



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV 350

Allmenn litteraturvitenskap mastergradsoppgåve

Høst 2021

I den allersidste del af ildens æra

Den mørke økologi i Lidegaards og Ørntofts digte

Thorbjørn Aksel Nielsen

Abstract

This thesis explores the poetry of Liv Sejrbo Lidegaard and Theis Ørntoft and views it through the lens of dark ecology. To this end, it first explores some research already done on Danish ecocritical literature, as well as Tue Andersen Nexø's presentation of the literature from the decade before, the so-called social turn. Throughout the analysis, the poetry is put in conversation with the theory of Timothy Morton and his view of ecology and dark ecology. It finds that this poetry sees the current climatic situation as non-sustainable, and that it sees the human as a being of the world, not a separated being nor above it. Instead, the poetry presents a world that is totally interconnected, as best described by Morton's mesh-theory.

Additionally, it finds that both current reactions from society are found to be insufficient, and that a new way of viewing the human as being always already in the world would be the basis of a new ethics and new possible actions. Especially Lidegaard presents a way to view the interaction between the collective and the individual that points a way forward, that also fits with Morton's theory. Finally, it disagrees with some of the existing research and finds that this wave of eco-poetry does in fact not break with the autonomy of the arts, but instead presents its critique of society in a way that affirms its autonomy, though it does reflect Peter Sloterdijk's call for individual change emanating from the world itself.

INDLEDNING	1
<i>ET NYT KALD</i>	<i>1</i>
<i>KLIMARAPPORT</i>	<i>3</i>
<i>KAN VERDEN FORANDRES GENNEM LITTERATUREN?</i>	<i>4</i>
<i>OPGAVENS INDHOLD</i>	<i>5</i>
BAGGRUNDSMATERIALE	7
<i>00'ERNES PARADIGME</i>	<i>7</i>
SAMFUND OG LITTERATUR I 70'ERNE OG 00'ERNE	7
FRA VELFÆRDSSTAT TIL KONKURRENCESTAT	8
DET INSTRUMENTALISEREDE MENNESKE	9
<i>ETISK VENDING, MATERIEL DREJNING</i>	<i>10</i>
DEN MATERIELLE DREJNING	10
ETISK VENDING	11
<i>KUNSTNERISK AUTONOMI</i>	<i>13</i>
<i>FORSKELLIGE TILGANGE</i>	<i>14</i>
ØKOPOESI	14
ANTROPOCÆN	15
KONTINUUM MELLEM 3 PERSPEKTIVER	16
HARMONISK OG DISSONANT, EN SKALA	18
HARMONISK	19
DISSONANT	19
LIDEGAARD OG ØRNTOFTS MØRKE ØKOLOGIER	22
<i>PRÆSENTATION AF DIGTSAMLINGERNE</i>	<i>22</i>
DIGTE 2014	22
LÆSNINGER AF ØRNTOFT	23
VI ER HER	24

<i>DEBUTSAMLINGER</i>	25
YEAH YEAH YEAH	25
FÆLLEDEN	26
<i>POETIK OG TITEL</i>	27
DIGTE 2014'S UDSIGELSESPOSITION	27
TITLENS BETYDNING I VI ER HER	30
LIDEGAARDS UDSIGELSESPOSITION	33
<i>TROEN PÅ SAMFUNDET</i>	37
<i>SPROGET OG MENNESKET</i>	41
<i>THE MESH</i>	44
ALTINGS DYSTRE SAMMENHÆNG HOS ØRNTOFT	44
SAMMENVÆVNINGEN HOS LIDEGAARD	47
<i>DEN NYE CIRKEL OG DEN NØDVENDIGE REVOLUTION</i>	52
GLÆDE OG HÅB, PARODIENS MAGT	52
DEN NYE CIRKEL, FÆLLESSKABETS GLÆDE	57
DEN NØDVENDIGE REVOLUTION	60
<u>00'ERNE OG 10'ERNE</u>	<u>66</u>
<u>INDVENDINGER MOD DEN EKSISTERENDE FORSKNING</u>	<u>69</u>
<u>MØRKE ERKENDELSE?</u>	<u>71</u>
<u>LITTERATURLISTE</u>	<u>74</u>

Indledning

Klimakrisen kan i dag siges at være den vigtigste udfordring menneskeheden står overfor. Denne erkendelse, kan betragtes som et kald.

Et nyt kald

Det lader sig ikke benægte: Den eneste kendsgerning af universel etisk betydning i den aktuelle verden er den diffuse og allestedsværende indsigt om, at det ikke kan fortsætte på denne måde.

(Sloterdijk 2020, 134)

Sådan skriver Peter Sloterdijk i artiklen »Det absolutte imperativ« og fortsætter: Kunsten har mistet sin autoritet, og dermed sin evne til at aftvinge forandring. Den eneste autoritet der nu eksisterer, er den globale krise, der bare kan ses som et forvarsel for en global katastrofe. Krisen får autoritet ved at henvise til noget ubegribeligt. Derfor råder den over en monstrøs aura, og dens primære kendetegn er da også de samme som før i tiden blev tilskrevet transcendent magte. Han sammenligner krisen med en åndelig åbenbaring på følgende måde: Krisen er tilsløret, men ses i de tegn den efterlader i verdenen. Den er ikke kommet endnu, men er til stede i vores tid i form af varsler. Den viser sig for enkelte mennesker, men er udenfor menneskelig fatteevne. Og slutteligt kalder den folk til at tjene som profeter, der igen ignoreres som urostifere. Her er parallellerne til Jesus, Muhammed og Buddha tydelige. Men det bliver endnu tydeligere: Kun de færreste var klar til at begynde en nyt liv for Guds skyld, og det samme gælder nu. Hvor mange har sluttet at spise kød? Køre bil? Opgivet at købe nye varer? Derfor udformes der ifølge Sloterdijk i lyset af klimakrisen et nyt absolut imperativ:

Ændr dit liv! Ellers vil den fuldstændige afsløring før eller siden blotlægge for jer, hvad I forsømte i forvarslernes tid!

(Sloterdijk 2020, 136)

Denne tanke har i hvert fald noget til fæles med Timothy Morton og mørk økologi, som den fremstilles i hans bøger. I *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (2016) præsenterer Morton mørk økologi som noget der skal tænkes som en gåde. Vi skal lære at

tænke »ecognistic«¹. Dette betyder at vænne sig til det mærkelige, men ikke lade det mærkelige blive umærkeligt. Med andre ord skal vi lære at være hjemme i »the uncanny«, uden at blive herskere og samtidigt fortsætte med at finde det mærkelige umærkeligt (Morton 2016, s. 5). »Ecognosis« er en måde at blive økologiske bevidste på, men samtidig erkende at denne bevidsthed er, hvad Morton kalder, *weird*. Weird som i nornernes sammenfletning af skæbnen, men også som et skin af en tråd der går mellem kausale og æstetiske dimensioner. Dette weird og dets relation til nornerne giver det en slynget form, som en sløjfe eller løkke. Økologisk bevidsthed må derfor også gå i ring, fordi menneskelige indgreb går i ring, fordi økologiske og biologiske systemer er ringe. Eksistens i sig selv er at indtage denne ringform (Morton 2016, s. 6).

The loop forms of being means we live in a universe of finitude and fragility, a world in which objects are suffused with and surrounded by mysterious hermeneutical clouds of unknowing. It means that the politics of coexistence are always contingent, brittle and flawed, so that in the thinking of interdependence at least one being must be missing. Ecognistic jigsaws are never complete.

(Morton 2016, s. 6)

Hos både Morton og Sloterdijk finder vi altså mystiske eller nærmest-religiøse tanker om klimakrisen. Dette påvirker selvfølgelig deres dom over vores eksisterende tankemåder, og giver dem et udgangspunkt for at tænke nyt om kunsten, litteraturen og deres forhold til verdenen. Med udgangspunkt i det religiøse kald og tanken om profetier har jeg taget fat i to danske digtsamlinger fra det sidste årti, hvis titler begge indikerer en form for status over tidens tilstand: *Digte 2014* fra 2014 af Theis Ørntoft og *Vi er her* fra 2018 af Liv Sejrbo Lidegaard. Begge har udgivet en digtsamling før, som vil blive brugt til at belyse forfatterskaberne, og begge vil jeg læse som økokritiske digtsamlinger.

I 2011 blev den danske digter Lars Skinnebach i Information i artiklen »'Kunst der ikke spejler katastrofen, er ikke vigtig'« citeret således:

¹ Jeg vil her bemærke min brug af anførselstegn, der følger de danske retskrivningsreglers hovedform. De vender derfor omvendt af de norske.

»Kunst, der ikke beskæftiger sig med menneskehedens største trussel (KK)
[klimakrisen, *red.*] er ikke værd at beskæftige sig med«
(Wamsler 2011)

Helt tydeligt kobler Skinnebach her kaldet sammen med kunsten — og ser kunsten som en forlængelse af svaret på dette kald. Her må vi interessere os for hvad kunsten beskæftiger sig med, og beskæftiger den sig ikke med klimakrisen, så er det ikke længere interessant som kunst.

»Vores gamle verden er brudt sammen — eller lige på vej til det. 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 at erkende en masse dybder i sindet.«
(Wamsler 2011)

Både Sloterdijk og Skinnebach giver udtryk for et verdenssyn hvor kunstens autonomi kan blive sat under pres: Skinnebach vil digte på klimakrisens præmisser, ikke på autonomiens grund, og giver også udtryk for et natursyn der peger i retning af mørk økologi.

Klimarapport

Jeg vil her kort citere et uddrag af FNs klimarapport fra 2007, for at understrege, at vi i nogle år nu har vidst det Sloterdijk, Morton og Skinnebach tager som udgangspunkt: Efter år 2007 er der ikke længere nogen tvivl der kan gives nogen særlig vægt: 1. Klimakrisen er virkelig. 2. Den er med al sandsynlighed menneskeskabt.

Warming of the climate system is unequivocal, as is now evident from observations of increases in global average air and ocean temperatures, widespread melting of snow and ice and rising global average sea level.
(IPCC og Pachauri 2008, s. 2)

Og:

Most of the observed increase in global average temperatures since the mid-20th century is very likely due to the observed increase in anthropogenic GHG concentrations. It is likely that there has been significant anthropogenic warming

over the past 50 years averaged over each continent (except Antarctica).

