men i alle typer av kommunikasjon. De litteraturhistoriske referansepunktene for dette bevisstgjørings-idealet er neppe ukjente for lesergruppen som romanen henvender seg til. Snøen bidrar til en underlig- eller fremmedgjøring som i snart et århundre har blitt dyrket i revolusjonær litteratur og -kritikk. Fremmedgjøringseffektens opphavsmann gjorde selv utstrakt bruk av temperaturuttrykk for å beskrive sin teaterpraksis – for eksempel ved å sammenligne scenen med en fryseboks (Lethen 1992:84). Også noen av den subversive gruppens øvrige uttrykksmåter tyder på at de slutter seg til Brechts språkbruk. Dette gjelder for eksempel påstanden om at den ubevisste tilpasningen til teknologien som omgir dagens mennesker, «gjør oss varme og fortapte» (264). Virkemiddelet som gruppen ønsker å ta i bruk for å komme ut det teknologiskapte uføret, er teknologien selv – på den måten at medlemmene ønsker å virkeliggjøre dens iboende, selvødeleggende potensial. Også på dette punktet ser de ut til å være under Otto Horns innflytelse; i dette tilfellet hans lesninger av Marinettis futuristiske manifest (252f.).

Momentene jeg har nevnt i de to foregående avsnittene, berører ikke bare den termiske billedbrukens funksjon i *Alle ting skinner*, men tydeliggjør også likhetene mellom gruppens arbeid og kuldeperioden som det tilfeldigvis faller tidsmessig sammen med. Denne lesemåten kompliseres imidlertid; blant annet i beskrivelsene av gruppens arbeid og indre liv. Det metallisk-kjølige geværet som noen linjer tidligere har blitt hyllet som et hjelpemiddel i bevisstgjøringen av skillet mellom teknologi og menneske (265), etterlater et voksende, varmt punkt på Thomas' kinn etter at han har skutt på et tv-apparat (266). At noen av gruppemedlemmene etter ni dager uten strøm kommer til å lengte «etter et varmt bad [...] en tur til Portugal til sommeren» (300), bygger opp under forestillingen om at aksjonen går ut på en nedkjøling, både fysisk og intellektuelt, både for gruppemedlemmene og for målgruppen. Samtidig setter drømmen om en sydenferie spørsmålstegn ved gyldigheten av gruppens idealer. Klarer ikke engang gruppemedlemmene selv å leve i tilstanden de ønsker å innføre? I så fall har aksjonen fellestrekk med Ottos eget forsøk på å leve «uten å utsette seg for noe medium» (287). Omtalen av Ottos eksperiment innledes med en beskrivelse av hvordan TV-skjermens bilder går over i snøvær etter at sendingene er over, og avsluttes idet Thomas overraskende melder seg på rommet der kameraten våker over den døende faren (289).

Parallellene mellom Ottos handlinger i dagene eksperimentet varer, og reaksjonene i befolkningen som utsettes for strømbruddet, inngår samtidig i *Alle ting skinner*'s billedlige beskrivelse av livssituasjonen i en medialisert verden. I Ottos tilfelle radikaliseres eksperimentet, som begynner i det små med målsetningen om å ikke se på TV, til å gjelde enhver form for mediebruk, også telefonen. Siden den medialiserte kommunikasjonen finnes over alt, fører eksperimentet også til fysisk isolasjon. Otto ender opp i en tilværelse som vekker assosiasjoner til mykgjørings-teknikkene som ble berømte i det tidlige 2000-tallets reportasjer fra USA-styrte fangeleirer. Lest i sammenheng med beskrivelsene av befolkningens reaksjoner på strømbruddet, kan den mest nærliggende tolkningen – at Ottos feilslåtte eksperiment demonstrerer håpløsheten i gruppens målsetning om en avmedialisert tilværelse – suppleres med noen observasjoner knyttet til Oslobefolkningens reaksjoner på strømbruddet. Disse møter den truende kuldeopplevelsen ved bruk av virkemidler med strukturell analogi til snøværet som gikk forut for kulden. Man dekker seg til.

Sammenhengen mellom denne beskyttelsesstrategien og det foregående snøværet antydes allerede før strømmen går, for eksempel ved at den dvelende beskrivelsen av hvordan Ottos kone Sarah kler av seg etter en spasertur i kulden et par dager etter at snøværet har opphørt – lag for lag fra polvotter til pullover – flettes

sammen med samtalen om at verden nå «er synlig igjen» (47). Tiltakene som settes i verk under strøbruddet, omfatter ikke bare en ofte parodisk produksjon av fysisk varme (som når Otto fyrer i leiligheten og kan hjelpe seg med to kakkelovner og en peis, (67)), men også en type isolasjon som kommer til å stå i direkte motsetning til gruppens målsetninger. Menneskene i *Alle ting skinner* pakker seg inn – i klær, ulltepper og leiligheter – og oppretter slik et effektivt vern mot omverdenen. Slik får reaksjonen mot kulden likhetstrekk med medievirkeligheten som den subversive gruppen ønsker å utradere. I stedet for å rive menneskene ut av en tilstand av varm fortapthet i den medialiserte kommunikasjonen, fører strøbruddet bare til at en i seg selv billedlig forestilling om medienes tildekkende virkninger får et mer håndfast, billedlig uttrykk.

Blant momentene som kompliserer *Alle ting skinner*'s bruk av termiske beskrivelsesmåter, er ikke minst et handlingsmønster som for første gang opptrer i presentasjonen av Thomas. Oppvigleren som ellers i teksten knyttes billedlig til kulden, brenner bøker. Gjennom teksten møter leseren forskjellige begrunnelser for denne handlingen. Mens dens estetiske sider står i forgrunnen under telefonsamtalen mellom Thomas og Otto («En bok som brenner er vakker», 75) og Thomas selv fremhever bokbrenningen som en «fin metafor» for skjørheten i menneskenes skrift, kunnskap og hukommelse (76), er det pragmatiske hensyn som fremheves når handlingen betraktes fra Thomas' eget perspektiv. Mannen mangler ved og fyrer med tremasse i stedet. Et av utvalgskriteriene ser ut til å være den litterære kvaliteten til tekstene han ofrer – noe som uttrykkelig angis som grunnen til at Ibsen havner på bålet (*ibid.*). Når fortelleren senere i teksten kommer tilbake til dette ritualet, opprettholdes Thomas' praktisk innrettede forklaring. Dagen da Bislet blir evakuert, har han øyensynlig nytt godt av det offentliges hjelpetiltak, og ovnen er flankert av «en sekk med vedkubber og noen bøker» (247). Sammen med bøkens praktiske nytte som varmekilde spiller imidlertid Thomas' tiltagende, språklige tapsopplevelse inn – mannen er ikke lenger i stand til å «slå opp i bøkene han en gang hadde elsket» (264).

Som varmekilder skaper bøkene en billedlig forbindelse til forestillingen om fortaptheten som gruppen forsøker å tvinge samfunnet ut av. Bøkens språk tilkjennes tydeligvis den samme, tildekkende og varmende funksjonen som den øvrige, medialiserte kommunikasjonen. Samtidig er bokbrenningen en handling som vanskelig kan beskrives uten å vise til romanens innflytelseskilder. Ottos prøveforelesning om Marinettis futuristiske manifest refereres i fremstillingen av Thomas' radikaliserings. Hans tolkning gjør sterkt inntrykk på kameraten:

Konklusjonen var at futurismen, i likhet med sentrale deler av fascismen, i grunnen søkte sin egen ødeleggelse. Det var ingen hyllest av teknologi som lå i bunnen av deres program, slik man vanligvis tolket deres manifeste og utallige aksjoner. [...] Futurismen og fascismen, ja, dette var Otto Horns tese, hyllet teknologien for å vekke dens ideoende potensial: Dens egen undergang. (253)

Lesere som kjenner Marinettis manifest, vil ikke ha vanskeligheter med å følge Ottos argumentasjon, til tross for at den refereres flyktig og med noen velplasserte feil. Samtidig er manifestet en intertekst for den termiske språkbruken i *Alle ting skinner*. Etter å ha sammenlignet museer og biblioteker med gravsteder, som ikke bør besøkes mer enn en gang i året for å «legge blomster ved Mona Lisas føtter», gir forfatteren noen råd om hvordan kulturinstitusjonene burde behandles: «La de gode brannstifterne med svidde fingre komme! Her er de! Og la ilden spre seg i bibliotekenes hyller!»⁷ Tanken om at futuristene ser frem mot sin egen ødeleggelse, formuleres uttrykkelig i manifestet. Om ti års tid vil nye generasjoner av kunstnere og intellektuelle drive klappjakt på dagens futurister:

De vil finne oss til slutt, en vinternatt, langt ute på landet, i et bedrøvelig skur der regnet hamrer mot taket, krøpet sammen ved våre skjelvende aeroplaner, mens vi varmer hendene våre på den stakkarslige flammen fra bøkene vi skriver i dag [...].⁸

Språkbruken som dominerer i Marinettis manifest, kompliserer lesningen av *Alle ting skinner*s bokbrenning fordi manifestet baserer seg på en direkte motsatt, termisk billedbruk der varmen knyttes til en ønsket, teknologisk og kunstnerisk fremgang. Denne tilknytningen aktiviserer samtidig forestillingen om det ildlignende fremskrittets ideoende ødeleggelseskraft. Hvis Marinettis forestilling om å varme seg på flammene fra forgangne tiders litteratur overføres til fremstillingen av Thomas, er det imidlertid denne selv som kommer til å innta rollen som kunst- og litteraturhistorisk museumsgjenstand.

