

Thomas Seiler

Universitetet i Sørøst-Norge (USN)

Snø og samfunnskritikk – Snømotivet i Alexander Kiellands *Sne* (1886) og Jonas Lies *Familjen paa Gilje* (1883)

Snow and social criticism –
snow imagery in Alexander Kielland's *Snow* (1886)
and Jonas Lie's *Familjen paa Gilje* (1883)

Snow is the principle source of imagery both in Alexander Kielland's *Snow* and in Jonas Lie's *Familjen paa Gilje*, although it has different tasks to fulfill. Whereas Kielland's narrator depicts snow as a homogenizing material and as a means to subdue people, Lie's narrator unfolds a dialectic conception of snow, so that snow imagery becomes ambiguous. It not only functions as a metaphor to illustrate people's suppression, but it is also linked to the notion of national freedom and progress. In this respect, snow is a key metaphor to depict self-realisation at the expense of community.

Key words: Alexander Kielland, Jonas Lie, snow imagery, modernity, nationality, epiphany, Friedrich Nietzsche: revaluation of all values, Jean-Jacques Rousseau's view on women

Nøkkelord: Alexander Kielland, Jonas Lie, snømetaforikk, modernitet, nasjonalitet, epifani, Friedrich Nietzsche: omvurdering av alle verdier, Jean-Jacques Rousseaus kvinnesyn

1. Alexander Kielland: *Sne*

Noen prominente forfattere i det moderne gjennombrudd, som Alexander Kielland og Jonas Lie, bruker snømotivet til et oppgjør med samfunnet, men på helt forskjellige måter. Kielland er ikke ute etter nye snømetaforer for en nøye gransking av naturfenomenet. Tvert imot bruker han snø som amorf masse til et bestemt formål; materialet i seg selv er derimot snarere uinteressant. Dette gjelder ikke for Jonas Lie. Han utfolder en slags snødialektikk, som vi skal granske lengre ned i artikkelen. Lies snø har både positive og negative konnotasjoner. Men begge

forfatterne vil peke på samfunnets skjevheter ved hjelp av snø. La oss først se på Alexander Kiellands roman *Sne* fra 1886¹.

Romanen er et voldsomt oppgjør med prestestanden og statskirken. Tore Rem kaller den en av Kiellands «skarpeste bøker» (se: Rem 2002: 101 og 157). Protagonisten er den selvtilfredse presten Daniel Jürges som provoserer forlovelsesbrudd mellom sønnen, Johannes, og hans forlovede Gabriele Pram. Hun er en frisinnert ung kvinne og overbevist om at Johannes ikke vil jobbe som prest etter ferdig utdannelse. Johannes er inne i en lojalitetskonflikt mellom sin far og Gabriele Pram, fordi faren vil at sønnen skal følge kallet. Til slutt gir sønnen etter og følger i farens fotspor. Men Gabriele tilpasser seg ikke, slik faren til Johannes har forventet. Hun slår opp forlovelsen og forlater prestegården. Bokens første kapittel er viet snøen, som fungerer som et ledemotiv gjennom hele fortellingen. Dette understrekes også ved slutten der snømotivet igjen tas opp, og snøens fremragende rolle forsterkes via tittelen.

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

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

Snø fremstilles her ikke bare som et utjevne materiale, den er også «tett» og «tung». Denne vektmetaforen føres konsekvent videre i det første kapittelet: «[...] at dette er det samme vann, der kan ligge og trykke hustakene som tung død sne, bøie trær og grener og stenge veiene fra mann til mann» (7). Komprimert dukker den også opp ved bokens slutt. Her risses det opp en motsetning mellom havet og snøens dødelige immobilitet. Siste setning lyder som følger: «Derfor rullet det tålmodige hav rolig sine bølger mellem stener og skjær, mens sneen ennu falt tett og tung over det hele land» (133). Etter å ha etablert motsetningen mellom det levende og det dødelige, kommer en ny kontrast inn i bildet, den mellom verden utenfor og verden innenfor, det vil si inne i husene. Snø og kulde gjør at folk trekker seg innendørs: «Alle veier stengtes; og hver husstand møttes i ovnskroken for å se på de samme ansikter og følges sammen i den lille optrådte ring av deres egne verdensferne tanker» (8). Motsetningen «mellem inne og ute» (8) er en motsetning mellom åpenhet overfor verden og nye idéer versus den innestengte selvtilfredshet og den mektige tradisjonen. Fortelleren nøyer seg ikke bare med å etablere motsetningen, men legger ikke skjul på hvor hans sympatier ligger.

¹ Alle sitatene fra *Sne* brukt i artikkelen kommer fra hundreårsutgave av Kiellands samlede verker (Kielland 1949b).

Kielland er ganske nøye med å bygge opp snømetaforikken på bakgrunn av den innledende karakteriseringen av snø som «tett, tung og nøiaktig». Disse ord tjener i det følgende til en antropomorfering av bygningene. «Halvkvalt under sneen lå bondens hus – tunge og lave, motløse og lik hinannen, med små forsiktige vinduer, der vokter på sitt og lot, som om de ingen ting så» (10). Skildringen går fra det ytre (været) til bygningene for å ende opp hos folk på bygda. For ikke bare bondens hus er motløst, også han selv er det på grunn av den tunge snøen: «Alle de bekymrede og betrengete, som satt innsnedde i sig selv i tvil og bekymring [...]» (11). Som hus tynges ned av snømassen, tynges folk ned i dårlig samvittighet, de er «innsnedde i sig selv». Kielland bruker dermed snømetaforen for å formidle et bilde av allmenn isolasjon. Snø som naturfenomen ses ikke dialektisk. Den oppfattes ikke som et materiale som rommer potensiale for både det livsbejaende og det livsnektende. Kiellands snø er utelukkende negativt farget. Den er tung, kveler all form for liv, isolerer folk fra hverandre, og den gjør dem melankolske. Den nedsnødde landsbygda får gjennom snøen noe uunngåelig ved seg. Dette inntrykket forsterkes fordi snømotivet kobles sammen med pastor Jürges' oppfattelse av kristendommen som en legitimerende og stabiliserende ideologi. Men enda Kielland ikke bruker snømotivet dialektisk, har han snøens konsistens for øye. Snø er ikke noe annet enn vann, dette holder fortelleren fast ved begynnelsen av romanen. I sammenkoblingen med vann og vårmotivet ligger også tanken på at de nye politiske idéene nolens volens vil komme en dag: «[...] våren, som skulde sende all den døde sne til sjøs i modige blå strømbølger og fylle dalene med løvlukt og fuglelyd og luften ut i de kvalme ovnskroker» (12).