(IPCC og Pachauri 2008, s. 5)

Vi står over for en af vores civilisations største udfordringer nogensinde: Den menneskeskabte globale opvarmning, de klimaforandringer det vil føre til og forsøget på at minimere og håndtere dem. Ifølge Harvey Weiss og Raymond S. Bradleys artikel »What Drives Societal Collapse« (2001) har klimaforandringer også før været en vigtig faktor i store civilisationers fald (fx. Mayaerne, hvor kraftigere tørkeperioder førte til færre afgrøder), og står som en af de primære årsager til at samfund kollapse. Når en kulturs traditionelle afgrøder ikke længere giver det samme afkast som før kommer samfundet i krise. Dette underbygges yderligere i Andreas Malms udlægning af 1700-tallets voldsomme kaos og forandringer i »Hvem tændte denne ild?« (2020). Denne krise kan have kostet en tredjedel af jordens befolkning livet, og nogle historikere mener at ophavet til den, i hvert fald delvist, skal findes i klimaforandringer. Specifikt er der i 1700-tallet tale om den lille istid (Malm 2020, s. 10–11). Men mens katastrofer kan føre til vold og kollaps, inspirerede pesten Dekameronen, måske det mest direkte eksempel på, hvordan et samfund i krise kan føre til nyvindinger i måden mennesket fortæller på.

»En krise kan siges at være en slags opvågning« skriver Jeppe Carstensen og Andreas Vermehren Holm i forordet til *Ny Jord 3-4* fra 2020. De fortsætter:

En forståelse for vores egen destruktive kraft og overdrevne brug af styrke som art og samfundsklasse, der kommer til udtryk gennem tiderne på så fatal og forskellig vis, kalder på spørgsmål om livsformer, praksisformer og hensyn, som varer længere end menneskenes eget liv og fordrer en helt ny skalabevidsthed. (Carstensen og Vermehren Holm 2020, s. 8)

Dette er hvad vi kan forsømme, om vi ikke følger den fordring Sloterdijk påpeger er i verdenen nu.

Kan verden forandres gennem litteraturen?

Timothy Morton skriver i *Ecology without Nature*, at det at tale om miljøet eller det ubevidste, er ubehageligt for de fleste, fordi det gør noget ubevidst bevidst og sætter baggrunden i forgrunden. På en måde ophører noget der er »derovre« med at være »derovre« og verdenen føles som om den skrumper. Det er derfor et narrativ er et effektivt politisk

værktøj, ifølge Morton, fordi det kan flytte vores verdensbillede. I den optik producerer kunsten verdensbilleder, og den økologiske tænknings opgave, i Mortons optik, er at finde et nyt verdensbillede, der kan forandre vores politik og vores samfund. Med andre ord, mener han at vi skal stoppe med at tænke antropocentrisk og begynde at tænke økocentrisk (Morton 2009, s. 1-4). I dag er det fortsat et stærkt retorisk værktøj at appellere til naturen, men for Morton er dette bare et tegn på hvor langt vi stadig har at bevæge os (s. 24).

In a world properly attuned to the environment, we would read all poems with an eye to ecology, no matter their content
(Morton 2009, s. 79)

Det Morton siger med dette, er at vi må finde en ny måde at tænke verdenen på, en måde der vil resultere i at al kunst bliver læst med et økokritisk blik på samme måde som et feministisk eller psykoanalytisk blik i dag er mulig. Men det kræver at vi når til et punkt hvor naturen ikke har en særlig magt, fordi det ikke er noget der er »derovre« vi kan referere til som noget eksternt. Vi må erkende vores forbindelse til det omgivende, i stedet for at fokusere på hvordan vi er anderledes. Med andre ord må vi kravle ned fra vores piedestal som mennesker, og se os selv som en del af verdenen. For at nå dertil har kunsten en særlig mulighed, fordi den skaber nye måder at se verdenen på. Og for at forandre verdenen må vi først se den på en anden måde.

Opgavens indhold

I den første del af opgaven vil jeg kort redegøre for dansk lyriks udvikling fra begyndelsen af det nye årtusinde ved hjælp af *Vidnesbyrd fra Velfærdsstaten* af Tue Andersen Nexø (2016) der dækker det første årti, og arbejde videre med udviklingen i det følgende årti med udgangspunkt i bl.a. Louise Mønsters artikel »Det politiskes genkomst i dansk samtidslyrik« fra 2019 der omtaler udviklingen i det følgende årti. Her mener Mønster at dansk lyrik giver køb på noget af sin autonomi, for at kunne udtrykke sig mere direkte etisk og politisk. Den ene af de to digtsamlinger jeg vil analysere, har Mønster behandlet i sin artikel, nemlig *Digte 2014* af Theis Ørntoft fra 2014. Denne er blevet beskrevet som en dystopisk digtsamling. Den anden er *Vi er her* af Liv Sejrbo Lidegaard.

Økokritikken favner en række forskellige tilgange, og repræsenterer således ikke én metode eller ét teoretisk udgangspunkt. Mit udgangspunkt bliver derfor at sætte

digtsamlingerne i diskussion med en af de mere prominente teoretikere indenfor feltet: Timothy Morton og hans bøger *Ecology without Nature*, *Humankind* og *Dark Ecology*. Hvilke erkendelser opstår i dette møde? Hvordan ser en mørk økologisk digtning ud? Og holder denne påstand om at autonomien er under pres vand?

Nogle af de spørgsmål jeg behandler er: Hvad sker der med kunstens, her specifikt poesiens, forhold til samfundet, når det nu er verdenen selv der afkræver ændring? Kan den alliere sig med dette nye transcendent, uden at blive instrumentaliseret? Kan den fortsat være en anden repræsentant for naturen - som vi nu på en eller anden måde er ved at erkende at vi ikke har kontrol over? Eller er kunsten ikke i dette transcendentenes tjeneste? Er det noget helt andet vi finder her? Noget fortsat uafhængigt, noget fortsat uforklarligt?

Jeg kommer også efter analysen til at sammenligne mine konklusioner med Nexø's beskrivelse af 00'ernes litteratur, da der her er nogle klare forskelle, der tydeliggør hvad der er sket med digtningen. Og videre med den eksisterende forskning, som jeg præsenterer efter Nexø.

Vestlig kultur har altid haft mennesket i centrum for verdenen, først i bibelen, hvor mennesket er sat i verdenen for at herske over jorden og dyrene, men også senere i oplysningstiden, hvor vores forståelse af verdenen ud fra rent rationelle rammer, trækker et system ned over både mennesker og dyr der fratager dem agens, og til dels reducerer liv til biologiske maskiner. Ved at forstå alt som styret af rent fysiske, kemiske eller biologiske regler, bliver vi ude af stand til at se ræven som et levende, tænkende væsen, hvilket nødvendigvis vil påvirke måden man administrerer, lovgiver og behandler både andre arter men også andre mennesker på. Kan vi i det hele taget forestille os en litteratur og et verdenssyn der ikke er antropocentrisk? Vi er jo mennesker, og vores udsigelsesposition er derfor nødvendigvis menneskelig. At mennesket står for sig selv, betyder ikke at det ikke-menneskelige nødvendigvis må være objekt, men spørgsmålet er om teksterne lykkes med dette - og om de alle udfordrer det.

Baggrundsmateriale

00'ernes paradigme

I sin bog *Vidnesbyrd fra Velfærdsstaten* fra 2016 beskriver Tue Andersen Nexø hvordan 00'ernes litteratur er skeptisk overfor politik, og hvordan den forholder sig til velfærdsstaten. Dette gør Nexø ved at sammenligne 00'ernes litteratur med 70'ernes - et årti hvor velfærdsstatens ideologi også blev tematiseret i litteraturen.

Samfund og litteratur i 70'erne og 00'erne

Nexø skriver, at litteraturen i 1970'erne generelt så individet som et produkt af samfundet, hvorfor individets manglende individualitet blev begrædt. At individet er blevet gjort til et produkt af samfundet, ses i litteraturen som et overgreb mod individet. Den enkeltes drømme og livets mening gives af systemet, hvilket betyder at de er tomme og i modstrid med det enkelte menneskes ægte eksistens. Som modsætning til systemet står den enkelte og de små kollektiver (Nexø 2016, s. 13). Man må, på egen hånd, finde frem til sit egentlige jeg gennem de mindre kollektiver. Det er her individet kommer til syne: I sin reaktion mod samfundet - og gennem oprøret bliver den enkelte til. I 00'erne fremstår samfundet i stedet som en række typiske situationer og sociale normer i stedet for 70'ernes totale system. Men samfundet er stadig fremmedgørende, netop gennem disse normer og etablerede interaktionsformer. Ifølge Nexø portrætteres »det sociale livs overflade og hverdagens mikrosociale træghed« (Nexø 2016, s. 11).

I 00'erne etableres en ny social grundfigur i litteraturen. Her er det ikke længere systemet der giver tomme drømme, men i stedet ses den enkelte som en del af et netværk af relationer. Mennesket har ikke længere en mere ægte kerne der går forud for det sociale netværk. Det monolitiske system er nu erstattet af et uoverskueligt rodnet af sociale relationer. Litteraturen, der før var optaget af hvordan den enkelte træder frem gennem sin modstand mod systemet, bliver i 00'erne i stedet optaget af hvordan vi omgås hinanden: Hvordan formes vores selvforståelse af små hverdagsritualer og normer. Derfor er der også færre énere ala *Den kroniske uskyld*, og færre ødipale konflikter, da patriarkens magt er udvandet. I stedet ses det sociale liv som scriptet, noget der ses gennem udforskningen af normer, roller og sammenbruddet af disse roller. Litteraturen viser hvordan dette script kan bruges til

udglatning af konflikter, og hvordan disse konflikter har rod i normernes kollaps (Nexø 2016, s. 14).

Ved at sammenligne Lone Hørslevs *Ærgerligt ærgerligt* fra 2003 og Vita Andersens *Tryghedsnarkomaner* fra 1977, viser Nexø hvordan manglen på de sociale koder for selvudlevering hos Hørslev er en mangel, men ikke en der kan reduceres til symboler. I Andersens bekendelsesdigte bliver det materielle til symboler på manglende mening i livet. Forskellen her er altså ikke om 00'erne er lykkedes bedre med at indlejre det politiske i det æstetiske, men at 00'ernes litteratur præsenterer en anden social ontologi, og dette medfører en mindre politisk engageret digtning (Nexø 2016, s. 16-17).