Som det går frem av de foregående avsnittene, er den billedlig ladede, termiske språkbruken i *Alle ting skinner* et ofte dominerende, men samtidig motsigelsesfylt element i tekstens fremstillingsform. Mens man i de første kapitlene og i telefonsamtalen mellom Thomas, Otto og Sebastian får inntrykk av at mediene hører til på den kjølige siden i motsetningsparet som teksten etablerer, er det annerledes når den

⁷ «Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés ! ... Les voici ! Les voici ! ... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques !» (Marinetti 1909)

⁸ Ils nous trouveront enfin, par une nuit d'hiver, en pleine campagne, sous un triste hangar pianoté par la pluie monotone, accroupis près de nos aéroplanes trépidants, en train de chauffer nos mains sur le misérable feu que feront nos livres d'aujourd'hui flambant gaiement sous le vol étincelant de leurs images. (*ibid.*)

subversive gruppens medie- og teknologisynt presenteres. Språkbruken i Marshall McLuhans innflytelsesrike essay «Media Hot and Cold» (1994[1964]) baserer seg på den samme todelingen som tas i bruk i *Alle ting skinner*, men det viktigste felles-trekket mellom McLuhans essay og romanen er kanskje deres hver for seg motsigelsesfylte bruk av temperaturuttrykk⁹. Når det gjelder Øybøs roman, virker disse motsigelsene sammen med tekstens egen, implisitte oppfordring til å skape en narrativ sammenheng mellom de billedlige beskrivelsesmåtene.

Et forsøk på å gjenskape den billedlig formidlede fortellingen om medier, teknologiutvikling og temperaturer i *Alle ting skinner* kunne for eksempel ta utgangspunkt i tv-stemmen som beskriver hvordan det føles å fryse i hjel: «*Du merker ikke at det er kaldt, sa tven*» (36). Hvis man lar denne påstanden farge gruppe-medlemmenes omtale av «varme og fortapte» medie- og teknologibrukere (265), er det for så vidt enkelt å etablere en narrativ sammenheng i språkbruken: I den grad *Alle ting skinner* omtaler mediene og teknologien som varme eller varmende, dreier det seg om en illusorisk varmefølelse forårsaket av et sansebedrag i et dødelig nedkjølt samfunn. Mange av tekstens termisk ladede beskrivelser lar seg innordne i denne fortellingen, for eksempel Thomas' fascinasjon for våpen. Til tross for at også våpnenes effekt er varmende, lar de ham gjenoppleve «svimmelheten» som oppstår i møtet mellom mennesket og den kjølige, fornuftsbestemte teknologien (264). Også bokbrenningen kan innordnes i denne fortellingen, for eksempel ved å vise til at den fungerer som en billedlig illustrasjon av medienes produksjon av illusorisk, destruktiv varme. Videre kunne man hevde at dens destruktive potensial kommer til syne allerede når Sebastian brenner atlasen. Ville man gå mentalitetshistorisk til verks, kunne man hevde at det motsetningene i *Alle ting skinner*s termiske beskrivelsesmåter forårsakes av konflikten mellom to ulike innflytelseskilder for dens språkbruk: På den ene siden Marinettis og nasjonalsosialistenes ilddyrkelse¹⁰ (ev. også deres felles interesse for

⁹ McLuhan nevner i sin innledende presentasjon av uttrykkene i «Media Hot and Cold» at varme medier «utvider en enkelt sans til stor grad av detaljrikdom» mens kalde medier krever at mer informasjon fylles inn av tilhøreren (McLuhan 1994:22f.). For eksempel oppfatter McLuhan telefonen som et kjølig medium fordi den gjengir stemmen med liten detaljrikdom. Dette gjelder også den menneskelige stemmen selv (fordi den lar så mye bli tilbake for tilhøreren å fylle inn) og – kanskje litt mer overraskende – fjernsynet, der det er opp til seeren å fylle tomrommene på tv-skjermens mosaikk av lysende rektangler (*ibid.*, 29). Slik danner fjernsynet en motsetning til det utpreget varme filmmediet, som skjærper syns- og hørselssansen til det ytterste, og McLuhan forklarer allerede i 1964 tv-mediets affinitet til programmer av reality-sjangeren med at fjernsynet ved sin kulde inviterer spesielt til deltagende seerengasjement (*ibid.*, 31).

¹⁰ F. eks. i sangen til Hitlers 50-årsdag: «Ein Feuer brennt im deutschen Land, und der's gezündet, schürt» («En flamme brenner i Tyskland, og den som har tent den, nærer den.»). (Etter Klee 1989, cf. Thöne 1979:15ff.)

egen undergang, cf. 226), på den andre siden distanseringsidealet – svært gjerne formulert ved hjelp av termisk språkbruk – som ble særlig populært hos venstre-ekstreme kulturpersonligheter som Brecht og Sjklovskij.

Minnets og historiens temperaturer

Ottos vanskeligheter med å bringe tilbake minner fra sitt privatliv danner en motsetning til hans suksess i yrkeslivet, der han opptrer som representant for samfunnets institusjonaliserte konservering og bearbeidelse av minner. Historikeren finner seg bedre til rette som medium for den kollektiviserte hukommelsen enn som forvalter av fortidens personlige erfaringer. Fra romanens begynnelse knyttes Ottos arbeid med personlige minner til spørsmålet om hva som rent faktisk har skjedd i fortiden. I romanens første kapittel dukker den tidligere venninnen Kristin opp fra ingenting, men representerer samtidig en fortid som består av bestemte, potensielt rekonstruerbare hendelser som lar seg plassere i en tids- og stedsmessig velavgrenset, biografisk virkelighet.

Det geografiske og tidsmessige fokaleringspunktet for hovedpersonens minnearbeid er en hyttetur til Lillesand i mai 1998. Turen beskrives i et eget kapittel mot slutten av romanen, men henvisninger til den finnes spredt gjennom store deler av teksten. Når leseren for første gang møter opplysningene om hytteturen, skapes en undring på et realhistorisk, biografisk plan. Etter hvert som realopplysningene faller på plass, oppløses spenningen. Gjennom teksten støter man stadig på tanken om at nåtidsplanets virkelighet kommer til å forsvinne for personene som opplever den – som når Otto tenker at sønnen kommer til å glemme foreldrene (245), eller i strøtanken om at Otto og Helle snart kommer til å glemme hvem som har sagt hva i en samtale (191). Handlingsmønsteret der realhistorisk, biografisk usikkerhet avløses av beroligende visshet, virker både på fortellingens mikro- og makronivå. Uavhengig av om man anser tilbakeblikkskapitlene som glimtvisse gjengivelser av minner som kommer tilbake til Otto på fortellingens nåtidsplan, eller som opplysninger forbeholdt leserne, gir kapitlene en utvetydig fasit til spørsmålene som ved begynnelsen av romanen reises om kjæresteforholdet. Usikkerheten som skaper spenningen i kapitlet der Otto glemmer Sebastian på t-baneholdeplassen, løses opp i trygghet når han finner sønnen uskadd (175). I Berlin finner han ikke nøklene som han hadde bedt Helle om å passe på, men de kommer raskt for en dag (234). Den biografiske fortidsdimensjonen som presenteres i *Alle ting skinner*, består av hendelser som lar seg fremstille med entydighet.

Episoden på hytteturen der Otto kommer til bevissthet om glemselens virkninger, er både et biografisk og et narrativt vendepunkt. Hendelsen presenteres med utgangspunkt i en tekst-i-teksten, formulert med overdreven, språklig flathet. På hytta utenfor Lillesand leser Otto sitt eget bidrag til hytteboka, skrevet ni måneder tidligere. Her finner han igjen minnet om en meteorstorm som gjorde sterkt inntrykk da han opplevde den – i den grad at hyttebokteksten griper til klisjeen om at dette er noe «som verken Helle eller jeg kommer til å glemme» (310). I stedet for å forholde seg med en passende distanse til denne hyperbolske uttrykksmåten kommer Otto til å knytte en eksistensiell betydning til det faktum at meteorskuren så raskt har blitt borte fra minnet hans. Hytteboknotatet skaper også forbindelser til motivet som preger bokens første kapitler. «Det så nesten ut som det snødde», skriver Otto. Denne sammenligningen får en spesiell betydning fordi den i utgangspunktet enestående (og følgelig minneverdige) opplevelsen slik knyttes til gjenstanden som i romanen oftest opptrer som del av beskrivelsen av den stadige, tilvante strømmen av hendelser og handlinger – for eksempel i TV-skjermens snøvær. Slik blir den biografiske hukommelsen ikke bare et medium for romanfigurenes bearbeidelse av fortiden, men også en skueplass for prosessen der tiden legger seg mellom menneskene og det en gang opplevde, hendelser som uvegerlig omgjøres fra kroppslig erfaring til abstrakt utydelighet.

Ottos pessimistiske, men treffende påstand om at han også kommer til å glemme hytteturen (315), er en innsikt som danner en motsetning til den subversive gruppens opplevelser. Thomas og hans bekjente holder til det siste fast på at de har skapt noe uforglemmelig. Samtidig kan man observere hvordan stadig nye skanser forlates. Målsetningen om å «fremtvinge det komplekse systemets innebygde kollaps» (268) avløses gradvis av overbevisningen om å ha skapt et varig minne i befolkningen. Ideen vokser i styrke etter som det opphavlige prosjektet viser seg å være utopisk. Den er foregripet i Thomas' tanke om at folk vil huske øyeblikket «da ordene opphørte som ord og ble virkelighet» (269) – altså strømbruddet. Passasjen der strømmen kommer tilbake, beskriver en enestående øyeblikksopplevelse av samme type som den leseren allerede kjenner fra hytteboka. Alle som opplever seremonien, gjør det i vissheten om at de ikke kommer til å glemme (cf. 297; 301; 303). Teksten åpner her for to konkurrerende lesemåter. Er det slik at Osloborgernes (og den subversive gruppens) opplevelse av uforglemmelighet danner et korrektiv til Ottos desillusjonerte holdning, eller skyldes opplevelsen at de mangler selvinnsikten som hovedpersonen har tilegnet seg i løpet av det siste hytteoppholdet?

