

SPRING 38

TIDSSKRIFT FOR MODERNE DANSK LITTERATUR

Sæt verden ikke er til

REDIGERET AF MARIANNE BARLYNG

Spring

tidsskrift for moderne dansk litteratur nr. 38, 2015

© Forlaget Spring 2015

Enhver form for kopiering er kun tilladt med forlagets tilladelse
eller på institutioner ifølge gældende aftaler med Copy-Dan

ISSN 0906-9976 ISBN 978-87-93358-08-9

Tryk

Scandinavian Book, Århus

Redaktion

Marianne Barlyng (ansv.)

Omslag

Foto af Michael Kamp

Alle artikler i Spring er antaget
på baggrund af anonyme fagfællebedømmelser

Priser

Løssalg for dette nummer, 168 kr.

Et Spring-abonnement omfatter 3 numre.

Abonnement kan tegnes ved henvendelse til forlaget, eller i alle
boglader, og løber indtil det opsiges med udgangen af en periode.

Abonnementpris pr. nummer:

95 kr. for studerende og private, 125 kr. for institutioner (inkl. moms)

Hertil kommer forsendelse:

35 kr. per nr. indenlands

udenlandsabonnementer: efter gældende portotakster

Redaktionens adresse

Tidsskriftet Spring

Taffelbays Allé 7

DK-2900 Hellerup

spring@forlagetspring.dk

www.forlagetspring.dk

Dette nummer er udgivet med støtte af
Statens Kunstfonds bevilling
til almenkulturelle tidsskrifter

Forord 5

Timothy Morton

Kritisk tænkning

Introduktion til *Den økologiske tanke* 13

Torsten Bøgh Thomsen

Flydende noiagratin

Apokalypseæstetik i Theis Ørntofts *Digte 2014* 35

Jens Kramshøj Flinker

Økolitteratur og økokritik i en apokalyptisk verden 59

Camilla Zuleger

Præludium til en undergang

Apokalypsen i Lars Skinnebachs *Øvelser og rituelle tekster* 83

Lilian Munk Røsing

Bye, Bye Bambi

(mennesket er det underlige væsen

som ønsker at dvæle i en døende verden) 98

Tobias Skiveren & Martin Gregersen

Spørgsmålet om teknikken og naturen

Et økokritisk blik på nyere filmiske naturkatastrofebilleder 108

Isak Winkel Holm

Et hvidkalket, gudsforladt lys

Inger Christensens *alfabet* og katastrofen 126

Peter Stein Larsen

Fire generationer i samtidens apokalyptiske lyrik

Marianne Larsen, Thomas Boberg,

Ursula Andkjær Olsen og Theis Ørntoft 147

Mia Bang Nedergaard

Alting flyder

Et apokalyptisk blik på Merete Pryds Helles roman *Vandpest* 163

René Rasmussen

Afslutningen ex-isterer

Om apokalypser og Peter Laugesens *64* 178

Niklas Ilsted Smith

Fremad mod barndomshjemmets fred

En undersøgelse af undergangsmotivet hos

Ernst Jünger og Thorkild Bjørnvig 192

Jacob Bøggild

Nature is saturn's church

Lars von Triers *Melancholia* 210

*Hvis vi ikke ændrer retning, ender vi der, hvor vi er på vej hen
(Kinesisk filosofi)*

På Chicago University hænger dommedagsuret, *The Doomsday Clock*, der blev konstrueret i 1947 som anskueliggørelse af nedtællingen til en truende atomkatastrofe og som metafor for menneskehedens sårbarhed.

I *The Chicago Maroon* (universitetets studenterblad) kan man læse, at uret i januar 2015 blev stillet frem til 3 minutter i midnat:

In response to global hazards ranging from development of nuclear weapons programs to climate change and cyber-attacks the University of Chicago's Bulletin of the Atomic Scientists recently moved the minute hand of its Doomsday Clock to three minutes to midnight (...) This distance from midnight indicates how close the scientists believe the world is to a global catastrophe, signaling a calamity.

Således anses verden altså for at være lige så tæt på en total katastrofe, som da den kolde krig toppede.

Dommedagsuret giver genlyd i kunst og litteratur. En lang række værker i samtidslitteraturen udgør på forskellige måder reaktioner på vores tids store presserende kriser, herunder ikke mindst klimakrisen, det være sig tematisk men også i en formens politik.

Apokalyptiske visioner om jordens undergang er naturligvis ikke nye, men går langt tilbage. *Johannesåbenbaringen* og *Vølvens spådom* er blot eksempler. Og Adorno boede – som Lukács spidst har bemærket det – på Hotel Afgrunden. Men udviklingen i dag har tydeligvis forceret en øget mængde mere eller mindre moderne apokalyptiske og postapokalyptiske frembringelser, både inden for litteratur, film og musik, ikke mindst rap.

”Vi har alle en fornemmelse af, at jorden ryster” hedder et indlæg i *Politiken*, hvor Kaspar Colling Nielsen, Hanne Vibeke Holst, Lea Marie Løppenthin, Harald Voetmann og Adda Djørup – deres forskelligheder til trods – plæderer for en litteratur, der forholder sig til samtidens kriser.

”Der er brug for en politisk litteratur til at beskrive den dramatiske tidsalder, vi er midt i, men hvor kunsten tidligere har forsøgt at forstå nutiden ved at se på fortiden, så virker den formel ikke længere. Teknologierne og samfundet ændrer sig så hurtigt, at man ikke kan finde svarene i fortiden. Derfor tror jeg, at litteratur og film i langt højere grad vil forsøge at lave fremtidsscenerier”. Sådan lyder statementet fra Kaspar Colling Nielsen, hvis roman *Den Danske Borgerkrig 2018-2024* former sig som en post-apokalype, hvor den finansielle krise er årsag til katastrofen. Gregers Andersen, der beskæftiger sig med klimakrisen i litteraturen, mener ligefrem at litteraturen – og dermed litteraturvidenskaben – har en række potentialer som redskab i bestræbelserne på at afværge den globale opvarmning.

Dette nummer af Spring tager undergangsvisionerne ’på ordet’. *Sæt verden ikke er til*, har vi kaldt temaet. I en række artikler udforskes, diskuteres og problematiseres undergangens, katastrofens og (post)apokalypsens manifestationer og effekter i samtidens litterære og filmiske frembringelser.

I relation til temaet har vi foranlediget en oversættelse af en tekst af Timothy Morton. Morton opererer ikke med en apokalyptisk model som sådan, men plæderer for en omkalfatring af det forkætrede naturbegreb som en forudsætning at undgå miljøkatastrofen.

Mortons epokegørende tænkning inden for økokritikken ligger til grund for flere af artiklerne her i tidsskriftet – ikke mindst som den formuleres i hovedværket *Ecology without Nature* (2007), samt *The Ecological Thought*. (2010). Med venlig tilladelse fra forfatteren og *Harvard University Press* bringer vi således her indledningskapitlet til Mortons bog *The Ecological Thought* i Alexander Carnera og Jacob Bøggilds oversættelse.

Indledningskapitlet introducerer det vanskeligt oversættelige og hos Morton ontologiske kernebegreb ’the mesh’, som repræsenterer ideen om, at alt værende er indlejret i hinanden i gensidige afhængighedsforhold på tværs af tid og rum i en kaotisk sammenfiltrering uden hierarki, centrum og periferi, uden forgrund og baggrund. Der ligger i denne mørke økologi, som usentimentalt opererer hinsides godt og ondt, et fundamentalt opgør med dybdeøkologien og naturromantisk tænkning. Den økologiske tanke, hedder det hos Morton, ”opstår ikke kun i ”bevidstheden”. Den er en praksis og en proces om at blive fuldt ud opmærksom på, hvordan mennesker er forbundet med andre ting – dyr, planter eller mineraler. Til syvende og sidst indbefatter dette en tænkning om demokrati.”

Mortons andet kernebegreb ’strange strangers’, stadfæster fremmedheden som et ontologisk grundvilkår. Forsøg på at overkomme det fremmede og opnå kontrol er, som det hedder hos Torsten Bøgh Thomsen her i nummeret, ”en destruktiv totalitær ambition. Den mest etiske indstilling til

fremmedhed er derfor, for Morton, at anerkende den. Derfor fremhæver han en såkaldt "ambient poetics", en poetik, hvor man ikke forsøger at slippe sit menneskelige blik på verden, men heller ikke lægger det fremmede for had." Fremmedheden er i Mortons optik ikke kun uden for os, men også inden i os selv.

I artiklen "Flydende noiagratin" foretager Torsten Bøgh Thomsen en økokritisk læsning af Theis Ørntofts *Digte 2014* netop i lyset af blandt andre Morton ud fra et kompleks af teorier, der "hver på deres måde taler for en genovervejelse af mennesket, dets plads i verden og i historien". I en øjenåbnende modstilling mellem Ørntofts digte og Madonnas musikvideo til sangen Ghosttown fra *Rebel Heart* (2015), går Bøgh Thomsen i kritisk dialog med Madonnas tilsyneladende progressive postapokalyptiske vision.

Bøgh Thomsen plæderer for at fiktioner bør forholde sig spørgende til sig selv, sit sprog og sine formelle forhold, idet gængse former for fortælling kan synes kritisable i et klimaperspektiv ud fra den betragtning, at det er problematisk at reproducere en forestilling om subjektet som autonomt eller overtage forestillinger om linearitet, teleologi og historisk progression "når selve denne forestilling kritiseres for at have medvirket til at skabe de forhold, der har skabt klimakrisen." Artiklen foretager tillige et udblik til Morten Chemnitz' digtsamling *Inden april* (2013).

Med afsæt i den kristne forestilling om apokalypsen som 'altings afklaring' og ragnarok i *Vølvens spådom*, hvor en ny verden vokser frem efter at solen er sortnet og verden gået under, springer Jens Kramshøj Flinker frem til samtiden, hvor apokalypsen synes mere endegyldig. Som i Jan Sonnergaards roman *Om atomkrigens betydning for Vilhelm Funks ungdom*, hvor den kolde krigs atomtrussel udgjorde en højst realistisk undergangsvision. Emnet for artiklen er dog – igen med Morton som en af de teoretiske diskussionspartnere – Lars Skinnebachs *Øvelser og rituelle tekster* og Theis Ørntofts *Digte 2014*. Undergangstruslen er her ikke knyttet til angsten for guder eller atomkrig, som det hedder, men til truslen om klimaopvarmning og -forandringer.

Kramshøj Flinker ser Skinnebachs virkningsorienterede digtning som "på én gang rodfæstet i et oplysningsparadigme, hvor mennesket stadig spiller en rolle i forhold til at afbøde klimatruslen, men samtidig også gør op med tidligere tiders natursyn og således indskrives sig i en mørk økologi." Ørntofts digte ses derimod og – ikke uden kritisk brod – som en "posthuman kunst, hvor mennesket ikke har nogen særstatus i naturen". Apokalypsescenariet hos Skinnebach er ifølge Kramshøj Flinker præget af mistillid til muligheden for en 'utopiforandring' som kollektiv bevægelse.

Artiklen slutter med et polemisk udfald: "Hvis der ikke findes hierarkier, forgrund og baggrund, noget der er bedre end andet, hvorfor så ikke

blot blive ved med at leve, forbruge og udlede CO₂ som hidtil? Er sagen den, at man kan være så optaget af at afsløre tidligere tiders sentimentale naturforhold, at man er bange for at være handlingsorienteret og normativ, her i forhold til klimatruslen? (...) Måske har naturen og jorden brug for mere handling frem for overbeviste dekonstruktivister, der insisterer på, at der ikke er noget, som er bedre end andet? Det kan udmærket lade sig gøre uden at have et sentimentalt naturforhold. Det er præcis det, Skinnebach i *Øvelser og rituelle tekster* gør.”

I Camilla Zulegers artikel ”Præludium til en undergang” sættes Lars Skinnebachs *Øvelser og rituelle tekster* i relation til Slavoj Žižeks samtidige *Living in the End Times*, fordi de ud fra samme politiske åre begge beskæftiger sig med en forestående katastrofe og taler ud fra en pessimistisk position, mens de imidlertid umiddelbart ender med forskellige slutscenarier. For Skinnebach vil klimakrisen og den deraf følgende undergang være ren destruktion, for Žižek begyndelsen på en ny og bedre verden.

Artiklen diskuterer polemisk Skinnebachs modvilje over for at lade sig rubricere som politisk digter, ligesom digtningens potentiale som aktivistisk indgreb i litteratur og politik overvejes. Zuleger identificerer et glimtvis desperat håb i Skinnebachs projekt under den tunge pessimisme, og hun opsummerer om Žižek: ”600 siders kryptisk læsning om verdens undergang uden den mindste opmuntring er meget hård kost for selv den mest kyniske læser, men når nu resultatet af en katastrofe har et positivt potentiale, så går det nemmere med fordøjelsen. Spørgsmålet er bare, om Skinnebachs ’semi-optimisme’ måske ikke skyldes dét, som Žižek analyserer, at mennesket er fuldt ud i stand til rationelt at regne sig frem til sandsynligheden i en katastrofe, men alligevel har svært ved ægte at tro på det?”

I artiklen ”Bye, bye Bambi” plæderer Lilian Munk Rösing – på linje med Timothy Morton – for en antiromantisk naturopfattelse. Et opgør med denne naturopfattelse ses som afgørende for økokatastrofens videre forløb, hvormed hun tilslutter sig Mortons pointe om, at vi både skal undgå ”den hippie-æstetik der gør naturen til livets frem for dødens sted, OG den sadistisk-sentimentale BAMBIFICERING der forsyner naturen med dådyrøjne” som det hedder et centralt sted hos Morton, til fordel for det virkeligt queer ved mennesket: at det ”gerne vil blive i denne døende verden.” Et tilsvarende opgør finder Rösing hos Harald Voetmann i Tycho Brahe-roman *Alt under månen*, hvor naturen er noget ”menneskefremmed og permanent avlende og døende”. Hvor pessimisten ønsker at udfries af den permanente døen, er Rösings pointe, så ønsker den mørke økologi at dvæle i den; således også Voetmann.

Artiklen gør op med apokalypsens retfærdighedsfantasi som vi kender

den fra Biblen. Med Morton påpeges, at apokalypsen indebærer en forestilling om frelse, der tilskriver økokatastrofen en mening, den ikke har.

Tobias Skiveren og Martin Gregersen kaster i ”Spørgsmålet om teknikken og naturen” et økokritisk blik på nyere filmiske naturkatastrofebilleder med henblik på at kortlægge deres forhold til økologiske og klimamæssige spørgsmål. Økokritikken som felt indkredses indledende med referencer til fremtrædende forskere inden for feltet, ligesom det i en diskussion af naturkatastrofen som begreb slås fast, at fokus her ikke er naturkatastrofen som sådan, men naturkatastrofe*forestillinger*. Artiklen artikulerer en kritik af dybdeøkologiens modstand mod teknikken, der finder sin forløber i Heidegger.

Morton bringes igen på banen med konceptionen af naturbegrebet som en ”arbitrær retorisk konstruktion, der alene udgør en hæmsko for økologien”, og den bærende tese er her, at teknikken ikke nødvendigvis er negativt ladet. Tværtimod kan den romantiske naturtæknings anskuelse af teknikken som skræmmebillede ifølge Morton ”paradoksalt nok modarbejde økologiske tiltag.”

Skiveren og Gregersen tager afsæt i to naturdiskurser, som opridses hos Camille Paglias: en romantisk og en nietzscheansk – og tilføjer en ekstra dimension, nemlig spørgsmålet om teknikken: ”Teknik- og naturopfattelser er interdependente. De to spor, der således består af kontrære natur- og teknikkonceptioner, udgør yderpolerne i et kontinuum, hvori en lang række naturkatastrofebilleder kan placeres.”

I lyset af den hegemoniske kamp mellem ”konkurrerende opfattelser af, hvordan teknikken forstås og forestilles” diskuteres Lars von Triers *Melancholia*, Scott Derricksons remake af Robert Wisers *The Day the Earth Stood Still*, Jan de Bonts *Twister* og Andrew Stanton's *Wall•E*.

I ”Et hvidkalket, gudsforladt lys” stiller Isak Winkel Holm – i en læsning af Inger Christensens *alfabet* – spørgsmålet: Hvordan skal vi forstå forholdet mellem kunsten og katastrofen, ikke kun i forhold til Inger Christensen, men også hele Vestens kulturelle bearbejdning af atomkatastrofen og af katastrofen i det hele taget.

Til Christensens egne to skitserede arbejdsmetoder som svar på katastrofetilstanden – at besværgede ting hvis eksistens er truet, og at genskabe verden – tilføjer Winkel Holm en tredje, som ”hverken er en besværgelse eller en gentagelse, men derimod en forudsigelse. Det gælder for en lang række moderne litterære værker at den profetiske stemme – den stemme der ligesom de gammeltestamentelige profeter varsler om kommende katastrofer – fungerer som en arbejdsmetode der gør det muligt for kunsten at forholde sig til katastrofen.” Winkel Holm kobler kongenialt den profetiske stemme med det selvbestaltede begreb ’katastrofeimagination’,

der betegner ”den kollektive billedsfære der bestemmer hvad vi forestiller os og hvad vi foretager os i forbindelse med katastrofer.”

Med en reference til Maurice Blanchots essay om den profetiske stemme, der rummer en ’erfaring af ørkenen’, kan Winkel Holm konkludere, at den profetiske stemme i Inger Christensens *alfabet* har ”brug for den postnukleare ørken for at råbe. Det er bevidstheden om fraværet af mennesker og duer der gør det muligt at bade det nærværende i et hvidkalket, gudsforladt lys, og det vil sige at tale om menneskelivet som om det allerede var et midlertidigt omrids af forsvindende støvpartikler.”

Peter Stein Larsen undersøger herefter fire generationer i samtidens apokalyptiske lyrik, hvorved han forstår: en digtning, som skildrer tilstande af opløsning, fyldt med sanselig appel, som tematiserer aktuelle problematikker i en eksponeret og forvrænget form, og som – i apokalyptiske visioner – eksponerer ”modbilleder og utopier (...) om de værdier, som er blevet undertrykt i den dissonantiske og kriseramte samtid”. Det drejer sig om Marianne Larsen, Thomas Boberg, Ursula Andkjær Olsen og Theis Ørntoft. Stein Larsen fremanalyserer en eskalering i radikaliteten af de apokalyptiske visioner hos disse digtere kontamineret med kritiske refleksioner over motivet i sig selv.

Mia Bang Nedergaard kaster i ”Alting flyder” et apokalyptisk blik på Merete Pryds Helles roman *Vandpest*. Hun undersøger romanens undergangsmotiver, dens brug af religiøs-mytologisk symbolik, allegorien over evolutionen og parallelerne mellem den fiktive katastrofe og den reelle globale økologiske krise. Bang Nedergaard læser katastrofen i *Vandpest* som en apokalypse, der fremstår som en hævn over menneskets udåd: ”Ved at anvende undergangsscenerier, der er mere mytologisk og allegorisk funderede end realistiske, får Pryds Helle rettet spotlyset mod den menneskelige depravation, der forårsager den økologiske krise og dermed også den forestående apokalypse. Dog næres der et håb om en ny postapokalyptisk verden.”

Som Camilla Zuleger tager også René Rasmussen afsæt i Slavoj Žižeks *Living in the End Times* i sin læsning af Peter Laugesens digtsamling 64, her med en reformulering af Žižeks gradbøjning af apokalypsens fire ryttere, som hos Žižek tæller: den økologiske krise, den biogenetiske reduktion af mennesket til manipulerende maskiner, systemets indre krise og den eksplosive vækst af social ulighed og eksklusion. Hos Laugesen påkaldes apokalypsen ifølge Rasmussen for at give et ”politisk håb eller mål til en ellers paralyseret politisk sammenhæng.” Rasmussen udtrykker dog tvivl om den politiske virkningseffekt af fremmaningen af apokalypsen som traumatisk begivenhed.

I ”Fremad mod barndommens fred” undersøger Niklas Ilsted Smith

med afsæt i Heraklit og Oswald Spengler undergangsmotivet hos Thorkild Bjørnvig og Ernst Jünger; sidstnævnte ses som en udpræget apokalyptisk forfatter, der i sine værker vedvarende beskæftiger sig med undergangens former og betydning for, hvordan verden hænger sammen. Ilsted Smith læser apokalypsen i *På marmorklipperne* som en ”æstetisk sprudlende begivenhed” med klare linjer tilbage til Johannesåbenbaringens apokalypsekonception, men også som ”et storslået sammensurium af (natur) filosofiske betragtninger og aforismer, urmytologiske fortællinger og skikkelser, og af den kristne forestilling om de sidste tider; alle elementer der på imponerende vis smelter sammen og på nærmest utænkelig maner leder hen mod det, der følger efter undergangen og katastrofen: den nye begyndelse og barndommen.” Ilsted Smith viser, hvordan Jüngers tanker har påvirket Thorkild Bjørnvigs digtning og tænkning, som i essayet ”Begyndelsen”.

Vi afrunder med Jacob Bøggilds artikel om Lars von Triers *Melancholia*, der – via referencer til Thomas Vinterbergs *Festen* og Andrei Tarkovskis *Offeret* – ses som gennemsyret af allegori. Artiklen fokuserer tillige på referencerne til apokalyptiske forestillinger og den især barokke motivverden, som omgærder melankolien.

Og vi slutter med en opfordring: Kræv det umulige! (Žižek)

Marianne Barlyng 2015

(To artikler om Kaspar Colling Niensens *Den Danske Borgerkrig 2018-2024* og Lars von Triers *Melancholia* nåede ikke med i dette temanummer, men bringes i *Spring* nr. 39)

Timothy Morton

KRITISK TÆNKNING

Introduktion til
Den økologiske tanke¹

Den økologiske krise vi står overfor er så indlysende at det bliver let – for nogle mærkværdigt eller skræmmende let – at forbinde prikkerne med streger og derved se, at alt er forbundet. Dette er *den økologiske tanke*. Og jo mere vi tænker over denne tanke, desto mere åbnes vores verden op.

Sædvanligvis tænker vi på økologi som noget der har med naturvidenskab og socialpolitik at gøre. Men som digteren Percy Shelley sagde, vedrørende videnskabens udvikling: ”Vi ønsker at den kreative evne skal forestille sig det, som vi ved.”² Økologi forekommer jordbunden, prosaisk. Økologi har noget at gøre med global opvarmning, genbrug og solenergi; noget at gøre med hverdagsrelationer mellem det menneskelige og det ikke-menneskelige. Til tider forbinder vi økologi med glødende overbevisninger, som ofte er eksplicit religiøse: organisationer som *Animal Liberation Front* eller *Earth First!* I det omfang vi endnu ikke har en ægte økologisk verden, udbasunerer religionen sit høje klageråb med en grøn stemme.³ Men hvordan ville et økologisk samfund se ud? Hvad vil en økologisk bevidsthed tænke? Hvilken slags kunst vil en økologisk sindet person nyde? Alle disse spørgsmål har én ting til fælles: *den økologiske tanke*.

Som det fremgår af den succes *Wall•E*, Pixars mesterværk fra 2008, opnåede er spørgsmålet der optager alle: Hvad er en økologisk bevidsthed?⁴ Hvorledes genstarter vi Spaceship Earth med de midler, vi har til rådighed? Hvordan bevæger vi os fremad i forhold til den melankolske forestilling om en forgiftet planet? *Wall•E* begynder adskillige hundrede år ude i fremtiden med en deprimerende scene, hvor en lille affaldskomprimerende robot stabler skyskraberhøje dynger af menneskeligt affald. Der er noget i vejen med ”hans” software, noget der giver sig udslag i en samlermani. Det ser ud som om han søger efter en slags nøgle til noget menneskelignende mellem Rubiks terninger, videoen med *Hello Dolly* og en lillebitte spire i en urtepotte. *Wall•E* fornøjer sig ved at vise, at den ”ødelagte” software, den lille robots mentale uorden, er den virale kode der genstarter Jorden: I denne ombæring udvikler vi os ikke genetisk, men ud fra memor.⁵ Men er hans tvangsmæssige besættelse, der slående ligner

et udslag af fortvivlelse (i hvert fald set derfra, hvor vi sidder i biografen som tilskuere til en fremtidig ødelæggelse), ikke netop den situation, vi befinder os i lige nu? Hvordan begynder vi? Hvor bevæger vi os hen? Er dette lyden af noget, der kalder på os inde fra denne sorg – lyden af den økologiske tanke?

Den økologiske tanke er en virus, der inficerer alle områder af tænkningen. (Men vira, og virulens, er fænomener som undgås med omhu i miljøbevidst ideologi.) Denne bog argumenterer for, at økologi ikke kun drejer sig om global opvarmning, genbrug og solenergi – og heller ikke kun handler om hverdagsrelationer mellem mennesker og det ikke-menneskelige. Økologi handler om kærlighed, tab, fortvivlelse og medfølelse. Økologi handler om depressioner og psykoser. Om kapitalismen og om det, som muligvis kommer efter kapitalismen. Om forbløffelse, fordomsfrihed og undren. Om tvivl, forvirring og skepticisme. Om begreber om tid og rum. Om fryd, skønhed, grimhed, væmmelse, ironi og smerte. Om bevidsthed og opmærksomhed. Om ideologi og kritisk tænkning. Om læsning og skrivning. Om race, klasse og køn. Om seksualitet. Om idéer om selvet og subjektivitetens sære paradokser. Om samfundet. Om sameksistensen.

Ligesom skyggen af en idé, der endnu ikke er tænkt til ende, en skygge fra fremtiden (endnu en af Shellys vidunderlige formuleringer), kryber den økologiske tanke ind over andre idéer indtil intet sted er ladet uberørt af dens mørke tilstedeværelse.⁶ Darwin nærrede så stor tiltro til teorien om evolutionær ubestændighed, at han var parat til at opgive sin tro på kontinental bestændighed, skønt der på hans tid ikke fandtes en teori om tektoniske plader.⁷ Således er den økologiske tanks kraft. Som en filosof har formuleret det (se denne bogs motto): ”det uendelige overskrider den tanke, der tænker det”.⁸

Man kan se *Den økologiske tanke* som forløberen for min tidligere bog *Ecology without Nature* [Økologi uden natur]. Hvad har jeg måttet gøre mig af tanker for at forstå at for at have ”økologi”, er vi nødt til at give slip på ”naturen”⁹ Man kan ikke lave en forløber, før man har lavet den ”originale” film. I prægnant forstand kommer den økologiske tanke nødvendigvis bagefter – den er altid kommende, et sted ude i fremtiden. I sit mest omfattende omfang vil den have været tænkt på et udefinerbart fremtidigt tidspunkt. Selv finder du dig fanget i dens traktorstråle (den er som en matematisk ”attraktor”). Det var ikke din intention at tænke den. Du må have tænkt tanken fra begyndelsen af. Men du havde ingen anelse derom. Den økologiske tanke sniger sig ind på dig fra fremtiden, et billede af, hvad der allerede må have været der, for at få ”økologi uden natur” til at give mening.

I lighed med en slags fremtidens arkæologer må vi stykke det sammen,

som vil have været tænkt. I yderste instans overskrider den økologiske tanke, hvad der forstås ved miljøbevidsthed og -aktivisme. Den tænker anderledes end smalsporet, eller storladene, manipulation. Den bevæger sig hinsides det at tænke "Hvor mange andre levende væsner må vi dræbe for stadig at kunne være her næste vinter?" Den bevæger sig hinsides det at tænke "Hvad der end er, er rigtigt."¹⁰ Den bevæger sig hinsides "Let it be, let it be."¹¹ Den bevæger sig ud over selvet, Naturen og arterne. Den bevæger sig ud over spørgsmålet om overlevelse, væren, skæbne, og essens. Men på linje med vira, på linje med de laveste af de laveste (er de overhovedet i live?), på linje med de bittesmå makromolekyler i vores celler, i vores DNA, har den økologiske tanke været der hele tiden.

Hvorfor "økologi uden natur"? "Natur" er ude af stand til at tjene økologien ordentligt. Jeg vil nu og da skrive Natur med stort *N* for at fremhæve dens "unaturlige" kvaliteter, nemlig (men ikke begrænset hertil) hierarki, autoritet, harmoni, renhed, neutralitet og mysterie. Økologi kan klare sig uden et begreb om et noget, en ting af en art, "et sted derovre", kaldet Natur. Men tænkningen, inklusive den økologiske tænkning, har placeret "Naturen" som en tingsliggjort genstand i det fjerne, under fortovet, på den anden side hvor græsset altid er grønnere, gerne i bjergene, i vildmarken. En af de ting, som det moderne samfund har ødelagt, sammen med økosystemer og arter og det globale klima, er tænkningen. Ligesom en opdæmning indeholdt Naturen for en tid også tænkningen, men i den nuværende historiske situation er tænkningen ved at løbe ud over kanten.

Økologisk tænkning kan vise sig at være meget anderledes end vores antagelser om den. Den har ikke kun noget at gøre med økologien som videnskab. Økologisk tænkning har at gøre med kunst, filosofi, litteratur, musik og kultur. Økologisk tænkning har lige så meget at gøre med den humanistiske fløj på de moderne universiteter, som den har at gøre med naturvidenskaberne. Og den har også at gøre med fabrikker, transport, arkitektur, og økonomi. Økologi inkluderer samtlige de måder, vi forestiller os, hvordan vi lever sammen. Økologi handler grundlæggende om sameksistens. Eksistens er altid sameksistens. Intet menneske er en ø.¹² Mennesker har lige så meget brug for hinanden, som de har brug for et miljø. Mennesker *er* hinandens miljø. At tænke økologisk drejer sig ikke alene om ikke-menneskelige ting. Økologi har at gøre med dig og mig.

Hvorfor hedder denne bog *Den økologiske tanke*? Hvorfor ikke *En økologisk tanke* eller *Nogle økologiske tanker*? Eller mere beskedent *Udkast til en økologisk tænkning*? Eller bare *Økologisk tænkning*? Selvfølgelig findes der økologiske tanker. Og denne bog har intet monopol på økologisk tænkning. Men der er en særlig form for tænkning jeg kalder *den økologiske tanke*. Den løber som en DNA-streng gennem tusinder af

andre former for tanker. Ydermere er den økologiske tankes *form* mindst lige så vigtig som dens *indhold*. Det er ikke kun et spørgsmål om *hvad* du tænker på. Det er også et spørgsmål om *hvordan* du tænker. Så snart du begynder at tænke den økologiske tanke, kan du ikke aftænke [*unthink*] den igen: Det er en lukkemuskel – så snart den er åben, er det ikke muligt at lukke den igen.

Ødelæggelsens omfang

Moderne økonomiske strukturer har haft en drastisk indvirkning på miljøet. Men de har haft en lige så ødelæggende indvirkning på selve tænkningen. Jeg mener ikke, at vi før nu tænkte økologisk og rigtigt. I sin fulde rigdom og dybde var den økologiske tanke utilgængelig for det ikke-moderne menneske. Selv nu, på tærsklen – faktisk over tærsklen – til klimakatastrofen, er vi kun lige begyndt at ane dens størrelsesorden og dens altomfattende karakter. Den moderne tidsalder tvinger os til at tænke stort, som det formuleres i det første kapitel. Enhver tænkning, der undgår denne ”totalitet”, er en del af problemet. Vi er nødt til at indse det. Noget ved det moderne liv har afskåret os fra at tænke ”totaliteten” så stort som vi kunne. Nu kan vi ikke gøre andet end at tænke den således. Totaliteten indtegner sig som skyggen af en gigantisk skyskraber i den vageste tanke om for eksempel vejrliget i dag. Det kan vise sig nødvendigt at tænke større end totaliteten selv, hvis totaliteten betyder noget afgrænset, noget vi kan føle os sikre på, noget som forbliver det samme. Det er måske vanskeligere at forestille sig fire en halv milliarder af år end den abstrakte evighed. Det er måske vanskeligere at forestille sig evolution end at forestille sig den abstrakte uendelighed. Det er en smule ydmygende. Denne ”konkrete” uendelighed konfronterer os direkte i og med livets realitet på Jorden. At indse det er en af de dybdegående opgaver den økologiske tanke hidkalder os til.

Vi har indtil nu været galt på den – dette er sandheden om klimaforstyrrelser og masseuddøen. Jeg taler ikke for at vende tilbage til en præmoderne tankegang. Den økologiske tanke er moderne. Paradokset er, at den moderne æra – lad os sige den begyndte omkring sidst i det 18. århundrede – besværliggjorde dens adgang til at få den økologiske tanke i tale, selvom den økologiske tanke vil have været en blivende del af den arv, den efterlader sig. Hvad økologien angår, har moderniteten brugt de sidste to og et halvt århundrede på at kæmpe mod vindmøller. ”Naturens” spøgelse, en spritny størrelse iklædt gevandter som et levn fra en svunden tidsalder, har hjemsøgt den modernitet, som den blev undfanget i.¹³ Denne

spørgelsesagtige Natur hæmmede udviklingen af den økologiske tanke. Først nu, hvor samtidens kapitalisme og forbrugerisme omspænder den ganske planet og trænger dybt ind i dens livsformer, bliver det ironisk nok endelig muligt at give slip på dette ikke-eksisterende spørgsmål. Uddrivelsen er godt for os, og vi mennesker er forbi det punkt, hvor Naturen er en hjælp. Vores fortsatte overlevelse, og derfor overlevelsen af den planet som vi nu dominerer hinsides enhver tvivl, afhænger af vores tænkning ud over Naturen.

Moderne tænkere har taget for givet at Naturens spørgsmål, raslende i sine lænker, ville minde dem om en tid uden industri, en tid uden "teknologi", som om vi aldrig har gjort brug af flintesten eller hvede. Men ved at se på Naturens spørgsmål har moderne mennesker set ind i et spejl. I Naturen så de det reflekterede inverterede spejlbillede af deres egen tidsalder – og græsset er altid grønnere på den anden side. Naturen var altid "derovre", fremmed og fremmedgjort.¹⁴ Ligesom i forhold til et spejlbillede kan vi faktisk aldrig nå den og røre den og høre til den. Naturen var altid et idealiseret billede, en selvtilstrækkelig form ophængt langt borte, skinnende og nøgen bag glas som et dyrt maleri. I idéen om det uberørte vildnis, kan vi ane et spejlbillede af privat ejendom: Græsset må ikke betrædes, Må ikke berøres, Ej til salg. Naturen var en særlig form for privat ejendom uden en ejer, udstillet i et særligt konstrueret kunstgalleri. Galleriet var Naturen selv, åbenbart gennem visuelle teknologier i det attende århundrede som "malerisk" – med udseende som et billede.¹⁵ Den "nye og forbedrede" version er kunst uden et objekt, blot en aura: skæret af værdi.¹⁶ Naturen er ikke, hvad den giver sig ud for at være.

Når vi taler om emnet Natur og "nye og forbedrede" opgraderinger, opretholder denne bog en skarp og konsekvent distinktion mellem *miljøbevidsthed* og *-aktivisme* og *økologi*. Når du er færdig med bogen, tænker du muligvis at der er gode grunde til at tale for ikke kun en økologi uden natur, men også en *økologi uden miljøbevidsthed og -aktivisme*.

I *Reflections on the Edge of Askja*, fortæller Pall Skulason os, hvorfor vi har behov for Naturen:

For at leve, at være i stand til at eksistere, må bevidstheden forbinde sig med en anden orden. Den må favne virkeligheden som et uafhængigt hele (...) og forbinde sig på en stabil måde med visse træk af det, vi kalder virkelighed. Den kan ikke forbinde sig selv med hverdagserfaringens almindelige verden uden at tage det for gode varer, at virkeligheden udgør et objektivt hele, et hele som eksisterer uafhængigt af den. Bevidstheden lever, og vi lever, i et trosforhold til virkeligheden selv. Dette forhold er ligeledes et, som beror på tilliden til en virkelighed, som er adskilt fra bevidstheden, en

virkelighed der er noget forskelligt og andet end den. Vi lever og eksisterer i og med dette tillidsforhold, der i kraft af sin natur altid er uvis og usikker (...) [Dette] tillidsforhold (...) er oprindeligt, og i sit væsen, altid et forhold til virkeligheden som en naturlig totalitet: som Natur.¹⁷

Det er i denne passage ikke vanskeligt at genkende de voldelige, gentagne handlinger, som udføres af en person, der er desperat efter at genstarte en ødelagt maskine. Skulason drejer på håndsving, forbinder startkabler, ruller den ned ad en bakke ... det er ikke kun hvad han siger eller endda hvordan han siger det. Det er attituden, hvormed han siger det, "subjektpositionen". Fra selve tonen af håb og frygt, er det åbenlyst at spillet er tabt, og at han er klar over det. Han hengiver sig til magisk tænkning: "Hvis bare jeg fortsætter med at sige dette på den rigtige måde, vil det være i orden. Naturen vil eksistere." Desperationen er læsbar alene ud fra mængden af skrift. Den fortsætter og fortsætter, ventende på noget, der aldrig kommer. Det er Natur-skriven reduceret til *Venter på Godot*: "Jeg må fortsætte. Jeg kan med viljens kraft få naturen til at eksistere, skrive den frem som et manuskript." Skulason forsøger at opmuntre os midt i den slowmotion katastrofe, vi står overfor. Jo mere han siger, desto værre bliver det.

I økologiens navn må vi granske Naturen med al den mistænksomhed en moderne person kan mønstre. Lad køberen vogte sig. Naturen har vist sig at være en plastic kopi af den ægte vare. Som Emmanuel Levinas udtrykker det i et forbløffende afsnit, der blandt andet er en passioneret kritik af dybdeøkologiens favoritfilosof Martin Heidegger; vores forestillinger om en "ansigtsløs generøs moder natur" er baseret på "stillestående" landbrugssamfund med deres idé om "besiddelse". Myten om den ansigtsløse moder leverer selve motivationen for vores udnyttelse af Jorden, opfattet som et "uudømmeligt tingsforråd."¹⁸ Vildmarksområderne er gigantiske, abstrakte versioner af de produkter, som befinder sig i storcentrenes udstillingsvinduer. Selv når vi har forsøgt at bevare en sikker enklave på afstand af den moderne tidsalders hærgen, har vi på et mere grundlæggende niveau været helt galt på den.

Kan vi overvinde vores afhængighed af det at besidde og myten om den ansigtsløse moder? Hvad er den ægte vare? Vi kan givet få en fornemmelse af det, men det vil i tilgift opgradere vores ideer om "ægte" og "vare". Økologi viser os at alt værende er forbundet. *Den økologiske tanke* er tænkningen om indbyrdes forbundethed. Den økologiske tanke er en tænkning om økologi, men den er også en tænkning, der er økologisk. At tænke den økologiske tanke er del af et økologisk projekt. Den økologiske tanke opstår ikke kun "i bevidstheden." Den er en praksis og en proces om at blive fuldt ud opmærksom på, hvordan mennesker er forbundet med

andre væsner – dyr, planter – eller mineraler. Til syvende og sidst indbefatter dette en tænkning om demokrati. Hvordan ville et sandt demokratisk møde mellem helt ligeværdige væsner se ud, hvad ville det være – kan vi overhovedet forestille os det?

Når vi begynder at se efter, finder vi den økologiske tanke overalt. Dette er ikke overraskende, eftersom den økologiske tanke er indbyrdes forbundethed i dens fuldeste og dybeste betydning. Selv Descartes' berøgtede "Jeg tænker, altså er jeg", finder sted i en særlig omgivelse og denne omgivelse er nærværende i tænkerens tekst. Descartes begynder *Meditationerne* med at beskrive sig selv siddende foran ilden, mens han i sin hånd holder det papir, han skriver på.¹⁹ Miljøbevidst tænkning afviser jævnlige cartesianismen som en prototype på den skrækkelige dualisme, der adskiller sjæl og legeme, selv og omverden, subjekt og objekt. Descartes indplaceres som miljøbevidsthedens samfundsfjende nummer ét. Den økologiske tanke insisterer på, at vi er dybt forbundne, selv når vi siger, vi ikke er det. Tænkningen selv er en økologisk begivenhed. Den form for miljøbevidst ideologi – hensynsløst direkte, aggressivt maskulin, hårdnakket anti-intellektuel, bange for humor og ironi – der ønsker at vi aldrig var begyndt på at tænke, er i bedste fald af en tvivlsom karakter. Faktisk er denne ideologi en del af problemet. Den vedvarende påstand om, at vi er "indlejret" i en livsverden er, paradoksalt nok, et symptom på en drastisk adskillelse.²⁰

Når vi tænker den økologiske tanke, møder vi allehånde former for eksisterende liv, der strengt taget ikke er "naturlige." Heller ikke dette er overraskende, eftersom det vi kalder "natur" er en "denatureret", unaturlig, uhyggelig række af mutationer og katastrofiske begivenheder: læs blot Darwin. Den kommende økologiske tanke gør sig ikke billeder af noget fikseret objekt eller nogen "begrænset økonomi," et lukket system.²¹ Den er et uhyre *mesh* af forbundethed der breder sig uden et definitivt centrum eller en kant. Den er en omfattende, sig uregelmæssigt bredende sammenvævning af forbundethed uden centrum eller kant. Den er radikal intimitet, sameksistens med andre levende væsner, sansende eller ej – og hvordan kan vi så klart opfatte forskellen? Den økologiske tanke breder sig som en vifte ud over og ind i spørgsmål, som angår cyborgs, kunstig intelligens, og den irreducible usikkerhed med hensyn til, hvad der lader sig bestemme som en person.²² At være en person vil sige aldrig at være sikker på, at du er en sådan. I en tidsalder af økologi uden Natur, vil vi behandle mange andre levende væsner som mennesker, mens vi ændrer vores opfattelser af, hvad der tæller med som mennesker. Tænk på *Blade Runner* eller *Frankenstein*: Den økologiske tankes etik er at opfatte væsner som mennesker, selv når de ikke er det. Tidligere tiders animismer behandler levende væsner som

mennesker uden at have et begreb om Natur. Muligvis er mit mål en opgraderet version af animisme. (Mit mål er også en god undskyldning for at skrive om min yndlingsfilm, *Blade Runner*).

Indledende manøvrer

At tænke den økologiske tanke er svært: det kræver at man er åben, radikalt åben – at være åben for altid, uden mulighed for at lukke igen. At studere kunst skaber en platform herfor, fordi miljøet delvist er et spørgsmål om perception. Kunstformer kan fortælle os noget om miljøet, fordi de kan få os til at stille spørgsmålstejn ved, hvad der gælder som virkelighed. Jeg vil gerne så lang tid som muligt forblive i en åben, spørgende modus. Denne åbne modus er en reel del af, hvad vi på utilstrækkelig vis betegner som miljøet.²³ Handler den økologiske tanke om økologi? Ja og nej. Det er en tænkning, der er økologisk, en kontemplation der er en handling. At udtænke vores verden på ny, vores problemer og os selv, er en del af det økologiske projekt. Det er hvad *praxis* betyder – en omsorgsfuld handling og en aktiv tænkning. Aristoteles hævdede, at den højeste form for *praxis* var kontemplation.²⁴ Vi burde ikke være bange for at trække os tilbage for at reflektere.

Den økologiske tanke er også vanskelig, fordi den kaster lys over aspekter ved vores eksistens, der meget længe er forblevet ubevidste; vi bryder os ikke om at genkalde dem. Det er slet ikke *som* at tænke over, hvor din afføring i toiletet forsvinder hen. Det *er* at tænke over, hvor din afføring i toiletet forsvinder hen. Angsten for vores behandling af spildevand er et meget godt eksempel. I USA drikker mange mennesker nu genanvendt spildevand. Visse mennesker ønsker ganske enkelt ikke at vide besked om, at deres vand er genanvendt afføring. Det er offentlig politik at dølge denne kendsgerning. Men genanvendt vand er mindre urent end ”naturligt” filtreret vand. Ikke alene mister vi vores uforstyrrede drømme om civiliseret renlighed i kraft af denne proces, men også vores idé om Naturen som uberørt og uartificiel. Naturen bliver spildevandsbehandling version 1.0.²⁵ Freud beskrev det ubevidste som et stykke vildmark. Vildmarksområder er det moderne samfunds ubevidste, steder vi kan besøge for at bevare vores drømme uforstyrrede. Selve den moderne bevidsthedsform er denne drøm.

I Lakewood, Colorado, klagede indbyggerne over opførelsen af et solcelleanlæg i en park i 2008, fordi den ikke så ”naturlig” ud.²⁶ Klager over vindmølleparker har samme karakter – de fremsættes ikke fordi det er farligt for fuglene, men fordi de ”ødelægger udsigten.” I 2008 blev der sat en stopper for planerne om at placere en vindmøllepark nær en afsides

skotsk ø, fordi indbyggerne klagede over ødelæggelsen af deres udsigt. Dette er virkelig et eksempel på en æstetisering af naturen, der forhindrer økologi, og et vægtigt argument for, hvorfor økologi må være uden Natur. Hvorfor er en vindturbine mindre smuk end en olieledning? Hvorfor "ødelægger den udsigten" mere end rørledninger og veje?

Man kan betragte turbiner som miljømæssig kunst. Vindklokker spiller i vinden; nogle miljømæssige skulpturer svajer og gynger i brisen. Vindmølleparker har en lidt skræmmende størrelse og storhed over sig. Man kan snildt se dem som inkarnationer af det sublimes æstetik (snarere end det skønnes ditto). Men det er en etisk form for sublimitet, der siger, "Vi mennesker har besluttet os for ikke at bruge kulstof" – en beslutning som bliver synlig ved de gigantiske turbiner. Måske er det netop synliggørelsen af denne beslutning, der gør vindmølleparkerne så foruroligende: et synligt valg, fremfor skjulte rør, der løber under et tilsyneladende uforstyrret "landskab" (et ord, man anvender om et maleri, ikke om egentlige træer og vand). Som en plakat på Mulders kontor i fjernsynsserien X-files med ordlyden: "The Truth is Out There". Ideologi er ikke kun noget, der er i dit hoved. Ideologi er i colaflaskens form. Den er i og ved den måde, hvorpå ting træder frem som "naturlige" – bølgende bakker og bevoksning – som om den industrielle revolution aldrig havde fundet sted. Disse forfalskede landskaber er den oprindelige *green-washing*. Når de protesterer mod vindmøller, siger skotterne ikke "Red miljøet", men "Rør ikke ved vores uforstyrrede drømme!"

Hvis man har børn, vil man forstå vores modvilje mod at rydde efter sig. Økologi drejer sig om sider af livet, vi finder irriterende, kedelige og pinlige. Kunsten kan hjælpe os, fordi den er et sted i vores kultur, som har med intensitet, skam, afsky og tab at gøre. Den handler også om virkelighed og uvirkelighed, om det værende og det tilsyneladende. Hvis økologi drejer sig om radikal sameksistens, er vi nødt til at udfordre vores opfattelse af, hvad der er virkeligt og hvad der er uvirkeligt, hvad der anses som eksisterende og hvad der anses som ikke eksisterende. Idéen om Naturen som en holistisk, sund og virkelig ting viger uden om denne udfordring.

Vi er nødt til at stille os nogle svære spørgsmål. Hvad er et miljø? Giver det mening at tale om *miljøet*? Er det alt, hvad der er "omkring" os? Hvor holder vi inde, hvis vi overhovedet skal gøre det, når vi trækker grænsen mellem *miljøet* og *ikke-miljøet*: Atmosfæren? Jordens tyngdefelt? Jordens magnetiske felt, foruden hvilket alt ville blive afsvedet af solvinden? Eller solen, foruden hvilken vi slet ikke ville være i live? Galaksen? Inkluderer eller ekskluderer miljøet os mennesker? Er det naturligt eller kunstigt, eller begge dele? Kan vi putte det ind i en begrebslig kasse? Kan det være at selve ordet *miljø* er det forkerte ord? *Miljø*, opgraderingen af

Natur, er fuld af med vanskeligheder. Dette er ironisk, eftersom det, vi ofte omtaler som miljøet, bliver forandret, nedbrudt, og eroderet (og ødelagt) af de globale industrielle og kapitalistiske kræfter. Netop som vi har brug for at vide, hvad det er, er det i færd med at forsvinde.

Sammen med den økologiske krise følger en lige så stærk og påtrængende åbning af vores idé om, hvem vi er og hvor vi er. Derfor, hvad er miljømæssig kunst? Hvis det vi utilstrækkeligt omtaler som miljøet indbefatter en radikal åbenhed, hvordan fremtræder den så i kunstens former? Findes der miljømæssige måder at læse og udøve kritik på, der vil være et udtryk for denne radikale åbenhed? Forskellige måder at bedrive økokritik på er opstået i et forsøg på at udforske økologiens rolle i litteraturen. Ikke mindst har den romantiske litteratur fra begyndelsen af den moderne industrielle og kapitalistiske tidsalder tjent som en prøvesten for økokritikken.²⁷ Men denne udgave af kritikken indskrænker den radikale åbenhed som den økologiske tanke implicerer ved at benytte sig af en præfabrikeret begrebslig beholder med etiketten "Natur." Ironisk nok er romantikkens "Natur" en artificiel konstruktion. Og endnu mere ironisk er det, at kunsten i den romantiske periode allerede tænkte om miljøet på måder, der var besluttet "ud af boksen." Det vil derfor være en stor hjælp at udforske den romantiske litteratur i *Den økologiske tanke*.²⁸ Ikke meget har forandret sig siden. Der er kommet mere beton, mere plastic, mere demokrati, mere intensiveret videnskab og teknologi, mere BNP, mere fremmedgørelse, og mere selvbevidsthed om, hvorvidt det at skrive digte kan forandre verden. Disse er kvantitative forskelle, ikke kvalitative.

En sandt økologisk læsepraksis ville tænke miljøet hinsides rigide begrebslige kategorier – og inkludere så meget som muligt af den økologiske tænkningens radikale åbenhed. Økokritik har overset måden hvorpå al kunst – og ikke kun eksplicit økologisk orienteret kunst – forbinder sig med miljøet i og med dens *form*. Økologisk kunst, og den økologiske dimension af al kunst, drejer sig ikke kun *om* noget (træer, bjerge, dyr, forurening og så videre). Økologisk kunst *er* noget, eller måske *gør* den noget. Kunst er økologisk i det omfang, den er lavet af materialer og eksisterer i verden. Eksempelvis eksisterer den som et digt på en side af papir lavet af træmasse, som du holder i hånden, mens du sidder i en stol i et bestemt værelse i et hus bygget på en bakke i en forstad til en forurenede by. Men digtets økologiske kvalitet rækker ud over dette. Strofernes former og længden af verslinjerne påvirker din opfattelse af det hvide papir rundt om dem. Idet du læser digtet højt, bliver du opmærksom på rummets udformning og størrelse omkring dig (nogle former, såsom jodling, gør dette helt bevidst). Digtet organiserer rummet. Ser man det på den måde, har alle tekster – faktisk alle kunstværker – en irreducibel økologisk

form. Økologi gennemtrænger alle former. Nutildags har vi vænnet os til at spørge ind til, hvad et digt siger om race eller køn, selv når digtet ikke eksplicit nævner noget om race og køn. Inden længe vil vi vænne os til at spørge ind til, hvad en hvilken som helst tekst siger om miljøet, uanset at der ikke optræder nogen dyr eller træer eller bjerge i digtet.²⁹

Den økologiske tanke influerer på alle livets forhold, kultur, og samfund. Ud over fra kunst og videnskab er vi nødt til at opbygge den økologiske tanke fra, hvad vi finder i filosofi, historie, sociologi, antropologi, religion, kulturstudier og kritisk teori. Jeg vil kombinere den empiriske evolutionsteori med "Kontinental" tænkning om væren og eksistens. Dette forekommer perverst: "højtravende" filosofi skamløst sammenblandet med "vulgær" materialisme. Der er nogle rimeligt solide opdelinger mellem naturvidenskabelige og humanistiske institutter og inden for humaniora selv. Ikke alle vil bryde sig om dette. Daniel Dannet, en darwinistisk kognitionsteoretiker, væmmes ved dekonstruktion.³⁰ Megen kontinental tænkning antager, at der ikke er nogen kontinuitet mellem mennesker og dyr, og lægger sig fast på en arrogant "det ved enhver"-attitude, og erklærer samtidig, at det at tænke anderledes er "dumt" [*asinine*, æselagtigt, o.a.] (værre end dumt – og værre, fordi vi opfører os som æsler).³¹ Dette er en nedladende eksklusivitet. Nogle insisterer stolt på, at de "afviser at acceptere evolutionsteorien," hvilket for en biolog svarer til at afvise, at Jorden er rund.³² Selv kreationister tager evolutionen mere seriøst end som så. Sådant behøver det ikke at være. Ingen ringere end Derrida har holdt fast i, at dekonstruktionen var en form for radikal empirisme.³³ Er du ude efter antiessentialisme og antibiologisme? Bare læs Darwin.

Opfattet i sin mest trivielle og ideologiske udgave, er humanvidenskaberne hæmmet af vedtagne "fakticiteter", uigennemtænkte kvasi- eller pseudokendsgerninger, mens naturvidenskaberne er holdt i tømme af ubevidste "meninger." Human- og naturvidenskaberne er i besiddelse af ødelagte brikker fra et puslespil, brikker der måske ikke passer sammen. I lighed med William Blake er jeg mistænkelig over for "passende og egnet" ["*fitting & fitted*"].³⁴ Den økologiske tanke må dels spørge ind til naturvidenskabens attitude, dens distancerende autoritære kulde, dels til de nihilistiske, grundløst antropocentriske argumenter inden for humaniora såvel som humanistiske afvisninger af at se det store billede, ofte retfærdiggjort ved selvbegrænsende argumenter mod "totalisering" – apropos at skyde sig selv i foden.³⁵ Den økologiske tanke handler om varme og fremmedhed, uendelighed og nærhed, lokkende "derhed" [*thereness*] og grænsesprængende, ordløs åbenhed.

Den økologiske tanke er i sit væsen åben, så det er ikke så afgørende, hvor du begynder. Der er gode grunde til at nære tillid til den forudind-

tagethed og specialviden jeg medbringer i forhold til denne opgave. At studere kunst er vigtigt, fordi kunst en gang imellem giver stemme til det, som andetsteds er uudsigeligt, enten midlertidigt – den dag vil komme, hvor vi kan finde ordene – eller helt og aldeles – der findes ikke ord for det. Netop fordi den økologiske tanke er så ny og så åben, og derfor så anderledes, bør vi have en forventning om, at kunsten kan vise os noget af vejen. Den økologiske tanke leverer gode begrundelser for at studere kultur og filosofi. Økologi er et spørgsmål om menneskelig erfaring. De humanistiske videnskabers forskning kan stille spørgsmål som naturvidenskaben bør adressere, spørgsmål som naturvidenskabsfolk måske endnu ikke har stillet. Det hører med til videnskaben som sådan at indrømme, man tager fejl. Det betyder, at vi, hvis vi ønsker at leve i et videnskabsbaseret samfund, må leve i skyggen af muligheden for fejlbarlighed. Vi skal gøre den spørgende attitude til en vane. Filosofi og kritisk teori i de humanistiske videnskaber kan hjælpe med hertil. Visse folk, herunder venstreorienterede humanistiske forskere, som burde vide bedre, tænker, at naturvidenskabsfolk bør lades i fred, så de kan fortsætte deres arbejde, og selv når de ikke tænker dette, er nettoeffekten af deres holdninger, at naturvidenskaben lades uberørt.³⁶ Men vi har et ansvar for at undersøge, deltage i, samt understøtte og kritisere videnskabelige eksperimenter: med det mål for øje vil denne bog give nogle bud herpå.

Er ikke-mennesker for eksempel i stand til æstetisk kontemplation? Er de i stand til at nyde kunst? Nye og mildest talt fascinerende forskningsprojekter er så småt ved at opnå indsigt i, om de levende væsner vi kalder dyr er i stand til dette. Hvis dette er tilfældet, vil det være afgørende at finde ud af, om en sådan kontemplation er udtryk for en højtudviklet kognitiv tilstand eller en fundamental sådan, hvis ikke ligefrem den mest basale. Hører vores evne til at påskønne kunst til én af de ting, der gør os enestående som mennesker (tilsammen med hænder, redskaber, latter og dans, som man også har opdaget hos ikke-mennesker)? Eller deler vi sådanne evner med ikke-menneskelige skabninger? Disse spørgsmål rammer lige i hjertekulen i forhold til vores kulturelle og politiske forestillinger om ikke-menneskelige skabninger.

Selvom denne bog trækker på den kritiske teori, vil jeg ikke eksplicit tale meget om teori. Hvorfor? Ikke fordi jeg ønsker at fordumme min argumentation. Jeg gør det, fordi de mennesker, der ikke tilhører gruppen af specialister som er bekendt med sprogteori (og de ting, som det er cool at kunne sige ved hjælp af den) i den grad har behov for at læse denne bog. Ellers adskiller den økologiske tanke dem, som besidder teorien, fra dem, som ikke besidder den. Humanistiske forskere er faktisk i besiddelse af en række gode og vigtige idéer, hvis de blot ville lade andre læse dem.

Vi kan ikke bare overlade miljø sagen til de anti-intellektuelle. Hvis du er interesseret, er det i noterne, at denne bog forholder sig til teori. Eller du kan læse mine essays og måske begynde med ”Queer Ecology” i *PMLA* (o.a. tidsskrift for økologi),³⁷ og også *Ecology without Nature*. Jeg kommer heller ikke til at foretage mange grønne nærlæsninger. Man kan finde nogle eksempler herpå, der baserer sig på de synspunkter, denne bog kolporterer, ved at følge denne note.³⁸

Kapitlerne i denne bog

Den aktuelle økologiske forskning inden for de humanistiske videnskaber fordeler sig mellem økokritik, miljøorienteret retfærdighedskritik, etnografiske vidensstudier [*science studies ethnography*] og antropologiske undersøgelser af ikke-vestlige perceptioner af miljøet; og der er en tiltagende mængde af filosofisk og teoretisk orienteret forskning. De humanistiske videnskaber er dér, hvor vi gør os tanker om kultur, politik og videnskab. Hvis humanvidenskaberne skal vise sig at have nogen som helst betydning i denne scientistiske tidsalder, må de reflektere dybtgående. Idet vi adresserer den nuværende økologiske krise, må vi se dette moment som enestående, selv om det er farefuldt, i forhold til at tænke nogle vanskelige tanker omkring, hvad økologi overhovedet er for en størrelse.

Økologisk videnskab er nødt til at lave modeller af økosystemer på forskellige skalaer for at være i stand til at se tingene i deres rette lys: Det er ikke tilstrækkeligt at udgrænse en mindre del af virkeligheden og nøjes med at undersøge denne.³⁹ Noget der i høj grad er fristende for æstetisk og politisk tænkning. Kapitel I, ”At tænke stort”, argumenterer for at den økologiske tanke først kan lette, når den vrister sig fri af nogle af de termer, der har holdt den fanget. Termer såsom ’det lokale’, ’det organiske’, og ’det partikulære’, har været befordrende for den miljøaktivistiske sociale indsats. Disse idéer udgør i det mindste en lille lomme, når det gælder modstanden over for globaliseringen. Men hvad med global opvarmning? Nødvendiggør dette fænomen ikke netop en global reaktion? Hvad med den omstændighed, at vi er vidner til den sjette version af Arternes Uddøen? Økologisk tænkning risikerer at blive fanget i et sprog, som er småt og begrænset. Jeg bruger Milton til at sparke denne diskussion i gang, fordi han tilbyder én af de mest overvældende forestillinger overhovedet: den om rummet selv. At se Jorden fra rummet udgør den økologiske tænkningens udgangspunkt. Jorden som en fremmed verden.⁴⁰ De første aeronauter, ballonskippere, så fra begyndelsen Jorden som en fremmed verden. At se dig selv fra en anden synsvinkel er etikens og politikens udgangspunkt.

Kapitel 1 introducerer to idéer inden for den økologiske tanke – *the mesh* og den sære fremmede [*the strange stranger*]. Når vi tænker stort, sker der forunderlige ting. Folk kritiserer ofte naturvidenskaben for at affortrylle verden ved at gøre den yderst flad og højst profitabel, for at parodiere *Hamlet*.⁴¹ Videnskaben er ikke nødvendigvis fortryllende, men jeg vil foreslå, at jo mere vi ved, desto mindre sikre og desto mere tvetydige bliver tingene, både på mikro- og makroniveau. Den aktuelle økologiske katastrofe, som vi kun har kendskab til på grund af en meget sofistikeret tværfaglig indsats, har revet et gigantisk hul i selve vores forståelses tekstur. Dette er ikke kun fordi, verden allerede grundlæggende har forandret sig. Det er også fordi de filosofiske og eksperimentelle implikationer af denne krise har fremkaldt den økologiske tanke. Den økologiske tanke forestiller sig en indbyrdes forbundethed, som jeg kalder *the mesh*. Hvem eller hvad er indbyrdes forbundet med hvad eller med hvem? Omfanget af de indbyrdes tings forbundethed i *the mesh* er umådelig, muligvis i en sådan grad, at det er umåleligt. Enhver genstand i *the mesh* ser underlig ud. Intet beror udelukkende på sig selv, og ingenting er derfor fuldt ud ”sig selv.” Der er forunderligt ”mindre” af universet på samme tid, og af de samme grunde, som vi opfatter ”mere” af det. Vores møde med andre levende skabninger bliver dybtgående. De er fremmede for os, endda fremmede i sig selv. At komme til at kende dem gør dem endnu mere fremmede. Når vi taler om livsformer, taler vi om *sære fremmede*.⁴² Den økologiske tanke forestiller sig en mangfoldighed af sære fremmede, indviklede i hinanden.

Hvordan inspireres vi til at tænke så stort, som den økologiske tanke kræver af os? I kapitel 1 udforsker jeg nogle literære, kunstneriske og kulturelle former, der kan være os behjælpelige. Der findes eksempelvis nogle modstrømninger inden for ”grøn” litteratur, der ikke har så meget at gøre med organiske hegn og fuglereeder, som de har at gøre med planeten Jorden som et hele, og med den forskydning og forvirring, vi føler, når vi begynder at tænke stort. Milton er foregangsmand her, men Wordsworth dukker også op, i ledtog med den Wordsworth, som folk forbinder med grønne gummistøvler, tilmudrede Volvoer og løjerlige hjørner af det mytologiske *gamle* England. Når vi tænker på oprindelige befolkningers kulturer, har vi en tendens til at påtvinge dem vores vestlige ideologi om det stedsspecifikke og om at *small is beautiful*. I hvert fald når det gælder én kultur – de nomadiske tibetanere – er der tale om en stor misforståelse. Skulle vi nære forestillinger om at sende astronauter til Mars, kunne vi med sindsro træne tibetanere og andre oprindelige befolkningsgrupper til en sådan tur. De ville ikke behøve at lære andet end at trykke på nogle få knapper. Selve de mennesker, vi formoder tænker i det små, kan vise sig at tænke de største tanker af alle.

Den økologiske tanke handler lige så meget om at udvide vores horisont, som den handler om *at erhverve kundskab* om noget eller nogen i særdeleshed. I sin yderste form er den udtryk for en radikal åbenhed over for alt. Den økologiske tanke er derfor ladet med skygger og tusmørker. Den økologiske verden er ikke en positiv, solstrålende ”Zippity Doo Da” verden.⁴³ De nuttede dyrs sentimentale æstetik er en indlysende forhindring i forhold til den økologiske tanke. Men det samme er det ærefrygtiges sublime æstetik. Vi har brug for en helt ny måde, hvorpå vi kan påkalde miljøet. Derfor får det utopiske øko-sprog mig til at miste interessen. Det er alt for affirmativt. Det er én af årsagerne til, at kapitel 2 hedder ”Mørke tanker.” Jeg er muligvis urimeligt kvalmeramt af idéen om det ”lysende grønne” – en afskygning af den miljøbevidste tænkning, der for nylig har opnået en vis popularitet.⁴⁴ ”Det lysende grønne” konnoterer optimisme, intelligens, og en accept af forbrugsgodernes solstrålende verden. Opfinde-derne af denne tilgang hævder, at økologisk tænkning kan tilpasse sig den postmoderne forbrugskapitalisme. Måske er jeg inderst inde en gammeldags *goth*, men når jeg hører ordet ”lysende”, griber jeg fat i mine solbriller. Den økologiske tanke i er sit væsen mørk, mysteriøs og åben på samme måde som en øde plads midt i en by ved skumringstid, en halvåben dør, eller en uforløst akkord i et stykke musik. Den er realistisk, deprimerende, intim, i live og ironisk, det hele på samme tid. Det er ikke så underligt, at de antikke tænkere anså melankolien, deres ord for depression, for at være den Jord-bundne stemning. Ifølge teorien om sindsstemningernes sprog er melankolien sort, jordisk og kold.

Den miljøbaserede retorik er for ofte stærkt affirmativ, udadvendt og maskulin; den privilegerer talen fremfor skriften; og den foregiver en umiddelbar nærhed (foregiver en en-til-en korrespondance mellem sprog og virkelighed). Den er solstrålende, ligefrem, rask og rørig, holistisk, hjertelig og ”kernesund.” Hvor efterlader dette negativitet, indadvendthed, feminitet, skrift, mediation, tvetydighed, mørke, ironi, fragmentering, og sygdom? Er disse blot at anse for ikke-økologiske kategorier? Er vi tvunget til at acceptere formaningen om, at vi alle skal være på, tune ind, klappe i, bevæge os udendørs og indånde Naturen? Er vi som forviste strudse, der er tvunget til at stikke vores ironiske hoveder ned i sandet af frygt for at forarge Naturen? Det mener jeg ikke. Hvis den økologiske tanke er så stor, som jeg tænker den, må den indbefatte mørke såvel som lys, negativitet såvel som positivitet.

Måske vil negativitet endda vise sig at være mere økologisk end positivitet. En virkelig videnskabelig attitude indebærer ikke at tro på alt, hvad du tænker. Det betyder, at din tænkning vedvarende stilles over for ikke-identiske fænomener, ting du ikke kan putte i en boks. Hvis den

økologiske tanke er videnskabelig, betyder det, at den har en høj tolerancetærskel over for negativitet. Psykoanalysen hævder, at melankolien uløseligt lænker os til moderens krop. Er vi på en lignende måde lænket til Jorden selv? Er vores mørke oplevelse af at være adskilt fra Jorden et sted, hvorfra vi kan erfare en økologisk bevidsthed? Er ensomheden et tegn på en dyb forbundethed? Kapitel 2 svarer ”ja” til disse spørgsmål.

Jeg udforsker muligheden for en ny økologisk æstetik: *mørk økologi*. Mørk økologi bringer tøven, usikkerhed, ironi og tankefuld opmærksomhed tilbage til den økologiske tænkning. Den mørke økologiske form er som en film noir. Noir-filmens fortæller indleder med at undersøge en situation, han eller hun tilsyneladende ikke er involveret i, fra en tilsyneladende neutral synsvinkel, dog kun for at opdage, at hun eller han er indblandet i situationen. Fortællerens egen synsvinkel bliver farvet med begær. Der gives ingen metaposition, hvorfra vi kan fremsætte økologiske formuleringer. Ironisk nok gør dette sig især gældende for den økologiske ideologiske solstrålende, affirmative retorik. En mere ærlig økologisk kunst forbliver dvælende i en skyggeverden af ironi og forskellighed. Med den mørke økologi bliver det muligt at udforske alle mulige kunstformer som økologiske: ikke kun dem, som omhandler løver og bjerge, ikke kun avisskriveri og sublimitet. Den økologiske tanke indbefatter negativitet og ironi, modbydelighed og rædsel. Ironi tjener demokratiets bedste, fordi den insisterer på, at der findes andre synsvinkler, som det er nødvendigt, at vi anerkender. Modbydelighed og rædsel er vigtige faktorer, fordi de tvinger vores medfølelse sameksistens til at bevæge sig ud over den nedladende medynk.

Det hele bliver værre, før det bliver bedre, hvis det overhovedet gør det. Vi må skabe de nødvendige rammer for at kunne håndtere en katastrofe, der – bedømt ud fra den bevisførelse, som hysterisk melder om dens umiddelbare indfinden sig – *allerede er indtruffet*.

Kapitel 2 tilføjer ekstra nuanceringer til idéen om sære fremmede, de livsformer, som vi erfarer os forbundet med. Den sære fremmede befinder sig i grænseområdet af vores forestillingsevne. Ud over at omhandle melankoli, drejer den mørke økologi sig også om usikkerhed. Selv hvis biologien havde kendskab til alle arter på Jorden, ville vi stadig, på grund af kundskabens egen logik, møde dem som sære fremmede. Jo mere viden, man opnår om noget, desto mere sært fremstår det. Jo mere kendskab man har til årsagerne til Den Første Verdenskrigs opståen, desto mere flertydige fremstår ens konklusioner. Det bliver umuligt at pege på en enkeltstående og uafhængig igangsættende hændelse. Set fra lang afstand, ligner Storbritannien en trekant. Set fra millimeters afstand, ser Storbritannien meget rynket ud.⁴⁵ Jo mere vi ved om forskellige livsformer, desto mere erkender vi vores forbundethed med dem, og jo mere sære bliver de. Den

sære fremmede er ikke blot et ubeskrevet blad for enden for en lang liste over livsformer, som vi har kendskab til (jordsvin, biller, kamæleoner... den sære fremmede). Den sære fremmede lever inden i (og uden for) hver eneste levende skabning. Undervejs mod denne idé gør vi ophold ved bevidsthedsfilosofien, og i særdeleshed teorier om kunstig intelligens. Dyr og robotter (og computere) opfattes ofte med samme ringeagtelse.

Jo mere man ved, desto mere går det op for en, hvor sammenfiltret man er, og jo mere åbent og flertydigt fremstår alting. Overvej det sidste afsnit i *Arternes oprindelse*:

Det er tiltalende at betragte en tæt bevokset Skrænt, dækket af mange Planter af mange Slags, med Fuglene syngende mellem Buskene, med talrige Insekter flagrende omkring og med Orme bugtende sig frem igennem den fugtige Jord og saa at tænke, at disse kunstigt byggede Former, der er saa forskellige fra hinanden og saa afhængige af hinanden paa en saa vidunderlig indviklet Maade, at de alle sammen er bleven til ved Love, der er i Virksomhed rundt omkring os. Disse Love er taget i videste Forstand: Vækst og Forplantningen; Variabilitet, foranlediget af Livsbetingelsernes direkte og indirekte Paavirkning og af Brug og Ikke-Brug; en saa stærk Formering, at den fører til Kamp for Tilværelsen og som Følge deraf til naturlig Selektion, hvormed Karakterdivergens og Uddøen af de mindre forbedrede Former følger.⁴⁶

Gennem hele denne bog vender jeg tilbage til Darwin, fordi det er Darwin der gennemtænkte mange af de mere komplekse og ubekvemme spørgsmål, der konfronterer den økologiske tanke. Moderne tænkning er bevidst uvidende om Darwin. Hvordan føles det at opnå forståelse for evolutionen? Er vi parate til at invitere den verden af mutation og usikkerhed, som Darwin åbner op for, indenfor?