At fokus er så meget på den enkeltes indlejring i det sociale netværk, betyder også at 00'ernes digtning ikke kommer frem til principielle og symbolske betragtninger. Uligheden og urimeligheden i samfundet kommer af og til syne, men bliver fremstillet som en tilfældighed (Nexø 2016, s. 20-21).

Fra velfærdsstat til konkurrencestat

Nexø skriver, at velfærdsstaten fra 70'erne til 00'erne har flyttet sin emfase fra at være et idealistisk projekt, til at være et system der, i højere grad, skal sikre statens konkurrencedygtighed med andre stater. Velfærdsstaten, hvis opgave før var at skabe et system, der sikrer økonomisk stabilitet og værdighed, lader nu til først og fremmest at arbejde for, at sikre Danmarks konkurrencedygtighed gennem flexicuritysystemet. En af konsekvenserne er et nyt menneskesyn: Individet bør nu være faglig kompetent (for at være en effektiv medarbejder), arbejdsdygtig (så befolkningen som helhed kan være effektive og konkurrere andre landes arbejdsstyrker) og arbejdsformående (så individet ivrigt og motiveret deltager i dets egen udvikling af arbejdsevne og arbejdslyst). Nexø skriver dog, at pointen også er at den enkelte skal have et meningsfuldt liv: Gennem forbrug og arbejde. Den enkeltes selvudvikling bør ske både i det private liv, og på arbejdet; denne selvudvikling må være rettet både mod dygtiggørelse og det meningsfulde liv (Nexø 2016, 32–34).

Velfærdsstatens fokus er altså ikke længere på det rent politiske (at lægge til rette for den enkeltes frigørelse, myndighed og værdighed), men har flyttet sin emfase fra ideologi til nationaløkonomi. Den enkelte skal indgå i denne økonomi gennem nydelse, meningsfuld succes og produktivitet. Det bliver derfor også tydeligt hvad det er 00'ernes litteratur er

kritisk til: Den fremviser karriereliv som en fernis der skjuler »en blodig arena for kampe om status og anerkendelse«, hvor individet gør andre mennesker til midler for egen succes (Nexø 2016, s. 35).

Det instrumentaliserede menneske

En af velfærdstatens grundlæggende idealer, er social lighed. Dette søges gennem en sikring af lige muligheden for alle. Dette er motivationen bag etableringen af folkebiblioteker, sportshaller m.m. Andre grundpiller er muligheden for selvrealisering og god socialisering af alle. Bag idealet om selvrealisering ligger en antagelse om at den enes udfoldelse ikke er i strid med den andens. Socialiseringen, derimod, er et forsøg på at undgå spildt potentiale. Dette er egentligt et dobbelt motiv: På den ene side ønsker velfærdsstaten at løfte et hvert talent frem, for at fremme velfærdsstatens konkurrenceevne, mens den på den anden side forsøger at sikre social retfærdighed, her ved at sikre at talentfulde børn af lavtuddannede også kan få højere uddannelser (Nexø 2016, s. 41-43).

Men hvad så med de socialt udsatte børn der ikke har nogen særlige evner? Hvis man ingen særlig økonomisk værdi har for staten har man ingen værdi. Det er en reduktion af mennesket til økonomisk udbytte, en instrumentalisering af social retfærdighed til økonomisk overskud. Det idealistiske formål underordnes her det økonomiske: Mulighederne skal være lige for alle - ikke fordi alle er lige, men fordi det er vigtigt for nationalstatens konkurrenceevne at den undgår spildt potentiale. Nationalstatens velfærd kan derfor i sidste ende forstås som et redskab til instrumentalisering af individerne på markedets præmisser - i nationalstatens konkurrence med andre stater. Dette tematiserer litteraturen i fortællinger hvor de to sideløbende historier om individet og samfundet ikke går op (Nexø 2016, s. 46-47). I fortællinger om klasserejser ses dette i fortællinger, hvor den enkelte må erkende sin egen indre splittelse mellem opvækstens idealer og de nye idealer, der optages fra staten. Kun gennem denne erkendelse kan det vokse (Nexø 2016, s. 56-47).

Men selv efter en sådan erkendelse er bevægelsen opad i samfundet ikke uproblematisk. Der er fortsat sociale ritualer i andre samfundsklasser der også må læres, men de er ikke alle lige tilgængelige. I stedet svæver nogle af disse sociale ritualer i samfundslagene som en skjult og tavs viden, og individet på klasserejse må selv afkode og lære sig disse. Hvis dette ikke lykkes, opstår der nye problemer, da individet ikke kan navigere de sociale rum, og der opstår en splittelse mellem det indre og det ydre (Nexø 2016, s. 71).

Nexø viser at individets succes er et produkt af konkurrencestaten: Konkurrencestaten producerer tabere og vindere. Vinderne er dem der klarer sig godt indenfor præmisserne det udstikker, og formår at rejse sig over deres omstændigheder, og realiserer sig selv gennem dets arbejde og forbruget der tilbydes. Er man ikke i stand til at arbejde og forbruge sig til selvrealisering, bliver man sandsynligvist en taber.

Etisk vending, materiel drejning

Forskellige forskere har givet forskellige navne til, og blik på, hvad der sker efter 00'erne.

Den materielle drejning

I *Den Materielle Drejning* af Martin Gregersen og Tobias Skiveren fra 2016 præsenterer de, hvad de kalder den materielle drejning, som en reaktion på de diskurs- og sprogligt orienterede teorier der går forud for den, og er derfor i høj grad en flytning af fokus fra netop diskurs og sprog til objekternes verden. Det er derfor også et brud med det skel, der siden Kant har nægtet os at diskutere tingen i sig selv.

Den Materielle Drejning præsenterer Graham Harmans idé om at objektets grundbevægelse er tilbagetrækning («withdrawal») som et alternativ. I denne forståelse kan objektet ikke reduceres til dets egenskaber, der er noget mere til stede i objektet. En sten er ikke bare hård, den er mere end det vi betragter som dens primære egenskab (Gregersen og Skiveren 2016, s. 17). *Den Materielle Drejning* skriver om målet for denne teori at:

Ambitionen går her i stedet ud på at afbryde det antropocentriske navlepilleri for til gengæld at dykke ned i og forsøge at absorbere tingenes uklare og mærkværdige virkelighed.

(Gregersen og Skiveren 2016, s. 18)

Og videre:

I en vis forstand handler projektet således om at dreje verdens affortryllelse i retning af en genfortryllelse.

(Gregersen og Skiveren 2016, s. 18)

Gregersen og Skiveren understreger at vendingen mod det materielle altså ikke drejer sig om en form for ny realisme, social-realisme eller common-sense realisme, men derimod en

weird realisme, hvor tingene kontinuerligt lukker sig om deres mystiske virkelighed (Gregersen og Skiveren 2016, s. 18).

Den Materielle Drejning citerer Jane Bennett for følgende:

»Poetry can help us feel more of the liveliness hidden in such things and reveal more of the threads of connection binding our fate to theirs.«

(Gregersen og Skiveren 2016, s. 24)

Dette er altså udgangspunktet for hvorfor litteraturen er interessant i denne sammenhæng: Den kan gøre os i stand til at føle livet i det ikke-menneskelige, og derved afsløre hvordan vi som menneskelige individer er bundet til både hinanden, og det ikke-menneskelige. Modsætning mellem denne tænkning og en gammel/etableret tænkning der underordner materien i forhold til tanken tanken. Her ses materien som passiv og betydningsneutralt. Men den materielle drejning ser ikke materien som passiv eller som værdineutral (Gregersen og Skiveren 2016, s. 24-25).

Årsagen til at økokritikken vinder frem, også inden for litteraturen, skal nok findes i de mere og mere åbenbare konsekvenser, der viser hvordan vores civilisation undergraves af de samme handlinger, som i dag sikrer vores levestandard og levevis. Gregersen og Skiveren udpeger indirekte det kald, Sloterdijk også snakker om. På den måde kobler *Den Materielle Drejning* klart nye filosofiske erkendelser til de reelle udfordringer, vi står overfor som menneskehed, samtidig med at dette kobles til nye strømninger i litteraturen. Der *er* en klar sammenhæng. Det er netop denne menneskelige indflydelse på verden, der gør at vi ikke længere, som mennesker, kan ignorere verden som passiv materie vi kan bearbejde og bruge efter forgodtbefindende (Gregersen og Skiveren 2016, s. 29-30).

Det er her værd at bemærke, at dette er et syn på litteraturen der ikke er langt fra Adornos, selvom dette ikke er noget jeg vil gå dybere ind på her:

Art allies itself with repressed and dominated nature in the progressively rationalised and integrated society.

(Adorno 2014, s. 443)

Etisk vending

En anden måde at se den vending der er sket efter 2010, er at betragte det som en etisk vending. Dette gør netop Louise Mønster i hendes artikel »Det politiske genkomst i dansk samtidslyrik« fra 2019.

I forlængelse af den sociale vending, præsenterer Mønster os for det hun kalder den etiske vending. Dette sker i 2010'erne, hvor den politiske litteratur slår igennem i den brede kultur og skaber debat. Hun argumenterer for, at der her sker en drejning væk fra det modernistiske autonomiideal - og i stedet italesætter poesien nu bekymringer og aktuelle debatter. Det er fx klimakrisen og den antropocæne tid. Her sker der bl.a. En bearbejdning af natur vs menneske, der i visse værker forsøges ophævet som skillelinje. Men det er også italesættelsen af køn, etnicitet, adoption, seksualitet, handicap, krig, flygtninge og indvandrerspørgsmålet (Mønster 2019, s. 146).

Mønster skriver at lyrikken har ekspanderet i 2010'erne, særligt sammenlignet med 1980'erne og 1990'erne. I 80'erne og 90'erne var lyrikken primært æstetisk og eksistentielt, hvilket betød at det var en autonom og eksklusiv litteratur. Ekspansionen i 10'erne handler derfor i høj grad om at der er opstået nye formater og udtryk, og at lyrikken udforsker nye medier. Dette er sket samtidig med, at lyrikken har fået en større kontaktflade med omverdenen (og derfor er blevet mindre autonom og eksklusiv). Denne større kontaktflade resulterer også i et større engagement i politik og miljø, hvilket kommer til udtryk i digtene. Klima, kapitalisme, forbrugerisme, magtforhold, etnicitet og køn. Dette kalder Mønster for verdensvending - og hun skriver videre at det også giver en uren æstetik. Det forandrede udtryk, og lyrikkens forandrede forhold til omverdenen, hænger sammen. Lyrikken opgiver æstetisk autonomi og eksklusivitet, og opnår i stedet et mere heteronomt udtryk, og bliver diskursiv. Det er dette heterogene Mønster kalder for urent (2019, s. 143).