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

1.1. Snø og pastor Jürges' estetiske idealisme

Romanens konflikt mellom konservativ, dogmatisk religiøs tenkning versus de nye frisinnete idéene understrekes gjennom snømetaforikken. Pastor Jürges og i forlengelse også sønnen hans, Johannes, foretrekker det rene, hvite, jomfruelige som er knyttet til snø. Denne siden ved snøen imøtekommer Daniel Jürges'

«livsanskuelse», som fortelleren ville kalle det. Han sier seg tilfreds med en slags teatralisk illusjon som snøen står for fordi den skjuler landskapet under et hvitt teppe. Det hvite landskapet virker nokså uskyldig og rent. Dette er selvfølgelig en illusjon, men en illusjon som Daniel Jürges kan akseptere. Han utvikler til og med en estetisk holdning som er basert på denne illusjonen: «Ti det var så aldeles motstridende mot hans hele natur å ha det heslige for øie. Hans livsanskuelse var ideell, og de klassiske studier hadde bøiet hans ånd mot det skjønne og gode» (24). Jürges er representant for en klassisk idealisme, der idéene står som det primære overfor den materielle verden og har høyere verdi. Dette uttrykkes gjennom snøens dekkende egenskap som symbol for den «ideelle livsanskuelse» til pastor Jürges. Analogien er frapperende. Snø skjuler den materielle verden eller de materielle forhold. Den utjevner og etterlater et teppe som kan oppfattes som et ideal. Snøteppet skjuler alt «det heslige» og gjør landskapet rent og uskyldig. Med andre ord: Snø fungerer som et symbol for Daniel Jürges' forståelse av kristendommen. For også han prøver å dekke over reelle konflikter med sin kristelige sjargong. At snø er liksom pastor Jürges' element, ser man også i forbindelse med oppussingen av uthuset: For å kjøre tømmeret hjem, er han avhengig av et solid snøteppe: «[...] men når det nu engang er gjort, og tømmeret ligger der ferdig, så får I se til å få det kjørt frem – og det både fort og snart, for det lider mot førefall, og sneen er ikke til å stole på lenger nu» (20).

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

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

Vi kan merke oss at det igjen er det «urene» som Daniel Jürges bemerker. Han foretrekker det entydige og har mindre sans for det mangetydige. Derfor greier han ikke å fatte ordspråkets ambivalens. Det er Gabriele Prams oppgave å gjøre han oppmerksom på det. Hun påstår at det nettopp ikke er så lett å kaste barnet ut av badevannet. Hun peker på innholdsplanet av ordspråket og dekonstruerer

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

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

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

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

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

Og det er her hvor naturelementet vind kommer inn i bildet. Kontrasten mellom vind/storm og snø er meget talende (se også: Apeland 1971: 277–286). Det stabile samfunnssystemet som er basert på en stivnet ortodoksi, utfordres med vinden. Den spiller en rolle i nesten alle konfliktene som oppstår i romanen. Så avbrytes den konfliktfylte samtalen mellom Gabriele og Johannes med en stormskildring:

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

Det er her lett å se at vind og storm fungerer som snøens antagonistiske prinsipp. De nye idéene som Gabriele er opptatt av, symboliseres med vindkast. Ape-land skriver i sakens anledning: «Det vinden gjør, er å *sope bort sneen* overalt hvor den kommer til» (Ape-land 1971: 279). Vinden er det naturelementet som truer snøen. Konfliktene som utspiller seg mellom de forskjellige karakterene, blir nesten alltid ledsaget av en forandring med selve snøen. Etter at Gabriele og Johannes var på besøk hos den gamle lensmannen, farer en stormvind inn i snøen:

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

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

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

1.2. Gabriele Pram

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

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

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

Når det gjelder rollen som moren til Johannes spiller, er denne konflikten også svært interessant. Som prestefrue har hun en definert rolle å oppfylle. Hun tør ikke si fra og kan framfor alt ikke utfolde sine evner. Dette gjør at hun har blitt bitter. Det er ikke mange likhetstrekk mellom Kiellands *Sne* og *Familjen paa Gilje* til Jonas Lie. Men i skildringen av kvinneskjebner er de forbløffende like. Både «Ma» i *Familjen paa Gilje* og prestefruen i *Sne* har på ingen måte muligheten til å leve et selvbestemt liv. Begge to må ofre seg for hver sin familie. Det viser seg at prestefruen i *Sne* er et musikalsk talent og veldig flink til å spille piano. Men som prestefrue kan hun på ingen måte utfolde talentet. Hun nøyer seg med å spille «mest sådanne sanger og melodier, som Daniel synes mest om» (101). Hennes spilling skjer utelukkende på hans premisser. Det er interessant å se at Kielland bruker musikkmotivet som en motpol til den rådende ideologien. I musikken slumrer et potensiale

for frigjørelse: «Kunde noget fritt menneskelig ennu finne vei gjennom all denne engstelse, så måtte det være musikk» (103). Lengselen etter et selvbestemt liv, som artikulerer seg i Gabriele Prams pianospill for prestefruen, blir brått avbrutt idet hun slår lokket igjen. Musikken minner henne om hennes forspilte liv. I samtalen med presten finner Gabriele Pram tydelige ord for den nye rollen som en moderne kvinne skal spille: «Det er imidlertid en ting som disse voksne fra nu av skal nødes til å overlate den freidige ungdom, og det er retten og evnen til å ha en overbevisning og til å følge den i sitt liv» (114). Det dreier seg om det å være autentisk, det å kunne leve i overenstemmelse med ens overbevisning. Slektskap mellom Gabriele Pram og Inger-Johanna er, som vi skal se lengre ned i artikkelen, iøynefallende når sistnevnte sier: «Meg trår ingen ned!» Kielland og Lie er forbausende like når det gjelder deres kritikk av patriarkatet. Deres protagonister satses på livet og livskraftene og ikke på ideologi i form av urokkelige verdensbilder. Mens pastor Jürges og til en viss grad også sønnen Johannes bedømmer alt ut fra sine ideologiske ståsted, forsøker Gabriele å gå mennesker fordomsfritt i møte. Fortelleren sier det følgende om henne og Johannes:

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

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

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

Metaforikken som Kielland bruker for å understreke denne frigjøringsprosessen, har en slående likhet med måten Lie bruker den på. Grip snakker om «lufttomt rom» for å karakterisere tradisjonen i *Familjen paa Gilje*, mens Gabriele føler seg overbevist om «at når han bare blev luftet ut, vilde han av sig selv føres til arbeide, for å frelse og frigjøre mennesker, der led i uvidenhet og trellesinn» (71).

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

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

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

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

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

1.3. Uthuset

Konflikten mellom pastor Jürges og Gabriele Pram er ikke den eneste i romanen. Jürges' virke begynte med et oppgjør mellom ham og menigheten angående et forfallent uthus på prestegården (Jf. også: Apeland 1971: 279). Mens presten vil pusse opp huset så fort som mulig, er bøndene mer tilbakeholdende fordi de ikke vil komme i konflikt med loven. Vi kan spørre oss hva som ligger bak denne konflikten. Uthuset har, slik jeg ser det, framfor alt to funksjoner. Det er for det første prestegårdens eneste bygning som virker forfallent. Det er ikke noe pent å se på. Uthuset utfordrer prestens estetiske livssyn, og han har vanskelig for å tåle et stygt syn. Men for det andre ligger uthusets funksjon også i å avsløre visse karaktertrekk til pastor Jürges. Det kommer nemlig tydelig fram at så lenge det tjener hans egen sak er pastoren nokså pragmatisk og villig til å se bort fra loven. Den ellers nokså prinsippfaste, firkantede presten viser seg å være ytterst fleksibel når det tjener hans egen sak. Konflikten om uthuset avslører på denne måten pastor Jürges' egoisme, samtidig som dette huset også tyder på en uovervinnelig kløft mellom menigheten og ham selv: «Denne uheldige begynnelse hadde bestemt forholdet mellom prest og menighet, om enn selve saken litt efter litt bleknet» (23). Motsetningen mellom menighet og prest blir synliggjort ved hjelp av noe materielt (uthuset) og utspinner seg ikke på bakgrunn av trosspørsmål. Konflikten kan derfor ikke tildekkes med ord, det vil si med Jürges' retoriske talent. Det er nå nærliggende å anta at snøens funksjon er å skjule elendigheten, men Kielland er ikke inne på dette². Snarere fungerer snø som symbol for det idealistiske som er pastor Jürges' livssyn. Som vi sa innledningsvis, utjevner og dekker snø over de reelle forhold. Men den kan ikke utjevne de faktisk eksisterende materielle forholdene. Prestegårdens uthus minner oss om dette. Uthuset torpederer Jürges' «snøsyn». Med denne grunnleggende motsetningen i mente, er det oppsiktsvekkende at Kielland tar det gamle uthuset opp igjen ved romanens slutt. Der utvider han motivet med en retorisk pars pro toto figur. Det er ikke lenger snakk om et gammelt uthus, men om «råtne prestegårder» (133) generelt. Nå er det plutselig prestegårdene som er råtne og ikke lenger bare et enkelt uthus. Snøens nøyaktighet, som vi var inne på innledningsvis, viser seg nettopp i dette at den faller på alt og alle: «Hele prestegården blev nøiaktig oversnedd [...]» (8). Symbolikken er åpenbar. Det er de «råtne prestegårder» og den tunge kvelende snø som må bort for at noe nytt kan oppstå. Derfor ender romanen med at vårkjenselen ligger i luften.

² Jf. Apeland: «Vinden og sneen har hver på sin måte noe med dette huset å gjøre. Sneen skjuler elendigheten, vinden soper rent, rusker opp og river ned» (279).

2. Jonas Lie: *Familjen paa Gilje*

Kiellands' snømotiv er beslektet med Jonas Lies måte å behandle snø på, slik vi ser i *Familien paa Gilje* som kom tre år tidligere³. Romanens undertittel er som bekjent *et Interieur fra Firtiaarene*, og handlingen kretser rundt en familie på en embetsmannsgård, bestående av kaptein Jæger og hans hustru «Ma», døtrene Thinka, Thea og Inger-Johanna og sønnen Jørgen. Embetsmannsfamilien lever i trange kår, og dette uttrykkes blant annet med snømetaforikken i begynnelsen av romanen. Fortellingen starter i begynnelsen av desember måned, og det risses opp et snølandskap:

Det var en klar, kold eftermiddag oppe i fjellbygden. Luften lå frostblå med lette rosentinter over alle de skarpe kanter, skar og topper, der som en rekke gigantiske sne-skavler tårn i tårn svimlet opp imot horisonten. Nedenunder klappet bakker og lier bygden til med hvite vegger, stetse trangere og trangere, nærmere og nærmere, alltid mere stengende (3).

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

Sneen var kommet sent det år, men lå til gjengjeld nu julemåneden gikk inn, så tung på furu og gran at den bøyde både bar og kvist. Bjerkelundene stod til livet i sneen; bygdens små skifertekte husklynger lå halvt nedgravd med fonner tyngende over takene. Inngangene til gårdstunene var dype oppmåkete hulveier, hvorav grunder og gjerdestolper stakk opp hist og her som sunkne båtmaster (3).

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

Sammenlignet med Kiellands snø fungerer snømotivet i *Familjen paa Gilje* i mindre grad som ledemotiv, selv om handlingen foregår for det meste på vintertid (Midbøe kaller romanen «vinterens bok»; Midbøe 1965: 84).

³ Alle sitatene fra *Familien på Gilje* brukt i artikkelen kommer fra *Norges Nasjonallitteratur*, bind 10 (Lie 1967).