Likevel bygger bokens fremstilling av enkeltmenneskenes biografiske fortid opp under forestillingen om at denne fortiden lar seg fiksure – slik fortelleren selv gjør det i tilbakeblikkskapitlene. Slik danner den biografiske historien selv en motsetning til faget der forskeren Otto Horn overgår sine kolleger. Feltene han interesserer seg for, preges ikke av noen mangel på realopplysninger, men spørsmål av den typen som hans biografiske minne kretser om, ser ut til å stå fjernt fra historieforskningen på instituttet. I stedet for å interessere seg for rekken av veletablerte og kontroversielle realhistoriske problemstillinger omkring terroristbevegelsen han tar for seg i høstens forelesningsrekke, vender han seg til deres egne manifeste – dette for å «være en av dem» for et øyeblikk (256). Samtidig preges forskerholdningen av tilbøyeligheten til revisjonisme – men ikke i den forstand at det er den tradisjonelle historie-fremstillingens hvem, hvor og hvorfor som utfordres. Disse sidene ved fortiden synes å være like fraværende i Otto Horns forskning som i hans biografiske hukommelse.

Den kritikk mot historiefaget som kan ses i dette forholdet, utvikles ikke videre i romanen. I stedet motiverer teksten til den samme overbærenhet som får forskerens eldre kolleger til å se stort på at tilnærmingen løftes «ut av historiefagets strenge krav» (252). I stedet for å la seg styre av disse kravene viser Otto en tidstypisk, språklig interesse. Romanens uttrykkelige, metaspråklige utsagn knytter seg oftest til to hver for seg forskjellige typer «fundamentalt språk» (256). Innenfor sin sammenheng viser formuleringen til uttrykksmåtene som ble brukt for å begrunne RAF-gruppens handlinger – altså til et språk som vi ville foretrekke å kalle fundamentalistisk. Imidlertid skaper denne uttrykksmåten samtidig forbindelser til en tilsynelatende vidt forskjellig, språklig kommunikasjonsform som stadig tematiseres i *Alle ting skinner*. Krisetilstanden som oppstår, gjør at massemediene begynner å ta i bruk kommunikasjonsformer som med større rett kan kalles fundamentale. Når fortelleren påstår at snøværet skaper «et nytt språk. Nye ritualer. Nye koder» (32), gjelder formuleringen prosessen der medienes språk går over fra å være likegyldig, snøaktig, til å vise en større grad av opplevd virkelighetstilknytning. Enkelte steder knyttes idealet om denne mer virkelighetsnære kommunikasjonsformen direkte til romanens termiske beskrivelsesmåter. Ofte er tilknytningen kompleks – som når familien noen sider etter fortellerens påstand om det nye språket følger med på en tv-sending med *infotainment* om kuldeperioden som har inntrådt. Tv-stemmenes omtale av situasjonen til mennesker som holder på å fryse i hjel, «*Du merker ikke at det er kaldt.*» (36), er samtidig en termisk beskrivelse av mediehverdagen. Virkningene som menneskene utsetter seg selv for gjennom bruken av antatt varme, men egentlig nedkjølende

medier, tematiseres like etter, i omtalen av hva som skal til for å føle seg «*Varm og lykkelig i 29 minusgrader.*» (37).

I romanens innledende værschildringer kontrasteres den bedøvende opplevelsen av det tilvante og jevne i tilværelsen mot snøfallet og dets bevisstgjørende effekt. Glemsomheten som preger romanens hovedperson, plasserer ham ikke bare i en intertekstuell sammenheng med satiriske fremstillinger av universitetslærere som har mistet blikket for dagliglivet, men også med den tradisjonelle, europeiske dannelseskulturens syn på levemåten i primitive samfunn. Dette synet viser seg for eksempel ved begynnelsen av Friedrich Nietzsches essay om nytten og ulempene ved historieforskningen (1874), der den historiske bevisstheten settes i kontrast mot dyrenes opplevelsesmåte. Mens disse «går opp i nået uten at det blir noen brøk til overs», preges de moderne menneskene både av stoltheten over sin historiske bevissthet og av det fåfengte ønsket om å vende tilbake til dyrets opplevelsesmåte, «bundet til øyeblikkets staur med sin lyst og ulyst» (Nietzsche 1988:248). Ved begynnelsen av *Alle ting skinner* kan det virke som om både Otto og (rett nok i mindre grad) de andre Osloborgerne er i ferd med å virkeliggjøre idealet som Nietzsches kulturmennesker lengter stille etter. Senere i sitt historieteoretiske essay beskriver Nietzsche datidens moderne historikere med uttrykksmåter som ikke viker upassende for Otto Horn: Drevet av «erkjennelsens kalde demon» har hele historikergenerasjoner tilegnet seg en enorm sensibilitet for tidligere tiders tenke- og levemåter, en sensibilitet som imidlertid omdanner historikeren til «et etterklingende *passivum* som med sine myke toner bare vekker appell hos lignende *passiva*», toner som bare «suller oss inn og gjør oss til svakelige nytelsesmennesker» (Nietzsche 1988:288). Når Nietzsches beskrivelse virker treffende for *Alle ting skinner*, er det ikke først og fremst fordi den beskriver hovedpersonens virke innenfor historiefaget, men heller som demonstrasjon av dynamikken i det billedlige feltet der temperaturene knyttes sammen med persepsjon og historiebevissthet.

Mot slutten av Claude Lévi-Strauss' tildredelsesforelesning ved Collège de France (1960) kommer noen avsnitt der det er vanskelig å si om tonen er visjonær eller pessimistisk. Antropologen beveger seg noen øyeblikk bort fra faget sitt og tillater seg å spekulere om fremtiden. Mens tidligere samfunn måtte betale for sine fremskritt ved at mange av innbyggerne ble omgjort til umyndige arbeidsredskaper – for eksempel slaver og industriarbeidere –, åpner samtidens teknologiske utvikling for en forandring. Når maskinene kan settes til å gjøre arbeidet som tidligere har blitt gjort med håndmakt, inntreer muligheten for at samfunnet kan rive seg løs fra historien på en måte som Lévi-Strauss mener å kjenne fra sine forskningsreiser. Dette fremtids-

samfunnet, som i kraft av den teknologiske utviklingen kan plassere seg over og utenfor historien, kan ifølge Lévi-Strauss komme til å oppvise likhetstrekk med bevissthets- og samfunnsstrukturer i folkegruppene som tradisjonelt har vakt størst interesse hos antropologene. Forholdene hos de best bevarte, primitive folkeslagene viser at denne ahistoriske, stivnede samfunnstypen ikke danner noen motsetning til menneskets egenart (*la condition humaine*), mener forfatteren (Lévi-Strauss 1960:43). Samtidig ser Lévi-Strauss i denne spådommen et sentralt legitimasjonsgrunnlag for antropologien som fag. Med slike fremtidsutsikter kan faget nærme seg problemstillinger som går langt ut over samtidens primært komparative og historiske interesseområder (*ibid.*).

Selv om det ikke er innlysende at tonen i disse avsnittene gjør dem passende for antologier med titler som *The Good Society* (Lukes og Arblaster 1971), har språkb Bruken som visjonen formidles i, vist seg å være innflytelsesrik. Forfatterens berømte skille mellom kalde og varme samfunn gjengis oftest med utgangspunkt i boken *Den ville tanke* (2002[1962]). Også her er det folkegruppenes forhold til historien som danner det sentrale kriteriet. Lévi-Strauss avviser tanken om at folkegrupper med et arkaisk levesett er «uten historie» og hevder i stedet at de er preget av evnen til nærmest automatisk å utelukke innflytelsen som (i vid forstand) historiske faktorer kan ha på deres kontinuitet og likevekt. Dette i motsetning til varme samfunn, som stadig tar historien inn over seg og slik skaper en indre drivkraft for utviklingen. Medlemmene av kalde samfunn forneker ikke at det foreligger en historisk utvikling, men oppfatter denne som en form uten innhold: Visst finnes det et *før* og et *etter*, men deres eneste betydning består i at de reflekteres i hverandre (Lévi-Strauss 1962:309-311).

Alle ting skinner skildrer en samfunnsutvikling med paralleller til den som skisseres i Lévi-Strauss' fremtidsvisjon. Tanken om at det vestlige samfunnet beveger seg inn i en kulturell kuldeperiode der vi kommer til å få igjen evnen til å la tilværelsens historiske faktorer gå upåaktet hen, begrunnes også her med ideen om at varmen, den stadig fremadrettede dynamikken i den teknologiske utviklingen, skaper et lag av lunende isolasjon rundt tilværelsen som mulig- eller nødvendiggjør en nedkjøling. Når Lévi-Strauss beskriver fraværet av en lineært-kronologisk historiebevissthet som det karakteristiske kjennetegnet ved denne kulturelle nedkjølingen, presenterer han en fremtidsvisjon med relevans for lesningen av *Alle ting skinner*. Dette gjelder ikke minst romanens taps- og opphavstematikk. I en tilværelse som

hviler i nået, der skillet mellom «før» og «etter» viskes ut, mister også disse forestillingene sitt potensial for ubehag. I stedet for å se på Ottos glemsel som en del av denne tematikken, kan den leses som en forsvarsreaksjon.