Da 2010'ernes poesi er heterogen, er det altså her muligt at finde politik både i formen og på indholdssiden. Litteraturen tager både stilling til og omfavner vores (selv)forståelse i kritisk og selvkritisk tænkende værker. I stedet for at følge et ideal foreslår værkerne selv retninger for læsningen (Mønster 2019, s. 147).

Mønster skriver i kapitlet »Antropocæn poesi: Et spor i skandinavisk digtning« i bogen *Økopoesi* fra 2017 om fire forskellige digtere fra 2010'erne, som hun mener er eksempler på en generation af forfattere der er tydeligt engageret i diskussionen om vores plads i verden og

vores brug af den. Deres værker overskrider æstetikens domæne for at påtage sig en vigtig etisk funktion (Mønster 2017, s. 188).

Nok er poesien sin egen, men den er ikke autonom i den betydning, at den skulle stå udenfor verden. Derimod udspringer poesien af vores fælles verden og virker tilbage på den.

(Mønster 2017, s. 188-189)

Kunstnerisk Autonomi

Mønster beskriver to grundlæggende teoretiske modsætninger mellem Lukacs og Adorno: Hvor Lukacs ser den realistiske litteratur som politisk litteratur, i kraft af italesættelsen, ser Adorno det sociale i det der ikke italesætter det sociale. Modsat Lukacs mener Adorno ikke, at det er i indholdet vi finder den egentlige politiske tale, men i formen. Denne modsætning er heller ikke ny i dansk poesi, ifølge Mønster løber den igennem dansk litteraturhistorie fra modernismen og frem. Men 70'ernes politiske lyrik førte til en stor skepsis overfor politisk litteratur, og i eftertiden er politisk litteratur blevet set som reducerende af læsningen, og denne opfattelse har spor frem til 00'erne (Mønster 2019, s. 144-145).

Videre præsenterer Mønster i hendes kapitel i *Økopoesi* Lars Skinnebachs *Øvelser og rituelle tekster* fra 2010 som eksempel på digternes søgning væk fra det autonome kunstneriske rum. Dette er et værk der eksplicit kaster sig ind i debatten om menneskets plads i verden, fra bagsidetekst, til form og indhold. Mønster citerer bagsideteksten for de to følgende udsagn:

»Kunst der ikke beskæftiger sig med klimakrisen er ikke værd at beskæftige sig med«

(Mønster 2017, s. 169)

Og videre:

»Bogen er en strukturel vej til indsigt og et opgør med 200 års autonomi-ideale i den vestlige kunstforståelse.«

(Mønster 2017, s. 169)

Skinnebach mener altså, at i dag er kunstens primære rolle at forholde sig til klimakrisen. Derfor vælger han eksplicit selv at kaste sig over dette, men gør sig derfor også nogle ret

radikale litteraturteoretiske overvejelser, der er i direkte modstrid med den alment accepterede. Kunsten skal være verdensvendt. Mønster skriver at Skinnebach forsøger at bevæge sig fra repræsentation til præsentation i sin digtning. Hun mener alligevel ikke at Skinnebachs digte derfor er entydige og enkle, men at det alligevel er et sprogligt kunstværk, der derfor også er tvetydigt (Mønster 2017, 169–172).

Forskellige tilgange

Det teoretiske udgangspunkt for disse vendinger, er der også forskellige måder at dele op og betragte på, og jeg vil her præsentere dette som kontekst, og med dette introducere teorien jeg primært kommer til at bruge i analyserne, nemlig Timothy Mortons mørke økologi. Først vil jeg dog præsentere en definition på hvad økopoesi er, og hvad antropocæn betyder.

Økopoesi

Ifølge Peter Larsen, Louise Mønster og Hans Kristian Rustad i indledningen til bogen *Økopoesi*, er økopoesi sammensat af Oikos, fra græsk for hus (og her forstået som planeten, et sted med milliarder af andre arter), og poesi, en litterær modus og en genrebetegnelse der i skandinavien er identisk med lyrik. Derfor er økopoesi digte som forholder sig til og/eller engagerer sig i verdenen rundt om os. De fortsætter dog med en indvending: Økopoesi er ikke et udtryk for færdige logiske argumenter, men de opfatter det i stedet som et rum, hvor den subjektive oplevelse af, at være til stedet i verdenen kommer til udtryk (P. S. Larsen, Mønster, og Rustad 2017, s. 9-10).

»Økopoesien lægger på denne vis op til en personlig funderet refleksion over forholdet mellem menneske, omverden, natur og klima.«

(P. S. Larsen, Mønster, og Rustad 2017, s. 10)

De udvalgte samlinger her, er altså økopoesi i den forstand, at de præsenterer et kritisk blik på verdenen, og hvordan vi lever i den. Det er vores forhold til verdenen der behandles, ikke bare verdenen. *Huset*, eller planeten, må have plads til alle der har hjem i det, og derfor må vores indstilling til den, tanker om os og den, og opførsel overfor de andre beboere tilpasses dette syn.

Antropocæn

Louise Mønster skriver i kapitlet »Antropocæn poesi: Et spor i skandinavisk digtning«, at verden udenom værkerne nu tvinger så sig meget på når man læser dele af samtidslitteraturen, at menneskets plads i verden konstant italesættes:

[...] fra at have været et begreb som primært florerede i naturvidenskabelige kredse, er det antropocæne blevet en nærved uundgåelig term, når man skal beskrive, hvad der rører sig på den aktuelle kunstscene.

(Mønster 2017, s. 159)

Så tiden, den antropocæne tid, hvor menneskets plads i verden er sættes til debat pga. menneskets påvirkning af omverdenen, griber direkte ind i kunsten. Dette har ifølge Mønster ledt til en apokalyptisk bevidsthed i litteraturen. Men selvom kunsten italesætter både den antropocæne tid og klimakrisen, og går mere eller mindre direkte i klinch med måden vi lever vores liv på eller strukturerer vores samfund på, skriver Mønster, at kunsten ikke kan gøre noget alene, fordi den ingen realpolitisk magt har. Men den kan skabe opmærksomhed. Kunsten kan, på sine egne præmisser, anspore til refleksion. Dette mener Mønster bl.a. den kan gøre, ved at vise, hvad det vil sige, at leve i den antropocæne epoke (Mønster 2017, s. 159-160).

Hvad er det antropocæne så? Ordet er en sammensætning af to græske ord, nemlig *antropos* der betyder menneske, og *kainos* der betyder ny. Dermed, skriver Mønster, er det et navn for menneskets nye tid. Begrebet blev først foreslået i år 2000, af to naturvidenskabsfolk, for en betegnelse for den tid vi lever i nu, og skal markere et brud med den helocæne epoke, der går fra istiden og frem. Dette skifte fra helocæn til antropocæn begrundes med menneskets påvirkning af klima, økologi og miljø - og understreger at det skel vi ellers høre forestillet os mellem menneske og natur på grund af signifikansen af disse påvirkninger ikke længere kan opretholdes. Dermed kommer antropocæn til at betyde, at mennesket nu spiller en dominerende rolle for de globale livsbetingelser, og på afgørende vis påvirker den naturlige orden (Mønster 2017, s. 160).

Faktisk er der slet ikke enighed om begrebet, og Mønster skriver, at Timothy Clark finder begrebet selvmodsigende, fordi det fremhæver netop menneskets afgørende indflydelse og magt på omverdenen, samtidig med at epoken først og fremmest ses i klimaforhold og naturfænomener, der truer menneskets position. Også Donna Haraway mener at det er

paradoksalt at ophæve mennesket, når en af de centrale erkendelser der eksponeres, er den uundgåelige sammenfiltrering af mennesket og omverdenen. Det er dog ikke begrebet i sig selv der er udgangspunktet for de læsninger Mønster gør af litteraturen, men netop epokens erkendelser. Mønster finder særligt et træk, der går igen i flere danske værker: Følelsen af at vi må ændre vores livsstil, hvis ikke den overmagt, vi indtil nu har indbildt os, ikke skal slå tilbage i hovedet på os selv gennem rovdrift på jordens ressourcer (Mønster 2017, s. 161-162).

Dette bunder i logikken om, at hvis man overdriver dyrkningen af det grundlag man selv næres af, vil næringen ophøre. Dette leder frem til en andet pointe, der er direkte afledt af dette: Mennesket kan ikke klare sig uden jorden som næringsgrundlag. Men jorden kan godt klare sig uden os. Det virker som en relativ banal pointe, men den er vigtigt at understrege, for at vi kan forstå vores plads på jorden. Og i sporene Mønster her er ved at udpege, er mennesket definitivt ikke længere herskeren (Mønster 2017, s. 163).

Ifølge Mønster udpeges det antropocæne i dansk lyrik på flere forskellige måder, der lægger sig i et kontinuum mellem to yderpoler. Den ene yderpol er den eksplicitte tematisering af menneskets aftryk på verdenen, mens den anden er forskydningen af perspektiver væk fra det individuelle. Eksplicit tematisering af menneskets aftryk på verden overfor forskydningen af perspektiver væk fra det individuelle (Mønster 2017, s. 168).

Kontinuum mellem 3 perspektiver

I kapitlet »Økokritiske perspektiver på nordisk lyrik« i *Økopoesi* skriver Peter Stein Larsen at man kan tale om et kontinuum af økokritiske holdninger lyrikken indtager. I dette kontinuum er der tre overordnede holdninger, mennesket kan have til naturen. Disse er ikke eksklusive, og flere af dem kan være i samme værk side om side.

- 1) Mennesket har med sin instrumentelle fornuft placeret sig på den forkerte side i en absolut modsætning mellem natur og kultur
- 2) Mennesket er en del af en organisk helhed. Der går forbindelser mellem individet og slægten/arten/naturen, der er stærkere og mere meningsfulde - æstetisk og etisk set - end individets tilknytning til det sociale.
- 3) Mennesket er indskrevet i naturen og kan ikke undslippe dens vilkår. Der er ingen helhed og sammenhæng, men kun tilfældige

forbindelser på tværs af tid og rum.