Evolutionær biologi må tage kunsten i betragtning. Teorien om kønnet selektion lader ane, at livet fremviser dybtgående elementer af ren stillen til skue, hvilken enhver mandril eller løvhyttefugl med respekt for sig selv ville kunne fortælle. Der findes ingen mere flertydige riger end dem, som tilhører sproget og kunsten. Camouflage, bedrag og ren fremtoning er livsformernes forretningsmæssige arbejdsredskaber. Sproget bærer vidnesbyrd om den reduplikation og tilfældige mutation, som udgør evolutionens processer. Den sære fremmede tager del i en skiftende zone af æstetisk synes-at-være og illusion. En gennemført tænkning af den økologiske tanke pånøder os at give slip på de enhedsorienterede, virile idéer om Naturen og det Naturlige, som stadig holdes i hævd. Den økologiske tanke er queer af væsen. (At forbinde den økologiske tanke med tænkningen om køn og

seksualitet ville udløse et fantastisk knald, og dette er i sig selv grund nok til at gøre forsøget). Endelig viser kapitel 2, hvordan vi selv i de yderste områder af en formodet anti-økologisk tænkning finder spor af den økologiske tanke. Det er gode nyheder: Det betyder, at alt i sidste instans er gennemførligt og at den økologiske tanke, uanset at den er vanskelig at gennemtænke, er nem at hægte sig på hvorsomhelst fra.

Den økologiske tanke tænker stort og forbinder prikkerne med streger. Den gennemtænker livsformernes *mesh* så langt ud og så langt ind, som den kan. Den kommer den sære fremmede så nær, som det er muligt, og skaber omsorg og bekymring for væsner, uanset hvr usikre vi er på deres identitet, uanset hvor bange det gør os, at de eksisterer. Hvordan kommer vi videre? Kapitel 3, "Fremadrettet tænkning," argumenterer for, at vi ikke lever i de sidste tider, men i de første anelser om en ny tid. Den økologiske tanke må overskride apokalypsens sprog. Det er ironisk, at vi har nemmere ved at forestille os Antarktis' iskapper kollapse end banksystemet – og på trods heraf, forbløffende nok, brød banksystemet faktisk sammen, mens denne bog blev skrevet. Den økologiske tanke må forestille sig økonomisk forandring; ellers er den ikke andet end endnu en brik på den kapitalistiske ideologis spillebræt. Den kedelige, griske virkelighed, vi har konstrueret, med dens velkendte, rasende og alligevel statiske hvirvel, er ikke historiens endestation. Fremtidens økologiske samfund vil være meget mere fornøjeligt og behageligt, langt mere socialt anlagt, og langt mere fornuftigt, end vi kan forestille os det.

Økologi er lig med levet liv minus Natur, plus bevidsthed. Der er indtil flere tentative, skyggeagtige modeller inden for kunsten, der viser os vejen. Jeg udforsker, hvordan de leder os frem mod en økologisk opfattelse. Disse modeller inkluderer eksperimenter i kunstneriske former, såvel som særlige former for kunstnerisk indhold. Kapitel 3 udforsker progressive idéer inden for filosofi, videnskab, økonomi, politik og religion. Kapitlet undersøger endvidere ét af de på langt sigt største økologiske problemer: hvordan vi håndterer forekomsten af *hyperobjekter*, produkter såsom flamingo og plutonium, der vil eksistere i et nærmest utænkligt tidsrum. I lighed med den sære fremmede forvirrer disse materialer vores begrænsede, fikserede og selvcentrerede begrebsrammer.

Vores nuværende kategorier står ikke mejslet i sten. Kapitalismen er ikke den prokrustes-seng, der strækker alting således, at det for altid vil passe sammen med den. Måske mennesker i fremtiden vil se det, som vi nu omtaler som postmoderne kunst og kultur, som fremkomsten af en global miljøorienteret kultur. Ligesom en virus inficerer den økologiske tanke andre tankesystemer og ændrer dem indefra, for gradvist at afmontere de inkompatible af dem. Infektionen er kun lige begyndt.

Oversat af Alexander Carnera og Jacob Bøggild

Noter

- 1 Introduktion til bogen *The Ecological Thought* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010). O.a. Oversættelsen bringes med venlig tilladelse fra Timothy Morton og Harvard University Press©.
- 2 Percy Shelley, *A Defence of Poetry*, i *Shelley's Poetry and Prose*, red. Donald H. Reiman og Neil Freistat (New York: Norton, 2002), 530.
- 3 Se for eksempel: the Church of Deep Ecology: churchofdeepecology.org.
- 4 Andrew Stanton, instr., *Wall•E* (Pixar Animation Studios, 2008).
- 5 Et mem er en ide, et adfærdsmønster eller en stil, som spreder sig fra person til person inden for en given kultur. (Oversætternes anmærkning).
- 6 Shelley, *A Defence of Poetry*, 535.
- 7 Charles Darwin, *The Origin of Species*, red. Gillian Beer (Oxford: Oxford University Press, 1996), 248-251.
- 8 Emmanuel Levinas, *Time and Infinity. An Essay on Exteriority*, oversat af Alphonso Lingis (Pittsburgh: Dunesque University Press, 1969), 25. Dansk udgave: *Totalitet og uendelighed. Et essay om exterioriteten*. På dansk ved Mani Crone. (Hans Reitzels forlag, 1996), 15. Oversætternes anmærkning.
- 9 Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 204-205.
- 10 Alexander Pope, *Essay on Man* 1. 294, i *The Poems of Alexander Pope: A One-Volume Edition of the Twickenham Text, with Selected Annotations*, red. John Butt (London: Routledge, 1989).
- 11 Paul McCartney (og Martin Heidegger), "Let it Be," *Let It Be* (Apple Records, 1970).
- 12 John Donne, *Meditation 17*, i *Major Works: Including Songs and Sonnets and Sermons*, red. John Carey (Oxford, Oxford University Press, 2000), 344.
- 13 Morton: *Ecology without Nature*, 14, 18-19, 83-92
- 14 Se Steven Vogel, *Against Nature: The Concept of Nature* i *Critical Theory* (Albany: State University of New York Press, 1996).
- 15 John Barrell: *The Idea of Landscape and the Sense of Place, 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972); og *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).
- 16 *Ecology Without Nature*, s. 20-21, 22, 52-53, 67, 80-81, 105-106, 114-115, 142, 155, 168. Ved at afstå fra at bruge ordet 'netværk' følger jeg mine egne regler, selvom *mesh* måske er en dårlig erstatning (se *Ecology Without Nature*, 81).
[*The mesh* er Mortons ontologiske nøglebegreb. Det repræsenterer hans idé om, at alt værende er forbundet i gensidige afhængighedsforhold på tværs af tid og rum. Der er ifølge ham tale om en altomfattende rodnetsagtig struktur, som netop ikke er et logisk sammenhængende netværk, men en kaotisk sam-

- menfiltrering uden centrum og periferi, uden forgrund og baggrund. Ideen om *the mesh* afmonterer derfor dikotomien mellem kultur og natur. (Oversætternes anmærkning)].
- 17 Pall Skulason: *Reflections at the Edge of Askeja: On Man's Relation to Nature* (Reykavik: University of Iceland Press, 2006), 11. Se Slavoj Žižek, *In Defence of Lost Causes* (London: Verso, 2008), 444.
 - 18 Levinas: *Totality and Infinity*, 46.
 - 19 René Descartes, *Meditations and other Metaphysical Writings*, oversættelse og introduktion ved Desmond M. Clarke (London: Penguin, 2000), 19.
 - 20 *Ecology without Nature*, 4-5, 63-64, 80-81, 124-125, 129, 128-135, 164, 168.
 - 21 Jeg låner termen 'begrænset økonomi' fra Georges Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economy*, oversættelse ved Robert Hurley (New York: Zone Books, 1988), I: 19-26 (25).
 - 22 "Cyborgen" repræsenterer statussen som person i en tidsalder af digital og økologisk forbundethed. Se Donna Haraway: "A Cyborg manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," i *Simians, Cyborgs, and Woman: The Reinvention of Nature* (London: Routledge, 1991), 149-181.
 - 23 Se eksempelvis Timothy Morton, "John Clare and the Question of Place," i *Romanticism's Debatable Lands*, ed. Claire Lamont and Michael Rossington (London: Palgrave, 2007), 105-117.
 - 24 Se Erich Fromm, *To Have or to Be?* (London: Continuum, 2007), 75.
 - 25 Se Elizabeth Royle, "A Tall, Cool Drink of... Sewage?" *New York Times Magazine*, August 10, 2008, 30-33.
 - 26 Ryan Parker, "Residents Upset about Park Proposal," *Lakewood Sentinel*, July 31, 2008, milehighnews.com/Articles-i-2008-07-31-207468.114125_Residents-upset_about_park_proposal.html; "solar Foes Focus in the Dark," Editorial, August 7, 2008, milehighnews.com/Articles-i-2008-08-07-207541.114125_Solar-foes_focus_in_the_dark.html; and August 14, 2008, 1, 4.
 - 27 Se for eksempel, Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995); Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and the environmental Tradition* (London: Routledge, 1991); Bate, *The Song of the Earth* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000); James McKusich, *Green Writing: Romanticism and Ecology* (New York: St. Martin's Press, 2000); and Karl Kroeber, *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind* (New York: Columbia University Press, 1994). Se også Greg Garrard, *Ecocriticism* (London: Routledge, 2004); Kevin Hutchings, *Imagining Nature: Blake's Environmental Poetics* (Montreal: McGill-Queen's *Studies in Romanticism* 35, no. 3 (Spring 1996): 357-373; Kate Rigby, *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in British Romanticism* (Charlottesville:

- University of Virginia Press, 2004); Onno Oerlemans, *Romanticism and the Materiality of Nature* (Toronto: University of Toronto Press, 2002).
- 28 Se *Ecology without Nature*, 73-76, 194-195.
- 29 For en analyse af den miljømæssige form, se Timothy Morton, "Of Matter and Meter: Environmental Form in Coleridge's 'Effusion 35' og 'The Eolian Harp'", *Literature Compass Romanticism* 5 (January 2008), blackweel-compass.com/subject/literature/section_home?section=lico-romanticism.
- 30 Daniel C. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life* (New York: Simon & Chuster, 1995) 115, n. 10.
- 31 'Continuism' er det ord der af til tages i brug – fra Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, ed. Marie-Louise Mallet, trans. David Wills (New York: Fordham University Press, 2008), 30. Påstanden om at Derrida altid ved, hvad han taler om, er ikke derridask. Derrida er også ansvarlig for det 'dumme' [asinane] (18, 31). Derrida befinder sig i selskab med Luc Ferry, "Neither Man nor Stone," i Peter Atterton and Mattheew Calarco, eds., *Animal Philosophy: Ethics and Identity* (London: Continuum, 2007), 147-156 (155). For et anderledes synspunkt, se Felipe Fernández-Armesto, *So You Think You're Human? A Brief History of Humankind* (Oxford University Press, 2004), 37.
- 32 Peter Atterton: "Ethical Cynicism," i Atterton and Calarco, eds., *Animal Philosophy*, 51-61 (61). Gilles Deleuze og Félix Guattari hævder, at de befinder sig hinsides evolution, når de foreslår en samhørende udvikling af alt værende i "alliance"; "Becoming-Animal", i Atterton and Calarco, eds., *Animal Philosophy*, 87-100 (88). Fremfor at stå i opposition til evolutionen er symbiosen tværtimod inderligt forbundet med den.
- 33 Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: John Hopkins University Press, 1997), 162.
- 34 William Blake: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. D.V. Erdman (New York: Doubleday, 1988), 667.
- 35 Ved "attitude" forstår jeg det, som lacaniansk teori kalder "subjektposition."
- 36 Se for eksempel Slavoj Žižek: "Ecology without Nature," tale holdt på Panteion Universitet, Athen, [youtube.com/watch?feature=related](https://www.youtube.com/watch?feature=related)
- 37 Timothy Morton: "Queer Ecology," *PMLA* 125. 2. (2010); "Thinking Ecology: The Mesh and the Strange Stranger," *Collapse* 6 (2010), 265-293; "Ecocentrism: Unworking Animals," *SubStance* 27, no. 3 (2008): 37-61.
- 38 Timothy Morton, "Of Matter and Meter," "John Clare and the Question of Place," and "Shelley, Nature and Culture," i *The Cambridge Companion to Shelley*, red. Timothy Morton (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 185-207; "Wordsworth Digs the Lawn," *European Romantic Review* 15, nr. 2 (March 2004), 317-327; "Why Ambient Poetics?" *The Wordsworth Circle* 33, nr. 1 (Winter 2002), 52-56.

- 39 Richard Karban and Mikaela Huntzinger, *How to Do Ecology: A Concise Handbook* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006), 46.
- 40 Se Barbara Maria Stafford, *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840* (Cambridge, MA: MIT Press, 1984), 369.
- 41 Et spil på *Hamlet*, I, 2, 133-34. (Oversætternes anmærkning).
- 42 Jeg udvikler begrebet om den sære fremmede fra Derridas *arrivant*, den ultimative ankommende, som man må møde med ultimativ gæstfrihed. Jacques Derrida, "Hospitality", i *Acts of Religion*, redigeret, oversat og introduceret af Gil Anidjar (London: Routledge, 2002), 356-420.
- 43 Harve Foster and Wilfred Jackson, instruktører, *Song of the South* (Disney, 1946).
- 44 Ross Robertson, "A Brighter Shade of Green: Rebooting Environmentalism for the 21st Century", i *What is Enlightenment?* 38 (2008), wie.org/j38brights-green.asp?page=3
- 45 Kystlinjer har en fraktal geometri. Se James Gleick: *Chaos: Making a New Science* (Harmondsworth: Penguin, 1988), 84-89.
- 46 Charles Darwin, *Arternes Oprindelse*, 2. Jørgen Paludans Forlag, 1981, 517. Engelsk udgave: Charles Darwin: *The Origin of Species*, red. Gillian Beer (Oxford: Oxford University Press, 1996), 395-396.

Torsten Bøgh Thomsen
FLYDENDE NOIAGRATIN
Apokalypseæstetik i Theis Ørntofts
Digte 2014

Apokalypsen er allestedsnærværende og antager utallige former i vores kultur. Fra poesi til tegnefilm, fra reklamer til musikvideoer konfronteres vi med forestillinger om undergangen. Den kan vise sig som traditionelle naturkatastrofer via ild, is, oversvømmelse og jordskælv. Den kan vise sig som en epidemi, indimellem en zombie-epidemi, eller som en overvægt af forarbejdede materialer, forurening, der sætter jorden ud af balance. Overalt omkring os møder vi forestillinger om verdens ødelæggelse.

Undergangsvisioner er ikke en kulturhistorisk nyhed i sig selv, men kendes blandt andet fra bibelsk eskatologi. Dog vil jeg mene, at der er noget nyt ved den måde, undergangen bliver behandlet på i vores samtid. Først og fremmest sker det med en hidtil uset intensitet. Aldrig før har så mange samtidige kulturfænomener været relateret til apokalypsen. Dernæst er apokalypsen direkte knyttet til klimakrisen. Hvor det tidligere har været skæbnen eller Gud eller sort uheld, der har været skyld i katastrofen, så er det nu mennesket selv, der indirekte ødelægger sine egne livsbetingelser. Sluttelig er de aktuelle former for apokalypse sjældent endelige. Noget lever typisk videre i det, vi efterhånden kender som postapokalypsen. Her finder vi så forskellige forestillinger som *Wall•E's* (2008) ødelagte jord, hvor kun robotter lever videre, imens menneskene er sendt i eksil, og *Hunger Games'* (2012) biologisk forarmede planet, hvor knapheden af mad har motiveret til installeringen af årligt tilbagevendende gladiator-lege, der skal gennemtvinge social stabilitet i de uroplagede samfund.

Man kan dog i disse populærkulturelle katastroferepræsentationer spore en tendens til ensidig indholdsmæssig behandling af klimaforandringerne, hvor de konventionelle rammer for fortælling og spændingsopbygning bevares. Således præsenteres vi gerne for en antropomorf hovedperson, eneren, ofte en mandlig, messiansk figur eller *american hero*, der skal redde verden og menneskeheden. Hans handlinger foregår typisk i en lineær fortælling, hvor plottets konflikter intensiveres, indtil de når et klimaks, hvor de forløses, og hvorefter alting atter er godt. Klimaforandringerne og deres løsning finder ofte sted inden for en overskuelig, antropocentrisk

tidshorisont fremfor over århundreder eller årtusinder – *with a bang* snarere end *with a whimper*. Vi finder klimaet enten som upersonlig naturkraft eller som inkarnationer, der må overvindes på traditionel facon, inden for en genkendelig actionfilm-struktur præget af entydige *good guys* og *bad guys*, som det var tilfældet med Kaijuerne i Guillermo del Toros *Pacific Rim* (2013). Formsproglige udfordringer kommer sjældent til udtryk i gængs klimafiktion eller *cli-fi*, hvad enten vi taler om film eller bøger. Man kan endda støde på udtalt skepsis over for metapoetiske formovervejelser og en betænkelighed ved, at disse skulle kamme over i decideret modernisme, hvilket kan ses som kontraproduktivt i en klimamæssig henseende. Dette var blandt andet den danske forfatter Lars Skinnebachs vurdering i 2011, da han i et interview efterlyste en virkningsorienteret form for litteratur fremfor en modernistisk, selvrefererende kunst. (Skøtt, 2011)

Jeg vil imidlertid hævde, at der er grund til at gøre ophold ved det selvrefererende, metapoetiske og formdiskuterende, når det gælder klimakrise og økologiske problemstillinger. Det er afgørende ikke blot at tænke over, hvad der bliver fortalt, men også hvordan det bliver fortalt, idet gængse former for fortælling og repræsentation i sig selv kan ses som kritisable i et klimaperspektiv. Det kan ses som problematisk at reproducere en forestilling om subjektet som autonomt i en tid, hvor anti-hierarkisk decentralisering af mennesket præger økologisk filosofi. Ligeledes kan det ses som problematisk at overtage en forestilling om linearitet, teleologi og historisk progression, når selve denne forestilling kritiseres for at have medvirket til at skabe de forhold, der har skabt klimakrisen. Derfor synes det også vigtigt, at fiktionerne, når det kommer til behandling af denne, ikke blot skifter indholdet ud, men også forholder sig spørgende til sig selv, sit sprog og sine formelle forhold.

Mennesket gentænkt

Dette skulle gerne blive tydeligt i det følgende, der skal dreje sig om forholdet mellem form, struktur og indhold i apokalyptisk æstetik. Som eksempel på, hvordan traditionelle repræsentationsformer og -strukturer kan blive problematiske i en klimakontekst vil jeg anvende sangerinden Madonnas musikvideo til sangen "Ghosttown" fra udgivelsen *Rebel Heart* (2015). Videoens indholdsmæssige formidling af apokalypsen vil jeg bruge som afsæt til at analysere de formelle og sproglige behandlinger af samme tematik, der kommer til udtryk i den danske digter Theis Ørntofts digtsamling *Digte 2014*. Hensigten er at diskutere, hvordan digtsamlingens formeksperimenterende behandlinger af klassiske forestillinger om

udsigelse, det antropocentriske aktørhierarki, lineær temporalitet, sprog og repræsentation kan pege på, hvordan udfordringer af formelle forhold, der ofte udelades af traditionel cli-fi, er centrale, når det kommer til klima- og apokalyptefiktion.

Analysemetoden, jeg benytter, kunne overordnet kaldes økokritisk. Økokritik er en til stadighed mere rummelig samlebetegnelse for økologisk litteraturkritik, som efterhånden spænder så vidt som fra økocentriske naturpåsømmelse (Rigby, 2002) til mørk økologisk dekonstruktion af romantisk natursyn (Morton, 2007 og 2010). Så bred er retningen blevet, at man kunne definere den simpelthen som økologisk teori og filosofi anvendt litteraturkritisk eller omtale den i flertal som økokritikker og opfordre til yderligere, teoretisk præcisering. I denne artikel trækker jeg på et kompleks af beslægtede teoridannelser, der indbefatter posthumanisme, økofeminisme, new materialism, objekt-orienteret ontologi, spekulativ realisme og mørk økologi, og som har det til fælles at de, motiveret af klimakrisen, hver på deres måde taler for en genovervejelse af mennesket, dets plads i verden og i historien.

Posthumanismen og økofeminismen fastholder begge, at det menneskelige udviklingsprojekt, der konsolideredes i renæssancens humanisme, er medansvarligt for den udnyttelse af planeten, der har bidraget til klimakrisen. Det er menneskets idé om at kunne udvikle sig og realisere et slumrende potentiale på bekostning af omverdenen, der legitimerede udnyttelsen af denne. Hvor økofeminismen ser den selvovervurderende forestilling om berettigelse som et særligt patriarkalsk fænomen, ser posthumanismen den mere alment som antropocentrisme, imens begge retninger er enige om, at det er nødvendigt at decentralisere mennesket bevidsthedsmæssigt og problematisere teleologisk historieforståelse. Dette vil jeg komme tilbage til i mine redegørelser for Cary Wolfe og Vandana Shivas teorier. Decentralisering af det menneskelige er også i fokus i new materialism, der imidlertid ikke funderer denne så meget på historiske argumenter som rent materielt. Fra et materielt synspunkt er forestillingen om mennesket som et autonomt subjekt absurd, og det må i højere grad ses som en betinget og indlejret organisme, der bliver til i kraft af og igennem samspil med sine omgivelser snarere end på trods af dem (Bennet 2010 og Barad, 2003). Disse filosofiske pointer fra posthumanismen og new materialism udgør artiklens teoretiske fundament. Derudover vil indsigter fra mørk økologi, objekt-orienteret ontologi og spekulativ realisme konstituere artiklens mere specifikke analyseapparat og blive præsenteret og redegjort for løbende.

Singing a new song – something to build on

Madonnas apokalypse i ”Ghosttown” er nært forestående. I musikvideoens indledning oplyses det, at den kommer til at foregå om et år, hvilket vil sige foråret 2016. En grynet tv-skærm med flakkende nyhedsudsendelser fortæller, at jorden er gået under i en atomkrig, hvilket er en typisk koldkrigsforestilling, som efterhånden virker antikveret. Klimakrisen kan siges at udmærke sig ved at være uoverskuelig og muligvis udstrakt over så lang tid, at det er vanskeligt at bestemme kausale forhold så entydigt, fordi de bryder traditionelle geografiske og tidslige skalaer for kriser. Derfor kunne man kalde Madonnas apokalypse for simpel i kraft af dens enkle kausalitet (mennesker opfinder atombomber og smadrer verden), og antropocentrisk i sin tidshorisont (apokalypsen er øjeblikkelig fremfor udstrakt over århundreder).

When it all falls, when it all falls down
I'll be your fire when the lights go out
When there's no one, no one else around
We'll be two souls in a ghost town. (Madonna, 2015)

Lige så simple som årsagerne kan virke, er løsningen på konflikten. Igenem sangen får vi at vide, at selvom verden står i flammer, så er kærligheden til stede i form af jeg-du-relationen. Til sidst i sangen møder Madonna en af de andre overlevende, spillet af Terrence Howard, og man finder ud af, at det er parforholdet, den relation har henvist til. Howard overvejer først at skyde Madonna, men ender med, gennem intrikate dansetrin at dominere hende koreografisk. Videoen slutter med, at parret finder en overlevende, asiatisk dreng og hele den postapokalyptiske familie drager ud i verden.

Selvom videoens løsning umiddelbart kunne synes aktuel, endda progressiv med sin sammenbragte og etnisk diverse familie, så er den ved nærmere eftersyn lige så gammeldags som den atomkrig, der motiverede den. Det er den heteroseksuelle verdensorden og kernefamilien, der kan overleve apokalypsen. Lige så snart samfundet er truet, vender det tilbage til traditionelle levemønstre, der har muligheden for reproduktion som primært hensyn. Det er de samme sociale strukturer, der ledte frem til apokalypsen, som kommer til at overleve den. Det er en patriarkalsk orden, der genoprettes, hvor manden er familiens overhoved og må dominere kvinden – enten ved at skyde eller forføre hende. Den ”new song – something to build on”, som vokalen efterlyser, klinger temmelig velkendt, og aldrig har verdens undergang været så dansevenlig. Madonnas vision af

apokalypsen er et eksempel på en katastrofebevidsthed, der udelukkende behandler undergangen som et tematisk og ikke formelt problem.

Antiøkologiske fortælleformer

Samme håbefulde indstilling som Madonnas kan man ikke tale om i forbindelse med Ørntofts apokalyptedigtning, der synes mere pessimistisk. I et centralt digt står der:

Det er forvirrede tider, jeg skal fortælle om
det var tider, hvor intet skulle begrænse os.
Hver gang jeg ikke distraherer mig selv med ligegyldige gøremål
tænker jeg på apokalypsen
hver gang nogen udtrykker håb for det bestående
får jeg det fysisk dårligt.
Lad os sætte os her i skumringen og vente på
at revolutionen griber os.
Lad os sætte os ned med kviksølv i lungerne
og flyforbindelser i hud og hår
og læse breaking news [...]
Jeg har ikke længere nogen overordnet plan for livet
ud over at holde mig tæt på folk jeg elsker
jeg har fået nok af at bilde mig samfundene ind
jeg har fået nok af at fylde min mund med petroleum
og se boreplatformene komme sejlene
se dem skyde deres flammer op i mørket. (11)

Modsat Madonna tror digtet ikke på noget stabilt i katastrofen, som kan pege fremad og hinsides apokalypsen. Samfundene affejes som indbildning, og kærligheden er ikke noget, der giver en platform for etablering af et alternativ – den er blot en trøst i de sidste tider. Revolution usandsynliggøres også, idet dem, der skulle bære revolutionen, sidder og venter på at blive grebet af den. Der er en underkendelse af optimisme i digtsamlingen, der kan ses i kontrast til en mere klassisk tro på, at dystopien på et tidspunkt må kamme over i en ny utopi. Den slags alternativer tror digtsamlingen ikke på, og på samme måde afvises også rent kritiske strategier:

Jeg analyserer samfundene med min kritiske bevidsthed
jeg betragter verden
men jeg tror ikke, at bevidsthed og blik

er godt for noget som helst, siger jeg
ud gennem munden på min krop
omme bag hvis grænser
familien er samlet i haven
omme bag hvis grænser
planetens hastighed sætter trækroner i brand (22)

Den kritiske analyse, påpegningsen af fejl og problemer med henblik på at udbedre dem, afvises. Man kunne endda læse digtet sådan, at selve denne kritiske bevidsthed er en del af problemet. Overordnet kunne man sige, at de traditionelle strategier for krisehåndtering fordeler sig i to retninger, der begge afvises. Den ene er at udpege problemerne ved at kritisere, den anden er at foreslå alternativer, men begge kan ses som del af samme progressionstænkning – forestillingen om, at forholdene konstant kan blive bedre. Og det er netop fortsættelsen af de etablerede strukturer, der bliver problematisk i forhold til klimakrisen. Den indiske fysiker og økofeminist Vandana Shiva skriver i sin bog, *Livets ophold*, særlig kritisk imod netop den slags vestlige forestillinger om at man, hver gang der opstår et problem, kan kritisere sig ud af det eller bedrive reformpolitik. For politikken baserer sig ofte på en ideologi, der forklæder sig som fakta og objektiv videnskab, og som i løbet af de seneste 300 år har vundet totalitær dominans i de vestlige samfund:

Misudviklingen er intellektuelt baseret på – og retfærdiggør sig selv ved – en reduktionistisk videnskabelig tankegang og handlemåde. [...] Udvikling bliver følgelig indførelsen af 'videnskabeligt landbrug', 'videnskabelig kvægavl', 'videnskabelig vandforvaltning' og så videre. Denne 'videnskab', der hælder til reduktionisme og universalisme, medfører vold og ødelæggelse i en verden, som i sig selv er mangfoldig og sammenvævet. (Shiva, 1990: 37)

Det er forestillingen om at befinde sig i et lineært historieførløb, hvor man kontinuerligt kan nå fremad og opad i en udviklingskurve, indtil man er ved det ideelle, der kan ses som årsag til selve krisen til at begynde med. Alt for ofte bliver de nye udviklinger baseret på en række dogmer, hvor alternativet i mistænkelig grad ligner det, det skulle erstatte. Det samme gør sig som nævnt gældende i forbindelse med æstetiske behandlinger af klimakrisen, hvilket på samme måde skyldes, at man stiller sig tilfreds med at formulere nyt indhold i traditionelle former. Når det kommer til fortælling og repræsentation, er vi vant til at se menneskelige hovedpersoner, vi kan identificere os med, gennemleve en række hændelser i et lineært forløb,

hvor den kausale rækkefølge er tydelig. Aristoteles sagde, at en fortælling skal bestå af en begyndelse, en midte og en slutning, og at de skal lede frem til og motivere hinanden. Det er nogle fortælleformer, der af økokritikere og posthumanistiske teoretikere er blevet set som antiøkologiske. Vores manglende samvittighed over for omverdenen skyldes ifølge dem netop en følelse af unikhed og berettigelse, der er hundredevis af år gammel, og som også reflekteres i vores narrative former. Vi har opfattet os selv som det væsentlige i en ellers uvæsentlig verden. Derudover har en stærk antropocentrisme i renæssancens humanisme givet os carte blanche til at gøre, som vi ville. Posthumanisten Cary Wolfe opsummerer humanismens menneskesyn således:

‘the human’ is achieved by escaping or repressing not just its animal origins in nature, the biological, and the evolutionary, but more generally by transcending the bonds of materiality and embodiment altogether. (Wolfe, 2010: XV)

Og efterlyser derfor en decentring af det menneskelige på flere planer:

when we talk about posthumanism, we are not just talking about a thematics of the decentering of the human in relation to either evolutionary, ecological, or technological coordinates [...], I will insist that we are also talking about *how* thinking confronts that thematics, what thought has to become in the face of those challenges. (Wolfe, 2010: XVI)

For at opsummere finder vi altså i klassisk humanisme forestillingen om:

- 1: det autonome subjekt, afskåret fra verden (fremfor den indlejrede krop eller kollektivet)
- 2: strengt hierarkisk skel imellem det humane og nonhumane (fremfor jævnbyrdighed)
- 3: den lineært fremadskridende progression (fremfor f.eks. det cykliske)

Og rent litterært finder vi repræsentationsformer, der understøtter de dogmer:

- 1: relatérbare, menneskelige hovedpersoner – typisk én, hvis følelser og tanker vi følger.
- 2: et antropocentrisk aktørhierarki, der prioriterer menneskelige karakterer og iscenesætter omverdenens ting og dyr som objekter, der støtter op om de menneskelige interaktioner.

3: plottet, et lineært organiseret kausalforløb, hvor den ene hændelse motiverer den næste og leder frem til et klimaks, hvorefter de plotmæssige spændinger forløses.

Disse gængse former er, som sagt problematiske, fordi så mange kulturelle fænomener, der beskæftiger sig med klimakrise, stiller sig tilfreds med at skifte indholdet ud uden at gøre noget ved formen.

Opgør med korrelationisme og holisme

Den kritik har især teoretikeren Timothy Morton fremført. Både i form af begrebet *dark ecology* og i sine senere udgivelser, der placerer sig inden for den filosofiske retning, han kalder objekt-orienteret ontologi.

The ecological thought, the thinking of interconnectedness, has a dark side embodied not in a hippie aesthetic of life over death, or a sadistic-sentimental Bambification of sentient beings, but in a ‘goth’ assertion of the contingent and necessarily queer idea that we want to stay with a dying world: *dark ecology*. (Morton, 2007: 184)

Morton angriber den ukritiske reproduktion af dogmer om, hvordan verden er, og hvordan kriser skal håndteres. Han hævder, at vi ideologisk stadig befinder os inden for det romantiske paradigme og har en forståelse af naturen som ren, frugtbar, rekreativ og idyllisk. Påstanden er, at det ofte er det ideal, der ligger til grund i mere eller mindre eksplicit grad, når bæredygtige bestræbelser skal gives et formål. Men den nostalgiske naturromantik er ikke kun urealistisk og eskapistisk, den kan også være kontraproduktiv i forhold til økologiske tiltag, der er mere åbne for eksempelvis teknologiske løsninger. Morton sporer en tendens til at understrege en opdeling imellem menneske og omverden, som vores kulturhistorie har lært os, men som kalder på kritik. Mennesket bør, ifølge ham, gentænke sin placering i verden og anerkende sin jævnbyrdighed med alt andet. Det er en kritik i stil med den, filosofen Bruno Latour rettede imod de såkaldt ”moderne” samfund i bogen *We Have Never Been Modern* (1993), som på trods af sin akademiske kanonisering ikke lader til at have haft almen gennemslagskraft.

I forlængelse heraf ligger den såkaldt spekulative realisme (SR), hvis hovedformål, som det formuleres af filosofen Graham Harman, er at gøre op med *korrelationisme*, hvilket vil sige det forhold at alt i verden bliver set og forstået i forhold til mennesket. SR vil decentralisere mennesket, så det

autonome subjekt ikke længere står i centrum for eksistensen. Præmissen er en såkaldt flad ontologi:

Object-oriented philosophy tries to establish a perfectly flat plane, thereby reversing into the danger of the projection of specific human characteristics even into a dark, stupid, and mindless matter. And thus the new risk is that of the famous night in which all cows are black. Yes, I candidly admit it. The specter of a night of black cows is the price one must pay for a flat or democratic ontology in which the human-world relation exists on the same plane as the relations between thing and thing. But the more serious risk, in my view, is the opposite one. Namely, from the apparent difference between humans and inanimate things, one ought not to conclude that there is an absolute ontological canyon or gulf between them, as there is for Descartes. (Harman, 2013: 76)

Det lyder umiddelbart som en holistisk tanke, men forskellen fra new age-holisme er, at den helhed, som SR forestiller sig, ikke nødvendigvis er harmonisk. Her kunne man supplere med Mortons forestilling om verden som *the mesh* – et netværk uden centrum og periferi, uden forgrund og baggrund (Morton, 2010: 28-33). Det centrale ved *the mesh* er, at det er uudgrundeligt, modsat forestillinger om holisme, hvor sammenhængene i højere grad antages at kunne regnes ud. Når vi møder holistisk tankegods i det daglige er det ofte på en yderst antropocentrisk facon. Det drejer sig om, hvad altings sammenhæng betyder for mennesket. Vi får eksempelvis at vide, at fiskeolie og chokolade højner vores humør, at fraværet af D-vitamin sænker det, og at yoga kan stimulere det endokrine nervesystem og reducere stress. Alting hænger sammen, men på en måde, der fremstår korrelationistisk, som om mennesket endnu en gang bare behøver mere viden for at kunne gennemskue, dominere og instrumentalisere helheden til sin fordel.

Et usentimentalt fluxus

Sådan er Mortons *mesh* ikke indrettet. Her medfører indlejring ikke overblik. Og jeg læser Ørntofts digte i forlængelse af Morton. Digtene fokuserer på forbindelser, men ikke de gode eller optimérbare. De fortæller snarere om flyforbindelser i hud og hår, om kviksølv i lungerne, om alle de skadelige molekyler og materialer, som vi har sat i migration i økosystemerne, heriblandt vores egne kroppe.

De atomer jeg var som barn
er de stadig til stede på denne blå planet
i så fald vil jeg gerne vide det
er de i Genève, er de i Stillehavet
er de på Fiji, er de i Tutankhamons grav
er de i amerikansk teenagers school-shooting fantasier
eller er de i psykiaterens dårlige ånde når han spørger mig:
kan du høre døden banke på den anden side af dine tanker? (22)

Her er sammenhænge, men ingen af dem er gavnlige. Subjektet er spredt for alle vinde og er muligvis, via sine atomer, indirekte meddelagtigt i frygtelige handlinger. Der er en forståelse af verden som et kontinuum, hvor alt består af det samme materiale, som tager form i forskellige konstellationer, men ikke af den grund konstituerer en velgørende holisme eller romantisk universalitet. Det er et usentimentalt fluxus. Det er Nietzsches kværende fremtrædelsesvekslen, hvor alt har det til fælles, at det på et tidspunkt må afgive sin form. På den måde underkender digtene adskillelsen mellem det kulturelle og naturlige ved at vise, hvordan det hele består af de samme atomer, der bare skifter plads. De viser også, hvordan teknologien ikke har skabt en klar grænse imellem kultur og natur, men i lige så høj grad overskredet den ved at sætte en masse i kredsløb, der ikke var der før, og som viser sig som for eksempel kviksølv i lungerne. Derudover er the *mesh* på ingen måde anledning til glæde og tro på, at man kan få bugt med sin depression eller sit dårlige humør. Tværtimod avler erfaringen af dette *mesh* i sig selv en usikkerhed og forvirring, som kan ses i forhold til Mortons forståelse af begrebet melankoli:

So melancholia is the default mode of subjectivity: an object-like coexistence with other objects and the otherness of objects – touching them, touching the untouchable, dwelling on the dark side one can never know, living in endless twilight shadows. (Morton, 2011: 176)

Usikkerhed er centralt for Morton. Tanken er, at detronisering af mennesket fra toppen af eksistenshierarkiet og kollaps af det hierarki i det hele taget må medføre, at subjektet synker ned i jævnbyrdighed med alt andet, og det er ikke en position, hvorfra man kan overskue helheden eller gennemskue den. Tværtimod er den objektorienterede ontologi ensbetydende med at tænke alt som objekter, på samme måde som Ørntofts digte beskriver verden som et usentimentalt flux af atomer, og på den måde udtrykke idéen om subjektet fra ligningen. Påstanden er, at en masse af den vold, der findes i verden, legitimeres af en menneskelig tendens til dialektisk tænkning,

der bryder verden op i modsætningspar, som samtidig skaber hierarkier: Kulturen står over naturen, og subjektet står over objektet. Det er de modsætninger, der må ophæves, men ikke i en hegeliansk eller romantisk forstand. Romantikerne ville overskride verdens begrænsninger kunstnerisk ved at nå frem til det ideelle og forene subjekt og objekt, men det skulle netop ske via subjektet, den romantiske kunstner, der kunne formidle den store sammenhæng. Og det endelige resultat var erfaringen af, hvordan alt i verden er gennemstrømmet af den største subjektivitet, Ånden. Objektet skulle, kort sagt, trækkes op på subjektets plads.

I den objekt-orienterede ontologi er det omvendt. Indenfor dens verdensbillede er der intet menneske, der besidder den indsigt. Mennesket er tværtimod ikke andet end en samling materie med en bevidsthed, der beklageligvis har fået det til at opfatte sig selv som noget unikt. Det har haft den konsekvens, at bevidstheden ikke har kunnet affinde sig med at være bundet til en forgængelig krop, og den har derfor opfundet idealverdener på den anden side af det materielle, som den kunne stræbe efter at nå hen til. Den form for menneskelig suverænitet ses ikke hos Morton og heller ikke i Ørntofts digtning, hvor vi er meget langt fra den klassiske cli-fi's heltetænkning. Her er ikke noget suverænt subjekt, ikke nogen Jack Hall, der med umenneskelig styrke og selvdisciplin rejser på tværs af USA til fods igennem en isørken for at finde sin søn, som det sker i *The Day After Tomorrow* (2004). I *Digte 2014* består det umenneskelige snarere i, at selvet rent fysisk er spredt ud over afstande større end Nordamerika.

At anerkende fremmedhed

Og den indsigt er en indsigt i verdens radikale fremmedhed og individets fremmedhed fra sig selv. Morton skriver:

Heidegger poetically said that you never hear the wind in itself, only the storm whistling in the chimney, the wind in the trees. The same is true of the mesh itself. You never perceive it directly. But you can detect it in the snails, the sea thrift, and the smell of the garbage can. The mesh is known through the being of the strange stranger. The ecological thought understands that there never was an authentic world. This doesn't mean that we can do what we like with where we live, however. Thinking big means realizing that there is always more than our point of view. There is indeed an environment, yet when we examine it, we find it is made of strange strangers. Our awareness of them isn't always euphoric or charming or benevolent. Environmental awareness might have something intrinsically

uncanny about it, as if we were seeing something we shouldn't be seeing, as if we realized we were caught in something. (Morton, 2010: 57)

Tæt knyttet til erfaringen af the *mesh* er begrebet *strange strangers*. Det er, hvad the *mesh* er udgjort af. Hvis alt hænger sammen, så er det naivt at tro, at vi som mennesker vil kunne gennemskue og repræsentere denne sammenhæng. Hver gang vi tror, vi har opregnet en genstands forbindelser til andre ting, opdager vi flere. Alting er derfor per definition udtømmeligt, besidder en fremmedhed, som aldrig kan gøres kendt, og dermed er det 'fremmed fremmed', *strange strangers*. Det gælder også vores krop, som vi aldrig vil kunne erkende fuldt ud, og hvis afsondringer kan befinde sig hvor som helst. Bevidstheden er endda fremmed for sig selv i en mere radikal grad end man tidligere har tænkt, ifølge Morton. Selvom filosofihistorien løbende har interesseret sig for grænserne for menneskelig erkendelse, blandt andet som man kender det fra Kant og Descartes, så er spekulationerne i begrænsning stadig udgået fra den antropocentriske præmis, at det menneskelige intellekt kunne blive klar over sin egen begrænsning. Også dette kan ses behandlet i *Digte 2014*.

Af og til lægger man øret mod en forrådet mund
man skal lytte til dens rådne musik
man skal danse som man altid har gjort
men fortæl mig, hvorfor skal man det
[...]
ved du at jeg er træt af velkendt musik
ved du at mit intellekt slår gnister
hver gang det støder på sine egne begrænsninger (60)

I dette digt kan man muligvis læse en kritik af den formelle træghed, der præger klimadebatten. Vi befinder os i en verdenshistorisk ny situation, men danser fortsat de samme trin, bevæger os i de samme former. Samtidig ser vi en understregning af verdens principielle ukendelighed, der minder om den, Morton fastholder. I beskrivelsen af intellektet, der møder sine begrænsninger, kan man måske se en reference til Kants skelnen mellem *Ding an sich*, tingen, som den er i sig selv, og *Ding für mig*, tingen, som den filtreres gennem det menneskelige sans- og erkendelsesapparat. Er det ikke den grænse til tingen i sig selv, som er en evig provokation for det menneskelige intellekt, og som får det til at slå gnister? Og er det ikke den grænse, der igennem menneskets historie gentagne gange er forsøgt overskredet eller i det mindste kortlagt, fordi vi ikke kan opgive tanken om at komme til fuld forståelse, om det så sker ved at dele alting op og

betragte elementerne hver for sig (den atomistiske tilgang), eller tænke alting sammen og fokusere på sammenhænge (den holistiske tilgang)? Og er det ikke den selvovervurderende tro på, at mennesket kan forstå verden og sig selv, der også punkteres i digtene, når der et andet sted står, at "vi opfører os som tænksomt ukrudt"? (25)

Ifølge Morton må vi anerkende, at hvor meget vi end prøver, så kan vi ikke komme til at indrette os i en fuldkommen kendt verden. Fremmedhed er et vilkår, og det er de konstante forsøg på at overkomme det fremmede og opnå total kontrol, der er en destruktiv totalitær ambition. Den mest etiske indstilling til fremmedhed er derfor, for Morton, at anerkende den. Derfor fremhæver han en såkaldt "ambient poetics", en poetik, hvor man ikke forsøger at undslippe sit menneskelige blik på omverdenen, men heller ikke lægger det fremmede for had.

The opacity *is* the environmental quality. As soon as we can figure out what the whales are singing, their messages will be in the foreground rather than in the background. Ambient poetics is about making the imperceptible perceptible, while retaining the form of its imperceptibility – to make the invisible visible, the inaudible audible. [...] Ambient art wants to make the unknown known, like science. But it also wishes to retain the flavor of the unknown, a certain mystifying opacity – otherwise ambient art would in fact be science. (Morton, 2007: 96)

En sådan lydhørhed over for fremmedhed kan læses ud af *Digte 2014*, når der står: "lagde du øret mod insektets hjerte / og hørte du den fjerne opera derinde" (59). Der findes et kompliceret kunstværk i det mindste insekt. Omverdenen viser sig, når man fokuserer på dens enkeltdele, at være ualmindeligt kompleks, forgrenet og fremmed. På samme måde kan man se en udvidelse af det fremmede til ikke kun at gælde omverdenen, men også jeget selv og dets krop:

Der er områder af mig
som ikke er menneskelige
fyreskove, magma
det jeg har været
lysende grammatik
i en underjordisk sommer.
Nu flyver gnister
et sted i hjernen
en hukommelse uden solsystem
og noget daler

og daler
bag min fødsel
et gitter. (38)

Der opstår en forvirring omkring det menneskelige. Hvad er det menneskelige, hvis der er dele af jeget, som ikke er menneskeligt? Fremmedhed er ikke noget derude, adskilt fra os. Vi indeholder fremmedelementer, der migrerer ind og ud af vores kroppe. Vi er vores egne strange strangers. Selv hjernens egne elektriske impulser er af en materiel karakter, der er fremmed for den abstrakte bevidsthed. Digtet slutter med et gitter, der daler ned. Igenem et gitter kan man se ud, men man kan ikke gå ud, hvilket kan læses som allegori på adskiltheden imellem bevidsthed og omverden. Bevidstheden véd, at der må findes en væren, som netop er karakteriseret ved ikke at være erkendt af bevidstheden, hvilket pirrer den til at ville bryde ud og erkende verden i sin helhed, men hele tiden støder den på gitteret og slår gnister. I et andet digt står der:

Jeg forstår næsten ingenting længere
Men jeg ved
at menneske er en primitiv fiktion.
Jeg har ikke adgang til andres smerte herfra. (52)

Her ser vi indledningsvis en uforståelighed betonet og brat derefter en understregning af, at forestillingen om mennesket, det autonome subjekt, er en fiktion, en kulturhistorisk fortælling. Derudover fremhæves det at det eneste, som jeget ved sig sikker på, er dets egne tankekonstruktioners primitivitet. Og derefter følger en cementering af mellemmenneskelig fremmedhed i konstateringen af, at jeget ikke har adgang til andres følelsesliv. Uanset hvor meget andres følelser måtte ligne vores egne, så er enhver identifikation eller generaliserende repræsentation dybest set en løgn, en fiktion. Det er at sammenligne to ting, der ikke er ens og aldrig bliver det.

Heroverfor kunne man indvende, at hvis mennesket ikke er unikt, men befinder sig på linje med alt andet, hvad skal vi så med det insisterende fokus på jeget, som også er i digtsamlingen? Har vi ikke med et selvmedlidende subjekt at gøre, der på antropocentrisk facon vil pege på sig selv og sin magtesløshed? Ville det ikke være mere passende at minimere subjektet i teksten, så det ikke var dominerende? Reproducerer digtene ikke netop de strukturer, som de kritiserer, ved at have så meget jeg?

Problemet med jeget

Det, man kunne kalde problemet med det antropomorfe subjekt, har også motiveret andre digtere til at finde andre strategier. I sin digtsamling *Inden april*, skriver digteren Morten Chemnitz:

Enkelte efterårsblade i vinden i gården.

Der er lidt blått nu bag det tynde lag af tynde skyer over husene. I gentagelsen af dagen dagen. I tjørnene det næsten sorte i de røde bær.

Når det lette af dagen kommer overfor. (Chemnitz, 2013: 9)

Her er en anden behandling af det litterære jeg end i *Digte 2014*. I *Inden april* dukker jeget kun op enkelte steder, hvor det til gengæld bliver påfaldende. I stedet for at være udgangspunkt bliver det nærmest et forstyrrende element i naturbeskrivelserne eller optræder på linje med dem i en nivellering af det antropocentriske aktørhierarki. Naturen gives lige så meget agens som menneskesubjektet. Derudover understreger digtet altings relation til og placering inden i hinanden. I stedet for en verden, der består af adskilte genstande med en fast essens, så har vi fænomener, der er noget i kraft af deres relationelle placering. Der er fokus på præpositioner fremfor substantiver. Der er ingen interesse for, hvad tingene er *an sich*, men snarere, hvad de er *für einander*, kunne man sige med en omskrivning af Kant. Ud over det decentraliserede jeg kan man altså tale om et relationelt verdensbillede, hvor alting ligger foldet ind i hinanden. Vi har på samme måde som hos Ørntoft en formel interesse i udsigelsespositionen, men hvor *Digte 2014* fremhæver jeget, underspilles det i *Inden april*. Med Morton kunne man forholde sig kritisk til dette forsøg på at minimere subjektet og gengive verden med så lidt fokus på den menneskelige sansning som muligt. Det kunne ses som det, han kalder *økomimesis*.

Ecomimesis resists the uncanny, in its effort to present an original, pristine nature not 'infected' with the consciousness, the mentality, or the desire of the perceiver, unless it is deemed to be 'natural'. Ecomimesis wants to deliver nature in the raw, but always arrives with a slight smell of burning. [...] Some nature writers think that they are receiving a direct transmission from nature, when in fact they are watching a mirror of the mind. (Morton, 2007: 68)

Jeg mener ikke, at man kan klandre *Inden aprils* digte for at ville præsentere nogen direkte transmission af naturen, og jeg er skeptisk over for Mortons påstand om, at der findes naturlyrikere, der skulle tro, at de gør det. Der er

grænser for, hvor direkte transmissionen kan blive, så længe den finder vej gennem skrift. Så medmindre Morton oprigtigt tror, en sådan romantisk kunster, der ser sig selv som talerør for noget højere, stadig findes, så vil jeg mene, at økomimesis kan ses som en radikalisering af en stilistisk strategi. Problemet med den form for sløring af subjektet, som der immervæk er i Chemnitz' digte, kan dog alligevel blive, at man underspiller subjektets væren i verden i det hele taget. Man kunne sige, at den økologi, hvor man forsøger at tænke mennesket ud af ligningen, mister fornemmelsen for relationen *mellem* det humane og non-humane i et idealistisk forsøg på at sætte det non-humane i centrum. Skulle man være polemisk kunne man endda tilføje, at det er hovmodigt nok at udtale sig som menneske og tro, at éns erfaringer repræsenterer en særlig indsigt. Det er en opretholdelse af et antropocentrisk erkendelseshierarki. Men det kan vel omvendt ses som en større selvovervurdering at tro, at man kan undslippe antropocentrisme og, som en omnipotent bugtaler, tale fra andre steder i hierarkiet. Igen vil jeg mene, at det ville kræve en for tendentiøs læsning af Chemnitz, hvis man skulle dadle digtene for at forfølge sådan en strategi. Jeg læser en betoning af det subjektive ind i de diskret vurderende bemærkninger: "lidt blå", "næsten sort". Her anes subjektet og dets subjektive vurderinger om end stadig meget behersket. Strategien synes imidlertid modsat i *Digte 2014*, hvor vi har jeg ud over alle siderne.

Jeg drømmer at jeg står i et kryds
mellem ligeegyldighed og desperation.
Langsomt går det op for mig
at det ikke er nogen drøm.
Jeg ser ud på dagene
gennem planter og modlys
jeg læser, at man er forpligtet
til at tænke håbefuldt i den sidste tid.
Men jeg tænker ikke håbefuldt.
Jeg føler en let tristhed efter at Line er gået.
Måske er hun gået
jeg kan ikke huske hvornår
jeg kan ikke huske om hun nogensinde var her
måske mødtes vi på baren i går, og talte
et sted blandt alt det andet der skete imellem os
måske tog vi hjem da det blev senere
og så film
skuespillet var usynligt for mig som skuespil. (10)

Fokus er på subjektet og dets virkelighedsopfattelse, som der udtrykkes tvivl om gennem usikkerhedsmarkørerne ”måske” og ”jeg kan ikke huske”. Jeget ved ikke, om det drømmer eller er vågent og kan ikke kende forskel på skuespil og ikke-instrueret adfærd. Er det ikke netop en fremmedhed, der kan sammenlignes med erfaringen af the *mesh*’ principielle uudgrundelighed? Det eneste, vi har adgang til, er den måde, tingene optræder for os på. Vi finder aldrig ud af, hvad der er bag maskerne, hvad der er, når vi vågner op, fordi det drømmeagtige maskespil *er* verden, eller rettere: Det er sådan, den tager sig ud i vores afkodning. Jeg vil ydermere mene, at hvor *Inden april* søger det antihierarkiske gennem en subjekt-reducerende og -minimerende logik, så opnår *Digte 2014* det samme gennem en fordoblende og maksimerende strategi. Antihierarki opstår i Ørntofts digte ved at insistere på et jeg, der er indlejret i sine omgivelser. Det er et jeg, der består af atomer, som har flyforbindelser i hud og hår, som består af lava og fyrreskove og befinder sig i Genève og Tutankhamons grav. Det er et jeg, der har mistet cli-fi-heltens hårde profil og i stedet er en membran, hvorigennem der foregår utallige udvekslinger.

Det indlejrede jeg er dog ikke det eneste jeg, der er på færde. Jeg vil mene, at vi har med en polyfoni af jeger at gøre, der ender med at kollapse udsigelsen som sådan. Der er et partikulært jeg, et egoistisk jeg, der kun interesserer sig for sine mest basale behov. Det er det, der onanerer til Kim Kardashians røv for at distrahere sig selv fra katastrofen. Et lidt mere stiltingtagende jeg finder vi i det umoralske, nærmest klimakrisebenægtende jeg:

jeg har nok i min egen logrende rygrad
jeg lever livet i mine udskiftelige organer
og tro mig når jeg siger
jeg skal ryges ud af vækstideologien
ja jeg skal ryges ud af vækstideologien
jeg skal se partierne rotere som kræftceller
om min seksårs fødselsdag, før jeg handler
jeg skal se dem sprede min aske
ud over alle biologiske modersmål, før jeg handler
jeg skal se dem trække et fiskenet fuldt af havfruer
op af min morgenurin (61)

Digtet viser en karikatur af det almene velfærdssubjekts indstilling til klimakrisen. Uvillig til at give køb på sine privilegier kræver det her jeg helt urimelige beviser på tingenes tilstand, før det vil opgive den kapitalistiske vækstideologi. Verdenshavene er ikke beskidte nok, og det er ikke

tilstrækkeligt, at noget så banalt som tun eller ål er truet. Miljøet skal være så beskidt som morgenurin, før forureningen indrømmes, og noget så spektakulært som havfruer, skal bundtrawles, før jeget vil foretage sig noget. Mest bemærkelsesværdigt er måske det sidste jeg, jeg vil fokusere på, det universelle jeg.

Verdenshistorien fortalt for mine efterkommere: Omkring kridttiden flød en gruppe stamceller hen over bunden på et flourescerende ocean og nåede frem til noget andet end gæller. Omkring stenalderen udslettede man en insektart med et tryk på en knap. Omkring Anden Mosebog spyttede nogen blod ned i mit fostervand. Omkring Den Spanske Inkquisition opførte man et parlament af tårer i en fuldkommen tilfældig øjenkrog. [...] lad os lægge os på bunden af Marianergraven og læse vækstrater med infrarød støj i øjnene; den der ikke falder i åndedrættets afgrund og farer vild i majsmarkerne dernede, er endnu ikke klar til at være levende. (53)

Her er et jeg, der er i stand til at oprulle verdenshistorien, som strækker sig hen over adskillige epoker, og som går langt ud over sine beføjelser ved at fortsætte ud i fremtiden. Ved alle jegerne vil jeg mene, at der gør sig en urimelighed gældende. De er så modsatrettede og insisterende i deres ekstreme positioneringer, at de kommer til at udelukke hinanden gensidigt. Hvis jeg i forhold til Chemnitz antydede, at han mente at kunne udtale sig fra andre positioner i hierarkiet end den menneskelige, så bilder de her stemmer sig ind, at de kan tale fra alle niveauer med det menneskelige som prisme, hvilket kollapser hierarkiet. Fælles for begge digtsamlinger er som sagt en optagethed omkring et formelt litterært forhold, udsigelsespositionen, som er interessant i en klimakrisetid, hvor man ikke med hjemmevanthed kan indtage og tale fra en hævet, antropomorf position.

Problemet med tiden

Digtet om verdenshistorien er ydermere interessant, fordi det præsenterer en kompleks tidslighed. Det er hele menneskets kulturhistorie, der oprulles, men den fiktioniseres. Der skrives anakronismer og besynderlige hændelser frem, og historien som sådan beskrives, modsat humanismens teleologiske historieforståelse, som et fald – den ender i Marianergraven, det dybeste sted i verden. Samtidig læser jeg også i slutningen en omtale af det levende, der kunne minde om Mortons menneskesyn. At være levende, at være en bevidsthed fanget i materialerne, er en grundlæggende

provokation for tænkningen. Det er at fare vild i en labyrintisk majsmark og mærke impulsen til at hæve sig over labyrinten, kravle op i hierarkiet og få overblik over det fra et metaperspektiv. Men forestillingen om meta-perspektivet er, ifølge Morton, illusionen om, at ud af alle de erkendelser, der findes af verden, så skulle den menneskelige være "the only show in town" (Morton, 2011: 173). Det er troen på, at menneskets subjektive erkendelsesapparat skulle befinde sig i en særlig distance til verden, som privilegerer det til at overskride sig selv og sin egen subjektivitet. I sin nyeste udgivelse, *Hyperobjects*, spidsformulerer Morton denne pointe: "There is no Goldilock's position that's just right from which to view objects." (Morton, 2013: 36) Fremmedhed er et vilkår, og hvis man ikke kan leve med, at man er uoverskueligt indviklet i materialerne, så er man "endnu ikke klar".

Man kunne indvende, at digtet fremmaner en lineær temporalitet (om end den viser historien som et fald frem for en stigning), men derfor skal man ikke tro, at digtsamlingen ureflektet reproducerer en teleologisk tidslighed. Tid er et udfordret fænomen i bogen, og undergår samme behandling som jegerne, der kollapses i deres overrepræsentation. For hvor vi møder en virtuos behandling af de store tider, finder vi også en minutiøs behandling af det øjeblikkelige.

Det er sjældent at sekunder ender ligesom de begyndte
det er sådan jeg har det
nu har jeg det ikke sådan længere
nu glider et ukendt humør gennem min hjerne
nu forsvinder mine private koordinater i tågen
[...]
nu stikker tandlægen sine hænder ned i min mund
ned og rode med sølvbestikket
som var det juleaften i en kødædende plante
nu bliver jeg angst i biografens sorte boks
ud og slubre vand på toiletterne
ud og få styr på tropperne
[...]
nu begynder det at regne, nu stopper det med at regne igen
nu trækker jeg vejret og holder det inde som om det var mit
[...]
tak til rigsadvokaten der voldtog min mormor
så der kom lidt jura i min dna
tak til trafikulykker, medicin og tab, små tab
uden jer ville jeg ikke være den jeg er

en sekssporet trafik af bakterier og traumer
til og fra dette sindssyge minut. (30)

Digtet kan ses som en punktering af forestillingen om, at man kan gengive omverdenen umiddelbart. Vi er nede i nu'erne, der allerede er overstået, når de benævnes. Centralt i den økomimesis, som Morton nævner, er ideen om, at man kan gengive verden på sine egne præmisser, upåvirket af den menneskelige erkendelse, og derfor må en sådan gengivelse foregå før bevidstheden påvirker indtrykket. Den forestilling om umiddelbar gengivelse, en slags øko-automatskrift, kan ses problematiseret. Interessant er også den afsluttende sætning "til og fra dette sindssyge minut". Det tager ca. et minut at læse digtet, og her kan man bemærke, hvor mange tidsligheder og nu'er der presses ind i det "sindssyge minut". Det er lige så kunstigt at isolere et øjeblik, som det er at isolere et subjekt fra sine omgivelser, fordi det er ensbetydende med at ignorere alle de forbindelser og fænomener, som gør øjeblikket muligt. Som der står, så er det blandt andet i kraft af en voldtægt og en trafikulykke, at jeget overhovedet er til stede i nu'et. Digtet gør op med den lineære tid ved at insistere på det, som man med filosofen Bruno Latour kunne kalde multiple tider – teorien om, at en mængde tidsligheder gennemkrydser det enkelte øjeblik og at vi aldrig har med en lineær serie af øjeblikke at gøre, men snarere foreninger af fænomener, der hver især besidder forskellige tidsligheder og i fællesskab producerer tid (Latour, 1993: 74-76). Det ses også sidst i digtet, hvor vi finder dna'ets evolutionære tidslighed koblet til bakteriernes og traumernes tidslighed. Multiple tidsligheder ophobes i øjeblikket og kollapser lineariteten, hvilket spidsformuleres senere i konstateringen: "Der er alle tider i et sekund" (42).

Man kan altså i Ørntofts digte se en udfordring af de forestillinger om teleologi og autonomi, der er strukturerende for både vestlig tænkning og måder at skabe fortællinger på. Disse har skabt nogle formelle rammer, der har betinget mulighederne for tænkning og handling. Hvad *Digte 2014* kan siges at pege på er andre måder at tænke mennesket på, og andre måder at tænke tid på, der ikke placerer idealistiske mål ude i fremtiden, som kan undskylde aktuel handling. På den måde kan digtsamlingen artikulere en skepsis over for den slags reproduktion af aktuelle strukturer ind i en økologisk og klimamæssig dagsorden, som man f.eks. så det i Lars Løkke Rasmussens plan om 'grøn vækst', som han præsenterede i 2009, og som skulle gøre Danmark til en "grøn vindernation" (Lehmann, 2009). Måske er det netop den slags manglende evne til at tænke ud af strukturel kapitalistisk konkurrencementalitet, der er en del af problemerne.

Problemet med sproget

Digte 2014's problematisering af teleologi, hierarki og autonomi kan, i forlængelse af Morton, vise, hvordan tænkningen kommer til kort, og hvorfor det derfor ikke drejer sig om hverken at vide mere eller få klimaproblematikken til at passe ind i vores kapitalistiske strukturer, men måske snarere om at udvise en ydmyghed over for klimakrisen i anerkendelse af, at den går over vores forståelsesevne på måder, der gør den vanskelig at begribe tankemæssigt og udtrykke sprogligt. I den forbindelse betoner digtene et andet interessant aspekt, som netop angår sprogets generelle magtesløshed i forhold til at udtrykke ikke blot klimakrisen, men verden i det hele taget:

før, efter
ansigter, insekter
forskelle er mig kun sproglige (30)

I denne passage beskrives sprogets centrale funktion. Sproget bryder verden op i adskilte genstande, men snarere end at sige noget om dens egentlige beskaffenhed, siger det nok mere om, hvad vi er nødt til at gøre ved den for at kunne navigere i den: Den må inddeles i genstande, der erkendelsesmæssigt opleves som adskilte, og som derfor får hver deres forskelligt klingende lyd påhæftet. Sproget kommer på den måde til at understøtte et atomistisk verdensbillede. Det sætter klange på verdens fænomener ud fra en forestilling om, at forskelle i toner korresponderer med faktiske adskillelser. Det er efterhånden en klassisk lingvistisk pointe, at sproget er unøjagtigt og tilfældigt i sine inddelinger og henvisninger. Den kendes tilbage fra Ferdinand de Saussures *Cours de linguistique générale* fra 1916, men hvad der er overraskende ved Ørntofts brug af sproglige forskelle er, hvordan de viser, at sproget også kan også presses til det modsatte. Det kan presses til at vise forbindelser, hvor der ikke ellers er nogen logisk eller erkendelsesmæssig forbindelse. Ved at stille ansigter og insekter op ved siden af hinanden, bliver læseren opmærksom på, hvor meget de to ord, der henviser til vidt forskellige ting, minder om hinanden – visuelt og klangligt. Sproget kan misbruges, og når det bliver det, udstiller det sin tilfældighed og unøjagtighed.

udfri mig
udfri mig i de sene skyer
åkander en krop har
lyspletter i blodårene

i årene hvor jeg er jeget, daget
i årene hvor et åndedræt endnu blæser igennem mig (25)

I dette digt er det en veksling imellem noget så abstrakt som tid, årene, der får forbindelse med noget så konkret som blodårerne. Forskellen mellem årene og årerne hviler på en lille nuance i udtalen. Sprogets fattigdom bliver udstillet, idet digtet gør opmærksom på, at sproget ikke engang er præcist nok til at have et originalt ord til hver ting eller hvert begreb. Vi har homofoner – ord der lyder éns, men betyder forskellige ting. Tingene holder sig ikke inden for de kategorier, som vi skaber for dem. Det er som sagt ikke en ny indsigt, men et kendt repræsentationsproblem. Hvad der er nyt er, at digtet viser, hvordan sproget ikke engang selv holder sig inden for sine egne regler om adskillelse.

Derudover ser vi sideløbende med denne udfordring af sproget også en yderligere udfordring af de emner, jeget og tiden, som tidligere har været diskuteret. Jeget skriver, at det er ”jeget” og ”daget”, og den måde kan man ikke bruge ordene på. Et jeg og en dag er substantiver, der ikke kan bruges adjektivisk, sådan som de bliver her. En dag kan, rent sprogligt, ikke være mere eller mindre daget, ligesom et jeg ikke kan være mere eller mindre jeget, og jeg læser denne sproglige bevægelse som en detronisering af jeget og dagens suverænitet. De ophører med at være absolutte størrelser og bliver relative, graduerbare. Et andet sted ender ordlegen i det absurde:

ved du
at mit liv er fyldt med afmagt og frygt
frygt for at spædbørn sender mig for intelligente blikke
frygt for at få hjertestop på gaden
fordi nogen finder en ravklump på en flodbund i junglen
er det ikke breaking news
er det ikke paranoia incapsulated
let's investigate giant pizzamafia and skullfuck randomly
et kæmpe skullfuck digt (60)

Startende med ordet ”paranoia” flyder teksten ud i en sætning, hvor ordene ikke lader til at have andet til fælles end deres vokaler, der får dem til at strømme over i hinanden. Humoristiske guirlander af paranoia-ordets i’er og a’er slynger sig igennem ordene ”paranoia incapsulated / let’s investigate giant pizzamafia” og former noget, som man, med et begreb lånt fra tidligere i digtet, meget passende kunne kalde ”flydende noiagratin”. Her er sproget berøvet for henvisende potentiale – sprogleg for sprogets egen skyld – en sætning, der ikke henviser til andet end sig selv, og som bliver

til ren overflade, eller, kunne man sige, et gitter, igennem hvilket vi kan ane betydninger bag de enkelte ord. Vi bliver ført med ind i paranoiaen, for er det ikke essensen af paranoia at nære den form for grundlæggende mistro til sproget? En nervøsitet over for, om sproget nogensinde virker, eller om man konstant er offer for manipulation, blændværk og skuespil, man ikke kan gennemskue som skuespil.

Som kræft i et ord

Som en virus indtager digtene sproget, bruger det, men manipulerer det samtidig til at vise sine svagheder og sine begrænsninger, og dermed gør de i mine øjne lige præcis det, der beskrives senere:

tusind ugler letter
og spreder sig til alle sider
som kræft i et ord. (58)

Hvad kunne være et bedre eksempel på verdens fremmedhed end canceren, der indtager et fænomen, virker på dets præmisser, men muterer det indtil det ikke ligner sig selv længere? Og det er sådan, jeg overordnet vil karakterisere digtsamlingen. Den fungerer som en tumor i klimarepresentationens etablerede dogmer og strukturer, en forvrængning af den traditionelle cli-fi's reproduktion af fortælleformer. Den virker som en cancer på forestillinger om tidlig teleologi, menneskelig autonomi og sprogets evne til verdensrepræsentation ved at mutere strukturerne og vise deres vrangside samt den måde, hvorpå de med en mørk økologisk bevægelse kan bringes til at overskride deres grænser. Digtene viser, hvordan skellet mellem kultur og natur konstant overskrides og i højere grad må ses som et kontinuum, og hvordan jeget altid er indlejret i sine omgivelser, aldrig suverænt og adskilt, men altid gradbøjet – altid mere eller mindre jeget. De viser, hvordan tiden aldrig kun er lineær og fremadskridende, og at mange tidsligheder hele tiden sameksisterer og krydser hinanden i nuet. Sidst men ikke mindst viser digtene, hvordan sproget, som Madonna vil synge en ny sang med, aldrig er et pålideligt redskab. Sproget er, ligesom bevidstheden, et unøjagtigt, fattigt og skrøbeligt redskab til at begribe omverdenen med, og det gør det svagt erkendelsesmæssigt, men særdeles interessant kunstnerisk.

Litteratur

- Barad, Karen: "Posthumanist Performativity – Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", i Signs: *Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 3, 2003.
- Bennet, Jane: *Vibrant Matter – a Political Ecology of Things*, Duke UP, 2010.
- Chemnitz, Morten: *Inden april*, Gyldendal, 2013.
- Emmerich, Roland: *The Day After Tomorrow*, Twentieth Century Fox, 2004.
- Harman, Graham: *Bells and Whistles – More Speculative Realism*, Zero Books, 2013.
- Latour, Bruno: *We Have Never Been Modern*, Harvard UP, 1993, Opr. udg. *Nous n'avons jamais été modernes*, 1991.
- Lehmann, Christian: "Grøn skuffelse over grøn vækst", i *Information*, 1.5.2009.
- Madonna: "Ghosttown", tekst og video, *Rebel Heart*, 2015.
- Morton, Timothy: *Ecology Without Nature*, Harvard UP, 2007.
- Morton, Timothy: *The Ecological Thought*, Harvard UP, 2010.
- Morton, Timothy: *Hyperobjects*, Minnesota UP, 2013.
- Morton, Timothy: "Here Comes Everything – The Promise of Object Oriented Ontology", i *Qui Parle*, Vol. 19. No. 2, Forår/Sommer 2011.
- Rigby, Kate: Kapitel 7: "Ecocriticism", Julian Wolfreys (red.), *Introducing Criticism at the Twenty-First Century*, Edinburgh UP, 2002, 151-78.
- Ross, Gary: *The Hunger Games*, Lionsgate, 2012.
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*, Payot & Rivages, 1995 (opr. udg. 1916)
- Shiva, Vandana: *Livets ophold*, Rosinante, 1990. Opr. titel: *Staying Alive*, 1988.
- Skøtt, Mette Valbjørn: "Kunsten skal få folk til at ændre adfærd", *DR Kultur*, 3. maj, 2011: <http://www.dr.dk/nyheder/kultur/kunsten-skal-faa-folk-til-aendre-adfaerd>
- Stanton, Andrew: *Wall•E*, Pixar Animation Studios & Walt Disney Pictures, 2008.
- Toro, Guillermo del: *Pacific Rim*, Warner Bros., 2013.
- Wolfe, Cary: *What is Posthumanism*, Minnesota UP, 2010.
- Ørntoft, Theis: *Digte 2014*, Gyldendal, 2014.