Men dette betyr ikke at Lie kobler handlingen til vinter og snø, snarere fungerer det vinterlige landskapet som klangbunn. Dermed kan det virke som om Lies roman er en vanlig «vintertekst» uten særskilt bruk av snømetaforer. Grunnen til å velge *Familjen paa Gilje* er imidlertid at det finnes et aspekt som gjør romanen interessant med tanke på snømotivet. Snø er nemlig et material som er nokså lufttett. Kommer man under snøen, dør man ganske fort, med mindre man greier å lage et slags hulrom rundt seg. Dette vet alle som legger ut på skitur. Snøens tetende funksjon er noe som fortelleren ikke eksplisitt nevner, men motivet knyttes derimot til Grip. Formuleringen «lufttomt rom» (100) spiller en avgjørende rolle i hans oppgjør med samfunnet og fungerer som ledemotiv i romanen. Grip står som en representant for den nye, moderne tiden med nye pedagogiske idéer. Grip gir uttrykk for de nye idéene på en spasertur sammen med Inger-Johanna. Han setter disse i kontrast til det han kaller «lufttomt rom» som er en metafor for en virkelighet innestengt i tradisjonen. På denne turen formulerer Grip programmet sitt som bygger videre på Rousseaus tanker om naturens helbredende virkning. «Med den fri natur føler man seg ikke egget til å disputere. Jeg er enig med fjellet, med solen, – med alle disse krokete, innseige bjerkevidjer, – når folk der nede bare var seg selv; [...]» (100).

2.1. Høyfjellet

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

Har De hørt om katten, frøken, som de satte i en glasskule og pumpet luften ut? Den merket det var noe galt på ferde; det knep for pusten, luften ble alltid tynnere og tynnere, – og så satte den med ett labben for hullet [...] Jeg skal også tillate meg å prøve å sette labben for trekkhullet. For her er lufttomt rom! – ikke oppe i skyene hos poetene, bevares, der lynet og lyser det og skrives det om å virke for folket og for friheten og for alt høyt og stort i så mange retninger som det er streker på kompasset. Men i virkeligheten, nede på jorden, – for en prosaiker, som vil ta i og sette litt av talemåtene i gang! – der er det totalt stengt. Alle våre beste tanker og idéer er det intet bruk for i den praktiske verden, skal jeg si Dem, frøken! (100)

Det er påfallende at Grip formulerer sine tanker på høyfjellstur. Fortelleren framhever ganske tydelig at veien går oppover: «Veien dro seg brattere og brattere oppover med enkelte flater myrlendte pust imellom; den ble ofte rent borte i gråfjellet» (97). Topografisk sett etableres det et tydelig skille mellom nede og oppe. Nede, det er den trange dalen uten luft til å puste, oppe, det er høyfjellet, der det er «luftklart»: «Grip og Inger-Johanna gikk foran ved hestene. Der lå en underlig

disig varmerøk nedover flyene på eftermiddagen; den tilslørte linjene der nede. Her oppe i fjellet var det så tindrende luftklart [...]» (98). Og oppe i fjellet formulerer altså Grip sine idéer om det nye samfunnet. Det er veldig interessant at Lie kobler Grips stillingtagen for de nye idéene til høyfjellsområdet og til friluftslivet generelt. Den «harde» og skrinne naturen fungerer som allegorisk sted med tanke på åndelig fornyelse. Samme år som Lies roman kom ut, så Nietzsches' *Zarathustra* dagens lys. Nietzsches protagonist stiger ned til menneskene for å forkynne læren om det nye mennesket, etter å ha meditert på høyfjellet i ti år. Etter Jonas Lie kommer Henrik Ibsen som i sitt siste skuespill *Når vi døde vågner* fra 1899 lar de to protagonistene, Rubek og Irene, dø i et voldsomt snøskred på høyfjellet. Også i dette skuespillet står snø og høyfjellet for åndelig fornyelse under eskatologiens tegn som munner i protagonistenes død. Mens det topografiske rommet hos Ibsen er blitt til et allegorisk landskap, står landskapet hos Lie på kanten til det allegoriske. Det er påfallende at Lie ikke kobler høyfjellsnaturen sammen med bildet av et ensformig, nedsnødd landskap. Tvert imot fokuserer han på det fargerike livet som finnes der:

Eftermiddagsskyggen falt inn i skaret, hvor isvannet sivet ned ad revnene i den sorte fjellvegg. Her og der lyste solen ennu på flekker av grønn gul renmose eller et eller annet fiolett, hvitt eller gult lille følge av høyfjellsfloraen, som utførte det mirakel å leve sitt eget farverige skjønnhetsliv her oppe imot sneen (102).

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

Jørgen lå med farens lange kikkert og kiket etter rensdyr innover fonnene. – «Far vel, frøken Inger-Johanna!» sa Grip. «Jeg går over fjellet i natt med en av folkene til å føre meg. Her er flere enn herberget rommer [...] Men la meg først få si Dem,» la han dempet til, «at denne åpenhjertige dag i høyfjellet har vært en av de få i mitt liv [...] Jeg har ikke behovet å si en eneste feig, ussel vittighet, og spytter ikke av meg selv» [...] la han rydt til (105–106).

Som man ser, er høyfjellet knyttet til forestillingen om et autentisk liv. Høyfjellet er et sted, der man ikke behøver å spille en rolle, der man kan være «åpenhjertig» uten å frykte for konsekvenser. Ved hjelp av de topografiske forholdene etablerer Lie en motsetning mellom høyfjellets frie natur som forfrisker ånden,

versus den urbane salongkulturen som blant annet Rønnow og tante Zittow er representanter for. Det oppstår en kontrast mellom natur og kultur, hvor de nye idéene og original tenkning hører naturen til, mens salongkulturens konvensjoner og etiketter er knyttet til bylivet⁴. Når det gjelder denne motsetningen, har Lies roman en slående likhet med Johanna Spyris *Heidi* som kom 1880 og 1881, altså omtrent samtidig som *Familjen paa Gilje*. Heidis liv i Alpene kontrasteres med det urbane livet i storbyen Frankfurt, der frøken Rottenmeier står for borgerlig dannelsel og stivnet salongkultur. Det hun vil med Heidi er omtrent det samme som tante Zittow vil med Inger-Johanna, nemlig innøvelse i den fine salongkulturen og borgerlig oppdragelse.