(P. S. Larsen 2017, s. 16)

1) Den første af disse tre er teoretisk repræsenteret af den tidlige økokritik fra starten af 1990'erne. Den forholder sig til romantikken, og bør læses som forsøg på at genskabe en autentisk naturerfaring. Her har poesien en særlig urkraft, som knyttes til en oprindelige naturtilstand. Poesien ses som den mest direkte sproglige vej til oikos pga. rytme og syntax, der ses som et svar på naturens rytme. Lyriske eksempler på denne holdning ses hos Sophus Clausen og Inger Christensen (P. S. Larsen 2017, s. 17).

2) Mens den første lægger an til konflikt mellem natur og kultur forholder det sig anderledes i den anden. Denne kan i stedet knyttes til helhedstanken i universalromantikken og dybdeøkologien. Her er mennesket og naturen en organisk helhed. Dette billede har rødder tilbage til romantikken. Moderne danske eksempler på denne holdning i litteraturen findes hos Pia Tafdrup og Michael Strunge (P. S. Larsen 2017, s. 21-22).

3) Den sidste er vel også den nyeste streng af teorien. Dennes fremmeste repræsentant er, som tidligere nævnt, Morton. Her findes der ikke natur eller »environment«, for vi er altid allerede en del af det. Vi kan ikke gå udenfor det, for skellet er ophævet.

Det vi i stedet er en del af, er ikke harmonisk, og skal derfor ikke stilles op på en piedestal, for det fører til en betragtning af det fra afstand. Denne afstand er kunstig, for vi er en del af det. Ind træder i stedet »The Mesh«, eller netværket (egtl. »masken« som i en garnmaske) (P. S. Larsen 2017, s. 32).

Selvom dette kan lyde pessimistisk, er det netop dette der skal føre til handling: Ved at betragte helheden og udvide vores solidaritet med planeten skal vi forbedre det ikke-menneskelige vilkår. Hierarkierne kollapser. I »Økokritiske perspektiver på nordisk lyrik« er det netop det der portrætteres gennem fortvivlelse, dissonans og chok, og det er denne oplevelse der skal lede til handling (P. S. Larsen 2017, s 33).

Fælles for de tre perspektiver:

Man betragter ikke mennesket som et socialt væsen, der reagerer efter civilisationens regler og normer, eller et individ, der er determineret af sin individuelle psykiske udvikling - på samme måde som den store mængde af

litteratur fra det sidste århundrede, der har været under indflydelse af marxisme og psykoanalyse har gjort det. Tilsvarende finder man sjældent i økopoesien en vinkel på mennesket hvor dette anskues som bestemt af højere magter, eller hvor individets evne til at træffe et valg anses for det centrale aspekt ved mennesket - således som den religiøst og eksistentiaalistisk influerede digtning fremhæver. Tværtimod anlægger den økokritiske digtning et billede af mennesket som et biologisk væsen, og denne vægtning kan naturligvis i et bredere perspektiv blive lovlig kraftig, hvis andre perspektiver på mennesket ignoreres. (P. S. Larsen 2017, s. 39)

Uanset om læner sig op af den ene, anden eller tredje, beskriver Larsen her et brud med den klare og direkte indflydelse fra psykoanalysen og marxismen på litteraturen. Men deres indflydelse tilsidesættes ikke totalt, i stedet nuanceres den og kritiseres, og frem træder en tro på, at verdenen kan ændres ved at ændre vores forestillinger om verdenen, men også gennem vores egne handlinger. Dette passer godt sammen med citatet jeg åbnede opgaven med fra Sloterdijk: Du må ændre dit liv, på grund af verdenens tilstand. Dissonansen, fortvivlelsen og chokket ser noget i verdenen vi må handle på, ikke give op overfor. Og koblingen fra litteratur til handling bliver tydelig, i stedet for obskur.

Harmonisk og dissonant, en skala

Den Materielle Drejning repræsenterer forskellige naturbegreber, der dog begge ses som modsætning til oplysningstidens: Oplysningstidens naturbegreb så naturen som noget forskelligt fra byen/kulturen. Der var en grænse, et skel, mellem de to. Det typisk økokritiske naturbegreb mener *Den Materielle Drejning* derimod er grænseløst. Dette gælder både det harmoniske og det dissonante, der hos Gregersen og Skiveren ses som yderpunkter på en skala (Gregersen og Skiveren 2016, s. 33). Disse kan i høj grad også forstås som opdelingen mellem dybdeøkologi og mørk økologi i det førnævnte kontinuum.

Også Larsen, Mønster og Rustad præsenterer i indledningen til *Økopoesi* to former for økokritik. Den første er dybdeøkologien. Dette er den optimistiske, men aner tilbage til universalromantikken. Her er menneske og natur uadskillelige i en harmonisk enhed, og mennesket bør have solidaritet med naturen. Den anden er den mørke økologi. Her er en af hovedteoretikerne Morton, hvem jeg også kommer til at vende tilbage til kontinuerligt gennem opgaven. Den mørke økologi er langt mere pessimistisk, og indeholder ikke nogen

harmonisk helhed. I stedet er der et netværk, det Morton kalder The Mesh. Netværket består af interaktioner mellem mange forskellige agenter (P. S. Larsen, Mønster, og Rustad 2017, s. 8).

Harmonisk

Dybdeøkologien blev defineret i 70'erne, og er den historisk mest vigtige og udbredte orientering. Dens vigtigste teoretiker er den norske filosof Arne Næss, som man ikke kan komme udenom når først man begynder at dykke ned i økokritik. Næss kaldte det økosofi, og det kan beskrives som en filosofi om økologisk harmoni og ligevægt. I det harmoniske naturbegreb, findes der ikke en ontologisk skel mellem natur og menneske. Verden ses som en historisk-harmonisk helhed, hvis indre dele hænger uløseligt sammen. Derfor påpeges det her, at når vi skalter og valter med naturen, så forandrer det ikke bare naturen, men også os selv (som samfund og individer) (Gregersen og Skiveren 2016, s. 34).

Der er dog et men her: det betyder ikke, at vi skal redde naturen for menneskets egen skyld - det skal vi alligevel gøre for naturens egen skyld, fordi den har værdi i sig selv. Alt i biosfæren ses som grundlæggende lige, hvorfor mennesket ikke kan sætte egen vinding over netop naturens egenværdi (Gregersen og Skiveren 2016, s-35-36).

Dissonant

At tale om det dissonante naturbegreb kan virke lidt besynderligt, fordi naturen, som begreb, her ses som tomt. Det repræsenterer ingenting, og det fører til vildledning, ikke forståelse. Naturen er en kabale der ikke går op, det er pr definition uhåndgribeligt (Gregersen og Skiveren 2016, s. 37).

Det i sig selv betyder selvfølgelig ikke at man kan affeje begrebet helt, men økologien ville ikke have det bedre med et tingsliggjort naturbegrebet, da naturen så vil blive til noget der er »derovre«, et andet sted der er bedre end her. Det forhindrer reelt handling, og det gør det af æstetiske grunde. I the mesh er man altid viklet ind, og man kan derfor ikke være det suveræne antropocentriske individ. Derfor er individet også i opløsning da kontinuiteten træder i stedet for - en kontinuitet der forårsages af altings sammenhæng. Konsekvensen af dette er en øget kollektivitet (Gregersen og Skiveren 2016, s. 38).

Prisen vi betaler for denne kollektivitet, er referencepunktet. Vi »mister verden« fordi alting er sammenviklet. I modsætning til Næss er dette ikke en lun og hyggelig økologi:

I og med klimakrisen er det ifølge Morton blevet tydeligt for os at det er umuligt at opretholde en klar distinktion mellem forgrund og baggrund, centrum og periferi, lokalt og globalt, hvorfor vi er havnet i den skræmmende situation at den solide forudsigelige grund under fødderne er smeltet bort sammen med gletsjerne.

(Gregersen og Skiveren 2016, s. 38)

Vi er ikke længere udvalgt af Gud til at herske over jorden, nu hersker vi heller ikke engang over jorden - vi *er* en del af planetens økosystem. Mennesket står ikke over de andre arter, det har ingen ret til at herske over dem. Nu er vi blandet sammen med dem. Hele idéen om et uafhængigt og selvstændigt individ bliver undergravet. Den varme fornemmelse af altings sammenhæng bliver her erstattet af et helt nyt og desorienterede verdensbillede, der radikalt distancerer os fra romantikkens og oplysningstidens natursyn.

Der findes her ingen mulighed for at flygte ud af naturen eller omverdenen, og muligheden for at ekskludere det ikke-menneskelige fra det menneskelige er også væk. Alting er forbundet, så vi både påvirker og påvirkes af det der før lå udenfor den menneskelige sfære. Derfor lægges der i det dissonante naturbegreb også vægt på en form for goth-æstetik, en *Den Materielle Drejning* kalder for økologisk goth, der bevidst lægger distance til Næss (Gregersen og Skiveren 2016, s. 38-39).

Besjælingen, eller antropomorficering, kan her fortsat bruges som udvidelse af agens til det ikke-menneskelige, men det er ikke uproblematisk i et økokritisk perspektiv. Der er en latent risiko for at besjælingen bliver en antropocentrisk projektion. Men en nænsom antropomorficering kan dog alligevel være nyttig til at vise lighederne mellem mennesket og omverdenen. Her bruges mennesket som et redskab til at se naturen, i stedet for at bruge naturen til at vise menneskets verden og liv. Det er ikke bare specifikke greb der problematiseres. Det samme gør realismen. Det psykologiske spil i og mellem mennesker bliver nu set som problematisk, da det gør menneskets psyke til dets hele verden. I stedet fremmes det gotiske, det mytiske og science fiction, fordi dette er genrer og træk der potentielt kan overskride det antropocentriske (Gregersen og Skiveren 2016, s. 40-43).

I en troværdig antropocæn æstetik er intet genkendeligt og alt usandsynligt.

(Gregersen og Skiveren 2016, s. 43)

Mennesket skal altså få relationen til verdenen tilbage, ved at gøre den uigenkendelig, til samme grad som forskydelsen af verdensbilledet fra det antropocentriske til det forbundne verdensbillede hiver tæppet væk under os. Hvis verdenen fremstår som genkendelig, er det en utroværdig fremstilling af verden (Gregersen og Skiveren 2016, s. 43).