Litteratur

- Charbonnier, G. (1961): *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris: Plon.
- DeLillo, D. (1986[1985]): *White Noise*. Harmondsworth etc.: Penguin.
- Fyksen, B. I. (2005): «*THE GREAT ARMCHAIR DREAMER*»: (tv-)Bildet av Amerika i Don DeLillos *White Noise* og *Cosmopolis*. Mastergradsoppgave, UiO.
- Gullestad, A. (2005): «*Every brick thrown is an act of love*» En komparativ lesning av opprøret i Mattis Øybøs *Alle ting skinner* og Abo Rasuls *Macht und Rebel*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen.
- Helgerson, R. (2001): «The Folly of Maps and Modernity», i A. Gordon og B. Klein. (red.): *Literature, Mapping and the Politics of Space in Early Modern Britain*, Cambridge: Cambridge University Press, 241-262.
- Klee, E. (1989): *Die SA Jesu Christi. Die Kirche im Banne Hitlers*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Lethen, H. (1992): «Refrigerators of Intelligence», *Qui Parle* 5, 73-101.
- Lévi-Strauss, C. (1960): *Leçon inaugurale, faite le mardi 5 janvier 1960*. Paris: Collège de France.
- Lévi-Strauss, C. (2002[1962]): *Den ville tanke*, overs. av E. Ringen. Oslo: Spartacus.
- Lukes, S., og Arblaster, A. (red.) (1971): *The Good Society: A Book of Readings*. London: Methuen.
- Marinetti, F. T.: «Le futurisme». *Le Figaro*, 20. februar 1909, 1.
- McLuhan, M. (1994[1964]): *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge og London: MIT Press.
- Megård, L. (2010): *Alle ting skinner – på TV? Fjernsyn som medium og strategi i Alle ting skinner* av Mattis Øybø. Mastergradsoppgave, NTNU.
- Nietzsche, F. (1988[1874]): «Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben», *Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe*, utg. av G. Colli og M. Montinari, bd. 1, 243-334.
- Røed, K. (2003): «Om *Alle ting skinner*». *Vinduet*, 23. juni 2003, <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=350>
- Thöne, A. (1979): *Das Licht der Arier: Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*. München: Minerva.
- Øybø, M. (2003): *Alle ting skinner*. Oslo: Oktober.
- Vassenden, E. (2004): *Den store overflaten: Tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: Damm.
- Warren, P. (2007): «Anaxagoras on Pleasure, Perception and Pain», i D. Sedley (red.): *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 33, 19-54.

English Summaries

På besøk hos Nordavinden

The research interest in Peter Christen Asbjørnsen's version of "The Lad Who Went to the North Wind" (1843, Aarne-Thompson 563) has usually concerned aspects rather distant from the ones that have made it one of the most widely appreciated Norwegian folk tales. In the present reading, I take the historically and comparatively oriented surveys of the tale – primarily Antti Aarnes *Die Zaubergaben* (1909) – as a point of departure in an approach that focuses on the tale as a source of fascination and human interest, both for today's and past audiences. My main objective is to show how this fascination is frequently connected to the possible, figurative interpretations of the tale's language and action. In many cases, this fascination pertains to figurative interpretations that are perhaps universally accessible, but at the same time, the intertextually oriented perspective of the comparative and historical approach can be used in order to investigate how these interpretations have varied over time. Furthermore, figurative ways of interpretation can be seen as a main factor in the development of the different versions of the folk tale.

Omveier til Johannes V. Jensens *Bræen*

The ideology tangibly present in Jensen's novel (1908) – its racism, its ethics formed by the principle that might makes right, its condoning, sometimes even favorable depictions of cannibalism, rape and genocide – has no place in today's critical discourse. To a certain extent, and more surprisingly, this also concerns some more generally accepted aspects of Jensen's narrative. Carlo Ginzburg's statement that the interest in the longest, historical lines of development is frequently considered «despicable by nature» in the humanities also seems to apply to evolutionary theory. Jensen's attempt at creating a language in which the narratives of Darwinism are told has few parallels in today's critical discourse. Instead of emulating Jensen's efforts, I attempt a perhaps necessarily digressive approach to analyzing a central aspect of *Bræen*'s historical account: The direct, thermal influence of the glacial periods on the mental states of the novel's two heroes, Dreng and Hvidbjørn, and consequently, on the frame of mind of later Scandinavians.

Hav, hage, teater og temperatur i Cora Sandels *Alberte*-bøker

Current readings of Cora Sandel's *Alberta* trilogy (1926-1939) frequently tend to reuse the novels' imagery in their own descriptive and interpretive statements –

instead of treating this literary characteristic with the same degree of attention as, e.g., the trilogy's psychological and political aspects and its perhaps more conspicuous, narrative techniques. The present article attempts to draw attention to the trilogy's imagery as both an autonomous and integral element in Cora Sandel's writing. Three images showing their presence throughout the trilogy are singled out: In the novels, the characters are frequently pictured as being situated on the high sea, in a garden or in a theatre. In the *Alberta* trilogy, these time-honored metaphors are the object of a refined practice of re-contextualization. In my attempt to trace this process, I draw special attention to the relationship between these metaphorical fields and the trilogy's pervasive use of thermal imagery. In each case, I attempt to show that the thermal descriptions that are associated with the metaphorical views of human existence, such as a boat trip, garden sojourn or theatrical performance have a central function in Cora Sandel's use of these images.

Til *Is-slottet* med kaldt hjerte

Although Walter Baumgartner's encouragement to approach Tarjei Vesaas's oeuvre «with a cold heart» has rarely been met with explicit consent in the critical discourse, a similar tendency is noticeable in many recent approaches to *Is-slottet* (1963) – not in the sense that the critical discourse is characterized by a lack of emotional involvement, but rather because of the readers' fascination with an aesthetics of coldness closely related to the one enthralling the novel's protagonists. The article explores some of the difficulties resulting from this approach to *Is-slottet*, and attempts a re-reading in which the warmer, vitalistic traits of the novel's conclusion are chosen as a starting point. While the choice of this perspective can seek justification both from numerous, intra-textual features of *Is-slottet*, and in certain aesthetical statements made by its author, its application is complicated by the lack of a critical language in which to express the findings resulting from it. The novel's aesthetic heterodoxy can be seen as a cause for its frequently mentioned «resistance against interpretation». However, a more adequate approach is made difficult by the perhaps inescapable influence of *Ideologiekritik* on today's Scandinavian, critical discourse.

Varmt og kaldt i *Frøken Smillas fornemmelse for sne*

Is there too much snow in *Smilla*? According to many critical assessments of Peter Høeg's novel, this is indeed the case – in the sense that the text is not only overladen with action but also burdened by too much thermal imagery. Instead of discounting

the figurative aspects of this text in pursuit of its political or psychological issues, or criticizing them on the grounds of an alleged, protean formlessness, the present reading explores the relationship between some of *Smilla*'s most frequently used, figurative modes of expression and other, more critically acclaimed characteristics of the novel. One of the results of this approach is an aesthetical reassessment of these figurative modes of expression themselves. Not only can they be seen as having distinct, narrative functions which should not be disregarded when discussing other aspects of the novel; together they form their own narratives in which the reader's previous knowledge of the culturally well-established imagery used is both presupposed and challenged. Through its often refined practice of re-actualizing familiar, even trite images, the novel also explores the process in which figurative ways of expression are created.

Hvordan slutter *Kjærlighet*?

Frozen to the bone, Jon, the son of Vibeke, lies outside the entrance door of his home; his mother rests unknowingly inside. The figurative aspects of the conclusive passages in Hanne Ørstavik's *Kjærlighet* (1997) have not been the object of much controversy. However, the apparently straightforward (or even simplistic) use of thermal and spatial modes of description with well-known figurative meanings creates some rarely addressed, interpretive challenges. The literary strategies employed in order to create the imagery of *Kjærlighet*'s final scene can be discerned with a minimal amount of critical effort. At the same time, an interpretation which attempts to go beyond the rather unfruitful, reverse engineering of the often all-too-familiar artifices employed in the novel should take their conspicuousness as a strategic element in its own right. Whereas readings led by conventional notions of literary imagery tend to result in the feeling of tediousness or slight embarrassment when confronted with the figurative aspects of *Kjærlighet*'s ending, an approach where the aesthetic pleasure of Ørstavik's novel is instead seen in the text's play with familiar, figurative descriptions may be more adequate.

En billedlig orientert lesning av Mattis Øybø's *Alle ting skinner*

Interpretive interest in Mattis Øybø's novel has primarily focused on the problem fields that are stated explicitly in the text – the communication forms created by modern mass media and technology's influence on daily life. The present article attempts a re-orientation where more attention is drawn to issues not explicitly stated in the text – the novel's for the most part figuratively articulated concern with

questions of origin, genealogy and the feeling of personal loss. This re-orientation also includes an attempt at giving the extensive position of figurative language in *Alle ting skinner*'s descriptive practices more attention than common in past, critical approaches to Øybø's novel. In this respect, my main point of interest is the relationship between the description of the wintery weather conditions and *Alle ting skinner*'s concern with origin and loss. I conclude the article with some observations concerning the broader context of the thermal imagery used as part of the novel's description of different types of historical consciousness.

Samlet litteraturliste

- Aarne, A., og Thompson, S. (1961): *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Aarne, A. (1909): *Die Zaubergaben: Eine vergleichende Märchenuntersuchung*. Helsingfors: Societé Finno-Ougrienne (=Journal de la Societé Finno-Ougrienne XXVII).
- Aarnes, A. (red.) (1977): *Litterært leksikon: Begreper og betegnelser: Teori – Kritikk – Historie*. Oslo: Tanum.
- Aaslestad, P. (1999): *Narratologi: En innføring i anvendt fortellesteori*. Oslo: Cappelen/LNU.
- Alighieri, D. (2000): *Den guddommelige komedie*, overs. av M. Ulleland. Oslo: Gyldendal.
- Andersen, H. (1982[1959]): «Bræen», i H.A.: *Afhandlinger om Johannes V. Jensen*. Rødovre: ROLV forlag, 179-192.
- Andersen, H. C. (1964[1844]): «Sneedronningen: Et Eventyr i syv Historier», i H.C. *Andersens Eventyr: Kritisk udgivet efter de originale Eventyrhæfter*, utg. av E. Dal og E. Nielsen. København: Hans Reitzel, bd. 2, 26-76.
- Andersen, Ø. (1995): *I retorikkens hage*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Angenot, M. (1978): «Science Fiction in France before Verne», *Science Fiction Studies* 5(1), 58-66.
- Appelbaum, R. (2006): *Aguecheek's Beef, Belch's Hiccup, and Other Gastronomic Interjections: Literature, Culture, and Food among the Early Moderns*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aristoteles (2000[350f. Kr?]): *The Art of Rhetoric*, komm. og overs. av J. H. Freese. Cambridge etc.: Harvard University Press (Loeb Classical Library 193).
- Asbjørnsen, P. Ch. og Moe, J. (1847): *Norwegische Volksmärchen*, overs. og innl. v. F. Bresemann og L. Tieck. Berlin: Simion.
- Asbjørnsen, P. Ch. (s.a. [1994?][1843]a): «Om Gutten, som gik til Nordenvinden, og krævede Melet igjen», i Asbjørnsen, P. Ch. og Moe, J. ([s.a. (1994?)[1843]b), 43-47.
- Asbjørnsen, P. Ch. og Moe, J. ([s.a. (1994?)[1843]b): *Norske Folkeeventyr: Første Deel*. Oslo: Damms antikvariat (faksimile av utg. Christiania 1843).
- Asbjørnsen, P. Ch. og Moe, J. (1852): *Norske Folkeeventyr*. Oslo: Dahl.
- Athanasiu, J. og Carvallo, J. (1898): «Chaleur», i Ch. Richet (red.): *Dictionnaire de physiologie*. Paris: Alcan, bd. 3.