Jens Kramshøj Flinker
ØKOLITTERATUR OG
ØKOKRITIK I EN
APOKALYPTISK VERDEN

I en kristen mytologi betyder ordet apokalypse 'afsløring', 'åbenbaring' eller slet og ret 'altings afklaring'. Den kristne forestilling om apokalypsen bygger på forestillingen om en guddom med magt over tiden. Ifølge ph.d. og religionshistoriker Mikael Rothstein skaber apokalypsen en bestemt tidsopfattelse i mennesket, hvor verden bliver til på et givet tidspunkt, eksisterer i et forløb, hvorefter dommedag indtræffer, og verden destrueres i den form, den er skabt. Det apokalyptiske motiv handler således om sortering af mennesker, idet "dommens dag" eller "de sidste tider" kun giver mening, hvis der er nogen, det går ud over, og andre, der belønnes – her bliver den sande viden afklaret eller åbenbaret, og en ny og bedre verden kommer til syne.¹

I *Vølvens spådom* tales med ragnarok om en lignende apokalypse, hvor solen sortner, og verden går under i et kosmologisk krigs kaos mellem aser og jætter. Digtet ender dog også her med, at en ny verden vokser frem.

Det gælder både for *Vølvens spådom* og i den kristne eskatologiforståelse, at apokalypsen opfattes som en renselse, der gøder jorden for en lysere og bedre fremtid.

Hopper man imidlertid frem til vores egen tid, synes apokalypsen at være mere endegyldig og afsluttende. I Jan Sonnergaards roman *Om atomkrigens betydning for Vilhelm Funks ungdom* (2009) beskrives, hvordan punkernes og yuppiernes vilde og hedonistiske excesser i 1980'erne i høj grad var betinget af den samme apokalypsevision: den kolde krigs atomtrussel og altings undergang. NO FUTURE! Romanen er tillige spækket med sangtekster fra 1980'erne som en understregning af, hvor meget angsten for atombomben prægede tiden og kulturen.

I dag er det ikke angsten for guder eller en atomkrig, som præger tidens, kulturens og kunstens undergangsfantasier. Og som nævnt synes apokalypsen heller ikke at skulle have nogen rensende effekt. Undergangs-truslen i dag knyttes i højere grad til truslen om global klimaopvarmning og dertilhørende klimaforandringer.

Lars Skinnebachs *Øvelser og rituelle tekster* (2010) og Theis Ørn-tofts *Digte 2014* er oplagte valg at inddrage i en analyse, da de begge forholder sig tematisk til en sådan klimaapokalypse. Jeg vil dog i denne artikel argumentere for, at de gør det på vidt forskellige måder. De to digtsamlinger synes nemlig at have vidt forskellige økopolitiske tilgange til klimaforandringerne. Hermed opridser de også en kløft i den – i nordisk sammenhæng – underbetonede litteraturteoretiske retning, som kaldes økokritik. Mit bud er, at *Øvelser og rituelle tekster* på én gang er forankret i et oplysningsparadigme, hvor mennesket stadig spiller en rolle i forhold til at afbøde klimatruslen, men samtidig også gør op med tidligere tiders natursyn og således også indskriver sig i en 'mørk økologi'. *Digte 2014* er derimod posthuman kunst, hvor mennesket ikke har nogen særstatus i naturen. Med udgangspunkt i de to positioner er det derfor nærliggende at stille følgende spørgsmål: Hvilken rolle spiller økolitteratur og økokritik i forhold til en fremtidig klimaapokalypse? – en diskussion, jeg vil foretage afslutningsvis i artiklen.

Skinnebach: virkningskunst i en apokalyptisk tidsalder

Da digteren Lars Skinnebach i slutningen af 2010 udgav *Øvelser og rituelle tekster* første gang, bestod oplaget af få håndlavede unikaeksemplarer. Købte man bogen, forpligtede man sig imidlertid til kun at købe de mest basale fødevarer i fem dage. Dette kontraktforhold hænger ifølge Skinnebach sammen med klimakrisens apokalyptiske fremtidsscenario:

Jeg stiller mig selv spørgsmålet, hvad kunsten skal stille op, hvis verden nærmer sig en altomfattende katastrofe. Jeg opererer med et handlefelt på fem til 10 år, hvor det er nødvendigt at ændre adfærd radikalt i forhold til udledning af drivhusgasser, hvis ikke vi skal sætte de irreversible processer i gang, som vil medføre verdensomspændende katastrofer og muligvis fjerne betingelsen for liv på jorden. Indtil videre har spørgsmålet medført et helt nyt kunstsyn (for mig).²

Skinnebach lancerer her en politisk kunst, som vil 'forandring' og 'handling' med henblik på en mere bæredygtig og etisk adfærd. Spørgsmålet er blot, hvordan *Øvelser og rituelle tekster* formelt og indholdsmæssigt søger at fremmane en sådan handlingsetik hos læseren? Skinnebach kalder selv det kunstsyn, som ligger til grund for *Øvelser og rituelle tekster*, "virkningsorienteret kunst":

Digtning, der ikke beskæftiger sig med menneskehedens største trussel (KK), er ikke værd at beskæftige sig med. Fordi alt andet er at spille violin, mens skibet går ned. (Skinnebach, 2011, s. 27)

Kunst skal handle om klimatruslen, samtidig skal den også være virkingsorienteret. Det betyder ifølge Skinnebach, at det ikke er det æstetiske udtryks iboende kvalitet eller eksistentielle dybde, der bestemmer, hvad kunsten indeholder, men derimod hvilken virkning den har i det samfund, som omgiver den, eller på de mennesker, som beskæftiger sig med den.³

Skinnebach er her inspireret af det, han kalder ”rituel kunst”, som han har lært at kende i sin opvækst på Grønland. Den rituelle kunst ligger eksempelvis til grund for det juridiske system i de gamle og ikke-skriftbaserede fangersamfund på Grønland. Da der ikke fandtes lovbøger, var det kun muligt for de gamle grønlandere at anklage en anden for dette eller hint gennem digte og sange. Når sangen var færdig, var det den anklagedes tur til at forklare sig igennem en improviseret sangtekst. Den, som fik tilhørerne på sin side, havde vundet stridigheden. Disse ritualer har været vigtige for Skinnebachs *Øvelser og rituelle tekster*, da det ikke er ”kunstens skønhed eller dybde, det handler om, men øvelserne, tilknytningen til etikken og tilknytningen til den virkning, øvelserne får”:

Det, jeg synes er anderledes ved den rituelle kunst, er som sagt, at den er virkingsorienteret. Hvorfor er det så, at jeg forkaster digtene og bøgerne, som jeg tidligere lavede? Eller i hvert fald den kunstopfattelse, der ligger til grund for dem? Jo, det er simpelthen fordi, at jeg mener, at vi er på vej mod en klimamæssig katastrofe, en økologisk katastrofe, som gør, at vi må omdefinere begrebet ’eftertid’.⁴

Apokalypsen i bogen er altså ikke kun indholdsmæssig. Der er også tale om en apokalyptisk form, som søger at indvarsle en undergang for den traditionelle prosa og lyrik, altså for den tradition, som er lukket om sig selv i individuelle jeg-oplevelser.

Der er i Skinnebachs verden tale om en forældet kunst over for en ”virkningskunst”, hvor det interessante ikke er ”at finde det smukkeste ord eller beskrive alle sindets krinkelkroge i litteraturen. Det kunstsyn er fra en tid, hvor jorden var rar og uskyldig, men vi har bare ikke en masse år til at erkende en masse dybder i sindet”.⁵ Hvis menneskeheden kun har et ”handlefelt” på ti år til at hindre den værste form for klimaapokalypse, er Skinnebachs kunstneriske udgangspunkt at stille spørgsmålet: Hvad har kunsten at tilbyde? Han vil slet og ret omdefinere kunstens rolle og muligheder. Og det gør *Øvelser og rituelle tekster* på to overordnede måder:

Dels i et opgør med det, som jeg kalder et romantisk-religiøst natursyn, hvor naturen fremstår som en ideologisk fantasme bestående af 'autentiske', 'naturlige' og 'oprindelige' værdier, hvortil mennesket kan trække sig tilbage og blive hel igen. Her er der tale om en arv fra romantikken, men et sådant natursyn kendes eksempelvis også fra Vagn Lundbyes og den sene Thorkild Bjørnvigs miljødigte – blot for at nævne nogle få. *Dels* i et opgør med den modernistiske lyriks form og sprogbrug.

Øvelser og erindringer – drabet på et romantisk-religiøst natursyn

Øvelser og rituelle tekster er opdelt i en første del, som består af 'øvelser' og 'løsninger' samt en anden del bestående af "Rituelle cirkler", "Forord", "Cirkel for Insula" og "Bosættelser". Det er førstedelen, som skal læses her.

Øvelserne og ritualerne i værket bygger på, at Skinnebach hver dag, over et længere tidsforløb og uden forfinende æstetiske kriterier, har nedskrevet sine erindringer om en tur ud i ødemarken i Grønland, som han foretog med sin far cirka 25 år tidligere. Øvelserne er altså en genskrivning af den samme jagttur med faren, som forløber nogenlunde således: Far og søn sejler ind i en grønlandsk fjord, hvor de slår lejr ved en orange container og lægger deres bagage af. Pludselig dukker et rensdyr op, faren skyder, og dyret falder til jorden, men rejser sig umiddelbart op igen, da det ikke er ramt rigtigt. De fisker, går på jagt, laver mad og nogle gange har drengen onde drømme om natten.

Men hvorfor er det netop denne jagtoplevelse, jeget vender sig mod, og hvad har denne oplevelse med klimakatastrofen at gøre? Handler det om at modgå undergangen ved at trække sig tilbage og leve i pagt med naturen som et alternativ?

Umiddelbart får vi at vide, at barnet, der oplevede turen den gang (*det erindrede jeg*) – modsat voksen-jeget, som erindrer og reflekterer over klimaapokalypsens nærvær (*det erindrende jeg*) – kom i kontakt med og havde "nogle grundlæggende naturreligiøse oplevelser", "nogle grundlæggende forestillinger om et utopisk land" (s. 10). Således veksler øvelserne hele tiden mellem erindringer og nutidige refleksioner:

Lige siden den tur, turen, har jeg haft en ide om at flytte ud til den store sø og leve alene. I nogle år. Til ensomhed. Det var min fremtidsplan. Det kedede mig at læse Walden, den manglede initiering. (s. 7)

Sætningen "Det var min fremtidsplan" står tilpas alene til at gøre opmærk-

som på en plan, som ”var”. I øvrigt keder det ham at læse Henry David Thoreaus *Walden, or Life in the Woods* (1854), som handler om at bo og isolere sig i skoven.⁶ Naturen hos Skinnebach er ikke den basis, hvori man kan hente hjælp og søge tilbage for at begynde på en frisk.

Et sådan romantisk-religiøst natursyn findes som nævnt hos Thorkild Bjørnvig. I digtet ”BASIS” fra *Abeguder* (1981) er ”Beton asfalt plastik” ikke menneskets basis. Det er derimod naturen, og ”op fra den strømmer/ fornelse til det væren i os, som ikke vil undvære/ blomster og græs og træer og dyr som de *virkelig* er – / solsortens fløjt i baggården, lærken og solopgangen”.⁷ Byen er stedet, hvor mennesket oplever fremmedhed. Denne følelse overvindes, når vi ved, hvor vi kommer fra: vi skal erkende naturens kosmos, og at kosmos er en del af os. Vi må erkende det, som er anderledes end os. Vi må erkende og finde os til rette i naturens orden, uden at prøve at kontrollere den – også selv om vi bor i byen.

Men i *Øvelser og rituelle tekster* beskrives naturen på en helt anden måde, end det er tilfældet hos Bjørnvig. Der tages nok udgangspunkt i ’vildnisset’, én af hovedmetaforene i den sene romantisk-religiøse oprindelighedsdyrkelse, men hos Skinnebach er den grønlandske natur hård, destruktiv og grusom:

Min far sad i forteltet, da jeg vågnede, han sad og røg, kogte vand. På grund af blæsten kunne vi ikke sejle op ad søen (blæsten kom fra dybt inde i landet), og vi blev kastet i land på den anden bred, hvor en orange container stod og lyste. Det havde regnet. (s 17)

Far og søn må overnatte i en menneskeskabt container, som giver en smule komfort, men hvor det driver ned ad plexiglasvinduerne med kondensvand. I elven er der olie, jeget er bange for at komme for langt ud i naturen, og de må konstant holde gang i deres kogegej for at gøre sig det bekvemmeligt.

Ligesom naturen på ingen måde idylliseres, forløber jagtturen heller ikke som tiltænkt. På datidsplanet får barnet flere og flere mareridt, idet naturen, på animistisk vis, besjæles af en kvindelig ”fjeldånd”. Jagtturen er i sig selv et klassisk overgangsritual, som handler om renselse og indvielse ved overgangen fra jegets status som dreng til en status som mand. Denne ’rite de passage’ kendes især fra amerikansk litteratur, som eksempelvis Herman Melvilles *Moby Dick* og flere af Ernest Hemingways *Short stories*.⁸ Drengen fanger flere fisk, end det er nødvendigt, og må lægge dem ud til ravnene og rævene, hvorfor han ”føjte skam”, og hans drømme fortætter sig aldrig til indsigt, men forbliver mareridt. Alt sammen en påmindelse om, at drømmene ikke henviser til et bagvedlæggende natur-kosmos, som mennesket kan *mane* frem.

Der er med andre ord ikke en romantisk-religiøs oprindelighedsideologi på færde i *Øvelser og rituelle tekster*, som skal redde os fra klimaapokalypsen. Netop ved at dekonstruere dette natursyn, må mennesket erkende sin sårbarhed og udsathed. Hos Bjørnvig er mennesket fremmedgjort af kulturens usammenhængende enkeltfortællinger, og forfatteren vil tage læseren med tilbage til oprindelige og almenmenneskelige værdier – gøre jorden beboelig igen. Hos Skinnebach er naturen ikke den sentimentale basis, en ideologisk fantasme, der kan hele de skader, den moderne verden har frembragt. Tværtimod lader det til, at vi må erkende, at verden ikke lader sig hele, at det er umuligt at 'genskabe' og være 'oprindelig', hvormed det 'at handle anderledes' synes at være den eneste mulighed.

Virkningskunst – et opgør med modernismen

De første linjer i øvelsesdelen minder, både grafisk og i sin tone, om modernistisk lyrik, men herefter slås over i en mere prosaagtig stil:

Jeg har den udsendtes trang
til utopier, grænseløs
indtrængen, min sæd
falder ned i sne, natten
Min far og jeg, vi
boede, bor
vi i den orange
container
ved den store sø
ved 3. fjord
ved en forladt forsøgsstation
Vi sejlede ind, i den lille jolle til bunden af fjorden, det var en længere
tur, end jeg havde været på før, vi sejlede væk fra øen og lovene i en
glasfiberhånd løsevet fra sin krop, sit samfund. (...) (s. 7)

Den udsendte, som man med god ret kan antage er sammenfaldende med digteren, har ikke blot trang til at ytre sig, men også trang til utopier; at gøre noget livgivende og frugtbar. Men jorden er gold, og natten er sort, sneen har fastfrosset os i vante tankesystemer og handlinger, som forhindrer os i at se klart, forhindrer os i forandring. Kunsten må altså forandres, brydes fri af sine vante systemer.

Efter digtets første indledende linjer ophører syntaksen med at være opbrudt – sådan som det kendes fra især den modernistiske lyrik – og 'flyder i stedet ud' i lange sætninger og mange punktummer. Der er heller

ingen ironi at spore *inde i* øvelserne, ligesom sproget er sparsomt på metaforer og skrevet i prosaiske vendinger som eksempelvis: ”I Sydøstasien er grøntsagspriserne steget med 40% (...)” (s. 13).

Opgøret med modernismens kunst er altså åbenbar fra begyndelsen. *Øvelser og rituelle tekster* begynder nok med patos og metaforik, men forlader sig ikke på, at grænseoverskridende sprogbrug, æstetisk autonomi, metaforer, ironi og opbrudte linjer kan skabe forandring, som jo er modernismens udgangspunkt. Når *Øvelser og rituelle tekster* insisterer på en anden form og et andet sprog end modernismens, er det fordi, vi, ifølge Skinnebach, kun har et handlefelt på fem til ti år til at afværge klimaapokalypsen. Vi har med andre ord ikke tid til at dykke ned i et poetisk særsprog med henblik på at finde ’vores sande stemme’ hinsides normalsprogets tvang og tolkningsperspektiv.

Howdan kan man være forudsætningsløs igennem rituelle handlinger?

Den rituelle skrivehandling, hvor jagturen beskrives igen og igen i *Øvelser og rituelle tekster*, har til hensigt at frigøre jeget fra den verden, han kommer fra; en verden, som er styret af vækstideologiens sprog og handlinger. Hvis denne frigørelse lykkes, gemmer sig en ”utopi” (det er håbet), som handler om en forudsætningsløs væren:

At opleve, at tilstanden er uafhængig af sine forudsætninger. Det er et spørgsmål. Jeg tror, at en del af mit misbrug af alkohol og hash handler om at ødelægge eller glemme mine forudsætninger for at være i den tilstand. (...). Alt sammen det samme jeg, men forladt af sig selv. Det kunne det samme med det sproglige misbrug gøre sig gældende [sic!]. Det kunne se ud, som om jeg ødelægger sproget, digtene, men det er forudsætningerne for sproget jeg vil forlade. (s. 11)

Ved at genskrive den samme erindring opstår et ritual, hvormed der opøves en tilstand, hvor man møder verden uden det samfundssprog, som betinger vores tolkninger af og handlinger i selvsamme verden. Den rituelle øvelse minder altså på mange måder om modernismens sprogopfattelse, men det er den rituelle handlingsside, som er i fokus her. Sådanne øvelser kendes fra yogafilosofien eller de kristne mystikere, hvor det handler om at fastholde sin ”opmærksomhed på nogle bestemte mentale billeder som man gentager og fokuserer på indtil man er i stand til at møde det ubetingede – det grænseløse verdensalt eller Gud”.⁹

Et ritual er som bekendt en symbolsk handling eller en række af handlinger inden for et religiøst eller verdsligt system. Ritualer og øvelser udgør altså handlingssiden af et trossystem eller en forestillingsverden. De rituelle handlingsgentagelser oplader et system med bestemte værdier, forestillinger og følelser. Eksempelvis hører vi om, hvordan der var en grad "af etik, som lagde sig i min far, når han kom ud i" naturen (s. 23). Jeget oplever altså sin far som forandret, ja ligefrem som rensset på turen. Faren drikker ikke i naturen, han er "smuk i naturen, en anden mand". Det "var en renselse i den orange kedel" (s. 18). Den orange container, hvor de konstant koger vand og laver mad, bliver her til en svedehytte, som renser dem begge. Jagten, kogningen og maden er de handlingsritualer, som hensætter dem begge i en anden tilstand. Gennem disse intense handlinger, bundet af nødvendigheden for varme, komfort og mad, frigøres "erindringen" fra den verden, de kommer fra – og det er denne erfaring, drengen tager med sig hjem fra jagtturen. Det er en sådan "initiering", altså igennem bestemte handlingsritualer, jeget søger at indføre sig selv i et nyt livsafsnit – at frigøre sig fra det, at være vækstmenneske.

Hvordan kan man være politisk i lukkede systemer?

De rituelle øvelser kredser hele tiden om at fremmane nye lukkede systemer som en form for utopi: "Jeg mener, der er en utopi i det selvreferentielle i skriften, jeg mener, at utopien er en forudsætningsløs væren" (s. 11). Hvad menes der med, at der angiveligt findes en utopi i det selvreferentielle? At der hele tiden tales om at opbygge et "lukket system, en biosfære" (s. 9). Og hvorvidt er det overhovedet muligt at forbinde en politisk virkningskunst med isolerede og lukkede systemer?

Den tyske sociolog Niklas Luhmanns teori om systemer kan her hjælpe til at svare på spørgsmålet. Luhmanns ambition er at opbygge en teori om levende, psykiske og sociale systemer. Det er dog i denne sammenhæng kun det sociale system, som har interesse.

Sociale systemer består ifølge Luhmann af kommunikation. Der kan eksempelvis være tale om skolesystemer, sundhedssystemer, politiske systemer, kunstsystemer, som alle har hver deres særegne sprog og logik. For Luhmann fungerer sociale systemer "autopoietisk". Det vil sige, at systemer skaber og opretholder sig selv og således kun fungerer ud fra deres egen lukkede logik og refleksion. Autopoietiske systemer markerer således en grænse mellem systemets sprogkoder og en omverden, som systemet ikke påvirkes af.¹⁰ Systemer er med andre ord selvreferentielle. Konsekvensen af denne opfattelse er, at hvert system i samfundet er ba-

seret på sin egen logik og egne specifikke hensyn, og derfor kan man ikke antage et centrum, hvorfra samfundet som helhed kan regeres, forstås og overskues.

Ordet "autopoiesis" består af de græske begreber 'autos' (selv) og 'poiesis' (skabelse, digtning) og betyder netop selv-skabelse. Luhmann er her inspireret af den chilenske biolog Humberto Maturana, som opfandt begrebet i 1971. Maturana anvender begrebet som et organisationsprincip, som gælder alle levende væsner. Eksempelvis gælder det, ifølge Maturana, såvel kaskelothvalen som mennesket, at de frembringer og opretholder sig selv, idet de selv producerer de komponenter, de består af. Således frembringer en "celle på molekylenniveau til stadighed de bestanddele, den har behov for, til at opretholde sin organisation: proteiner, nukleinsyrer, lipider ect."¹¹

Samtidig taler Luhmann også om, at systemer tilpasser sig omverdenen. Det synes at indebære, at systemer ikke blot er lukkede, men også åbne. Så hvad er forholdet mellem åbenhed og lukkethed? Systemet skal betragtes som en form, hvori der sker en "reduktion af kompleksitet" over for en ydre verden, som netop er uoverskuelig og kompleks, men som systemet får sin informationsenergi fra.¹² Det betyder, at omverdenen altid er mere kompleks end systemet, og det er således systemets opgave at reducere kompleksitet i forhold til verden på den ene side og i forhold til sig selv på den anden. Systemet kan ifølge Luhmann foretage en kompleksitetsreduktion ved enten at "samle sin omverden i bundter", således at systemet finder en fælles betegnelse for forskellige forhold i omverdenen, og indrette sine reaktionsmønstre derefter. Man kan også forestille sig, at systemet holder et identisk "reaktionsmønster parat, som kan anvendes over for meget forskelligartede sagsforhold i omverdenen".¹³ Hermed skaber systemet sin egen 'mening' eller orden.

Et eksempel på et autopoietisk systems virkemåde kan iagttages i forhold til den økonomiske krise, som opstod i 2008. Det etablerede, økonomiske system kan godt køre sig selv ind i en økonomisk krise, men dette fører ikke til grundlæggende forandringer i systemet. Det økonomiske system reagerer tværtimod på krisen ud fra sin egen logik, idet man opretholder teorierne for at kunne beskrive og 'løse' krisen. I forhold til klimakrisen reagerer det selvsamme system, som netop er drevet af en vækstideologi, ud fra logikken om, at jo mere vækst der skabes (altså kul- og olieafbrænding), jo bedre råd får vi til grøn teknologi, som så skal løse klimakrisen.

Vender vi tilbage til *Øvelser og rituelle tekster* er det netop et helt anderledes og lukket system, som skal forhindre den værste klimakatastrofe. Igennem øvelserne, og som optakt til handling, lyder "1. løsning" således:

Datiden tilhører kroppen, nutiden tilhører sindet. Du tror mig ikke, det her, det sker, eller du tror mig, og vi er glade. (...) Tiden er ikke til at advare længere, det er tid til handling. Vi behøver hvert strå. Klimakrisen er over os. Bag os den verden. Verden. Alt tyder på, at det er en religion, vi har brug for, at de politiske systemer ikke magter at forhindre katastrofen. Det bedste vi kan gøre er at vente. Lære de gamle håndværk. Meditere. Tænk ikke på, hvem der skal skaffe os maden, ikke tænke på det, eller tænk på det. Bliv selvforsynende i det omfang, du kan være det, byg et drivhus, eller dyrk grøntsager i din vindueskarm i huset, i lejligheden, i skuret. (s. 19)

Vi ser her en kritik af vækstideologiens logik. Når ”de” ikke magter at vende udviklingen, skyldes det, at det økonomiske-vækst-system kun kan reagere ud fra en binær logik, der hedder vækst over for ikke-vækst. I den forstand reagerer det politiske såvel som det økonomiske system meningsfuldt, når systemernes reaktionsmønstre giver væksten forrang.

Det er derfor, det er nødvendigt med ”radikale afkald” (s. 20); at opbygge lukkede og nye systemer, som reagerer ud fra egne logikker. Det er sådanne små og lukkede systemer, der udgør utopien. Netop i en erkendelse af, at de politiske og store kollektive utopier *ikke* magtede opgaven: at stoppe klimakrisen. Vi skal lære de gamle håndværk, meditere og blive selvforsynende. Disse fordringer udgør hver især et handlingsritual, som reagerer ud fra en logik, der hedder: bæredygtigt over for det ikke-bæredygtige.

Som det fremgår af ”Løsning 1” inddrages et ”du”, således at der nu tales til læseren. Det er karakteristisk, at løsningspassagen ender uden et punktum, som et spørgsmål og en åbning til læseren om, hvilke handlingssystemer han eller hun vil kaste sig ud i. Tage cyklen, droppe flyrejserne, stoppe med at spise kød hver dag osv.? Det er et karakteristisk Skinnebach-træk at tale til et ’du’. Effekten af denne tiltale er som i det klassiske eksempel, hvor én på gaden råber ’hey’, hvorfor man ikke kan lade være med at vende sig om. I denne venden-sig-om besvarer man tiltalen ud fra en position, der er i defensiven: ’hvad vil du mig?’, ’Hvad kræver du af mig?’. Dette stilistiske virkemiddel er ganske effektivt, idet litteraturen her afkræver noget af sin læser.

Men ligegyldigt hvilke handlingsritualer vi kaster os ud i, skal vi øve os – jævnfør øvelserne. Gennem mere bæredygtige handlinger skal vi skrælle de etablerede systemer af os. Vi skal rense os. Gennem handlinger bliver vi andre mennesker. Er det ikke det, verden har brug for? – det synes at være *Øvelser og rituelle teksters* etiske fordring.

Bjørnvig og Bonderøven

Spørgsmålet er imidlertid: Er *Øvelser og rituelle tekster* ikke her på vej ind i et romantisk-religiøst livssyn, som det kendes fra Thoreau og Bjørnvig? Eller fra Bonderøven for den sags skyld?

Svaret er nej. *Øvelser og rituelle tekster* gør op med forfatteren som profet og hermed med det lyriske jegs ophøjede, myndige og profetiske digterstemme. De første linjer i øvelsesdelen minder ellers på mange måder om en sådan profetisk stemme, men slår hurtigt om i usikkerhed. Stemmen i *Øvelser og rituelle tekster* er altså prøvende og vaklende: ”Vi må give afkald på det meste. Selv om det ikke hjælper, hjælper det ikke” (s. 20). Heller ikke her er der et punktum til slut i sætningen, så selv om det ikke hjælper, hjælper det ikke ’at blive ved’, fristes man til at digte videre – eller hvad? Sætningen er central, idet den peger på, at det lyriske jeg ikke tror på sin utopi som absolut eller sand. Alle systemer har en systemfejl, en bagside. Det er jeget i *Øvelser og rituelle tekster* udmærket klar over: ”For eksperimentets skyld skulle vi se, hvor længe vi, du, jeg vil se, hvor længe jeg kan standse olieafhængigheden” (s. 19).

Men hvorfor denne usikkerhedsstemme? Netop ved at dekonstruere den profetiske stemme, må mennesket erkende sin sårbarhed og udsathed. Her er der ingen profetisk vejviser, der fra en isoleret position peger på absolutte sandheder, vi synes at have glemt i den moderne verden. Apokalypsen betragtes heller ikke i *Øvelser og rituelle tekster* som begyndelsen til noget nyt og godt, som det kendes fra en kristen forståelsesramme. Apokalypse-scenariet hos Skinnebach er båret af usikkerhed og mistillid til, hvorvidt en sådan utopiforandring overhovedet er mulig som *kollektiv* bevægelse. Hos Skinnebach er der intet ’Vi’ som udgangspunkt for en fælles løsning, ingen længsel og fascination af undergangen – som man eksempelvis ser i Tom Kristensens kunstneriske apokalypse i ”Landet Atlantis” (1920) eller i Ole Wivels digt ”Forvandlingen” (1948), der er båret af en religiøs forventning om menneskets og verdens genfødsel til noget bedre efter 2. verdenskrigs apokalyptiske karakter. Forfatteren er altså ikke den profet, der kan overskue og gennemskue et kosmos, vi andre er blinde for. Tværtimod lader det til, at vi må erkende, at verden ikke lader sig hele, og at alle løsninger rummer en bagside. Mennesket vil altid begå vold og destruktion i de systemer, det indgår i – eksempelvis mod naturen (dyrkelse af mad) eller mod os selv, hvis vi bliver for radikale i vores afkald (hvis vi får for lidt mad). Vi må med andre ord anerkende, at destruktion er lige så menneskelig, som det at forme og skabe. Derfor er mennesket ”en svulst”; og vil altid være det (s. 26). Det handler ganske enkelt om at blive mindre destruktiv.

Det er også i dette lys, man skal læse den ironiske bagsidetekst i den masseproducerede "Folkeudgaven":

Dette er en bog, som udløste det skred i den offentlige samtale, der førte til, at Danmark i 2011 fik et nyt regeringsgrundlag, og som massemedierne har betegnet "Skinnebach-effekten" (en betegnelse for det forhold, at man gennem de mindste, virkningsorienterede handlinger, ændrer på eller løser de størst tænkelige problematikker). Bogen er en vækstkritik og et naturreligøst dokument, et drab på fiktionen, og fortællingen om en drengs initiering til tegnenes underverden. Bogen er en strukturel vej til indsigt, og et opgør med 200 års autonomi-ideale [sic!] i den vestlige kunstforståelse. Et ikke-sted i en førkatastrofal tidsalder.

Skinnebach viser med al tydelighed sin bundethed til et distributionssystem, der handler ud fra en logik, som går imod hele tanken om klimavenlighed. Hermed peges på, at vi altid er indfældet i systemer, og at alle systemer (også forlags- og udgivelsessystemet) har en bagside – her en klimamæssig bagside.

Stinkende autoriteter og kampen om tiden

Klimaapokalypsen i *Øvelser og rituelle tekster* er ikke blot en æstetisk kategori, men en reel trussel for hele menneskeheden. Bogen sætter fingeren på det ømme punkt i både det moderne og senmoderne samfund: vores tiltro til at økonomisk, teknologisk og politisk udvikling kan hjælpe – men som bekendt snarere er problemet.

Øvelser og rituelle tekster bygger på en overbevisning om, at kunst kan ændre verden. At kunsten må være politisk. Det virkningsorienterede kunstsyn er en påmindelse om, at der ikke er tid til at flytte erkendelser over tid, som det gælder for modernistisk kunst; kunsten skal virke nu. Dette opgør kan ikke blot spores i det formelle udtryk, men italesættes også direkte i sidste og ottende øvelse. Denne øvelse – som minder om et digt – indledes med:

Det er bare det, at/ du skulle begrave, hellere / din smerte i dit køn, som hænderne/ som i dit køn, se lækker ud! (s. 28)

Det talesproglige "Det er bare det, at", peger i retning af, at jeget vil forklare noget. Det "du", som jeget henvender sig til, kan både være den gamle lyriske tradition, anmelderne samt læseren, idet de omtales som

”stinkende autoriteter”, der kredser om køn og individuel smerte i deres litteraturopfattelse. Endvidere tillægges de autoritet til at forære jeget et ligklæde som en dødsdom over hans kunstneriske projekt. Men jeget spørger provokerende til, om dette ”du” stadig tror ”på noget oprindeligt?” – vel her i forståelsen af det oprindelige som det gamle natursyn og modernismen som kunstretning; fra den gang jorden var rar? Herefter ironiserer han over deres svar, når de kalder digteren hjem, på plads i folden:

kom herhjem, hvor stjernerne/ er ligegyldige skrig fra en ligegyldig/ gud.
Medierne har været slukket/ i 12, timer og jeg anerkender/ ikke dig, dig
ikke. (s. 28)

Stjernerne konnoterer her lyrikkens æsteticistiske livsanskuelse, som et kunstsyn, der er forankret i en, for jeget, ligegyldig gud. Gennem sine (skrift)handlinger gør jeget sig forudsætningsløst; frigør sig fra debatten, anmelderne, medierne og den kunstneriske tradition. Der er tale om et opgør med modernismen, ligesom i Klaus Rifbjerg berømte programdigt ”Terminologi” (1960), der slutter med en nedtælling og en knockout af den lyriske tradition før ham: ”Lyrik: 5-4-3-2-1-0”. Det er et opgør med dyrkelsen af den fri associationsdannelse, troen på metaforen som en port ind til tilværelsens dybere dimensioner samt tilbedelsen af et grænseoverskridende nysprog. Der skal kommunikeres direkte; tiden er knap. Det er handling, som leder til et nyt verdenssyn, og ikke først ny erkendelse (romantisk funderet *Weltanschauung*), som skal føre til handling.

Økokritik og økolitteratur

Inden for dansk litteraturvidenskab vrirler det ikke med teorier om sammenhængen mellem natur, klima, kultur og litteratur. Det kan selvfølgelig kun undre, da den globale klimakrise og jordens bæredygtighed har været genstand for diskussion snart sagt overalt. I England og USA har denne kritik over de sidste 25 år imidlertid udviklet sig markant. Der er her tale om en ’Ecological criticism’ eller ’Ecocriticism’.

Men hvad er økokritik? Ifølge antologien *The Ecocriticism Reader – Landmarks in Literary Ecology* (1996) definerer redaktøren Cheryl Glotfelty økokritikken som blot og bart ”the study of the relationship between literature and the physical environment”.¹⁴ Til grund for denne definition ligger økologiens første lov: at ”alt er forbundet med alt andet”.¹⁵ ’Økologi’ handler altså ikke kun om rene madvarer, som økologi på vores

breddegrader ofte associeres med, men i højere grad om sammenhængen mellem levende væsner og deres miljø.

Store dele af økokritikken gør også op med den litteraturvidenskab, som udelukkende fokuserer på menneskets samspil med kulturen, da den glemmer de vitale økosystemer, som også påvirker mennesket. Polemisk udtrykt af Cheryl Glotfelty:

If your knowledge of the outside world were limited to what you could infer from the major publications of the literary profession, you would quickly discern that race, class and gender were the hot topics of the late twentieth century, but you would never suspect that the earth's life support systems were all under stress. Indeed, you might not know there was an earth at all.¹⁶

For økokritikken er det ikke bare ”samfunnet og den sociale sfære som er interessant; retningen vekt lægger at konceptet ’verden’ omfatter hele økosfæren”.¹⁷

Økokritikken tager for alvor sin begyndelse i 1990’erne med udgivelser af diverse antologier og bøger med et økologisk perspektiv. Den tidlige økokritik så imidlertid dagens lys allerede i 1960’erne uden dog at have et navn, der kunne samle bevægelsen. I denne periode var økokritikken særligt fokuseret på menneskets nære forhold til naturomgivelserne, hvor fokus i dag er udskiftet med et ”planetarisk perspektiv – det vil sige et fokus på kloden som helhed”¹⁸ som det hedder hos ph.d. Gregers Andersen, som forsker i dette felt. Mange økokritikere, dengang og i dag, har et øko-centrisk udgangspunkt. Et sådant natursyn kendes eksempelvis fra den norske filosof Arne Næss og hans begreb om dybdeøkologi, dvs. at alt levende har værdi i sig selv, også selv om disse væsner ikke har nogen nytteværdi for mennesker. Ifølge ph.d. Torsten Bøgh Thomsen er det teoretiske udgangspunkt i denne økokritik stærkt normativt og har til hensigt at fremelske en større forståelse og respekt for omverdenen gennem analyser af naturorienterede læsninger.¹⁹

Økokritikken kan opdeles i en ’grøn økokritik’ og en ’mørk økokritik’.²⁰ Udgangspunktet for den grønne litteraturkritik er en kulturkritik, der bekymrer sig om klodens ve og vel. Således tager Gregers Andersen udgangspunkt i muligheden for, at ”litteraturen og derved litteraturvidenskaben kan være et redskab i bestræbelserne på at afværge” den globale klimaopvarmning.²¹ Med udgangspunkt i den franske filosof Jerome Binde påpeger han, at økolitteraturen, netop ved at indføre læseren i en klimakatastrofal nutid eller fremtid, kan alarmere læseren til en bæredygtig adfærd, selvansagelse og selvkritik.²² Et sådant litterært potentiale mener jeg bestemt, at *Øvelser og rituelle tekster* har, jævnfør min analyse ovenfor.

Inden for økokritikken findes også en ”mørk økologi”. Denne tilgang er knap så normativ, som det er tilfældet i den ’grønne økokritik’. Den store teoretiske bannerfører på denne fløj er professor og litterat Timothy Morton. Morton opfatter ikke naturen som noget, der kun danner basis for civilisationens opretholdelse. Morton kritiserer således den økokritik og økolitteratur, der sætter naturen op på en piedestal, da denne romantiske og dybdeøkologiske naturopfattelse valoriserer udadvendte og maskuline værdier såsom solen, vildnisset, det holistiske og det sunde. En sådan naturopfattelse levner ikke, ifølge Morton, plads til at se naturen fra dens mørke side: dens sygdomme, grusomhed og fragmenter.²³ Med andre ord betragter den dybdeøkologiske kritik verden igennem et ideologisk filter, som ikke evner at se de tvetydigheder og dilemmaer, som altid vil være til stede i forholdet mellem mennesket og dets omgivelser. Mortons ”dark ecology” er altså på ingen måde sentimental, men netop en påmindelse om, at vi kan opnå en større økologisk bevidsthed, hvis vi også retter blikket mod det negative.

Mortons udgangspunkt er, at alle former for liv samt døde objekter er forbundet i et stort netværk, som han kalder ”the mesh”. Man skal huske på, siger Morton, at bjerge i tidernes morgen er skabt af skaller og forstenede bakterier; ligesom jern er et biprodukt af bakterielt stofskifte. Vores maver indeholder bakterier og harmløse amøber, og fugle og bier bærer rundt på frø og pollen, så de kan bestøve blomster. Ingenting i *the mesh* eksisterer af sig selv, og derfor kan elementerne heri aldrig blot være sig selv. Alle elementerne i *the mesh*, levende såvel som døde, hænger sammen i et ikke-hierarkisk og ikke-harmonisk net uden et formål. Hermed er det Mortons pointe, at når alt hænger sammen, kan udfoldelse kun ske på bekostning af noget andet i dette netværk. Og endvidere er mennesket ikke centrum eller privilegeret i *the mesh*. Faktisk gør Morton sig til talsmand for, at vi bliver nødt til at komme ud af dikotomien ’natur-samfund’ og hermed erkende, at mennesket blot er ét element blandt mange andre i naturen. Således findes der ikke i *the mesh* nogen definitiv baggrund eller definitiv forgrund, intet definitivt centrum eller ingen definitiv grænse, som dybdeøkologien hævder, når den taler om et sandt og harmonisk udgangspunkt.²⁴ Med afsæt i en mørk økokritik argumenterer Morton for, at man kan udforske alle former for kunst i et økologisk perspektiv; ikke kun den kunst, som handler om løver og bjerge.²⁵ Den analytiske interesse hos Morton bygger på diskurser og form med henblik på en dekonstruktion af sentimentale og romantisk-religiøse naturideologier.

Dette har også været min tilgang til *Øvelser og rituelle tekster*. At vise, hvordan værket selv underminerer en dybdeøkologisk og romantisk-religiøs læsning ved at fremvise naturen som hård og grusom. Der er ingen

balance, der er ingen basis, at gå tilbage til. Først når mennesket har erkendt det, kan man indse at mennesket fundamentalt set må være destruktivt for at overleve – ellers vil naturens system være uforbeholdent destruktivt over for mennesket. Metaforen om at 'vende tilbage' og at opnå 'balance', er den ideologiske ønskedrøm, som igennem mere end 200 år har præget vestens natursyn – hvilket paradoksalt nok baserer sig på en antropocentrisk opfattelse af naturen som livgivende og god, hvis blot mennesket behandler den godt. Oprindelighedsideologien reducerer naturen til en skærm, vi kan projicere vores forhåbninger og retningsbehov over på. Naturen er med andre ord opium for folket. Med afsæt i denne oprindelighedsideologi kan vi nemlig forbruge videre og leve som hidtil. Vi kan jo altid trække stikket og vende tilbage. Sagt på en anden måde: Hvis der ikke findes et 'sikkert og harmonisk sted', er vi tvunget til at tænke over, hvordan vi handler mindre destruktivt. Den romantiske og dybdeøkologiske naturideologi er altså forudsætningen for klimaproblemerne – ikke løsningen.

Theis Ørntofts Digte 2014

Theis Ørntofts *Digte 2014* er mørk økologi i sig selv. Her er det ikke et spørgsmål, om klimaapokalypsen kommer. Den har allerede fundet sted – om ikke andet så for fuld hammer i vores hoveder: ”Det siges, og det er sådan det bliver sandt”, som der står i begyndelsen (s. 5). Ligesom en sygdom kan sprede sig igennem luften, er alle mennesker også forbundet i et sprogligt netværk, som kan gøres os melankolske og depressive, når netværket taler apokalyptisk.

At jorden ikke betragtes som en gavmild og en frugtbar moder, som i det romantisk-religiøse natursyn, står klart fra begyndelsen:

I nat, i år
et sted imellem alle sine atomer
døde det man kaldte min mor.
Det siges at hun stadig sang mens de skar hende op.
Det siges at olien dryppede fra hendes lever. (s. 5)

Forestillingen om at vende tilbage til en oprindelig natur undermineres grundigt på første side. Der er ingen steder at flygte hen. Derfor er *Digte 2014* også blottet for en moderne splittelseserfaring: længslen efter det 'autentiske' og 'harmoniske'. Jeget er ganske enkelt for retningsløst.

At *Digte 2014* insisterer på et andet perspektiv understreges også af titlen. Det er oplagt at se titlen som et opgør med Adam Oehlenschlägers

romantisk-religiøse digte i samlingen *Digte 1803*. Men der kan også være tale om et opgør med den dybdeøkologiske miljødigtning, som så dagens lys i 1970'erne og 1980'erne, og som bl.a. Vagn Lundbye var en del af med sin *Digte 1977*:

Hver gang jeg ikke distraherer mig selv med ligegyldige gøremål
tænker jeg på apokalypsen
hver gang nogen udtrykker håb for det bestående
får jeg det fysisk dårligt.
Lad os sætte os her i skumringen og vente på
at revolutionen griber os.
Lad os sætte os ned med kviksølv i lungerne
og flyforbindelser i hud og hår
og læse breaking news (...). (Ørntoft, 2014, s. 11)

Sådan lyder ét af de første digte i *Digte 2014*. Naturen er ødelagt, der gror planter gennem husene, og "vandet i hanerne smager af klor" (s. 17). Jeget er gennemtrængt af sine omgivelser. Miljøet og den forurenede natur er ikke noget, der er 'derude', men *er* jeget. Her er det ikke muligt at konstruere en forgrund, hvor det etiske liv findes, og dermed en baggrund, hvortil det uetiske og uskønne er fortrængt. Hos Ørntoft kan verden ikke gribes i et fast perspektiv. Hermed peger digtene på, at et sådant perspektiv er en æstetisk og ideologisk konstruktion.

Alt er et stort *mesh*, som gensidigt påvirker hinanden. Med sin mørke økologi vil *Digte 2014* påvirke til en ny økologisk bevidsthed. Digtene gør op med en antropocentrisk tilgang til naturen, til verden. I et romantisk landskabsmaleri eller digt iagttages naturen fra en position, som dels er på afstand af naturen, og som dels kan gennemskue naturen som et komponeret rum, hvor alle enkeltdele føjer sig sammen til en guddommelig helhed. Oplevelsen af en sådan naturidyl samt en verden, hvori mennesket indtager et fast og stabilt centrum, er det humane perspektiv, som sprænges bort i *Digte 2014*. Verden er gengivet af et jeg, som ikke kan overskue og samle sin verden i en helhed. Jeget er altså ikke på afstand af en guddommelig og uforstyrret natur. Tværtimod dekonstruerer *Digte 2014* en sådan menneske- og antropocentrisk naturopfattelse til en uoverskuelig og mørk verden, hvor mennesket ikke har mulighed for at gribe 'ind' eller 'tilbage' til noget bedre. Denne posthumane strategi er et sanseligt wake up call, som søger at anspore læseren til at vende sig væk fra en antropocentrisk bevidsthed til en mørk økologisk bevidsthed.

Et eksempel fra den virkelige verden, som kan understrege pointen om menneskets og naturens forbundethed, er orkanen Katrina i 2005. I den

nyeste katastrofeforskning opereres med en 'natur-teknologisk' katastrofe eller en såkaldt "na-tech" katastrofe. I en sådan katastrofe vil naturkatastrofen direkte eller indirekte udløse farligt materiale i miljøet. Således var der et udslip på 8 millioner gallons olie i hele den Mexicanske Golf i kølvandet på Katrina. Endvidere udløste orkanen en mængde af andet kemisk materiale, som i dag udgør en sundhedsrisiko for området og dets indbyggere.²⁶ Det er ved en amerikansk domstol også slået fast, at det var misligholdelse af digerne og vådområderne ved Mississippiflodens udløb til den Mexicanske Golf, der var skyld i store dele af de katastrofale oversvømmelser. Dertil kommer, at det var alment kendt, at Mississippiflodens udløb langsomt nedbrød de vådområder, der skulle have hjulpet digerne med at modstå eventuelle vandstigninger.²⁷ Naturen udløste altså en orkan, men mennesket hjalp selv med deres ingeniørkundskaber til at gøre Katrina til en kæmpe katastrofe.

Eksemplet illustrerer, at et nyt stade er nået, hvor verden og naturen i afgørende omfang skabes og omformes af mennesket. Vi lever således i det, som kaldes en antropocæn tidsalder, hvor vi erfarer, som Sverre Raffnsøe udtrykker det, at "den menneskelige aktivitet har fået overgribende betydning for globen og dens natur som sådan".²⁸ Det romantiske natursyn samt det dybdeøkologiske natursyn (Bjørnvig) anskuer begge naturen som et objekt bestående af henholdsvis en guddommelig orden eller en naturlig uforstyrret orden. I begge tilfælde er det menneskets opgave at forene sig med objektet for at blive et helt menneske i en hel verden. Ørntofts post-humane univers (og eksemplet med Katrina) minder os om, at en sådan naturlig orden ikke længere er mulig at tro på. Derfor konfronterer *Digte 2014* læseren med en verden og en natur, som vender sig destruktivt mod mennesket.

Digte 2014 giver også læseren en sanseoplevelse af handlingslammelse, frygt og transformation. Digtene undersøger således, hvordan det er at være menneske i en verden, hvor alle økosystemer er brudt sammen. Jeget i digtene er nærmest depressivt og har opgivet ethvert håb: "hver gang jeg lytter til en partipolitiker/ får jeg det fysisk dårligt / så derfor googler jeg *the biggest salmon ever caught!* jeg googler *9/11 shot from amazing angle*" (s. 27). Digtene jeg veksler hele tiden mellem tilløb til forandring og fortabelse i diverse medier for at glemme klimakatastrofen og ophøret. Men det er som om, at ligegyldigheden og uoverskueligheden hele tiden har overhånden i dette spil: "Jeg er ligeglad indtil det er for sent" (s.18). Hermed giver digtene stemme til et jeg, som ikke kan, ikke tror på og ikke orker at forandre sin omverden. Et jeg som er så tæt på ophøret, at han har "fået nok af at bilde mig samfundene ind" (s. 11).

Netop i denne ligegyldighed spores et håb om noget andet – tror jeg.

Der er i alt fald i *Digte 2014* noget, som definitivt er ved at gå i opløsning og være forbi. Jeget bærer ikke længere de drømme og de håb, som kendetegner den vækstverden, han er vokset op i. De forurenede omgivelser har muteret sig ind i og nedbryder ham som vækstmenneske:

hvor skal man gå hen med sin kærlighed
hvor skal man gå hen med den
bag skrankerne står de bare og smelter
der er ingen hjælp at hente
træk et nummer og knep et foster
læg dig selv i natostilling og gø mod himlen
vof vof
anarki i alle atomer
arktisk kommando
hvepse i min afføring, de første tegn på straf. (s. 61)

Det er en stemme, som hele tiden er i forhandling med de grundstoffer, den kemiske forurening og de naturlove, som den består af. Og det eneste, jeget kan gøre, er at konstatere, at denne udvikling nedbryder ham og således også samfundet: ”For mig er samfundene døde./ Jeg tror ikke længere/ det er et spørgsmål om forfinelse/ men om afvikling” (s. 9). Alt vil med tiden afvikle sig selv, og det er et sådant alternativt perspektiv til en antropocentrisk forståelseshorisont, som *Digte 2014* søger at fremskrive. Hermed åbner digtsamlingen op for, at vi må frigøre os fra det vækstsamfund, som holder os bundet til bestemte drømme, værdier og håb, med henblik på at gentænke verden, og hvad det vil sige at være menneske i disse nye og ”forvirrede tider”.

Mere handling, tak!

Økokritik, posthumanisme, det antropocæne og mørk økologi er blot nogle af de begreber, som har taget plads i den nyeste forskning om forholdet mellem menneske, natur og klima. I 2014 havde *Kritik* et helt temanummer om forholdet mellem mennesket og naturen, hvor især begreber som ’posthumanisme’ og ’det antropocæne’ var i fokus – uden at man dog kan påstå, at dette forskningsområde er specielt stort i Danmark. Det er altid godt at kaste sig over sådanne nye teorier og videnskabsområder, men spørgsmålet er, hvor meget bedre miljøet får det af dette? Det jeg savner i de få og spredte artikler om emnet, er en kritik af den teori, man gør brug af.

Når den posthumane teori og litteratur (Ørntoft) samt Mortons mørke

økologi fokuserer på, at mennesket ikke har nogen særstatus i naturen, så er der tale om et perspektivskifte i forholdet mellem mennesket og verden. Dette fører ikke bare til et ændret natursyn, men agerer angiveligt også løftestang for en mere bæredygtig adfærd. Morton skriver følgende: "If we could not merely figure out but actually *experience* the fact that we were embedded in our world, then we would be less likely to destroy it".²⁹ Men hvorfor egentlig det? Hvis mennesket blot er et biologisk væsen, og ikke et socialt væsen, som vi ser det hos Skinnebach, hvorfor er det så givet, at vi vil forholde os anderledes til naturen? Kan man ikke tænke sig, at mennesket i sin dyriskhed ikke føler sig kaldet til at tage etisk ansvar for sin omverden, men i stedet bliver mere destruktivt?

Når Morton gør op med billedet af naturen som noget oprindeligt, vi altid kan finde tilbage til igen, og at naturen ikke kun er god og smuk, men også destruktiv, er det et nyttigt perspektivskifte. Men hvis Skinnebach har ret i, at vi kun har et handlefelt på fem til ti år, har vi så tid til at vente på, at dette perspektivskifte indfinder sig? Det er dette dilemma, *Øvelser og rituelle tekster* udfordrer.

Hvis alt er ét stort posthumant "netværk", et stort *mesh*, og man på denne baggrund kaster sig ud i et opgør med den humanvidenskab, som sætter mennesket i centrum for erkendelse, politiske handlinger og vores måde at omgås naturen på, så kan det have nogle konsekvenser, som er meget lidt klimavenlige. Det ligger nemlig snublende nært at konkludere, at klimaforandringerne ikke er menneskeskabte – de eksisterer måske slet ikke, men er blot en diskursiv konstruktion:

Jeg vil i det følgende forsøge at skitsere en luftforskning i klimaets perspektiv og med vejret som genstand. Det vil ske fra to retninger: teoriens og læsningens. Udfordringen for den første er at vriste klimaet fri af en økologisk normativitet, hvor klimaet betragtes som offer for menneskets gøren og laden.³⁰

Således skriver Dan Ringgaard i en artikel i *Kritik* om, at teorierne om mennesket og naturen må vristes fri af en dybdeøkologisk normativitet om, at det er mennesket, som har skadet naturen. Men er klimaforandringerne ikke menneskeskabte?

Mortons poststrukturalistiske og dekonstruktivistiske læsninger samt Ørntofts posthumane kunst kan ikke – og vil ikke – forenes med en handlingsorienteret og normativ stillingtagen. Ringgaard er lige så forhippet på ikke at "gengive naturen dens værdighed", men i stedet at udfordre det "humanistiske såvel som det dybdeøkologiske perspektiv" med henblik på at udviske "grænsedragningen imellem det ikke-menneskelige og det

menneskelige”.³¹ Paradokset er, at de nok leverer de rigtige analyser og undersøgelser af romantikkens og dybdeøkologiens sentimentale naturforhold som en konstruktion, men de forbliver impotente i forhold til et egentligt engagement. Hvis der ikke findes hierarkier, forgrund og baggrund, noget der er bedre end andet, hvorfor så ikke blot blive ved med at leve, forbruge og udlede CO₂ som hidtil?

Er sagen den, at man kan være så optaget af at afsløre tidligere tiders sentimentale naturforhold, at man er bange for at være handlingsorienteret og normativ, her i forhold til klimatruslen? I så fald ville man jo selv kunne skydes i skoene, at man er naiv og sentimental...

Måske har naturen og jorden brug for mere handling fremfor overbevidste dekonstruktivister, der insisterer på, at der ikke er noget, som er bedre end andet? Det kan udmærket lade sig gøre uden at have et sentimentalt naturforhold. Det er præcis det, Skinnebach i *Øvelser og rituelle tekster* viser os.

Litteraturliste

- Andersen, Gregers: "For en grønnere verden" i *Standart*, årg. 25, nr. 2, 2001.
- Bjørnvig, Thorkild: "BASIS" i *Abeguder* (1981). Her citeret efter *Thorkild Bjørnvig. Samlede digte 1947-93*. Gyldendal, 2. udg., 2004.
- Frantzen, Mikkel Krause: *Lars Skinnebach*. Arena monografi, 2013.
- Friis, Elisabeth: "Noter til *Øvelser og rituelle tekster*", 19.01.2012 på: <http://prmdn.dk/noter-til-ovelser-og-rituelle-tekster-2/>
- Glotfelty, Cheryll: "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis", i Glotfelty, Cheryll og Harold Fromm (red.): *The Ecocriticism Reader – Landmarks in Literary Ecology*. The University of Georgia Press, 1996.
- Luhmann, Niklas: *Indføring i systemteori* (forelæsningsrække i 1991/92). Unge pædagoger, 2007.
- Luhmann, Niklas: *Iagttagelse og paradoks – Essays om autopoietiske systemer*. Gyldendal, 2. opl., 2003.
- Luhmann, Niklas: *Sociale systemer – Grundrids til en almen teori* (1984). Hans Reitzels Forlag, 2000.
- Morton, Timothy: *Ecology without nature* (2007). Harvard University Press, 2. udg., 2009.
- Morton, Timothy: *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2010.
- Morton, Timothy: "Coexistence and coexistens" i *Ecocritical theory* (editor Axel Goodbody and Kate Rigby). University of Virginia presse, 2011.

- Picou, J. Steven (m.fl.): "Introduction. Katrina as Paradigm Shift" i *The Sociology of Katrina*. Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2. udg., 2010.
- Rem, Tore: "Økokritik: det grønnes i litteraturens verden" i *Samtiden: Tidsskrift for politikk, litteratur og samfundsspørgsmål*. 1998, nr. 2/3.
- Raffnsøe, Sverre: "Mennesket i sit naturlige landskab" i *Kritik*, nr. 211, 2014.
- Ringgaard, Dan: "At læse vejret" i *Kritik*, nr. 211, 2014.
- Rothstein, Mikael: "Apokalyptik: Et religionshistorisk essay – med særlig henblik på USA" i *Apokalypsens Amerika* (Mia Rendix og Jakob Krohn red.). Syddansk Universitetsforlag, 2007.
- Schuldt, Christian: *Luhmann for begyndere* (2003). Unge pædagoger, 2006.
- Skinnebach, Lars: *Øvelser og rituelle tekster* (Folkeudgaven). After Hand, 2011.
- Skinnebach, Lars: "Om inspiration og *Øvelser og rituelle tekster*" i *Kulturo*, nr. 33, 17 årg, 2011.
- Syberg, Karen: "Kan litteraturen ændre samfundet?" i *Information*, 5.5.2011.
- Thomsen, Torsten Bøgh: "Grøn æstetik og mørk økologi" i *Kritik*, årg. 46, nr. 207, 2013.
- Tornsberg, Michael: "Historisk dom: Sløve ingeniører var skyld i katastrofe efter orkanen Katrina" i *Ingeniøren*, 20.11.2009.
- Wamsler, Lasse: 'Kunst, der ikke spejler katastrofen, er ikke vigtig' i *Information*, 4.11.2012.
- Ørntoft, Theis: *Digte 2014*. Gyldendal, 2014.

Noter

- 1 Mikael Rothstein: "Apokalyptik: Et religionshistorisk essay – med særlig henblik på USA" i *Apokalypsens Amerika* (Mia Rendix og Jakob Krohn red.). Syddansk Universitetsforlag, 2007, s. 22-23.
- 2 Karen Syberg: "Kan litteraturen ændre samfundet?" i *Information*, 5.5.2011.
- 3 Lars Skinnebach "Om inspiration og *Øvelser og rituelle tekster*" i *Kulturo*, nr. 33, 17 årg, 2011, s. 37
- 4 Op.cit. s. 38
- 5 Lasse Wamsler: 'Kunst, der ikke spejler katastrofen, er ikke vigtig' i *Information*, 4.11.2012.
- 6 Se også Mikkel Krause Frantzen: *Lars Skinnebach*. Arena monografi, 2013, s. 83.
- 7 Thorkild Bjørnvig: "BASIS" i *Abeguder* (1981). Her citeret efter *Thorkild Bjørnvig. Samlede digte 1947-93*. Gyldendal, 2. udg., 2004, s. 327.
- 8 Se Mikkel Krause Frantzen: *Lars Skinnebach*. Arena monografi, 2013, s. 79-80 og Elisabeth Friis: "Noter til *Øvelser og rituelle tekster*", 19.01.2012 på: <http://prmnndn.dk/noter-til-ovelses-og-rituelle-tekster-2/>

- 9 Elisabeth Friis: "Noter til *Øvelser og rituelle tekster*", 19.01.2012 på: <http://prmnndn.dk/noter-til-ovelser-og-rituelle-tekster-2/>
- 10 Niklas Luhmann: *Iagttagelse og paradoks – Essays om autopoietiske systemer*. Gyldendal, 2. opl., 2003, s. 46.
- 11 Christian Schuldt: *Luhmann for begyndere* (2003). Unge pædagoger, 2006, s. 34.
- 12 Niklas Luhmann: *Sociale systemer – Grundrids til en almen teori* (1984). Hans Reitzels Forlag, 2000, s. 62-63.
- 13 Niklas Luhmann: *Indføring i systemteori* (forelæsningsrække i 1991/92). Unge pædagoger, 2007, s. 156.
- 14 Cheryll Glotfelty: "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis", i Glotfelty, Cheryll og Harold Fromm (red.): *The Ecocriticism Reader – Landmarks in Literary Ecology*. The University of Georgia Press, 1996, s. xix.
- 15 Tore Rem: "Økokritik: det grønnes i litteraturens verden" i *Samtiden: Tidsskrift for politikk, litteratur og samfundsspørgsmål*. 1998, nr. 2/3, s. 131.
- 16 Cheryll Glotfelty: "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis", i Glotfelty, Cheryll og Harold Fromm (red.): *The Ecocriticism Reader – Landmarks in Literary Ecology*. The University of Georgia Press, 1996, s. xvi.
- 17 Tore Rem: "Økokritik: det grønnes i litteraturens verden" i *Samtiden: Tidsskrift for politikk, litteratur og samfundsspørgsmål*. 1998, nr. 2/3, s. 129.
- 18 Gregers Andersen: "For en grønnere verden" i *Standart*, årg. 25, nr. 2, 2001, s. 67.
- 19 Torsten Bøgh Thomsen: "Grøn æstetik og mørk økologi" i *Kritik*, årg. 46, nr. 207, 2013, s. 92-93.
- 20 Se bl.a. Torsten Bøgh Thomsen: "Grøn æstetik og mørk økologi" i *Kritik*, årg. 46, nr. 207, 2013. & Gregers Andersen: "For en grønnere verden" i *Standart*, årg. 25, nr. 2, 2001.
- 21 Gregers Andersen: "Klimakrisen i litteratur" i *Klima og mennesker – humanistiske perspektiver på klimaforandringer* (red. Mikkel Sørensen og Mikkel Fugl Eskjær). Museum Tusulanums Forlag, 2010, s. 108.
- 22 Op.cit. s. 110.
- 23 Timothy Morton: *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2010, s. 16.
- 24 Timothy Morton: *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2010, s. 28-31 & Timothy Morton: "Coexistence and coexistens" i *Ecocritical Theory* (editor Axel Goodbody and Kate Rigby). University of Virginia Press, 2011, s. 168-169.
- 25 Timothy Morton: *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2010, s. 17.

- 26 J. Steven Picou (m.fl.): "Introduction. Katrina as Paradigm Shift" i *The Sociology of Katrina*. Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2. udg., 2010, s. 6-7.
- 27 Michael Tornsberg: "Historisk dom: Sløve ingeniører var skyld i katastrofe efter orkanen Katrina" i *Ingeniøren*, 20.11.2009.
- 28 Sverre Raffnsøe: "Mennesket i sit naturlige landskab" i *Kritik*, nr. 211, 2014, s. 19.
- 29 Timothy Morton: *Ecology without nature* (2007). Harvard University Press, 2. udg., 2009, s. 64.
- 30 Dan Ringgaard: "At læse vejret" i *Kritik*, nr. 211, 2014, s. 36.
- 31 Op.cit. s. 40 & 47.

Camilla Zuleger

PRÆLUDIUM TIL EN UNDERGANG

Apokalypsen i Lars Skinnebachs
Øvelser og rituelle tekster

Lars Skinnebachs seneste digtsamling, *Øvelser og rituelle tekster*, hvis førsteudgave udkom på højst usædvanlig vis nytårsaften 2010, er et frigørelsesprojekt fra sproget, fra sig selv, fra rovdriften på naturen og verden. Det er politisk digtning, hvor en opfordring til aktion og reaktion står over kunsten – ja, faktisk er der slet ikke plads til kunsten længere. Skinnebach vil gøre sig selv, erindringerne og sproget fri af deres forudsætninger og løsrive menneskeheden fra materialiteten og konsumerismen for at afværge den forestående altdødsbringende klimakatastrofe.

Nogenlunde samtidig med udgivelsen af Skinnebachs epifaniske katastrofedigte udgav den slovenske filosof og kulturkritiker Slavoj Žižek sit kæmpeværk, *Living in the End Times*, der også beskæftiger sig med (den) forestående katastrofe. De taler begge fra et ultrapessimistisk udgangspunkt, og deres tanker synes at udspringe af samme politiske åre. Alligevel ender de med to forskellige slutscenarier: For Skinnebach vil klimakrisen og dennes implicerede undergang være ren destruktion, hvor undergangen for Žižek er begyndelsen på en ny og bedre verden.

De sidste tider

Vi befinder os i Skinnebachs værk i en skæbnesvanger tid, hvor vores valg står mellem at handle og dermed forhindre katastrofen eller resignere og lade apokalypsen strømme ind over verden som en altødelæggende tidevandsbølge. Skinnebach forsøger at reagere og opfordrer sin omverden til at gøre det samme. Selv de mindste ting har betydning; ikke kun i hans digteriske virke, men også i virkeligheden. Et eksempel på dette er, at han flyttede fra Bergen til Fanø, fordi han ikke længere ud fra et miljømæssigt perspektiv kunne retfærdiggøre de mange ture med fly fra Norge til København, hvor han bl.a. underviste på Forfatterskolen. På Fanø står han nu efter sigende op hver morgen for at gå ned på stranden, hvor han drejer rundt om sig selv som en rituel handling ud fra devisen om, at det *måske* hjælper. Tonen i digtsamlingen er gennemsyret af pessimisme, og

selvom han er bevidst om, at dystopien ser mere realistisk ud end utopien, har han ikke givet op. Det ser sort ud, men han tror, at ”vi har et handlefelt på fem til ti år, hvor vi skal ændre vores adfærd radikalt og gøre os uafhængige af olie”,¹ og at det ”er et realistisk tidsrum, hvis vi skal undgå de helt store katastrofer de næste 30 til 150 år.”² Hans tilgang til at ændre verdens kurs mod undergangen synes ekstrem med drejeturnene og den totale selvfornægtelse. Men det stopper ikke her, for indsatsen skal være fælles; at situationen ser ud, som den gør, ligger på alles skuldre: Vi er alle sammen at bebrejde for verdens tilstand.

Denne anklage rettes mod den måde, vi har indrettet vores samfund på. Vi tænkte os ikke om, og i fald vi gjorde, satte vi egocentriske behov øverst på dagsordenen. Det er derfor også os – særligt i den vestlige verden – der skal forsøge at ændre det: gøre os uafhængige af strøm (som han også selv forsøger ved at skrive på skrivemaskine), skære kraftigt ned på – hvis ikke helt give afkald på – fossile brændstoffer og generelt sætte en stopper for konsumerismen med madspild og unødvendigt overforbrug til følge.

Den hyperpopulære Slavoj Žižek italesætter ligeledes, at vi lever i de sidste tider som en konsekvens af den måde, vi har indrettet os på politisk, økonomisk og teknologisk. Som marxist ser Žižek kapitalisme som direkte årsag til, at verden ikke længere fungerer og nærmer sig afgrunden. Både Žižek og Skinnebach skriver sig ind i en kulturpessimistisk tradition, der har dybe rødder og hvor umuligheden af at leve og digte videre har været konstateret flere gange – måske kraftigst hos den tyske æstetiker Theodor Adorno, der erklærede poesens umulighed efter Holocaust.

Men foruden denne lighed og deres samtidighed har Žižek og Skinnebach det til fælles, at de fremstiller altings yderste konsekvens, hvor galt det kan gå, og begge dele i noget, der virker som dels en overdrevet, men også lidt skinger, hysterisk tone.

Hos Žižek findes ikke kun den biologiske, klimaorienterede undergang, men derimod en trefoldig apokalypse: ”økologisk sammenbrud, den biogenetiske reducere af mennesker til manipulerbare maskiner, total digital kontrol over vores liv.”³ Disse tre aspekter, som allerede er markant til stede i de fleste af vore liv, nærmer sig et *apokalyptisk nulpunkt*, skriver han. Han refererer i den forbindelse til den amerikanske historiker og professor, Ed Ayres’ fire ’spidser’,⁴ der vil forandre verden radikalt, når de rammer dette apokalyptiske nulpunkt: befolkningstilvækst, ressourcekonsumering, kulstofudledning og masseudryddelsen af arterne. Hans analyse er derfor parallel med Skinnebach, hos hvem også vores konsum og (over-)forbrug af fossile brændstoffer (der, som bekendt, medfører øget kulstofudledning) udpeges som værende de afgørende faktorer for verdens eventuelle (men meget sandsynlige) undergang.

Det er de færreste – selv blandt de mest klimaskeptiske røster – der ikke vil anerkende, at minimum en af disse 'spidser' udvikler sig i en problematisk retning, og alligevel har verdenssamfundet ikke formået at gøre noget for at forhindre eller formindske en videre udvikling. Dette skyldes, som Žižek citerer Ayres for, at "vi bliver konfronteret med noget så totalt uden for vores kollektive erfaring, at vi ikke rigtig ser det, selvom beviserne er overvældende. For os er dette 'noget' en blitz af enorme biologiske og fysiske forandringer i verden, der har opretholdt os."⁵ Žižek tilføjer her, at dette paradoks er muliggjort gennem den kløft mellem viden og tro, der gør, at vi ikke tror på, at en økologisk katastrofe rent faktisk vil finde sted, selvom vi godt ved, at den er mulig og sågar sandsynlig.

Dette er for Skinnebach såvel som Žižek et for kapitalismen iboende problem. Det er denne verdensindretning, der har bragt os hertil, og det er den, der gør os ude af stand til at intervenere og vende udviklingen. Hvor meget vi end reelt set måtte have mulighed for dette, vil vi ikke. Velstand og privilegier er ikke noget, vi er villige til at opgive for det måske mere bæredygtige, men langt mindre komfortable liv. Hos Skinnebach lyder dommen:

Det virker, som om kapitalismen er på katastrofekurs. Det virker, som om den finansielle krise og økonomiens rutsjebaneturte forhindrer de politiske systemer i at konfrontere de forudsigelige problemer, menneskeheden står overfor. Vi kører på første klasse i de velstående samfund hen imod en mere omfattende katastrofe.⁶

Skinnebach og Žižek er for så vidt enige om hvilke problemer, menneskeheden står overfor og hvad, de skyldes. Men når det kommer til hvordan (ja, måske snarere *om*) problemerne bør løses, kæmper de langt fra på samme side. Deres syn på en katastrofens (u)mulighed er nemlig radikalt forskellige.

Skinnebach opstiller to helt konkrete løsninger, i hvilke han kalder til kamp, til selvforsyning, til uafhængighed og 'radikale afkald', som han kalder det at nøjes med mindre, end vi har været vant til. Og det skal ske med det samme, hvis ikke alt håb skal dømmes ude. Skinnebachs verdenshistoriske opfattelse af den historiske udvikling er lineær og går fra et nulpunkt mod katastrofen og intetheden.

Žižek ser mere pragmatisk og konstruktivt, om man vil, på katastrofen som fænomen, hvad kan skyldes hans marxistiske rødder og dertilhørende historieopfattelse. Historien kan, ifølge Marx, inddeles i seks dele: et urkommunistisk samfund, et slavesamfund, et feudalt samfund, et kapitalistisk samfund, et socialistisk overgangssamfund og endeligt det

sande kommunistiske samfund. For Žižek vil katastrofen bane vejen for, at vi kan bevæge os fra det kapitalistiske samfund, som han mener, at vi (næsten)⁷ er i nu, og videre til det næstbedste stadie: det socialistiske overgangssamfund. For ham er katastrofen et frugtbart udgangspunkt, fra hvilket et nyt og bedre samfund vil gro.

Žižek ser derfor ingen nødvendighed i at bremse udviklingen, for i hans verdenssyn venter der os ikke den totale destruktion ved en eventuel katastrofe. For Skinnebach er den øjeblikkelige forandring derimod den eneste løsning for fortsat liv på jorden, og denne forandring ønsker han at skubbe i gang med digtsamlingen *Øvelser og rituelle tekster*. Denne samling er nemlig mere end kunst, idet digtene sigter mod en direkte påvirkning af verden.