Lidegaard og Ørntofts mørke økologier

Præsentation af digtsamlingerne

Jeg vil i det følgende vise hvordan de to digtsamlinger hver især fokuserer på to forskellige dele af mørk økologi. Begge titler er navngivet på en måde der peger mod et statusopgør, mens indholdet er langt mere mystisk i sit udtryk end et hverdagsligt statusopgør skulle kunne retfærdiggøre. Jeg vil sætte digtene i samtale med Mortons teori og med hinanden.

Digte 2014

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.
(Ørntoft 2014, s. 11)

Sådan skriver Theis Ørntoft i hans dystopiske digtsamling *Digte 2014*. Ørntoft har i en periode samarbejdet med digteren Lars Skinnebach i deres fælles popband *Klimakrisen*. Skinnebach har jeg tidligere vist har været skeptisk overfor autonomiidealet, men det er ikke tydeligt, at det samme gør sig gældende for Ørntofts digte. De bærer i høj grad præg af at være sprogkunst, der netop ikke nødvendigvis er så entydigt. Af og til er der noget der kunne tyde på direkte udsagn, men som jeg vil vise, er der så mange forskellige udsigelsesmåder i samlingen, at man kan argumentere både for, at det er et reelt udsagn, en parodi eller et traditionelt digter-jeg der ikke klart kan læses som forfatteren.

Louise Mønster har beskrevet *Digte 2014*'s struktur som værende i overensstemmelse med Mortons mørke økologi: Ikke-hierarkisk og ubrudt (Mønster 2017, s. 175). Den kan læses som ét langdigt eller som en digtsuite. På trods af at samlingen er delt ind i fire dele er der ikke en klar og tydelig adskillelse mellem dem. Sprogbilleder går igen på tværs af samlingen, hændelser der etableres et sted udbygges et andet eller får et andet perspektiv et

andet sted, og der er ingen klar bevægelse fremad i tid. En Robyn-koncert er fx. til stede flere steder i samlingen, men altid som noget der skal ske i fremtiden.

Læsninger af Ørntoft

Den Materielle Drejning sætter, som Mønster, Theis Ørntofts *Digte 2014* i relation til Ørntofts debut *Yeahsuiten*. Her ser de en bevægelse fra beskrivelsen af hipstergenerationens friktionsløse slentren gennem byen i *Yeahsuiten* til *Digte 2014*'s krisebevidsthed. De mener at *Yeahsuiten* fra 2009 talte for en generation, mens *Digte 2014* gør et forsøg på at tale for alle. *Den Materielle Drejning* bemærker at titlen i sig selv er mere vægtig, da den læner sig op ad Öhlenschalgers *Digte 1803* og Johannes V. Jensens *Digte 1906*. Den arbejder altså helt fra begyndelsen mere med traditionen og det mere universelle end debutsamlingen, hvor titlen er mere legende. På indholdssiden er billedsproget inspireret af modernismens billedsprog, og bruges til at skabe en foruroligende stemning, der beskrives som et »mareridsagtig univers« (Gregersen og Skiveren 2016, s. 63). Alt er, i *Digte 2014*, viklet sammen i Mortons mesh (Gregersen og Skiveren 2016, s. 68).

Hos disse forfattere kan mennesket ikke bare suverænt styre eller kontrollere materialiteten, men er fundamentalt indlejret i og påvirket af den.

(Gregersen og Skiveren 2016, s. 73)

Menneskets brug af teknologi viser at humanismens hierakiske kassetænkning etablerer mennesket ved at skille det fra verden, mens post-humanismen ser mennesket som viklet ind i materialiteten. Teknologi såvel som natur (Gregersen og Skiveren 2016, s. 77-79).

Mønsters læsning i »Det politiskes genkomst i dansk samtidslyrik« ser *Yeahsuiten* som et mindre politisk værk end *Digte 2014* og mere som et generationsportræt. Mønster mener her, at der er en generel tendens til at flere digtere af Ørntofts generation gør denne bevægelse fra generationsportræt til samfundskritik (Mønster 2019, s. 151).

Dette er vigtigt, fordi Ørntoft i første samling får placeret sig selv i en bestemt generation og etableret de vilkår han selv er blevet vokset under - for senere at bruge dette som udgangspunkt for hans kritik. I hans anden samling, *Digte 2014*, er det individuelle nemlig i færd med at opløses, som konsekvens af generationens vilkår. Og det er dette hos Ørntoft der sætter den centrallyriske position under pres, og dermed ender med at skabe muligheden for en digtsamling der ikke arbejder indenfor de traditionelle æstetiske idealer om autonomi,

ifølge Mønster. I stedet mener Mønster at Ørntoft i *Digte 2014* skaber nye udsigelsespositioner - så lad mig, efter også at have introduceret *Vi er her*, starte her: Med Theis Ørntoft, *Digte 2014* og jagten på individets opløsning. Eller i hvert fald undersøgelsen af om dette er rigtig, og hvad det i så fald siger (Mønster 2019, s. 154).

I »Antropocæn poesi: Et spor i skandinavisk digtning« læser Mønster jeg'et i *Digte 2014* som fremmedgjort overfor egen krop. Jeg'et har svært ved at afgrænse sig som individ. Dette hænger sammen med kollapset af disse dikotomier, men det er også et udtryk for en økologisk bevidsthed, hvor jegets handlinger sætter aftryk i et større geografisk og historisk rum end det vi er vant til at tænke. Jeg'et er hele tiden rodet sammen med fortiden, fremtiden og uden en klar afgrænsning i rummet af sit eget ophør. Derfor er Ørntofts digte i overensstemmelse med mørk økologi og dens dekonstruktion af hierarkisk tænkning deriblandt distinktionen mellem natur/kultur. Og som hos Skinnebach bakkes dette op i formen: Digtene kan læses enkeltvist, men fordi deres billeder udbygges, ændres og gentages gennem hele bogens forløb, kan det også læses som et langdigt eller en digtsuite. Det der normalt kan stå for sig selv, er ikke bare enligt længere, men er indskrevet i større og komplicerede sammenhænge der er vanskelige at redde ud. På den måde, lader det til, kan *Digte 2014* læses som et udtryk for Timothy Mortons mesh (Mønster 2017, s. 174-175).

Dette mener Mønster vidner om et opgør med en realistisk æstetik: Udtryk for et behov for at finde nye udtryksmåder. Der er skepsis mod realistiske genrer blandt visse tænkere indenfor den mørke økologi. Dette er et mere gotisk og dystert udtryk, og Mønster har ikke præsenteret nogen løsninger eller noget håb fra Ørntofts hånd (Mønster 2017, s. 178).

Vi er her

Allerede fra hendes første digtsamling, *Fælleden*, har Liv Sejrbo Lidegaard udforsket de nye fællesskaber, og kontakten med det ikke-menneskelige der er en konsekvens af sammenbruddet af den antropocentriske verden. Samme tema forfølges i *Vi er her* som jeg følgerigt vil analysere. Titlen her indikerer også et statusopgør, og jeg vil dedikere lidt tid til at analysere netop titlen. De to digtsamlinger vil blive sat i samtale med Mortons mørke økologi, der på den ene side tager et opgør med det antropocentriske og vores måde at leve og se verdenen på, der fører ham frem til en mørk økologi og mødet med det ikke-menneskelige, hvor mennesket i det ikke-hierarkiske netværk står uden nogen privilegeret position, men alene som skyldige. *Vi er her* arbejder videre med flere af de samme

erkendelser fra Lidegaards debut, men sætter dem også i en mørkere kontekst. Det er ikke længere bare undren over det ikke-menneskelige, og en erkendelse af vores manglende evne til at nå tingene i sig selv der kommer frem. Nu er verdenen også fuld af ildevarslende tegn. Hos Lidegaard tager disse form af små tegn i periferien, noget der er sygt ved verdenen.

Vi er her er en digtsamling, der lader til at fremvise mennesket som deltager i en række samtaler, der alle er ved at kollapse. Men det er også en digtsamling der viser at nogle af de differenceringer den vestlige verdens rationalisme har vedtaget, viser sig at være falske. Det kan være typisk etablerede grænser som natur/kultur, tiden som fremskridende m.m.

Både *Digte 2014* er *Vi er her* skrevet uden titler på de enkelte digte, og den kan for så vidt også læses som et enkelte digt på samme måde som Mønster skriver *Digte 2014* kan. Men *Vi er her* er skrevet uden tegnsætning, og visse steder lader det også til at der er en mere fremadskridende handling fra side til side, så den får ikke den samme følelse af stilstand. Et andet vigtigt træk, er det fragmentariske udtryk visse af teksterne lader til at have. Nogle af digtene består primært af flere løsrevede indtryk, der kun gives mening i det de samles om jeg'et.

Debutsamlinger

Yeah yeah yeah

I Ørntofts debutsamling er der anslag til at kommentere virkeligheden på en måde der er anderledes end den sociale vending som Nexø beskriver for nullerne. Selvom *Yeah suite* altså allerede er udgivet i 2009, er Ørntoft her ved at lægge nogle af de byggesten han senere kommer til at bruge i *Digte 2014*. Her eksemplificeret med et uddrag af digtet »Wasabi«:

Jeg rækker ud efter virkeligheden
som efter en pakke cornflakes
og tænker lidt over følelseshierarkier
(Ørntoft 2009, s. 10)

Her italesætter Ørntoft virkeligheden som et produkt, men her på en særlig kitschet måde, hvor virkeligheden er et produkt der kan købes og sælges. Dette sammenstilles med følelseshierarkier, der er en rationalisering af det, der pr definition ikke er rationelt. Både virkeligheden og følelserne ser altså ud til at indgå i en sammenhæng hvor de domineres af

rationelle teorier, som økonomi, og derfor ligger under for noget andet. Vores verdensopfattelse og vores tænkning om eget følelsesliv er ikke vores egne, men er nærmest udliciteret til andre eksperter der dominerer disse felter.

Om bogen er et generationsportræt, som beskrevet i *Den materielle drejning* (s. 63), er generationen Ørntoft er en del af, vokset op i verden der er til salg og med dominerede følelsesliv. En verden der er domineret af en rationalisme der ikke er i kontakt med sandheden, men producerer virkeligheder der er til salg. *Yeah suiten* præsenterer det etablerede verdenssyn som domineret af menneskelig rationalisme, noget vi skal se gå totalt i opløsning i *Digte 2014*.