- Bachelard, G. (1964[1938]): *The Psychoanalysis of Fire*, overs. av Alan C. M. Ross. Boston: Beacon.
- Bale, K. (1989): *Friheten som utopi. En analyse av Cora Sandels Alberte-trilogi*. Oslo: Novus.
- Bale, K. (2008): «Litteraturen og livet», i Hauge og Ørjasæter 2008, 81-98.
- Bancks, J. (1807): «To Boreas. An Ode», i R. Southey (red.): *Specimens of the Later English Poets*. London: Longman *et al.*, bd. 2, 180-183.
- Baumgartner, W. (1976): *Tarjei Vesaas: Eine ästhetische Biographie*. Neumünster: Wachholtz.
- Baur, B. (2001): «Der dunkle Kontinent in Grönland. Grenzgänge in bezug auf gender und Ethnizität in Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne*», i A. Heitmann (red.): *Arbeiten zur Skandinavistik: 14. Arbeitstagung der deutschsprachigen Skandinavistik, 1.-5.9. 1999 in München*. Frankfurt a.M. etc.: Peter Lang, 329-336.
- Bjorvand, Aa. M. (2003): «Rom og romlighet i Hanne Ørstaviks *Kjærlighet*», *Bøygen* 15(2), 64-67.
- Bjørkøy, Aa. M. Bjorvand (2011): «Ingen røvere i skogen» - Flaubert, Bremnes og Lindgren i Ørstaviks roman *Kjærlighet*», *Norsk litterær årbok*, 270-289.
- Black, M. (1955): «Metaphor», *Proceedings of the Aristotelian Society* 55, 273-294.
- Blumenberg, H. (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseins-metapher*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (1981): *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (1986[1979]). *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (1997[1960]): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (2002[1960]): *Tenkning og metafor*, overs. av E. Lilleskjæret og T. I. Østmoe. Oslo: Cappelen.
- Blumenberg, H. (2010[1960]): *Paradigms for a Metaphorology*, overs. og etterord v. R. Savage. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Boitard, P. (1861): *Paris avant les hommes*. Paris: Passard.
- Bolte, J. og Polívka, G. (1913ff.): *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, bd. 1-5. Leipzig: Dieterich.
- Borgen, J. (1964): «Slottet Vesaas bygget», i Vold 1964, 166-173.
- Brantenberg, T. og Storm, D. (2013): «Innledning: Tromsø-området – Samisk-norsk møteplass». *Ottar* 295, 9f.

- Brantly, S. (1982): «A Thermographic Reading of E. T. A. Hoffmann's 'Der Sandmann'», *The German Quarterly* 55(3), 324-335.
- Brunner, J. (2007): «The Naked Mother or, Why Freud Did Not Write About Railway Accidents», *Psychoanalysis and History* 9(1), 71-82.
- Calvino, I. (1986[1956]): «Il regalo del vento tramontano», i I. C.: *Fiabe italiane*, Torino: Einaudi, bd. 1, 334-339.
- Castiglione, B. (2003[1528]): *The Book of the Courtier*, overs. av L. E. Obdycke. Mineola: Dover.
- Castle, T. (1995): *The Female Thermometer: 18th-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford University Press.
- Cazeaux, C. (2007): *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*. New York og London: Routledge.
- Charbonnier, G. (1961): *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris: Plon.
- Chicaneria, A. et al. (1996): «MR appearance of cerebral Drancunculus borealis infection», *American Journal of Neuroradiology* 17, 798f.
- Collin de Plancy, J. (1853): *Dictionnaire infernal ou répertoire universel des êtres, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux apparitions [...] et généralement à toutes les fausses croyances, merveilleuses, surprenantes, mystérieuses ou surnaturelles*. Paris: Saignier & Bray.
- DeLillo, D. (1986[1985]): *White Noise*. Harmondsworth etc.: Penguin.
- Derrida 1987[1978]: «Le retrait de la métaphore», i J. D.: *Psyché: Inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 63-94.
- Dickens, Ch. (1862[1843]): «Et Julequad i Prosa», i *Charles Dickens's Samtlige Værker. Oversat fra Engelsk af L. Moltke*. Kjøbenhavn: Louis Klein, 9-97.
- Drake, J. (1998): «The Naming of the Disease: How Jakobson's Essay on Aphasia Initiated Postmodernist Deceits», *Times Literary Supplement* 4/9 1998, 14f.
- Drake, J. (2002): «The Academic Brand of Aphasia: Where Postmodernism and the Science Wars Came From», *Knowledge, Technology, and Policy* 15(1-2), 13-187.
- Eia, H. og Ihle, O. M. (2010): *Hjernevask*, serie vist på NRK våren 2010.
- Emden, Ch. J. (2005): *Nietzsche on Language, Consciousness, and the Body*. Urbana: University of Illinois Press.
- Engelstad, I. (2002): «Den hvite damen og den hvite smerten: Hanne Ørstaviks *Kjærlighet*», i J. Haarberg og A. B. Rønning (red.): *Kjærlighetens institusjoner: Festskrift til Irene Iversen*. Oslo: Unipax, 171-183.

- Erasmus, D. (2010[1500-1533]): *Les Adages d'Erasme*, utg. av J.-Ch. Saladin. Université Lyon 2: GRAC / Les Belles Lettres, <http://bit.ly/nH3UDf>
- Esope (1995): *Fables*, utg., komm. og overs. av D. Loayza. Paris: Flammarion.
- Evensen, N. (1999): *Erindringens vev. En studie av fortidsdimensjonens betydning i Cora Sandels Albertetrilogi*. Tromsø: Universitetet i Tromsø.
- Evensen, N. (2004): «Forord», i Sandel 2005, 5-9.
- Fagerlund, E. H. (2008): «Bibliotek og kjærlighet», *Bok og bibliotek* 1, 18-19.
- Filipczak, Z. Z. (1997): *Hot Dry Men, Cold Wet Women: The Theory of Humors in Western European Art, 1575 - 1700*. New York: American Federation of Arts.
- Fløtra, J. (1995): *Moltke Moe som folklorist*. Oslo: Aschehoug (= *Norsk folkeminnelags skrifter* 140).
- Frank, M. (1989a): *Kaltes Herz: Unendliche Fahrt: Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frank, M. (1989b): «Das Motiv des 'kalten Herzens' in der romantisch-symbolistischen Dichtung», i Frank 1989a, 11-49.
- Frank, M. (1989c): «Aufbruch ins Ziellose», i Frank 1989a, 50-92.
- Fratscher, C. (1875): «Ueber continuirliche und langsame Nervenreizung», *Jenaische Zeitschrift für Naturwissenschaft* 9 (= Neue Folge, 2), 130-160.
- Freud, S. (1976[1920]): «Jenseits des Lustprinzips», i S.F.: *Gesammelte Werke*, utg. av A. Freud *et al.* Frankfurt a.M.: Fischer, bd. 13, 3-69.
- Freud, S. (1978[1917]): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, i S.F.: *Gesammelte Werke*, utg. av A. Freud *et al.* Frankfurt a.M.: Fischer, bd. 11.
- Freud, S. (1981[1905]): «Bruchstück einer Hysterie-Analyse», i S.F.: *Gesammelte Werke*, utg. av A. Freud *et al.* Frankfurt a.M.: Fischer, bd. 5, 161-286.
- Freud, S. (1990[1919]): «Das 'Unheimliche'», i S.F.: *Studienausgabe*, utg. av A. Mitscherlich *et al.*, bd. 4, 242-274.
- Friberg, I. (2009): «The Endurance of Female Love: Romantic Ideology in H. C. Andersen's *The Snow Queen*», i H. Hansson og C. Norberg (red.): *Cold Matters: Cultural Perceptions of Snow, Ice and Cold*. Umeå: Umeå Universitet, 191-208.
- Friedrich, H. (1974[1956]): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt.
- Fykken, B. I. (2005): «*THE GREAT ARMCHAIR DREAMER*»: (tv-)Bildet av Amerika i Don DeLillos *White Noise* og *Cosmopolis*. Mastergradsoppgave, UiO.
- Fæster, H. (1972): «'Vår stutte tid blir her.' Psykologi og budskab hos Tarjei Vesaas», *Norsk litterær årbok*, 71-98.
- Gaasland, R. (1999): *Fortellerens hemmeligheter*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Gammelgaard, J. (2001): «A Psychoanalytic Reading of Peter Høeg's Novel *Miss Smilla's Feeling for Snow*», *International Journal of Psychoanalysis* 82, 101-116.
- Gandelman, C. (1982): «Thomas Mann and the Theory of 'Crystalline Beauty'», *Orbis Litterarum* 37, 122-133.
- Gibbs, R. W. (red.) (2008): *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gimnes, S. (1988): «Eit kapittel frå resepsjonshistoria til Vesaas' *Is-slottet*», *Motskrift* 1-2, 47-77.
- Gimnes, S. (red.) (2002): *Kunstens fortrolling: Nylesingar i Tarjei Vesaas' forfattarskap*. Oslo: LNU.
- Ginzburg, C. (1999[1984]): «Germansk mytologi og nazisme: Om en gammel bog af Georges Dumézil», i C. G.: *Spor: Om historie og historisk metode*, overs. og utg. av M. Thing og G. Sørensen. København: Museum Tusulanum, 120-141.
- Gjellstad, M. (2004): «In the Shadows of Love: Sideshadowing in Hanne Ørstavik's *Kjærlighet*», i A. Gemzøe et al. (red): *Fortellingen i Norden etter 1960*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 216-221.
- Goethe, J. W. (1999[1774]): «Kongen i Thule», overs. av Å. M. Nesse, i Å.M.N. (red. og overs.): *Johann Wolfgang von Goethe: Mitt hjarta slo*. Oslo: Aschehoug, 90f.
- Goethe, J. W. (2010[1832]): «Faust. Der Tragödie zweiter Teil», i Trunz, E. (utg. og komm.): *Faust: der Tragödie erster und zweiter Teil; Urfaust*. München: Beck, 146-364.
- Gore, A. (2006): *An Inconvenient Truth: The Planetary Emergency of Global Warming and What We Can Do About It*. Emmaus: Rodale Press.
- Granaas, R. Ch. (2002): «Barnet som krisebærer: Refleksjoner omkring *Is-slottet*», i Gimnes 2002, 162-184.
- Greve, A. (2008): *Litteraturens meddelelse: En litteraturvitenskapelig tolkningsmetodikk i teoretisk, praktisk og skeptisk lys*. Dr. phil.-avhandling, Universitetet i Tromsø. <http://hdl.handle.net/10037/2063>.
- Grimm, J. (1844): *Deutsche Mythologie*, bd. 1-2. Göttingen: Dieterich.
- Gripsrud, J. (2000): *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Groven Myhren, D. (1987): «En studie i Tarjei Vesaas' roman *Is-slottet*», *Norskrift* 53, 22-72.
- Guiton, J. (1940): «Le mythe des paroles gelées», *Romanic Review* 31, 3-15.