2.2. Lies «nasjonale» snø

Men i motsetning til Johanna Spyri nøyer ikke Lie seg med å sette opp en kontrast mellom by og bygd, men skildrer den på bakgrunn av (dansk) embetsmannskultur og fransk salongkultur versus norsk bondekultur og nasjonal dannelse. Fortelleren er påfallende nøye med å skildre tante Zittows danske slekt. Etter å ha gjort sin entré i tantes hus for første gang, skildrer Inger-Johanna i et brev hennes selskap som drikker te ut av «blå kopper av det gamle københavnerporselen» (56). Hun sammenligner også tantes utseende med selve temaskinen i en skildring som er subtilt satirisk:

Jeg syntes den gammeldagse temaskin, der er som en vase eller urne, lignet henne så med den fornemme, stramme rounding om haken! Det var som de hørte sammen fra, – ja jeg vet ikke fra hva tid, det kan jo ikke være fra skapelsen av. Og når så samtalen imellom stanset, og det ble stille som det ikke skulle være et menneske, pustet og snorket maskinen liksom med tantes fine danske snurr på r'en: arvet! Arvet! – og derimellom putret den Zittow, v. Zittow [...] Det var det du fortalte mor, om den danske Zittow, som var diplomat i Brüssel, som surret i meg» (56).

Dette er et utdrag av det første brevet som Inger-Johanna sender hjem til foreldrene etter ankomsten hos tante Zittow. I dette brevet er alle ingrediensene til stede som gjenfinnes i romanens komposisjon: motsetningen mellom urban, danskpåvirket salongkultur vs. det naturlige, motsetning mellom et stivnet, nedarvet dannelsesideal

⁴ Det er kanskje ingen tilfeldighet at Inger-Johanna trekker Sveits inn som motvekt mot tantes salongkultur: «Men jeg skal more meg med å lese høyt for henne i vinter i Gedeckes sveitserbeskrivelser, og så gi henne små doser til fra min tur». «Nu taler du uten å tenke, Inger Johanna! Det blir alltid en stor forskjell på det som ligger innenfor dannelsens krets, og øde, ville strekninger her oppe i fjellene» (108). På slutten av 1700-tallet og langt utover 1800-tallet var det i kjølvannet av Rousseau blitt til en stereotyp forestilling å se Sveits som et urdemokratiske, selvbestemt samfunn. Dets innbyggere ble oppfattet som frie bønder som lever høyt oppe i Alpene i takt med naturen.

vs. fri oppdragelse ute i naturen. Motsetningen kan tilbakeføres på én enkel kontrast, nemlig den mellom «luftomt rom» og «det åndelige». Brevet taler et tydelig språk: Inger-Johanna beskriver hvordan hun kommer gjennom «entrédøren» og mange mørke rom til tantes oppholdssted. Alt er mørkt og huleaktig: «Der inne i hulen satt fruene i hjørnesofaen og mange andre og drakk te» (55). Beskrivelsen av tantes leilighet som «hule» der det er satt opp tunge «mahogni møbler og lenestoler med stopning og bilder i forgylte rammer over sofaen» (55) foregriper Grips formulering om det lufttomme rommet (100). For det hun skildrer i brevet er jo nettopp tantes lufttomme leilighet: «Tenk, først dobbelte vinduer og så en pakning med gardiner, og så alle husene som står like inn på oss tvert over gaten: det er ikke til å puste i, [...]» (58). Inger-Johanna bruker klare ord for å understreke at hun føler seg fremmed i denne bykulturen, hvor hennes identitetsfølelse er i fare med å gå i oppløsning: «Der satt jeg da i halvmørket med en tekopp i fanget og kavringer, – hvordan jeg fikk det, husker jeg ikke, – jeg tenkte, er det meg eller ikke meg, dette her?» (55). Følelsen av å være fullstendig fremmedgjort er tydelig knyttet til tantes urbane teselskap som det stedet, hvor identitetsfølelsen til Inger-Johanna går i oppløsning.

Høyfjellet danner på denne måten en voldsom kontrast til den huleaktige salongkulturen i byene. Men hvorfor bruker Lie akkurat høyfjellet som kontrast til det urbane livet? Høyfjellet er jo i utgangspunktet et livsfjendtlig naturområde. Jeg tror han gjør det for å få fram en tydelig kontrast til Danmarks flate land⁵. Det norske høyfjellet er det som gjør forskjell sammenlignet med de danske topografiske forholdene. *Familjen paa Gilje* har slik sett en nasjonal vinkling. Det favoriseres et slags norsk dannelsesprosjekt som skal fungere som motvekt til den danske embetmannskulturen. Dette prosjektet står i kontrast til det kunstige og pompøse som utmerker tante Zittows salongkultur. Erik Østerud snakker om tante Zittows «helt igjennom teatrale livsform, hvor alt det ytre og polerte erstatter sjel og inderlighet» (Østerud 2002: 312).

Et norsk dannelsesprosjekt ville satse på sanseintrykk i første omgang og ikke på pugging av begreper som barna ikke er modne nok til å begripe. Grips utsagn på høyfjellet overfor Inger-Johanna er som følger:

[...] lære barna å legge de to første pinner i kors med sine egne likefremme tanker, – det er grunnstokkene som blir trollvridd i oss. De skulle få lov til å tro og begripe akkurat så meget og så lite som de virkelig kunne gape over. Og så på dør med hele hæren av disse elskede betryggende forbud (99).

Grips uttalelser viser at han har stor tro på det gode i mennesket. Folk må kunne utfolde seg i frihet for at de virkelig skal bli frie og ikke la seg kue. Med

⁵ Lyngstad (1977: 75) skriver: «To Lie, they also signified something higher, namely, the undiscovered part of the Norwegian 'national spirit'»

tanke på at Grip er liksom høvfjellets representant, kommer høvfjellets symbolikk tydelig fram. Frihet, det rene og ærlige, det opprinnelige og det ekte er knyttet til dette området, mens bykulturen står for etikette, representasjon og generelt for en estetiserende livsholdning.