Virkningsorienteret digtning

I denne præapokalyptiske verden er der ikke længere plads til kunst for kunstens skyld, udtalte Skinnebach 2011 til Weekendavisen: ”Jeg har aldrig læst en bog for at nyde den. Jeg finder det direkte ulækkert at nyde litteratur, mens fødevarerpriserne i Asien stiger med 40 procent på grund af klimakrisen. Det er en degradering af litteraturen og en degradering af omverdens problemer.”⁸ Skinnebach vil gerne bringe læseren noget andet og mere end blot en litterær oplevelse: Læseren skal både opleve digtene anderledes end andre digte (der ikke omhandler klimakrisen, og derfor reelt set ikke bør læses), men også reagere anderledes på dem: Skinnebachs digte skal forårsage en *virkning*.

Det kan virke paradoksalt at udgive en digtsamling, der i begyndelsen erklærer, at ”tiden [ikke] er til at advare længere, det er tid til handling. Vi behøver hvert strå. Klimakrisen er over os.”⁹ For er en digtsamling ikke netop bare at blive ved at tale om problemet uden at gøre noget ved det? Nej, mener Mikkel Krause Frantzen, der i sin monografi om Skinnebach pointerer, at målet med samtlige af Skinnebachs digtsamlinger har været at nå et ”poetisk punkt hvor henvendelse og affekt løber sammen og får en politisk effekt”¹⁰ og at bringe skellet ”mellem kunst og politik til randen af et kollaps”.¹¹ Dette skel er fuldstændig ophævet i *Øvelser og rituelle tekster*, idet man ikke længere kan skrive digte på samme måde som tidligere. Det eneste realistiske fremtidsscenario er det post-apokalyptiske, og derfor ”er det eneste relevante spørgsmål i dag, om kunsten kan stille noget op over for klimakatastrofen.”¹²

Verdens forestående undergang har fået Skinnebach til at forkaste tidligere versioner af sig selv, sine tidligere digtsamlinger og sit tidligere

hyperæstetiske kunstsyn. Fra nu af gælder det kun Klimakrisen. Han går derfor i en økopolitisk retning, for ”digtning der ikke beskæftiger sig med menneskehedens største trussel (KK) er ikke værd at beskæftige sig med. Fordi alt andet er at spille violin, mens skibet går ned.”¹³ Kunst skal gøre en forskel, ellers er det ligegyldigt: ”Det er ikke interessant at finde det smukkeste ord eller beskrive alle sindets kringelkroge i litteraturen. Det kunstsyn er fra en tid, hvor jorden var rar og uskyldig, men vi har bare ikke en masse år til erkende en masse dybder i sindet,” udtaler Skinnebach i en artikel i *Information*.¹⁴

Inspirationen til *Øvelser og rituelle tekster* fandt han i Knud Rasmussens *Snehyttes sange* fra 1930, hvis digte af rituel karakter netop søger at påvirke noget uden for digtene, i den reelt oplevede verden. Det virker af den grund nærliggende at læse Skinnebachs digtning som et middel for at opnå et mål på samme måde, som jagtsange i Grønland eller indianske traditioner for regndans gør det.

'Kære' læser

I al sin digtning har Skinnebach benyttet sig af apostrofen eller læserhenvendelsen. Der optræder ofte et du, som sjældent, hvis nogensinde, tiltales i pæne vendinger. I *Øvelser og rituelle tekster* genfinder man denne, men ikke på en lige så direkte og lige så vred måde som tidligere. Der optræder flere forskellige du'er, hvoraf flere kan tolkes som værende læseren. Men henvendelsen er skrevet i et imperativ til en større gruppe end blot den enkelte læser. Det er opfordringer, hvis ikke ligefrem direkte ordrer som eksempelvis: ”kom selv / vær med / vær et produ(kk)t.”¹⁵

Læseren er imidlertid stadig ikke Skinnebachs bedste ven, og vreden kan stadig spores: ”Forærer du mig dit ligklæde / stinkende autoritet? / Vi kan alle gå under uden dog at prale af det. Henvendelsen / må være direkte henvendt til et menneske / Kom hjem / kom herhjem, hvor stjernerne / er ligegyldige skrig fra en ligegyldig / gud. / Medierne har været slukket / i 12 timer og jeg anerkender / ikke dig, dig ikke”¹⁶ Henvendelsen er dog ikke i lige så høj grad henvendt til læseren, den ”må være direkte henvendt til et menneske”, står der. Ét enkelt menneske måske? Devisen om at ramme alle ved at ramme ingen specielle, synes altså ophævet.

Læserhenvendelsen er dog ikke kun noget, der foregår tekstinternt. Da førsteudgaven af *Øvelser og rituelle tekster* udkom, forsøgte Skinnebach nemlig at indgå i noget, der kunne minde om en dialog med sine læsere.

Frigjort udgivelse

Indholdsmæssigt er *Øvelser og rituelle tekster* et opgør med poesi som sådan, men også udgivelsen af bogen udgør i sig selv et opgør med udgivel- sesindustrien. Som Skinnebach selv beskriver det i en artikel i tidsskriftet *Kulturu*, har han med udgivelsen forsøgt at skabe en kunstnerisk mervær- di.¹⁷ Ikke fordi indholdet er mere værd end så mange andre digtsamlinger, men på grund af måden, hvorpå bogen er fremstillet.

Tidligere har Skinnebach på helt traditionel vis fået udgivet sine digte på Gyldendal. Med *Øvelser og rituelle tekster* gik han til mikroforlaget *After Hand*, der i parentes bemærket blev stiftet af to af Skinnebachs store inspirationskilder, digterne Henrik Have og Peter Laugesen i 1973.

Udgivelsen er inspireret af den danske elektroniske musiker Goodiepal, der med Skinnebachs ord, benytter sig af generøsitet som politisk strategi. Han udgav en CD, der kostede 250 kr., men som havde en 500-kr.-seddel indlagt i hylsteret. Det skabte røre i pladeindustrien, men inspirerede Skinnebach til at følge eksemplet.

Skinnebachs udgivelse var et markant opgør med og en ophævelse af tidligere digtsamlinger og ditto kunstsyn. Til én *Øvelser og rituelle tekster* i første udgave gik nemlig én gammel, eller: For at skabe en ny digtsamling, måtte en tidligere destrueres. *Øvelser og rituelle tekster* blev lavet i hånden af Skinnebach selv og kun udgivet i *meget* få eksemplarer, seks-syv eksemplarer, ifølge ham selv.¹⁸ Disse solgte han til bare 50 kr. stykket og håndarbejdet og materialet taget i betragtning en særdeles billig pris, hvormed Skinnebach mener at have skabt merværdi.

Til gengæld stillede digtsamlingen også krav til læseren/køberen. Prisen var lav, men penge var ikke alt i den transaktion. For at kunne erhverve sig denne håndsnyede samling, måtte man underskrive en kontrakt om i fem dage ikke at købe og forbruge andet end de mest basale madvarer. En kontrakt Skinnebach dog godt var klar over, at de færreste ville overholde, men ”det er en del af det, fordi at et brudt løfte næsten binder folk endnu mere. Sådan kan jeg opnå konkret politisk handling.”¹⁹ Det handlede ikke længere om poesi, men om at få læserne til at reagere, og deri ligger også en læserhenvendelse. Udgivelsen understreger menneskers handlemuligheder i en verden, der ellers kan synes styret oppefra. Som Goodiepal ’hackede’ musikindustrien, for at bruge Skinnebachs eget udtryk, ’hackede’ han forlagsindustrien.

Det faktum, at den første udgave af digtsamlingen er lavet af tidligere digtsamlinger, beviser også, at han selv handler, som han præker. I sin første ’løsning’ opfordrer han læseren til at blive ’selvforsynende i det omfang, du kan være det (...). Kun benytte mig af allerede erhvervede

genstande.”²⁰ Omformningen af gamle digtsamlinger tjener to formål: Dels er det en måde at være selvforsynende på og dels en åbenlys destruktion af tidligere kunst- og poesisyn. Men hvad er det helt præcis, han gør op med i sit nyhervedede kunstsyn, og hvor er han på vej hen?

Mod en ny poetik

Øvelser og rituelle tekster er som beskrevet et forsøg på at lave økopolitisk poesi, altså digtning, der beskæftiger sig med andet og mere end et digterjugs subjektive og affektive opfattelse af verden. Men Skinnebachs digtning er – politisk eller ej – også digtning, der beskæftiger sig med sig selv. Han er ude på en tosporet mission: dels at få folk til at handle og dels at komme frem til ’en ren betydning’, en betydning fri for alle forudsætninger. Dette nye kunstsyn tegner sig som en slags poetik for Skinnebachs videre virke.

Jeg har den udsendtes trang
til utopier, grænseløs
indtrængen, men sæd
falder ned i sne, natten.

Sådan åbner Skinnebach for sluserne ud af hvilke en agitation om Skinnebachs brud med sit tidligere kunstsyn strømmer. Men faktisk har Skinnebachs ’trang til utopier’ været et gennemgående tema siden den allerførste digtsamling *Det mindste paradys* fra 2010. Langt mere udtalt blev det dog i de to efterfølgende udgivelser *Din misbruger* og *Enhver betydning er også en mislyd* fra henholdsvis 2006 og 2009. Som Frantzen pointerer, skal man lede efter utopien på et skriftligt og tekstligt niveau. Således i de to netop nævnte udgivelser, hvor utopien ifølge Frantzen særligt viser sig i den hyppige og næsten overdrevne brug af bogstavet *i*. Tidligere har det været meget udtalt, hvor *i*’et nærmest ligner skrig, men det er mindre skingert i *Øvelser og rituelle tekster*. ”Alt kan indfoldes i hinanden i sig selv gennem forholdsordene, især gennem det uendelige *i*”.²¹ Et bogstav er som udgangspunkt en afrundet entitet, som slutter næsten samtidig med, at det er begyndt. Men for Skinnebach rummer *i*’et denne utopiske uendelighed.

Samtidig er det utopiske rykket helt frem i forgrunden indholdsmæssigt. ”Det er nødvendigt at tænke i utopier nu og i lukkede systemer”,²² ’lukkede systemer’, som han senere beskriver som værende dels de biosfærer, vi bliver nødt til at bygge for, at menneskeheden kan overleve Klimakrisen, men også det lukkede system, som skriften udgør: ”Det er en øvelse. I at opgive / ethvert krav til skriften / at gøre den fri / af sine forudsætninger

/ som et lukket system, i en biosfære / vi kan opretholde livet i / mens byerne smelter / i den gamle verden".²³ Utopien findes altså stadig på et rent tekstligt niveau hos Skinnebach: Han når at affeje sin tidligere poetik, hvor poesien for poesiens skyld havde højeste prioritet, men får samtidig sneget et upolitisk og ikke af klimakrisen optaget kunstsyn ind: vi skal gøre os fri af fossile brændstoffer, skriver han, og i samme åndedrag: Vi skal gøre os uafhængige af skriftens forudsætninger, for kun derved kommer vi frem til *den rene betydning*.

Det kunne se ud, som om jeg ødelægger sproget, digtene, men det er forudsætningerne for sproget, jeg vil forlade. Jeget f.eks. Min forestilling om en utopi er en forestilling om den rene betydning, som er en betydning, der er befriet for sine forudsætninger. Som er sætning, der sker. Ikke forud, men nu.²⁴

Det er en søgen mod utopien, vel vidende at resultatet af samme jagt med største sandsynlighed vil være dystopien. Utopien i den uafhængige skrift: "Jeg mener, der er en utopi i det selvreferentielle i skriften, jeg mener, at utopien er en forudsætningsløs væren."²⁵ Det er også derfor han har sat sig for dette projekt: Han skriver om den samme begivenhed om og om igen for at "frigøre erindringen fra den omverden, det landskab, den udsvang af, og føre den med ind i et lukket system, som er skriftens. Øvelsens."²⁶

Det er gennem bogens første del "Øvelser", man kan komme frem til den rene betydning, som man finder i bogens anden del bestående af fire kapitler, "RITUEL CIRKEL", "FORORD",²⁷ "CIRKEL FOR INSULA" og "BOSÆTTELSE". I de fire dele behandles, som i "Øvelser", turen med faren til Grønland, men dette på en langt mere komprimeret måde; en renere måde, om man vil. Han har gennem øvelserne skrevet sig frem eller ned til *den rene betydning*.

På samme måde som shamaner forsøger Skinnebach gennem en mesende digtning at komme frem til noget, at undgå noget, men det er ikke katastrofen, som man ellers kunne forvente. Det er snarere noget i skriften

Som at skriften
som at leve
i sin form
os, vi
inde i
et menstruationsmørke
i det ser
at teltet, dem

de hierarkier
avler
vand ved, jeg hentede
vores ånde
i en beholder
mens forfædrene
ham der der
der skød byttet
gennemspillende
nylonguder
sine regelsæt

Skriften har som livet regelsæt, hierarkier, og vi fungerer i deres fold, som holder os indespærrede. ”vores ånde / i en beholder” – reglerne, den faste form besværer vores evne til at trække vejret frit. I begyndelsen af bogen i øvelserne står der, at det, der mangler, er troen og religionen, og i dette første rituelle digt bliver der talt om ’nylonguder’. Nylon som værende dels menneskeskabt og dels et kunstigt fremstillet produkt. Nylonguder virker derfor som en slags menneskelige, ugudelige guder.

Den forandrede verden til det underforståede værre har reformeret Skinnebach som digter. Hvor han før ’tænkte i utopier’, fordi de var uundgåelige, er de nu nødvendige. Det er blevet nødvendigt at tro på, at vi kan komme i nærheden af den utopiske tilstand, vi efterstræber, hvis ikke vi skal ende i katastrofen forårsaget af menneskets rovdrift på naturen og som følge heraf destruktion af jorden.

Man kan altså sammenfattende sige, er mit postulat, at Skinnebach ikke helt har vendt sig bort sin oprindelige måde at tænke kunst og poesi på. For hvis hans dommedagsprofeti bliver virkelighed, hvad skal man da med den rene betydning?

Et utopisk kunstsyn

Jeg gider ikke
misbruget
længere
heller ikke
det sproglige. Det
jeg skriver er
træfældning
i hænder så svedige at

mennesket
må falde
sig
om halsen²⁸

Den utopiske higen er flertydig. Der er en, som allerede nævnt, higen efter politisk reaktion og aktion og en higen mod 'den rene betydning' eller uafhængigheden af sprogets konventioner. Men man finder også en søgen væk fra misbruget, hvad igen kan sammenfattes som en uafhængigheds-trang. Som det her indledende citat viser, er det ikke kun det sproglige misbrug, men også misbruget af rusmidler. Skinnebach kredser om denne naturoplevelse i Grønland, hvor naturen er hellig. At naturen er hellig enten skyldes eller forårsager, at faren ikke drikker, når han befinder sig i den, underforstået: Han drikker en hel del alle andre steder. Tiden er til at være uafhængig og bryde ud af tidligere rammer, misbrugets rammer, både det bogstavelige og det sproglige:

Det er vel muligt at befinde sig i en tilstand som i en tilstand. At opleve, at tilstanden er uafhængig af sine forudsætninger. Det er et spørgsmål. Jeg tror, at en del af mit misbrug af alkohol og hash handler om at ødelægge eller glemme mine forudsætninger for at være i den tilstand.²⁹

Spørgsmålet er således: I hvor høj grad lykkes denne frigørelsesproces for Skinnebach?

Forlad mig bare
til fest og intelligens
den der før forlod mig
kom tilbage
som et parcel
med et træ
med skrigende fotosyntese, fødsel.³⁰

Skinnebach har muligvis lagt meget af sit gamle digterselv bag sig, men der er også en betydelig del, der har overlevet. Frantzen omtaler et af Skinnebachs vigtigste virkemidler som "affekternes akustik", som bliver skabt af Skinnebachs vrede, irritation, melankoli, passivitet og aggressivitet.³¹ Og denne akustiske påvirkning genfinder man også i denne hans nye kunstopfattelse i metaforer som "skrigende fotosyntese". Denne insisterende, gennemtrængende og i høj grad mærkbare lyd går igen i flere af digtene. Således også, når man læser "de magre ønsker / om indsigt er til

/ salg, griber du / mønterne når jeg rasler / sammen i dine hænder / skal vi sidde stille / i myggenes nat".³² Her findes både lyden af raslende mønster og lyden af myg om natten, hvoraf begge er lyde alle kan genkende, særligt den sidste, der kan drive de fleste til vanvid.

"Jeg skriver konsekvent / med en andens køn / viser jeg mig for dig / som en brud i skriften",³³ som stammer fra samme digt som den skrigende fotosyntese, viser imidlertid Skinnebachs nye forsøg på at digte uden for sprogets syntaks. "som en brud i skriften" spiller både på dette med "at skrive med en andens køn" og derved gøre op med konventionerne. 'En brud' er således både det modsatte af hans eget køn,³⁴ men også noget, som man kan læse som 'et brud', da det stemmer bedre overens med tekstens umiddelbare betydning – og derfor udgør et brud med sprogets regler om genus.

Skinnebachs tidligere digtsamlinger har været meget moderne i deres udtryk og fremstillingsformer. Men med *Øvelser og rituelle tekster* vender han tilbage til en mere 'primitiv' kunstform. En form for kunst, som man kender det fra stenalderens hulemalerier og de tidligere nævnte shamaniske jagsange og andre riter. Mennesket har en trang til skønhed, og dette behov ligger dybt i vores natur. Alligevel har denne mere simple udtryksform ikke kun skønhedsideal for øje – om end de som regel ender med at besidde en ret markant æstetisk værdi, således også hos Skinnebach. Knud Rasmussens tidligere nævnte digtsamling var ikke kun en praktisk foranstaltning,³⁵ når det kom til jagt og andet hverdagsliv; det var også kunst, som man kunne finde fornøjelse i at fremføre, læse og skabe. Og det forholder sig også sådan i tilfældet Skinnebach: Om end han tilstræber en virkningsorienteret digtning, besidder de alle en høj æstetisk værdi. Tag for eksempel "Min skygge spadserer / over et stadion af angst / hvor længe / kan vi udholde / månen og bilerne / der sprøjter sølv."³⁶ Smukkere metaforer lader sig kun svært forestille. De forårsager derved også en følelsesmæssig påvirkning af læseren. Han har muligvis primitiveret og simplificeret sit udtryk, men ikke formået at vende skønheden ryggen og derved heller ikke sine rødder i den postmodernistiske digning.

Det moderne i det primitive ses også ved sprogleden og opgøret med konventioner, som langt fra er noget særligt Skinnebach'sk. Faktisk er det som om, at mange af de aktuelle danske forfattere har et opgør med det sproglige system. Olga Ravn har i sin debut fra 2013 *Jeg æder mig selv som lyng* dedikeret sit første kapitel "Grammatisk ubehag" til netop dette opgør. Her er der gjort op med reglerne, både indholds- og formatmæssigt. Tydeligst er det sidste aspekt, da man for at læse teksten må vende bogen 90 grader og læser fra bunden af siden til toppen, snarere end fra højre til venstre. I Bjørn Rasmussens roman *Pynt* (2013) forsøger protagonisten,

Ragna, også at komme frem til sandheden om verden og sig selv via sproget, som viser sig både at være en hjælp og forhindring. Fordi Ragna selv er så langt fra noget essentielt, foregår søgen i et opløst, ødelagt og fragmenteret sprog.

Men Skinnebachs kunstsyn, der bevæger sig på grænsen til at formulere en decideret poetik, er problematisk, og han er det fuldt bevidst. Hans idé om at skabe virkningsorienteret kunst fungerer kun, hvis det får folk til handle og ændre adfærd, så katastrofen undgås. Hvis verden ikke går under, som er den præmis, der ligger til grund for kunstsynet, bliver kunstsynet ugyldigt. Hvad kunst skal og bør, ifølge Skinnebach, er altså under alle omstændigheder utopisk, da det aldrig vil kunne komme til sin ret: Hvis hans kunstsyn holder, er der ingen verden at udøve det i.

Den utrolige katastrofe

Lars Skinnebach nægter at lade sig rubricere som politisk digter. At dømmе ud fra *Øvelser og rituelle tekster* rummer det udsagn både en sandhed en løgn, eller rettere: noget upræcist. Digtene gennemstrømmes af venstreorienterede holdninger, som minder umiskendeligt om Žižeks. For dem begge nærmer apokalypsen sig med hastige skridt på grund af en uhensigtsmæssig menneskelig intervention i naturtilstanden, som hverken almindelige borgere eller politikere magter at udbedre. Når Skinnebach ligefrem udgiver en digtsamling, som udgør et aktivistisk indgreb i såvel litteratur som politik, er det svært at kategorisere ham som gennemgående upolitisk, om han vil det eller ej.

Samtidig har han en pointe: Hans digte er ikke skrevet på politikens præmis, men snarere på sprogets, eller rettere: Ikke-sproget, det frie, autonome sprog. Om hans kunstsyn og forsøg på at politisere sine læsere lykkes, vides ikke, men at det skulle lykkes, virker heller ikke videre sandsynligt. Historien om førsteudgaven lader vide, at den ikke solgte mere end seks-syv eksemplarer, hvad næppe er nok til at bremse katastrofekursen, selv hvis alle syv ændrede deres liv radikalt. Digtene lykkes derimod. Selvom han ikke mener, at der er plads til kunst for kunstens (og deraf den æstetiske nydelses) skyld, rummer digtene netop dette. Og således kunne noget tyde på, at Skinnebach får dementeret sin egen poetik, førend den får en chance for at virke.

Både Skinnebach og Žižek italesætter menneskelig handling som noget fraværende og noget, ingen indtil nu for alvor har magtet – til trods for at de begge taler ud fra deisen om, at selv en dråbe giver ringe i vandet. Men spørgsmålet er om ikke begge dråber alligevel viste sig for små til i

sidste ende at sætte gang i den større bølge? Skinnebachs digte er meget følelsesbetonede og stadigvæk på en måde, så man bliver påvirket i en vis retning. Det er meget svært ikke at blive en smule utilpas ved tanken om en potentiel nødvendighed i at konstruere biosfærer, hvor vi kan opretholde menneskeheden, så længe katastrofen står på – hvor overbevisende Žižek end måtte være i sin beskrivelse af en katastrofe som grobund for en ny og bedre verden.

Mikkel Krause Frantzen beskriver Skinnebachs digte som konkylier: ”man kan lægge øret til dem og høre verden lyde”³⁷, for der er noget meget virkeligt og noget tilsyneladende sandt i Skinnebachs digtning. Det er ikke kun hans eget følelsesliv eller en anden patosladet begivenhed, digtene skrives på; det er virkeligheden, som den fremtræder. Og dermed også katastrofen; den virker tilstedeværende på en næsten indtrængende, voldelig måde.

Ideen om verdens undergang har været tilstedeværende siden tidernes begyndelse. Skinnebach indskriver sig med sin ontologiske pessimisme dermed i en lang tradition af apokalyptisk litteratur.

Traditionen går helt tilbage til Johannesevangeliet, men noget tyder på, at den er ved at gennemgå en renæssance. Senest har Theis Ørntoft, Skinnebachs ikke bare digterkollega, men måske snarere digterallierede udgivet sin ”Digte 2014”, hvori samfundet allerede har bevæget sig ud over kanten. Som Ørntoft skriver: ”er samfundene døde / Jeg tror ikke længere / det er et spørgsmål om forfinelse / men om afvikling”. Skinnebach taler med sine digte ikke kun med fortidens stemmer, for noget tyder på, at apokalypsen er på vej tilbage som et af de helt store temaer i samtidig dansk litteratur.

Måske nytter spindeturene på stranden på Fanø lige så lidt som en digtsamling, men det desperate håb skinner igennem: Måske gør det. Denne optimisme gennemtrænger glimtvis den ellers meget tunge pessimisme, værket er gennemsyret af. Det er nøjagtig samme kneb Žižek benytter sig af. 600 siders kryptisk læsning om verdens undergang uden den mindste opmuntring er meget hård kost for selv den mest kyniske læser, men når nu resultatet af en katastrofe har et positivt potentiale, så går det nemmere med fordøjelsen. Spørgsmålet bliver bare, om Skinnebachs ’semi-optimisme’ måske ikke skyldes dét, som Žižek analyserer, at mennesket er fuldt ud i stand til rationelt at regne sig frem til sandsynligheden i en katastrofe, men alligevel har svært ved ægte at tro på det?

Litteratur

- Frantzen, Mikkel Krause: *Lars Skinnebach*, Arena Monografi, København, 2013.
- Friis, Elisabeth: "Noter til Øvelser og rituelle tekster", <http://prmdn.dk/noter-til-ovelser-og-rituelle-tekster-2/>
- Goodiepal & Syg Nok: "CANCER MATRIX ♯ SYGNOK KOMPUTER 1", http://www.youtube.com/verify_controversy?next_url=/watch%3Fv%3D3F-KfxPXFStE
- Living in the End Times According to Slavoj Žižek*, i programserien "Tegenlicht" på hollandsk Vpro, 11. januar 2010, <http://tegenlicht.vpro.nl/backlight/Living-in-the-end-times-according-to-slavoj-zizek.html>
- Martinussen, Philip: "Det apokalyptisk i moderne politiske tænkning", den 28. oktober 2013, <http://www.turbulens.net/temaer/kriser/?article=338>
- Rasmussen, Bjørn: *Pynt*, Gyldendal, København, 2013.
- Ravn, Olga: *Jeg æder mig selv som lyng*, Gyldendal, København, 2011
- Skinnebach, Lars: *Din misbruger*, Gyldendal, København, 2006..
- Skinnebach, Lars: *Enhver betydning er også en mislyd*, Gyldendal, København, 2009.
- Skinnebach, Lars: *Øvelser og rituelle tekster*, After Hand, Ringkøbing, 2011, Folkeudgaven.
- Skinnebach, Lars: "Øvelser og rituelle tekster" i *Kultur*, nr. 33, årgang 17, s. 34
- Žižek, Slavoj: *Living in the End Times*, Verso Books, 2011.

Noter

- 1 Skinnebach, Lars: "Om inspiration og *Øvelser og rituelle tekster*" i *Kultur*, nr. 33, årgang 17, s. 39.
- 2 Ibid.
- 3 Žižek, Slavoj: *Living in the End Times*, Verso Books, 2011, s. 327, egen oversættelse
- 4 Ayres: *spikes*.
- 5 Žižek, 2011, s. 327, egen oversættelse.
- 6 Wamsler, Lasse: "Kunst, der ikke spejler katastrofen, er ikke vigtig", *Information* den 5.11.2011, <http://www.information.dk/284118>, set den 25. 12.2013.
- 7 Žižek skriver selv i introduktionen: "Til spørgsmålet: 'Hvis kapitalisme virkelig er så meget bedre end socialisme, hvorfor er vores liv så stadig elendigt?' gives et simpelt svar: Det er fordi, vi endnu ikke rigtig er i kapitalismen, kommunisterne regerer stadig, men nu bærer de maskerne af nye ejere og ledere.", s. viii, egen oversættelse.

- 8 Turner, David Jacobsen: "Led os ikke i forbrug" i *Weekendavisen*, *Bøger*, s. 7, 17.6.2011.
- 9 Skinnebach, 2011, s. 19.
- 10 Frantzen, Mikkel Krause: *Lars Skinnebach*, Arena Monografi, København, 2013, s. 36.
- 11 *ibid.* s. 67.
- 12 Wamsler, Lasse: "Kunst, der ikke spejler katastrofen, er ikke vigtig", *Information* den 5.11.2011, <http://www.information.dk/284118>, set den 25.12.2013.
- 13 Skinnebach, 2011, s. 27.
- 14 *Ibid.*
- 15 *Ibid.* s. 50.
- 16 *Ibid.* s. 28.
- 17 Skinnebach, Lars: "Om inspiration og *Øvelser og rituelle tekster*" i *Kultur*, nr. 33, årgang 17, s. 34.
- 18 Se eksempler på disse håndlavede udgivelser på <http://oevelserogrituelletekster.blogspot.dk/2012/03/blog-post.html> (22.12.2013)
- 19 Skinnebach, Lars: "Om inspiration og *Øvelser og rituelle tekster*" i *Kultur*, nr. 33, årgang 17, s. 41.
- 20 *Ibid.* s. 19.
- 21 *Ibid.* s. 11.
- 22 *Ibid.* s. 10.
- 23 *Ibid.* s. 9.
- 24 *Ibid.* s. 11.
- 25 *Ibid.* s. 11.
- 26 *Ibid.* s. 9.
- 27 Det, at kapitlet "FORORD" findes som bogens tredje del, kan også ses som et opgør med sproget og skriftens konventioner, da et forord jo traditionelt set er det, der indleder en bog.
- 28 Skinnebach, 2011, s. 43.
- 29 *Ibid.* s. 11.
- 30 *Ibid.* s. 34.
- 31 Frantzen, 2013, s. 35.
- 32 Skinnebach, 2011, s. 36.
- 33 *Ibid.* s. 34.
- 34 Selvom det langt fra altid er tilrådeligt, mener jeg, at det er uundgåeligt at læse noget af mennesket Lars Skinnebach ind i digterjeget – ikke mindst fordi, "fiktionen er alt ondt", som der står på s. 60.
- 35 Selvom det er svært at påvise at eksempelvis jagtsange gjorde, at man nemmere fangede større og bedre bytte.
- 36 Skinnebach, 2011, s. 43.
- 37 Frantzen, 2013, s. 47.

Lilian Munk Rösing

BYE, BYE BAMBI

(mennesket er det underlige væsen som
ønsker at dvæle i en døende verden)

Jordens snarlige undergang er en gammel idé. Vi har altid levet i de sidste tider. Det er også den fornemmelse man får når man læser Harald Voetmanns romaner. Hvad enten vi befinder os i det antikke Rom (*Vågen*, 2010), på Tycho Brahes renæssance-Hven (*Alt under månen*, 2012), eller deler dommedagssyner med munken Othlo på dødslejet i Regensburg (*Syner og Fristelser*, 2014), så lader verden til at være ved at gå under.

Hvis man overordnet skal hæfte ét filosofisk begreb på Voetmanns forfatterskab, er det: pessimisme. En af de første og mest kendte pessimister er den gode gamle prædiker som i sin gammeltestamentelige bog erklærer: ”Der er intet nyt under solen.” Det gælder også forestillingen om at vi lever i de sidste tider, den er ikke nogen nyhed. På den anden side er der i vore dage meget der tyder på at vi er nået til et stadie i menneskets kamp for at hæve sig over naturen hvor vi rent faktisk arbejder os hen mod om ikke jordens, så i hvert fald menneskeslægtenes undergang. Naturen skal nok overleve, i urgamle resistente eller nye muterede former, det er mindre sikkert at vi gør det.

Spørgsmålet er om ”apokalypsen” overhovedet er en frugtbar forståelsesmodel når det gælder den truende økokatastrofe. Den mørke økologis fader, litteraten Timothy Morton, mener nej. Morton påpeger hvordan ”apokalypse” indebærer en forestilling om frelse og således tilskriver økokatastrofen en mening som den ikke har: ”ecological apocalypticism risks shutting down the admission of meaninglessness” (Morton 185). Som vi kender den fra Biblen indebærer apokalypsen en retfærdighedsfantasi, således som det også gør sig gældende i den apokalypsevision Harald Voetmann i Tycho Brahe-romanen tildigter en dansk adelsmand der forestiller sig at dommedagsilden vil omdanne alt på jorden til glas – lade de ”fede sjæle” stivne pinefuldt midt i deres mæskan sig.

Timothy Mortons *Ecology without Nature* (2007) handler om at det er afgørende for økokatastrofens videre forløb hvilke modeller, billeder og fortællinger vi begriber den i – og hvilke modeller, billeder og fortællinger

vi begriber naturen i. For Morton indebærer det et opgør med det romantiske natursyn. Et sådant opgør forekommer Harald Voetmanns romaner mig at repræsentere. Hos Voetmann er naturen hverken noget mennesket nyder æstetisk eller smelter harmonisk sammen med, men en mestendels flydende og ikke særlig lækker materie som gennemtrænger både mennesket og dets omgivelser.

Hinsides romantikken

Første gang jeg stødte på en anti-romantisk litterær fremstilling af naturen, var da jeg som ung pige blev dybt fascineret af Albert Dams *Så kom det ny Brødkorn*. I bogens centrale billede af drengen der ligger død i skoven, er naturens evighed langt fra åndelig eller metafysisk, men en evig forrådnelse: ”Skovbundens blødt slugende forrådnelse havde altid varet og skulle stedse vare ved” (Dam 2015: 95). Min dybe fascination af Dam havde ganske givet noget at gøre med at jeg her fandt en naturopfattelse der var tættere på min egen erfaring end det æstetiserende og idealiserende natursyn som i høj grad stadig sidder i vores kulturelle rygmarv.

Mange år senere fandt jeg det Dam’ske natursyn filosofisk formuleret af Camille Paglia, i en skarp sentens som jeg godt kunne have stående i mit våbenskjold: ”Nature is serpentine, a bed of tangled vines, creepers and crawlers, probing dumb fingers of fetid organic life which Wordsworth taught us to call pretty” (Paglia 1990: 11). Altså: ”Naturen er serpentinisk, et leje af sammenfiltrede vinstokke, klatre- og slyngplanter med stumme fingre af stinkende organisk liv, som Wordsworth lærte os at kalde smuk.” Det er ifølge Paglia således den romantiske digtning, her repræsenteret af Wordsworth, der har æstetiseret den natur som egentlig er en temmelig ulækker materie af vildtvoksende, men også forrådnende liv. Paglia tegner sig for en kønsfilosofisk essentialisme, hvor den krybende, kriblende, kravlende natur knyttes essentielt til kvindekønnet. Det essentialistiske syn på kønnet har jeg svært ved at købe, til gengæld køber jeg gerne Paglias syn på naturen.

Hinsides Bambi og hippie

For Timothy Morton er det romantiske natursyn problematisk i to forskellige retninger. På den ene side rummer det en æstetisering og varegørelse af naturen, på den anden side en fantasi om menneskets sammensmeltning med naturen. I det første tilfælde bliver naturen gjort for meget til *objekt*

for mennesket, i det andet tilfælde bliver den gjort for meget til ét med det menneskelige *subjekt*.

Den romantiske æstetisering af naturen gør naturen til en forbrugsvarer. For Morton hænger romantik og forbrugerisme helt uløseligt sammen: "Romanticism is consumerism, consumerism is romanticism" hedder det kort og godt (Morton 110). Romantikken er kendetegnet ved en refleksiv attitude, som også definerer forbrugerismen: "Consumerism is a reflexive kind of consumption. One does not just eat carrots, one styles oneself as a carrot eater" (111). Ligesom den romantiske naturvandreren ikke bare vandrer i naturen, men "stiler" sig selv som naturens muntre søn, således køber forbrugeren i forbrugerismens tidsalder ikke bare gulerødder, men "stiler" sig selv som gulerodsgnasker (kostbevidst, vegetar, whatever). Det er derfor Morton har problemer med den form for økologisme der manifesterer sig i økologisk forbrug; folk køber ikke bare økologiske varer, men stiler sig selv som sådan nogle der køber økologisk, og så har vi strengt taget ikke forladt den refleksive (romantiske) forbrugerisme der har været med til at frembringe øko-krisen.

Ud over den refleksive attitude er det for Morton idealerne om subjektets frihed og autonomi der forbinder konsumerismen og den romantiske naturnydelse: "The sense of freedom and autonomy marked by the birth of the consumerist in the Romantic period works even better with trees than with commodities" (134).

Den romantiske fantasi om en enhed mellem menneske og natur lever for Morton videre i den fænomenologiske monisme og i moderne begreber som "ambiance" og "embeddedness". At gå i ét med, glide ud, være indlejret i sine omgivelser. Problemet med at gøre naturen til ét med subjektet er til dels at det risikerer at falde tilbage i en objektgørelse. Når nutidens digtere ynder i deres digte at lave lister over den natur der omgiver dem i skrivende stund (fra myren på bordpladen til udsigten gennem vinduet), betragter Morton det som en bestræbelse på at gøre sig til ét med omgivelserne, men resultatet af denne "øko-mimesis" (Mortons begreb for mimetisk naturskildring eller i udvidet forstand skildring af omgivelserne) bliver ikke desto mindre digtet som æstetisk objekt. Morton skriver: "Eco-mimesis works very hard at immersing the subject in the object only to sit back and contemplate its handiwork" (Morton 2007: 135).

Hvis det ene problem ved at opløse adskillelsen mellem menneske-subjekt og natur-objekt er et sådant objektgørende backlash, så er det andet, og måske væsentligste, at det for Morton er vigtigt at opretholde ikke-identiteten mellem menneske og natur. For Morton er den etiske fordring i forhold til naturen *ikke*: Naturen ligner os, derfor må vi drage omsorg for den. Ræsonnementet er tværtimod: Naturen er fremmed for os, derfor må

vi drage omsorg for den. Hvis dyre-etik ofte appellerer til vores medfølelse ved at fremstille dyr som en slags mennesker, insisterer Morton på etik som menneskets ansvar for det der ikke ligner mennesket; omsorgen for det ikke-identiske, det fremmede. Heri ligner Morton en filosof som Slavoj Žižek der (bl.a. med henvisning til Kierkegaards *Kjerlighedens Gjerninger*) insisterer på en næstekærligheds-etik hvori næsten forstås som den fremmede, den ikke-identiske. Sådan som "næsten" også er det i lignelsen om den barmhjertige samaritaner, som på Jesu tid tilhørte et fremmed og ildeset folkefærd. At tage vare på det der *ikke* ligner mig, det jeg *ikke* kan spejle mig i, er for denne tradition hvad etik går ud på. Žižeks pointe er sågar at det etiske forhold til medmennesket retter sig mod det ikke-menneskelige i ham, den dimension af noget hinsides det menneskelige som han finder det ypperste emblem på i Muselmandens udsulte ansigt ("muselmand" var i kz-lejren betegnelsen for den fange der overlevede som en slags zombie i lejren) (Žižek 2005).

Man kunne sætte det på spidsen og sige at så længe jeg retter min omsorg mod den anden som mit spejlbillede, er det en form for narcissisme. Morton overfører disse tanker om en etik mellem mennesker til en etik mellem menneske og dyr, menneske og natur. Vi skal ikke tage vare på dyrene fordi de er en slags mennesker eller på naturen fordi den er ét med menneskene. Vi skal tage vare på det ikke-menneskelige, det ikke-identiske, som i og for sig også findes i os selv: Vi har også dyret og naturen i os (biologien, instinkterne, materien), men som noget ikke-menneskeligt, noget fremmed.

Morton plæderer for noget så gammeldags som dualismen, for at opretholde skellet mellem subjekt og objekt, menneske og natur, men på en måde der ikke æstetiserer eller varegør objektet/naturen. Vi skal hverken gøre naturen til for meget objekt (om det er for vores æstetiske nydelse eller destruktive udnyttelse) eller for meget subjekt, vi skal kunne balancere dér hvor vi betragter naturen som ikke-identisk uden at gøre den til noget vi skal konsumere eller udnytte.

Hinsides naturen

Nu er det i virkeligheden en tilsnigelse overhovedet at opretholde begrebet "naturen", Mortons bog hedder ikke uden grund *Ecology without nature*. Naturens ikke-identitet gør sig også gældende i forhold til præfabrikerede begreber, og i det øjeblik "natur" selv bliver et sådant etableret begreb, spærrer det for konfrontationen med det ikke-identiske som naturen er. Det er denne insisteren på det ikke-identiske som gør Mortons økokritik

beslægtet med queer-teorien. "Ecocriticism is similar to queer", skriver han, fordi begge er "not afraid of non-identity" (13). For så vidt gør Morton det samme med "naturen" som den dekonstruktive feminisme gjorde med begrebet "femininitet" og queer-teorien med begrebet "queer": I stedet for at betegne den anden pol i en dikotomi (menneske vs. natur, maskulin vs. feminin, straight vs. queer) betegner det den ikke-identitet som destabiliserer alle forskelle.

Problemet med begrebet "natur" er at det giver os forestillingen om naturen som noget vi fast kan afgrænse og definere. Selv når vi på ingen måde er ude i "naturen", fx i en lejlighed i en by, er der masser af "natur" til stede: æbler i frugtskålen, myrer i køkkenkrogen, mug, luft, menneskekroppens materier etc. Vi er vant til at tænke naturen som menneskets "omgivelser" eller baggrund, men mennesket er også selv natur, og "omgivelserne" består også af sociale og kulturelle fænomener (hvilket det engelske ord "environment" og det danske ord "miljø" udmærket angiver; det kan både betyde natur og socialt miljø). Vi er vant til at tænke naturen som "baggrund" eller kulisse for det menneskelige drama, men skellet mellem forgrund og baggrund kan rykkes, både i en litterær (eller anden kunstnerisk) fremstilling eller af det tolkende blik. Er det mennesket eller monsteret der er hovedperson i Mary Shellys *Frankenstein* – eller er det "vejret"? Hvor går skellet mellem formløs materie og betydningsgivende form? Mellem blækklat og bogstav? Det skel er altid en form for retorisk operation, det Morton kalder "remark".

Et sted i *Ecology without Nature* definerer Morton "nature" som "the flickering shapes on the edges of our perception" (81). Altså netop det som ikke har fast og afgrænset form, det der ikke lader sig indlemme i vores sproglige og perceptiv kategorier. Som sådan synes det strukturelt at have en del tilfælles med det som Lacan kalder "det reelle", som netop er det der unddrager sig vores benævnelse og begrebsliggørelse. I *The Ecological Thought* indfører Morton "the mesh" som alternativt (anti-) begreb til "naturen". En slags miskmask, en krible-krable-kravle-krybe-kilde-verden af forbindelser og forskelle. "The mesh" forbinder alle levende og ikke-levende ting og består af "uendelige forbindelser og uendeligt små forskelle" (Morton 2010: 30).

Godt så, lad os antage at naturen er denne form for ikke-identitet; processuel, forgrenet, hinsides menneskets faste begreber og kategorier. Men hvordan skal vi så omgås den? Mortons pointe er at vi både skal undgå den hippie-æstetik der gør naturen til livets frem for dødens sted, OG den sadistisk-sentimentale BAMBIFICERING der forsyner naturen med dådyrøjne. I stedet skal vi tilslutte os "the goth assertion of the contingent and necessarily queer idea that we want to stay with a dying world" (184).

Her har vi det virkeligt ”queer” ved mennesket: Det vil gerne blive i denne permanent døende verden. Det er den permanent døende verden vi skal redde, ikke naturen som æstetiseret nydelsesobjekt eller revitaliserende spa. Vi skal ikke tænke på pastorale idyller eller storslåede panoramaer hvor sjælen finder fred, vi skal snarere tænke på naturen som den fremstilles i Lars von Triers *Antichrist*: et skummelt vildnis af overfrodede bregner, formuldende blade, udgåede træer og konstant faldende agern. Det er dér vi skal ville være, dér vi skal ville dvæle, ”with a dying world”. Vi skal ”stay in the mud” (199, 201), vi skal elske det abjekte (195), vi skal blive melankolikere (186).

Melankoli forstås af Freud som den ufordøjede sorg; dét hvor tabet af objektet ikke accepteres, og objektet så at sige sætter sig fast i halsen. Sådan skal naturen sidde fast i halsen på den melankolske økokritiker. I antikkens og renæssancens humoralpatologi er melankolien det tunge temperament hvor den sorte galde og planeten Saturn tynger mennesket ned mod jorden, så det sidder fordybet i mudder, skidt, materie, dødningseskaller.

Hvis det er dér vi skal hen, hvis vi skal lære at betragte naturen som andet end rekreativ idyl eller råstof til udnyttelse, hvis vi skal dvæle i en permanent døende verden, hvis vi skal rykke ved de faste skel mellem menneske og natur, menneske og omgivelser, forgrund og baggrund, bogstav og blækklut, uden at opløse dem i en harmoniserende monisme – så kan vi finde hjælp i den naturopfattelse som fremskrives i den aktuelle litteratur. Denne artikels eksempel er Harald Voetmann.

Flydende materie

Hvis man med ét ord vil beskrive naturen som den fremstilles i Voetmanns romaner, er ordet ”flydende”. Naturen skildres som en evigt igangværende proces af opløsning og gæring, en proces som mennesket er en del af. I sin kropslighed består mennesket såvel som naturen hos Voetmann mestendels af flydende materie.

I *Vågen* er det den romerske naturhistoriker Plinius der løber over af slim, snot og sperm, alt imens han forgæves forsøger at beherske sin og verdens materie gennem sit katalogiske manglebindsværk om naturen. I *Kødet letter* er det talgsmelteriet der lægger symbolsk kulisse til en dødsdriftig eksistens hvor kødet snarere bliver flydende end æterisk. I *Alt under månen*, som vi her skal gøre nedslag i, er det på baggrund af renæssancens væskelære og verdensbillede at Voetmann lader kroppens flydende materier og tågens vandige element opløse ethvert menneskeligt forsøg på at skabe fast struktur i verden.

Vi er på Tycho Brahes Hven, hvor tågen er det dominerende element: ”Tågen er hinsides blomsterbedenes symmetri og enhver kosmisk orden” (Voetmann 2014: 126), som Voetmann lader den store astronom skrive i et brev til sin dødfødte tvillingebror. På bogens renæssancelatin hedder væske ”humor”, og humor er Voetmanns element, både i ordets oprindelige latinske og nuværende danske betydning.

Ligesom i romanen om Plinius fabulerer Voetmanns tekst over historiske kilder, her Tycho Brahes *Meteorologiske Dagbog*, som blev ført af hans assistenter. Voetmann lader Tychos assistenter fortælle om årets klamme gang på Hven, isprængt citater fra den autentiske dagbog, således at noteringer om vejr og himmel på renæssance-dansk bliver tilbagevendende omkvæd i teksten, som en slags arkaisk meteorologisk poesi: ”Lidet snefog med grændes østnordøst den ganske dag, og frost” (Voetmann 2014: 12). Assistentens beretning, fra januar til december, afbrydes af Tychos fiktive breve til tvillingebroderen (”du som var himmelbo fra spæd og aldrig så himlen nedefra”, 30) og af to fantastiske pseudohistoriske tekster: *Af Falk Falksen Gøyes Commentariolus til Apokalypsen*, hvori det foreslås, at dommedagsilden ikke vil opsluge Jorden, men omdanne den til glas, og *Af Erik Langes rejser*, hvor vi hører, hvorledes alkymistens videnskabelige rejseselskab opløstes i rødvin (”det var en stor fordel, at sjælen var våd, når man arbejdede med flammer”), abeblood, voyeuristisk morskab med vanskabt kneppegæk, talglys af hængte mænds fedt samt undersøgelse af smidig hores væskebalance ved overvættes sædindtag. I delvis overensstemmelse med renæssancemedicinens forskrifter forsøger karaktererne at holde kropsvæskerne i balance, ikke mindst gennem vinindtag og sædudladning, men forgæves.

Munter som en roe

Lad os her se nærmere på det kapitel der bærer apokalypsen i sin titel: *Falk Falk Gøyes Commentariolus til Apokalypsen*. Her lader Voetmann Falk Gøye fremlægge sin vision af dommedag som ildens forvandling af verden til glas. Det meste af kapitlet udgøres imidlertid ikke af redegørelsen for denne vision, men af redegørelsen for de omstændigheder der førte til at Gøye fik visionen da han opholdt sig på en kro ved Krabbesholm for, for første gang, at møde sin trolovede Karen Krabbe. Stemningen sættes som melankolsk: ”Jeg var i en meget mat og melankolisk stemning, da vi om aftenen nåede frem til kroen” (68). Gøyes melankoli udspringer af hans grublen over hvorvidt den tilkommende er lige så skøn som det portræt han ejer af hende. I beskrivelsen af hvordan han forsøger at fremmane

hende i kød og blod ud fra portrættet, er der et bemærkelsesværdigt fokus på portrættets materialitet, ”ørets nøjsomme pennestrøg”, ”arkets knitren” (som for Gøye bliver til ”brus af kjolestof”) (69). Over for sin eksplicite adressat, majestæten Frederik II, undskylder Gøye omstændeligheden i redegørelsen, ”men da jeg ønsker at viderebringe Jer et grangiveligt aftryk af min tankerække om Apokalypsen [...], er det nødvendigt også at fremmane dens baggrund” (69). Beretningen vender så at sige op og ned på proportionerne mellem ”baggrund” (Gøyes sindsstemning og trolevel-seshistorie) og ”forgrund” (apokalypsevisionen).

Dernæst er det skellet mellem plante og menneske der forrykkes, da gæsterne i kroens skænkestue beskrives som ”en runken klase af bønderfolk”:

Alt, der stak ud af deres pjalter virkede vegetabilsk, som en rod eller foderbede. I halvmørket fremstod kroppene som fletværk af ru knoldvækster, og der stod en hengemt jordlugt af dem. Det er sandt, at mennesket på sit laveste trin er en plante, at dets lyst er så enkel som plantens. Disse halvt formulede bondeknolde trivedes, så godt som det var dem muligt, spirende og rådnende i samme nu. [...] Munterheden i dem var som sødmen i en roe. (70)

Der er noget Morton'sk ”mesh” over denne bondemasse: et fletværk af ru knoldvækster, spirende og rådnende i samme nu. Til forskel fra denne ”grovfiber” beskrives Gøyes rejsekammerat, den naturforskende adelsmand Erik Lange, som en dualisme mellem krop og ånd: ”Møllestenskraven” om hans hals adskiller legemets ”dyriske spændstighed” fra ansigtets ”aftryk af ren ånd”. Men når vi om det åndfulde ansigt hører at ”skægbørster sprang i alle retninger”, kiler sig en ironi ind i det idealiserede portræt. Gøyes lovprisende udbrud: ”Sku her, Natur, den dristige gransker af dit væsen!” får også noget ironisk over sig; med skæggets aktive vildnis synes naturen, det granskede, at have invaderet naturgranskeren selv. Sit eget jeg fremstiller Gøye som ganske opløst af materien: ”en brønd af slim og sort galde” (flegmaens og melankoliens væsker), og da Erik kaster portrættet af Karen Krabbe i ilden, så også hendes ansigtstræk opløses, invaderer naturen ganske Gøyes rationelle fakulteter: ”Et uvejsomt krat havde overgroet min fornuft” (71). Moralens bliver snarere: ”Sku her, Natur, din egen gæring og materie, i disse mænd som forsøger at granske dig”.

Glasdukke og dødemælk

Den forhistorie der nu følger, er en vild fantasi. Nemlig den at Gøye har en glassplint siddende i øret, hidrørende fra dengang kuskens unge datter Karterine afviste hans tilnærmelser ved at slå ham med en glasdukke. Det er omkring denne glassplint og dens bestandige klingende i hans øre at hele dommedagsvisionen vokser. Glasdukken stammer fra Gøyes søster, som har afgivet den fordi hun efter sin ægtemands død ”ikke længere følte nogen glæde” ved den (79). Den er altså som udgangspunkt givet af sorgen, af melankolien. Og den er forbundet med fejlslagen naturbeherskelse, af episoder hvor den beherskende gestus vender sig mod beherskeren selv. Søsterens ægtemand er død fordi hans jagtgevær uheldigvis affyrede sig selv mod hans kranium. Gøye straffes med selvsamme våben (glasdukken) hvormed han har bestukket sig adgang til pigen i kuskens mørke hytte.

I Gøyes bevidsthed er Karterine, den begærede og næsten voldtagne kvindekrop, stivnet til en amorf masse af kød og mørke: ”ansigtsløs og krummet sammen i mørket”, ”et mørke, der af sig selv var fortættet til kvindekød” (82). I hans øre sidder glasklangen fast som ”jomfruelighedens nødråb”, ”en velfortjent straf for at have ønsket at synde med kuskens datter.” Men så er det, ved synet af Karen Krabbes i flammerne smuldrende ansigtstræk, at hans tanker om glassets klage udfolder sig: ”Jeg tænkte: I al glas bor denne klage, selvom ikke alt glas er i stand til at lukke den klagelyd ud. For dette er lyden af den stivnedes jammer, en lyd, som disse omvandrede rodknoldbundter aldrig vil forstå. Fra glasset lyder en klage, der er hinsides alt groende og rådnende” (84).

Endnu en vigtig, endnu tidligere og endnu vildere forhistorie skal fortælles før Gøye udfolder visionen af dommens dag som med ild forvandler alt til glas. Det er historien om Gøyes spøgelsesamme, om at han som spæd blev natligt hjem søgt af sin døde amme, som lagde ham til brystet: ”Jeg har drukket af en døds mælk”, ”mit kød er spiret af dødemælk” (89). Som voksen hjem søges han stadig, ikke af ammens bryster, men af hendes blik, ”et øjenpar, der hænger i luften over min seng”. Fra pupillerne flyder et mørkt blik: ”Et mørke drypper fra pupillerne ind i min sjæl. To dryp ad gangen. Jeg mærker det mod mine egne øjenæbler som kolde og klistrede dråber. Derfra siver det ind, glider killingekælen gennem min hals og mit bryst” (87). I denne vilde analogi mellem øjne og bryster, pupiller og brystvorter, blik og mælk, bliver selve den materie hvori jeg ’et har sin oprindelse, til en flydende zombievæske der ikke vil dø. Som i hele Voetmanns forfatterskab, og i humoralpatologien, foregår der en stoffiggørelse af det ustofferlige til flydende materie: Blikket flyder som væske.

Den store ”vitrifikation”, omdannelsen af alt til glas, som Gøye forestiller

sig Dommedag som, bliver da en hævn for volden mod naturen, i skikkelse af det til mørket fortættede kvindekød. Men også en slags stivnende renelse i forhold til de dryppende materier, som mennesket i jordelivet er udleveret til.

Nu skal man ikke se bort fra at Voetmanns fundamentale filosofiske element er pessimismen. Det som pessimismen deler med den mørke økologi, er synet på naturen som noget menneskefremmed og permanent avlende og døende, ”spirende og rådnende”, hinsides godt og ondt. Det som adskiller dem, er at pessimisten ønsker at udfries af denne permanent døen, hvorimod den mørke økolog ønsker at dvæle i den. Det gør Voetmann så på sin vis også, med sine frydefuldt velskrevne rapporter fra materiernes overdrev. Hvor gennemtrængt af gæring og opløsning Voetmanns univers end er, ønsker man som læser at dvæle i det. Vi er de perverse som ønsker at dvæle i en døende verden. Og det er på det ønske bevarelsen af den døende verden må bygges, ikke på en æstetisering, idealisering, bambificering.

Litteratur

- Dam, Albert 2015 [1934]: *Så kom det ny Brødkorn*. Jensen & Dalgaard.
- Morton, Timothy 2007: *Ecology without Nature*. Harvard University Press.
- Morton, Timothy 2010: *The Ecological Thought*. Harvard University Press.
- Voetmann, Harald 2010: *Vågen*. Gyldendal.
- Voetmann, Harald 2012: *Kødet letter*. Gyldendal.
- Voetmann, Harald 2014: *Alt under månen*. Gyldendal.
- Žižek, Slavoj 2005: ”The Neighbor and Other Monsters”, i Reinhard, Santner, Žižek: *The Neighbor*. The University of Chicago Press.
- Paglia, Camille 1990: *Sexual Personae*. Yale University Press.

Tobias Skiveren & Martin Gregersen

SPØRGSMÅLET OM TEKNIKKEN OG NATUREN

Et økokritisk blik på nyere filmiske
naturkatastrofebilleder

The ice is melting at the poles

Villy Søvndal

Klimaforum09, 13-12-2009

Det var selvfølgelig nemt at gøre nar af Villy Søvndals engelskkundskaber, da han under Klimaforum09 kom med denne efterhånden famøse udtalelse. Men ser man kun satirens fingerpegeri, kan man let komme til at negligere citatets indhold, der angiver det reelle forhold, at isen rent faktisk smelter på polerne, og at dette er et problem. Selvom is naturligvis tætpå altid er smeltet og frosset igen, i takt med skiftende årstider, så er den store udfordring nu, at optøningen på verdensplan sker i et omfang og med et tempo, vi ikke tidligere har været vidner til. Vi kender alle fjernsynets billeder af kolossale isblokke, der løsriver sig i kollapsende ryk, enorme mængder frosset vand, der tør op og strømmer ud i verdenshavene, hvor det i fremtiden, forudsiger voice-overen, vil forårsage massive vandstigninger og oversvømmelser med uoverskuelige konsekvenser. Og slukker vi tv'et og vender os mod FN's klimarapport *Climate Change 2013*, udarbejdet af klimapanelet IPCC, vil disse klimaforandringer efter alt at dømme fortsætte. Heri lyder prognoserne, at vandstanden i slutningen af dette århundrede vil blive forhøjet med mindst 26 cm og højst 81 cm., mens temperaturen i samme tidsrum vil stige mellem 0,3°C og 4,8°C (jf. IPCC 2013: 14 og 50). Anderledes sagt: I et miljøperspektiv ser fremtiden særdeles dunkel ud. Ja, ikke bare dunkel, men måske ligefrem katastrofisk, apokalyptisk, eskatologisk.

En af de mest toneangivende aktører, der i miljødiskussionen har udvist upslidelig kampgejst i bestræbelsen på at afværge denne katastrofe, er tidligere præsidentkandidat Al Gore, hvis dokumentarfilm *An Inconvenient Truth* (2006) vandt stor udbredelse på tværs af verdens landegrænser. I

filmen peger Gore på en række årsager til global opvarmning, der alle har ophav i menneskehedens gøren og laden. Hvis planeten skal heles, er det en omkalfatring af vores vestlige levevis, der må til, lyder Gores pointe (Gore 2006). I modsætning til Gores imperativ står danske Bjørn Lomborg, der verden over har agiteret for, at den tilgang til den kommende klimakatastrofe, som netop Gore og IPCC repræsenterer, er forfejlet. Godt nok mener Lomborg, at klimaændringerne er menneskeskabte, men vejen til at forhindre dem går ikke væk fra, men tværtom *igennem* nye teknologiske landvindinger. Med fremtidens intelligente og grønne aggregater vil vi nemt kunne imødegå, hvis ikke ligefrem undgå, den forestående katastrofe, lyder tankegangen (Lomborg 2007: 169).

Selvom Gore og Lomborg måske bør betragtes som populære miljødebattører, snarere end fagligt funderede klimaekspertes, vidner de ikke desto mindre om, at spørgsmålet om teknikken er et centralt og omdiskuteret punkt i økologidiskussionen, hvorom det er særligt svært at samles i enighed. For ligesom man kan hævde, at den industrialisering, der følger med den moderne teknik, har været en udløsende faktor for den klimamæssige trussel, kan man fra et andet perspektiv fremhæve teknikkens fordelagtigheder, hvad angår menneskets møde med trusler fra naturen.

Sådanne naturtrusler er nemlig virkelige, ja, egentlig alt for virkelige. Supertyfonen Haiyan, der i november 2013 ramte det sydøstlige Asien, var enorm, uforståelig og chokerende. Men ifølge den slovenske filosof Slavoj Žižek er det ikke et ægte chok, sådanne katastrofer udløser, for allerede inden de folder sig ud for øjnene af os, er vi blevet gjort "imaginært fortrolige" med dem gennem "uvirkelige" katastrofer, gennem fiktive katastrofer (Žižek 2005). Sagt på en anden måde: Billederne af vandmassernes indtrængen, af jordskælvets rystelser, af masseevakueringsens kaos har vi set før. Og netop derfor er det interessant at studere fiktionens naturkatastrofeschildringer. På den ene side kan et sådant studie afsløre, hvordan vi – også gennem historien – har opfattet, forestillet os og fremstillet sådanne katastrofer såvel som vores involvering i dem. Litteratur og film udgør i denne optik et mangfoldigt kulturelt arkiv over mentale katastrofebilleder. På den anden side vil sådanne undersøgelser muligvis også kunne være med til at kaste lys over, hvordan fiktionens fortællinger omvendt er med til at påvirke og forme vores opfattelser af naturkatastrofen. De fleste af os har aldrig oplevet den på egen krop, og alligevel er vi i et eller andet omfang, som Žižek peger på, gennem fiktionen imaginært fortrolige med den. Kort sagt viser fiktionen ikke bare vores mentale billeder af det katastrofiske; vores mentale billeder påvirkes omvendt også af fiktionen. Vi har med andre ord at gøre med en naturkatastrofefiktionens dialektik. Og selvom denne slags overvejelser kan lyde som verdensfjern

konstruktivistisk tanke­spind, s­å er en s­ådan fortrolighed langt fra uden praktisk­politiske implikationer. Helt element­ært: Vi handler efter, hvordan vi opfatter katastrofen; billederne er med til at bestemme, hvilket (mere eller mindre gr­ønt) parti vi stemmer p­å; de er med til at forme, hvordan vi h­åndterer og im­ødeg­år klimatruslen.¹

Et studie af fiktionens naturkatastrofer kan s­åledes belyse, hvordan vi forestiller os og i samme bev­ægelse p­åvirkes til at forestille os, hvorledes man kan im­ødeg­å naturkatastrofen. Skal vi ­ændre vores vestlige industrialiserede og h­øjteknologiske levevis og samfundsindretning fundamentalt, eller skal vi tv­ærtimod via ny og bedre teknologi forhindre og sikre os mod naturens trusler? Netop dette skisma mellem teknik­kens destruktive og konstruktive sider, som sp­ændet mellem Gore og Lomborg kan siges at illustrere, er afs­ættet for n­erv­v­erende artikel, hvor vi med udgangspunkt i den voksende kulturteoretiske retning, der er blevet kaldt ”­økokritik”, vil se n­ærmere p­å en r­ække nyere katastrofefilm, med henblik p­å at undersøge hvordan forestillinger om naturkatastrofen i bred forstand spiller sammen med og op imod forestillinger om teknikken.

Økokritisk rammes­ætning

Internationalt set betragtes økokritikken efterh­ånden som en ret velkonsolideret akademisk disciplin. I forhold til dens opstart med en r­ække studier, der oftest var indskr­ænket til angelsaksisk romantik (se f.eks. Bate 1991), st­år retningen nu med egne tidsskrifter og en bred, vidtfavnende palet af forskningsv­erker. Det er dog f­ørst for nyligt, at retningen har vakt interesse i nord­en, trods tidligere importfors­øg i slut­90­erne (se f.eks. Rem 1998 og Schatz­Jacobsen 1999), og p­å dansk grund finder man i skrivende stund da ogs­å kun enkelte nyere forskningsbidrag (se f.eks. Andersen 2011a, 2011b og 2013; Thomsen 2013, Ringgaard 2014 og Skiveren 2013, Skiveren 2015a, Skiveren 2015b, Skiveren 2016).

Men hvad g­år økokritikken egentlig ud p­å? Sp­ørgsm­ålet er ikke let at svare p­å, al den stund at termen er en samlebetegnelse for en variation af vidt forskellige retninger og positioner, der n­æppe er distinkte, men overlapper og krydser hinanden i et mangefold af perspektiver. I økokritikken finder man s­åledes en lang r­ække uensartede grupperinger som dybde­økologi, heideggersk økofilosofi, m­ørk økologi og økofeminisme. Imidlertid tr­æffer man i en fremst­ående antologi for amerikansk økokritik *The Ecocriticism Reader* (1996) dog et fors­øg p­å en overordnet definition af studiets genstandsfelt og tilgang, der her kan fungere som et teoretisk udgangspunkt (Glotfelty 1996: xviii):²

Hvad er så økokritik? Enkelt sagt er økokritik studiet af forholdet mellem litteratur og det fysiske miljø. Præcis som feministisk kritik undersøger sprog og litteratur fra et kønsbevidst perspektiv, og marxistisk kritik har opmærksomheden rettet mod produktionsmetoder og økonomiske klasser i dens tekstlæsninger, således har økokritikken en earth-centreret tilgang til studiet af litteratur.

Ser vi bort fra det specifikt litterære fokus og adapterer formuleringerne til studiet af kulturprodukter generelt, udgør økokritikken kort fortalt en kulturanalytisk praksis, der ser på dét forhold mellem det menneskelige og ikke-menneskelige (jf. også Garrard 2004: 5) – eller med en udskældt dikotomi mellem kultur og natur – der ligger indlejret i principielt set alle kulturfrebringelser. Så ligesom man fra et kønsteoretisk perspektiv kan fremlæse kvindesyntet i f.eks. de islandske sagaer, vil man med denne optik kunne afdække natursynet i et hvilket som helst kulturobjekt – også i de tilfælde, hvor det ikke ligefrem forekommer synderligt indlysende (se også Morten 2010: 11 og Garrard 2004: 3). Med henblik på at kortlægge deres forhold til en lang række økologiske og klimamæssige spørgsmål studerer økokritikken således et væld af forskellige kulturprodukter, spændende over alt fra dokumentarfilm til moderne lyrik – og i denne sammenhæng er det altså spillefilms naturkatastrofebilleder, der skal under luppen.

Men hvad menes der egentlig med naturkatastrofe? Lad os dvæle lidt ved ordet for at nærme os en definition. 'Naturkatastrofe' er et kompositum bestående af hhv. 'natur' og 'katastrofe'. Det første først. Slår man 'natur' op i *Den Danske Ordbog*, dækker dette ord over flere forskellige fænomener, men den mest udbredte bestemmelse lyder: "geografisk miljø under åben himmel der ikke er skabt af mennesker".³ Man kan hæfte sig ved, at vi her har at gøre med en negativ definition: Natur er det, der *ikke* er menneskeskabt, dét der *ikke* er kultur. Men ifølge Thomas Bredsdorff og Claus Emmeches opslagsartikel i *Den Store Danske Encyklopædi* udgør dette negative naturbegreb blot én af to overordnede grundbetydninger.⁴

Naturbegrebets mangfoldighed kan logisk sammenfattes til to grundbetydninger: Det begrænsede naturbegreb, hvor natur er noget, som har visse grænser til noget andet, fx til byen, kulturen, det tillærte eller Gud; og det grænseløse naturbegreb, hvor naturen omfatter alt værende.

For at gøre forvirringen total kunne man til disse to tilføje en helt tredje. Hvor naturen i citatet så at sige var hhv. det *hele* og det *halve*, er den *intet* hos den fremtrædende økokritiker Timothy Morton, der i sit hovedværk med den sigende titel *Ecology without Nature* (2009) agiterer for en

afsværgelse af naturbegrebet – vel at mærke i økologiens navn (Morton 2007: 13). Men denne paradoksale position vil vi vende tilbage til. Her vil vi blot indledningsvis holde fast ved det første naturbegreb, dvs. det negative naturbegreb, fordi vi i en vis forstand er nødt til det: Definerede vi naturen som intet, ville der i streng forstand ikke være en naturkatastrofe at studere. Bestemte vi omvendt naturen som alt, ville enhver katastrofe være en naturkatastrofe. For at fastholde vores genstandsfelt er vi altså nødsaget til også at fastholde natur/kultur-dikotomien og indlade os på common sense-opfattelsen af naturen som det ikke-menneskelige. Imidlertid er en sådan bestemmelse i god samklang med vores studies overordnede sigte, al den stund at det ikke er naturkatastrofen som sådan, vi studerer, men naturkatastrofe*forestillinger* – folks opfattelser af den.

Vender vi os mod kompositummets anden komponent, 'katastrofe', kan man i første omgang sige, at ordet etymologisk set har sin oprindelse i det græske ord for 'omvendning' eller 'omstyrtelse'. Katastrofen er altså en omstyrtende begivenhed, "som har frygtelige eller skæbnesvangre konsekvenser".⁵ Katastrofen er således ikke bare en uheldig, ufordelagtig hændelse; den er snarere karakteriseret ved en grundlæggende voldsomhed og ødelæggelse.

Holder vi på denne baggrund de to ords definitioner sammen, må vi spørge til forholdet mellem dem: Hvad har natur med katastrofe at gøre i 'naturkatastrofe'? To udlægninger synes mulige, der tilsammen danner det ret rummelige naturkatastrofebegreb, vi her vil arbejde ud fra: 'Naturkatastrofe' dækker på den ene side over en katastrofe *bevirket af* naturen, dvs. en frygtelig eller skæbnesvanger begivenhed for mennesket forårsaget af det ikke-menneskelige. Et eksempel kunne være det herostratisk berømte jordskælv i Lissabon i 1755, hvor følgerne af tre kraftige rystelser med epicenter i Atlanterhavet kostede mellem 15.000 og 70.000 menneskeliv. På den anden side dækker ordet over det omvendte, nemlig en katastrofe *for* naturen, altså en frygtelig eller skæbnesvanger begivenhed for det ikke-menneskelige forårsaget af det menneskelige. Her kunne man nævne den lige så velkendte Tjernobylulykke i 1986, hvor en atomreaktor eksploderede og medførte voldsomme forureninger af de omliggende landes økosystemer. Anderledes og kortere sagt: Naturkatastrofen er en frygtelig eller skæbnesvanger begivenhed *for* eller *forårsaget af* naturen. Disse to sider af naturkatastrofebegrebet er ikke altid lette at fastholde, men kan til tider overlappe hinanden, således at spørgsmålet om, hvem der er bød-del, og hvem der er offer, i visse tilfælde bliver et spørgsmål om, hvilket perspektiv man anlægger.

Når vi i det følgende vil se på naturkatastrofefilm, er det således med ovenstående definition som afsæt, i den forstand at vi bestemmer naturka-

tastrofefilm som film, der har en sådan katastrofe som omdrejningspunkt. Denne indsnævring efterlader selvsagt genstandsfeltet ret vidtfaavnende, og der vil da også blot være tale om et lille repræsentativt udpluk af værk-eksempler, når vi i det følgende åbner op for en nærmere undersøgelse af, hvordan naturkatastrofefremstillinger viser sig i fiktionens verden i et spænd mellem to divergerede teknikkonceptioner.