Fælleden

I Liv Sejrbø Lidegaards debut *Fælleden* fra 2015 er der adskillige digte hvor naturens tilstand og menneskets plads bliver undersøgt under disse ikke-traditionelle vilkår. Her tiltales det ikke-menneskelige af og til som du, og vilde dyrs eksistens betragtes som noget eget - udenfor menneskelig dominans:

en flok svaler flyver i en oval over stenene i vandkanten. hver gang de vender viser de det hvide på deres maver. jager de noget. så sort, så et hvidt glimt. hvad er det de gør.

(Lidegaard 2015, s. 7)

Allerede dette første digt afviser tre helt grundlæggende vestlige forståelser af naturen og landskabet, og de vilde dyr der lever i det:

1. Naturen eksisterer for os, vi har herredømmet over den, og kan bruge den som vi vil.
2. Dyr er biologiske maskiner der kan forklares rent videnskabeligt.
3. Naturen kan gøre os til bedre mennesker.

Punkt 1 afvises igennem den rene betragtning, hvor der stilles spørgsmål i stedet for at positionere fuglen i forhold til mennesket eller ind i et system. Punkt 2 afvises gennem det manglende svar på spørgsmålet. Det er umuligt at indskrive noget ubesvaret i et videnskabeligt system, i stedet åbnes der op for flere svarmuligheder, hvor naturvidenskaben bare er en af flere gyldige svar. Fuglens indsigt er endegyldigt umulig for mennesket, i kraft

af vores forskellighed, og det ubesvarede spørgsmål er anerkendelsen af dette. Punkt 3 afvises bare i det at det ikke sker. Fuglen spejler ikke mennesket og fører ikke jeg'et til introspektion. Naturen er ikke et spejl for mennesket. I stedet er svalerne nok i sig selv: De eksisterer ikke for mennesket, ikke underlagt mennesket og får ikke værdi gennem mennesket - de har værdi i sig selv.

I *Ecology without Nature* skriver Morton følgende:

The question of animals – sometimes I wonder whether it is *the* question – radically disrupts any idea of a single independent, solid environment.

(Morton 2009, s. 98-99)

Med dette spørgsmål, vises menneskets kassetænkning som problematisk. Ved at snakke om et »miljø« i et område, som et ørkenmiljø, et strandmiljø, etc., tror vi at vi kan administrere på en effektiv måde. Men problemet er, at der er ikke noget strandmiljø, der er klart deles fra resten. Der er dyr der lever på stranden og i havet, dyr der lever på stranden og på land, dyr der går til og fra ørkenen. Disse miljøer eksisterer ikke, storken flyver fra Afrika til Europa og tilbage hvert år, så vores behandling af vores omgivelser her, har en helt virkelig indflydelse på økosystemer tusindvis af kilometer væk.

Med dette første digt i hendes debut, har Lidegaard allerede etableret hendes digteriske projekt: At udfordre den dominans, vi i vesten udøver i verdenen rundt om os, med vores rationelle tænkemåde og vores sprog, og konsekvenserne af dens tænkning står i en ægte relation til vores fælles virkelighed.

Poetik og titel

Digte 2014's udsigelsesposition

Ikke så langt inde i første del af *Digte 2014* skriver Ørntoft noget, jeg her vil præsentere som digtsamlingens poetik: »Skuespillet var usynligt for mig som skuespil« (Ørntoft 2014, s. 10). Dette afslutter et digt der begynder med »jeg drømmer«, men bare et par linjer senere erkender jeg'et, at det ikke er en drøm. Her er digtet i sin helhed:

Jeg drømmer at jeg står i et kryds
mellem ligegyldighed og desperation.

Langsomt går det op for mig
at det ikke er en 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.
(Ørntoft 2014, s. 10)

Her etablerer Ørntoft på den ene side jeg'ets udsigelsesposition som form for splittet jeg, der både er personligt, men på den anden side udsiger noget generelt om menneskeheden tilstand og position netop nu: Menneskeheden er på den ene side ligeglade med klimaet, men er på den anden side desperate. Netop betragtningen om at man skal tænke håbefuldt er vigtigt, men vigtigt fordi det henviser til at vi lever i noget der minder om de sidste tider («i den sidste tid»). Men derefter bliver jeg'et mere specifikt, mere konkret forankret i verdenen - det kan ikke tænke håbefuldt. Det skal, men det kan ikke. Er dette menneskeheden generelt eller digtertjæg'et Theis (forfatterens navn bruges om jeg'et enkelte steder i samlingen). Der er et sammenfald, som vi glider ind og ud af her og generelt i samlingen. Dette er ikke tilfældigt, men som digterisk koncept læner det sig op kraftigt op ad Mortons mørke økologi, hvor man ikke bare er sig selv. På den ene side er man også en masse bakterier der lever i symbiose med de øvrige celler man består af, men ikke kan adskilles fra ens eksistens. På den anden side menneskeheden - man er en del af dette hyperobjekt, man kan ikke adskilles klart fra det og dets påvirkning på verdenen (Morton 2016, s. 18-21), og således også jeg'et her: Det udsiger på en og samme tid specifikke tanker der er konkrete til jeg'et i begrænset form

men også andre udsagn der er eksistentielle og enorme og gælder for hele hyperobjektet »menneskeheden«.

A lifeform is what Derrida calls *arrivant* or what I call strange stranger: it is itself yet uncannily not itself at the same time.

(Morton 2016, s. 18)

Det Morton her mener, er at vi er ikke bare os selv, men også menneskeheden, og det bliver hos Ørntoft en mulighed, for at sige noget fælles, uden at gøre det fuldstændigt universel. Det tillader ham at påpege et fælles problem uden at ophøje det til en ultimativ sandhed, og det giver ham muligheden for at forestille sig mennesket som et fællesskab der skal tænkes som en enhed.

Dette skal sættes i kontekst af digtets afslutning: Skuespillet er usynligt. Fordi det er virkeligt. Således også digtene: Deres udsagn skal ikke ses som rent sprogligt-kunstneriske, men som udsagn der relaterer til virkeligheden og læseren direkte. De kan ikke ses bare som autonome udtryk, men må rodes sammen med alt andet, akkurat som jeg'et, menneskeheden, klimaet, planeten, tidenerne og perspektiverne i denne digtsamling også er kollapsede i forhold til fortidens. Denne erkendelse er det der kan fange os i krydset mellem ligegyldighed og desperation: Det er nemmest bare at være ligeglad, og leve i det håb der afkræves, men desperationen er tydelig hvis man i stedet begiver sig ind i disse erkendelser, der nivellerer enhver hierarkisk adskillelse mellem menneske og ikke-menneske, et skel der ellers har været dominerende i vores tankeverden.

Det er i lyset af denne udsigelsesposition, og denne afvisning af autonomien, jeg vil læse *Digte 2014*. Ørntoft kobler samlingen direkte til verdenen, men det han siger foregår stadig i en kunstnerisk form, hvor udsagnet altså må analyseres. Der er i denne poetik ikke en afvisning af analysen eller en påstand om en direkte adgang til betydninger - men der er måske her en anerkendelse af at dette ikke er unikt for digtene og kunsten. Skuespillet kan ikke ses som skuespil fordi intet i skuespillet differentierer det klart fra hverdagens dramatik, eller måske kraftigere: Intet giver det en særlig position i samfundet i forhold til klimakrisen som her præsenteres og forstås som den altomfattende årsag til sammenbruddet og alle dets medfølgende erkendelser.

Hvordan etableres disse erkendelser, og hvordan forestiller Ørntoft sig de skal nå ud i verdenen? Dette bliver fra første side sat i tale:

Det siges, og det er sådan det bliver sandt

(Ørntoft 2014, s. 5)

Her, i samlingens første digt, bearbejder Ørntoft den rolle litteraturen får i den nye økokritik, efter den etiske vending. Den påtager sig at være en del af vores etablering af sandheder, i stedet for at stå uden for samfundet og kommentere hvordan samfundet er uperfekt. Disse digte skal ikke ses som uafhængige af samfundet, men som en del af vores diskurs. På denne måde ophøjes de og træder ned fra piedestalen på samme tid. Det er gennem udsigelsen at nye forestillinger om verdenen og livet skabes, og det sådan vi kan skabe forandringer. Det bliver virkeligt, fordi vi tænker de nye muligheder som virkelige.

Titlens betydning i Vi er her

Vi er her som titel har form af en slags erklæring eller måske et statusopgør. Det er her vi er *lige nu*. Eller måske et udråb - implicit, vi er her *også*. Overordnet kan man i hvert fald tale om fire betydninger:

1. Fokus på »her« - hvor er her? På jorden? I samtalen? Til stede? Netop ankommet, så altså et sted i tiden? Eller er det en slags protest over at blive udelukket?
2. Fokus på »er« - vi ER, altså, vi eksisterer. Igen kan der være tale om en slags protest, en slags protest mod at blive ignoreret. Hvad vil det sige at eksistere som vi?
3. Fokus på »vi« - en kollektiv tanke. Vi er her, vi har skabt dette, dette er noget vi må handle på i fællesskab. Hvilket fællesskab er der tale om? Det menneskelige? Noget mere specifikt, eller noget mere generelt, som et jordligt eller biosfærisk »vi«?
4. Fladt fokus - hele sætningen vægtlægges. Evt. med et nik til Borums »jeg er her nu« (Daugaard 2016). I så fald er der tale om en forflytning, ala den Nexø omtaler, fra eneren til noget andet, noget der her bliver et kollektiv. Dette vil bevæge os mod individopløsningen Mønster nævner. Men der vil også være tale om en forskydelse af fokus fra »nu'et« til stedet. Selvom der fortsat foregår noget eksistentielt her, så er eksistensen forandret kraftigt. Hvis digtet ikke længere skal

arbejde med »jeg er her nu« så er digtningen også forandret - kraftigt. Borums poetiske grundform er en radikalt anderledes grundform end *Vi er her*.

Denne fjerde løsning implicerer på et vis alle de tre foregående, fordi den i sin venden bort fra jeg'et og nu'et tager et opgør med tidligere generationer og dermed er oprørsk. Ekkoet af nuet gør det også til et tidsmæssigt statusopgør, noget der gør status over hvad vi er kommet til med enerens tankegang, med individualismen.