En slik estetiserende holdning karakteriserer for eksempel Rønnow. Han sammenligner Inger-Johanna med et maleri han så på Louvre. I et brev til foreldrene skriver Inger-Johanna: «Han [Rønnow] paastod, at han havde saadan Illusion af at sidde lige over for mig ved Bordet. Jeg lignede saa et Portræt, han havde set i Louvre af en historisk Dame [...]» (125). Det Rønnow i det følgende gjør, er å minske avstanden mellom Inger-Johanna og det mentale bildet av maleriet han har i minnet. Han ønsker at Inger-Johanna skal stemme overens med sitt mentale bildet. Derfor gir han henne en gave med bemerkning: «For at komplettere Portrætet!» (144) Som Joachim Schiedermaier har gjort oppmerksom på, er hans forestillinger om kvinnelighet formet av den klassiske billedkunsten (Schiedermaier (2010: 7). Det stikk motsatte har vi hos Grip. Også han er opptatt av mentale bilder, men til forskjell fra Rønnow har han ingen maleri i mente, hans mentale bilder formes med Inger-Johanna som modell og ikke med kunst: «Han så hennes hode like i skjæret av den nytente lampe [...] denne renhet i øyenbrynenes drag og trekkene [...] dette usigelig skjønne, alvorlige ansikt, kun ennu mere karakterfullt utpreget [...] den gamle ranke holdning med den høye, faste hals [...] Det var bildet som hadde stått inni ham i alle disse år [...]» (191).

2.3. Snøepifani

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

Men jeg vet ikke hvordan det er der oppe i fjellet; det var som ingenting tok i benene. Luften ble så fin og lett, som jeg hadde drukket kroppen bort i champagne, den gav som en hel rus; jeg kunne gjerne gått på hendene, og det kom ingen ved i den hele, vide verden, for nu var jeg oppe på taket! – og aldri i mitt liv har jeg sett et sådant syn som da vi på eftermiddagen stod øverst på fjelleggen, – bar kjølig, hvit, skinnende sne og mørkblå himmel, tind i tind bakom hverandre i én glans, så langt øyet rakk [...] (40).

Aldri før og aldri etter i romanen blir snø omtalt med slike ord: «bar kjølig, hvit, skinnende sne». Det første Grip nevner, er hvordan snøen ser ut oppe på høvfjellet, først etterpå nevner han fjellene «i én glans», igjen er han opptatt av lyseffekter. Det han ser, er så overveldende at leseren får inntrykk av at han ser

verden i statu nascendi, i fødselstilstand, en komplett ny verden. Dette inntrykket forsterkes med de ord som går forut. Grip sier at han var nesten beruset og at luften var som «champagne». Men ikke bare verden er som forvandlet, også Grip selv er det. Det er det dionysiske, det ekstatiske som bryter fram ut av det indre. Det er en transcendental erfaring som Grip står overfor. «Jeg kunne gjerne gått på hendene» formulerer han. Når man går på hendene, ser man alt omvendt, himmelen er nede og jorden er der hvor himmelen vanligvis befinner seg, over hodet. Vende opp-ned det hele. Og dette passer ganske bra til Grip som går inn for en ny samfunnsorden. Grips formulering peker ikke bare på en utopisk samfunnsskisse, men også på en transformasjon av subjektet som transcenderer det jordiske. Dette er den berusende følelsen som han gir uttrykk for. Det er en tilstand av ren ekstase, av selvtranscendens, som de andre tydeligvis ikke har sans for. For Grip er dette en intens livsfølelse, en følelse hvor man føler seg fullstendig nærværende i livet selv⁶. Denne epifanien trenger ikke å utlegges som en religiøs åpenbaring, men Grips ordvalg synes å vitne om en iallfall sublim erfaring. Høyfjellet sensibiliserer så inn-trengende at han transformeres ved synet. Ifølge Kant er det sublime ikke noe som finnes i naturen. Det er en slags tankefigur som oppstår i subjektet når det iakttar storartet natur. Det vil si at den som ser på et storslått landskap, kan bli konfrontert med en storhet i sitt eget indre. Det sublime berører kun på fornuftsidéer og har selv ingen sanselig form (Se: Kant 1998: 328–370, her s. 330). Et overveldende naturinntrykk utløser en anelse i subjektet om at det har en overskridende kapasitet i sitt indre. Subjektet transcenderer seg selv, herfra kommer det religiøse vokabular i Grips skildring. Dette «høyttrevende», om man så vil, er noe kaptein Jæger tydeligvis ikke har sans for. Han degraderer Grips opphøyelse av snø omgående og faller ham i ord:

«Ja sne har vi s'gu nok av, far. Den står like inn på husveggen her hele lange vinteren så patent hvit og kald som noen bare kan ønske seg. Vi ser oss så vel fornøyde på den – men vis meg en vakker grønn eng eller en riktig kornaker, far!»

[...] «Jeg syntes den ene storkar av et fjell stod der ved siden av den annen og sa: Din usle tynnbente skrelling, blåser du ikke bort i den blå trekken her på fonnen som en papirlapp? Vil du vite hva der er stort, så ta mål fra oss!»

«De har fått præceteris, sa De, min mann! Ja-ja-ja-ja! [...] Hva sier De, om vi fikk skomakeren til å slå litt under Deres støvler i kveld?» (40).

Dette sitatet viser at Jæger framfor alt har et «prosaisk» forhold til snø. Han kontrasterer den med det han mangler i de traktene han lever i, nemlig «en vakker grønn eng». Grip derimot holder ved sitt. Han knytter til og med en filosofisk

⁶ Senere i boken, i en samtale med Inger-Johanna, forteller han igjen om en slik nærgående følelse for livet: «Men kjenn slik luft! – hvert evige drag som et glass av fineste [...] fineste, ja, hva skal jeg kalle det?» «Punsj!» lød det litt kort. «Nei, liv! [...]» (100)

tankegang til sin skildring. Og igjen kommer Jæger med en degradering, han trekker Grips argument «down to earth» ved å henspille på hans økonomiske situasjon. Grips åndelige idéer settes dermed i kontrast med hans trange kår.