Spørgsmålet om naturen og teknikken

Naturen er ond, vild og truende. Den er fyldt med lurende farer, der hvert øjeblik kan bryde ud, overmande dig, ja, måske endda slå dig ihjel. Eller nej. Naturen er imødekommende, harmonisk og fredfyldt, et sted for kontemplation, idyl og frihed. – Denne skizofrene passage er tænkt som en illustrativ sammenføring af to modsatrettede poler, der har præget den vestlige verdens naturforståelser. Sådan lyder i hvert fald analysen hos litterat m.m. Camille Paglia, der i *Sexual Personae – Art and Decadence* (1990) opridser hhv. en romantisk og nietzscheansk naturdiskurs (se også Thomsen 2013: 92). Og det er netop disse to spor, vi nu vil køre udaf, men tilføjet en ekstra dimension, nemlig spørgsmålet om teknikken; for hvordan man opfatter teknikken, er ofte farvet af, hvordan man opfatter naturen – ligesom i øvrigt det omvendte gør sig gældende: Teknik- og naturopfattelser er interdependente. De to spor, der således består af kontrære natur- og teknikkonceptioner, udgør yderpolerne i et kontinuum, hvori en lang række naturkatastrofebilleder kan placeres.⁶

Det kontra-tekniske spor

Som ophavsmand til den romantiske naturdiskurs sætter Paglia Jean-Jacques Rousseau, der, som bekendt, betragtede naturen som et harmonisk og oprindeligt sted, hvorudfra mennesket, kulturen, civilisationen etc. er vokset. For Rousseau er naturen præget af en høj grad af autenticitet, omgærdet af sandhed, ægthed og oprindelighed, og har derfor primat over kulturen, der omvendt karakteriseres som afledt, forloren, dekadent og kunstlet (se f.eks. Dehs 2012: 65-69). Denne rousseauske dikotomis indflydelse kan næppe undervurderes og står da også centralt i hele den romantiske idéverden og dens efterdønninger frem til i dag.

Det er akkurat dette spor, som den såkaldte dybdeøkologi placerer sig i forlængelse af, når den i radikal forstand sætter naturen i forgrunden og kulturen i baggrunden. Bevægelsens altdominerende skikkelse er den

norske filosof Arne Næss, der definerer dybdeøkologien i modsætning til, hvad han kalder overfladeøkologien. Hvor sidstnævnte kæmper mod forurening og ressourcemangel for menneskets skyld, dér gør dybdeøkologien det for naturens (Naess 1973: 95). Pointen for Næss og hans lige er, at naturen bærer sin egen værdi, at etiske spørgsmål ikke kun vedrører mennesket. Vi skal ikke forhindre isbjørnens udryddelse, for at vores børn skal have mulighed for at opleve dette dyr, men derimod netop for dens *egen* skyld. Antropocentrismen viger her til fordel for biocentrismen. Eller sagt på en anden måde har vi at gøre med en "biosfærisk egalitarisme": Det menneskelige og det ikke-menneskelige er ligeværdige entiteter for dybdeøkologen (ibid.: 95-96).

Fra flere sider er dybdeøkologien imidlertid blevet anklaget for, at sådanne forslag og tankegange er udtryk for en naiv-regressiv misantropi, der i foragten for den moderne verden søger "tilbage til naturen" (se f.eks. Garrard 2004: 20-23). Gyldig kritik eller ej: I økologidebatten står dybdeøkologien i hvert fald som en retning, der går op imod den vestlige civilisations industrialisering og instrumentalisering af naturen, det vil med andre ord sige op imod det, vi her har valgt at kalde teknikken.

En af forløberne for dybdeøkologiens modstand mod teknikken er Martin Heidegger, der særligt med forelæsningsen *Die Frage nach der Technik* (1949) har øvet stor indflydelse. Ifølge Heidegger tager vi fejl, når vi til daglig går rundt og anvender den moderne teknik, i den tro at den er et neutralt instrument, vi kan bruge efter forgodtbefindende. Det er ikke os, der behersker teknikken, lyder Heideggers tanke, men snarere teknikken, der behersker os (Heidegger 2004: 36). Tror vi, at teknikken er et simpelt middel, forbliver vi lænkedede til den, i den forstand at teknikken styrer den måde, hvorpå vi forstår omverden og naturen, nemlig som dét, der i foredraget kaldes "bestand", dvs. en opfattelse af naturen som en bestand af råmateriale, energikilder og disponible ressourcer. Dette er særligt for den moderne teknik, der "stiller naturen over for det krav at levere energi, der kan gøres tilgængelig og oplagres som sådan" (ibid.: 44), mens den før-moderne teknik ikke har sådanne prætentioner. Det moderne kraftværk oplagrer naturens energi, mens den gamle vindmølles vinger "forbliver umiddelbart hjemfaldne til dens blæsen" (ibid.: 44), som det så poetisk lyder med Heideggers ejendommelige sprogdragt. Den moderne teknik udgør altså ikke bare et instrument, men en bestemt måde at se verden på (ibid.: 54). Oplagt er det, at dette verdenssyn har klar affinitet til den naturbemestringstrang, man har set i den vestlige bevidsthed siden i hvert fald fremskridtstanken, oplysningstiden og den moderne fysiks opblomstring. Her er naturen underlagt mennesket og i videre forstand teknikken.

En, der i høj grad kan siges at lægge sig i dette spor, er Lars von Trier, der

i *Melancholia* (2011) karakteriserer samtidens mennesker som ignoranter, der vender naturen og klimakatastrofen ryggen og upåagtet fester videre. For godt nok er det rigtigt, at dette værk kan siges at have et metafilmisk sigte, når det dekonstruerer konventionelle genrer som bryllupsfilm og apokalypsefilm i et stort ironisk mashup (jf. Agger 2014). Og ganske vist kan man med megen ret hævde, at *Melancholia* tematiserer depressionens altødelæggende væsen, således at handlingens omdrejningspunkt – den planet, der med kosmisk fart nærmer sig Jorden – bliver et billede på melankoliens destruktive kræfter. Men for økokritikeren synes det i lige så høj grad rammende at læse filmen på en fundamentalt anderledes og allegorisk facon: som et billede på den vestlige civilisations endeligt.⁷

Allegorien kan siges at udgøres af en række aktører, der peger på hhv. naturen og den vestlige civilisation. Det sidste først. Det kan vel næppe vække opsigt at hævde, at den vestlige civilisation er kendetegnet ved videnskabsiltro, kapitalisme, kommercialisme og konsumerisme, og netop disse abstrakter finder vi en række personifikationer af og repræsentanter for i filmen. For det første står den bryllupsfest, som første halvdel er centreret omkring, tydeligvis for den vestlige konsumerisme, når der her på overdådig vis danses, drikkes og ædes løs, ligesom festens omgivelser, slottet, giver indtryk af unødigt ekstravagance, ødselhed og dekadence (jf. også Agger 2014). For det andet personificerer John, brudens svoger, som ejer af slottet og betaler af gildet, kapitalismen, særlig tydeligt i de dialoger hvor han eksplicit sætter kapitalen over følelserne, samtidig med at han inkarnerer en moderne troskyldig videnskabstro. For det tredje er reklamemanden Jack, brudens arbejdsgiver, kommercialismens og kapitalismens mand, som i bund og grund er ligeglad med alt andet end den ”tagline”, han gentagne gange afkræver bruden under festen.

I modsætning hertil står som nævnt naturens repræsentanter, nemlig Justine og planeten. Justine er særtingen, der ikke kan passe ind i den vestlige civilisations forløjethed. Hun er den melankolske seer, der har blik for noget, de andre ikke har. Justine har nemlig en fundamental samhørighed med naturen, som bl.a. flere hyperæstetiserede (nøgen)tableauer viser. Hun forudser katastrofen, alt imens de andre indædt benægter den. Og således når vi til den sidste komponent i allegorien og kardinalpunktet i den økokritiske læsning: planeten. Hvad den repræsenterer, kan vi nå frem til ved at spørge til den vestlige civilisations bæredygtighed – eller mangel på samme. Ræsonnementet lyder her: Vores vestlige forbrug, teknik og forurening (her John, Jack og festen) bliver så at sige vesterlandets undergang. Med denne tankegang kommer planeten til at symbolisere den altødelæggende naturkatastrofe, vesten selv har motiveret – hvilket yderligere bekræftes af de spontane klimaforandringer (pludseligt snevejr og senere kraftige

hagl), der helt konkret indtræffer, når planeten nærmer sig. Festivitassen i filmens første del bliver med andre ord årsagen til katastrofen i filmens anden. Summa summarum: Ligesom de tre fede mænd i Pieter Breughel den ældres renæssancemaleri *Das Schlaraffenland* (1567), der i øvrigt optræder i filmen, har ædt sig selv ihjel, peger *Melancholia* allegorisk på, hvordan den vestlige civilisation og dens videnskabsmani, kapitalisme og kommerzialisme destruerer miljøet og dermed graver sin egen grav.

En beslægtet pointe gør sig på sin vis gældende i et andet værk, vi her skal berøre, nemlig Scott Derricksons remake fra 2008 af Robert Wises *The Day the Earth Stood Still* (1951). Filmen er en særegen blanding af science fiction og miljøengagement. På den ene side er plottet ret velkendt omhandlende et skæbnsvangert møde mellem Jordens mennesker og verdensrummets aliens, da rumvæsenet Klaatu ankommer til New York med det lidet beskedne formål at udslette menneskeheden. Men på den anden side indeholder filmen også en lang række økologiske og klimamæssige undertoner. Klaatu er nemlig ikke bare et traditionelt rumvæsen, sådan som vi kender dem fra andre Hollywood-film, men tværtom en repræsentant for noget meget større: Naturen med stort N. Ikke bare ligner den blå kugle, Klaatu ankommer i, umiskendeligt Jorden med dens skylignende changerende formationer, men også et antal af replikker peger i en tilsvarende retning (se f.eks. ”K: Jeg repræsenterer en gruppe af civilisationer. R: Hvor er denne gruppe af civilisationer? K: Over det hele”). Og målet for Klaatus angreb er da heller ikke særligt alien-agtigt, idet missionen rent faktisk går ud på, ikke at destruere, men redde planeten, og dét fra menneskene selv. Klaatu er ikke repræsentant for en kamplysten alien-civilisation, men for Naturen – en miljøforkæmper fra det ydre rum. I en af filmens kardinalscener optræder følgende sigende dialog mellem Klaatu og en anden protagonist videnskabsmanden Helen Benson:

K: Denne planet er døende. Den menneskelige race er ved at slå den ihjel.

H: Så du kom her for at hjælpe os?

K: Nej, jeg gjorde ej.

H: Du sagde, at du kom for at redde os.

K: Jeg sagde, at jeg kom for at redde Jorden.

Således går projektet i lighed med den bibelske myte om Noas-ark – som der i øvrigt henvises eksplicit til i filmen – ud på at udrydde menneskeheden på grund af dens egen destruktive og aggressive adfærd. Og ligesom Noa samlede et par af hvert levende væsen, så de kunne overleve den store vandflod, redder Klaatu tilsvarende eksemplarer af Jordens arter fra den art syndflod eller – om man vil – naturkatastrofe, han senere sætter i gang.

Og stopper igen. I filmens absolutte klimaks overbevises han nemlig af sit efterhånden nære bekendtskab med Helen og hendes stedsøn, Jacob, om at menneskeheden kan forandre sin levevis – hvad de afsluttende sekvenser da også vidner om. Her ser vi kimen til en ny begyndelse efter apokalypsen, en begyndelse der er økologisk og naturvenlig, en begyndelse hvor den teknik, der tidligere domesticerede og forurenede naturen, er sat ud af kraft: Storbyens belysning slukkes, olieboringerne standser, bilerne holder stille – ja, selv uret er gået i stå, som et vidnesbyrd om, at den gamle tid er forbi, og en ny afteknologiseret ditto kan begynde, hvor forholdet mellem mennesket og naturen ikke længere er instrumentaliserende, men – kongenialt med dybdeøkologien – ligeværdigt. Mennesket er her ikke subjekt og naturen objekt, men begge i ontologisk forstand levende, vitale, handlekraftige. Eller sagt med en rammende afsluttende ordveksling mellem Helen og Jacob, da de ser, at den blå (natur)kugle, der indledte rædslerne, nu igen forlader Jorden (vores *kursivering*):⁸

H: *Den rejser af sted.*

J: Nej, *han* rejser af sted.

Det pro-tekniske spor

Det andet spor, Paglia udstikker, funderer hun i en nietzscheansk naturforståelse. Imidlertid er det inden for filosofien velkendt, at Friedrich Nietzsche har denne forståelse fra den halvt århundrede ældre Arthur Schopenhauer, der i *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819 og 1844) lancerer en naturopfattelse, der ligger langt fra den, vi lige har set i det kontra-tekniske spor. Hos Schopenhauer er alt i verden udtryk for en metafysisk livskraft, en livsvilje. Det er den, der giver alt, såvel organisk som uorganisk, lyst til at opretholde og udfolde livet. Men denne opretholdelse foregår ikke uden kvaler, al den stund at den nødvendigvis må ske på bekostning af andres opretholdelsesmuligheder i en kontinuerlig, nådesløs kamp, der er særligt tydelig i naturen (Schopenhauer 2006: 254). Naturen er her alt andet end et ideelt sted for kontemplation og harmoni, men derimod det stik modsatte: et dystopisk sted for aggression og dissonans. Hos Schopenhauer er naturen altid allerede en *grusom* natur.

Tager vi skridtet frem til i dag, finder vi den populære økokritiker Timothy Morton, der må siges at have en naturforståelse, der vel nok ikke er sammenfaldende med, men så i hvert fald ligger tættere på Schopenhauers og Nietzsches end den romantiske. Morton insisterer på, at det, vi til daglig

kalder natur, ikke bare er lyst og idyllisk, men også mørkt og disharmonisk. I *Ecology without Nature* lyder det (Morton 2007: 184-185):

Den økologiske tanke, samhørighedstænkningen, omfatter en mørk side, ikke i en 'liv over død'-hippieæstetik, eller en sadistisk-sentimental Bambificering af sansende væsner, men i en "goth" hævde af den kontingente og nødvendigvis sære idé, at vi ønsker at blive ved en døende verden: *mørk økologi*.

Selvom passagen er symptomatisk for Mortons skrift, præget af polemiske strøg og dekonstruktivismens vanskeligheder, er oppositionen til den romantiske diskurs alligevel klar: Mens dybdeøkologerne har skyklapper på, når de primært ser naturens tiltalende sider (bambificerer dyrene i en hippieæstetik), så viger Morton ikke tilbage for, men dyrker omvendt den grimme, beskidte, frastødende verden.

Og ikke bare frastødende, men også uforståelige verden. I stedet for naturbegrebet, som Morton mener, er en arbitrær retorisk konstruktion, en tom betegner, der alene udgør en ideologisk hæmsko for økologien (jf. Morton 2007: 21-22), indføres bl.a. begrebet "the mesh". Denne term dækker over den idé, at alle entiteter i verden, både levende og døde, er forbundne i ét stort "mesh", der er principielt uforståeligt. Des nærmere vi kommer verdens fænomener, des underligere bliver de i grunden, lyder tesen. I "the mesh" er der ingen forskel på forgrund og baggrund, centrum eller grænse, ja, her opløses alle kategorier (jf. Morton 2010: 28-50). Og dét gælder også for kultur/natur-dikotomien.

Derfor kan det heller ikke undre, at teknikken, der i det forrige spor blev devalueret som en del af en hierarkisk kultur/natur-modsætning, ikke nødvendigvis er negativt ladet hos Morton. I *The Ecological Thought* (2010) finder man tværtom beskrivelser af, hvordan den romantiske naturtænkning og -æstetik etablerer teknikken som et skræmmebillede og på den måde paradoksalt nok kommer til at modarbejde økologiske tiltag (Morton 2010: 9):

I Lakewood, Colorado, modsatte indbyggere sig i 2008 opstillingen af et solcelleanlæg i en park, fordi den ikke så "naturlig" ud. Protester mod vindmølleparker er identiske – ikke fremsat på grund af omsorg for fuglenes ve og vel, men fordi de 'ødelægger udsigten.'

Det er den historisk kontingente romantiske landskabsæstetik, der afskriver teknikken, men hvorfor – spørger Morton – ikke se vindmølleparken som

et sublimt ”grønt” kunstværk (ibid.)? Teknikken er ikke per definition økologiens fjende. Dét er til gengæld ”Naturen”.

Et værk, der forholdsvis åbenlyst lægger sig i et sådant spor, er Jan de Bonts *Twister* (1996). I god tråd med tornadofilmgenren behandler *Twister* menneskets kamp imod naturens uforudsigelige og altødelæggende kræfter, når den traumatiserede metrolog, Jo Harding, der i sin barndom mistede sin far under en voldsom tornadostorm, her gør det til sit livsmål at jage og studere tornadoer i bestræbelsen på at udvikle et bedre tornadoberedskab, og til dette formål er teknikken uundværlig. Sammen med eksmanden Bill Harding har hun opfundet et højteknologisk måleapparat, der vil kunne medføre et kvantespring inden for tornadoforskningen og -advarselssystemerne, vel at mærke hvis de to, sammen med deres hold af tornadojægere, formår at komme tæt nok på – og iværksætte målingen af – disse truende naturfænomener.

For truende, dét er netop, hvad tornadoerne er. Filmen dyrker de grimme, uhyggelige og døende fænomener i verden. Der er – med Susan Sontags vending – tale om en ”destruktionens æstetik” (Sontag 1965). Ikke bare ødelægger disse dunkle sky- og vindformationer alt, de møder, i deres roterende rasen; de iscenesættes også som en art afskyelige levende væsener, både hvad angår karakterernes replikker (f.eks. ”hvor meget den spiser” og ”den vil vise sit grimme ansigt”) og den voldsomme og uhyggelige brølen, de udgyder, når jægerne jagter tornadoerne, eller måske er det faktisk lige så meget det omvendte, der er tilfældet: at tornadoerne jagter dem.

Under alle omstændigheder er vores tornadojægerhelte ikke alene i deres bestræbelser på at imødegå denne slags naturkatastrofer. Ind på scenen træder nemlig et konkurrerende hold, der også har den teknologiske udvikling på sin side. Var den kolde krigs teknologiske konkurrence af destruktiv karakter – også for naturen – er det teknologiske kapløb, der udfolder sig mellem filmens to hold, således af langt mere konstruktiv art. Og mod slutningen nærmest ophæves kampen *mod hinanden* da også til en *fælles* kamp mod naturens kræfter. I lyset af naturens almene trussel mindskes menneskets partikulære interesser. Tilbage står striden mod naturen – og ikke mindst teknikkens altdominerende rolle heri.

I Michael Bays *Armageddon* (1998) finder vi et tilsvarende møde med og håndtering af naturkatastrofen. I filmens prolog opridses det scenarie, at meteornedslag som det, der for 65 millioner år siden udryddede dinosaurerne, uundgåeligt vil ske igen. Og rigtig nok går der ikke længe før filmens første meteor slår ned i New York (kuriøst nok i en bod fyldt med legetøjsdinosaurer). Nedslaget er dog blot et varsel om noget meget større og voldsommere: en enorm meteor med kurs direkte mod Jorden, der ved kollisionen vil udlette alt liv. Således bliver plottet for resten af

filmen ikke overraskende at undgå dette katastrofale eller mere præcist eskatologiske sammenstød.

Frontlinjerne mellem mennesket og den truende natur er med andre ord trukket skarpt op. Naturen er farlig, voldsom og destruktiv, ja, meteoren skildres nærmest som ond. De æstetiserede prospekter af dens sylespidse former, gølge stenoverflade, dunkle farver, tågeagtige sløretthed og generelt uhyggelige konnotationer gør den i hvert fald alt andet end tiltalende. Samme opfattelse synes flere af filmens karakterer at have, når de gentagende gange omtaler meteoren som et uvenligt væsen. ”Jeg tror ikke, at den her ting kan lide os”, lyder en typisk antropomorfisering, her fra hovedprotagonisten Harry, da han sammen med et hold astronauter og (mere eller mindre skøre) borebissere er ankommet til meteoren, som de er fløjet op til med det formål at ændre dens bane og dermed redde Jorden og menneskeheden.

Historien ender således nærmest som en art besyngelse af den moderne teknik. Foruden de mange hyperteknologiske aggregater, som rumskib, rumkøretøj, rumdragter etc., der eksponeres gennem hele fortællingen, hyl-des særligt to elementer, der ville få enhver sand dybdeøkolog op i det røde felt. Ikke bare er det et mandskab fra en olieplatform, der som filmens uantastelige helte leverer den fornødne know-how og dermed redder – for godt det går det jo – Jorden. Det er tilmed en atombombe, der sprænger meteoren ud af dens kurs. Anderledes sagt er det to mildest talt udskældte udtryk for teknik – olieboring og atomkraft – der her bringes på banen som menneskehedens redningsplanker. Velkendte prygelknaber hypostaseres som frelsere. For havde mennesket afsværget teknikken, dens olieboring og atomkraft, i bestræbelsen på at opnå en mere ”ren” og ”naturlig” Natur, ville plottet uundgåeligt være endt på en helt anden måde, og der gøres da også eksplicit grin med økologiforkæmperes anti-atom-demonstrationer et centralt sted i filmen. Det er alene qua teknikken, at mennesket ikke længere står hjælpeløst over for naturens katastrofer, lyder pointen i den økokritiske læsning. Hvor mennesket ingen indflydelse har på den bibelske Harmagedon, kan det med teknikken forhindre naturens.⁹

Pro eller kontra?

At vi her har at gøre med et kontinuum og ikke to fastlåste og absolutte positioner, viser sig ved, at en række film, så at sige, ikke kan placeres klart i enten den ene eller anden grøft, men omvendt lægger sig i en art mellemfelt. Andrew Stantons *Wall•E* (2008) er et godt eksempel på en sådan film. Ved første øjekast fremstår filmen som et anklageskrift imod

den vestlige civilisation og dens overforbrug og forurening. Vi møder den nuttede affaldshåndteringsrobot *Wall•E*, der som den eneste tilbageværende af sin slags forsøger at råde bod på de enorme mængder affald, menneskeheden har akkumuleret – og derefter blot efterladt. I 700 år har menneskene nemlig ført deres tilværelse, ikke på Jorden, men i det ydre rum på en luksusliner af et rumskib, Axiom, produceret af filmens helt store skurk: det vulgærkapitalistiske selskab Buy n large. Først spillede selskabet en lille, beskeden rolle i forureningskatastrofen på Jorden og senere i det ydre rum opnåede det at lulle menneskeheden i en forbrugerisk tornerosesøvn. I dette perspektiv er det ikke religionen, men teknikken der er folkets opium.

Er der en naturkatastrofe i *Wall•E*, er den således allerede sket. Vi har med andre ord at gøre med en postapokalyptisk film. Men som bekendt rækker præfikset 'post' lige så meget tilbage som frem, i den forstand at postapokalypsen peger dialektisk på den apokalypse, den er efter. Det er ikke bare tiden efter katastrofen, *Wall•E* behandler, men også katastrofen selv, dvs. virkningerne af den vestlige civilisation og ikke mindst dens tekniks forurening.

Kan man således med stor ret hævde, at *Wall•E* er en hårdtslående kritik af den vestlige levevis, er det lige så gyldigt at holde fast ved, at den ikke er en total affærdigelse af teknikken som sådan. Filmens protagonister udgøres nemlig af to robotter: den førnævnte *Wall•E* og hans store kærlighed, sonderobotten Eve, der plottet igennem – ud over at finde hinanden – forsøger at genetablere livet på Jorden. Frem og tilbage går det, både på Jorden og i skibet, i jagten på det overlevende planteeksemplar, der kan aktivere Axioms genkoloniseringsprogram. Helt uproblematisk er foretaget således ikke, særligt fordi de robotter, der bebor og styrer rumskibet, modsætter sig planen. Mens disse systemiske og rigide robotter, styret af autopiloten Auto, forsøger at fastholde status quo, kæmper *Wall•E* og Eve sammen med skibets egentlige kaptajn således en art oprørskamp. Revolutionen lykkes heldigvis, og *Wall•E* og Eve kan sikkert føre menneskene tilbage til Jorden, der atter grønnens. Samtidigt med, at det er teknikken, der behersker mennesket, er det altså også teknikken, der frigør det. Kampen om menneskets og naturens vilkår bliver en kamp mellem teknikkens modsatrettede sider. Teknikken er på én gang menneskets ven og fjende og naturens ødelægger og beskytter. Anderledes sagt: Var det teknikken, der i første omgang forårsagede naturkatastrofen, er det i anden omgang teknikken, der kan rette op på den. *Wall•E* er med dets ambivalente teknik- og naturkonceptioner i den forstand hverken pro eller kontra.

Udgang

Hvad fortæller disse naturkatastrofebilleder os så? Jo, de viser i første omgang, at vores forestillinger om naturkatastrofen ofte er indspundet i forestillinger om teknikken, og i anden omgang at disse tilsammen peger to vidt forskellige veje. Teknikken optræder med andre ord snart som årsag til naturkatastrofen, snart som bekæmper af den. Snarere end konsensus har vi altså at gøre med dét, man inden for diskursteorien ville kalde en hegemonisk kamp (se f.eks. Laclau 2009), dvs. en fejde mellem konkurrerende opfattelser af, hvordan teknikken forstås og forestilles. Og hvordan vi gør det, påvirker som sagt, hvordan vi forstår og imødegår naturkatastrofen. Ser vi teknikken som i *The Day the Earth Stood Still*, vil vi imødegå klimatruslen ved at ændre vores teknologiserede levevis fundamentalt, mens vi i stedet vil have tillid til, at teknikken kan afværge katastrofen, hvis vi ser den som i *Armageddon*.

At fiktionen generelt spiller en væsentlig rolle i denne meningsdannelse, har været en bærende præmis for nærværende artikel. Fiktionens styrke er netop, at den – for nu igen at bruge Žižeks vending – gør os imaginært fortrolige med diverse fænomener, in casu naturkatastrofen, fordi den får recipienten til i imaginationen at fremstille genstande, erfaringer, følelser, lige så fuldstændigt som var det virkelighed. Fagmandens propositionelle viden kan måske virke sand, men er ikke lige så overbevisende som fiktionens mange billeder. Vi kan alle forstå sætningen ”Naturkatastrofen bliver forfærdelig”, men dens denotative indhold bliver langt mere overbevisende, når det udfoldes i fiktive fremstillinger. Vi ved alle, at klimakatastrofen er lige om hjørnet, men det kan være svært at sætte sig ind i og handle ud fra denne viden – dét kan fiktionen hjælpe os med.¹⁰

Men hvad er det så økokritikken og undersøgelser som denne, der jo ikke ligefrem er fiktiv, kan bidrage med? Vores svar er, at den kan blotlægge og sprogliggøre nogle ligheder og strukturer, der måske ikke er umiddelbart tilgængelige. Med andre ord kan den bevidst- og tydeliggøre de fremtrædende forestillinger om naturkatastrofen, der er med til at styre og forme vores handlinger. Sigtet med nærværende fremstilling har altså ikke været at afgøre, hvilken af de to forestillingspraksisser, der er den mest gyldige, men snarere at opridsse fronterne i den kamp om konceptioner, der til stadighed pågår. Udfaldet kan kun tiden vise. Men to ting er i hvert fald sikre: at vores fremtid afhænger af kampens resultat, og at fiktionen er en udslagsgivende aktør heri.

Anvendte fagkilder

- Agger, Gunhild: "Fra dystopi til apokalypse – Dogville og Melancholia" i: Kim Toft Hansen og Peder Kaj Pedersen (red.): *Terminus i litteratur, medier og Kultur*, Aalborg 2014
- Andersen, Gregers: "For en grønnere verden", i *Standart*, nr. 2, 2011
- Andersen, Gregers: "Litteraturen i klimakrisens tidsalder" i: *Standart*, nr. 3, 2011
- Andersen, Gregers: "Klimaforandringernes uhyggeligt uhjemlige stemning. En tilføjelse til økokritikken" i: *Salon 55*, nr. 3, 2013
- Andersen, Gregers: *Klimaforandrede verdensforhold. Den globale opvarmning i fiktion og filosofi*, upubliceret ph.d.-afhandling ved Københavns Universitet, 2014
- Bate, Jonathan: *Romantic Ecology. Wordsworth and the Environmental Tradition*, London 1991
- Dehs, Jørgen: *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*, København 2012
- Garrard, Greg: *Ecocriticism*, London 2004
- Glotfelty, Cheryl: "Introduction" i: Cheryl Glotfelty og Harold Fromm (red.): *The Ecocriticism Reader*, London 1996
- Gore, Al: *An Inconvenient Truth*, 2006
- Heidegger, Martin: "Spørgsmålet om teknikken" i: *Spørgsmålet om teknikken og andre skrifter*, på dansk ved Jesper Goll, København 2004
- IPCC: *Climate Change 2013 – the Physical Science Basis*, 2013 (http://www.climatechange2013.org/images/uploads/WGIAR5_WGI-12Doc2b_FinalDraft_All.pdf)
- Laclau, Ernesto og Chantal Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy – Towards a Radical Democratic Politics*, 2. udg., London/New York 2001
- Lomborg, Bjørn: *Køl af*, København 2007
- Morton, Timothy: *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts og London 2007
- Morton, Timothy: *The Ecological Thought*, Cambridge, Massachusetts og London 2010
- Naess, Arne: "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary": *Inquiry*, nr. 16, 1973
- Paglia, Camilla: "Sex and violence, or Nature and Art" i: *Sexual Personae. Art and Decadence*, New York 1991
- Rem, Tore: "Økokritikk: 'Det grønnes i litteraturens verden'", i *Samtiden*, nr. 5/6, 1998
- Ringgaard, Dan: "At læse vejret" i: *Kritik*, årg. 47, nr. 211, 2014
- Schatz-Jakobsen, Claus: "Kritikkens natur", i *Kritik*, årg. 32, nr. 140, 1999

- Schopenhauer, Arthur: *Verden som vilje og forestilling*, på dansk ved Søren R. Fauth, København 2005
- Skiveren, Tobias og Martin Gregersen: "Eske, naturligvis! Om økopoesi og naturerotik i Eske K. Mathiesens økoerotiske lyrik" i: *Passage*, nr. 70, 2013
- Skiveren, Tobias og Martin Gregersen: Eske K. Mathiesen, København 2015a
- Skiveren, Tobias og Martin Gregersen: "Den materielle drejning. En (ny) optik i og på aktuel dansk digtning" i: Peter Stein Larsen og Louise Mønster (red.): *Dansk samtidslyrik*, 2015b
- Skiveren, Tobias og Martin Gregersen: *Den materielle drejning. En (ny) optik i og på dansk litteratur*, forventet udgivelse i 2016 ved Syddansk Universitetsforlag
- Sontag, Susan: "The imagination of Disaster" i: *Against interpretation*, New York og London 1965
- Thomsen, Torsten Bøgh: "Grøn æstetik og mørk økologi" i: *Kritik*, årg. 46, nr. 207, 2013
- Winkel Holm, Isak og Frederik Tygstrup: "Litteratur og politik" i: *K&K*, nr. 104, 2007
- Winkel Holm, Isak: "Katastrofen i kulturen. Introduktion til kulturvidenskabelig katastrofeforskning" i: *Kritik*, nr. 194, 2009a
- Winkel Holm, Isak: "Katastrofen i den sociale imagination" i: *Kulturo*, nr. 29, 2009b
- Žižek, Slavoj: "Katrinas sociale slagside" i: *Information*, 17.09.2005

Spillefilm

- Armstrong, Franny: *The Age of Stupid*, 2008
- Bay, Michael: *Armageddon*, 1998
- Bont, Jan de: *Twister*, 1996
- Derrickson, Scott: *The Day the Earth Stood Still*, 2008
- Emmerich, Roland: *The Day after Tomorrow*, 2004
- Foster, Marc: *World War Z*, 2013
- Leder, Mimi: *Deep Impact*, 1998
- Nolan, Christopher: *Interstellar*, 2014
- Shyamalan, M. Night: *The happening*, 2008
- Trier, Lars von, *Melancholia*, 2011
- Wise, Robert: *The Day the Earth Stood Still*, 1951

Noter

- 1 For en beslægtet kulturkonstruktivistisk tilgang se Isak Winkel Holms arbejder (Winkel Holm 2007: 154-155, Winkel Holm 2009a: 7 og Winkel Holm 2009b).
- 2 Hvor der ikke forelægger danske oversættelser, er sådanne foretaget af os selv.
- 3 <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=natur>
- 4 http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Menneskets_grundvilkår/natur
- 5 <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=katastrofe&search=Søg>
- 6 Man kunne sikkert opridse mange forskelle mellem de æstetikker, de forskellige film, vi her se på, lægger for dagen, men det er i denne sammenhæng den dynamik mellem forestillinger om "naturen" og "teknikken", som de alle deler, der her har vores interesse.
- 7 Læsningen er en videreudvikling af Henry Warwicks indlæg på Timothy Mortons økokritiskeblog (se: <http://ecologywithoutnature.blogspot.dk/2011/12/shaviro-melancholia-warwick.html>).
- 8 Af andre værker, der kan indskrives i dette spor, kunne man nævne Roland Emmerichs *The Day after Tomorrow* (2004), Franny Armstrongs *The Age of Stupid* (2008) og M. Night Shyamalans *The Happening* (2008).
- 9 Af andre værker, der kan indskrives i dette spor, kunne man nævne Mimi Leders *Deep Impact* (1998), Marc Fosters *World War Z* (2013) og Christopher Nolans *Interstellar* (2014).
- 10 For en uddybende filosofisk diskussion af dette forhold se Gregers Andersens ph.d.-afhandling *Klimaforandrede verdensforhold. Den globale opvarmning i fiktion og filosofi* (Andersen 2014: 30-50).

Isak Winkel Holm
ET HVIDKALKET,
GUDSFORLADT LYS
Inger Christensens alfabet
og katastrofen

... denne stemme der har brug for ørkenen for at råbe
Maurice Blanchot

”Som det sker for mange i deres arbejdsliv, oplevede jeg en krise. Hvorfor arbejde med digte? Hvorfor i det hele taget arbejde. Atomvåbnene og andre mere eller mindre nærværende ulykker var til diskussion” (Christensen *Hemmelighedstilstanden* 130). I essayet ”Som øjet der ikke kan se sin egen nethinde” fra 1991 beskriver Inger Christensen en krise i sit eget arbejdsliv ti år tidligere, i de første år af 1980’erne, hvor atomkatastrofen og andre katastrofer truede. Spørgsmålet ”Hvorfor arbejde med digte?” kunne umiddelbart minde om Theodor W. Adornos meget diskuterede og meget kommenterede udsagn om det barbariske i at skrive digte efter Auschwitz (Adorno), men Inger Christensens spørger ikke bare *hvorfor*, hun spørger også *hvordan*. Længere nede på samme side skriver hun: ”Men dengang levede jeg altså i en kritisk tilstand, som hvis den skulle besvares af mig, kun havde poesien at afkræve et svar.” Spørgsmålet er med andre ord hvordan det digteriske arbejde skal give et svar på den kolde krigs kritiske tilstand.

Alfabet, der udkom i 1981, er et forsøg på at afkræve poesien et svar på dette spørgsmål. Det er tydeligt at digtsamlingen beskæftiger sig med ”atomvåbnene og andre mere eller mindre nærværende ulykker”; det drejer sig først og fremmest om Hiroshima og Nagasaki og den kolde krigs angst for den atomare apokalypse, men også om kemisk krigsførsel som i Vietnam i 1970’erne, om teknologiske katastrofer som i Seveso i 1976, og om forurening og klimaødelæggelser som i den moderne verden mere generelt. Digtsamlingen beskriver tydeligvis en kritisk tilstand, men hvordan besvarer den denne tilstand? Hvordan forholder det at arbejde med digte sig til katastrofen? Eller formuleret mere generelt: Hvordan skal vi forstå forholdet mellem kunsten og katastrofen?

I essayet fra 1991 skitserer Inger Christensen to arbejdsmetoder som hun anvender for at få digtsamlingen til at give et svar på den kolde krigs

kritiske tilstand. Den ene metode bygger på alfabetets rækkefølge af ord. Det første digt lyder ”abrikostræerne findes, abrikostræerne findes” (Christensen *alfabet* 7), og herefter fortsætter digtsamlingen med ét afsnit for hvert bogstav i alfabetisk rækkefølge frem til n. Denne arbejdsmetode beskriver Inger Christensen som en søgen efter ord i leksika og ordbøger, et indsamlingsarbejde der resulterede i en slags ”en sjusket form for ordbog, et vildnis af usammenhængende fænomener” (Christensen *Hemmelighedstilstanden* 55):

Undervejs i dette ’arbejde’ blev det klart, at indsamlingsfasen i sig selv havde en besværgende karakter, idet det gik op for mig, at jeg samlede på ord for at minde mig selv om at de tilsvarende ting eksisterede og for at påkalde håbet om deres fortsatte eksistens. (131)

Ifølge Inger Christensen besvarer denne første arbejdsmetode altså katastrofetilstanden ved at besværgede ting hvis eksistens er truet.

Den anden arbejdsmetode bygger på en rækkefølge af tal. Undervejs i sin indsamlingsproces, skriver hun i essayet, faldt hun i et leksikon over Fibonaccis talrække, en række hvor hvert tal er summen af de to foregående tal: 1, 2, 3, 5, 8, 13, osv. Denne talrække brugte hun til at fastlægge antallet af vers i hvert enkelt afsnit, således at afsnittet med a-ord har 1 vers, afsnittet med b-ord har 2 vers (”bregnerne findes; og brombær, brombær/ og brom findes; og brinten, brinten”), afsnittet med c-ord har 3 vers (1+2), og så fremdeles indtil afsnittet med m-ord, der er delt op i syv individuelle digte med i alt 377 vers. Det afsluttende afsnit med n-ord burde ifølge Fibonaccis talrække have 610 vers, men stopper cirka på halvvejen. Set ud fra denne talrække er det ikke tilfældigt at bogstavet n er det matematiske symbol for det uendelige. I essayet kobler Inger Christensen denne hastigt voksende talrække sammen med forestilling om verdens skabelse:

På den tid, da *alfabet* blev skrevet, var Big Bang-teorien den førende. Da universet blev født, skete der følgende: Alt, som i begyndelsen var presset sammen til næsten intet, eksploderede og spredte sig til alle sider, en bevægelse der vil fortsætte, indtil spredningen er så stor, at alting vil synes at forsvinde og blive til intet igen, eller næsten intet. (Christensen *Hemmelighedstilstanden* 131)

Den anden arbejdsmetode besvarer altså katastrofetilstanden ved at genskabe verden: talvæksten ligner tingenes vækst, og dermed mimer digtsamlingen ”universets opståen”.

Den skitserede dobbeltstruktur af bogstaver og tal er blevet behandlet

indgående i Inger Christensen-forskningen.¹ Jeg vil i denne artikel fokusere på en tredje arbejdsmetode som Inger Christensen imidlertid ikke omtaler i essayet. Det tredje greb som det digteriske arbejde kan bruge for at besvare spørgsmålet om katastrofen, er hverken en besværgelse eller en genskabelse, men derimod en forudsigelse. Det gælder for en lang række moderne litterære værker at den profetiske stemme – den stemme der lige som de gammeltestamentlige profeter varsler om kommende katastrofer – fungerer som en arbejdsmetode der gør det muligt for kunsten at forholde sig til katastrofen. Jeg vil med andre ord vise at den profetiske stemme er af afgørende vigtighed for forståelsen af Inger Christensens *alfabet* og dermed også for forståelsen af forholdet mellem kunsten og katastrofen.

Et hvidkalket, gudsforladt lys

G er det syvende bogstav i alfabetet, så i henhold til Fibonaccis talrække må afsnittet med g-ord, og det vil sige digtet ”grænserne findes”, bestå af 21 vers (8+13). Hen mod slutningen af digtet omtaler Inger Christensen et hvidt lys der kommer til at fungere som et gennemgående motiv i hele digtsamlingen, og som også er knyttet til bogstavet *i*, ikke mindst i den besværgende gentagelse af ordet ”findes”:

gerningsstedet findes;
gerningsstedet, dødsigt, normalt og abstrakt,
badet i et hvidkalket, gudsforladt lys,
dette giftige, hvide, forvitrende digt (14)

Det er indlysende at ordet ”hvidkalket” konnoterer kirker i Danmark og kalkede grave i Bibelen (Math 23,27), og dermed død og muligvis også religiøs transcendens. Men det er også vigtigt at hæfte sig ved at lyset ikke bare er hvidt, men er *kalket* hvidt: der er altså ikke tale om et naturligt hvidt lys, men om en hvidhed der er frembragt af menneskehænder; et lys der er skabt ikke af et guddommeligt, men af et menneskeligt *fiat lux*.

Ordet ”gudsforladt” rummer en sværm af betydninger der alle kan føres tilbage til den niende time på korset: ”Min Gud, min Gud! Hvorfor har du forladt mig?” (Math 27,46). Læst ud fra passionshistorien er et gudsforladt lys et lys der – ligesom Jesus, der et sted betegner sig selv om ”verdens lys” (Johs 8,12) – er blevet overladt til sig selv af Gud. *Ordbog over det danske Sprog* definerer ”gudsforladt” ved at skrive ”som ikke (længere) har noget gudsforhold, staar i nogen forbindelse m. gud, det guddommelige (jf.

aands-, idéforladt).” I moderne sprogbrug betyder ”gudsforladt” imidlertid først og fremmest ”menneskeforladt” og bruges om øde og forladte steder.

Det er med andre ord oplagt at fortolke det hvidkalkede, gudsforladte lys som atombombens lys. Det første, blændende lysglimt fra den atomare eksplosion er menneskeskabt, det står ikke i nogen forbindelse med det guddommelige, og det falder over en mennesketom verden. Når denne fortolkning virker oplagt, er det givetvis fordi man kender atombombens lysglimt fra de berømte og frygtelige fotografier af de såkaldte atomskygger (”nuclear shadows”) fra Hiroshima og Nagasaki, hvor man ser mennesker og ting forvandlet til sorte silhuetter på et afbleget (eller hvidkalket) murværk.

Det efterfølgende vers – ”dette giftige, hvide, forvitrende digt” – fastholder det destruktive ved den hvide farve og ved *i*-lyden, men skifter lysmetaforen ud med en vejrmetafor. Ordet ”forvitre” kommer fra det tyske *verwittern*, der via *verwettern* kan føres tilbage til vejret. På ældre dansk var det muligt at sige ”forvejret”. *Ordbog over det danske sprog* henter denne gang et eksempel fra Adam Oehlenschläger: ”Jeg Runer hugge vil .../ Som Sol forvitte, Bølgen ei bortvaske skal.” Forestillingen om vejrets nedbrydning af verdens ting spiller i det hele taget en gennemgående rolle i *alfabet*. Det er tydeligst i digtet ”defolianterne findes”, hvor det er planten gråbynke der forvitre, en flerårig, urteagtig plante der om vinteren står tilbage i en papiragtigt indtørret tilstand:

se den dejlige sommer
de dueblå blommer
forstøves og fnugger som fjer
se den gråhvide bynke
forvitre og synke
til bunds i det uskabte ler (55)

I slutdigtet ”nu går drømmerne åbenlyst rundt” vender forestillingen om forvitringen tilbage i beskrivelsen af ”vindblæste døde” (72). Det er imidlertid vigtigt at understrege at det vejr der får sommeren til at forstøve og fnugge, og som gør døde mennesker vindblæste, ikke nødvendigvis er et almindeligt vejr; det er snarere atombombens kunstigt frembragte vejr, et meget lokalt og ekstremt klima der forvandler mennesker og ting til sorte silhuetter. I ”defolianterne findes” tales der om ”giftige vinde/ der lamslår i blinde” (52).

Ordet ”digt” kan imidlertid fortolkes på to forskellige måder i versene ovenfor (faktisk på tre forskellige måder, men jeg vil gemme den tredje til senere). For det første kan ”digt” læses som en metafor for atombom-

ben: atombomben og brintbomben er værker som mennesker – i *alfabet* nævnes arbejdsgruppen Teller og arbejdsgruppen Sakharov (28f) – har brugt deres kreative fantasi til at skabe, på samme måde som mennesker gennem tiderne har frembragt digte og andre kunstværker.

For det andet kan ”digt” læses som en metafor for *forestillingen* om bomben (og ikke bare for bomben i sig selv). Ifølge denne fortolkning handler verset ikke om atomforskernes videnskabelige fantasi, men om de almindelige menneskers angstfulde koldkrigsfantasier om den kommende atomare apokalypse.

Ved nærmere eftersyn gør en tilsvarende dobbelthed sig gældende i det foregående vers om det hvidkalkede, gudsforladte lys. Dette lys kan fortolkes som atombombens lys, skrev jeg, men det kan også fortolkes som forestillingen om lyset fra en kommende atomkrig: det er både det bogstavelige lys fra en konkret atombombe og et mere metaforisk lys fra en virtuel bombe. Digtet ”atombomben findes” starter med at omtale Hiroshima og Nagasaki helt bogstaveligt, men ender med en hverdagsscene hvor digteren står og skræller kartofler:

himlen der lyser,
og lyset der næsten
fra dengang har lignet
atombombens ild
lidt (22)

Forholdet mellem lyset fra himlen og atombombens ild er en analogi: himlens lys har siden Anden Verdenskrig ”lignet” atombombens ild. Bomben er endnu ikke faldet, digteren står stadig i sit køkken og skræller kartofler mens børnene leger ude i gården, men himlens lys minder om atombombens ild fordi den atomare apokalypse er til stede som mulighed. Sagt på en anden måde kommer det metaforiske, hvide lys ikke bare fra fortiden, fra Anden Verdenskrig, men også fra fremtiden, fra den kolde krigs forestilling om en kommende Tredje Verdenskrig.

Jeg kan med andre ord bruge de to vers fra ”grænserne findes” til at definere den profetiske stemme hos Inger Christensen. I *alfabet* er den profetiske stemme en stemme der taler om verden sådan som den ser ud når den belyses af det hvidkalkede, gudsforladte lys fra den kommende katastrofe. Det er en stemme der ser nutiden med udgangspunkt i et giftigt, hvidt, forvitrende digt om en fremtidig apokalypse.

Fabelagtigt tekstlig

Spørgsmålet om hvordan det digteriske arbejde skal give et svar på den kolde krigs kritiske tilstand er ikke blot et spørgsmål om Inger Christensens arbejdsmetoder, men også et spørgsmål om Vestens kulturelle bearbejdning af atomkatastrofen og af katastrofen i det hele taget. Jeg har allerede nævnt hvordan *alfabet* formentlig alluderer til fotografierne fra ruinerne efter Hiroshima og Nagasaki, og man kunne opregne en række andre mere direkte allusioner til katastrofens moderne kulturhistorie; vigtigst er formentlig *Johannes Åbenbaring* og lord Byrons digt ”Darkness” om en moderne, post-metafysisk apokalypse.²

Jeg vil foreslå begrebet katastrofeimagination som betegnelse for den kollektive billedsfære der bestemmer hvad vi forestiller os og hvad vi foretager os i forbindelse med katastrofer. Begrebet er en slags samlebegreb for det repertoire af billeder, fortællinger, metaforer og figurer der formaterer hvad der overhovedet lader sig erfare som katastrofer.³ Det kan eksempelvis være forestillinger om teodicé, risiko, traume, sårbarhed og om apokalypsens afdækning af en skjult sandhed. Formuleret meget overordnet er det den kulturvidenskabelige katastrofeforsknings opgave at kortlægge og kritisere den kollektive katastrofeimagination hvorigennem katastrofen bliver synlig.

I denne artikel zoomer jeg ind på én enkelt kulturel form inden for den vestlige verdens katastrofeimagination. Siden *Det gamle testamente* har den profetiske stemme været et vigtigt symbolsk redskab der har gjort det muligt at tænke over og tale om katastrofen. Ikke mindst under den kolde krig spillede den profetiske stemme en afgørende rolle, hvilket man kan læse om hos Günter Anders (Anders), men også hos Jacques Derrida og Peter Sloterdijk.

I 1984 gav Derrida et foredrag ved et seminar om ”nuclear criticism” på Cornell University, senere udgivet som essayet ”No apocalypse, not now (a toute vitesse, sept missives, sept missiles)”. Derridas udgangspunkt er her at den atomare apokalypse er ”fabelagtigt tekstlig”. Formuleret med Inger Christensen er forestillingen om den totale atomkrig et ”digt”, eller med Derrida en ”fabel”:

For the moment, today, one may say that a non-localizable nuclear war has not occurred; it has existence only through what is said of it, only where it is talked about. Some might call it a fable, then, a pure invention: in the sense in which it is said that a myth, an image, a fiction, a utopia, a rhetorical figure, a fantasy, a phantasm, are inventions. (Derrida 23)

Ifølge Derrida fungerer denne fabelagtigt tekstlige atomkatastrofe som en ”strukturerende hypotese” (28): selvom katastrofen er fiktiv og fremtidig, giver den struktur til vores erfaring af den faktiske nærværende verden. ”As no doubt we all know, no single instant, no atom of our life (of our relation to the world and to being) is not marked today, directly or indirectly, by that speed race” (20). Dekonstruktionen, tilføjer Derrida, er tæt knyttet til atomkatastrofen for så vidt som det er en fortolkningspraksis der anskuer den nærværende verden i lyset fra den kommende atomkatastrofe – ”in the light, so to speak, of that hypothesis” (27).

I 1986 skrev Peter Sloterdijk om periodens katastrofebevidsthed efter Tjernobyl og ulykken på Three Mile Island i 1979 (som Sloterdijk omtaler som Harrisburg-krise).

Med blikket på reaktorens mulige eksplosion var det med ét slut med stadig at have god tid, der svævede et fatalt skær over jorden, tiden gik ud af verden. Formodentlig tydede den katastrofile kilden under Harrisburg-krise på en beredvillighed til at indlade sig med et syn på verden i øjeblikket for historiens mulige ende. Muligheden for en sådan eksplosion implicerede mere end en lokal ulykke, den badede hele den moderne verden i de sidste dages lys. (Sloterdijk 30)

Den profetiske stemme giver et syn på verden i øjeblikket for historiens mulige ende. Formuleret med Derrida og Sloterdijk er det hvidkalkede, gudsforladte lys altså det lys der kommer fra hypotesen om en kommende katastrofe; det er det fatale skær der svævede over jorden efter Tjernobyl og Three Mile Island.

Der er ingen der bærer dem mere

Hos Esajas, Jeremias, Ezekiel og de mange såkaldte ”små” profeter i *Det gamle testamente* finder man nogle af den vestlige verdens tidligste bearbejdnings af katastrofen, fra jordskælv over invasioner og pest til insektangreb. Denne gammeltestamentlige tradition, og ikke bare den 6-700 år senere *Johannes Åbenbaring*, spiller en afgørende rolle for Inger Christensens digteriske arbejde med katastrofen i *alfabet*. Det bliver blandt andet tydeligt i digtsamlingens afsluttende digt, der både trækker på lords Byrons førnævnte katastrofedigt og på en af profeten Jeremias’ mange visioner om kommende katastrofer:

Hør Herrens ord, I kvinder,
lyt til ordene fra hans mund.
Lær jeres døtre klagesange,
lær hinanden dødsklage:
Døden steg op i vore vinduer,
kom ind i vore paladser;
den udryddede børnene på gaden
og de unge på torvene.
Du skal sige: Dette siger Herren
Ligene ligger
som gødning på marken,
som neg efter høstfolkene,
ingen samler dem ind. (Jer 9,19-23)

I *alfabets* afsluttende digt befinder vi os efter alt at dømmes i en verden hvor katastrofen allerede er indtruffet: skoven ryger stadig, og computerens tegning registrerer ikke ”stråling fra/ dyr i bevægelse” (74). Digtsamlingens allersidste vers beskriver hvordan de overlevende børn søger ly i denne postnukleare ørken:

en flok børn søger ly i en hule
kun iagttaget stumt af en hare

som om de var børn i barndommens
eventyr hører de vinden fortælle

om de afbrændte marker
men børn er de ikke

der er ingen der bærer dem mere

Hos Jeremias er der ingen der samler ligene ind; hos Inger Christensen er der ingen der bærer børnene. I begge tilfælde er der tale om en uformidlet og uformidlet død; når børnene i hulen dør, vil der ikke være nogen voksne tilbage til at stå for begravelsen. Og når der ikke er nogen til løfte de døde op og hæve det meningsløse op i menneskelig mening, forbliver døden i meget konkret forstand *unaufgehoben*.

Men hvilken rolle spiller den profetiske forestilling om den kommende katastrofe for det digteriske arbejde i *alfabet*? Hvad betyder det at forudsigelsen fungerer som en arbejdsmetode side om side med besværgelsen og genskabelsen? Det er indlysende nok forceret at hævde at *alfabet* er en

profeti på samme måde som Jeremias' bog eller *Johannes Åbenbaring*, så jeg vil nøjes med at sige at digtsamlingens stemmeføring har profetiske træk. I resten af denne artikel vil jeg fokusere på de tre mest iøjnefaldende profetiske træk, og de har noget at gøre med henholdsvis temporalitet, affekt og politik.

Temporalitet. Ligene ligger som gødning på marken, skrev Jeremias ifølge den seneste danske bibeloversættelse. Det oldhebraiske verbalsystem er vanskeligt, men det er dog overvejende sandsynligt at den katastrofe Jeremias taler om, vil finde sted ude i fremtiden.⁴ Til forskel fra den aktuelle danske bibeloversættelse vælger langt de fleste bibeloversættelser at skrive at ligene *vil* ligge som gødning på marken. I den danske oversættelse fra 1871 hedder det: "Menneskers døde Kroppe skulle ligge som Møg paa Marken." En oversættelse i futurum passer også bedre med slutningen på passagen hvor Jeremias lader Gud true med en fremtidig straf: "Der skal komme dage, da jeg straffer de omskårne."

De gammeltestamentlige profeter er netop profeter fordi de taler om fremtidige katastrofer; de ser deres politiske nutid i lyset af fabelagtigt tekstlige katastrofer ude i fremtiden. De regner med andre ord baglæns fra det giftige, hvide, forvitrende digt om den kommende katastrofe og forholder sig til det politiske liv i de to jødiske kongedømmer Israel og Juda.

Den profetiske stemmes temporale struktur er for nylig blevet beskrevet som en "retrospektion" (Szendy 29): først en prospektion til den kommende katastrofe, dernæst en retrospektion tilbage til nutiden. Formulert med grammatiske begreber er der tale om verbalformen førfremtid eller *futurum perfectum*, der findes som bøjningsform på f.eks. latin og spansk, men på dansk kun foreligger i form af en omskrivning. Førfremtid beskriver en begivenhed der sker før et referencetidspunkt længere ude i fremtiden: en sætning i førfremtid taler om det nærværende (eller om den nære fremtid) som noget der *vil have været*. Det særlige ved den profetiske stemme er imidlertid at referencetidspunktet i fremtiden er katastrofens øjeblik. Ifølge profeterne vil befolkningerne i Israel og Juda have været ugudelige syndere når jordskælvet rammer eller kaldæerne kommer.

Netop denne retrospektive temporale struktur er gennemgående i *alfabet*, der beskriver en verden hvor "ingen kan vide om tingene sådan som de er fortsætter" (46). Et af digtene skildrer en dreng der løber hen til sin far og deler hans uro "før den forsvinder" (64), et andet digt beskriver ting og mennesker "før de forsvinder, før vi/ forsvinder" (23). Den katastrofiske førfremtid er mest iøjnefaldende i digtet "fragment af et forår":

og mens frugten hænges op i det nærmeste
træ, som måske er en birk der
bærer rakler og aldrig abrikoser,
hører man skuddet i forvejen, før
end lidt efter, og det lød som en
dør uden hus der står åben endnu (26)

”Før end lidt efter” er den kortest tænkelige formel for førfremtid, forstået som en verbalform der er defineret af et referencetidspunkt lidt efter. I dette tilfælde er referencetidspunktet det katastrofiske øjeblik hvor tingene forsvinder. En dør uden hus kunne meget vel være en dør der står tilbage i ruinerne efter en katastrofe; endnu en gang er det nærliggende at tænke på fotografierne fra Hiroshima og Nagasaki eller fra de tyske byer efter de allieredes bombardementer. ”Før end lidt efter” er med andre ord det korte interval før kuglen rammer sit mål, eller det korte interval før huset styrter i grus. Den katastrofiske førfremtid forvandler den nærværende tid til en suspenderet ventetid før katastrofen.

Mens Inger Christensen skrev *alfabet*, foretog hun en rejse til Nordnorge, og i essayet ”Verdens ende” fra 1991 beskriver hun den ”fornemmelse af overbelysthed” som man kan have når man står på Nordkap i midnatssolen:

En stejlt nedstyrtende bjergkolos, hvis mørke gnejs og granit øverst er en vindslebet platform, en tribune så stor som en rådhusplads, hvor mennesker ganske vist kan spadsere rundt, men ikke uden at blive gennemlyst af uendeligheden, så det der skulle være et fotografi af den smilende turist, står tilbage som et midlertidigt omrids af forsvindende støvpartikler.
(Christensen *Hemmelighedstilstanden* 105)

Den katastrofiske førfremtid frembringer den samme særlige fornemmelse af overbelysthed hvor det nærværende pludselig bliver gennemlyst af uendeligheden. Set i denne belysning *står* den smilende turist ikke bare på den stejlt nedstyrtende bjergkolos, han eller hun *står tilbage*, som om bjergkolossen allerede var styrtet ned og katastrofen allerede var indtruffet. Ifølge Roland Barthes er fotografiets temporalitet en sådan katastrofal førfremtid der viser os et levende menneske, fx ens egen mor som barn, som et liv der *vil have været*, som om katastrofen allerede har fundet sted (Barthes). Den profetiske stemme beskriver med andre ord verden gennem en kameralinse der får mennesker og ting til at fremstå som midlertidige omrids af forsvindende støvpartikler.

Affekt. Lær jeres døtre klagesange, lær hinanden dødsklage, forkyndte Jeremias i det ovenstående citat. I det foregående kapitel af Jeremias' bog har han forklaret at det ikke bare er døtrene der skal lære at klage, men også ham selv der sørger: "En uheldelig sorg rammer mig, / mit hjerte er sygt" (Jer 8,18). Det er imidlertid en underlig form for sorg der rammer Jeremias, for så vidt som han sørger over en begivenhed der endnu ikke er indtruffet. Profeternes sorg skyldes i det hele taget ikke de erfarede katastrofer i fortiden, men derimod de formodede katastrofer i fremtiden. Profeter sukker i førfremtid.:

Og du, menneske, du skal sukke. Med rystende lænder og i bitter smerte skal du sukke for øjnene af dem. Når de så spørger dig: 'Hvad sukker du over?' skal du svare: 'Over et budskab; når det indtræffer, skal alle hjerter ængstes, alle hænder synke, modet svigte og alle knæ blive bløde. Det indtræffer, og det skal ske, siger Gud Herren'. (Ez 21,12)

I *alfabet* finder man en tilsvarende form for sorg i førfremtid, og den står i tydelig modsætning til den gængse fortids-rettede sorg. I digtet med g-ord, "grænserne findes", umiddelbart inden versene om det hvidkalkede, gudsforsladede lys, drejer det sig om grædekoner: "grædekonerne findes, mætte/som grådige ugler" (14). Grædekoner lægger stemme til de efterladedes sorg ved begravelsen, og det vil sige til en form for sorg hos dem der bliver tilbage til at bære de døde. I "brintbomben findes" modstilles hverdagens almindelige og individuelle død med atomkrigens ualmindelige og kollektive død; man fristes til at sondre mellem konventionel og atomar død:

brintbomben findes
en bøn om at dø
som man plejer at dø
en dag i almindeligt
vejr [...]

og livet, som man
altid har sagt skal gå
videre, faktisk går
videre (27f)

Det almindelige vejr står i modsætning til atomkatastrofens ekstreme vejr hvor de "giftige vinde" får verden til at forvitte. I dette anderledes vejr bliver også sorgen anderledes fordi livet netop ikke går videre, og der derfor ikke er nogen tilbage til at bære de døde. Den atomare sorg er

dermed en retrospektiv sorg der minder om angsten, for så vidt som begge affekter er prospektive. Sorg i førfremtid er dog ikke det samme som angst: dens objekt er ikke den ubestemte fremtid, men derimod den konkrete nutid der, gennemlyst af den fremtidige katastrofe, står tilbage som et midlertidigt omrids af forsvindende støvpartikler.

Essayet ”Sne”, som Inger Christensen skrev mens hun arbejdede med *alfabet*, giver en præcis karakteristik af den kolde krigs underlige krydsning af sorg og angst:

Vi er nu så bange, at vi ikke mere er bange, men alligevel breder angsten sig, stenagtig, grå, og må nærmest kaldes sorg. [...] Angst er altså blevet en underlig unyttig følelse, fortrængt uanvendelig, og hen over disse kaotiske brokker af en angst, der engang var til nytte i samfundet, har sorgen nu bredt sig. Fremtiden er begravet, og arbejdet med at forvandle sig selv fra én af de sørgende efterladte til én af de overlevende eller bare levedygtige er knap nok begyndt. (Christensen *Del af labyrinten* 149)

Politik. De gammeltestamentlige profeter ser som nævnt deres samtid i lyset af den katastrofiske fremtid, og det de får øje på, er et politisk problem. Her trækker jeg på en vigtig forskningstradition der går tilbage til Max Webers *Das antike Judentum* fra 1917-19, en afhandling der i et langt kapitel behandler profeternes rolle i kongerigerne Israel og Judas sociale og politiske liv. Weber karakteriserer her profeterne som ”verdenspolitiske demagoger og publicister” (Weber 288). Siden Weber har denne forskningstradition levet videre hos en lang række andre forskere, ikke mindst hos Abraham Joshua Heschel og André Neher (Heschel; Neher), og mere aktuelt hos den amerikanske politiske filosof Michael Walzer, der omtaler profeterne som ”the first social critics in the recorded history of the West” (Walzer 86).

Profeterne bliver tydeligvis aldrig trætte af at kritisere den blodige uretfærdighed der består i at de magtfulde knuser de undertrykte, de faderløse og enkerne. Jeremias igen:

Dette siger Herren:
Din lidelse er uhelbredelig,
dit sår vil ikke læges;
ingen fører din sag,
såret vil ikke gro sammen og heles. (Jer 30,12)

Ifølge Weber-traditionen taler profeterne om politisk og social retfærdighed. Den uhelbredelige lidelse de diagnosticerer, er et sår i selve samfundslegemet, og det vil sige i det politiske fællesskab der holdes sammen

af samfundspagten. På den anden side har de ingen ambitioner om at lave om på denne samfundspagt. De taler meget sjældent om de positive love der gælder i Israel og Juda, og de fremsætter aldrig nogen forslag om at introducere nye love eller evidere de gamle. De stifter ikke politiske bevægelser og fungerer ikke som vismænd, rådgivere eller præster; mere generelt stiller de ikke det grundlæggende politiske spørgsmål: ”Hvad bør der gøres?” (Walzer 85).

Profeterne er politiske demagoger og pamfletister, skrev Weber, og skynder sig at tilføje, ”men det kan misforstås fuldkommen” (282). De er demagoger, ”men alt andet end realpolitikere eller politiske partigængere” (334). Weber-traditionen løber med andre ord ind i et politisk filosofisk problem der handler om profeternes måde at være politiske på. Hvad vil det egentlig sige at profeterne er *politiske, men ikke ...* ? Politik, men ikke realpolitik; uretfærdighedsfølelse, men ikke retfærdighedssubstans; radikalisme, men ikke revolution.

For at løse dette problem vil jeg foreslå at sondre mellem to niveauer af det politiske. På overfladeniveauet handler det politiske om diskussionen og applikationen af fællesskabets love. Det er på dette niveau man finder Webers realpolitikere og politiske partigængere. På et dybere niveau handler det politiske om konstitutionen af det fællesskab inden for hvilket lovene gælder. Det er dette mere grundlæggende spørgsmål om det politiske som optager de gammeltestamentlige profeter, vil jeg hævde. Sagt på en anden måde beskæftiger de sig ikke med lovens indhold, men med lovens kraft, forstået som lovens evne til at sætte sig igennem og binde en gruppe mennesker sammen til et folk, sådan som det skete ude i ørkenen. *Berith*, det hebræiske ord for pagt, betød efter alt at dømme oprindeligt en bindende forpligtelse. Det var en sådan bindende aftale som det jødiske folk indgik dengang Moses – med Rousseaus berømte formulering – indstiftede ”nationens legeme ud af en sværm af ulykkelige flygtninge” og ”vovede ud af denne omkringvandrede og slaveagtige flok at skabe et politisk legeme, et frit folk” (Rousseau 956).

Men siden det jødiske folk er vandret ude fra ørkenen ind til det frugtbare Kanaan, er de begyndt at glemme hvad det vil sige at udgøre et politisk fællesskab, mener profeterne. I stedet er folket begyndt at dyrke nabostammernes møgguder, at pleje omgang med kanaanæiske tempelskøger, at ofre deres børn til Ba'al og at foranstalte brændofre på bjergtoppene. Loven har med andre ord mistet sin kraft, den kan ikke længere sætte sig igennem i en social virkelighed hvor menneskene er blevet stivnakkede, stenhjertede, forstokkede og ugudelige, og hvor de vender ryggen og ikke ansigtet mod Gud (Jer 32,33). Set i profeternes retroprospektive perspektiv er det politiske legeme ved at falde fra hinanden.

Inger Christensens *alfabet* er politisk på samme grundlæggende niveau som profeterne. Der er ikke tale om en i gængs forstand politisk digtsamling der diskuterer et politisk projekt, som Klaus Høecks *Sorte sonetter* (1981), eller artikulerer politisk relevante erfaringer, som Yahya Hassans debutsamling (2013). I *alfabet* drejer det politiske sig ikke om diskussionen eller applikationen af samfundets love, men om konstitutionen af det fællesskab som lovene skal anvendes på. Da jøderne indgik en samfundspagt ude i ørkenen, blev en sværm af ulykkelige flygtninge forvandlet til et sammenhængende politisk legeme, og netop denne pagtslutning er et gennemgående motiv i samlingen.

Det er især digtet ”kærligheden findes” der kredser om den grundlæggende samfundspagt der binder mennesker til hinanden:

kærligheden findes, kærligheden findes
så glemsomt din hånd puttet ind som en unge
i min, og døden umulig at huske (23)

Den ubevidste, glemsomme gestus hvormed et menneske putter en hånd ind i et andet menneskes hånd, er et tegn på at menneskene ikke bare er en sværm af ulykkelige flygtninge, som Rousseau skrev, men et sammenhængende fællesskab. En ”unge” er et kælenavn for et barn, men også en dyreunge: dette kropslige tegn på samhørighed er så basalt at det ikke kun findes hos menneskearten. Takket være denne samhørighed er døden umulig at huske, og i de efterfølgende vers uddybes det at pagten også gør det umuligt at huske at fællesskabet mellem mennesker og mellem mennesker og dyr så let som ingenting kan forsvinde i den fremtidige katastrofe:

umuligt at huske at
flokke der hist og her findes af rodløse

mennesker, husdyr og hunde forsvinder

Længere nede i ”kærligheden findes” skifter digtet metafor fra det at tage hinanden i hånden til det at bære hinanden:

de døde
vil bæres, de syge vil bæres, de nedbrudte
blege soldater der ligner Narcissos vil
bæres (24)

Det er som bekendt små børn der bliver trætte og vil bæres, men i en vis

forstand stiller alle mennesker det krav til hinanden – og insisterer dermed på den grundlæggende samfundspagt der binder en flok af rodløse mennesker sammen i et socialt fællesskab. Som vi så ovenfor, er der i digtets allersidste vers ikke længere nogen tilbage der kan bekræfte at børnene er andet og mere end rodløse og ulykkelige flygtninge der søger ly i en hule: ”børn er de ikke/ der er ingen der bærer dem mere.” Hele digtsamlingen kredser med andre ord om en fællesskabsindstiftende handling der et enkelt sted beskrives som en ”mellekomst” (41).⁵

I en række af sine essays fra samme periode forsøger Inger Christensen ligeledes at nærme sig den grundlæggende samfundspagt der binder menneskene sammen, og som også binder menneskene sammen med andre levende væsener og med jorden i det hele taget. Hun forsøger sig frem med forskellige betegnelser for denne samhørighed: kærlighed, omsorg, broderskab, demokrati, menneskelige samværsformer, og en ”sammenhæng, der skulle styre os som mennesker” (Christensen *Del af labyrinten* 137). Et par steder nøjes hun med at tale om en ”bundethed til hinanden” (Christensen *Del af labyrinten* 123). Denne basale bundethed kommer blandt andet til syne når børn vil bæres, som det hedder i essayet ”Terningens syvtal”:

Hvis mit barn med alle mulige midler opfordrer mig til at vise kærlighed og hengivenhed, selv om jeg måske i forvejen overøser det med disse tegn på samhørighed, så opfatter jeg det ikke primært, som om barnet vil herske og have magt, men som en trang til at bekræfte kærlighedens realitet i verden fra før vi mødtes. Egoisme og kærlighed blandet, fordi det er et tilhørsforhold, der udtrykkes, en bundethed i verden. (Christensen *Del af labyrinten* 124)

Meddele nærvær

Men sammen med digtet ”kærligheden findes” er det især samlingens næstsidste digt, ”der er noget særligt”, der nærmer sig spørgsmålet om menneskets tilhørsforhold og bundethed i verden. Hvor det afsluttende dystopiske digt handler om atomkrigen, handler det næstsidste utopiske digt om freden, eller som det hedder: om en ”tørst/ efter menneskers mulige lykke”. Mere konkret handler digtet om duer; de symbolske dyr sidder blandt andet uden for digterjegets vindue og kigger ind på skrivebordet:

det var egentlig først
i Berlevågs havn
hvor mågerne raser
i kulden i juni

at duernes fravær
deres udeblevne
grundløse pludren
slog mig med noget

der ikke var undren
men ganske almindelig
dagligdags åbenhed
næsten med fromhed

som lå der i verden
et storslået soleklart felt
af centimetersmå skridt
på vinrøde fødder

en altid forelsket
og indviklet sporing
af mad og begær
i dagslysets hule

en mumlen af lyst
til sekund for sekund
at undgå sin død
og meddele nærvær (68f)

Digtet handler om duernes fællesskab, men selvfølgelig også om menneskenes fællesskab, symboliseret gennem duernes. At ”meddele nærvær” til hinanden er at *dele* nærvær *med* hinanden. Den slags tegn på samhørighed skaber en fælles verden, ”et storslået soleklart felt/ af centimetersmå skridt/ på vinrøde fødder”. Takket være sin undren er det altså muligt for digterjeget at se de små kropslige mellemkomster (de ”centimetersmå skridt”) der har været nødvendige for at konstituere dette soleklare felt. Den fælles verden findes ikke bare; den skal konstant frembringes af travle, vinrøde fødder.

Den efterfølgende strofe beskriver duernes adfærd som en ”indviklet sporing/ af mad og begær”, og indvikletheden skal her også forstås som en indflettethed, en grundlæggende gensidig bundethed mellem duer (og mellem mennesker). Det understreges flere gange at denne basale samfundspagt har en førbevidst og førsproglig karakter. Duer meddeler nærvær med deres uafbrudte lavmælte kurren, en lyd der i digtet omtales

som ”den grundløse pludren” og som ”en mumlen af lyst”. Det er åbenbart denne form for lavintensiv social baggrundsstråling der er nødvendig for overhovedet at konstituere en fælles verden.