- Gullestad, A. (2005): «*Every brick thrown is an act of love*» *En komparativ lesning av opprøret i Mattis Øybøs Alle ting skinner og Abo Rasuls Macht und Rebel*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen.
- Haeckel, E. (1917): *Kristallseelen: Studien über das anorganische Leben*. Leipzig: Kröner.
- Hamm, Ch. (2004): «Lengsel etter kjærlighet hos Hanne Ørstavik», i P. A. Michelsen og M. Røskeland (red.): *Nye forklaringer: Lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*. Oslo: Fagbokforlaget, 138-148.
- Handesten, L. (2000): *Johannes V. Jensen: Liv og værk*. København: Gyldendal.
- Harris, R. A. (1993): *The Linguistics Wars*. New York og Oxford: Oxford University Press.
- Harsdörffer, G. Ph. (1996[1647]): *Poetischer Trichter* [...]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (faksimileutg.).
- Hartung, G. (1977): «Anatomie des Sandmanns», *Weimarer Beiträge* 23(3), 45-65.
- Haugaard Jeppesen, B. (1984): *Johannes V. Jensen og den hvide mands byrde. Eksotisme og imperialism*. København: Rhodos.
- Hauge, H. (2004), «Det grønlandske spøgelse: Peter Høegs *Smilla*», *Spring* 22, 237-255.
- Hauge, H. (2008): «Religionens tilbakekomst», i Hauge og Ørjasæter 2008, 187-207.
- Hauge, H. og Ørjasæter, K. (red.) (2008): *Åpninger: Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*. Oslo: Oktober.
- Hees, A. van (2002): «Fiction and Reality in *Smilla's Sense of Snow*», *European Studies* 18, 215-226.
- Heinzmann, A. (1872): «Ueber die Wirkung sehr allmäliger Aenderungen thermischer Reize auf die Empfindungsnerven», *Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere* 6(1), 222-236.
- Helgerson, R. (2001): «The Folly of Maps and Modernity», i A. Gordon og B. Klein. (red.): *Literature, Mapping and the Politics of Space in Early Modern Britain*, Cambridge: Cambridge University Press, 241-262.
- Hertz, N. (1985[1979]) «Freud and the Sandman», i N. Hertz: *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime*. New York: Columbia University Press, 97-121.
- Hesiod (1988[700 f. Kr.?]): *Theogony and Works and Days*, overs. av M. L. West. Oxford: Oxford University Press.
- Hoel, S. (1998[1933]): *Veien til verdens ende*. Oslo: Gyldendal.

- Hoffmann, E.T.A. (1960): *Fantasie- und Nachtstücke*, utg. av W. Müller-Seidel. München: Winkler.
- Hollingsworth, C. (2001): *Poetics of the Hive: The Insect Metaphor in Literature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Horats (1792[23 f. Kr.]): [Ode til Lyke], i M. Jacob Baden (utg., komm. og overs.): *Q. Horatius Flaccus' samtlige Værker*. København: Gyldendal, bd. 1, 261f. (= *Carm.* 3.10).
- Houe, P. (1996): *Johannes V. Jensens lange rejse – en postmoderne myte*. København: Museum Tusulanum.
- Høeg, P. (1993[1992]): *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. København: Rosinante.
- Høystad, O. M. (1998): *Bildeunivers eller bilde av universet? Per Højholts poetiske praksis*. Oslo: Samlaget.
- Ibsen, H. (2007[[1866]]): «Brand», i V. Ystad *et al.* (red.): *Henrik Ibsens skrifter*, bd. 5, 191-473.
- Jakobson, R. (1971[1956]): «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», i S. Rudy (red.): *Roman Jakobson: Selected Writings*, bd. 2: *Word and Language*. Den Haag etc.: Mouton, 239-259.
- Jensen, J. V. (1912): *Rudyard Kipling*. København: Pio.
- Jensen, J. V. (1919): *Det tabte Land. Mennesket før Istiden*. København: Gyldendal.
- Jensen, J. V. (1923): *Æstetik og Udvikling: Efterskrift til «Den lange Rejse»*. København: Gyldendal.
- Jensen, J. V. (1925): *Evolution og Moral*. København: Gyldendal.
- Jensen, J. V. (1941): *Vor Oprindelse*. København: Gyldendal.
- Jensen, J. V. (1977): *Den lange Rejse*, utg. av Aa. Marcus. København: Gyldendal, bd. 1-2.
- Johnson, M. (1987): *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- Jäkel, O. (1999): «Kant, Blumenberg, Weinreich: Some Forgotten Contributions to the Cognitive Theory of Metaphor», i R. W. Gibbs og G. J. Steen (red.): *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, July 1997*. Amsterdam og Philadelphia: John Benjamins, 9–27.
- Kallimakhos (1920[250 f. Kr?]): [Epigram til Konopion], i W. R. Paton (utg. og overs.): *The Greek Anthology*. London etc.: Heinemann, bd. 1, 140f. (= *Anth. Gr.* 5.23).
- Kipling, R. (1919[1894]): *The Jungle Book*. London: Macmillan.

- Kipling, R. (1979): *Jungelboken. Norsk ungdomsutgave*, overs. av Hans Braarvig. Oslo: Damm.
- Kipling, R. (1981): *Jungelboka*, overs. av Ole Grepp. Oslo: Gyldendal.
- Kittang, A. (2002): «Kunstens kalde fortrolling», i Gimnes 2002, 185-199.
- Kjærstad, J. (1997): *Menneskets felt: Essays*. Oslo: Aschehoug.
- Klaatsch, H. (1902): «Entstehung und Entwicklung des Menschengeschlechtes», i H. Kraemer: *Weltall und Menschheit*. Berlin: Bong, bd. 2, 1-338.
- Klee, E. (1989): *Die SA Jesu Christi. Die Kirche im Banne Hitlers*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Konersmann, R. (red.) (2007a) *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Konersmann, R. (2007b): «Vorwort: Figuratives Wissen», i Konersmann 2007a, 7-22.
- Krüger, M. (1997): «Luksusgrønlænderen, papgrønlænderen, fupgrønlænderen, pladaskgrønlænderen – hvad er jeg? Zur Fragestellung einer postkolonialen Poetik in Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne*», i H. Uecker (red.): *Fragmente einer skandinavischen Poetikkgeschichte*. Frankfurt a. M. etc.: Peter Lang, 303-321.
- Kuby, L. (1974): «The World is Half the Devil's: Cold-Warmth Imagery in *Paradise Lost*», *English Literary History* 41(2), 182-191.
- Köhler, R. (1985): «Der Kristall als ästhetische Idee: Ein Beitrag zur Rezeptions- und Ideengeschichte der Zweiten Wiener Schule», *Archiv für Musikwissenschaft* 42(4), 241-262.
- Kövecses, Z. (2002): *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kövecses, Z. (2004): *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge etc.: Cambridge University Press.
- Kövecses, Z. (2005): *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge etc.: Cambridge University Press.
- Kövecses, Z., Palmer, G. B. og Dirven, R. (2003): «Language and Emotion: The Interplay of Conceptualisation with Physiology and Culture», i R. Dirven og R. Pörings (red.): *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin og New York: de Gruyter, 133-159.
- Laermann, K. (1993): «'Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.' Überlegungen zu einem Darstellungsverbot», i M. Köppen (red.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmidt, 11-15.