Enn så lenge har vi sett at Grips måte å tenke «stort» på er topografisk knyttet til høyfjellet. Det er også stedet hvor Inger-Johanna møter hans idéer. Det pekes ofte til Rousseau og hans idéer omkring oppdragelsen som mulig kilde for Jonas Lie kritikk av urban salongkultur og hyllest av det frie utelivet (Se: Bäckström 1949: 517 ff). Rousseaus kritikk av den urbane sivilisasjonen og sivilisasjonsprosessen generelt danner sikkert klangbunnen for romanen. Vi har tidligere sett at Inger-Johanna sammenligner tante Zittows urbane salong med en hule. Vi har også snakket om Grips sublime erfaring i høyfjellet som er iscenesatt som en stor festopplevelse. I dette miljøet blomstrer også kaptein Jæger opp når han begynner å synge en vise fra sin barndom (104). Lie legger stor vekt på å skildre høyfjellsturen som en stor fest ute i det frie, der alle er med. Det er vanskelig å ikke tenke på Rousseau når det gjelder en slik iscenesettelse. Denne skriver i *Brev til d'Alembert*, hvor han vender seg mot et nytt teater i Genève, det følgende:

Men la oss ikke gå inn for de eksklusive skuespillene som stenger et lite antall mennesker inne i en trist og dyster hule, som gjør dem engstelige og ubevegelige, tause og passive, som ikke tilbyr dem å se annet enn fengsler, lanser, soldater og nedslående bilder av underkastelse og ulikhet. Nei, lykkelige nasjoner! Dette er ikke deres fester! Det er i friluft, under åpen himmel at dere skal komme sammen og hengi dere til den behagelige følelsen av lykke. Deres fornøyer skal ikke være sentimentale eller kommersielle, ingen tvang eller egeninteresse skal forgifte dem, de skal være frie og generøse som dere selv. La solen skinne på deres uskyldige forestillinger, dere kan selv bidra med en forestilling, den flotteste som solen kan skinne på (Rousseau 2016: 156).

Rousseaus motsetning mellom det huleaktige teateret og den autentiske folkefesten ute i naturen utgjør grunnstrukturen av Lies roman. Det å tre fram for publikum som skuespiller betyr å spille en rolle, å være inautentisk ifølge Rousseau. Det har med representasjon å gjøre, og Lie kobler dette til tante Zittows salongkultur, men også, noe vi til nå ikke har vært inne på, til den embetsmannskulturen som Rønnow og kaptein Jæger er representanter for. Begge to spiller en rolle og er ikke seg selv. Om kaptein Jæger sier Ingard Hauge at «han er blitt embetsmann og har vokst inn i sin stands konvensjonstvang» (Hauge 1970: 138). At hans rolle ikke kan utfylle ham fullt ut og går på bekostning av andre sider ved hans vesen, sees på turen i høyfjellet der han plutselig kommer med et ekstatisk utbrudd og begynner å synge. Det vil si hans egentlige vesen bryter gjennom konvensjonene. På høyfjellet er han seg selv og glemmer sin rolle. Og det er nettopp dette som Grip er ute etter når han sier: «[...] når folk der nede bare var seg selv; men det er de aldri uten i et godt, vått lag, når de har fått heist seg tilstrekkelig opp dypt nede

fra brønnen» (100). Grip er her tvers gjennom rousseausk i sitt *raisonnement*, for Rousseaus kritikk av teateret er basert på tanken om at skuespillerne må spille en rolle. Rønnow, for eksempel, spiller kavalereens rolle. Scenen i begynnelsen av romanen, der de to kameratene sitter hjemme hos Jæger, spiller kort og utmerker seg ved mye tomprat, er retorisk sett beslektet med tante Zittows salongkultur. I sin bok om Jonas Lies forfatterskap peker Bergström på overenstemmelsen mellom de to stedene med tanke på hvordan de er beskrevet (Bergström 1949: 504). Men overenstemmelsen går enda lenger. På begge stedene må man følge visse regler og språklige konvensjoner. Tankeløse floskler både her og der. Lie er ganske radikal i sin kritikk av det mannsdominerte samfunnet når han skildrer mennenes retorikk nokså ironisk. Et eksempel på dette er når Rønnow åpenbart ikke klarer å huske Inger-Johannas navn. Begge miljøer danner en skarp motsetning til Grips og Inger-Johannas miljø på høyfjellet som er knyttet til det autentiske og en intens livsfølelse⁷.

Men det finnes én vesentlig forskjell mellom *Familjen paa Gilje* og tankene til Rousseau, og det er Lies feminisme. Inger-Johannas emansipasjonsprosess er det stikk motsatte av det Rousseau ser for seg som kvinnens oppgave. Nettopp fordi Rousseau kritiserte sivilisasjonsprosessen, kunne han aldri godta Inger-Johannas emansipasjonsbestrebelse⁸. Kvinnens «naturlige» rolle er ifølge Rousseau å være hjemme knyttet til sysselsetning i huset og til barneoppdragelsen, altså det stikk motsatte av det Inger-Johanna vier livet sitt til⁹. Hennes emansipasjon – «meg trår ingen ned!» (174) – er topografisk knyttet til høyfjellet, hvis potensiale Lie utnytter fullt ut i dialektisk henseende. Selv om høyfjellet på mange måter representerer et livsfientlig miljø, så er det nettopp her de nye idéene som fokuserer på individuell frihet blir presentert. Samfunnet reagerer omgående og ødelegger Grips økonomiske grunnlag.

Lie er kanskje en av de første som kommer med en oppgradering av kulde og frost som miljø for den nye «lærdommen», som kaptein Jæger ville uttrykt seg. Denne lærdommen snur det tradisjonelle perspektivet på hodet, som vi allerede

⁷ Rousseau skriver i *Emile*: «Den som har levd mest, er ikke han som kan telle flest år, men han som har følt livet mest intenst». Se Rousseau (2010: 25).

⁸ Om Rousseaus kvinnesyn se Steinbrügge 1992, særlig 67–96 og Truls Winthers innledning til Rousseau (2016, særlig 22–23).