En ørken-agtig stemme

Men hvordan skal man så forstå forholdet mellem digterens arbejde og den atomare apokalypse ? Eller for at formulere mit indledende spørgsmål mere abstrakt: hvad kan *alfabet* lære os om forholdet mellem kunsten og katastrofen?

Inden for kulturvidenskaberne har man i det seneste årtier især brugt psykoanalysens traumbegreb til at nærme sig katastrofen. Det traume-teoretiske svar på spørgsmålet om forholdet mellem kunsten og katastrofen sonder skarpt mellem spørgsmålets to led. På den ene side katastrofen, der er ond og meningsløs og fuld af glemsel, ruiner, støv og død. På den anden side litteraturen, der er god og meningsgivende, og som i kraft af sit sorgarbejde skaber en slags melankolsk, erindret evighed.

Når det drejer sig om *alfabet*, egner denne teoretiske tilgang sig til at beskrive den første arbejdsmetode, det vil sige det digteriske greb der byggede på alfabetets rækkefølge af ord. Mens Inger Christensen arbejdede på sin sjuskede ordbog, gik det som nævnt op for hende at ordindsamlingen havde en besværgende karakter for så vidt som ordene mindede hende om at de tilsvarende ting eksisterede (Christensen *Hemmelighedstilstanden* 131). Arbejdet med at opbygge et alfabetisk arkiv kan med andre ord begrebsliggøres som en slags posttraumatisk sorgarbejde, en elegisk erindringsproces der forsøger at fastholde meningen i en katastroferamt verden.

Men den traumeteoretiske tilgang egner sig på den anden side ikke til at beskrive den profetiske stemmes arbejdsmetode. Her besværges digterstemmen ikke verdens ting, men forudsiger tværtimod det øjeblik hvor tingene forsvinder. Det digteriske arbejde er ikke et arbejde *mod* katastrofen, men snarere et arbejde *med* katastrofen, et arbejde der kun kan komme i stand *i kraft af* katastrofen.

Det bliver tydeligt i det citat der indledte denne artikel:

gerningsstedet findes;
gerningsstedet, dødsigt, normalt og abstrakt,

badet i et hvidkalket, gudsforladt lys,
dette giftige, hvide, forvitrende digt (14)

Som jeg bemærkede ovenfor, kan ordet ”digt” både læses som metafor for atombomben selv (som fabelagtigt teknologisk) og som metafor for den kolde krigs allestedsnærværende *forestilling* om atombomben (som fabelagtigt tekstlig). Men ordet ”digt” kan selvfølgelig også læses helt bogstaveligt: *dette* digt er også en metapoetisk henvisning til det digt som læseren sidder med i hånden.

Opgaven for denne tredje læsemåde er dermed at forstå hvad det vil sige at det digt vi sidder med i hånden, er forvitrende. Her åbner der sig igen to muligheder, for verbet ”forvitrende” kan i denne sammenhæng læses både intransitivt og transitivt.

Et intransitivt verbum tager ikke noget genstandsled. Hvis man læser ”forvitrende” intransitivt, er det altså digtet selv der forvitrer, på samme måde som en skrift på en gravsten kan forsvinde under vejrets indflydelse. *Ordbog over det danske sprog* citerede som nævnt Oehlenschläger for at ville hugge runer som solen ikke vil forvitte. I Inger Christensens tilfælde er der tydeligvis tale om en digterisk skrift der ikke har den samme resiliens over for vejrliget. En intransitiv fortolkning af det forvitrende digt vil med andre ord komme til at handle om litteraturens skrøbelighed.

Et transitivt verbum er på den anden side et verbum der tager genstandsled, eksempelvis som når man taler om at ødelægge nogen eller noget. Hvis man læser ”forvitrende” transitivt, er digtet ikke noget der forvitrer, det er omvendt digtet der forvitrer noget. Digtet er giftigt fordi det gør noget ved verden, på samme måde som atombomben gør noget ved verden.

Den samme transitive forestilling om ødelæggelse vender tilbage i det efterfølgende digt, ”hviskningerne findes”:

og hen under
himmelhvælvets skrå Harmagedon giften,
gifthelikopterens susende harpe over hyrdetaske,
hønsetarm og hør (16)

Med et af økokritikkens ord er der her tale om en antipastorale: vi ser vietnamkrigens defoliant ødelægge naturens pastorale harmoni (Gifford). Men digtet nøjes ikke med at begræde ødelæggelsen eller besværgede de truede planter; det deltager selv i ødelæggelsen. Gifthelikopteren er en ”susende harpe”, og harpen er som bekendt Orfeus’ attribut. Det digteriske arbejde står med andre ord ikke uden for katastrofen og taler sørgende og besværgende om den; den digteriske stemme taler inde fra katastrofen selv.

Noget tilsvarende blev også antydet i det store duedigt som jeg undersøgte i forrige afsnit. Det var egentlig først i Berlevågs havn, hvor der ikke findes duer, at duernes fravær slog digterjeget med noget ”der ikke

var undren/, men ganske almindelig/ dagligdags åbenhed/, næsten med fromhed” (68). Det er altså først fraværet af det storslåede soleklare felt frembragt af centimetersmå skridt der gjorde det muligt for digterjeget at åbne sig og se dette felt som et felt. Ligesom digterjeget må bevæge sig til Nordkap, hvor der ikke findes duer, for at kunne digte om duernes verden, må det bevæge sig ind i atomkatastrofen, hvor der ikke findes mennesker, for at kunne digte om menneskenes fælles verden.

Her møder vi Inger Christensen som en avantgardedigter der, under inspiration fra blandt andre Mallarmé, Blanchot og Derrida, ikke ser det digteriske arbejde som en konstruktion af mening, men snarere som en omhyggelig destruktion af mening. I essayet ”Den profetiske stemme” trækker Maurice Blanchot på den føromtalt Weber-tradition inden for profetforskningen for at blive i stand til at nærme sig den særlige tømning af menneskelig mening der karakteriserer den litterære erfaring. Ifølge Blanchot rummer den profetiske stemme en ”erfaring af ørkenen” (Blanchot 111) fordi den taler om det travle og frugtbare liv i Kanaan som om det var en ørken: ”Det er som om det er ørkenen igen, og stemmen er også ørken-agtig [*désertique*], denne stemme der har brug for ørkenen for at råbe, og som hos os ustandseligt fremkalder rædsel, overenskomst og mindet om ørkenen” (110). Den profetiske stemme i Inger Christensens *alfabet* har på samme måde brug for den postnukleare ørken for at råbe. Det er bevidstheden om fraværet af mennesker og duer der gør det muligt at bade det nærværende i et hvidkalket, gudsforladt lys, og det vil sige at tale om menneskelivet som om det allerede var et midlertidigt omrids af forsvindende støvpartikler.

Litteratur

- Adorno, Theodor W.: ”Kulturkritik und Gesellschaft” i *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975.
- Anders, Günther: *Die atomare Drohung: Radikale Überlegungen*. München: Beck, 1981.
- Andersen Nexø, Tue: ”Vækstprincipper: Systemernes betydning i Inger Christensens *alfabet*” i *Passage* 30 (1998).
- Barthes, Roland: *Det lyse kammer: Bemærkninger om fotografiet*. København: Politisk Revy, 1983.
- Blanchot, Maurice: ”La parole prophétique” i *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1971.
- Christensen, Inger: *alfabet*. København: Gyldendal, 1982.
- . *Del af labyrinten*. København: Gyldendal, 1992.
- . *Hemmelighedstilstanden*. København: Gyldendal, 2000.

- . *Samlede digte*. København: Gyldendals Bogklubber, 1999.
- Derrida, Jacques: "No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)" i *Diacritics* 14.2 (1984): 20-31.
- Ernst, Linea Maja: *Hvis en juninat en atombombe: om fabelagtigt tekstlige katastrofer, systemer og sammenbrud i Inger Christensens alfabet*. Universitetsopgave, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, 2013.
- Fjørtoft, Henning: "Jordsanger: Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt." NTNU, 2011.
- Gifford, Terry: *Pastoral*. London: Routledge, 1999.
- Haugland, Anne Gry: *Naturen i ånden, naturfilosofien i Inger Christensens Forfatterskab, Ph.d.-afhandling*. Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet, 2012.
- Heschel, Abraham Joshua: *The Prophets*. New York: Harper & Row, 1962.
- Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2014.
- Neher, Andre: *L'essence du prophétisme*. Paris: Calmann-Lévy, 1972.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Considérations sur le gouvernement de Pologne*, i *Oeuvres Complètes* bd. 3. Red. Gagnebin, Bernard og Marcel Raymond. Paris: Gallimard, 1959.
- Sloterdijk, Peter: "Wieviel Katastrophe braucht der Mensch?" i *Psychologie heute* 13 (1986).
- Szendy, Peter: *Prophecies of Leviathan: Reading Past Melville*. New York: Fordham University Press, 2010.
- Walzer, Michael: *In God's Shadow: Politics in the Hebrew Bible*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Weber, Max: *Das antike Judentum*, i Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Vol. 3. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1971.

Noter

- 1 Mest informativt hos (Andersen Nexø).
- 2 Se hertil (Fjørtoft). Inger Christensens forhold til katastrofen er desuden beskrevet øjenåbnende af (Haugland; Ernst).
- 3 Formuleret med Eva Horn er katastrofens imaginationsformer "et rum af fiktive billeder, narrativer, scenarier og fantasier, som i særlig prægnant grad ikke blot er udtryk for dette fremtidsforhold, men snarere bestemmer og formaterer det" (Horn, 22).
- 4 Jeg støtter mig her taknemmeligt til lektor Søren Holst, Teologisk fakultet, Københavns Universitet.

- 5 Ordene ”mellemkomst” og ”mellemværen” er gennemgående i *det*: ”Taler om mellemværen // Taler om mellemkomste r/ mellemliggende r/ mellemværender / mener det så godt Så hvad er der egentlig i vejen / Hvorfor betyder disse ord at der er noget i vejen / Er der altid noget i vejen / noget mellem to / mellem mange / mellem alle” (Christensen *Samlede digte* 171).

Denne artikel trykkes med venlig tilladelse fra *European Journal of Scandinavian Studies*. Det nummer som indeholder Winkel Holms artikel udkommer i foråret 2016.

Peter Stein Larsen

FIRE GENERATIONER
I SAMTIDENS
APOKALYPTISKE LYRIK

Marianne Larsen, Thomas Boberg

Ursula Andkjær Olsen og Theis Ørntoft

Det apokalyptiske handler om verdens undergang og de sidste tider. Det er et særdeles yndet motiv i moderne digtning af flere årsager. For det første fordi det sætter digteren i stand til i et stærkt visionært, ofte symbolladet sprog at skildre tilstande af opløsning, der er fyldt med sanselig appel. For det andet fordi de apokalyptiske digte formår at tematisere problemer i samtiden ved at fremstille disse i en eksponeret og forvrænget form. For det tredje fordi der i de apokalyptiske visioner eksponeres modbilleder og utopier – lys er som bekendt stærkest i tæt mørke – om de værdier, som er blevet undertrykt i den dissonantiske og kriseramte samtid.

I teorien om moderne lyrik finder vi alle disse aspekter anslået. Et markant eksempel på dette er Hugo Friedrichs klassiker *Strukturen i moderne lyrik* (1956), hvor Friedrich som et af de centrale træk ved den moderne lyrik bruger udtrykket: ”endetid”. Dette begreb lanceres med afsæt i Baudelaires essayistik, idet denne digter selv karakteriserer *Les Fleurs du Mal* (1857) som ”et skurrende produkt af endetidens musen”. I Baudelaires formulering ligger der, som man bemærker, et interessant paradoks, idet det apokalyptiske perspektiv ikke kun opfattes som en krisetilstand, men også et kunstnerisk frugtbart udgangspunkt. Modernitetens poesi er i Baudelaires optik underlagt endetidens vilkår og kan dermed kun beskæftige sig med det natlige, abnorme, ynkelige, forfaldne, forvredne og hæslige, idet disse begreber omhandler den eneste vej bort fra – med Baudelaires udtryk – den ”fremskridtets trivialitet”, hvori endetiden forklæder sig. Som nøgleformulering for sit Baudelaire-kapitel med titlen ”Endetid og modernitet” vælger Friedrich da også Baudelaires karakteristik af digteren, der betragter fremskridtet som en ”progressiv tilbagegang for sjælen, progressivt herredømme for materien”.¹

Det er imidlertid langt fra kun Hugo Friedrich, der ser en sammenhæng mellem et eskatologisk historiesyn og en aristokratisk digterpositur i moderne digtning. En hovedpointe i C.M. Bowras *The Heritage of Symbolism* (1943)² er, at den moderne symbolistiske digter optræder som en isoleret

skikkelse, der distancerer sig fra det sociale, og at netop denne egenskab sætter ham i stand til at skabe visionære særverdener i digtningen. Bowras fremstilling, der tager udgangspunkt i Mallarmés poetik og trækker linjer op til en række af det 20. århundredes vigtigste poeter såsom Stefan George, R.M. Rilke, W.B. Yeats, Paul Valéry og Alexander Blok, diskuterer indgående den holdning, som symbolistkredsen omkring Mallarmé i 1880'erne har til det omgivende samfund. Man foragter enhver engageret holdning til det sociale, idet noget sådant står i modsætning til den absolutte skønhed, som man sigter efter at realisere i kunsten.³

Symbolismen fortolker på denne vis generelt den moderne fremgang mod velfærd og demokrati som et tilbageskridt mod plat nivellering og ensrettethed. I centrum for livsholdningen står en dyrkelse af den aristokratiske og excentriske ener som modsætning til en kvalitetsløs massekultur. Paradigmatisk for denne holdning er Ortega y Gassets ironiske karakteristik af den moderne kunsts dyrkere som ”instinktadelen” og ”nervearistokratiet” i *Menneskets fordrivelse fra kunsten* (1925).⁴ Hvad angår den kritik af det sociale, som symbolismen implicerer, er man således særdeles langt fra Georg Brandes' krav om at forfatteren bør sætte ”problemer under debat”, idet kritikken artikuleres i rene æstetiske smagskategorier eller befatter sig med det, der unddrager sig en alment vedtaget begrebsbrug.

Diskussionen af digteren, der i isolation skaber sit unikke sprog, er udbredt i det 20. århundredes kritik. Dette siger noget om, hvor indflydelsesrig symbolismens poetik har været. Noget sådant kan iagttages i så forskellige toneangivende fremstillinger om poesi som Cleanth Brooks' diskussion af ”udmarvningen og korrumpningen af selve sproget, gennem reklame og masseproduceret radiounderholdning, film og dårlig populærlitteratur” i *The Well-Wrought Urn* (1947),⁵ Th.W. Adornos forestilling om digtningens afstand til det af ”kommercialiteten skamferede sprog” i ”Tale om lyrik og samfund” (1957)⁶ og Bjørn Poulsens idé om ”Elfenbenstaarnet” (1949).⁷ Tilsvarende er den moderne lyrikkritik fyldt med formuleringer af, hvordan den vestlige civilisation befinder sig i sin sidste fase, i forhold til hvilken digtningen udgør det eneste spinkle alternativ. Hos Thorkild Bjørnvig i essayet ”Moderniteten som holdning” (1962) beskrives den moderne digtning som et ”sakralt provisorium”, hvorved der forstås ”udtryk for indsigter og erfaringer, som ellers er blevet hjemløse og nægtet realitet i verden, som den er i dag”,⁸ mens Torben Brostrøm påpeger, at digtningen er ”optaget af en anderledes orden”.⁹ Hos toneangivende angelsaksiske teoretikere som Bradbury og McFarlane og Robert Onopa beskrives den moderne digtnings mål som en søgen efter ”an order outside the human muddle”¹⁰ eller ”a salvation from the fallen world”.¹¹

Det følgende er en række refleksioner over der apokalyptiskes forekomst

i samtidspoesien. Jeg har her valgt fire centrale digtere, der repræsenterer forskellige generationer, og det vil fremgå, at der imellem disse digtere i høj grad er divergerende holdninger med hensyn til, hvordan man forholder sig til og udtrykker sig om en altomfattende krise i den moderne civilisation. Der vil desuden blive argumenteret for, at der hos disse fire digtere er tale om grader af opgør med det skitserede symbolistiske udgangspunkt for en apokalyptisk poetisk optik, som har været dominerende i de seneste hundrede års danske lyrik fra J.P. Jacobsen, Johannes Jørgensen og Helge Rode over Rudolf Broby-Johansen, Ole Wivel og Ole Sarvig til Henrik Nordbrandt, Michael Strunge og Søren Ulrik Thomsen. De valgte digtere er Marianne Larsen, Thomas Boberg, Ursula Andkjær Olsen og Theis Ørntoft.

Marianne Larsen

I Marianne Larsens digtning opereres der med et skarpt polariseret værdiunivers, hvor den ene pol inkarnerer forestillinger om en gold, moderne, højteknologisk civilisation, mens den anden pol rummer længsler, følelser og drifter samt oplevelser af samhørighed, mening og identitet. En typisk vending fra *Lille dansk sindsjournal* (1998) lyder:

tanke- og følelsesædernes vindere
kåres og vises hver time
på kontinentstore skærme

det kaldes venlighed
at snakke med sig selv og andre
om turistindustri
og serveringsteknologier i farver

Der er hos Larsen aldrig tvivl, hvad angår udpegelsen af gode og onde kræfter i det sociale liv. Til trods for denne lidt skematisk tænkning med afsæt i 1970'ernes venstrefløjsideologi lykkes det næsten altid Marianne Larsens at få udtrykt selv de mest ordinære holdninger i et originalt og personligt formsprog. I ovenstående digt bemærker man således de komplekse metaforiske udtryk for de destruktive, instrumentaliserende tendenser i samfundet som ”tanke- og følelsesædernes vindere” og ”snakke med sig selv og andre / om turistindustri / og serveringsteknologier i farver”, eller senere i digtet, hvor der tales om at: ”der mangler en genetisk kodning / i analysen af aftenrøden”.

Et raffineret greb, som Marianne Larsen ofte bruger, består i, at man

i en tekst tager udgangspunkt i et af den moderne velfærdsstats positive nøglebegreber, som herefter travesteres i en hårrejsende dystopi. Et digt handler om ”beskæftigelsesprojekter”:

Danskere tilkobles
beskæftigelsesprojekter

De henvises til at pulverisere
et stykke af tiden og sig selv
hver dag

de får rådgivning af kommunen
om hvilke typer selvværdsknusere

de hver især
er berettiget til

Man ser, at ”beskæftigelsesprojekter” i digtets logik er lig med anonymisering af individet, der efterlades i en kvalitativt tom tid, hvor mening og identitet er totalt fraværende. Og som altid i Larsens lyrik er energifeltet en enkelt neologisme: ”selvværdsknusere”.

Lille dansk sindsjournal er kort og godt en apokalyptisk diagnose af et helt folk, der – til trods for al snak om velfærd og analyser, der viser, at man skulle være verdens lykkeligste folk – befinder sig i en akut og alvorlig kollektiv krisetilstand. Dette fokus på udvejsløsheden og desillusionen er også godt indfanget af det følgende digt:

Danskerne har en tendens
til at aldersgive sig selv

ud fra samtlige solnedgangsøjeblikke
de har deltaget i

og ud fra hvor mange gange
de har ledt efter en plads

i dybe parkeringskældre

Som hos dekadenterne og symbolisterne i det 19. århundredes slutning er det øjeblikkene før dagen er forbi og byens mørke regioner, som fascinerer, om end emblemerne på, at vi befinder os i en endetid naturligvis er af en

anden karakter end hos fortidens digtere, idet vi i 1998 befinder os i ”dybe parkeringskældre”.

Enkelte utopiske glimt kan finder man dog også i Marianne Larsens illusionsløse univers som i formuleringen: ”de finder spøgelsesrester / af et yndigt land / i deres frakkelommer / tynde tråde af et materiale / der ikke kan ses / udover i midnatstimen”.

Bevæger vi os frem til en anden af Marianne Larsens digtsamlinger *Drømmerens børn* (2000), ser vi den samme skarpe samfundskritik, hvor en polariseret modsætning er opsat mellem de enkelte individers drømme og længsler og den destruktive samfundsmaskine. Som i *Lille dansk sindsjournal* tages udgangspunktet ofte i den danske velfærdsstats egne bureaukratiske begreber som i det følgende eksempel:

familier på almennyttige asylcentre
kan hver dag stille op i køen
og én efter én få adgang

til at græde ud
i et lydisoleret rum
for enden af gangen

Stigmatiseringen af flygtninge er i Larsens digt fremstillet i sin stille gru, hvor det ”almennyttige” består i, at man disciplinerer (”stille op i køen”), isolerer (”en for en”) og distancerer (”lydisoleret rum”) sig fra de nødlidende frem for at vise empati og solidaritet.

Som et sidste blandt Marianne Larsens værker kan man nævne den mindre dystopiske *Portrætmaleren der ville være på højde med det uafklarede* (2000). Titlen er som *Drømmerens børn* et klart signal om, at der artikuleres en længsel efter noget andet midt i den sterile og fremmedgørende modernitet. Man må her ikke overse en af Marianne Larsens mest effektfulde poetiske effekter, nemlig den subtile humor. Læg mærke til den raffinerede tvetungethed, der er i såvel overskrift som brødtekst i det følgende digt:

MANDEN DER KUNNE SE FREM TIL AT BLIVE ANALYSERET OG KYSSSET MED INTERESSE

En nobelt klædt herre møder op på et møntvaskeri
med en kuffertfuld snavsetøj og fylder to maskiner

Efter nogen tids kiggen ind gennem sine to maskiners glasluger (kogvask) henvender han sig diskret til en yngre avislæsende kvinde:

Jeg lytter til drikkende kvæg langt borte i tiden
før den slags blev til skyer.

Den prosaiske virkelighed med ”møntvaskeri”, ”snavsetøj”, ”glasluger” og ”en yngre avislæsende kvinde” åbner sig her i et mirakuløst glimt, hvor tid og rum opløses i en skøn arkaisk vision om at være til stede i naturen med sine sansers totale nærvær: ”Jeg lytter til drikkende kvæg langt borte i tiden før den slags blev til skyer”. Den underfundige titels udtryk om ”at blive analyseret og kysset med interesse” røber dog, at herren i vaskeriet på ingen måde er i overensstemmelse med det ensrettende samfund, der omgiver ham, idet den første reaktion på mandens smukke og utraditionelle poetiske udsagn er, at manden kan se frem til psykiatrisk behandling for ”at blive analyseret”. Det subtile udtryk ”kysset med interesse” kan dog også antyde en utopisk dimension, hvor hans ytring kan udpege en vej mod kærlighed, hengivenhed og samhørighed.

Thomas Borberg

Mens Marianne Larsens udgangspunkt er 1970’ernes samfundskritiske optik, er Thomas Bobergs poetiske afsæt 1980’er-lyrikken, hvor den heroisk lidende, symbolistisk orienterede poet i vid udstrækning genlanceres. Der er hos 1980’er-lyrikkens hovedeksponenter Michael Strunge, F.P. Jac, Bo Green Jensen og Søren Ulrik Thomsen fyldt med dødsviet civilisationskritik og apokalyptiske visioner, og det er interessant at notere sig, at der i Thomas Bobergs samling *Livsstil* (2005) – ligesom i samlinger af bl.a. Niels Frank og Janus Kodal – er tale om et markant selvopgør i forhold til den indadvendte og æstetiserende poetiske orientering, som 1980’er-lyrikken repræsenterede. Borberg har tydeligvis en særdeles negativ holdning til den dyrkelse af det apokalyptiske, som findes i den symbolistiske og dekadente poetiske tradition, som forgrener sig op igennem det 20. århundrede. Den er, som den parodiske titel lyder, blevet en *Livsstil*.

I Bobergs *Livsstil* finder man i afsnittet ”Portræt af en maske” et væld af portræt- og rolledigte, hvor der sker dissekeringer og afdækninger af en række forskellige sociale masker og roller. Det gælder ikke mindst diverse prætentiose, narcissistiske og opblæste digterkarakterer som i en tekst med titlen ”Lyrikormen”:

Jeg var besat af følelser
fra verdens fornedrede kroge.
Jeg løftede dem i nye relationer.
Alle snore var nervetråde.
Det hændte
jeg vred mig ud af mit skiftende mønster
af cykliske lyn.
Så er jeg det nøgne mareridt.
Så vokser jeg mig skarp.
Så bliver jeg skæl igen.

Man ser, hvordan digtet parodierer den dekadente digters dyrkelse af undergang og forfald: ”Jeg var besat af følelser / fra verdens fornedrede kroge”. Man hører, at selvmordet ophøjes og æstetiseres i bevidst krukede billeddannelser: ”Kroppen jeg knyttede i en løkke om lyset / er en ring om skabelsens finger”. Symbolisternes korrespondance-tænkning fremstilles som en skabagtig forestilling, som intet har på sig: ”Jeg levede forbindelsernes sitrende magi / men for tiden hviler jeg mig / i skyggen af tavshed i hjernedødens / ørken.” Og i det taget er digtets udhængning af den dekadente digters dyrkelse af død, undergang, hæslighed og apokalyptiske visioner slagkraftigt sammenfattet i digtets titel ”Lyrikormen”.

Det er dog langtfra kun travesterende portrætdigte, man møder i Bobergs samling, men også portrætter af reel undergang. Man finder således en række tekster, hvor vinklen er lagt hos sociale tabere. Boberg har her i sin på én gang rå konfronterende og hudløst solidariske optik oplagte lighedstræk med den danske, satiriske og sarkastiske, socialt kritiske poet over alle, Jess Ørnsbo. ”Portræt af en biperson” indledes: ”Han er et tomrum mellem de rejsende. / Intet kan hyle ham længere ud end han er. / Han er en flaske hun fører til munden / fordi hun ønsker sig en pistol. / Han er en kuffert der styrter / når klunserne kommer med deres hunde. / En cykel nogen har smidt i søen. / En drøm der sidder fast i en telefon.”

Generelt er Bobergs projekt i *Livsstil* dobbelt. På den ene side fremstiller digtsamlingen menneskelige eksistenser i opløsning og undergangsviede forestillinger om dagens samfund. På den anden side er der mobiliseret en nådesløs ironi i forhold den meget dominerende poetiske tradition, hvor der sker en æstetisering af virkeligheden, en brug af en høj og sakral poetisk stil og en iscenesættelse af digteren som en heroisk lidende seer. En hudfletning af denne digterrolle finder man ligeledes i et digt med titlen ”Bugtaleren”:

Desuden havde han behændigt
afstået fra at opdage
at ingen længere lyttede.
Han stod der og rablede
om den rige onkel, døden,
om den gale søster, skønheden,
og sin livslange kærlighed, dukken,
der førte sangen frem
i en stadig vildere dans
på landingsbanen
til lyden af drønende turbiner.

I Bobergs *Hesteæderne 1* og 2 (2011-12) er den travesterende og sarkastiske optik og de dystopiske visioner radikaliseret yderligere. Vi befinder os i et surrealistisk univers, der er en mellemtung mellem dommedags-science fiction à la Ridley Scotts *Blade Runner* (1982) og den mest sorte og hæslihedsæstetiserende lyrik af Jess Ørnsbo, Henrik Nordbrandt eller Michael Strunge. En typisk salve lyder:

Askesolen i zenit,
en hestepiskers rå latter bag et buskads,
et bilvrug drivende i en sø af
råddent vand
fra en gennemhullet tank,
en dreng med et drømmende udtryk
mellem to vagters greb,
en splittet vaskemaskine,
en bunke smadrede computere,
en kvinde på en rygende losseplads.

Karakteristisk for de apokalyptiske visioner er det dog – nøjagtig som hos Marianne Larsen – at der altid også er et utopisk lys i mørket i form af ”en dreng med et drømmende udtryk”. Et andet digt udfolder et lignende tableau af en verden i total opløsning:

En forpjusket havmåge nikker til den grå sol, letter
fra parabolantennen og svæver i en cirkel over den nedlagte skole,
børnene spiller fodbold med en rusten dåse,
de råber deres forældreløshed i en fri, grum jubel
ud gennem hegnet, man kan vænne sig til alt, hvis man

begynder tidligt nok, sagde jeg til køteren, der stod
og klynkede, lænket til en pæl ved støvlen af en døddrukken vagt

Man skal imidlertid bemærke, at det langtfra drejer sig om nogen målrettet samfundskritik i den forstand, at man kan knytte de beskrevne scenarier til konkrete sociale og politiske forhold. Tværtimod synes der at være en metapoetisk dagsorden, idet Boberg især anlægger en satirisk og sarkastisk optik på den del af kunsten, som ufortrødent holder fast ved de traditionelle opfattelser af, hvad poesien, skønheden og digteren er for nogle størrelser. Hovedpersonerne i *Hesteæderne 1-2* har navne som "hestepiskerne", "kristenpatrioterne", "hesteæderne", "konsulen", samt ikke mindst en person, der tituleres "kollegaen". Den sidstnævnte aktør har især en central placering i værkets afsluttende del, og det fortælles: "Den aldrende hesteæderdigter registrerer verdens hastige opløsning" og "trækker et månesebet haiku og kaster det mod kollegaens hjerte".

Skal man identificere denne "kollega", så drejer det sig tydeligvis om en parodisk romantisk-symbolistisk digter med æteriske hymner, metafysisk natursværmeri og elfenbenstårn:

En smuk kvinde
sætter sig på hug bag en forkullet pølsevogn,
en fundamentalist brændte af
på Valentins dag.

En kristen hesteæder
slagter en ged
med profetens negleklipper.

En aldrende kunstner
der har overlevet den gamle verden
maler ufortrødent videre
på et billede af de hvide heste
ved udødelighedens kilde.

Man skal imidlertid ikke tro, at den verdensfjerne og ignorante "kollega" er noget isoleret fænomen, idet han tværtimod fremelskes af et samfund med fordummede, ukritiske og velbjærgede kunstdyrkere:

Pensionerede bibliotekarer,
de sidste grå hjelme,

en flok velstående kristne kulturnydere,
 vestlige diplomater,
 kendte veganere,
 konsulens sekretær,
 klummeskrivere fra den officielle avis,
 og et par litterater
 af den blå blomsts nåde
 rejste sig
 i enstemmig applaus,
 kollegaen bukkede, bukkede igen,
 tyssede på sine gejstlige,
 sine liderlige fans,
 forlangte
 en isklump,
 en piberenser,
 en bunke illustrativt græs,
 et æble,
 et flag,
 en eksistentiel tavshed,
 en nat i Legoland,
 en dråbe sandhed, tak,
 en fremtid i de tunge annaler,
 et glas klart urin,
 en fuldkommen indiskutabel anerkendelse
 af kunstnerisk indsats
 her på tærsklen til det store blackout.

Som man ser, spares der ikke på sarkasmen i Bobergs karakteristik af den selvfede, affekterede digter, der iscenesætter verden med sine absurde krav. Her kombineres overfladiske festrutualer ("et flag"), patosladede poetologisk-filosofiske udsagn ("en eksistentiel tavshed"), lægetjek ("et glas klart urin"), barnlige fantasier ("en nat i Legoland") og selvovervurderende hyldestretorik ("en fuldkommen indiskutabel anerkendelse / af kunstnerisk indsats") i en absurd cocktail. Og man bemærker også virkemidlerne i beskrivelsen af den sociale virkelighed, der er præget af smags- og holdningsdiktatur ("den officielle avis"), æstetisk snobbisme ("et par litterater / af den blå blomsts nåde") og en primitiv og plat dyrkelse af kunstnere fra en herskende religiøs elite ("velstående kristne kulturnydere", "sine gejstlige, / sine liderlige fans").

I Bobergs *Hesteæderne 1-2* er vi i en yderposition inden for centrallyrikken, idet den autoritative digterskikkelse, der normalt figurerer som

centrum i det poetiske univers, er dekonstrueret, travesteret og ironisk fremstillet som eksponent for en tandløs og intetsigende kunst. At Bøberg i en sarkastisk og selvdestruktiv diskurs ikke bare går til angreb på civilisationen som helhed, men også på sin egen status som digter, er der imidlertid ikke noget nyt i, idet noget sådant har floreret i europæisk lyrik siden Arthur Rimbaud og Comte de Lautréamont, uden at centrallyrikkens status af denne grund er blevet svækket.

Ursula Andkjær Olsen

I Ursula Andkjær Olsens forfatterskab – der indledes med *Lulus sange og taler* (2000) – foregår der et mærkbart brud med samlingen *Det 3. årtusindets hjerte* (2012). Værket er som de fleste af hendes tidligere digtsamlinger med sine 216 sider et omfangsrigt værk, hvor en række systemiske koncepter med gentagelser af formuleringer og motiver i lange rytmiske sekvenser får bogen til at adskille sig fra, hvad man finder i traditionelle digtsamlinger, hvor man møder et par snese klart afgrænsede digte. I Andkjær Olsens tidligere lyrik har et dominerende træk endvidere været brugen af ordspil og underfundige ironier i en kompleks udsigelsesstruktur med mange rollejeger, som ofte gjorde det vanskeligt for læseren at orientere sig i teksten. Sådan er det ikke i det nye værk, idet vi her møder en intensiv stemme, der igennem hele værket forsøger at indkredse en forpint sjælelig tilstand. Et dominerende virkemiddel i denne digtsamling, der er fyldt med apokalyptiske visioner, er deformationen og udstillingen af vante udtryk, fraser og talemåder og subtile blandinger og ombytninger af konkrete og symbolske/overførte betydninger i de vendinger, der gentages i lange anaforiske konstruktioner. At så dette i passager gøres på den sædvanlige Andkjær Olsenske facon med sarkasmer og deformationer af talemåder, gør bestemt ikke bogen mindre interessant.

I *Det 3. årtusindets hjerte* grupperer teksterne sig om to poler, nemlig på den ene side en nådesløs og syleskarp social kritik, på den anden side en lige så illusionsløs beskrivelse af en personlig følelse af tab, angst og isolation. De samfundsmæssige satirer kan have følgende sataniske og uhyggelige form:

De hedder Uundgåelig,
deres kone og deres mand med gule øjne hedder Uundgåelig,
deres børn med halve ansigter hedder Uundgåelig,
deres hus med ét kammer og deres land hedder Uundgåelig,
deres hund, deres tøj, deres utøj uden stemme hedder Uundgåelig,

deres navn,
deres navn,
deres hævn er Uundgåelig.

Undergangsvisionen vedrører, som man ser, alle aspekter af det menneskelige. Alle er anonyme og ens og såvel fysisk som psykisk forkrøblede og syge ("deres kone og deres mand med gule øjne hedder Uundgåelig", "deres børn med halve ansigter"). Individene hedder tilmed det samme som deres land, og navnet "Uundgåelig" udtrykker naturligvis også den totale tvang, følelsesmæssig udslukthed, udvejsløshed og undertrykkelse. Armoden og elendigheden er tilmed så altgennemtrængende, at selv disse menneskers utøj er "uden stemme". Kun én ting har de tilbage, nemlig den blinde aggression: "deres hævn er Uundgåelig".

Travesteringen af det moderne managementsprog bruges i talrige digte til at vise, hvordan nutidens samfund på enhver måde prioriterer effektivitet, materialisme, funktionalitet og kynisk udnyttelse af andre frem for samhørighed, solidaritet, identitet og kærlighed. I en vending sættes businessstilen og vulgærslanget i en effektiv kontrast til den klassiske høje kultur med sin parafrase af Dantes *Den guddommelige kommedie*: "Det dynamiske individ / knepper det fleksible individ midt på livets bue". En række tekster har overskriften "Kapitalismeglæde I-V", af hvilke den anden lyder:

Det giver større lystfølelse at penetrere et jomfrueligt marked.
Når markedet er kvindeligt, vil individerne, som er pikke, drømme om det i dets jomfruelighed. Drømmen om det jomfruelige marked, drømmen om det uberørte marked, som den første pik vil føle sig som hersker af. Det er det økonomisk liberales universelle symbol. Skønt markedet altid allerede er moderen, åben og magtfuld.

Digtet bruger som udgangspunkt en kendt metaforik (individer = pikke og marked = kvinde), hvor det at erobre et marked forbindes med en penetrering af en kvinde, men der sker herefter en yderst effektiv udvikling i metaforikken. Først forbindes den vulgære og stupide metaforik med et højt og alment ideal ("økonomisk liberales universelle symbol") for i den næste sætning at blive beskrevet som det, den nok nærmere er, nemlig en infantil og/eller ødipal længsel efter "moderen, åben og magtfuld".

Det apokalyptiske udtrykkes som nævnt i *Det 3. årtusindets hjerte* ikke kun i tekster om samfundet som helhed, men også i digte, der handler om det enkelte individ. I de personligt afsøgende digte har man tilsvarende en tone af blodig alvor, der er særdeles gribende. Det gælder f.eks. en række

onelinere om pinefuld indelukthed, der lyder: ”Jeg skal få dig til at være en, du hader at være”, ”Ingen skal få mig til at indrømme noget”, og ”Ingen andre må tale om mine følelser. Ingen”. Eller en lidt længere af de mest rå: ”Målet er at være immun, sådan at når en blød, varm hånd stryger ned ad / min nakke for at få mennesket til at strømme, så vil ingenting ske. / Målet er ikke at være bange, når man skodder cigaretter på min hud”.

Theis Ørntoft

Med hensyn til de apokalyptiske visioner er en af de mest markante nye eksponenter inden for dansk lyrik Theis Ørntoft, der har udgivet *Digte 2014*. Ørntofts digte kan læses i forlængelse af den store tradition tilbage til de franske symbolister, Charles Baudelaire og Arthur Rimbaud, hvor et yndlingsmotiv er civilisationens undergang. Når dette emne i særlig grad byder sig til for den poetiske genre, skyldes det nok, at der her er frit spil for fantasiens protuberanser, hvor det i ekstatiske, hæslige og infernalske billeder udmales, hvordan det moderne samfund vrider sig i sine sidste krampetrækninger. Har vi set dette hos digtere som Henrik Nordbrandt, Søren Ulrik Thomsen, Nicolaj Stochholm, Simon Grotrian, Marianne Larsen, Thomas Boberg og Ursula Andkjær Olesen, der alle har skabt visionære, nihilistiske særverdener i deres poesi, så har man med Theis Ørntofts *Digte 2014* fået en turboudgave af den modernistiske eskatologiske lyrik. I Ørntofts poetiske universer følger vi drømmens eller mere præcist mareridets logik. Personer glider sammen, rum og tider imploderer og eksploderer og blander sig med hinanden, og grænsen mellem liv og død opløses. Et eksempel på dette er samlingens indledningsdigt:

I nat, i år
et sted imellem alle sine atomer
døde det man kaldte min mor.
Det siges at hun stadig sang mens de skar hende op.
Det siges at olien dryppede fra hendes lever.
Eller det siges
at hun faldt gennem dage og nætter
indtil floden på bunden
bar liget med sig ind i junglen.
Det siges, og det er sådan det bliver sandt.
Jeg betragter hendes skelet
inde i ravklumpen på natbordet

over tagene bliver himlen bleg.
Så kommer solen.

Ligesom i Søren Ulrik Thomsens indledningsdigt fra *Det skabtes vaklen* er der i tilsyneladende en ramme eller kontekst, som digtet passer ind i, idet vi nemlig – svarende til lægebesøget i Thomsens digt – har at gøre med et jeg, der er vågnet efter at have sovet en ”nat”, ser på ”natbordet” og oplever ”solen” stå op. Men mellem disse spinkle referencer udfolder der sig så ellers et inferno af associationer, hvor tiden og rummet (”hun faldt gennem dage og nætter”, ”hendes skelet / inde i ravklumpen”) er ekspanderet til ukendelighed, og hvor selv ikke den vigtigste markør for ophav – ens mor – har nogen fast realitet (”det man kaldet min mor”). Hvad ”det man kaldte min mor” i digtet så er, kan man naturligvis kun gætte på: Den gamle verden, de forudsætninger, der nu er blevet ubrugelige eller det gamle jeg, kan være bud på dette. Sikkert er det, at vi befinder os i en apokalyptisk tærskelsituation: ”Så kommer solen” – men hvilken sol vides ikke?

Hvad adskiller da Ørntofts apokalyptiske visioner fra tidligere modernistiske dystopier fra Arthur Rimbaud og Georg Trakl over Erik Lindegren og Ivan Malinowski til Michal Strunge og Simon Grotrian? Først og fremmest to ting. For det første er alle de ovennævnte klassiske modernister overbeviste om, at der findes en oprindelig sfære, hvori uskylden, intuitionen, naturen, kærligheden og poesien stadig kan udfoldes, og at den digteriske bevidsthed har en evne til at holde sig fri af civilisationens destruktive kræfter. Sådan er det ikke hos Ørntoft. Her er alt sort, og den poetiske forestillingsevne er inficeret af allehånde mediediskurser og kan ikke isolere sig fra disse. Ja, i hans universer trives der en masochistisk glæde ved at lade kommercielle medieprodukter oversvømme bevidstheden, som så kokser ud i en rablende paranoid excès:

Rambo tager en soldat som gidsel
Rambo holder ham for munden i det høje græs
så peger han op på sit ene øje
se, siger han
og soldaten suges ind i tunnelen der løber gennem Rambos øje
ind i skoven
hvor vennerne ligger i små lyserøde kar
og klipper huller i hinandens hud
så ørred og laks springer.

For det andet er der i Ørntofts dekadente visioner en understrøm af selviro-

ni, der ikke bare som Bobergs er rettet mod den klassiske heroiske lidende symbolistiske digterskikkelse og det moderne samfund, men også mod allehånde frelsende ideologier. Det gælder f.eks. den sociale kritik, som Marianne Larsen og talrige modernister har abonneret på, der i Ørntofts nihilistiske optik fremstilles ironisk:

Lad os sætte os her i skumringen og vente på
at revolutionen griber os.
Lad os sætte os ned med kviksølv i lungerne
og flyforbindelser i hud og hår
og læse breaking news.

Vi ser her alliancen mellem på denne ene side den symbolistiske adventsholdning og endetidsforestilling ("Lad os sætte os her i skumringen og vente") og på den anden side en marxistisk frigørelsesforestilling ("revolutionen"), og sammensætningen er selvfølgelig absurd, idet revolutionen jo netop kræver et aktivt og handlende subjekt og ikke et indolent ditto, der venter på at blive grebet af noget. Det efterfølgende parallelle udsagn om passivt at lade sig forurene og subsumere af medierne er naturligvis analogt med den totale underminering af ethvert opbyggeligt synspunkt. Et andet sted i *Digte 2014* ser vi en travestering af en af tidens mest toneangivende, nemlig en cocktail af økokritik og veganisk new age-tænkning udfoldet:

mine børn skal slet ikke vokse op, siger jeg
de skal vokse væk, langt væk ad vandret
ind gennem oversvømmede koordinatsystemer
og ud over grænser for subjektivitet
planterigets triumf bliver total, siger jeg
og lader som om det er noget
jeg har fundet på.

Slutord

Hvis vi opsummerende vil se på digterne Marianne Larsen, Thomas Boberg, Ursula Andkjær Olsen og Theis Ørntoft, kan vi pege på en eskalering i radikaliteten af de apokalyptiske visioner, kombineret med en kritisk refleksion over brugen af dette motiv i poesien. Hvor Larsens antagonistiske univers og marxistisk inspirerede samfundssyn avler visioner, hvor den positive pol med det sociale oprør, drømme og længsler

hos marginaliserede samfundsgrupper formår at markere sig som et lys i mørket af fremmegjort, instrumentalistisk modernitet, så er Bobergs sene lyrik en ætsende kritik af og skepsis over for den udsigelsesposition, som den symbolistisk-modernistiske poesi har inkarneret med sin høje patosladade stil og sin heroisk lidende digterskikkelse. Der er dog stadig manifestationer af håb midt i Bobergs 'Hesteæder-inferno'. Hos den yngre Ursula Andkjær Olsen er ikke bare den klassiske digterskikkelse fjernet, men også alle andre stilistiske træk fra den symbolistisk-modernistiske digttradition såsom en afgrænset form og et poetisk særsprog. Der er desuden ikke skyggen af håb i Andkjær Olsens universer. Endelig er Theis Ørntofts *Digte 2014* en næsten satanisk triumf over altings sammenbrud, og selv tidens mest opbyggelige diskurser (nymarxisme, økokritik, nyreligiositet etc.) er travesteret til ukendelighed. Men måske står solen netop op – som Ørntofts digt anførte – når dette nulpunkt er nået.

Noter

- 1 Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik* (København: Gyldendal 1987), 36.
- 2 C.M. Bowra: *The Heritage of Symbolism* (London: St. Martin's Press 1966).
- 3 Et senere eksempel på en afhandling, der er kongenial med Bowras fremhævelse af de konstruktive sider ved symbolisternes isolationistiske strategi i forhold til samfundet, er Horace Engdahl, *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* (Stockholm: Bonnier 1994). I afsnittet om Mallarmé i Engdahls værk tales der bl.a. om, hvordan Mallarmé og hans kreds søger at rense det poetiske sprog "for den besudling, det udsættes for i pressen" (Engdahl, 79).
- 4 José Ortega y Gasset: *Menneskets fordrivelse fra kunsten* (København: Gyldendal), 17.
- 5 Cleanth Brooks: "Ironi som strukturelt princip" (1947), i Atle Kittang m.fl.: *Moderne litteraturteori* (Oslo: Universitetsforlaget, 1991), 66.
- 6 Th.W. Adorno: "Tale om lyrik og samfund" (1957), i *KRITIK 13* (København 1970), 117.
- 7 Bjørn Poulsen: *Elfenbenstaarnet* (1949), i Ole Wivel (red.): *Heretica. En antologi* (København: Gyldendal, 1962).
- 8 Thorkild Bjørnvig: *Virkeligheden er til* (København: Gyldendal, 1973), 246.
- 9 Torben Brostrøm: *Modernisme før og nu* (København: Gyldendal, 1983), 7.
- 10 Malcolm Bradbury & James McFarlane (ed.): *Modernism. 1890-1930* (London: Penguin, 1981), 407.
- 11 Robert Onopa: "The End of Art as a Spiritual Project", i *TriQuarterly no. 26* (Winter 1973), 363.

Mia Bang Nedergaard
ALTING FLYDER
Et apokalyptisk blik på Merete Pryds
Helles roman *Vandpest*

Undergang, katastrofe eller apokalypse. Tanker om altings endeligt og begyndelsen på noget nyt er langt fra noget, der er knyttet til én bestemt æra eller én bestemt kultur. Sådanne tanker er universelle, for i den menneskelige fortælling har der alle dage luret en viden om en mulig fremtidig undergang – om denne så har indbefattet en verdensomspændende storm, der ville lægge alting øde, en stor solslugende ulv, der ville indvarsle gudernes sidste kamp, en syvhovedet drage, der skulle bekrige himlens engle, en atomkrig mellem store nationer, der kunne udslette flere civilisationer eller en global økologisk krise, der kunne munde ud i stigende vandstande eller nye istider.

Merete Pryds Helles roman, *Vandpest* (1993), har reminiscenser fra flere af disse eskatologiske billeder og er i mange henseender en undergangsmættet fortælling, hvor naturens evige foranderlighed og havets utænkelige mutationer flyder i en evig strøm, og hvor naturen afspejler det depraverede menneskes undergang. Her er det, som skulle være livsgivende, dræbende, her står moral for fald.

De litteraturforskere, jeg refererer til i denne artikel, er gennem analyse af romanen kommet frem til divergerende tolkninger af katastrofen og det muterende hav, men ingen af dem graver dybt nok ned i den apokalyptiske tematik til at afdække, hvornår en eventuel apokalypse skulle indtræffe eller hvorfor. Ej heller er der blevet set på, hvilke undergangsmotiver romanen gør brug af, og hvad man skal lægge i de genkomne motiver såsom solen, stenen, naturen og havet.

Ved at rette fokus på romanens brug af religiøs-mytologisk symbolik, allegorien over evolutionen og parallelterne mellem den fiktive katastrofe og den reelle globale økologiske krise, der til stadighed fylder i mediebil- ledet to årtier efter romanens udgivelse, kan et blik på *Vandpests* undergangsvisioner bidrage til en tolkning af katastrofen som en apokalypse, der fremstår som naturens hævn over menneskets udåd.

Apokalypse eller allegori?

Landskabet, den evigt foranderlige natur, havet og beskrivelserne af disse bevæger sig i *Vandpest* i et lyrisk sprog, der byder på utænelige mutationer og metamorfoser med amøber i andestørrelse, rust, der flyver fra klokkeblomster, olietræer, der skyder fra fugles fjerdragt og føl, som fødes af havet. Og parallelt med det fortællende spor optræder forhistoriske naturvidenskabelige citater, som omhandler alt fra øjets anatomi og leksikalske opslag til planteoptegnelser og astronomiske bemærkninger.

Romanens naturbeskrivelser synes at afspejle apokalyptiske og katastrofale visioner, men er det muterende hav et tegn på en økologisk katastrofe, der blot er afgrænset til det økosystem, hvor Agnes, Mikael og Kate bor, eller bliver hele romanens tid, rum og sted berørt af den økologiske undergang? Og skal katastrofen ses som en forfatterkommentar til samtidens miljøkrise, der i romanens tilblivelsesår fyldte i mediebilledet?

Der har været uenighed om fortolkningen af denne roman, hvilket tydeligt kommer til udtryk i det følgende, hvor især tolkningen af havet som motiv spænder fra økologisk katastrofe til apokalypse eller et mytisk univers.

I Anne-Marie Mais *Prosa fra 80'erne til 90'erne* (1994), refererer hun til *Vandpest* som en økologisk gyser, hvori der kan sættes lighedstegn mellem den beskrevne natur og karakternes tilværelsesfortolkninger, og mellem menneskekroppen og naturen. I Mais optik er landskabet og den økologiske ustabilitet som en fjendtlig moderkrop, der er bundet til Agnes og mordet på Kates tvillingsøster. I denne fortolkning har Agnes og havet fødsel og destruktion til fælles, idet det vandpestramte hav "uafladeligt formerer planter og dyr, som i rasende fart kvæler sig selv eller bliver kvalt eller trampet ned af nye vækster og organismer."¹ Også luftballonen, som Beatrice og Malcolm er ankommet i, og som Kate senere forsøger at flygte i, får tildelt en stærkt kønsbetinget symbolik. Mai ser nemlig den røde luftballon som et billede på selve livmoderen, og i forlængelse heraf bliver Kates ballonfærd tolket som et ønske om at forlade "den onde moderkrop".² Men kønssymbolikken er ikke kun møntet på Agnes' karakter, også Beatrice og Malcolm, og deres køn og drift, er forbundet med det Mai kalder "den økologiske katastrofe",³ hvilket understreges med henvisning til scenen, hvor Malcolm redder Beatrice fra at falde i havnen, hvilket tolkes som en redning fra "den blinde og ufødte tilstand, det mørke moderrum".⁴ Andetsteds ser Mai landskabet for værende en allusion til Dante Alighieris helvede, som optræder i *Den Guddommelige Komedie* (ca. 1321). Et helvede som Agnes og Mikael må opholde sig i som straf

for deres ugeringer, og et helvede som det lykkes Mikael, Beatrice og Malcolm at undslippe blot for at havne i "et skrøbeligt paradis".⁵

Til trods for at Mai mere end antyder, at den økologiske katastrofe er en afspejling af en menneskelig katastrofe, og at vandpestens kvælende egenskaber er naturens måde at straffe det imperialistiske, hvide menneske på, ender hun aldrig ud i en egentlig apokalyptisk tolkning af havets mutationer. Det gør Anne Toft og Dorte Øberg til gengæld i bogen *Det litterære væksthuse* fra 1997, hvori bl.a. Merete Pryds Helles roman er blevet analyseret. Med undertitlen "*En økologisk apokalypse*" introduceres artiklen om *Vandpest*, og der lægges op til en analyse med undergangsvisioner som hovedfokus. Dog kommer analysen aldrig helt til bunds i den apokalyptiske tematik, i stedet omtales årsagen til de i romanen forekommende naturfænomener som en økologisk katastrofe.⁶ Toft og Øberg er enige med Mai i hendes anskuelse af Agnes' ugeringer, der kan ses afspejlet i naturens vekslen mellem fødsel og destruktion. Men selv om der er en vis kohærens i deres ansuelser af kønsmetaforikken, fravælger Toft og Øberg et øget fokus på den udprægede kønsdiskussion. I stedet ser de på karakterernes forskellige filosofiske udgangspunkter, og derfor bliver f.eks. forskellen mellem Malcolms og Beatrices opfattelse af landskabet tolket ud fra Beatrices optagethed af filosofen David Humes kausalitetsprincip, hvori årsagsforklaringer ikke nødvendigvis er rationelt begrundede. Derfor accepterer Beatrice umiddelbart naturens irrationelle forandringer i modsætning til Malcolm, der skræmmes af den ustabile natur, idet han er tilhænger af rationelle årsagsforklaringer.

Med hensyn til naturen og den førmtalte økologiske katastrofe – som ifølge undertitlen må være af apokalyptisk art – peger Toft og Øberg på en spejling af verden uden for romanens rammer. Altså en økologisk katastrofe i virkeligheden. De finder belæg herfor i et citat af Merete Pryds Helle, som i *Information* omtaler naturen i *Vandpest* som værende realistisk: "Den økologiske katastrofe er skam indtruffet for længst, vi vælger bare at ignorere den."⁷ I forlængelse heraf anskuer Toft og Øberg romanens afsluttende ord "Hvis havet er hav i morgen" som et endeligt tegn på katastrofen og som en løftet pegfinger til den virkelige verden og dermed også til læseren.

I Frederik Stjernfelts analyse af *Vandpest*, som optræder i *Læsninger i dansk litteratur 1970-2000* (1999),⁸ afviser han ethvert anslag til en apokalyptisk eller katastrofisk tolkning af havets tilstand, idet han henviser til, at punktromanen som genre lægger op til en allegorisk læsning, og dermed afvises en realistisk læsning: "Mutationernes fremdukken synes således at forbinde sig med soningen af Agnes' og Mikael's skyld, og helt modsat læsningen af romanen som et økologisk memento synes havet snarere at

skulle forstås som en art bevidsthedens kollektive, biologiske substrat.”⁹ Med denne påstand udnævner han havet til ikke blot at være den centrale topos, men også til at være romanens egentlige fortæller. Og da havet på ren nietzscheansk vis er flydende og dermed også foranderligt, opfatter Stjernfelt denne fortæller som upålidelig. Ifølge Stjernfelt er karaktererne i romanen en del af havet i form af foranderlige sansesubjekter, men også adskilt fra havet, fordi de er ”*etiske refleksionssubjekter*”. Og i dette paradoks skal tolkningen af det katastrofale findes: ”havets ustadighed er den parodiske konkretisering af en livsfilosofisk ontologi, hvor verden er Werden, hvor vi er på en tragisk afstand af verdens strøm med vore golde begreber.”¹⁰

Til trods for antydningen af en katastrofe i Anne-Marie Mais tekst, den manglende uddybelse af den økologiske apokalyptiske tematik i Tofts og Øbergs tekst og en ren afvisning af begge dele i Frederik Stjernfelts tekst er det apokalyptiske tema i Merete Pryds Helles roman langt fra afvist eller afdækket. Særligt Stjernfelt vælger i sit fokus på havet som central fortæller helt at ignorere naturens og årstidernes evige veksling mellem tilblivelse og undergang, som optræder i fortællingen. Og i alle tre analyser er der ingen, der nævner et af de afsluttende margincitater, som indbefatter et buddhistisk blik på verdens undergang. Disse kritikpunkter vil jeg komme ind på senere, men først skal der fokuseres på de økologiske krisetegn, der forekommer i romanen.

Vandpest som undergangsmotiv

Anne-Marie Mai lægger i sin analyse af *Vandpest* stor vægt på forekomsten af planten vandpest i romanen. Hun ser den som årsagen til, at havet er begyndt at mutere. Og det er da heller ikke uden betydning, at romanen er betitlet *Vandpest* – en pest forekommende i vandet – for ligesom pestens epidemiske hærgen af menneskekroppen, hvor den efterlader bylder og sorte pletter for til sidst at nærmest kvæle den angrebne, således beskrives også havets mutation i *Vandpest*: ”Elmetræets bladmosaik hænger over en sø af oppustede blærer. Blærerne afstødes fra hvalerne, der som boremuslinger vrider sig ned i søbunden, der er skørnet af saltet.”¹¹ De oppustede blærer er som pestens bylder. Et tegn på at organismen er angrebet. Vandpesten går ind og destabiliserer naturens orden, og alt som indeholder vand – med undtagelse af de i landskabet boende mennesker – må se sig som en del af den nye ordens evigt foranderlige økosystem, hvor nye arter opstår og forgår på en enkelt dag. På romanens bagside står Salomonsens Leksikons beskrivelse af planten vandpest, som afsluttes med ordene: ”Hver Gang,

den er kommet til et nyt Sted, har den ved sin kolossale Formeringsevne truet med helt at tilstoppe Søer og Vandløb..."¹² Ergo er der tale om en plante, der med sin eksplosive vækst kan opbruge alt iltindholdet i f.eks. en sø, hvilket resulterer i den sikre død for andre livsformer i vandet, og til sidst ender planten med at kvæle sig selv. Her skal det dog nævnes, at det aldrig ekspliciteres i romanen, at vandpestplanten er den udløsende faktor for havets mutation. Helt konkret optræder vandpest kun som titel, på bagsiden og afslutningsvist i Toms sø.

Men at forekomsten af vandpest ikke er uden betydning, bliver sat i relief, hvis man springer et årti tilbage og nærlæser en af Inger Christensens digtsamlinger, *alfabet* (1981). For midt i digtet "istiderne" optræder vandpesten, som giver associationer til nærværende romans titel og tematik. Med gennemgående skrigende i-lyde cirkulerer digtet om det, der er essentielt for menneskets overlevelse, nemlig ilt. Den ilt, som vandpest opbruger, så intet andet kan overleve i dens nærvær. Men i Christensens digt er vandpesten ikke en udefrakommende pest, den er sammenvævet med mennesket selv: "vil vi findes, så små som lidt pollen i tørv, som lidt virus i knogler, som vandpest måske [...] forvist til det gentabte paradis;"¹³ Ergo er vi, mennesket, måske selve vandpesten, der kvæler alt levende for til sidst at kvæle os selv. Hele digtsamlingen afspejler menneskets destruktive natur, og med sin systemdigtning viklet omkring Fibonaccis talrække, der vokser eksponentielt, som digtene skrider frem, lægges der op til en eksplosion. Atombomben, der opstår via fission af atomkerner, er som Fibonaccis talrækkes udvidelse, som igen er som vandpestens eksplosive formering. Naturen, matematikken og det menneskeskabte dommedagsvåben er på æstetisk og smuk vis smeltet sammen i hele *alfabet*. Og med dette in mente er det svært at afvise forekomsten af vandpest i Merete Pryds Helles roman som et undergangsmotiv. Her er det dog ikke atombomben, der indvarsler dommedag, men et muterende hav og et ustabilt økosystem.

Et muterende hav

Hvis vi opstiller en hypotese, der gå ud på, at den foranderlige natur, der er påvirket af det muterende hav, er udtryk for en apokalyptisk hændelse, må vi nødvendigvis også kunne påvise en præapokalyptisk verden, der afviger fra en mulig postapokalyptisk ditto. Men lad os momentant rette blikket mod den egentlige undergang. I optakten til apokalypsen møder vi et landskab, der er i konstant forandring. Og de mennesker, der bebor stedet, er blot tilskuere dertil og har ingen umiddelbar indflydelse på naturen. De må blot se til, mens havet skiftevis er skabende for dernæst at

blive et dødbringende element. Havet er flydende den ene dag, mens det dagen efter stivner i en klippeformation. Det skifter fra oversvømmelse til badestrand. Dyr og planter undergår utænelige mutationer, og nye arter opstår ikke via befrugtning, men ved ukønnet formering. Dette ses f.eks. i de overdimensionerede amøber, der er encellede dyr, der opstår via celledeling, og hingstene, der nærmest parrer sig med havet, for at det kan fostre føli i vandet. Men al denne ubalance synes kun at være en optakt til, hvad jeg anslår som værende den egentlige apokalypse; nemlig det infernalske helvede, som Beatrice, Malcolm og Mikael flygter igennem efter luftballonnens eksplosion, for her kommer undergangen og afgrunden for alvor tæt på. I et ekstremt klima, hvor temperaturforskellene veksler mellem isende kulde og varme, der får selv jorden til at svede, afsløres jordens indre ild via revner i jordskorpen, men også fra skyerne udspsys der flammer – som var jorden i himlen og himlen på jorden. Samtidig stiger mulden op i luften og fortætter sig til mørke skyer. Og ved at prikke hul i frosne luftthuller i jorden anes solen på den anden side af jordkloden. Det er som om himmel, jord og helvede smelter sammen i en stor kataklypsme: ”Vi så orkaner bære deres skykegler, hvilende på et blad forneden, men føroven som bunden af en sø set nedefra.”¹⁴ Ud af dette inferno slipper de alle tre mere eller mindre uskadede til en verden – en mulig postapokalyptisk tilstand – som forekommer fredelig, men også forandret. For der har fundet små forandringer sted, som kun kommer til syne, hvis man sammenligner Beatrices og Malcolms verden, som den så ud før ballonfærden og efter flugten fra infernoet. For at blive ved den indledende hypotese vil disse to verdener blive omtalt som helholdsvis præapokalyptisk og postapokalyptisk.

Den præapokalyptiske verden fremstår som et genkendeligt miljø, dog uden nogen præcis steds- eller tidsangivelse. De få naturbeskrivelser, der optræder i Beatrices erindringer, er præget af duften af fyrretræer, som må være et tegn på, at vi befinder os i et tempereret klima i Nordeuropa. Til sammenligning har det postapokalyptiske klima sine pinjetræer, som indikerer, at der er tale om et middelhavslignende område. Ergo må en klimaforandring have fundet sted. Samtidig har Beatrice undergået en forandring. Fra at være en filosoferende og evigt læsende kvinde i den præapokalyptiske verden er hun i postapokalypsen præget af glemsel og manglende evne til at læse. I stedet bruger hun sin tid på at skille sandkorn fra luften ved at koge anisfrø for derefter at feje sandet ud af huset. Et hus hvis have er et afgrænset lille paradis, hvor Beatrice passer sine bier, der drikker af en fontæne. Ved første øjekast fremstår den postapokalyptiske verden nærmest som en miniatureudgave af Edens have. Men under facaden ligger en sitren – en ustabilitet, der rækker ved dette tilsyneladende kosmos. For Beatrice, der før ballonfærden afskyede byen og dens vold,

længes nu mod den, fordi den i det mindste skjuler himlens afgrund. På landet er horisonten tydelig, og for Beatrice synes det at betyde, at verden rent faktisk *har* en ende. En afgrund man kan falde ud over. Samtidig er naboernes forskansning med flaskeskår på havemurens top udtryk for en utryghed, og de evigt lydende trommer er som ildevalsende jungletrommer, der advarer mod en nærtforestående trussel. Så en antitese kunne være, at der i dette refugie ikke er tale om en *post*apokalyptisk verden, men mere en verden, hvor selve apokalypsen ikke er indtruffet endnu, og at den muligvis er ved at indhente dem. For måske er forandringerne blot et forstadium til en fortsættelse af apokalypsen? Fundet af vandpest i Toms sø kan i hvert fald indikere, at katastrofen også er ved at indtage denne verden, hvilket understreges af Beatrices afsluttende ord: ”Hvis havet er hav i morgen.”¹⁵

Når solen dør

Ikke kun havet og den påvirkede natur har i *Vandpest* antaget noget nær en mytisk og apokalyptisk karakter, også solen synes at spille en vigtig rolle i fortællingen. Den optræder både med et ildevarslende lyskors og forbindes med menneskets død, mens den røde luftballon fra jorden bliver set som en rød planet, der skinner på nattehimlen og som senere linkes sammen med en eksploderende sol.

Hvis vi indledningsvist ser på solens betydning for mennesket gennem tiden, er det indlysende, at den i de fleste kulturer verden over har været anset som livsgivende. Og den har da også i flere religioner fået tillagt guddommelige kvaliteter. Fra den græske solgud Helios og hans romerske modstykke Apollon til den nordiske mytologi, som skelner mellem guden Sol, hvis gang over himlen ses som en flugt fra den store ulv, og det kosmiske himmellegeme, solen. Til alle tider og i alle kulturer har solens tilstedeværelse været ensbetydende med liv. Og derfor var fortællingen om solens forsvinden også indbegrebet af ideen om verdens undergang.

I *Vandpest* er der umiskendelige intertekstuelle referencer til flere af de nordiske mytologiske undergangsmotiver, der beskrives i den Ældre Edda i digtene *Vølvens spådom*, *Lokasenna* og *Vaffrúdnirsmál* og i den Yngre Edda i Snorres beretning om ragnarok. Fælles for digtene er motiverne af en døende sol, den lange isvinter, Fimbulvinteren, og den verdensomspændende brand, Muspell. Motiver, som alle er sammenlignelige med *Vandpests* eskatologiske billeder.

I *Vølvens Spådom* indvarsles verdens undergang, da Fenrisulven slipper fri og sluger Odin. De mægtige guder og jætter strides, himlen revner, solen bliver sort, stjerner falder ned, jorden synker i havet og høje flammer stiger

op. Op af havet stiger en ny jord, og den faldne søn, Balder, kommer igen. At undergangsvisionen indeholder motivet af solen, der forsvinder, går igen i *Vafþrúdnismál*, hvor den vise jætte Vaftrudner forudser, at solen vil blive ædt af en stor ulv. I Snorres beretning om ragnarok indledes undergangen af Fimbulvinteren, hvorefter solen bliver slugt af en ulv, mens en anden ulv æder månen, og stjernerne falder mod jorden. I kaosset, der følger efter, kriger guder og jætter, og efter alle guder er døde, slynger jætten Surt ild over hele verden.

Solens død, den lange isvinter og en verdensomspændende ild er altså allestedsnærværende i den norrøne digtning om verdens undergang. Og ligeledes i *Vandpest* – hvilket blandt andet ses i naturens vekslen mellem kulde og varme, det fremtalte infernalske helvede og slutteligt solen, der forsvinder.

Solen, der eksploderede

Solen er ikke uden betydning i *Vandpest*, da den optræder op til flere gange i fortællingen som et livgivende fænomen, der med tiden vil ophøre med at eksistere. Dette tematiseres f.eks. i passagen, hvor Beatrice i et forsøg på at overkomme sin sociale fobi, har taget mod til sig til at stille en fremmed mand det spørgsmål, hun har stillet sig selv et utal af gange: "Hvordan kan De være sikker på, at solen står op i morgen".¹⁶ Mandens svar er ikke overraskende, at uden solen ville vi alle dø. I denne passage hidrører fortællingen også Beatrices optagethed af David Humes filosofi og det kendte citat: "That the sun will not rise tomorrow is no less intelligible a proposition, and implies no more contradiction, than the affirmation, that it will rise".¹⁷ Her omtales det, at blot fordi vi hver morgen har set solen stå op, kan vi ikke være sikre på, at solen står op i morgen. Og dermed efterlades solens fremtidige eksistens i uvished, hvilket åbner op for en mulig undergang.

Samtidig understreges solens vigtighed i romanen gennem de naturvidenskabelige citater, der står i marginen, som optræder parallelt med selve fortællingen. De citater, der omhandler solen, spænder fra *Tyge Brahes Meteorologiske Dagbog* (1583), hvor solens gang hen over himlen er nøje observeret og nedskrevet, til J.W. Bruuns artikel i værket *Om Jordens tiltagende Afstand fra Solen* (1834), hvor solens legemsrum sættes i forhold til jordens størrelse. Solens tilstedeværelse på himlen, i romanens margin og i fortællingen spiller en væsentlig rolle i hele det kaos, der dominerer den verden, som Kate, Agnes og Mikael er en del af. Og solen er eksplicit forbundet med liv – og dermed er dens død også enden på alt liv.

Første gang et strejf af solen dukker op i romanen, er i beskrivelsen af Kates barndomsminde, hvor hun hjælper med at trække en enorm sten op mod huset: ”Stenen var større end Kate, den tårnede sig op, grå og glinsende fyldte den rummet ud bag hende, dækkede for solens lyskors”.¹⁸ Hvorfor denne sten skal flyttes, og hvorfor alle disse kraftanstrengelser skal mobiliseres, ekspliciteres aldrig. Tilbage står blot billedet af en kæmpesten, der skygger for solen og dens lyskors, og Kates meningsløse Sisyfoslignende tilværelse. Det skjulte lyskors får i denne beskrivelse dog nærmest profetisk betydning, da sammenkoblingen mellem Kate og solen ikke er uden relevans. For lyskorset kunne være en metafor for en korsfæstet sol, altså en sol, der må dø. På samme vis lader det til, at Kates og solens skæbne er nært forbundet, hvilket kommer til fuldt udtryk i romanens 7. del, som bærer den sigende titel ”Beatrice: »Ballonen var solen, der eksploderede...«”. Forinden den tragiske hændelse er Kate blevet ansopret af Beatrices fortælling om den flyvende nonne Christina, og hendes ønske om selv at flyve har sendt hende af sted i den luftballon, som tidligere på nærmest symbolsk vis er blevet beskrevet som en rød skinnende planet på nattehimmelen. Kate kommer af vanfare til at skrue for meget op for heliumgassen, hvilket resulterer i, at ballonen eksploderer. I tusinde stykker styrter hun mod jorden, som var hun, ballonen og solen én og samme enhed, og efter denne eksplosion – solens forsvinden og Kates død – indledes apokalypsen for alvor.

Det er dog vigtigt at bemærke, at hverken Kate eller solen helt er forsvundne. Mens Agnes forsøger at fastholde Kates jordiske rester – der er blevet tilbage i form af aske – og bygger hundrede kister, som hun kontinuerligt døver, føler Beatrice, at en rest af Kate stadig er til stede inden i hende: ”Jeg var begyndt at forstå, at der ikke var noget at vente på, at hun ikke ville vende tilbage, at hun aldrig ville forlade mig”.¹⁹ Og senere på flugten gennem infernoet dukker et glimt af solen også op, men da er den, som tidligere nævnt, på den anden side af jorden. Denne symbolik lægger op til en cirkulær undergangstolkning, hvilket gendrives i den Visaddhi-Magga-tekst, som befinder sig i marginen på side 128. Her omtaler den buddhistiske tekst afslutningen på en verdensalder, som vil afløses af en ny. Hvis solens og Kates eksplosionsdød er begyndelsen på den egentlige apokalypse, og den indledende katastrofe og naturens ubalance er en art undergangsvision, må alt dette nødvendigvis efterfølges af en ny balance. En balance, der kun kan opstå, hvis alt velkendt forgår. I *Vandpest* er undergangen altså nødvendig, for at en ny verden kan opstå.