- Lakoff, G. (1987): *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago og London: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1993): «The Contemporary Theory of Metaphor», i Ortony 1993, 202-251.
- Lakoff, G. (2008): «The Neural Theory of Metaphor», i Gibbs 2008, 17-38.
- Lakoff, G. og Johnson, M. (1980a): «Conceptual Metaphor in Everyday Language», *Journal of Philosophy* 77(8), 453-486.
- Lakoff, G. og Johnson, M. (1980b): *Metaphors We Live By*. Chicago og London: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. og Kövecses, Z. (1987): «The cognitive model of anger inherent in American English», i D. Holland and N. Quinn (red.): *Cultural Models in Language and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 195-221.
- Lakoff, G. og Núñez, R. E. (2000): *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G. og Turner, M. (1989): *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Larsen, M. (1957): «Introduktion», «Oplysninger» og «Litteraturliste», i Johannes V. Jensen: *Bræven. Myter om istiden og det første menneske*, utg. av M. Larsen. København: Gyldendal, 151ff.; 179 ff.; 186f.
- Lasch, A. (2005): *Beschreibungen des Lebens in der Zeit: Zur Kommunikation biographischer Texte in den pietistischen Gemeinschaften der Herrnhuter Brüdergemeine und der Dresdner Diakonissenschwesterschaft im 19. Jahrhundert*. Münster: LIT.
- Leche, V. et al. (red.) (1907): *Nordisk familjebok: Konversationslexikon och realencycopedi*. Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, bd. 7, faksimileutg. på <http://runeberg.org> .
- Lehrs, E. (1987[1951]): *Mensch und Materie: Ein Beitrag zur Erweiterung der Naturerkenntnis nach der Methode Goethes*. Frankfurt a.M: Klostermann.
- Lervik, Å. H. (1977): *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning. En studie over stil og motiv*. Oslo: Gyldendal.
- Lethen, H. (1990): «Kältemaschinen der Intelligenz. Attitüden der Sachlichkeit», i E. Wichner og H. Wiesner (red.): *Industriegebiet der Intelligenz: Literatur im Neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre*. Berlin: Literaturhaus Berlin, 118-153.
- Lethen, H. (1992): «Refrigerators of Intelligence», *Qui Parle* 5, 73-101.

- Lethen, H. (2002): *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany*, overs. av D. Reneau. Berkeley: University of California Press.
- Lethen, H. (2009): *Unheimliche Nachbarschaften: Essays zum Kälte-Kult und der Schlaflosigkeit der philosophischen Anthropologie im 20. Jahrhundert*. Freiburg i.B.: Rombach.
- Lévi-Strauss, C. (1960): *Leçon inaugurale, faite le mardi 5 janvier 1960*. Paris: Collège de France.
- Lévi-Strauss, C. (1966[1962]): *The Savage Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- Lévi-Strauss, C. (2002[1962]): *Den ville tanke*, overs. av E. Ringen. Oslo: Spartacus.
- Littre, E. (s. a. [1873 etc.]): *Dictionnaire de la langue française*.
<http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/no%C3%A9/50893> .
- Lothe, J. (2003): *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lukes, S., og Arblaster, A. (red.) (1971): *The Good Society: A Book of Readings*. London: Methuen.
- Lund, H. (1982): «Bildanknytning och ikonisk projicering i Cora Sandels romantrilogi om Alberte Selmer», i H. L.: *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Lund: Liber, 122-149.
- Løvland, J. ([s.a.] 1878): «Pirlipinn og risen»,
http://www2.hf.uio.no/eventyr_og_sagn/index.php?id=%2052358 .
- Mackenroth, A. (2003): «Less is more»: *Minimalistische Strukturen in Hanne Ørstaviks Romanen Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig und Tiden det tar*.
<http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2004/1046/pdf/Magisterarbeit.pdf>
- Mangerud, J. (1973): «Isfrie refugier i Norge under istidene», *Norges geologiske undersøkelse* 297, 1-23.
- Mangset, B. R. (1977): *Alberte – fra et kvinnesynspunkt*. Oslo: Novus.
- Mann, Th. (1974[1947]): *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Andrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Marinetti, F. T.: «Le futurisme». *Le Figaro*, 20. februar 1909, 1.
- Markussen, B. (2001): «Romanens rom: Teoretiske perspektiver med eksempler fra Jarvoll, Kjærstad, Ørstavik og Lønn», *Edda* 88(1), 70-83.
- Martin, L. (1986): «‘Eskimo Words for Snow’: A Case Study in the Genesis and Decay of an Anthropological Example», *American Anthropologist* 88(2), 418-423.
- Massing, J. M. (1995): «From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58, 180-201.

- Mathisen, I. N. (2012): «'Varme er liv, kulde er død': Cora Sandels *Alberte og Jakob* (1926) som vitalistisk tekst?». *Edda* 99(4), 302-316
- McLuhan, M. (1994[1964]): *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge og London: MIT Press.
- Megård, L. (2010): *Alle ting skinner – på TV? Fjernsyn som medium og strategi i Alle ting skinner av Mattis Øybø*. Mastergradsoppgave, NTNU.
- Mehren, S. (1975): *De utydelige: En europeisk roman*. Oslo: Aschehoug
- Meyers Konversations-Lexikon* (1885-1892, red. ikke angitt): Leipzig og Wien: Bibliographisches Institut.
- Michael Choniates (2001): *Michaelis Choniatae epistulae*, utg. av F. Kolovou. Berlin og New York: de Gruyter (= *Corpus fontium historiae Byzantinae* 41).
- Milton, J. (2007[1667]): *Paradise Lost*, red. og innl. ved D. S. Kastan. Indianapolis: Hackett.
- Monod, J.-C. (2005): «La philosophie du XXe siècle et l'usage des métaphores», *Esprit* 315, 26-42.
- Myhr, P. (1988): «Hva er det med Unn? – En liten apologi for *Is-slottets* tragiske helt», *Edda* (75)2, 154-161.
- Nagel, B. (1991): *Die Welteislehre: Ihre Geschichte und ihre Rolle im «Dritten Reich»*. Stuttgart: Verlag für Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik.
- Nedergaard, L. (1943): *Johannes V. Jensen*. København: Gyldendal.
- Nedergaard, L. (1993): *Johannes V. Jensen: Liv og forfatterskab. Anden, forøgede udgave*. København: Gyldendal.
- Neumann, G. (1970): «Die 'absolute' Metapher: Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans.» *Poetica* 3, 188-225.
- Newman, J. (2004): «Postkoloniale parasitter: Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne*», *Spring* 22, 9-27.
- Nielsen, K. H. og Thomasen, L. S. (2010): «Smilla, Anna og Alexandra: Videnskabskvinder i nyere dansk populærlitteratur». *Slagmark* 58, 85-98
- Nietzsche, F. (1956[1872]): «Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten», i K. Schlechta (red.): *Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden*. München: Hanser, bd. 3, 175-264.
- Nietzsche, F. (1988[1874]): «Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben», *Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe*, utg. av G. Colli og M. Montinari, bd. 1, 243-334.

- Nietzsche, F. (2008): *Slik talte Zarathustra*, overs. av A. Hønningstad. Oslo: Gyldendal.
- Norseng, M. K. (1997): «A House of Mourning: *Frøken Smillas fornemmelse for sne*», *Scandinavian Studies* 69(1), 52-83.
- Nylander, L. (2009): «Möten vid gränsen: Den motiviska konstanten i Tarjei Vesaas' författarskap», i S. J. Paulson og R. Ch. Granaas (red.): *Dobbeltblikk på Vesaas*. Trondheim: Tapir.
- Ortony, A. (red.) (1993): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Orvil, E. (1937): *Hvit uro*. Oslo: Gyldendal.
- Ovid (2005[8 e. Kr.?]): *Metamorfoser*, overs. av O. Steen Due. København: Gyldendal.
- Paulson, S. J. (2008): «Mellomrommets muligheter: Teateret som motiv og metafor», i Hauge og Ørjasæter 2008, 61-80.
- Persson, M. (2002): *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhundretalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*. Stockholm: Symposion.
- Petronius Arbiter (1925[55 e. Kr.?]): «Satyricon», i *Petronius: Satyricon and Seneca: Apocolocyntosis*, utg. og overs. av M. Heseltine og W.H.D. Rose. London: Heinemann og Cambridge: Harvard University Press (Loeb Classical Library 15).
- Pinker, S. (2002): *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature*. New York: Viking.
- Platon (1999[370 f. Kr.?]): «Staten», overs. av H. Mørland, i Platon, *Samlede verker*, utg. av Ø. Andersen *et al.*, bd. 5.
- Plutark (1969[110 e. Kr.?]): *Moralia*, utg. av F. Babbitt *et al.* London: Heinemann, bd. 1.
- Poddar, P. og Meador, Ch. (2004): «Det postkoloniale Danmark: Imperialisme, identitet og immigration i Peter Høegs 'Frøken Smillas fornemmelse for sne'», i P. Poddar (red.): *Postkolonial kontra-modernitet: Immigration, identitet, historie*. [s.l.]: Modtryk, 55-98.
- Pountain, D. og Robins, D. (2000): *Cool Rules: Anatomy of an Attitude*. London: Reaktion Books.
- Prévost, E. og Dornier, Ch. (1920): *Anthologie des poèmes de la Grande Guerre*. Paris: Chapelot.
- Pullman, Ph. (2007[1995-2000]): *His Dark Materials Trilogy*. New York: Knopf.