⁹ Se for eksempel Rousseau (2016: 113): «Men hvis jeg føyer til at det ikke finnes noen gode seder for kvinnene hvis de ikke fører et tilbaketrukket liv i hjemmet, hvis jeg sier at de stillferdige systlene i hjem og familie er deres arvelodd, at deres kjønns verdighet ligger i beskjedenheten, at hos dem er unnseelse og kyskhets uadskillelige fra anstendigheten, at å søke mennenes blikk allerede er å la seg besudle av dem, og at enhver kvinne som viser seg frem, vanærer seg selv: I samme stund vil denne døgnfilosofien reise seg mot meg, den som oppstår og dør i en eller annen avkrok av en stor by og ønsker å kvele naturens rop og hele menneskehetens enstemmige røst».

har sett i forbindelse med Grips første syn av høyfjellet. Det er påfallende at Jonas Lie knytter de nye idéene til det visuelle, til et nytt syn på selve naturen. Også på spaserturen i høyfjellet skildrer Lie en verden på hodet, der folk kaster av seg båndene de ellers er lenket til. Kapteinen begynner å synge en vise og ved synet av vannet heter det:

Torsknuten med sine sneflekker og fonner øverst oppe stod på hodet dypt nedenunder dem, nesten så det gav en svimmel følelse, når de så ut over båtripen. Og da de nådde hen under felegeret, lå den bratte, grønne li med alle de beitende kreaturer gjenspeilt så klart at de kunne telle hornene nede i vannet (104).

Igen har vi her et omvendt perspektiv som er meget slående. Det er som om hele gjengen går på hendene nå. Torsknuten står «dypt nedenunder dem», og hornene til kuerne ses i vannet. Alt er sett på nytt, med nye øyne, og dette skaper en grunnlag for den moderne tiden. Modernitetens inntog er knyttet til høyfjellet og Grips ønske om å gjøre en nasjonalpedagogisk innsats. Også kvinnefrigjørelsen forbindes på denne måten med et nytt syn på dannelsen under nasjonale fortegn. Det siste kommer tydelig fram når Inger-Johanna kobles til den historiske dronningen Gyda gjennom visen hun synger sammen med barna. Dermed får emansipasjon og kvinnelig selvtilit en sentral plass i romanen.

Konklusjon

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

lands forteller er ganske tydelig i sitt resonnement. Denne entydige holdningen forsterkes gjennom måten romanen er fortalt på. Vi har med en aural forteller å gjøre som karakteriserer og bedømmer karakterene utenfra: «Ti det var så aldeles motstridende mot hans hele natur å ha det hselige for øie» (24). Kiellands snømetaforikk beror på en klar avgjørelse hva dette naturmaterialet skal brukes til. Dette skjer på bekostning av en fenomenologisk tilnærming som ville resultere i en differensiert håndtering av snømetaforikken. Satirikeren og samfunnsrefseren som har en entydig agenda, vinner over fenomenologen.

Hos Lie derimot fokuseres det ikke så mye på fortelleren, men på karakterene. Disse avslører seg i måten de snakker og handler på, mens fortelleren trekker seg tilbake. Dette betegnes gjerne som Lies impresjonisme og er en kjent sak i Lie-forskningen. Poenget er imidlertid at denne nye måten å fortelle på også forutsetter en annen måte å iaktta på. Landskapet og naturen må iakttas nøye og detaljert om de skal reflektere personenes væremåte. Lie knytter personene sine til et bestemt miljø og til en bestemt topografi. Dette fører nødvendigvis til et mer nysansert bilde av snø. Lies fenomenologiske blikk umuliggjør en entydig oppfattelse av dette naturfenomenet. For eksempel er snø og kulde konnotert med Rønnow, hvis besøk på Gilje finner sted i begynnelsen av desember måned ved streng kulde og mye snø. Grip derimot gjør sitt inntog på sommerstid¹⁰. Dette til tross for at han og hans livsfilosofi er knyttet til høyfjellet, hvor snø ligger året rundt. Men i høyfjellet har snøen en helt annen funksjon som meningsbærende element enn nede i dalen. Lies snø har dermed ikke bare en avstengende, isolerende funksjon som hos Kielland, men den står også for et åndelig prinsipp, åndelig fornyelse og samfunnsforandring.

(Takk til Arnfinn Åslund og Inger Hilde Kjøk for korrekturlesning og gode råd).

Litteratur

- Apeland, O. (1971). *Alexander L. Kiellands romaner. Kunstnerisk stil og metode*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bergström, C.O. (1949). *Jonas Lies väg till Gilje*. Örebro: Diss. Uppsal. phi.
- Hauge, I. (1970). *Jonas Lies diktning. Tematikk og fortellekunst*. Oslo: Gyldendal Norsk forlag.
- Kant, I. (1998). *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*. Werke V. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kielland, A.L. (1949a). *Gift. I Samlede Verker*. Bind 5. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Kielland, A.L. (1949b). *Sne. I Samlede Verker*. Bind 7. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Lie, J. (1967). *Familien på Gilje. I Norges Nasjonallitteratur*. Bind 10. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Lyngstad, S. (1977). *Jonas Lie*. Boston: Twayne Publishers.
- Midbøe, H. (1965). *Dikteren og det primitive: Jonas Lies utvikling*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

¹⁰ Se om dette også Bergström (1949: 502).

- Østerud, E. (2002). Jonas Lies «Familien paa Gilje» inter artes. *Edda* 3: 296–317.
- Rem, T. (2002). *Forfatterens strategier. Alexander Kielland og hans krets*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rousseau, J.J. (2010). *Emile eller om oppdragelse*. Oversatt: K.M. Bessesen. Oslo: Vidarfolaget.
- Rousseau, J.J. (2016). *Brev til d'Alembert om teateret*. Oversatt: V.H. Føllesdal. Oslo: Aschehoug.
- Schiedermaier, J. (2008–2010). Eine aufgeschobene Peripetie. Zum Zusammenhang von Modernität und Malerei in Jonas Lies «Familien paa Gilje» (1883) und «Grabows Kat» (1880). *Skandinavistik* 38: 3–21.
- Steinbrügge, L. (1992). *Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung*. Stuttgart: Metzler.