Vandpest og kvinden

Både i Anne-Marie Mais og Øbergs og Tofts analyse af *Vandpest* nævnes det, at der er en sammenhæng mellem naturens skabende og destruerende egenskaber og Agnes' rolle som moderen, der føder for derefter af dræbe sit barn. Øberg og Toft ser dog kun Agnes' handling, som noget der dag efter dag mimes i naturen,²⁰ mens Mai mere eksplicit sammenvæver naturen – eller zonen, om hun vælger at kalde landskabet – og Agnes, idet hun kalder zonen ”en ond, fjendtlig moderkrop, dømt til at føde og nære død som Agnes selv...”²¹ Samtidig påstår Mai, at også Beatrice og Malcolm har en psykologisk del i katastrofen, der finder sted i naturen. Dette finder hun belæg for ved at henvise til Beatrices manglende reaktion, da hun får fortalt historien om drabet på spædbarnet, hvorefter hun overmandes af en ubændig trang til at bedække både Malcolm og Mikael. I Malcolms og Beatrices efterfølgende elskov skulle ubalancen mellem de to blive genoprettet – den ubalance som, Mai mener, har en forbindelse til den økologiske ubalance. En sådan analyse af naturen, zonen eller katastrofen finder jeg dog intet belæg for, da hverken Malcolm eller Beatrice har nogen anpart i de hændelser, der finder sted i landskabet omkring Mikael, Agnes' og Kates hus. Ændringerne i havet og naturen begynder nemlig før Malcolms og Beatrices ankomst til zonen. Men at havet og vandet har en forbindelse til døden, tilblivelsen, og i en vis forstand også er linket til Agnes, er et spor, der er værd at forfølge. Samtidig synes der at være et interessant sammenfald mellem den ustabile natur og Kate.

Kvinden og havet

Havets og vandets funktion i selve apokalypsen er tosidet, da den både er livsgivende og dødbringende. De mutationer, der er startskuddet på hele katastrofen, finder sted i havet, som af visse årsager er fyldt med døde hvaler. Senere udvikler havet sig til stenkul, der som en rullende sten forkuller alting for til sidst at pulverisere, så verden dækkes af mørke skyer. I disse scenarier er vandet altså dødsbringende, men andetsteds bliver havet livsgivende, da det lægger krop til hestenes formering, hvilket sker ved, at hingstene strøer deres sædfim over havet, som så fostrer føllene. Ud over at havet i denne scene nærmest agerer livmoder for nyt liv, er formeringen primært ukønnet. Oftest sker den via mutation, som giver nye variationer af kendte former for liv, via celledeling eller via et væsens overtagelse af en værtskrop (jf. amøberne i andestørrelse).

Der er dog en sammenkobling mellem kvinden og den destruktive

vandplante, vandpest. Som omtalt i leksikonopslaget på romanens bagside forekommer den kun som en hunkønsplante, der både formår at reproducere sig selv, destruere andet liv og slutteligt eget liv. Og *pesten* i vandet i den apokalyptiske verden er tydelig, som allerede nævnt. At Agnes nærmest er synonym med vandpesten, idet hun har kvalt sit eget spædbarn for derefter at se havet omkring sig forvandle sig på grund af en pestlignende tilstand, kan måske virke abstrakt, men belægget herfor dukker op efter Kates død. For da omtales Kate som en vandpestplantes blomst: ”hun sad som en hul, frønnet frugtknude”.²² Hvis Kate er som en frugtknude, kan Agnes’ karakter unægtelig læses som en allegori for vandpest. Det vil altså sige, at den økologiske katastrofe, som jeg tidligere har anslået som værende af apokalyptisk karakter, sker i forlængelse af Agnes’ handling, og at *hun* er den vandpest, der forårsager mutationerne i havet, som får indflydelse på naturen.

Den ustabile natur og Kate

Naturens evindelige skabelse og destruktion kan altså ses som et billede på Agnes’ kvælning af det, hun selv har skabt. Men mens Agnes’ handling synes spejlet i naturen, er den skånedede tvillingsøster, Kate, nærmest symbiotisk med naturen. For ligesom hendes overlevelse kun har været mulig på grund af tvillingsøsterens død – for det kunne lige så vel have været Kate, der var blevet ofret, for at Agnes kunne smugle narkotika i hendes krop – er alt nyt liv i landskabet afhængig af et andet livs destruktion. Alle de nye mutanter udvikler sig på bekostning af andre levende organismer, hvilket f.eks. ses i brombærkrattet, der må lade livet, for at en flok frynsede fugle kan opstå, og de mange arter høns, der kommer fra træernes aksel-lejer, der går til grunde, for at amøber kan overtage. Ergo er overlevelse kun mulig på baggrund af en destruktion. Kate og naturens forbindelse understreges, hvor hun ved et vrid af Beatrices finger, viser landskabet, der ændres af vandet: ”Mens Kate drejede mit fingerled hårdere, så jeg stammernes hvide bark glide op som sluser, den blå sommerfugl vandfyldt begyndt at dryppe, bikuben, der faldt som en slimet klump tang”.²³ Samtidig opdager Beatrice, at der vokser mug omkring Kates fingerne, som var hun en del af naturen.

Tidligere linkede jeg Kates død i luftballonen sammen med solens eksplosion og startskuddet på den egentlige apokalypse. Hvis vi igen følger dette spor, ses allerede et omen før Beatrices og Malcolms luftballonsrejse. En almindelig jagtscene med jagere, der skyder ænder ned, bliver i Beatrices optik til en fortvivlende og irreversibel hændelse, hvor blodige ænder

falder fra himlen, og hvor Beatrice intet kan gøre for at forhindre det. Hvorfor Beatrice sørger over disse ænders fald, bliver senere besvaret, da det viser sig, at ænderne er en allegori for Kates flyvning. For i fortællingen, der inspirerer Kate, optræder den tavse nonne Christina – som på mange måder minder om virkelighedens *Sct. Christina the Astonishing* – der laver et vingefang af andefjer for at kunne flyve. Kate selv iklæder sig hvidt tylskørt, som giver associationer til en lignende fjerdragt, og næret af ønsket om at flyve væk stiger hun til vejrs i luftballonen. Hun og luftballonen springer i tusinde stykker – og Beatrice står endnu engang magtesløs og ser stykker af Kate falde ned fra himlen. Ændernes død er dog ikke kun forbeholdt den præapokalyptiske periode, også efter flugten står ænderne igen for skud, idet de grundet forekomsten af vandpest i Toms sø må lade livet. Dette er endnu et udtryk for, at Beatrice, Malcolm og Mikael ikke har undsluppet apokalypsen, men at ubalancen og katastrofen stadig ligger og lurer.

Kates tilstedeværelse i landskabet kan dog også være et mere positivt forvarsel om apokalypsens udgang – nemlig en egentlig genfødsel af verden. For før sin tragiske udgang risikerer hun liv og lemmer midt i en hurtigt fremskridende vinterperiode, da hun svømmer ud i søen og putter et kronblad fra en åkande i sin mund, som vil hun forvare en del af blomsten, før den forgår eller muterer. Åkanden er som en lotus, hvis symbolik er ensbetydende med fødsel og genfødsel, og hendes nænsomme opbevaring af kronbladet bliver et værn om undergangens cykliske form. Og måske endda også et tegn på, at der efter apokalypsen vil opstå en ny balance og harmoni.

Kvinden og stenen

Om verden bliver genfødt i en ny harmoni, får vi aldrig svar på. I stedet synes foranderligheden at være et tema gennem hele romanen, og som den heraklitiske aforisme lyder ”Alting flyder”, så er verden i konstant forandring i forskellige tempi. Der er den præapokalyptiske verden, der for barnet Beatrice synes som ”et uforanderligt felt, der gled gennem årtiderne”,²⁴ her synes verden stabil, og det tempo, som forandringerne finder sted i, forløber umærkeligt. I kontrast til dette står den apokalyptiske verdens hastige mutationer, hvor ændringerne antager mareridtslignende former, og alting ikke blot flyder, men mere end overstiger den naturlige forandringsproces’ hastigheder. Også sten undergår opsigtsvækkende mutationer i det inferno, som Beatrice, Malcolm og Mikael oplever. Manglen på næring får de tre flygtende til at koge kiselsten, som bliver til

vand i den opvarmede tilstand. Men idet dråberne falder til jorden, bliver de hårde igen. Stenenes hårdhed, som kan forekomme bestandigt, er altså ligeså meget en del af verdens foranderlighed som resten af elementerne. Stenen som motiv i romanen har flere funktioner. For der er flere steder i fortællingen, hvor Beatrices karakterer sammenvæves med stenen. Beatrice erindrer efter flugten, at hun som barn ofte sad på sten, et sted hvor hun kunne høre havet. På dette tidspunkt i sit liv har hun, som allerede nævnt, en fornemmelse af, at verden er uforanderlig, og stenen antager derfor en stabil struktur. Som ung er Beatrice et filosoferende menneske, der foretrækker at lade sine tanker forsvinde i labyrintiske gange. Billedet, der er knyttet til denne version af Beatrice, er den læsende kvinde på stenen i floden. Her er stenen nærmest placeret midt i Heraklits aforisme, og man fornemmer, at både floden og kvinden er i forandring. Efter sit giftemål med Malcolm flytter Beatrice til byen, hvor marmorenglen står som vartegn. Her bliver hun nødt til at indstille sine studier, da hun i stedet må arbejde, og langsomt bliver englen af marmor til et ”egentligt symbol; på de stivnede sind”.²⁵ Ergo de sind, som ikke lader tankerne flyde. Samtidig fascineres hun af marmoren, da det som udgangspunkt har været sand, som over et langt tidsforløb er blevet presset sammen til et hårdt materiale. Her italesættes for første gang stenens foranderlighed – at også sten er en del af tanken om, at alting flyder. I forlængelse af denne tanke kan det vindbårne sand, som optræder i den verden, som Beatrice lever i efter flugten, antage flere betydninger. En mulig tolkning er, at enten er marmorenglen sprængt i mikroskopiske stykker som endnu et tegn på apokalypsen, og dermed er marmoret på en måde vendt tilbage til sin urtilstand, og symbolet på menneskenes stivnede sind er dermed også elimineret. Eller også er sandet en henvisning til Visaddhi-Maggi-teksten, hvor verdensalderen lægges øde af en storm, der starter med fint støv, så groft støv, så fint sand og så fremdeles. I hvert fald er sandet som små sten. Som fragmenter. Fragmenter, der giver associationer til Beatrices fragmenterede erindring og manglende evne til at læse de værker, hun som ung filosoferede over.

Billedet af stenen ændrer sig gennem fortællingen, i takt med at Beatrice ændrer sig. Den optræder både i sin kendte faste form, som noget der er blevet ændret over tid, som noget der kan mutere og måske afslutningsvist som et delelement af apokalypsen.

Naturens hævn over menneskets udåd

Vandpest er et prælude til ødelæggelsen af verden. Apokalypsen er naturens hævn over menneskets udåd, og undergangen synes uundgåelig

og ustoppelig. Det er dog ikke en storm, der rejser sig for at lægge verdensalderen øde. Nej, det er den livsgivende sols og den uskyldige Kates eksplosion, der er startskuddet til et inferno, der veksler mellem ragnaroks Fimbulvintre og Muspellbrande. Flugten fra alt dette leder dog ikke de tre resterende karakterer, Beatrice, Malcolm og Mikael, til en postapokalyptisk verden, for undergangen lurer i forekomsten af vandpest i Toms sø, i de dræbte ænder, i sandet i vinden, i jungletrommerne og i Beatrices tanker om havet.

Selv om det ikke ligefrem er billeder af smeltende indlandsis, global opvarmning og hullede ozonlag, der dominerer i Pryds Helles roman, fastholder hun i flere artikler, at *Vandpest* er en kommentar til den virkelige miljøkrise. Ved at anvende undergangsscenerier, der er mere mytologisk og allegorisk funderede end realistiske, får Pryds Helle rettet spotlyset mod den menneskelige depravation, der forårsager den økologiske krise og dermed også den forestående apokalypse. Dog næres der et håb om en ny postapokalyptisk verden, hvor alt starter på ny. Tolkningen af apokalypsen lægger op til at skulle opfattes cirkulært, idet den gennemgående tematik er cyklisk, da naturen er vekslingen mellem skabelse-destruktion-skabelse. Samtidig er den ofrede Kate et tegn på, at en ny verden er i vente. For som Kate forvarede åkandekronbladet – som står for genfødsel – i sin mund, forvarer Beatrice en del af Kate i sig. Deri ligger kimen til den nye verden.

Litteratur

- Bæksted, Anders (2005): *Nordiske guder og helte*, Politikens Forlag.
- Christensen, Inger (1981): *alfabet. Digte*, Gyldendal.
- Helle, Merete Pryds (1993): *Vandpest*, Borgen.
- Kermode, Frank (2000): *The Sense of an Ending*, Oxford University Press.
- Lübcke, Poul et al (1993): *Politikens filosofleksikon*, Politikens Forlag.
- Mai, Anne-Marie (1994): *Prosa fra 80'erne til 90'erne*. Borgen.
- Nordentoft, Eva et al. (1999): *Det sidste – en ny begyndelse. Eskatologi og apokalyptik*, Det økumeniske Fællesråd i Danmark.
- Stjernfelt, Frederik (1999): "Et muterende hav som fortæller? Merete Pryds Helle – Vandpest", i *Læsninger i dansk litteratur*, bd. 5, 1970-2000, Odense Universitetsforlag.
- Toft, Anne & Øberg, Dorte (1997): *Det litterære væksthus – Forfatterskolen og prosaen 1987-96*, Odense Universitetsforlag.

Noter

- 1 Mai 1994, s. 256.
- 2 Mai 1994, s. 258.
- 3 Mai 1994, s. 262.
- 4 Mai 1994, s. 262.
- 5 Mai 1994, s. 261.
- 6 Toft & Øberg 1997, s. 115.
- 7 Toft & Øberg 1997, s. 118.
- 8 Stjernfelts artikel: "Et muterende hav som fortæller? Merete Pryds Helle – *Vandpest*". (Stjernfelt 1999)
- 9 Stjernfelt 1999, s. 298-299.
- 10 Stjernfelt 1999, s. 301.
- 11 Pryds Helle 1993, s. 59.
- 12 Pryds Helle, bagsidenote på romanomslaget.
- 13 Christensen 1981, s. 18.
- 14 Pryds Helle 1993, s. 126.
- 15 Pryds Helle 1993, s. 130.
- 16 Pryds Helle 1993, s. 44.
- 17 Citatet stammer fra David Humes værk *An Enquiry Concerning Human Understanding*, 1772.
- 18 Pryds Helle 1993, s. 17.
- 19 Pryds Helle 1993, s. 123.
- 20 Toft & Øberg 1997, s. 112.
- 21 Mai 1994, s. 257.
- 22 Pryds Helle 1993, s. 121.
- 23 Pryds Helle 1993, s. 96.
- 24 Pryds Helle 1993, s. 37.
- 25 Pryds Helle 1993, s. 41.

René Rasmussen
AFSLUTNINGEN EX-ISTERER
Om apokalypser
og Peter Laugesens 64

”Det, som fremover rejser sig for os, er en ’ikke væren for mennesket’”
Günther Anders: *Le temps de la fin*, s. 19)

De fire ryttere (kriser)¹

Slavoj Žižek peger i *Living in the End of Times* (2010) på, at apokalypsens fire ryttere i vores samtid er: 1) den økologiske krise; 2) den bio-genetiske reduktion af mennesket til manipulerende maskiner; 3) systemets indre krise (mangel på råvarer, føde og mad); og 4) den eksplosive vækst af social ulighed og udelukkelse (jf. Žižek). Ideen om de fire ryttere forbinder sig naturligvis med den bibelske myte, hvor ordet apokalypse indbefatter en afsløring eller *åbenbaring* af viden. For Žižek, som tror på kommunismen, i hvert fald som hypotese, dvs. som en idé om en modsætning til kapitalismen, er der ligesom i *Biblen* håb om noget efter tilsynekomsten af de fire ryttere. Det betyder ikke, at han overgiver sig til forestillingen om en guddommelig frelse efter verdens ende (en eskatologi), idet han afviser forestillingen om en sådan guddommelig kraft og i stedet påkalder sig et ”... element af ubetinget engagement” (ibid., s. 352). Truslen om sluttiden synes i den henseende at skulle udgøre et ophav til en effektiv solidaritet foran risikoen.

Der er ingen grund til at afvise Žižeks håb om et ubetinget engagement, men der er ikke meget, der tyder på indfrielsen af et sådant. Hvis den mytiske forestilling om fire ryttere alligevel skal fastholdes, kan der i stedet peges på dem i lidt andre former, idet jeg her vil udelade den bio-genetiske reduktion af mennesket til manipulerende maskiner samt fordele systemets indre krise og den eksplosive vækst af social ulighed og udelukkelse på lidt andre kategorier. Det skyldes ikke, at den bio-genetiske reduktion er uvæsentlig, tværtimod, men at de andre kriser forekommer mig at være mere presserende.

1) Den første krise (katastrofe) er den totale udryddelse, der ligger i atombomberne, som vi kun fik et forvarsel om med Hiroshima. Der er ligesom med de andre apokalyptiske former tale om et menneskeligt produkt, en menneskelig produktion, som vi ikke længere kan kontrollere. Tænk blot på Irans mulige udvikling af atombomber eller Putins fremvisning af nye former for atombomber (jf. ”Rusland fremviser nye avancerede atommissiler”). Eksistensen af disse kan ikke adskilles fra deres brug: ”der findes ikke nukleare våben, hvis eksistens ikke på samme tid er brug. Eller mere simpelt: *Der findes ikke en ikke-brug af eksisterende nukleare atomvåben*”, som den tyske filosof Günther Anders formulerer det i *Le temps de la fin* (s. 37). Det, som Hiroshima (også) har tilintetgjort, er historien som sådan, eftersom det herefter er muligt at forestille sig en udbombning af menneskeheden, uden at noget af den forbliver. Der er tilmed tale om en gensidig forsikring om destruktion indbygget i udviklingen af atombomberne (jf. Jean-Pierre Dupuy: *Pour un catastrophe éclairé*, s. 81), ”den post-humane region, som vi nu er ved at nå frem til, er *den totale instrumentalitets*” (Anders, s. 75).

2) Den anden krise er den finansielle katastrofe, der ikke beror på finansielle op- og nedture i vores tids kapitalisme, men på at tingene fortsætter med at udvikle sig på samme vis med stormskridt. Det stigende affald af metal kan illustrere dette: Hvert år producerer menneskeheden mere end 41 millioner tons elektronisk affald, hvoraf kun 10% bliver genanvendt (jf. ”Millioner af tons værdifuldt elektronisk affald bliver ikke genanvendt”). Eller vi kan tænke på, at gruppen af meget rige bliver stadig mindre, men naturligvis også rigere og rigere, mens gruppen af fattige vokser i uanet omfang (jf. Thomas Piketty: *Kapitalen i det 21. århundrede*; dette punkt omfatter dele af Žižeks første og andet perspektiv). Katastrofen består her i progressionen, i at det fortsætter på samme vis, som Walter Benjamin siger i ”Centralpark” (s. 173). Dem, som hylder progressionen, tror ikke på nødvendigheden af en (bibelsk) apokalypse, der indsætter et kongerige bagefter. De lever allerede i et kongerige. ”... apokalypsen er unyttig som forudgående betingelse for ’kongeriget’” (Anders, s. 89), da det (markedets progression) allerede er der.

3) Den tredje krise er den racistiske ekspansion eller homogeniseringen af den anden. Den anden, som vi på paradoksalt vis placerer under betegnelsen én (én race, én tro, én social status osv.), er bl.a. taberen, jøden, flygtningen eller muslimeren, selvom ingen af disse andre er identisk med sig selv eller med andre ’andre’ (Žižek opererer dog også med denne form for apokalypse i *First as Tragedy, then as Farce*, s. 91). Homogeniserin-

gen af den anden er enten racistisk eller består i forsøget på at skille sig af med det menneskelige affald, som sociologien Zygmunt Bauman har understreget i *Forspildte liv* (s. 41). En sådan udskillelse af menneskeligt affald viser sig f.eks. i kæmpemæssige flygtningelejre fyldt med folk, som ingen har brug for.

Når had og udskillelse får lov til at udvikle sig, nøjes vi imidlertid ikke med den milde form for koncentrationslejre, som vi har i dag – kaldet asyl- og flygtningelejre, der er overalt i europæiske lande (og som repræsenterer undtagelsestilstande, som Giorgio Agamben understreger i *Moyens sans fins. Notes sur la politique*), eller som dukker op som unavngivne teltlejre, der rummer titusinder af beboere, i f.eks. afrikanske lande. Før eller senere vil vi se den ekstreme form for koncentrationslejre, som vi kender som udryddelseslejre fra Holocaust, hvis der ikke sættes en bremse for dette. Dette udskillende perspektiv udgør dog en særlig udgave af den bibelske myte, der beretter om, hvordan Gud vil frelse de fromme og lade de onde gå til grunde ved verdens undergang. De 'onde' er den anden med en anden tro, en anden hudfarve, en anden social status osv.

Problemet, som en bibelsk udlægning af nødvendigheden af at udrydde den anden imidlertid ikke er opmærksom på, er, at tilintetgørelsen af den anden drejer sig om at tilintetgøre det anderledes i subjektet. Det drejer sig om at tilintetgøre subjektets absolutte forskellighed, der blot er lagt ud i den anden. Den anden kan ikke udryddes, uden at subjektet udrydder sig selv. Hadet til den anden er et had til det andet i subjektet selv.

Eller det, som den anden antages at rumme, er det, som subjektet er frarøvet. Den anden har uberettiget tilranet sig en nydelse, som vi kender det fra slogans som: ”De stjæler fra os”, ”De vil ikke arbejde”, ”De kommer for at nasse på os” eller ”De voldtager deres døtre”. Den anden har, kort sagt, en nydelse, som burde tilhøre mig, og jeg kan kun få fat på denne nydelse, hvis den anden fjernes, men før eller senere vil subjektet selv blive skydeskiven for andres had, fordi subjektet har denne nydelse, som disse andre ikke mener, at det er berettiget til. Udryddelsen af den anden er således en umulighed, men det udelukker ikke den mulige katastrofe, som er forbundet hermed, hvor menneskeheden af had til den anden udrydder sig selv eller i hvert fald store dele af sig selv.

Det, som vi imidlertid kun ser som den andens uberettigede nydelse og som tyveri af vores nydelse, skyldes ikke grådighed. Selvom den ufravigelige grådighed og kravene om nydelse er elementer i en kapitalistisk forbrugerskema, er det selve jagten på fortjeneste, som kun kan sikres af et stadig stigende forbrug, der muliggør dette: ”vi skal ikke sige, at kapitalismen er understøttet af egoцентриsk grådighed hos individuelle kapitalister, eftersom deres grådighed i sig selv er underlagt kapitalens upersonlige stræben efter

at reproducere” (Žižek: *Living in the End Times*, s. 334). Grådigheden er kun et element i den ideologi, som holder systemet sammen og som får den kapitalistiske maskine til at køre (jf. Žižeks tredje og fjerde perspektiv). Der er tale om en maskine, der jager merværdi eller mer-nydelse, som Lacan anfører i ”Du discours psychanalytique”. Det mere-at-nyde er det, som vi endnu ikke har nydt, men som vi uforbeholdent jager, fordi vi tror, at tilfredsstillelsen forbundet hermed vil gøre os lykkelige. Uden held, fordi der altid vil være noget mere-at-nyde (jf. René Rasmussen: ”Depression og den kapitalistiske diskurs”). Lykken ligger altid et andet sted.

4) Den fjerde krise er den økologiske, hvad enten den skyldes reduktionen af ozonlaget, forureningen eller rovdriften på ressourcer, som fører til forskellige naturkatastrofer, f.eks. bjerge der styrter sammen pga. umådelig minedrift. Forureningen kan vi spore overalt, f.eks. i Beijing hvor beboerne ofte bliver opfordret til at lukke vinduer pga. luftforurening, i forekomsten af tungmetaller i ørneunger i Nordnorge eller i affald i havene, affald som allerede fylder mere end Danmarks geografiske udstrækning. Den værste faktor forbundet med denne katastrofe er måske ozonlaget, og, ifølge nogle forskere, vil det betyde – hvis vi ikke straks stopper dette, hvilket tydeligvis ikke sker – at store dele af jordens befolkning snart vil forsvinde.

Det er tilmed, som Žižek anfører i *Living in the End Times* (s. 334), lettere at forestille sig verdens undergang – eller rettere menneskehedens undergang – end kapitalismens ophør. Der ligger imidlertid et uudholdeligt og dermed også et paradoksalt håb i denne fjerde katastrofe, eftersom den vil tilsidesætte de tre andre. Det er her væsentligt at være opmærksom på, at brugen af begrebet apokalypse ikke er metaforisk. Apokalypsen er ikke en metafor eller en metafysisk begivenhed, som der tales om i *Biblen*, men forestillingen om en sluttid uden noget bagefter. Den bibelske forestilling rummer derimod en form for cyklisk tid, idet de rettroende vil blive frelst bagefter og derefter kan begynde forfra (omend i en tilsyneladende bedre tid):

Vi taler ikke metaforisk, når vi kvalificerer det, som vi forventer af ’apokalyptisk’ art; set fra vores situation er det den diskurs, som man før i tiden opretholdt omkring ’afslutningen’, som er metaforisk. (Anders, s. 112)

Tid og tro

Günther Anders taler i *Le temps de la fin* om atombomben i Hiroshima som det, der forandrede menneskeheden fra at være en dødelig art blandt andre arter, til at være en art, der er på vej til at uddø. Til at uddø på den baggrund, som atombomben udgør. Vejen frem til udslettelse skyldes således ikke en guddommelig indgriben, men er menneskeheden eget værk (atombomben er dens produkt). For Anders optegner atombomben, Hiroshima, verdens undergang, og det betyder for ham, at apokalypsen har ændret karakter. Der er ikke længere tale om en frygt for afslutningen, men om forsøg på at forebygge apokalypsen. Der er derfor heller ikke tale om en apokalypse med et efterfølgende kongerige, som *Biblen* profeterer det, men om en afslutning uden kongerige.

... apokalypsen er teknisk mulig og tilmed sandsynlig; den rejser sig helt alene foran os: Ingen tror længere på, at "Guds kongerige" følger efter. Ikke en gang de mest kristne af de kristne. (Anders, s. 115)

Vores passion for apokalypsen har således ikke andre mål, iflg. Anders, end at forhindre apokalypsen, men selvom vores passion for apokalypsen er at forhindre den, kan vi egentlig ikke tale om den. Afslutningen, verdens ende, eksisterer ikke. Ligesom døden er afslutningen, forstået som verdens ende, uden eksistens. Vi kan intet vide om den, kun gøre os forestillinger om den, fiktive repræsentationer. Afslutningen undslipper tilmed sig selv (jf. Federico Ferrari og Jean-Luc Nancy: *Le fin des fines. Scène en deux actes*, s. 28); den stopper sig selv. Vi kan hellere ikke vide noget om døden, bortset fra den udgør modsætningen til livet og meget af det, som livet rummer. Det er derfor, at den ex-isterer ... udenfor, i et ukendt eksil eller i et selvtilintetgørende exit.

Døden og afslutningen, herunder verdens ende, optræder dog også som signifikanter, men vi kan intet vide om dem uden for disse signifikanter. Et vigtigt spørgsmål i denne sammenhæng er, om vi trods alt har en idé om deres eksistens, fordi vi har sproget? Er det sproget, der giver os en idé om afslutningens og dødens betydning for livet? Eller har vi omvendt opfundet sproget for at holde en ikke-eksisterende virkelighed borte? Er sproget en opfundet kunstfærdighed, der skal sikre os et liv, som modstår det, der er livets ophør? Der er ingen svar på disse spørgsmål, eftersom sproget er subjektets begyndelse og formentligt også menneskeheden begyndelse. Da denne begyndelse ligesom afslutningen unddrager sig, underdrager den sig også vores viden. Da enhver afslutning og begyndelse ikke kan lokaliseres i tid og rum, er der intet svar på, om sproget udgør

en beskyttelse mod afslutningen, som det på samme tid, i en paradoksal bevægelse, også synes at introducere, eller om sproget er opfundet eller udviklet for at forsvare os mod det, som vi (formentligt) heller ikke kunne gribe eller fastholde inden sprogets opkomst.

Men før forholdet mellem afslutning og begyndelse uddybes, er det en god idé at følge op på tidsaspektet, eftersom ideen om en definitiv sluttid bryder med en cyklisk og gentagende tidsopfattelse, hvor afslutning og begyndelse glider over i hinanden. Ideen om en ikke-metafysisk sluttid indsætter et endemål og en kronologisk progression, om end denne progression er ildevarslende: "Historien er blevet til en 'unik retning', der udelukker enhver gentagelse" (Anders, s. 101). Ideen om en sådan sluttid sætter altså en lineær, fremadskridende tid, hvor afslutningen venter forude: Apokalypsen er karakteriseret ved en særlig tidsform i klar modsætning til de to andre fremherskende former: traditionel cirkulær tid (tid ordnet og reguleret af kosmiske principper, reflekterende naturens og himlens orden; tidsformen hvor mikrokosmos og makrokosmos genlyder i harmoni) og den lineære tid for moderne gradvis fremskridt og udvikling. Apokalyptisk tid er 'tiden for tidens afslutning' (Žižek: *First as Tragedy, then as Farce*, s. 93-94).

Men selvom det endelige brud med en verden med mennesker ligger forude, som et fremtidigt traumatisk punkt, som tiden hvor tiden afsluttes, indskriver det sig i vores nutid, herunder måske især i litteraturen. I litteraturen dukker apokalypsen dog ikke op i form af verdens ophør, da der i så fald intet ville være at berette om, men evt. i en religiøs eller en anden metafysisk form, dvs. en form som kun er præget af menneskeheds delvise destruktion (metafysisk vil her sige, at litteraturen projicerer sig ind i en katastrofisk tilstand). Der er kun tale om en delvis destruktion af menneskeheden eller af verden, som vi kender den.

Ingen litteratur kan tale om det, som vil komme efter en definitiv apokalypse, men den kan berette om f.eks. vores passion for apokalypsen eller forestillingen om menneskeheds smertefulde skæbne efter en quasi-apokalypse. Dermed kan litteraturen forsøge at genopbygge en politisk dimension i en tid, hvor der ikke er nogen politiske alternativer til progressionens fantasi, idet litteraturen fremstiller et generelt apokalyptisk klima (jf. Jean-Paul Engélibert: *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, s. 10). Det, som er interessant i forhold til litteraturen, er, at den ikke kun nærer angsten for apokalypsen, men genindsætter nødvendigheden af at tænke et politisk alternativ i en verden, hvor politiske strømninger i sig selv er uformående, eller i en verden, der i den henseende er post-politisk.

Lad mig prøve at sige noget mere om tiden ud fra nogle generelle betragt-

ninger over forholdet mellem afslutningen, evt. den delvise destruktion af menneskeheden, og det, som kommer bagefter, dvs. en begyndelse. Enhver afslutning forudsætter en begyndelse, men enhver begyndelse forudsætter tillige en afslutning, som vi ikke kan vide noget om. Begyndelse og afslutning er begivenheder, der befinder sig uden for enhver given situation, dvs. uden for den måde, som vi generelt opfatter verden på og som vi opfatter os selv – som subjekter – på. Det er, når situationen bryder sammen, at vi, iflg. Alain Badiou, har begivenheden (jf. Alain Badiou: *Métaphysique du bonheur réel*, s. 47). Der optræder en ny situation efter begivenheden: Efter afslutningen får vi en (ny) begyndelse, der giver ophav til en ny situation, men selve begivenheden befinder sig uden for situationen. Den er et brud med situationen.

Begivenheden er en konfrontation med det reelle (Lacan), som vi intet kan vide om. Det reelle er det umulige (at begribe) og det uudholdelige, som vi møder, når vores vante realitet bryder sammen, f.eks. når vi pludselig mister en kæreste, toget kører galt, vi får kræft, vores hustru begår selvmord, vores søn fængsles for drab osv. Det reelle er dog ikke nødvendigvis karakteriseret ved en sådan form for drama; det kan også være en tur i rutsjebanen i Tivoli, for meget hash eller et besøg på en Swinger-klub. Der behøver således ikke være et drama, som vi kender det fra avisoverskrifter, men blot et særligt traumatisk punkt, som dukker op som en uudholdelig virkelighed, der bryder med vores normale realitetsopfattelse. Det reelle skærer sig, så at sige, på unik vis ind i det enkelte subjekt og dets sprog.

Vi kan i den forstand opfatte enhver konfrontation med det reelle som et apokalyptisk fænomen, dog ikke uden en mulig forløsning, som ligger i bearbejdelsen af traumet, som denne konfrontation afføder. Dette minder i en vis forstand om den bibelske fortolkning, eftersom en tilbagekomst til en realitet, der langsomt reetablerer sig, er mulig, men hvor Guds frelse trækker os væk fra apokalypsens grufulde aspekter, er der ingen kære Gud, som hjælper os med traumet. I visse tilfælde skal der en længere psykoanalytisk behandling til. Og selv derefter vil der være psykiske 'ar', der værker.

Problemet med vores forhold til afslutningens tid, er, at vi godt ved, den kommer, men vi tror ikke på dens fremkomst. Vi ved godt, men tror ikke på det, som vi ved. Det er samme mekanisme, som Freud lokaliserer i forhold til vores død: Vi ved godt, vi skal dø, men vi tror ikke på det. Vi ved godt, at kapitalismen ødelægger alting, at racismen vil gøre det samme, at atombomber kan lægge jorden øde på ingen tid og at menneskeheden vil blive forandret i løbet af nogle få årtier som følge af den økologiske katastrofe, men vi *tror ikke* på det².

Afslutningen eller apokalypsen er en begivenhed, som vi kan nære

kærlighed til (jf. Badiou, s. 50) eller frygte med bævende angst. Ideen om apokalypsen udfolder en kærlighed til det, som er uden navn, til det reelle. Vel og mærket en smertefuld kærlighed. Digte lever af/i denne kærlighed, idet de forsøger at konfrontere os med det, som vi ikke vil tro på. Vi ved godt, det kommer, men vil ikke tro på det, men litteraturen fortæller os om det, som vi ikke vil tro på, men naturligvis uden en viden om sluttiden eller det, der ligger hinsides.

At tro på, at alt løber ud

At forholde sig til en sådan litteratur er at konfrontere en tro (vantro?) med en anden tro på det, der følger efter – det som vi intet kan vide noget om. Det er en tro på traumets eller det reelles eksistens, på begivenhedens eksistens, som digte i høj grad drejer sig om. Digte er sproglige 'nærkampe' med det reelle, med subjektets traume, hvadenten dette traume er optegnet af en umådelig katastrofe for menneskeheden eller mere afgrænset af et subjekts enestående møde med det reelle i form af f.eks. en vens selvmord. Digte er paradoksale forsøg på at begribe det reelle, som netop ikke kan begribes.

I Peter Laugesens digtsamling *64* (2006) ser vi, hvordan det reelle indkredses, samtidig med at forsøget på dette forbindes med forskellige former for apokalypse. Her i form af slagteren:

Slagteren vralter
hen over pladsen foran Al Aqsa
med sine bevæbnede vagter
og hele den frie presse i snor
Han ved hvad han gør han går
i den lange evige diamantgade
Han går lige ud i det Døde hav
han er ikke en skægget profet der er kommet tilbage
han er en ny tids tomme dræber
og efter ham kommer intet. (s. 16)

Al Aqsa-moskeen er en moské i Jerusalem, bygget ca. år 638. Den er det tredje helligste sted inden for Islam, men den ligger i Jerusalem, dvs. i Israels hovedstad, omkranset af en jødisk kultur. Slagteren går fra pladsen foran moskeen, uden at det er til at afgøre, om det er en jødisk, muslimsk eller en helt anden slagter, men det er i hvert fald en mand, der forlader en religiøs sammenhæng. Understregningen af, at han ikke er en tilbageven-

dende profet, kan både henvise til jødiske eller islamiske profeter, måske især Elias, hvis tilbagekomst, iflg. jødedommen, skulle indvarsle Messias' og paradisis' kommen. Her er der imidlertid intet paradisis. Slagteren er mere optaget af penge, som det fremgår af hans gang på den evige diamantgade, der måske er en henvisning til de særlige europæiske gader, hvor bl.a. jøder handler med diamanter.

Slagteren proklamerer ikke en apokalypse, som vil blive fulgt af en frelse, men er en tom dræber, ligesom subjektet der af had vil dræbe den anden er det (jf. racismen). Digtet påkalder sig den form for apokalypse (uden kongerige), som ovenfor blev forbundet med udryddelsen af den anden, og som i sidste instans vil medføre subjektets eller den tilintetgørendes magts egen tilintetgørelse, selvom vejen hertil er brolagt med afskyelige handlinger. Efter slagterens akt kommer derfor ikke en befrielse, men altings ophør ("... efter ham kommer intet").

Denne selvtilintetgørende form for subjektivitet påkaldes også i disse digte:

Det værste er dem
der vil være store
i noget hvis sjæl
de ikke kan fatte,
dem der tror at nogen
kan være den bedste
hvor alting brænder
og ingen findes.

Frygt ingen, slet ikke dem
der vil være onde, fordi det
er noget. Det er den træthed
der driver værket ud over kanten,
den snublen over en tærskel
der fører til intet. (s. 29)

Igen synes den mest oplagte indfaldsvinkel til disse digte at være ideen om at udrydde den anden, en udryddelse som altid finder sted i et overordnet projekts navn, som vi ved det fra nazismen, der ville sikre Det Tredje Rige. Men som det også fremgår, er dem, som tror, at nogen kan være den bedste, udleveret til nedbrændingen af alting og til det sted, hvor ingen findes, dvs. til en post-apokalyptisk situation, eller en traumatisk begivenhed, "hvor alting brænder". I det andet digt er det ikke til at afgøre, om trætheden skal forbindes med frygten for dem, som vil være onde, eller om den

optræder hos dem, som vil være onde, men under alle omstændigheder er enten frygten eller subjektets stræben efter det onde dét, der fører os ind i intet. Der er igen tale om en påkaldelse af en post-apokalyptisk situation.

Det, som Žižek forbinder med reduktionen af mennesket til en maskine, kommer til udtryk i et andet digt:

De trasker ud ad skolevejen
ind i en fremtid med tornysterpe
personal computer hvide pletter
hvor der før stod noget at citere
Intetland af ingensides stedløst
står de der og flimrer et sekund
aftryk af en sneaker i et tomrum (s. 140)

Sneaker er som bekendt en modesko, der som de fleste andre modeting overvejende erhverves af unge mennesker, der dog formentligt ikke er mindre grebet af den kapitalistiske grådighed end alle andre. Denne grådighed er, som anført, et væsentlige aspekt ved den diskurs, som får systemet til at køre derudad ... og måske ind i tiden for tidens ophør.

Et andet aspekt ved vores kapitalistiske diskurs er forestillingen om, at kvantitet gør det ud for kvalitet. Det kender vi fra alle de former for evalueringer og tests, som vi udsættes for hele tiden. Når der er tilstrækkeligt mange former for evalueringer og tests, slår det subjektet ihjel. På flere og flere store virksomheder er der således stadig flere selvmord som følge af arbejdets belastninger. Mest ekstremt synes det at være i Sydkorea og Japan, som imidlertid også er de lande, som er mest underlagt en managementkultur, hvor effektivitet hele tiden måles på kvantitativ vis. Her er man i øvrigt 'gift' med sit arbejde, idet man tilbringer næsten al den vågne tid der. Sydkorea og Japan er kapitalismens avantgarde.

På universiteterne er der også alle mulige former for evalueringer i form af f.eks. eksamener og krav om aktiv tilstedeværelse – former der ekspanderer hele tiden. Et resultat er, at flere og flere studerende – i hvert fald i Danmark – føler sig stressede, selvom de på paradoksalt vis tilsyneladende bruger mindre og mindre tid på studierne. Evaluering slår måske ikke ihjel i form af selvmord, men dræner subjektet, tømmer dets begær (Lacan), dvs. det uopfyldelige, grundlæggende ønske om noget. Vi må ikke forveksle begæret med grådighed eller jagt på nydelse, som rummer en tilfredsstillelse, men snarere forestille os begæret som en drivkraft, der aldrig ophører eller som aldrig kan tilfredsstilles. Begæret er uden afslutning, og det udgør derfor et forsvar mod det reelle.

Denne drivkraft, dette begær, undermineres imidlertid i vores samtid.

Eller motiveringen forsvinder for de unge, hvad enten de går i folkeskolen, på gymnasiet eller på universitet. Her overlades de til kvantitetens tomhed, som det fremgår af digtets pc, der kan rumme de "hvide pletter". Der er ikke længere noget at citere, eller det er ikke længere vigtigt at citere, men blot at sige det, som underviseren formodes at ville høre. Dette er subjektets momentane død eller konfrontation med sprogets tomhed, dvs. det reelle. Her står blot en pc og "flimrer et sekund" og afgiver et "aftryk af en sneaker i et tomrum". En sneaker som det post-subjektive tomrum. Litteraturen, herunder digte, udgør derimod et "'Intetland" ift. den skoleagtige disciplin (jf. "tornysterpc"). Digte fremstiller en ødemark eller et ingenmandsland (jf. Eliots berømte digtsamling *The Waste Land*) som en modsætning til den tomme computerverden. Det sker i en fremmaning af en (sproglig) apokalypse, der skal få os til at tænke alternativt.

PC'en er en maskine, der har erstattet mennesket eller som kører af sig selv. Der er ikke længere nogen sandhed at kæmpe for eller at afsøge i maskinens ikke-humane verden. Begivenhedens særlige sandhed, som kunne have udgjort starten på noget nyt efter begivenheden, er uvæsentlig. Som der står i et andet digt:

Sandheden hugger som en slange ud i den tomme luft
og den rammer ingen mere. Alt er forsvundet bag perverse
maskiners beskyttende slik. (s. 8)

Her er subjektet og dets sandhed, her er det politiske felt forsvundet, men selve denne forsvinden fremmaner ideen om subjektets og det politiske felts nødvendige eksistens. Den dumhed, som i øvrigt er en følge af sandhedens ophør, og den form for tilintetgørelse, som følger af slagterens bevægelse ad diamantgade mod det døde hav, kommer til udtryk i følgende digt:

Det er barbariets tidsalder, vi befinder os i.
Den hvor ord mister al deres last og kun er
tomme containere, der kan stakkes på dumme skibe. (s. 13)

Ordene har ikke længere vægt, men jagten på varer, som kunne have været i disse tomme containere, har det. Eller disse tomme containere kan ses som et billede på den tomme hjerne hos det dumme, det forstummede, menneske (jf. de "dumme skibe"). Der er tale om en post-subjektivitet.

Det post-subjektive tomrum, eller fremmaningen af det reelles eksistens, kommer også til udtryk i følgende digt:

Hvis kontinentpladerne
forskubber sig så hullet
mellem dem ikke lukkes
og verdenshavet løber ned
gennem revnen og slukker
ilden i jordens indre
Hvor hurtig vil alt liv her
da være udslukt?

Det
kan et barn spørge om
og man kan svare: ”Det
skal du ikke tænke over,
lille skat. Det sker ikke.”

”Hvorfor ikke det?”
spørger barnet. (s. 74)

Vi kan først og fremmest konstatere, at tekstens form mimer den forskydning, som kontinentpladerne kan foretage, som det fremgår af de forskudte venstremarginer. For så vidt som denne forskydning skulle ophæves i den voksnes (”man”) svar, kan vi imidlertid se, at dette svar også er underlagt en forskydning. Før selve svaret har vi tre vers, der har lige venstre marginer, men da svaret ikke kan dæmpe den form for frygt, der er forbundet med forestillingen om livets mulige ophør, er det også forskudt. Svaret er lige så forskudt i forhold til spørgsmålet, som kontinentpladerne vil være det i den katastrofe, som slukningen af jordens indre ild vil være. Hvor slukningen af jordens indre ild påkalder sig en post-apokalyptisk tilstand, som vi intet kan vide om og som vi intet vil komme til at vide om, der overlader den voksnes svar eller snarere ikke-svar barnet til en uvished og frygt, som ikke dæmpes. Det synes at være denne uvished, som fremmanes af digtets hoppende linjer.

Laugesens digte udgør ligesom en række andre digte eller andre former for fiktion i vores samtid en litteratur, hvor apokalypsen påkaldes for at give et politisk håb eller mål til en ellers paralyseret politisk sammenhæng. Det sker med fremmaning af en traumatisk begivenhed, idet apokalypsen fremmanes i form af f.eks. slagteren på vej mod det døde hav eller den flimrende, mennesketomme pc. Men hvorvidt denne fremmaning af begivenheden har nogle videregående politiske effekter, er svært at afgøre. Indtil videre er der ikke meget, der tyder på, at litteraturen har nogen former for forløsende effekter, selvom den problematiserer en tro på, at apokalypsen ikke kommer. Den udgør måske snarere, i sig selv, en mindre begivenhed

sammenlignet med apokalypsen, eller mindre former for chok, hvor det reelle momentant synes at vise sig. Det sker ikke kun i fremmaningen af katastrofen, men også i skriftens katastrofiske momenter som sproglige begivenheder, der chokerer subjektet. Som der står et sted:

den ene linje
efter den anden
til alt løber ud (s. 115)

Den ene linje efter den anden i digtets univers, indtil verden løber ud, indtil skriften løber ud ... i det reelle, som vi intet ved om og som vi ikke tror på eksisterer, hvis det ikke lige var for traumet og fordi afslutningen ex-isterer – også i digte.

Litteratur

- Agamben, Giorgio: *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Rivages poche, 2002.
- Anders, Günther: *Le temps de la fin*. Paris: L'Herne, 2007.
- Badiou, Alain: *Métaphysique du bonheur réel*. Paris: PUF, 2015.
- Bauman, Zygmunt: *Forspildte liv*. København: Hans Reitzels Forlag, 2005.
- Benjamin, Walter: "Centralpark", i *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*. København: Rhodos, 1973.
- "De apokalyptiske ryttere", i https://da.wikipedia.org/wiki/De_apokalyptiske_ryttere (besøgt 1.7.2015).
- Dupuy, Jean-Pierre: *Pour un catastrophe éclairé*. Paris: Éditions Points, 2004.
- Engélibert, Jean-Paul: *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*. Paris: Classiques Garnier, 2013.
- Eliot, Thomas Stearns: *Ødemarken og andre digte*. København: Lindhardt og Ringhof, 1998.
- Ferrari, Federico og Jean-Luc Nancy: *Le fin des fines. Scène en deux actes*. Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015.
- Lacan, Jacques: "Du discours psychanalytique", i *Lacan in Italia*. Milan: Salamandra: 1953-1978.
- Laugesen, Peter: *64*. Valby: Borgens Forlag, 2006.
- "Millioner af tons værdifuldt elektronisk affald bliver ikke genanvendt", i *Globalnyt*, <http://globalnyt.dk/content/millioner-af-tons-vaerdifuldt-elektro-nisk-affald-bliver-ikke-genanvendt> (besøgt 16.6.2015).
- Piketty, Thomas: *Kapitalen i det 21. århundrede*. København: Gyldendal, 2014.

Rasmussen, René: ”Depression og den kapitalistiske diskurs”, i *Drift. Tidsskrift for psykoanalyse*, nr. 1-2, 2013.

”Rusland fremviser nye avancerede atommissiler”, i DR.dk, <http://www.dr.dk/Nyheder/Udland/2015/06/16/0616183144.htm> (besøgt 16.6.2015).

Žižek, Slavoj: *First as Tragedy, then as Farce*. London & New York: Verso, 2009.

Žižek, Slavoj: *Living in the End Times*. London & New York: Verso, 2010.

Noter

- 1 ”De apokalyptiske ryttere (*De fire apokalyptiske ryttere* også kendt som *Apokalypsens fire ryttere*) er beskrevet i kapitel seks i Johannes’ Åbenbaring, som er den sidste bog i den kristne bibel. De er symbolske beskrivelser af begivenhederne, der vil foregå i Apokalypsen, Jordens endeligt. Ryttere fremkommer på en hvid, en rød, en sort og en bleg hest. De symboliserer de destruktive kræfter krig, pest, hungersnød og død.” (”De apokalyptiske ryttere”)
- 2 ”Katastrofen er så forfærdelig, at ikke blot *tror* man ikke, at den vil indtræffe, selvom man har alle mulige grunde til at *vide*, at den skabes, men når den en gang er skabt, vil den fremstå som relevant for tingenes normale orden” (Dupuy, s. 84).

Niklas Ilsted Smith

FREMAD MOD
BARNDOMSHJEMMETS FRED

En undersøgelse af
undergangsmotivet hos Ernst Jünger
og Thorkild Bjørnvig

I tredje del af Thorkild Bjørnvigs erindringer, *Ønsket – Erindringer 1946-48* (1987), kan man læse, hvordan den danske digter på en rejse gennem Tyskland beslutter sig for at opsøge den tyske forfatter Ernst Jünger. På sin færd møder Bjørnvig tilfældigvis en personlig ven af Jünger, og via dette hollandske bekendtskab lykkes det Bjørnvig at skaffe den tyske forfatter og entomologs privatadresse. Dirrende af forventning begiver Bjørnvig sig af sted mod Überlingen for at opsøge Jünger, men det lykkes desværre ikke at finde ham, da Jünger tilsyneladende er flyttet til Hannover. Til gengæld får Bjørnvig mulighed for at møde hans yngre bror, Friedrich Georg Jünger, og de to herrer begiver sig ud i en lang og spændende samtale om Ernst Jüngers forfatterskab og især værket *På Marmorklipperne* (org.: *Auf den Marmor-Klippen*, 1939).

På marmorklipperne er et værk, der har haft stor betydning for Bjørnvig og hans forfatterskab, og i sin samtale med Jüngers bror giver Bjørnvig udtryk for sin store begejstring for værket, og at han har planer om at oversætte det til dansk.¹ Det, der fascinerer Bjørnvig ved *På marmorklipperne*, er – som man kan læse i hans erindringer – romanens evne til at gennemlyse nazismens selvbedrageri og på poetisk vis at analysere ”årsagerne til et kultursamfunds forfald, og til opkomsten af destruktive magter (...)” (Bjørnvig 1987: 136). Forfaldet var et centralt tema for Jünger, som var en udpræget apokalyptisk forfatter, der gennem hele sit forfatterskab beskæftigede sig intenst med undergangens former og dens afgørende betydning for, hvordan verden hænger sammen, hvilket også skinner tydeligt igennem i *På marmorklipperne*.

På marmorklipperne blev første gang oversat til dansk i 1979, men er sidste år (2014) udkommet i en nyoversættelse af Adam Paulsen, som i sin fine efterskrift giver en introduktion til Jüngers politiske fortid og hans forfatterskab. Her kan man bl.a. læse om Jüngers udvikling fra at være en politisk agiterende herre på højrefløjen, der udgav den krigsbegejstrede *I stålstormen* i 1920 samt nogle stærkt kontroversielle nationalrevolutionære

skrifter, til senere at blive en mere tilbagetrukket forfatter, der kunne skabe tidløst mytiske, fiktive universer, som vi ser det i *På marmorklipperne*. Som Bjørnvig og mange i bogens samtid bemærkede, indeholder romanen en åbenlys regimekritik af det nazistiske Tyskland, men dens mytiske og symbolspækkede forståelse af undergangen står mindst lige så stærkt og fortjener at blive undersøgt nærmere.

Denne artikel vil foretage en nærlæsning af, hvordan undergangen egentlig gestalttes i *På marmorklipperne*. Målet er at fremdrage romanens æstetiske sans for undergangens skønhed og destruktive natur – et æstetiserende syn, som har givet Jünger mange fjender,² og som vækker mindelser om *I stålstormen* – samt dens iagttagelser af og refleksioner omkring apokalypsens nødvendighed og elementaritet. Jeg vil i det følgende vise, at Jüngers forståelse af undergangen i *På marmorklipperne* ud over at være udpræget æstetisk også er et storslået sammensurium af (natur)filosofiske betragtninger og aforismer, urmytologiske fortællinger og skikkelser, og af den kristne forestilling om de sidste tider; alle elementer, der på imponerende vis smelter sammen og på nærmest utænkelig maner leder hen mod det, der følger efter undergangen og katastrofen: den nye begyndelse og barndommen.

I *På marmorklipperne* er den nye begyndelse og barndommen undergangens destination, og disse to begreber står som centrale temaer i den store Jünger-læser Thorkild Bjørnvigs digtning. Jeg vil til sidst kort kigge på Bjørnvigs *Begyndelsen – en Improvisation* (1948), hvor det skal vise sig, at Jüngers tanker omkring undergangen og verdens sammenhæng har slået rod i Bjørnvigs digtning, og at Jüngers forfatterskab derfor er relevant i en dansk litterær kontekst.

1. Undergangen i mytologierne, filosofien og kristendommen

Selvom *På marmorklipperne* netop har kunnet fejre 75-årsjubilæum, er dens tematisering af undergangen stadig relevant, fordi vi lever i et århundrede, hvor katastrofen konstant ligger og lurser, hvad enten det er i form af finanskriser, naturkatastrofer, terroraktioner eller værdisammenbrud. Undergangen har dog altid fascineret mennesket og er en grundsten i vores narrativisering af tilværelsen. Vi kender den helt tilbage fra naturreligionerne og mytologierne, hvor jordens undergang spiller en central rolle i myterne om verden, vi kender den fra filosofien, hvor undergangen, destruktionen, tingenes ophør har været genstand for megen undren, og endelig

kender vi den fra kristendommen, hvor undergangen og dommedagen er porten, der fører mennesket i Abrahams skød og til det Ny Jerusalem. I *På marmorklipperne* er alle disse tre aspekter til stede – det mytologiske, filosofiske og kristne – og for at opnå den bedste forståelse for Jüngers værk må man først forstå undergangens natur i disse tre forskellige perspektiver.

Det første, der er centralt at gribe fat i, er mytologien. De fleste mytologier indeholder fortællinger om, hvordan verden bliver skabt, og om hvordan den til sidst går under for igen at blive skabt i en ny form. Inden for mytologien og kosmologien er undergangen en essentiel del af verdens sammenhængskraft og menneskets fortælling, idet den bekræfter sin modsætnings eksistens, nemlig freden, det harmoniske og det ordnede. I *Gyldendals encyklopædi* skrives der meget rammende om forholdet mellem det harmoniske og undergangen – også kaldet kosmos og kaos:

Myten og riten har tredelte strukturer af kosmos – kaos – kosmos (...) At genfremstille kaos er nødvendigt for uden dette grødefulde urkaos med dets antistruktur, dets orgier, dionysiske nat, vanvid, omvendthed, brud på normer, ville kosmos stivne, blive formalistisk og uden gejst.

Det, at det inden for de fleste mytologier er nødvendigt at genfremstille kaos, vidner om en erkendelse af, at kosmos er utænkligt uden kaos, men også om en fascination af det kaotiske og fatale. At fænomenet kaos kan fremføres i eksempelvis et kultdrama, et ritual eller en procession viser, at selvom apokalypsen er en trussel mod en attråværdig, harmonisk tilstand, gemmer den på noget nyskabende og æstetisk attraktivt.

Kaos og undergangen er abstrakte størrelser, som er svære at fremstille i en religiøs seance, og må nødvendigvis fortolkes og konkretiseres. Netop derfor er personificeringer og symboler et hyppigt anvendt redskab i mytologiske beskrivelser af apokalypsen. I den nordiske mytologiske undergang, Ragnarok, kæmper aserne eksempelvis mod de uhyggelige, dyrelignende skabninger Midgårdsormen og Fenrisulven. Verdensslangen, som den også kaldes, er en trussel mod freden i Midgård, og slangen bliver en personificering af det kaos, som altid ligger og ulmer bag kosmos. Ligeledes er Fenrisulven et symbol på den utæmmelige og uundgåelige undergang, idet den bliver bundet i stærke lænker af aserne, men alligevel slipper løs ved Ragnarok.

Vi skal i *På marmorklipperne* se eksempler på mytisk fremtonende skikkelser, og vi skal møde opfattelsen af, at verden ligesom i myten forløber cyklisk i en evig genskabelse af kosmos-kaos-kosmos-bevægelsen. Denne cirkulære opfattelse af verden finder vi også inden for dele af filosofien, hvor undergangen selvsagt er et væsentligt tema, da begrebet

berører emner som skabelse og tilintetgørelse, dialektik og tidsopfattelse. To filosoffer, hvis tanker om undergangen tydeligt er præsente i Jüngers roman, er Heraklit og Oswald Spengler, som vi derfor skal kigge nærmere på nu.

Som det skal vise sig i min analyse af *På marmorklipperne*, deler romanen og den græske filosof Heraklit opfattelsen af, at verden forløber cyklisk gennem elementære livsprocesser i naturen. Heraklit er nok mest berømt for sit udsagn om, at ”alting flyder”. Med det menes, at verden er i konstant forandring, og ligesom den mytologiske forståelse anser Heraklit verden for at være et stadigt skiftende resultat af vekselvirkningen mellem to poler. I *De første græske filosoffer* (1994) af Niels Henningsen fremhæves Heraklits egne modsætningseksempler som fx nat og dag, og Heraklits verdensanskuelse beskrives som monistisk, idet alt hænger sammen og kan reduceres til en grundlæggende enhed. Henningsen bemærker videre, at hos Heraklit er enhver tilstand *illusorisk*, fordi den aldrig kan fastholdes, og man kan her indskyde, at den samtidig også kan siges at være *allusorisk*, idet den på dialektisk vis hele tiden henviser til sin modsætning.

Heraklit nedfældede ikke sine tanker om verden i et prosaisk værk, men skrev i stedet 125 fragmenter, som bedst kan betegnes som en lang række aforismer. Nedenstående citater er tre af disse fragmenter, som kort skal fortolkes. De tre fragmenter er relevante, fordi de på forskellig vis formulerer en verdensopfattelse, som Heraklit har tilfælles med *På marmorklipperne* :

36. For sjæle er det død at blive til vand, men for vand er det død at blive til jord; og af jord bliver der vand og af vand sjæl. (Citeret i Henningsen 1994: 40)

I det citerede ses tydeligt Heraklits tankegang om, at alting flyder, at alt er det samme, og at verden forløber cyklisk og ikke lineært mod et ypperligt stadium. Yderligere sidestilles det abstrakte og ædle begreb sjælen med de fysiske sanselige størrelser jord og vand, og det sanselige og åndelige reduceres derved til at være det samme, hvilket er en udpræget monistisk livsanskuelse.

53. Krig er altings fader, altings konge, og nogle viser den som guder, andre som mennesker, nogle gør den til slaver og andre til frie. (Henningsen 1994: 41)

Dette fragment er en erkendelse af undergangens og kaossets betydning for verden. Hvis krigen er altings fader, skylder alt levende krigen dets

eksistens, og den får derved nærmest karakter af at være en guddommelig skaber. Heraklit er fuldt bevidst om krig og kaos' evne til på samme tid at ødelægge og standse – gøre til slave – og evnen til at skabe og begynde – sætte fri.

88. Denne verdensorden, den samme for alle, har hverken nogen af guderne eller af menneskene skabt, men den var altid og er og vil være evigt levende ild, der tændes efter mål og udslukkes efter mål. (Henningsen 1994: 43)

Selvom Heraklit skriver, at krig er altings fader, slår han samtidig fast, at verdensordenen ikke er blevet skabt af nogen; den har altid været der og styres efter mål. Mål betyder i denne sammenhæng metrik, og Heraklit refererer her til en slags universel rytme i verden, som fastholdes af en art metafysisk metronom. Rytmen og lovmæssigheden findes i de "evigt gentagne forløb i komplementære modsætninger" (Henningsen 1994: 36) og manifesterer sig i ilden som et elementært urstof og i naturloven, der styrer verden.

Heraklit mener, at verden forløber cyklisk, og at den er underlagt én lov, der styrer både naturen og samfundet. Lignende tankegang finder man hos den tyske filosof Oswald Spengler ca. 2.500 år senere. Ernst Jünger var ivrig Spengler-læser, og forestillingerne om undergangen og kulturens forfald i *På marmorklipperne* henter klart sin inspiration fra Spengler og hans værk *Vesterlandets undergang* (1918-1922). I *Vesterlandets undergang* anskuer Spengler verden som cyklisk funderet og mener at kunne bevise dette ud fra en historiefilosofisk, organisk-morfologisk tolkning af verdensbegivenhederne. I værket beskriver han således med henvisning til bl.a. Romerriket, hvorledes verdenshistorien har vist, at den menneskelige kultur bliver til civilisation, blomstrer og når sit højdepunkt for til sidst at forfalde, hvorefter en ny kultur og civilisation kan opstå. Spengler forsøger at vise, at der ligger en ukontrollerbar metafysisk struktur bag alle civilisationers udvikling, der ligesom årtiderne gennemløber et forudbestemt forløb sluttende med vinter og forfald.

Årtiderne er ikke det eneste eksempel, Spengler bruger som analogi på verdenshistoriens gang, også i et mikroperspektiv bruger han naturen som meningsgiver:

Om hver organisme ved vi, at dens livs og hver enkelt livsyrtings tempo, form og varighed er bestemt af egenskaberne hos den art, den tilhører. Ingen vil om en tusindårig eg formode, at den netop nu står i begreb med at begynde sin udviklings egentlige løb. Ingen venter af en larve, som

man ser vokse daglig, at den muligvis vil blive ved med det i et par år.
(Spengler 1918-22: 30)

Spengler bemærker videre, at menneskeheden fornægter denne begivenhedernes naturlige gang og ikke forstår, at ”menneskeheden er et zoologisk begreb eller et tomt ord” (ibid.), men fejlagtigt tror, at enhver civilisation vil blive ved med at videreudvikle sig. Enhver civilisation vil på et tidspunkt møde sit endeligt, og når forfaldet indtræffer, anser Spengler det ikke for at være en farvestrålende apokalypse i bulder og brag, men mere som en ”lang, sej dødskamp”, som Spengler-forsker Rikke Louise Peters siger det (Peters 2008: 65). For Spengler er undergangen ikke noget, der kommer ins blaue hinein, men en langsommelig og uskøn proces.

I *På marmorklipperne* er apokalypsen omvendt skildret som en æstetisk sprudlende begivenhed, og denne opfattelse af undergangen trækker linjer tilbage til Johannesåbenbaringen og den kristne opfattelse af apokalypsen, som kort skal skitseres i det følgende. I Jüngers roman optræder den kristne karakter Pater Lampros som en central figur, og hans blik på apokalypsen må naturligvis være anderledes end mytologiens og filosofiens.

Inden for kristendommen er apokalypsen ”den fremtidige og definitive tilsynkomst af sandheden”, som Erik A. Nielsen kalder det, og vi finder den i Bibelens afslutning, Johannes-åbenbaringen (Nielsen 2009: 449). Åbenbaringen er en proportionsomvæltende vision om, at verden vil gå under, og at det evige liv vil indtræffe. Apokalypsen er altså i kristendommen en ’lykkelig’ og nødvendig begivenhed, idet den er porten for mennesket ind til det Ny Jerusalem, der vil stige ned fra himmelen. I bibelen beskrives Johannes’ vision om dommedag i nærmest ekspressionistiske vendinger og med en udførlig æstetik, og denne beskrivelse af undergangen finder vi som nævnt klare paralleller til i *På marmorklipperne*.

Den farverige og æstetiske undergang er porten ind til det evige liv og det Ny Jerusalem, og modsat opfattelsen hos Heraklit og Spengler og mytologierne er verden altså ikke cyklisk, men lineær. Kristendommens verdensforståelse er lineær, fordi evigheden indtræffer efter kaos, og der er således ikke tale om en gentagende kosmos-kaos-kosmos-struktur. Dog er kaos-kosmos-dialektikken også i Bibelen klar at få øje på, hvilket Nielsen også bemærker:

På en måde kan man hævde, at apokalypsen læser den bibelske skabelsesberetning baglæns, så at der ved denne bagvending opstår en symmetri mellem Bibelens første og dens sidste sider. Alt, hvad der gradvis opbygges og tager skikkelse i skabelsesberetningen, bryder sammen i apokalypsens inferno. (Nielsen 2009: 453)

2. På marmorklipperne

I Bibelen eksisterer der et symmetrisk forhold mellem den indledende skabelse og den afsluttende apokalypse, og i *På marmorklipperne* ser vi på lignende måde, at fortællingens begyndelse og slutning er tæt forbundet. Romanen starter i hovedpersonens og jegfortællerens tanker og hans tilbageskuen mod tidligere tiders fred og ro, hvor harmoni og orden herskede, og bogens slutning antyder, at vi også ender i denne fredfyldte tilstand, blot under nye omstændigheder. Vi skal nu se på undergangsmotivet i Jüngers roman med mytologiens, filosofiens og kristendommens forståelse af apokalypsen in mente.

Romanen starter som nævnt med, at jegfortælleren tænker tilbage på lykkelige tider, hvor vinen var ”sød og honningefarvet”, og man sad i fordragelighed ved bordet ”i fredelige samtaler og ofte med armen hvilende på sidemandens skulder”, og timerne blev tilbragt i ”tindrende humør” (Jünger 2014: 6-7). Efter denne uforstyrrede og frimodige periode har jegfortælleren og hans bror Otho imidlertid været soldater for den mauretanske orden – der bogen igennem beskrives som et voldsomt og krigslystent folk ledt an af den magtfulde ’Skovrideren’ – men brødrene har nu trukket sig tilbage og viet deres liv til at studere naturen, som er deres helt store passion.

Selvom brødrene har trukket sig tilbage, er Skovrideren og hans folk stadig aktive, og de truer harmonien i Marinaen, hvor romanen udspiller sig. Brødrene holder sig i første omgang væk fra den begyndende opstand, og jegfortælleren erkender med stoisk ro, at uordenens snarlige komme er helt naturligt og uundgåeligt:

Menneskeordenen ligner kosmos derved, at den fra tid til anden må gå under i ilden for at kunne fødes på ny. (s. 50)

Bogen igennem knytter fortælleren små filosofiske, aforistiske bemærkninger til begivenhedernes gang, hvis struktur nemt kan vække associationer til Heraklits fragmenter. Ovenstående refleksion ligner ikke kun Heraklits fragmenter i form, men også i indhold, idet citatet vidner om en cyklisk anskuelse af verden, en tro på kaosset som skabende kraft og en tro på en elementaritet i naturen (jf. Heraklits ild som urstof). Hovedpersonen er ligesom Heraklit bevidst om, at harmonien og det stille liv er en midlertidig og derved illusorisk tilstand, og at undergangen er en basal og nødvendig del af verdens fremskriden.

Det er som sagt Skovrideren og hans pak, der lidt efter lidt skaber røre og tumult på brødrenes egen, og han får initieret så megen bestialskhed og

barbari i det ellers idylliske, landlige landskab, at brødrene til sidst må gribe til våben. De må dog hurtigt se sig slået og er nødsaget til at flygte fra deres brændende hjem i slutningen af romanen. Skovrideren er brødrenes evige, mørke fjende; man kan kalde ham Jüngers bud på en rendyrket kaosstifter, og det må være interessant at nærstudere, hvordan denne undergangsfigur egentlig gestaltes bogen igennem.

Den mystiske Skovrider karakteriseres først og fremmest som en rig og magtfuld hersker, dog en meget uovervejende af slagsen, idet han fremstår meget jovial og ikke er for fin til at drikke sig fuld i dionysiske selskaber. Klassiske dyder som mådehold og ydmyghed ligger ham fjernt, og han fremstår endvidere som voldelig, krigsbegeistret og destruerende af natur. Det nævnes, at han bærer en grøn frakke med ”guldbroderede kristtornblade” (s. 23), hvilket peger på, at også hans fysiske fremtoning taler med store armbevægelser. De guldbroderede kristtornblade er dog ikke kun for syns skyld, men må forstås som et symbol på Skovrideren flertydige natur. Kristtornens frugter er biologisk set giftige og derved destruktive, ødelæggende, men i hedensk kultur er kristtornen omvendt blevet set som et symbol for det liv, der overlever vinteren. Denne modsætning favner præcist Skovrideren person og lighed med kaos, idet han er giftig og destruerende, men samtidig også skabende og livgivende; han er på samme tid en undergangsfigur og en overgangsfigur. Hvad der videre er bemærkelsesværdigt i forhold til kristtornssymbolikken, er relationen til kristendommen, jf. første del af ordet, ’krist’, og oversat til engelsk ’christmas holly’ (holly=holy). Kristtornbladene er således et godt eksempel på brugen af et flertydigt, nærmest diffust symbol, hvilket vi skal se flere eksempler på senere i teksten.

Vender vi blikket tilbage mod Skovrideren, er det oplagt at sammenligne ham med den nordiske mytologis jættekonge, Udgårdsloke, som vi kender fra fortællingerne i Snorres *Edda*. Udgårdsloke er ligesom Skovrideren jovial og feststemt og især kendt for at have inviteret aserne til stort anlagte dyster, som er umulige at vinde. I den nordiske mytologi er det Udgårdsloke, der igangsætter Ragnarok sammen med resten af jætterne, og der ses således klare lighedstræk mellem Jættekongen og hans følgere og Skovrideren og hans pak, hvilket kaster et mytologisk skær over Jüngers frakkekledte skikkelse.

Ligesom kristtjørnen kan være et symbol for Skovrideren identitet, kan Skovrideren også i sig selv være et slags symbol, eller nærmere en personifikation. Udgårdsloke er i den nordiske mytologi repræsentant for det kaotiske, og på samme måde er Skovrideren i *På marmorklipperne* repræsentant for – eller en manifestation af – det kaotiske, det vanvittige, overfloden og det dionysiske. Denne anskuelse bidrager yderligere til op-

levelsen af, at Skovrideren er en mytologisk skikkelse, og som vi skal se på i det følgende, er han ikke den eneste person i romanen, der kan virke sagnomspunden, og som navigerer i et symbolsk rum.

Halvvejs inde i romanen møder vi Belovar, en halvfjerds-årig gammel hyrde med stort hvidt skæg. Belovar er temperamentsfuld af natur og har ligesom Skovrideren hang til beruselse og er gift med sin tredje hustru, en 16-årig pige, som han – ifølge fortælleren – ”vel også pryglede” (s. 52). Belovar er ilter, kraftfuld og varmbloedet, beslægtet med den heraklitiske ilds elementære kraft, og selvom han slår sin hustru i ny og næ, er han ifølge hovedpersonen af det gode:

For nok flammede den vilde jordild i ham, men der var intet skændigt at finde hos ham, og derfor hadede han de mørke magter, der trængte ind i Campagnaen fra skovene. Vi mærkede snart, at dette rå liv ikke var uden lyd; også det gode brændte varmere, end man kender det i byerne. (s. 52)

Belovar er fyrig, men godhjertet, og i bogens afsluttende dommedagslignende scenarium står han på brødrenes side i kampen mod Skovrideren. Ligesom Skovrideren kan vække associationer til Udgårdsløke, har Belovar et vist slægtskab med den nordiske gud Thor, idet de begge er temperamentsfulde, grove mænd, der i sync med naturkræfterne må bekæmpe det destruktive kaos. Parallellen til den nordiske mytologis karakterer og drama gør, at man kan fristes til at kalde opgøret mellem Skovrideren og Belovar for kampen mellem det gode og onde i verden, men en sådan forståelse stemmer ikke overens med personernes flerstrengede karaktertræk og romanens komplekse symboldannelse. Som det bliver tydeligt i løbet af fortællingen, er det vigtige ikke, hvem der er god, og hvem der er ond, men at myten og historien om verden skrider frem.