- Pullum, G. K. (1991): *The Great Eskimo Vocabulary Hoax and Other Irreverent Essays on the Study of Language*. Chicago: Chicago University Press.
- Punter, D. (2007): *Metaphor*. London og New York: Routledge.
- Rabelais, F. (1980[1534ff.]): *Pantagruel*, overs. av C. E. Falbe-Hansen. København: Rhodos, bd. 4.
- Rasmussen, F. (1940): *Johannes V. Jensen og Udviklingslæren: En Dokumentation*. København: Haase & Søn.
- Reche, O. (1936): «Entstehung der Nordischen Rasse und Indogermanenfrage», i H. Arntz (red.): *Germanen und Indogermanen. Volkstum, Sprache, Heimat, Kultur. Festschrift für Herman Hirt*. Heidelberg: Carl Winter, bd. 1, 287-316.
- Reddy, M. (1993[1979]): «The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language», i Ortony 1993, 164-201.
- Rees, E. (1995): *Cora Sandel: Norwegian Neo-Realist or European Mordernist?* Ph.d.-avhandling, University of Washington. Ann Arbor: UMI (faksimile fra microfiche).
- Rees, E. (2002): «‘Hudens angst’: The Function of the Female Nude in the Opening and Closing Scenes of Cora Sandel’s *Alberte og Friheten*», i J. Garton og M. Robinson (red.): *On the Threshold: New Studies in Nordic Literature*. Norwich: Norvik Press, 272-278.
- Refsum, Ch. (1998): «Metafor», i Lothe, J. (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 154-156.
- Reinhardt, L. (1906): *Der Mensch zur Eiszeit in Europa und seine Kulturentwicklung bis zum Ende der Steinzeit*. München: Ernst Reinhardt.
- Ritter, J. (2007[1971]): «Vorwort», i Ritter og Gründer 1971-2007.
- Ritter, J. og Gründer, K. (1971-2007): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe. (Upaginert CD-ROM-utgave).
- Rosny, J.-H. [Boëx, J. H. H. og Boëx, S. J., sc.] (1902): *Vamireh. Roman des temps primitifs*. Paris: Plon.
- Royle, N. (1990): *Telepathy and Literature: Essays on the Reading Mind*. Oxford og Cambridge: Basil Blackwell.
- Royle, N. (2003): *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Rühling, L. (2002): *Opfergänge der Vernunft: Zur Konstruktion von metaphysischem Sinn in Texten der skandinavischen Literaturen vom Barock bis zur Postmoderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rykkja, O. (1975): «Ord og illusjon i *Alberte*-trilogien», i O. Øyslebø (red.): *Språket i bruk: En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 81-94.

- Røed, K. (2003): «Om *Alle ting skinner*». *Vinduet*, 23. juni 2003, <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=350>
- Sandel, C. (1951[1932]): «Ovnen», i C. S.: *Samlede verker*, Oslo: Gyldendal, bd. 4, 292-304.
- Sandel, C. (2005[1926, 1931, 1939]): *Alberte-trilogien: Alberte og Jakob. Alberte og friheten. Bare Alberte*. Tekstkritisk utgave, forord og kommentarer ved Nina M. Evensen. Oslo: Gyldendal.
- Savage, R. (2010), «Translator's Afterword», i Blumenberg 2010, 133-146.
- Schaffer, R. (1998): «Smilla's Sense of Gender Identity», *Clues* 19, 47-60.
- Scherf, W. (1995): «Das Geschenk des Nordwinds», i W. S.: *Das Märchenlexikon*. München: Beck, 420-423.
- Schiebinger, L. (1989): *The Mind Has No Sex: Women in the Origins of Modern Science*. Cambridge: Harvard University Press.
- Schimper, K. F. (1840): *Gedichte*. Erlangen: Enke.
- Schröder, U. (2010): «Zum Stellenwert des ökologischen Diskurses in Peter Høegs Roman *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992) sowie in der Verfilmung von Bille August (1994)», *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 31(1), 159-181.
- Schwarzenberger, G. (1937): *Die Biologie in Johannes V. Jensens Werk*. Greifswald: L. Bamberg (= *Nordische Studien, herausgegeben von den Nordischen Auslands-Instituten der Universität Greifswald* 19).
- Seiler, Th. (2007): «Winterreisen – Zum Verhältnis von Frost und Melancholie», *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 28(1), 63-82.
- Selboe, T. (2000): «Byvandringens betydning i Cora Sandels *Alberte*-trilogi», *Norsk litterær årbok*, 88-104.
- Selboe, T. (2005): «De upåaktede liv – Om Cora Sandels *Alberte*-trilogi,» i *Wærp* 2005a, 41- 51.
- Sernander, R. (1896): «Några ord med anledning af Gunnar Andersson, 'Svenska växtvärldens historia'», *Botaniska notiser*, 114-128.
- Shannon, C. E. og Weaver, W. (1949): *The Mathematical Theory of Information*. Urbana: University of Illinois Press.
- Skei, H. H. (1995): *På litterære lekeplasser: Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skjelbred, L. J. (2007): *Som om vi hadde noe å skjule: En psykoanalytisk lesning av Hanne Ørstaviks Kjærlighet, Like sant som jeg er virkelig og Tiden det Tar* [sic]. Mastergradsoppgave, Universitetet i Oslo, <http://www.duo.uio.no/sok/work.html?WORKID=58246> .

- Skjerdingstad, K. I. (2007a): «Blikket og språket, linjen og tyngden: Bemerkninger til et mønster i Hanne Ørstaviks romanestetikk», *Edda* 94(3), 281-93.
- Skjerdingstad, K. I. (2007b): *Skyggebilder: Tarjei Vesaas og det sanselige språket*. Oslo: Gyldendal.
- Solstad, D. (1969): «Myten om Vesaas», *Vinduet* 23, 41-44.
- Solumsmoen, O. (1949): «Cora Sandels *Figurer på mørk bunn*», *Vinduet* 3, 767-770.
- Solumsmoen, O. (1957): *Cora Sandel. En dikter i ånd og sannhet*. Oslo: Aschehoug.
- Stangerup, H. og Billeskov Jansen, F. J. (1977): *Fra Georg Brandes til Johannes V. Jensen* (= *Dansk litteraturhistorie*, bd. 4). København: Politikens forlag.
- Steen, E. (1964): «Tarjei Vesaas: *Is-slottet*», *Edda* 51(2), 117-128.
- Stounbjerg, P. (1996): «Byen og isen: Det urbane og dets grænser i *Frøken Smillas fornemmelse for sne*», i M. Barlyng og S. Schou (red.): *Københavnromaner*. København: Gyldendal.
- Svenska Akademiens ordbok*, nettressurs på <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> .
- Thisted, K. (2002): „The Power to Represent: Intertextuality and Discourse in *Smilla's Sense of Snow*», i M. Bravo og S. Sörlin (red.): *Narrating the Arctic. A Cultural History of Nordic Scientific Practices*. Canton: Science History Publications, 311-42.
- Thöne, A. (1979): *Das Licht der Arier: Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*. München: Minerva.
- Turner, M. (1996): *The Literary Mind*. Oxford etc.: Oxford University Press.
- Ueding, G. (red.) (1994): «Dilemma», i *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer, bd. 2, 754.
- v. Matt, P. (1976): «Brecht und der Kälteschock. Das Trauma der Geburt als Strukturprinzip seines Dramas», *Die neue Rundschau* 87(4), 613-629.
- Vassenden, E. (2004): *Den store overflaten: Tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: Damm.
- Vesaas, O. (1995): *Løynde land: Ei bok om Tarjei Vesaas*. Oslo: Cappelen.
- Vesaas, T. (1964a): «Om skrivaren», i O. Mæhle (red.): *Ei bok om Tarjei Vesaas: Av ti nordiske studenter*. Bergen: Universitetsforlaget, 11-33.
- Vesaas, T. (1964b): «Kuldefelt og kraftfelt», i *Vold* 1964, 69-71.
- Vesaas, T. (1987[1963]): «Is-slottet», i T. V.: *Skrifter i samling*, bd. 13, 161-282.
- Vold, J. E. (red.) (1964): *Tarjei Vesaas*. Oslo: Det norske Studentersamfund.
- Wagner, M. (1889): *Die Entstehung der Arten durch räumliche Sonderung*. Basel: Schwabe.

- Wagner, R. (1871[1843]): «Der fliegende Holländer», i R.W.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*. Leipzig: Siegel, bd. 1, 258-291.
- Walde, E. (2005): «Lineære og sirkulære mønster i *Kjærlighet* og *Like sant som jeg er virkelig* av Hanne Ørstavik», *Nordica Bergensia* 32, 161-177.
- Warren, J. (2007): «Anaxagoras on Perception, Pleasure, and Pain», i D. Sedley (red.), *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 33, 19-54.
- Werner, M. (2006): *Die Kälte-Metaphorik in der modernen deutschen Literatur*. Diss., Düsseldorf. <http://goo.gl/IiNSdH>.
- Westra, A. (2010): Anm. av Hans Blumenberg, *Paradigms for a Metaphorology* (=Blumenberg 2010). *Ithaque* 7, 119-129.
- Wetz, F. J. (2004): *Hans Blumenberg zur Einführung*. Dresden: Junius.
- Williams, L. E. og Bargh J. A. (2008): «Experiencing Physical Warmth Promotes Interpersonal Warmth», *Science* 322, 606-7.
- Wilser, L. (1913): *Die Germanen: Beiträge zur Völkerkunde*. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, bd. 1.
- Wærp, H. H. (red.) (2005a): *De upåaktede liv. Om Cora Sandels forfatterskap*. Oslo: Unipub.
- Wærp, H. H. (2005b): «'Men mest er det snetykke': Det nordliges representasjon i Cora Sandels forfatterskap», i Wærp 2005a, 129-146.
- Zhong, C.-B. og Leonardelli, G. J. (2008): «Cold and Lonely: Does Social Exclusion Literally Feel Cold? », *Psychological Science* 19(9), 838-42.
- Ørstavik, H. (1999[1997]): *Kjærlighet*. Oslo: Oktober.
- Østerud, E. (2008): «Entropismer i *Kjærlighet*», i Hauge og Ørjasæter 2008, 41-60.
- Øybø, M. (2003): *Alle ting skinner*. Oslo: Oktober.
- Øyslebø, O. (1978): *Stil- og språkbruksanalyse*. Oslo etc.: Universitetsforlaget.