En tredje for romanen central skikkelse, som står på sidelinjen i kampen mellem Belovar og Skovrideren, er den elskelige Pater Lampros, der i kraft af sit embede som munk er repræsentant for en kristen livsanskuelse. Ligesom Belovar har Lampros en høj stjerne hos brødrene, og de har stor respekt for hans vidtfavnende viden om verden. Brødrene besøger midt i romanen Lampros i Falcifera-klosteret, og det står hurtigt klart gennem beskrivelserne, at hans residens er et livskraftigt sted at være, nærmest guddommeligt, jf. bl.a. ”...og alligevel fik den kraft, der levede i blomsterne, luften til at virke så stimulerende på ånden, at man vandrede gennem fortryllede haver” (s. 54).

Som vi har set det med Skovrideren og Belovar, gør Jünger meget ud af at beskrive sine mytiske karakterers fysiske fremtoning, og dette er også tilfældet med pateren. Da brødrene møder ham i klosteret, hører vi, at han

har farvestrålende blomster i hånden, at han har en hat lavet af uld fra en bæver på hovedet, og at han er iklædt en hvid kappe. Man forstår hurtigt, at pateren er en utrolig særegen skikkelse, og da hovedpersonen kommer tættere på ham, opdager han, at paterens ansigt og hænder ligner noget, der ”tilhørte et lig, og det var svært at tro, at der var liv og blod i dem” (s. 55). Dette misforhold mellem det livsbekræftende og ornamenterede og det dødelige og blege bevirker, at han ligesom Skovrideren og Belovar er omgivet af en vis mystik og mytologi; han virker næsten umenneskelig i sin fremtoning. En yderligere detalje er, at pateren bærer en signetring med en indgravering af vingen fra en grif, hvilket peger tilbage på romanens indledning og hovedpersonens lille søn, Erio. Erio har en unik, næsten overnaturlig evne til at kommunikere med nogle lanceslanger, der huserer omkring brødrenes hus, og hans yndlingsslange besidder et fejlfrit guldsvær, hvorfor brødrene har døbt den ’Griffinden’. Der eksisterer således en kobling af symbolsk karakter mellem Erios slange og pateren, og man kan hævde, at denne forbindelse styrker paterens mytologiske og ophøjede status. Endvidere er griffen også et kristent symbol. En grif er halvt ørn, halvt løve og forstås som kristussymbol i Dantes *Den Guddommelige Komedie*³ og refererer yderligere til Johannesåbenbaringen, hvori Kristus symboliseres ved en løve.⁴ Koblingen mellem pater, slange og grif indikerer derudover også en tæt relation mellem pateren og naturen, hvilket skal undersøges i det følgende.

Pater Lampros er ligesom hovedpersonen en velreflekteret mand, som gør sig mange tanker om, hvordan verden og skabelse og tilintetgørelse hænger sammen. Midt i romanen hedder det om ham:

Hans grundsætning var, at *enhver* teori i naturhistorien udgjorde et bidrag til genesis, fordi menneskeånden i enhver alder konciperer skabelsen på ny – og at ingen enkelt fortolkning indeholder mere sandhed end et blad, som folder sig ud og hurtigt forgår. Af denne grund kaldte han sig også Phyllobius, "den, der lever i bladene"... (s. 56)

Pateren siger med andre ord, at menneskeånden til enhver tid undfanges og skabes igen, og at denne proces er lige så essentiel som bladet, der gennemgår sin livscyklus. Det har stærke lighedstræk med Heraklits tanke om en cyklisk forløbende verden og ligheden mellem det åndelige og det legemlige; af jord bliver der vand, og af vand bliver der sjæl. Citatet vidner også om en klar inspiration fra Spenglers organisk-morfologiske tolkning af verdenshistorien.

Det virker som om pateren kan forstå verdens elementære livsprocesser ud fra at studere naturen i mikroperspektiv, hvilket harmonerer godt med

hans tilnavn Phyllobius og det faktum, at han bor i Falcifera-klosteret, som kan betyde noget a la 'Natsværmerklosteret'. Hans primære navn, Pater Lampros, refererer til en bille – *bembidion lampros* – og er man entomolog, ligesom Ernst Jünger var, vil man vide, at denne bille er et såkaldt holometabolt insekt. Et holometabolt insekt gennemgår i sin levetid fire livsstadier: fra embryo til larve til puppe til imago (imago refererer til det fuldtudviklede insekt). Det fuldvoksne insekt lægger derefter æg, og således tegnes en elementær livscyklus i mikroperspektiv, og man aner referencer til Oswald Spenglers bemærkning om, at ingen forventer, at larven forbliver larve. Igen ser vi altså, hvordan symbolikken kan ligge skjult i detaljen i *På marmorklipperne*, og hvordan den er med til at tegne karakterernes inderste og verdens beskaffenhed.

Ligesom brødrene er Pater Lampros dybt optaget af naturen, men kan kun være det til en vis grænse. En pater tror ikke på naturens elementærprocesser, på den konstante gentagelse af bevægelsen skabelse – undergang – skabelse som verdens absolutte meningsgiver. Pateren er kristen og tror derfor på skabelsen, undergangen og det evige liv og på en styrende og dømmende gud. Filosofen K.E. Løgstrup kalder i sin bog *Skabelse og tilintetgørelse* den kristne lære for en "metafysisk trefoldighed" (Løgstrup 1979: 215). I kristendommen eksisterer skabelsen, genesis, og tilintetgørelsen, herunder dommedag, men der er hele tiden en styrende gud i kulissen, der bestemmer, hvad der skal leve, og hvad der skal dø. Modsat dette må stå naturen, der ikke er underlagt en almægtig fader, men kører i et evigt loop mellem liv og død styret af en ubestemmelig, metafysisk lovmæssighed.

Det fascinerende ved pateren er, at han formår at forene den cykliske, mytologiske og naturvidenskabelige opfattelse af verden med sin religiøsitet, hvilket brødrene også bemærker: "det var det forunderlige ved denne ånd, at han forstod at forene så høje grader af erkendelser med den strenge regel." (s. 58). Man kan hævde, at pateren faktisk er et symbol på foreningen af modsatrettede verdensopfattelser, hvilket konkret manifesterer sig i hans navn Pater (det kristne) Lampros (det naturfilosofiske). Igen er der altså en flertydig og kompleks symboldannelse på færde.

Selvom pateren ligesom brødrene fornemmer den kommende undergang, er han hverken bange eller modløs, tværtimod "virkede det, som om hans væsen strålede stærkere og klarere, desto nærmere faren kom." (s. 58-59). På side 66-67 står der videre om pater Lampros:

Pater Lampros smilede ganske vist og sagde, at der også fandtes sarkofager for ånden, men at tilintetgørelsens time måtte være livets time. Det kunne en præst sige, der følte sig tiltrukket af døden som af fjerne katarakter, i

hvis hvirvelfaner solbuerne står. Vi var derimod midt i livets fylde og følte et stort behov for tegn, som også det legemlige øje kan skue. For os dødelige blomstrer det ene og usynlige lys kun op i farvernes mangfoldighed.

Her ses tydeligt det kristne blik på undergangen: at jordelivet ingenting er at regne mod det himmelske, hvor mennesket forenes med Gud, og evigheden indtræffer. Modsætningen mellem paterens og brødrenes livsanskuelse og opfattelse af undergangen står knivskarpt i dette citat, idet brødrene ikke kan sætte deres lid til guddommen, men må finde meningen i verdens og naturens elementaritet. Hvad der er bemærkelsesværdigt, er, at da apokalypsen indtræffer til sidst i romanen, bruges det eksakt samme sproglige billede om paterens og brødrenes skæbner. Under en samtale mellem de to brødre nævner Otho, at kristne mænd ikke frygter ødelæggelsen og derved undergangen, da ”de var skabt til at træde ind i ildens høje grader som gennem portaler til det fædrene hjem” (s. 59). Igen ser vi ilden brugt som symbol, og det fædrene hjem må her forstås som et billede på evigheden, og på romanens allersidste side gentages dette billede. Efter brødrenes krig med Skovrideren lykkes det dem at flygte til søs ved hjælp af den hjælpsomme, unge Ansgar og ankomme til en gård i sikkerhed. Porten til gården står på vid gab, og de modtages af den gamle Ansgar, sandsynligvis faderen til den unge, og i romanens sidste linjer hedder det: ”Da gik vi gennem de vidtåbne porte som ind i det fædrene hjemms fred” (s. 124). Denne sætning er tydeligvis parallel til Othos beskrivelse af den kristne mand, men er altereret en smule. I paterens tilfælde må sammenligningen med portalerne forstås metaforisk som billede på indgangen til paradiset, mens der i brødrenes tilfælde er tale om, at man går gennem en konkret fysisk port for at ende i det billedlige fædrene hjemms fred – eller i ”barndomshjemmets fred”, som Mogens Boisen kalder det i sin oversættelse fra 1979. Begge parter har kurs mod det fædrene hjem, og det må siges at være et usædvanligt forhold, at de på trods af deres forskellige skæbner – brødrene overlever og pateren dør – på sin vis alligevel ender ved samme destination: barndomshjemmet. At det så netop er to personer ved navn unge og gamle Ansgar, der hjælper brødrene væk fra krigen, er næppe nogen tilfældighed. Ansgar er navnet på den tyske benediktinermunk, der forsøgte at gøre danerne kristne, og etymologisk set betyder ”ans” gud. Igen må vi sige, at romanen henter sin sammenhængskraft i det symbolske rum.

Det barnlige er altså endestationen for pateren, som i slutningen bliver knust af sit kirketårn, og spørgsmålet er, hvad dette barnlige helt præcist refererer til. I paterens tilfælde er det barnlige det samme som Gud, og hos brødrene er det den nye begyndelse efter undergangen. Fælles for disse aspekter er en tilbagevenden til noget oprindeligt. Inden for kristendommen

er målet for mennesket at vende tilbage til urbilledet, til Adam før syndefaldet, og det er Jesus, der ved sin genkomst genrejser dette rene billede. Som Erik A. Nielsen skriver, handler kristendommen grundlæggende om ”gudbilled-ligheden, tabet af den og muligheden for genrejsning (...) I sammenføringen med urbilledet opstår den højeste lighed” (Nielsen 2009: 174). Pateren må frem til urbilledet, urformen, det oprindelige ukorrumperede og uskyldige og ligesom den holometabole bille blive til det imago, han er disponeret for at kunne opnå.

Brødrene må tilbage til det fædrene hjems fred, den fred og harmoni, som vi så beskrevet i første del af romanen. Romanen er, som det tidligere er blevet antydnet, skåret over en kosmos-kaos-kosmos-model, og det barnlige bliver et billede på fødslen af det nye kosmos. På latin hedder fødsel natus, ordet i en anden form hedder natur, og som det er blevet klart gennem analysen, er naturen et altafgørende element i *På marmorklipperne*.

Brødrene har viet deres liv til botanikken, og det er ikke kun af faglig, men også af eksistentiel interesse. I naturen gemmer sig de elementære livsprocesser, som er universelle, selvom det enkelte menneske aldrig bliver en del af det. K.E. Løgstrup beskriver dette forhold i naturen og universet således: ”Rummets sejr over tiden er universets varen, og den varen som tingen – på lang sigt midlertidigt – får af universets varen. Men universets sejr kan vi ikke gøre til vor sejr” (Løgstrup 1979: 47). Universet eksisterer i rummet og skabes og nedbrydes konstant, men uden for dette forhold står mennesket, som ikke kan tage del i sejren. Mennesket er et timeligt begrænset væsen, og individet må erkende og acceptere den endelige død. Derfor må mennesket søge tilflugt i det elementære, og jegfortælleren i *På marmorklipperne* siger det selv meget rammende:

Og oprømte forstod vi, at tilintetgørelsen ikke finder noget hjemsted i elementerne, og at dens blændværk er krusninger på overfladen ligesom tågebilleder, der ikke kan modstå solen. Og vi anede: Når vi levede i de celler, der er uforgængelige, da ville vi for hver fase af tilintetgørelsen gå som gennem åbne porte, der førte fra en stadig mere strålende festsal til den næste. (s. 62)

Denne opfattelse er grundlaget for brødrenes accepterende tilgang til undergangen, og da den endelig indtræffer, ser man også tydeligt deres fascination af det på samme tid destruerende og skabende, når apokalypsen skildres i smukke vendinger:

Nu åbnede fordærvets afgrund sig i høje flammer, og langt borte lyste de gamle og smukke byer ved Marinaen op i undergangen. De funkledede i

ilden som en kæde af rubiner, og af vandenes mørke dyb voksede deres spejlbilleder frem som krusninger på overfladen. Også landsbyerne og mindre bebyggelser over hele landet brændte, og fra de stolte slotte og klostrene i dalen slog ildsvåder højt i vejret. (s. 112)

Disse linjer afslører hovedpersonens æstetiske blik på undergangen, og latent ligger en viden om, at undergangen ikke er total, og at der er liv efter katastrofen. Anders Ehlers Dam refererer i sin artikel "Katastrofens purpurdragt" (om *På marmorklipperne*) til samme passage i romanen og bemærker, at "kun den undergang, hvor der er noget, der ikke går under, kan æstetiseres" (Dam 2009: 68). Brødrene og mennesket kan se, at det ikke er verdens totale undergang, men en kultur eller civilisation, som Spengler ville sige, der går under, og at der er liv på den anden side. Beskrivelsen er som tidligere nævnt parallel til Johannesåbenbaringen, der også er voldsomt ekspressiv. Ligeledes skyldes den kristne æstetisering af apokalypsen en tro på, at det evige liv venter efter dommedag, og at ildens fortærende kræfter er rensende, som man ser det i Johannes' Åbenbaring, 21, 7-8:

Den, der tørster, vil jeg give af kilden med livets vand for intet. v7 Den, der sejrer, skal arve dette, og jeg vil være hans Gud, og han skal være min søn. v8 Men de feje og troløse og afskyelige og morderne og de utugtige og troldmændene og afgudsdyrkerne og alle løgnerne skal få deres lod i søen, der brænder med ild og svovl; det er den anden død.

3. Apokalypsens karakter i *På marmorklipperne*

I *På marmorklipperne* er det ilden og Skovrideren, der er i fællesskab destruerer brødrenes hjem i Marianen, og spørgsmålet er nu, hvilken slags undergang det er, vi har været vidne til i Jüngers billedstærke roman.

For det første er undergangen i *På marmorklipperne* en del af en større helhed. Som det er fremgået af min analyse, er referencerne til mytologierne, filosofien og kristendommen talrige, men romanens univers er samtidig så ahistorisk, tidløst og internt referende, at teksten nærmest kan ses som en symbolsk, mytologisk urfortælling om verden i sig selv. De mange flertydige symboler, de mytiske skikkelser som Skovrideren, Belovar og pateren, de filosofiske betragtninger, kosmos-kaos-kosmos-mønsteret, alle disse elementer står så stærkt, at man føler, bogen udgør en totaltydende sandhed om verden i sig selv. Og hvor placerer undergangen sig i alt dette? Som Dam nævner i sin artikel, er den en æstetisk begivenhed, og det, min analyse har vist, er, at undergangen også er det samlende punkt for hele

romanens symbolunivers, og at de forskellige opfattelser af apokalypsen optræder harmonisk side om side.

Strukturen for fortællingen er kosmos-kaos-kosmos og læner sig meget op ad Heraklit og Spengler, men troen på det cykliske i romanen er ikke hoven og bedrevidende over for den kristne verdensanskuelse. Brødre og pateren ender i hver deres barnlighed, men bogen gør ikke det ene mere rigtigt end det andet, og man kommer til at tænke på svenskeren Emanuel Swedenborg (1688-1772), der på samme tid var videnskabsmand, filosof og kristen, og på forunderlig vis formåede at forene disse forskellige tilgange til verden i sit livssyn; noget, som er næsten umuligt at tænke sig i dag. Som Frederik Stjernfelt skriver i et af sine essays i bogen *Rationalitetens himmel* (omhandlende Swedenborg):

Vi er i dag vant til at "fornuften" og "mystikken" står som antagonistiske arvefjender i den videnskabelige debat. Upræcision, ukontrollérbarhed og logiske kortslutninger af enhver art anses af videnskaben for mystik, som den har måttet lade bag sig for at konstituere sig. (Stjernfelt 1997: 49)

4. Thorkild Bjørnvig og Ernst Jünger

På marmorklipperne lykkes på forunderlig, swedenborgiansk vis med at forene det fornuftige og det mytiske gennem den æstetiske apokalypse i en bevægelse mod barndomshjemmets fred, og vi skal nu her til sidst se et eksempel på, hvordan barndommen og den nye begyndelse efter undergangen tematiseres i den ivrige Jünger-læser Thorkild Bjørnvigs forfatterskab. Bjørnvig redigerede fra 1948-1949 det berømte tidsskrift *Heretica*, og i 1948 bidrog han med teksten "Begyndelsen – en Improvisation". Teksten er hovedsageligt en refleksion over begrebet begyndelse, og inspirationen fra det jüngeriske univers er klar.

Bjørnvig giver i "Begyndelsen – en Improvisation" udtryk for sin utilfredshed over, at samfundet har glemt den ægte begyndelse, barnet, og at voksne mennesker i dag har mistet barnets magiske og umiddelbare syn på verden. Han bemærker, at vi har glemt at tage udgangspunkt i vores første erfaringer, for kun via dem kan vi modnes rigtigt og blive det fuldstændige, fuldvoksne, spørgende barn – her refererer Bjørnvig til Jesus og hans forurettelse over sin himmelske fader, da han hænger på korset. Barndommen er kvintessensen af verden, og i tekstens første afsnit skriver Bjørnvig:

Barndom og ungdom og den første kærlighed: har vi ikke bestandig hjemvé mod dem, som var vi udenfor det egentlige, paa et fremmed sted, hvor alt er foreløbighed og gennemtræk? Begyndelsen er sjælens hjem. Derfor længes vi tilbage; – og længes vi frem, er det mod en ny begyndelse. Vi lever mellem den svundne og den kommende begyndelse. Over begyndelsen hviler mytens sollys. (Bjørnvig 1948: 252)

Her beskrives en intens længsel efter barndommen, det oprindelige, de første erfaringer. Det fremmede og foreløbige sted klunger nærmest kristent, hvis man forstår dette sted som det provisoriske jordeliv, og den nye begyndelse som det nye og himmelske Jerusalem og evige liv. Denne tanke er selvfølgelig parallel til, at pateren dør lykkelig i *På marmorklipperne*, fordi han endelig møder evigheden, men i et ikke-kristent perspektiv er begyndelsen også af det fineste. Mytens sollys skinner over begyndelsen, og ligesom brødrene ledes som mod det fædrene hjems fred i slutningen af romanen, anskuer Bjørnvig begyndelses tid som ”sjælens sande livselement” (s. 252).

I kristendommen er tilbagevenden til barndommen en evig tilstand, men hos Bjørnvig er dette hverken muligt eller attråværdigt. Bjørnvig pointerer, at i længslen efter den evige barndom er det længslen i sig selv, der er det centrale – længslen for længslens skyld – og at opfyldelsen er forventningen underlegen. Dette ligger også som en skjult pointe i *På marmorklipperne*, idet kosmos-kaos-kosmos-bevægelsen indbefatter, at alt er provisorisk, og at den permanente tilstand i det barnlige og oprindelige er uopnåelig for brødrene; de kan aldrig blive en del af naturens elementære processer. Det er forventningen, billedet og forestillingen om begyndelsen, der driver værket, og denne forestilling kan kun eksistere ved hjælp af sin modsætning, nemlig afslutningen, ødelæggelsen. I ”Begyndelsen – en Improvisation” refererer Bjørnvig til et irsk folkesagn om Ossian, der har fundet den evige ungdoms land og giftet sig med prinsessen Niav, men han har en dyb trang til at vende tilbage til Irland, blot for et kort øjeblik, for at se kontrasten:

Men Ossian svarede: ”De dødeliges verden er imod din verden kun som en sandmark mod en blomstrende abildgaard. Men hvor alt er lys og herlighed, ser man ikke lyset, føler ikke herligheden. Jeg lændes [sic] efter en mislykket jagt, efter en usikker strid, efter forskel og omskiftelighed; jeg længes efter en uopfyldt længsel engang igen.” (s. 253)

Nok er den evige ungdoms land et fortryllende sted for Ossian, men han kan ikke fatte dets pragt uden modsætningen. Tanken er identisk med

Heraklits ide om, at alting eksisterer i dialektiske modsætninger og er konstant omskifteligt. Uden mørket giver lyset ingen mening. I *På marmorklipperne* ser vi denne tanke i det altoverskyggende modsætningspar skabelse og tilintetgørelse.

”Begyndelsen – en Improvisation” er ikke en tekst, der centrerer sig om undergangen, men mere om det, der kommer efter, den nye begyndelse. Man kan sige, at den starter, hvor *På marmorklipperne* slutter. Bjørnvig slutter tekststykket med en opfordring til ikke at forstå tilværelsen ud fra tiden og samfundet, men hellere forstå den gennem myten, og at vi må danse myten, altså på sin vis æstetisere verdens mytologiske processer, som vi også ser det hos Jünger, hvor undergangen males i store farver. Verdens iboende dialektik og tilbagevendende til det oprindelige er et kunstværk i sig selv. Som hovedpersonen i Jüngers roman erkender det: ”For ethvert skridt, vi tilbagelægger i bjergene, svinder horisontens tilfældige mønster, og når vi er kommet højt nok op, omslutes vi overalt, hvor vi end står, af den rene ring, som forlover os med evigheden” (s. 22), erkender Bjørnvig det i sit digt ”Gennem regnbuen” (1987), hvor han på en biltur højt oppe i bjerget ser regnbuens sande form med sig selv i centrum i en bil:

Opad snurrede vi støt, gennem lys og skygger, videre
Op til passet, lukket om vintren, netop ryddet
For 6 m. Sne. Og derefter ned. Foran os, langt nede
En regnbue: her for første gang i mit liv, set ovenfra, derfor

Ikke en halvbue, nej den hele, den fuldendte lyskreds
Skyggen af bilen midt i den: Et luftigt sort nav
I det røde og blå, violette og purpur svævende himmelhjul

I naturens udformning aner både Bjørnvig og Jünger tilværelsens cirkularitet, og som Heraklit siger det i fragment nummer 103: ”Begyndelse og ende er fælles i ringens omkreds.” Undergangen og begyndelsen er gjort af samme stof, de eksisterer i kraft af hinanden og gentages uendeligt i en konstant genskabelse og fornyelse og hos menneskets søgen efter det at vende tilbage mod det oprindelige, men samtidig nye – barndomshjemmets fred.

Litteratur

- Bjørnvig, Thorkild (1948): "Begyndelsen – en Improvisation", i *Heretica*, 1. årg. København: Wivels Forlag.
- Bjørnvig, Thorkild (1987): *Ønsket – Erindringer 1946-48*. København: Gyldendal.
- Dam, Anders Ehlers (2009): "Katastrofens purpurdragt", i *Kritik*, nr. 194. København: Gyldendal.
- Henningsen, Niels (1994): *De første græske filosoffer*. Helsingør: Det Lille Forlag.
- Jünger, Ernst (2014): *På Marmorklipperne*. København: Gyldendal, 2014. (Ty. *Auf den Marmor-Klippen*, 1939)
- Løgstrup, K.E. (1979): *Skabelse og tilintetgørelse*. København: Gyldendal.
- Nielsen, Erik A. (2009): *Kristendommens retorik*. København: Gyldendal.
- Peters, Rikke Louise (2008): "Finis Europæ", i *Slagmark*, nr. 53.
- Spengler, Oswald (1962): *Vesterlandets undergang*. København: Aschehougs Forlag. (Ty. *Der Untergang des Abendlandes 1918-1922*).
- Stjernfelt, Frederik (1997): *Rationalitetens himmel*. København: Gyldendal.

Noter

1. Bjørnvig nåede desværre kun at oversætte en kort passage af *På marmorklipperne*. Oversættelsen kan findes i *Heretica*, nr. 1, 2. årg., 1949.
2. Gyldendals encyklopædi karakteriserer Jünger som en stærkt kontroversiel skikkelse i tysk kulturliv grundet hans "amorske æsteticisme".
3. I *Den Guddommelig Komædie* beskrives digterens kærlighed, Beatrice, siddende i en triumfvogn trukket af en grif, som af mange er blevet tolket som et Kristus-symbol.
4. Johannes' Åbenbaring, 5, 5.

Lars von Trier har haft det med at skabe serier af film, som udgør trilogier. Europa-trilogien og guldhjerte-trilogien er de oplagte eksempler. *Dogville* (2003) og *Manderlay* (2005) skulle endvidere angiveligt have været efterfulgt af endnu en film, hvorved en USA-trilogi ville have været komplet. Men projektet blev åbenbart droppet – eller udskudt på ubestemt tid – efter *Manderlay*. Hvis von Triers næste film, *The Nymphomaniac*, er hans *take* på en pornofilm, så er endnu en trilogi komplet. Så vil han have lavet tre *takes* på genrefilm i træk. *Antichrist* fra 2009 er et *take* på horrorfilmgenren. *Melancholia* fra 2011 er et *take* på katastrofefilm som genre. Det er *Melancholia*, som denne artikel skal handle om.

Det skal være min påstand, at *Melancholia* er en film, som er fuldstændig gennemsyret af allegori og at dette står i forbindelse med det forhold, at der nærmest ikke er noget spændingsgenererende plot i filmen. Allegori forstår jeg som en kunstnerisk strategi, hvor der inddrages og eventuelt manipuleres med forud etableret betydning. Det kan ske gennem referencer til tidligere kunstværker eller alment kulturelt arvegodt.

Jeg vil interessere mig for, hvordan der gås allegorisk til værks i *Melancholia* via referencer til to tidligere film, Thomas Vinterbergs *Festen* fra 1998 og Andrei Tarkovskijs *Offeret* fra 1986. Dernæst vil jeg fokusere på referencerne til apokalyptiske forestillinger og til den hertil relaterede motivverden, som omgærder melankolien, ikke mindst i den barokke forestillingsverden. Men inden da skal det handle om fraværet af egentligt plot i filmen og om den måde, hvorpå dette fravær hænger sammen med en tematisering af det imaginære ved forestillingen om verden eller sågar universet som en totalitet.

Først vil jeg dog sige et par ord om den melankolske søster i filmen, Justine. Hvis der er en hovedperson i filmen, er det oplagt hende, selv om det er den anden søster, Claire, der lægger navn til filmens anden halvdel. Navnet Justine har oplagt nogle referencepunkter af allegorisk art. Den første reference, der falder en ind, er Marquis de Sades hovedperson fra værket *Justine eller Dydens genvordigheder*, som blev afsluttet et par år før den franske revolution. Værkets Justine pines og ydmyges gennem handlingen af diverse libertinere.

Melancholias Justine gennemgår måske også helvedes kvaler på jord, men de påføres hende ikke fysisk udefra, men hidrører fra hendes eget indre. Men er der overhovedet tale om en allusion til de Sades værk? Der kunne være grund til at formode det. I starten hører man nemlig om, hvordan:

Justine, som hermed to gange er blevet afvist allerede på den første dag, hvor hun er dømt til ensomhed, går ind i et hus, hvor hun ser et skilt, lejer et lille møbleret værelse, betaler forud og hengiver sig her i det mindste uforstyrret til den sorg, som hun føler ved sin egen tilstand og den grusomhed, de få individer har udvist, som hendes *ulykkelige stjerne* allerede har tvunget hende til at have at gøre med. (Sade 7, min kurs.)

Det engelske ord for katastrofe, *disaster*, betyder etymologisk en ondartet stjerne. I *Melancholia* indtræffer undergangen som konsekvens af, at Jorden kolliderer med en vildfaren planet, som har samme navn som filmen. Der er således i den grad tale om en ondartet stjerne, der forårsager en katastrofe. Det er mere end antydnet i filmen, at Justine er eller føler sig forbundet med denne planet og dermed står i relation til en 'ulykkelig stjerne', om end i mere bogstavelig og tillige omvendt eller forskudt form i forhold til de Sades ulykkelige heltinde. Den allegoriske forbindelse mellem melankoli og den konkrete planet Saturn vender jeg siden tilbage til.

I filmen er Justine overbevist om, at livet er ondt og at det kun er godt, at det går under med den Jord, der, som hun er overbevist om, er det eneste sted i universet, hvor det er opstået. For hende, er det efter alt at dømme *retfærdigheden*, som sker fyldest. Hendes navn kunne tillige alludere til dette.

Det fodslæbende plot

Uanset den afsluttes med den ultimative katastrofe, er *Melancholia* imidlertid et bemærkelsesværdigt *take* på katastrofefilmgenren. Inden filmens premiere blev det vidt og bredt annonceret, at den handler om og slutter med verdens undergang. Dermed var spændingsmomentet i høj grad fjernet.

Der er som allerede konstateret heller ikke tale om nogen form for spændingsrelateret plot i filmen. Man kan næsten sige at handlingen, specielt i filmens anden del, på det nærmeste slæber sig hen mod undergangen. Til gengæld er der lagt meget mere vægt på æstetisk mukke billeder, end man har været vant til i forbindelse med Triers film. Normalt ville det ellers

i en katastrofefilm være forbundet med suspense, hvorvidt det lykkes at afværge eller overleve katastrofen. Og indtræffer den, vil det være fortalt på en måde, så det kan vække et lystfyldt gys hos beskueren. Når man går ind for at se *Melancholia*, vil man, hvis man ikke gennem længere tid har befundet sig et meget afsides sted, være på det rene med, at man ikke skal forvente hverken spænding eller lystfulde gys i traditionel forstand.

At plottet er fodslæbende, afspejles måske allerede i kraft af den drømmeagtige slow motion, som gør sig gældende i indledningssekvensen. Det er i indledningssekvensen navnlig Justine, der bogstaveligt er fodslæbende. Man ser her en kort sekvens med hende, som efter alt at dømmes illustrerer en drøm, hun har haft, og som hun siden hen fortæller om i filmen. Hun fortæller i en scene sin søster, omtalte Claire, at hun lige har drømt, at hun slæbte sig af sted med en bunke gråt, uldent garn, *gray woolly yarn*, viklet om benene. Man bør måske hæfte sig ved, at ordet *yarn* på engelsk tillige betyder en ende i den betydning af ordet, hvor en ende er noget man spinder, altså en historie eller skrøne, man fortæller. Filmens plot er måske netop noget *gray woolly yarn*, der slæber sig af sted.

I filmens første halvdel fejres en fest, et bryllup, nærmere bestemt Justines. Den mand, som hun netop er blevet gift med, Michael, afslører under festens forløb over for hende, at han har købt et stykke land til dem, *a plot of land*, hvilket han regner med, at hun vil blive begejstret over. Han giver hende et foto af deres nyerhvervede stykke land og opfordrer hende til altid at have det hos sig. Da hun fem minutter efter har rejst sig og er gået sin vej, finder han fotoet på gulvet. Det er begyndelsen til enden på deres forhold, som allerede er gået uigenkaldeligt i stykker, når festen er slut sent på natten eller i de tidlige morgentimer den efterfølgende dag. Så det er ikke meget, der kommer ud af den historie, eller det *plot (of land)*.

Men afsnittet med bryllupsfesten har selvfølgelig et forløb. Og man fornemmer et antal sideintriger og subplots, som dog umiddelbart forbliver halvkvædede, og derfor ikke rigtig lader sig binde sammen. Det afgørende handlingsmæssige forløb er naturligvis den omtalte opløsning af forholdet mellem de to nygifte i løbet af denne ene festaften og -nats forløb. Men denne opløsning efterlader åbenlyst flere spørgsmål end svar. Hvad der overhovedet er af plot i den første del, er således fragmenteret og henligger delvist i mørke i kraft af de mange ubesvarede spørgsmål.

Anden halvdel af filmen indledes med, at Justine ankommer til herregården igen. Hvor længe der er gået siden brylluppet fremgår ikke med bestemthed. Nogle uger eller en måned, eller lidt mere, kunne være et bud. Hun lider af et kraftigt melankolianfald og kan til at begynde med dårligt forlade sin seng. Denne anden og sidste halvdel har et endnu mere fodslæbende plot, hvis det er traditionel handling, man er ude efter. Det

afgørende forløb er her den gradvise ændring i det mentale forhold, eller måske rettere den mentale balance, mellem filmens allerede omtalte to søstre: Justine, den blonde melankoliker, og Claire, den mørkhårede med det som udgangspunkt lysere og mere handlekraftige sind. Efterhånden som det bliver klart, at undergangen er nær, bliver melankolikeren Justine mere og mere rolig, mens Claire, der i helt anderledes grad er knyttet til og hænger ved livet, bliver mere og mere panisk. Forskellen på de to søstre understreges endvidere ved, at Claire er gift og har et barn,¹ mens Justine i anden halvdel af filmen så at sige befinder sig på ruinerne af sit lynforliste ægteskab, hvad enten det så nager hende eller ej. Bortse fra at Claires mand begår selvmord, sker der intet for alvor dramatisk før undergangen indtræffer.

Det totalitære fiktive univers

Melancholia har, som jeg ser den, ikke bare et fodslæbende plot. Filmen har i realiteten et metafiktivt mellemværende med selve *begrebet* om plot. Et hovedværk i litteraturvidenskaben om dette begreb er Peter Brooks' *Reading for the plot* fra 1984. Ifølge Brooks i dette værk er det, der driver os gennem plottet som læsere – eller filmtilskuere – et begær efter slutningen.² På sin vis er dette en form for dødsdrift, da døden jo er den ultimative afslutning. Men døden er hos Brooks snarere en metafor for den afslutning, hvor alt, hvad der er sket undervejs, lader sig forstå i retrospektivitetens skær. Ved slutningens punkt er alle gåder opklaret, al tvivl ryddet af vejen, alle spørgsmål besvaret. Eller det er i hvert fald, hvad vi ønsker og begærer, skal være tilfældet. Prototypen på en fortælling, hvor alt går op til slut, hvor alt er besvaret og belyst, er, som Brooks selv påpeger, kriminalfortællingen. Men andre former for fortællinger kan selvsagt have langt mere tvetydige og ufuldstændige slutninger.

Slutninger, som omvendt er gennemført forløste i omtalte forstand, vil som regel optræde i, hvad man betegner – eller tidligere betegnede – som triviallitteratur, og den form for film, der er sammenlignelige hermed, altså forskellige former for genrefilm. I den sammenhæng er det måske værd at bemærke, at Lars von Triers bud på en gyserserie, som samtidig indeholdt en mordgåde, *Riget*, første omgang fra 1994 og den anden fra 1997, aldrig blev afsluttet.

Det kan nu præciseres, at situationen i *Melancholia* er den bemærkelsesværdige, at vores narrative begær *som udgangspunkt* er indfriet – og dermed på forhånd skuffet ud over gængse grænser. Vi ved, at det ender med en afslutning, der er langt mere omfattende og ultimativ end den

individuelle død: Jordens undergang. Imidlertid – og her findes måske endnu en lille metafiktiv sløjfe – er ethvert stykke fiktion faktisk knyttet til Jordens undergang i en specifik forstand. Forklaring følger, forhåbentlig. Når man læser et stykke fiktion i form af en roman, så er man i sin bevidsthed i romanens fiktive univers. Hvis man er mere optaget af den lænestol, man sidder i, så er der i hvert fald næppe tale om en god roman. Er romanen rigtig god, så er man til gengæld opslugt, som det hedder. Det samme gælder selvfølgelig, når det handler om det at se en film. Det skulle nemlig være biografisædet, ens forankring i virkelighedens fysiske verden, man er mest optaget af eller koncentreret om. I den forstand erstatter – negerer – det fiktive univers, man mentalt er til stede i, virkelighedens fysiske ditto, så længe man er opslugt af fiktionen.

Den franske litteraturfænomenolog Maurice Blanchot kæder dette element ved fiktionen sammen med det sprog, hvis medium litteraturen jo er. Sprogets væsen er netop negativitet, konstaterer Blanchot, hvorved han kobler sig på en længere tradition i tænkningen, som det vil føre for vidt at oprulle her. Med dette menes, at ordet jo kan bruges og forstås uafhængigt af den ting eller det fænomen, det henviser til, hvilket hænger uløseligt sammen med, at det kan overleve, den konkrete ting, det betegner. Et konkret træ visner på et tidspunkt og dør. Det gør ordet ”træ” ikke.

Hvor Peter Brooks interesserer sig for læserens og læsningens begær, interesserer Blanchot sig mere for forfatterens ditto. Og hans idé herom er, at forfatteren af litterære fiktioner netop søger at indfange og forstå den negation, som knytter sig til hans medium, sproget, selv om denne art oprindelse altid vil undslippe sådanne forsøg – da den er negation. Blanchot skriver om litteraturen i essayet ”Litteraturen og retten til døden”, at den:

er vendt mod negationens bevægelse hvormed tingene skilles fra sig selv for at de kan blive genkendt, behersket, kommunikeret. Men litteraturen stiller sig ikke tilfreds med at modtage de løsevne og fortløbende resultater af negationens bevægelse: den ønsker at gribe fat i bevægelsen i sig selv, og den ønsker at få fat i dens resultater i deres totalitet. Hvis negationen formodes at have overvundet alting, så henviser alle virkelige ting, taget én for én, til den uvirkelige helhed de udgør tilsammen, til den verden, der udgør deres mening som et hele, og det er dette synspunkt litteraturen betragter som særegent for den selv, idet den betragter tingene ud fra denne endnu *imaginære* helheds synsvinkel (...). (Blanchot 60-61)

Lad mig komme med et bud på, hvad der egentlig formuleres her. Idéen om verden som totalitet er i sig selv en art fantasme, påpeger Blanchot, da vi jo ikke kan omfatte denne totalitet i vores bevidsthed. Vi kender kun

verden i form af brudstykker af den og perspektiver på den. I øvrigt gør Kierkegaard det samme gældende i *Sygdommen til Døden*:

Det Jordiske og Timelige som saadant er netop Det, som falder ud fra hinanden, i Noget, i det Enkelte. Det er umuligt, virkeligt at tabe eller berøves alt Jordisk, thi Totalitetsbestemmelsen er en Tankebestemmelse. (11, 175)

Totalitetsbestemmelsen er med andre ord noget imaginært.

Så hvis fiktionen skal etablere sin egen fiktive verden-som-totalitet, som vi møder et større eller mindre udsnit af i det konkrete stykke fiktion, så må den først rydde den virkelige verden-som-totalitet af vejen. Fantasmet om den eksisterende verden-som-totalitet negeres kort sagt og erstattes af fantasmet om den fiktive verden-som-totalitet. Og denne negation kan selvsagt i princippet kun foretages fra et punkt hinsides alt, et punkt, kort sagt, som må være imaginært i eminent grad.

Måske er et sådant imaginært punkt antydnet på fintet vis i *Melancholia*. På den grund, der omgiver det gods eller herresæde, hvor filmen foregår, er anlagt en golfbane. To gange, i indledningssekvensen og mod slutningen, passerer vi et hul, der hører til denne bane og, som de andre, er afmærket med et flag. Dette flag bærer bare et nummer, der ikke hører nogen steder hjemme, nemlig 19. Som bekendt udgøres en hel golfbane af 18 og kun 18 huller. Det understreges endda af to replikker i filmen på forskellige steder. Det er tydeligvis ikke hensigten, at vi skal overse det 19. hul og dermed misse pointen.

Dette umulige hul kan måske opfattes som en form for bogstaveliggørelse af det abstrakte, imaginære punkt, hvorfra virkelighedens totalitet – Jorden med alt, hvad der er på og i den – lader sig negere, hvad der jo ganske bogstaveligt sker med filmens fiktive Jord til slut. Vi har dermed muligvis en veritabel metafiktiv sløjfe på færde i filmen. Med den konstatering er tiden inde til at se på henvisningerne i *Melancholia* til de omtalte film, *Festen* og *Offeret*.

Melancholia, Festen og Offeret

Motiviske paralleller til *Festen* er ikke vanskelige at få øje på i *Melancholia*. I første del er det en fest, der danner ramme om begivenhederne, blot er der her tale om en bryllupsfest. Festen i begge film foregår på et stort gods eller herresæde. Og i begge film følger man i begyndelsen en ankomst til festen, der involverer et køretøj. Fordeling af gæsteværelser og afstikkere udendørs er andre motiver, som går igen i begge film.

Der er en oplagt grund til, at Trier kunne tænkes at more sig over at alludere til *Festen*. Han og Thomas Vinterberg var begge medunderskriverere af dogmemanifestet. *Festen* er oven i købet den første dogmefilm, mens Triers *Idioterne* (1998) blev nummer to. Det kunne endvidere ligne en tanke, at allusionerne til *Festen* kommer i den film af Trier, som siden manifestet blev skrevet i mindst udstrækning har karakter af en dogmefilm, om end det håndholdte kamera stadig er i brug.

Hvis der bare er tale om en spøg, der ikke stikker dybere end som så, er det selvfølgelig ikke specielt interessant at fokusere på parallelterne mellem de to film. Jeg mener imidlertid, at *Festen* rummer en tematisk nøgle til *Melancholia*, som bør diskuteres. Den grufulde familiehemmelighed, som bliver afsløret i *Festen* er, som nok bekendt, incest. Umiddelbart er dette tema fraværende i *Melancholia*. Imidlertid forbløffes man over både de to søstres far og mors opførsel ved bryllupsfesten.

Faderen laver uforskammede practical jokes med tjenerstaben og titulerer stort set samtlige kvinder med navnet Betty. Da han holder tale for brudeparret, kommer han hurtigt ind på et i sammenhængen helt upassende emne, nemlig sit forhold til sin fraskilte kone, søstrenes mor. Hun svarer med et verbalt overfald på faderen, og så er den tale slut. Resten af festen fjoller faderen rundt og danser med sine Betty'er. Da han er på vej til at forlade festen, overtaler Justine ham til at blive og får redt et gæsteværelse op til ham. Hun fortæller ham, at hun trænger rigtig meget til at få en god snak med ham. Da Justine senere træder ind i gæsteværelset, ligger der et brev til hende fra faderen. Det indledes med ordene "To my dearest daughter Betty", og forklarer videre, at han fik et tilbud om et lift, han ikke kunne afslå. Brevet er underskrevet "Your stupid dad".

Man spørger i første omgang sig selv, hvordan en far kan være så stupid og afstumpet, at han lusker af med halen mellem benene, når hans datter på indtrængende vis har anmodet ham om at blive og tale med hende. I anden omgang vækkes en mistanke om, at der måske er noget i forholdet mellem dem, som han ikke tør blive konfronteret med. Mistanken forstærkes kun, når man betænker hans mani med navnet Betty. Denne mani antyder jo, at han ser alle kvinder som nuttede sexobjekter a la Betty Boop. At han på skrift titulerer sin egen datter som "Betty" er, set i det lys, ikke betryggende. Når faderen hedder Dexter, må man således uvægerligt spørge sig selv, om han har været lidt for fingerfærdig, *dextrous*, ikke kun i forhold til bestikket under middagen, men tidligere i forhold til sine døtre, og måske navnlig Justine. Hvis dette er tilfældet, svigtes Justine på forbløffende vis af sin mor. Moderen forlader festen i lange perioder og tilbringer tiden på sit værelse, blandt andet med at tage karbad. Justine opsøger hende på værelset og begynder at betro sig til hende. Hun fortæller, at hun er skræmt

fra vid og sans og at hun har en følelse af, at hun ikke kan gå ordentligt. Moderen replicerer, at alle mennesker er bange, og beder Justine om at skrubbe ud af hendes værelse og lade hende være i fred. Alle moderens replikker, til Justine eller andre, drypper i det hele taget på det nærmeste af vitriol. Hvis hun har brudt med søstrenes far, fordi hans forhold til sine døtre ikke var i orden, er det tydeligvis ikke et faktum, der har fået hende til at nære større sympati for dem.

Vi har altså de mulige motiviske forskydninger i forhold til *Festen*, at det ikke er krænkerens fødselsdag, der bliver fejret, men at denne er gæst ved sin datters bryllup. Desuden, at det ikke er en dreng og en pige, der er blevet krænket, men en eller to døtre.

Triers replik til Vinterberg kunne være, at han også kan skildre en fest med et incestmotiv, men uden derfor at abonnere på – eller byde ind med – psykologisk dybde. Om Justine er melankoliker, fordi hun blev krænket af sin far som barn, er ret beset ikke et videre interessant spørgsmål i forhold til filmen. Det er hendes mulige pagt med undergangen, som er interessant. Hvilken form for pagt, der nærmere bestemt er tale om, får man øje på, hvis man opfatter handlingen i *Melancholia* som en invers version af handlingen i Tarkovskijs *Offeret*. Parallellerne til denne film er også indlysende.

Offeret foregår omkring et større hus, som også befinder sig nær vandet, dog er der ikke tale om et decideret gods eller herresæde. Også i *Offeret* fejrer man en begivenhed, nemlig at hovedpersonen, Alexander, har fødselsdag, om end gæsternes antal er til at overskue. Den trussel, som opstår, er ikke hele verdens undergang, men Europas ditto i en atomkrig. Her hjælper det altså heller ikke at søge at flygte. Også i *Offeret* går strømmen, og telefonen hører op med at virke. Alexander lover Gud, at han vil give afkald på sin søn, sin familie og alt sit jordiske gods, samt aldrig mere kommunikere med nogen mennesker, hvis bare Gud vil redde Europa. Som en anden Abraham henviser Alexander til de mange uskyldige mennesker, som vil miste livet i den grusomme krig. En anden karakter, et filosofisk interesseret postbud med interesse for overnaturlige hændelser, fortæller ham efterfølgende, at han skal opsøge tjenestekvinden Maria, som bor i en nærliggende landsby, og have sex med hende. Hun er nemlig en heks – i den gode betydning af ordet – anfører postbudet, og hvis Alexander gør, som han siger, så vil alt blive som før. Alexander går til Maria og har sex med hende, og næste dag er alt som før, strømmen er tilbage og telefonen virker og der er ingen meldinger om krig. Alexander må følgelig holde sit løfte og han brænder sit hus ned og bliver efterfølgende hentet af en ambulance, efter al sandsynlighed for at blive indlagt på en psykiatrisk afdeling.

I *Melancholia* gennemføres omvendt den totale undergang, og man kan roligt sige, at intet bliver som før. Forud, under festens forløb, er der foregået en scene med sex, der umiddelbart virker helt umotiveret og gådefuld. Justine er tekstforfatter på et reklamebureau, og hendes chef er forlover og blandt gæsterne. Han venter på, at Justine finder på et slogan, en *tag line*, til en kampagne. Der er et muligt ordspil på færde i filmen i denne forbindelse. Da Justin, som omtalt, i en sekvens i indledningen slæber af sted med noget gråt garn om benene, har hun jo på sæt og vis *line tagged onto her*.

Nuvel, chefen mener altså godt, at Justine kan levere en *tag line*, selv på sin bryllupsaften. Han har endda hyret en fyr, som hedder Tim, der skal lokke sloganet ud af hende. Tim har, som chefen fremhæver, ingen uddannelse og det virker nærmest som om, han har materialiseret sig ud af intet. Som en trold af en æske. Justine chef gør det klart, at Tim kun bevarer jobbet, hvis det lykkes for ham at få sloganet ud af Justine i løbet af festen. Tim følger da i hælene på hende gennem hele forløbet, så vidt det er ham muligt. På et tidspunkt er Justine flygtet væk fra festen og er gået udenfor. Tim er i hælene på hende. Pludselig kaster hun ham omkuld på jorden og begynder at have sex med ham. Hun rider ham maskinelt og mekanisk. Til gengæld er hun ikke i stand til at have sex med Michael, som hun lige er blevet gift med, da de ellers har trukket sig tilbage til deres soveværelse. På den måde fungerer scenen med Tim selvfølgelig – på trods af gådefuldheden – som en markant kontrast.

Imidlertid har den skuespiller, der spiller Tim, Brady Corbet, ganske let tilspidsede ører. Dette *kunne* muligvis associere ham med en trold eller dæmon. Da chefen omtaler vilkårene for Tims ansættelse, siger han da også, at hvis ikke han ikke lykkes med at få sloganet ud af Justine, så er han "out on his ear", netop en talemåde, der henviser til at blive fyret. Hermed er fokus i hvert fald indirekte blevet rettet mod Tims ører.³

Hvis Tim er en trold eller en dæmon, så har vi den stik omvendte situation af den i *Offeret*. I så fald besvangrer Justine sig måske ved at have sex med ham med den kraft, hun behøver, for at hidkalde den uheldssvangre planet, som skal forårsage undergangen. Det er i forlængelse heraf værd at bemærke, at den tilsyneladende så naive og fjogede Tim fremsætter et konkret tilbud, en fristelse, til Justine. Michael er netop taget af sted med den indsigt i bagagen, at hans ægteskab allerede er kuldsejlet. Dertil har Justine i praksis opsagt sit job ved at overfuse sin chef. Tim foreslår da, at de skal danne par, både privat og som forretningspartnere. De har jo allerede, som han bemærkelsesværdigt nok siger, haft god sex, og hun har talent, mens han har sans for forretning. Justine takker nej. Hun rider

tilsyneladende gerne dæmonen for at fremme sit eget destruktive formål, men for øvrigt lader hun sig altså ikke friste.

En anden replik i filmen kan for mig at se understøtte min vidtløftige tolkning af Tim i forhold til *Offeret*. Som omtalt i note 2, gør Claire et desperat forsøg på at flygte sammen med sin søn. Hun siger, at hun vil søge til en nærliggende landsby. Sådant én, som den gode heks i *Offeret* bor i, formodentlig. Justine udbrøder hånligt: ”This has nothing to do with the village”. Hun kunne måske have uddybet sin konstatering på følgende vis: ‘der er ingen god troldmand eller hvid magiker i landsbyen, du kan have sex med, og derved redde verden’.

Jeg vil nu flytte fokus mod melankolien som motiv i filmen for derfra at bevæge mig ind på melankoli og allegori i barokken

Justine som melankoliker

Et af de mest markante nyere værker om depression og melankoli er Julia Kristevas *Soleil Noir* fra 1987. Titlen er lånt fra et digt af den franske digter Gerard de Nerval, hvori en melankoliens sorte sol optræder som motiv. Når planeten *Melancholia* i filmen af samme navn bliver opdaget så sent, som tilfældet er, skyldes det, at den har gemt sig bag solen. Det kan således ikke udelukkes, at der hermed foreligger en diskret allusion til Kristeva eller måske Nerval. Under alle omstændigheder passer Kristevas karakteristik af melankolikerne ofte forbavsende godt på Justine, som hun fremtræder i filmen.

Kristevas teori drejer sig imidlertid ikke specielt om incestofre. I stedet kunne søstrenes tydeligvis stærkt problematiske mor danne basis for en tolkning ud fra Kristeva. Ifølge Kristeva er vi alle prædisponerede for at blive melankolikere, fordi vi bliver tvunget til at løsrive os fra den tidlige forbundenhed, den såkaldte dyade, med vores mor. Spædbarnet er i dyaden forenet med det objekt, som tilfredsstillende det, på en måde, som aldrig kan finde et sidestykke senere i livet. Dette fænomen kalder Kristeva for Tingen, *la Chose*. Tingen må vi altså alle give afkald på. I stedet for den tabte ting får vi sproget og dermed adgang til et symbolsk univers. Men på grund af sprogets omtalte negativitet kan det ikke blive en fuldgod erstatning for Tingen. Som nævnt er det netop det centrale ved sprogets natur, at det er adskilt fra, hvad det benævner.

De fleste klarer imidlertid denne overgang fra at være forenet med Tingen til at indtræde i den af sproget betingede symbolske orden. Men for nogle er tabet for stort. De kan ikke gennemføre det påkrævede sorgarbejde fuldt ud og bliver derfor permanent psykisk invaliderende. Sådanne mennesker

bliver ifølge Kristeva depressive og melankolikere. Et kendetegn ved dem er, at deres sprog ofte forekommer livløst og mærkeligt løsrevet fra dem selv. I visse tilfælde kan melankolien dog danne basis for en særlig sproglig kreativitet. Sådanne sprogligt begavede melankolikere bliver ofte forfattere eller digtere, stadig ifølge Kristeva.

Justine er i filmen tydeligvis en sprogligt begavet melankoliker, når ikke hun er i et anfalds vold. Det indikerer hendes job som succesfuld tekstforfatter i hvert fald. At hun har sat sit talent i tjeneste hos Pluto, kommer hun dog til at væmmes ved på et tidspunkt i filmen, hvilket fører til, at hun, som nævnt, i praksis siger sin stilling op ved at svine sin chef til.

Ifølge Kristeva er melankolikeren ofte selvmordstruet i udpræget grad. Døden fremstår som en attraktion, som en kompensation for den tabte Ting, et trygt og indbydende mørke, et altomsluttende natligt favntag. Den måde, hvorpå Jorden opsluges af planeten i slutscenen i *Melancholia*, kunne godt være et billede på den altopslugende negation, som melankolikeren attrår. Dette leder videre til et par andre melankolske karakteristika, som Kristeva fremhæver, og som lader sig forbinde med filmens Justine. Kristeva skriver om melankolikerens ekstreme stolthed og forfængelighed. Jeg citerer fra den engelske oversættelse:

A depressive person's pride is immeasurable, and this is something one must take into account. (Kristeva 90)

I filmen er Justine netop centrum for alles opmærksomhed uden at værdsætte det. Hun er selv som en sort sol, der suger energi ud af de omgivelser, som forsøger at opmuntre hende og gøre hende tilpas. Hun føler tydeligvis, at hun gennemskuer altings tomhed, så som brylluppets overfladiske festivitas og ritualer, samt hendes arbejdsgivers smålighed og griskhed. Endda tager hun som sagt den indsigt på sig, at livet på Jorden er ondt og at ingen kommer til at savne denne planet, når den går under.

Justine er således præget af ekstrem stolthed og et gennemskuende klarsyn – der dog kun har blik for de tomme og indholdsløse sider af virkeligheden. Et sådant klarsyn omtaler Kristeva også. Ifølge hende skyldes blikket for tomheden og indholdsløsheden ved alt paradoksal nok, at melankolikeren på en særlig vis ikke vil kendes ved den omtalte negativitet ved sproget, som får det til at fungere:

Persons in despair become hyperlucid by nullifying negation. A signifying sequence, necessarily an arbitrary one, will appear to them as heavily, violently arbitrary; they will think it absurd, it will have no meaning. No

word, no object in reality will be likely to have a coherent concatenation that will also be suitable to a meaning or referent. (Kristeva 51)

Det melankolske blik er derfor et allegorisk blik, sådan som Walter Benjamin forstår et sådant, hvilket jeg vil komme ind på i det følgende.

Det kan forekomme uretfærdigt, at melankolikeren, som gennemgår så svære psykiske pinsler, traditionelt er blevet opfattet som en syndig og måske ligefrem dæmonisk figur. Men mærkeligt er det ikke, når fænomener som stolthed, selvmord, selvopslugthed og sortsyn jo er blevet opfattet som syndige, endda som kardinalsnyder. Der kan heller ikke herske tvivl om, at Justine i filmen fremstår som en dæmonisk skikkelse. Hendes demoni kommer også til udtryk ved en anden side ved hende, som Kristeva også er inde på som generel for melankolikere, nemlig en tendens til pludselig at bryde ud i aggressivt og latrinært sprog:

'liberated', 'shameless' speech. (Kristeva 47)

Da Claire, da enden er nær, mindeligt beder Justine om at støtte hende og foreslår, at de måske kunne drikke et glas vin sammen på terrassen, svarer førstnævnte uden antydning af empati: "I think your plan is a piece of shit". Dertil har jeg allerede omtalt hendes giftige – men måske stadig velfortjente – verbale overfald på sin chef.

En anden ting, Kristeva er inde på, er det forhold, at melankolikeren bogstaveligt talt oplever det, som om historien er slut, alting har nået sin afslutning:

Riveted to the past, regressing to a paradise or inferno of an unsurpassable experience, melancholy persons manifest a strange memory: everything has gone by, they seem to say, but I am faithful to those bygone days, I am nailed down to them, no revolution is possible, there is no future...An overinflated, hyperbolic past fills all the dimensions of psychic continuity. (Kristeva 60)

Her nærmer vi os det imaginære negationspunkt, som jeg var inde på i forbindelse med Blanchot og det imaginære ved forestillingen om verden-som-totalitet, enten det drejer sig om vres virelige eller et fiktivt univers. Kristeva er da heller ikke sen til at knytte denne opfattelse af, at alt er forbi, med det imaginære:

A dweller in truncated time, the depressed person is necessarily a dweller in the imaginary realm. (Kristeva 61)

Der er således gode grunde til, at *Melancholia* på den ene side er en film næsten foruden plot, men på den anden med samme ret kan siges at være *all about plot*, *all about* den attræede afslutning, *the desire for the end* i form af den endegyldige undergang.

Melankolien og det allegoriske blik

Det er åbenlyst, at det vrimler med undergangsbetonede allegoriske elementer i *Melancholia*. Det vrimler med tegn i filmen, der i en allegorisk optik fremstår som apokalyptiske. Kraftigt haglvejr, som indtræffer i *Melancholia*, optræder således et par gange i Johannesåbenbaringen, Apokalypsen.⁴ Døde fugle, som dratter ned fra himlen, kan knyttes til et par af de profetier i Det Gamle Testamente, som har et apokalyptisk tilsnit.⁵ Endelig optræder Dyrets tal fra Johannesåbenbaringen, 666, i fintet forklædning i *Melancholia*. Da Michael skal afgive et bud i det såkaldte bønnelotteri, hvor man skal gætte det antal bønner, gæsterne tilsammen har proppet i en flaske, kommer han med et tilsyneladende fuldstændig vildt skud: 2.000.006, udtalt "two million and six". En million har jo seks nuller, så man kan opfatte det sådan, at buddet lyder på to gange seks (nuller) plus seks, altså 666.

Allegoriske hentydninger, der peger i apokalyptisk retning, er selvfølgelig på deres plads i en film, som handler om Jordens undergang. Men de er også på deres plads i en film, der omhandler melankoli, i hvert fald hvis man spørger Walter Benjamin, hvis tanker om forholdet mellem melankoli og allegori i høj grad foregriber Kristeva, hvilket gør det så meget desto mere bemærkelsesværdigt, at hendes bog kun rummer to henkastede henvisninger til ham.

Walter Benjamin opfatter det barokke allegoriske blik som et melankolsk ditto. Det går han på basis af sine analyser af barokke sørgespil i værket *Ursprung des deutschen Trauerspiels* fra 1928. Før jeg nærmere indkredser dette allegoriske blik, vil jeg lige pege på, at der i filmen laves en elegant kobling mellem Justine og barokken. Det handler igen om det slogan, hendes chef kræver hun barsler med. Han viser et billede, som knytter sig til kampagnen. Dette billede går Tim derefter rundt med, sådan at han kan skrive sloganet på det. Billedet forestiller nogle liggende kvindekroppe. Om de er døde, er ikke rigtig til at afgøre. Hvis Justine forsyner dette billede med en *tag line*, så bliver linjen jo *tagged unto the picture*. Hermed har vi en allegorisk illustration, som er forsynet med en lille undertekst, en *inscriptio*, som en sådan hedder. Netop som man kender det fra barokken.

Benjamins omtalte værk er en helt uomgængelig reference for den kul-

turhistoriske forskning i melankoli i barokken, selv om han ikke kun søger hermeneutisk forståelse, men også ønsker at bruge barokken som afsæt for at forstå sider af moderniteten og dens æstetik. Under alle omstændigheder har han gennemlæst og formidler et enormt materiale, herunder diverse forgængere på feltet, således at man får et yderst omfattende indblik i den barokke forestillingsverden. Et i nærværende sammenhæng vigtigt aspekt af denne forestillingsverden er det forhold, at man i barokken forestillede sig, at melankolikeren var under skadelig indflydelse fra et himmellegeme, en planet, nærmere bestemt Saturn. Saturn er den planet, som befinder sig længst fra Jorden og som derfor har den længste omløbstid.

Langsommelighed og distance bliver således kendetegn ved melankolikeren. Men fordi den er så fjern, drager Saturn også bevidstheden væk fra ydre forhold og den leder derfor til introspektion og dybe tanker. Saturn kan kort sagt inspirere såvel til religiøs kontemplation – og sågar evnen til at profetere – som til forpinte, selvkredsende tanker. At Saturns indflydelse er tvetydig, kan ikke overraske, hvis man betænker, at planeten har fået sit navn efter Saturnus, den romerske gud, hvis græske forlæg er Kronos. Denne guddom kan om nogen betegnes som modsætningernes Gud. Kronos er tidens gud, som føder mangfoldige børn – som han dog æder – men ender som en steril figur. Han forrådes ved banal list, men er samtidig visdommens gud. Han regerer under Guldalderen, men styrttes fra tronen. Saturnus er tillige afgrødernes gud, men han og Kronos forenes i emblemet med Manden med leen, som ikke høster afgrøder, men menneskeliv og som ikke peger i retning af cyklisk genfødsel, men af nedtælling mod døden.

Det turde være evident, i hvor høj grad der i *Melancholia* trækkes på dette mytologiske og allegoriske stof, som er knyttet til den barokke opfattelse af melankolien. Planeten i filmen er så fjern, at den har kunnet skjule sig bag solen. Og i og med den slet og ret hedder *Melancholia*, indoptager den nominelt Saturn i sig endnu før den rammer Jorden, og derved opsluger denne planet på en mere bogstavelig måde.

Langsommeligheden er ikke mindst repræsenteret ved den omtalte ekstreme slow motion i indledningssekvensen. Man kan også pege på, at forløbet på vej mod kollisionen finder sted som en ”dance of death” mellem de to planeter, en *danse macabre* altså, hvor det jo så at sige er manden med leen, der svinger taktstokken. Som bemærket har melankolikeren Justine også kreative, inspirerede evner, og hun begiver sig endda af med at profetere. Man kan endvidere pege på, at de romerske saturnalier – afsæt for såvel senere tiders karneval som vores fejring af julen – var frugtbarhedsfester. Det var vigtigt at festerne sluttede på en vellykket måde, ellers

ville høsten slå fejl og undergangen derfor indtræffe. Festen i *Melancholia* ender ikke just på vellykket vis, og undergangen udebliver ikke.

Også den bemærkelsesværdige scene, hvor Justine ligger nøgen om natten ved bredden af et vandløb og lader sin krop bade i lyset fra *Melancholia* – lys som må formodes at være lige så lånt, som månens – kan udlægges på basis af den barokke forestillingsverden. For Justine er der en erotisk dimension ved denne situation, men den erotiske stemning forplanter sig ikke til tilskueren. Mon ikke det skyldes, at man fornemmer, at det, som sker her, er, at Justine bader sig i lyset fra den onde stjerne, hun har hidkaldt for at forårsage den totale død og udslættelse, hvilket er den eneste måde, hvorpå hun kan skaffe sig selv forløsning? I hvert fald var nøgenhed i barokken, som Benjamin gør opmærksom på, næsten altid forbundet med negative konnotationer som urenhed, fristelse, synd og død. Det negative syn på den naturlige krop var endvidere forbundet med et negativt syn på naturen som sådan. Det er her, det allegoriske blik kommer ind i billedet. Den barokke allegoriker ser ikke naturen som et storslået billede på Guds skaberkraft. Tværtom ser han udelukkende vidnesbyrd om altings forgængelighed, når han ser sig om i naturen. Allegorikeren ser således ikke grokraft og grøde i naturen, men alene henvisnen og forfald. Han ser kun tomhed og død, som stirrede han ind i øjenhulerne på et kranium. Som Benjamin formulerer det vedrørende allegorikerens forhold til kroppen og den levende natur, benævnt physis:

And if it is in death that the spirit becomes free, in the manner of spirits, it is not until then that the body too comes properly into its own. For this much is self-evident: the allegorization of the physis can only be carried through in all its vigour in respect of the corpse. And the characters of the *Trauerspiel* die, because it is only thus, as corpses, that they can enter into the homeland of allegory. (Benjamin 217)

Dette blik, som ser liget i den levende krop, er i allerhøjeste grad Justines blik i *Melancholia*. Som omtalt opfatter hun med sit klarsyn alt, hvad der er hult og tomt, og hvad der gemmer sig af nedrigthed bag diverse facader. Og livet på Jorden ser hun, som allerede omtalt flere gange, udelukkende som ondt.

Men Justine er ikke oprevet eller moralsk foruroliget, idet hun konstaterer dette. Der er en resigneret kulde ved konstateringen. Når Hun i *Antichrist* kundgør, at ”nature is Satan’s church”, så konstaterer Justine snarere, at *nature is Saturn’s church*. Justine ser ondska-ben og tomheden, men er selv fjern og desinteresset, hvor Hun i *Antichrist* er i sin tiltagende panikangsts vold.⁶ Med Kristeva kunne man tolke situationen således, at

Justine ønsker at blive opslugt af Tingen på så total – man kunne måske sige totalitær – en måde, som man overhovedet kan blive det. Med Benjamin kunne man til gengæld sige, at hun søger at realisere den totale allegori, hvor vi alle – hvor hele Jorden – er tvunget til som lig at følge hende ind i allegoriens hjemland.

Når Claire, Justine og Leo til slut sidder i den magiske hule, de to sidstnævnte nødtørftigt har rejst med pinde, og afventer kollisionen, er det et godt spørgsmål, om de to søstre her bliver forenede? Eller om dette tværtimod er Justines *moment de jouissance* i splendid mental isolation? Man vil nok optere for, at det sidstnævnte er tilfældet, hvis man tager udgangspunkt i Benjamins konstatering:

the only pleasure the melancholic permits himself, and it is a powerful one, is allegory. (Benjamin 185)

Set i det lys, må man kunne betegne *Melancholia* som noget nær allegoriens allegori.

The rest is silence

Referencer

- Benjamin, Walter: *The Origin of German Tragic Drama*. London og New York: Verso 1977
- Bibelen. Den Hellige Skrifs Kanoniske Bøger
- Blanchot, Maurice: *Orfeus' blik og andre essays*. København: Gyldendal 1994
- Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass., og London: Harvard University Press 1992 (New York: Alfred A. Knox 1984)
- Bøggild, Jacob: 'Chaos reigns. En læsning af Lars von Triers *Antichrist*'. I *Spring* 29 (2010)
- Kierkegaard, Søren: *Sygdommen til Døden*. I bd. 11 af *Søren Kierkegaards skrifter* 1-28, København: Gads Forlag 1997-2013
- Kristeva, Julia: *Black Sun. Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press 1989
- Sade, Marquis de: *Justine*. København: Forlaget Rhodos 2001
- Tarkovskij, Andrej: *Offeret* (1986)
- Trier, Lars von: *Melancholia* (2011)
- Vinterberg, Thomas: *Festen* (1998)

Noter

- 1 Claires søn, Leo, en dreng på 8-9 år, idealiserer tydeligvis sin tante. Han ser hende i anden halvdel af filmen vande sig i melankolianfaldets klør, og man må formode, han har set hende under lignende omstændigheder før. Alligevel ser han op til hende, blandt andet på grund af hendes angivelige evne til at bygge huler. Han kalder hende sågar for "Auntie Steelbreaker", hvilket i den danske oversættelse bliver til "Tante Bomstærk". Dette kan måske kobles til, at to astronomiske instrumenter i filmen udgør en ironisk konstellation. Det ene apparat er en sikkert dyr og avanceret stjerneikkert, som Claires rige mand, John, har anskaffet. Det andet en pind med et stykke ståltråd for enden, man kan lave en ring af. Leo har lavet det sidstnævnte instrument. Hvis man danner ringen, således at den passer med omridset på den truende planet på himlen, så kan man, over tid, følge med i, om den bliver større, og dermed nærmer sig, eller bliver mindre, og således fjerner sig. Det primitive instrument giver således det klareste trusselsbillede, hvis man kan sige det sådan. For at danne ringen, så den svarer til planetens omrids, må man, som Clairs mand formulerer det, "adjust the steel". Hvis det, som jeg vil fremlæse muligheden for, er Justine, der har påkaldt planeten, som vil udslutte Jorden, så tør det nok siges, at hun er *Auntie Steelbreaker*.
- 2 Det kan bemærkes, at præludiet til Wagners *Tristan og Isolde* leverer underlægningsmusik til indledningssekvensen i *Melancholia*. I præludiet slås tonen an til det gennemgående musikalske spor i operaen, der betegnes som 'begærsmusik', og som den såkaldte "Tristan akkord" er et vigtigt element i. Det handler om begæret som altomfattende motor, men også om begæret som principielt uopfyldeligt. Det handler om skabelse og destruktion (tak til Marianne Barlyng for at have henledt min opmærksomhed herpå). En sådan duaitet optræder også motivisk i indledningssekvensen. Den korte billedsekvens deri med *Melancholia*, der rammer og nærmest opsluger Jorden, ligner mest af alt en sekvens med en sædcelle, der penetrerer et æg.
- 3 Chefen varslor også om, at Tim, hvis det mislykkes for ham at få fat i sloganet, vil være "back where he came from". Spørgsmålet er om det, i bedste folkevise- eller eventyrstil, er under en bro. Justine prøver to gange at krydse broen til hest, men begge gange refuserer hesten, der bærer navnet Abraham. En tredje gang er det en *golf cart*, som Claire og hendes søn meningsløst forsøger at flygte i, der går i stå lige før broen. Tretallet længe leve. Trollden under broen som emblem på det truende ved seksualiteten kan, hvis man ønsker det, relateres til det mulige incestmotiv i filmen.
- 4 11, 19 og 16, 21
- 5 Eksempelvis Ezekiel 38, 20 og Hosea 4, 3

6 Vedrørende *Antichrist* kan jeg henvise til min artikel "Chaos reigns. En læsning af Lars von Triers *Antichrist*", som kan læses i nr. 29 af tidsskriftet *Spring*.

I 2016 udkommer Jacob Bøggild og Lilian Munk Rösings bog om Lars von Triers trilogi ("Antichrist", "Melancholia" og "Nymphomaniac") på Forlaget Spring.