Borums sætning er også et udtryk for en ungdommelig tankegang, men en som ikke længere er mulig. Det er et opgør med en gammel måde at drive ungdomsoprør på. Den er derfor også et opgør med fadermordet som sådan, og dermed med den freudianske tankegang og forståelse. Det er et opgør med dominans. Men det er ikke et oprør på de typiske præmisser - da fadermordet ikke er muligt, er det en forandring, med respekt for det der går forud, men en anerkendelse af at forandringen er nødvendig. Dem der længe har efterlyst et nyt ungdomsoprør, får et oprør mod deres forståelse af oprøret, men ikke det de ønsker.

Udtrykket »vi er her« træder frem igen i samlingens sidste digt, og indrammer altså hele samlingen:

i morges løb vi mellem skorstenene
genskinnet fra tagrenderne
bikubernes mylder
med lette fødder
hurtige af vind
af jeg vil have jer
her
af vi er her nu, og jeg kan ikke forlade jer
(Lidegaard 2018, s. 87)

Her får vi understreget, at der er et implicit »nu« i digtsamlingens titel, den bliver bare først skrevet ud i dette afsluttende digt. Samtidig understreges det netop, at der er tale om et fællesskab - et fællesskab der er forpligtende. Hvorvidt dette kan handler om vilje eller mulighed er ikke klart, men det antydes at »jeg kan ikke« her egentligt betyder »jeg vil ikke«, fordi jeg'et »vil have jer \ her«. At fællesskabet på den måde fylder så meget, betyder også, at bearbejdningen af Borums udsagn er et dobbelttydigt oprør: På den ene måde er det et typisk

litterært fadermord, hvor fortidens koryfæer angribes gennem den nye poetiske praksis, men samtidig omfavnes han. *Vi er her* er ikke en revolution hvor man brænder det hele ned for at bygge det op igen, men bliver i stedet en udvidelse. »Jeg« bliver til »vi«. Vi er her bliver derfor, modsat Skinnebachs oprør, som jeg tidligere har beskrevet, mod det gamle autonomi-ideal, en omfavelse af den eksisterende kunst, samtidig med at den underkender det solopsistiske ved det individuelt beskuende blik der insisterer på sin egen vigtighed. Her er der andre der er vigtige en mig selv, og titlen indikerer altså allerede hvilken poetik der her er tale om: En der vil omfavne det der eksisterer udenfor jeg'et, et der vil bygge nye fællesskaber, et der vil forstå verdenen på en måde, der ikke bare skal bekræfte og realisere mig.

Det kan ses som en parallel til måden »rum« omtales i *Dark Ecology*. Rum beskriver Morton som et antropocentrisk koncept, fordi der i dette rum ligger en mulighed for udnyttelse (2016, s. 11). En skov er muligheden for tømmer og byggepladser. En hede er muligheden for opdyrkelse. I stedet mener Morton vi skal til at tænke steder. En skov er et sted man kan gøre noget, et sted hvor der lever andre væsener. En hede er sted hvor lyngen gror. Med Mortons ord er sted noget der har en »strange loop form«, som »bends and turns« og ikke kan fjernes fra »the fabric of things«. Et »strange lopp« er hvad Morton benævner to niveauer der virker adskilt, men falder sammen, som når Alice forsøger at forlade »The Looking Glass House« gennem forhaven og ender tilbage ved hoveddøren (Morton 2016, s. 7).

A strange loop is weirdly weird: a turn of events that has an uncanny appearance. And this defines emerging ecological awareness occurring to civilised people at this moment.

(Morton 2016, s. 7)

Stedet er lokalt, og det lokalt er ikke det samme som noget der helt kan kendes og forstås. Morton forstår de lokale steder som både hjemlige, uhyggelige, intime og monstrøse:

When massive entities such as the human species and global warming become thinkable, they grow near. They are so massively distributed we can't directly grasp them empirically. We vaguely sense them out at the corner of our eye while seeing the data in the center of our vision. These "hyperobjects" reminds

us that the local is in fact the uncanny. Space evaporates. The nice clean box has melted. We are living on a Gaussian sphere where parallel lines do indeed meet. The empty void of space and the rush of infinity have been unmasked as parochial paradigmes.

(Morton 2016, s. 11)

Således også dette »vi« hos Lidegaard - det indeholder både jeg'et og andre, men når man forlader det, er man alligevel tilbage i det. Man kan ikke ophøre med at være en del af en større gruppe uden også at ophøre med at eksistere. Derfor er det så vigtigt at udforske verdenen som et vi, og ikke bare som et jeg, fordi jeg'et insisterer på sig selv som vigtigt, på sine oplevelser som centrale, mens vi'et er nødt til at forholde sig til andres måder at se og tænke på.

Lidegaards udsigelsesposition

Vi er her kommer, som *Digte 2014*, også med udsagn der vil være alment gyldige, men gør det på en helt anden måde end Ørntoft. I stedet for at have et jeg der bevæger sig mellem at være et personligt og generelt jeg, gør Lidegaard forskellen tydelig, ved at skrive »vi« og lægge ordet i munden på andre, når hun vil sige noget der nærmer sig at være alment gældende.

hvis døden er en frugt der modnes i ens indre
og navnet er en måde at fjerne sig fra døden

et blått elektrisk skær omkring hjul der skramler over en grussti
en eftermiddag bliver døsen til ublu angst

danmark

vi er rædselsslagne

og jo mere vi prøver at forskanse os
jo mere rædsel skaber vi

træstammer støtter sig til hinanden
grenene vikler sig sammen
rådner og gror i én bevægelse
(Lidegaard 2018, s. 21)

Dette er det nærmeste Lidegaard kommer på at skrive politiske budskaber. Man kan læse en harcelering over dansk integrationspolitik ind i denne forskansning, jeg ser dette som ret åbenbart, men i denne sammenhæng, er det mere interessant at se hvordan det er skrevet i »vi«-form. Det er ikke et jeg der udpeger nogle andre som onde, men et vi, der er utilfreds med den måde kollektivet handler på. Lidegaard fremskriver ikke et fælles jeg, men skelner mellem vi og jeg. Her ses også den fragmentariske sammenstykning af indtryk, som formmæssigt understreget pointen: Forskansning vil føre til yderligere opdeling af verdenen, og dette er uønskværdigt.

Fragmenteret fremstilling, er et træk der, ifølge Morton, er typisk for økorapsodien: Han beskriver paratakses og metonymi som de to hovedværktøjer (Morton 2009, s. 61). Her er der bare ikke tale om grammatisk sideordning, men en sideordning af tingenes værdi gennem fragmenter. Der er ikke et centralt udsigtspunkt der viser hvad der er vigtigst, men meningen opstår gennem denne sidestilling af fragmenter af verdenen.

Lidegaard vil altså med sammenvævningen af fragmenter, modstanden mod forskansningen og brugen af »vi«-form, at vi skal se sammenhængen med det vi i dag ekskluderer, om det er flygtninge eller, som jeg vil vise senere, det ikke-menneskelige. Det afsluttende billede med grenene der rådner og gror på samme tid, giver mindelser om Mortons insisteren på at vi må lære at leve med »the uncanny« i verdenen rundt om os, uden at vi lader det miste sin mærkelighed (Morton 2016, s. 5). Dette fordi det giver os tegn på at være levende og dødt på samme tid, det bryder med det almindeligt forståelige, men det er

der alligevel. Dette gælder ikke bare det ikke-menneskelige, men også de mennesker vi ekskluderer fra vores fællesskaber. Så selvom digtet kan læses nærmest parti-politisk, er der et større udtryk her, der er mere end parti-politik.

Det er også derfor Lidegaard benytter sig meget af »vi«. Jeg'et i *Vi er her* handler sjældent alene, men står i stedet konstant i kontakt med andre, indgår i relationer og fællesskaber, og lukker sig på den måde ikke af for konstant at opleve verdenen på nye måder. Et andet eksempel finder vi mod slutningen af samlingen:

emmanuel siger det er som om vi er nødt til at finde en måde
at få verden til at findes igen

jeg tænker på dig hver dag vi burde være samme sted
(Lidegaard 2018, s. 81)

Her er det ikke et »vi« der skal udsige det almene, men i stedet Emmanuel. Det jeg'et ikke kan sige, sættes i munden på en anden, og det der her siges, udtrykker næsten hele den mørke økologiske projekt: At finde en måde at forestille os det ikke-menneskelige som virkeligt på. Dette er nødvendigt, ifølge Morton, fordi holdning ændrer handling. Emmanuel her udsiger altså det digteriske projekt, der er at bearbejde vores måde at tænke verdenen på, så vores handlingsrum og -vilje kan forandres. Hvis vi kunne opleve at være indlejret i verdenen, ville vi være mindre tilbøjelige til at ødelægge den, som Morton beskriver det i *Ecology without Nature* (Morton 2009, s. 63-64).

Samtidig viser digtets sidste vers, hvordan jeg'et fungerer som det, der trækker alle indtrykkene, fragmentariske eller ej, sammen, og viser her tilbage mod den forelskelsesfortælling der har været en tråd gennem det meste af samlingen. I dette fremstår jeg'et som et personligt, altså ikke-universelt, jeg, der ikke *bare* kan udsige almene sandheder. Dette personlige, bliver tydeligt når vi ser på netop disse forelskelses-digte:

jeg aer hendes kæbe, slikker hendes hals
lægger mit hoved mellem hendes bryster

hendes hår er glat og lige
jeg tager det mellem fingrene og lægger det om bag hendes ører

det føles let og uovervindeligt
det tilhører ikke mig

jeg venter på at hun kommer hjem
spiser en appelsin og sover
(Lidegaard 2018, s. 39)

Her er der en langt tydeligere personlig, ikke-almment gældende oplevelse af et intimt forhold. Hvis man vil finde noget universelt her, må det være i almengørelsen af det personlige. Vi har alle oplevet kærlighed, og kan derfor sætte os ind i og forstå dette som gældende os, eller som en anden måde at elske på der kunne gælde os. Med fokus på tredje strofe er der dog mulighed for at analysere en etik frem i dette digt, en etik om ejendom og kærlighed. En ikke-forbruger etik. Her er der mulighed for at elske noget der ikke tilhører en, og uden at forsøge at overskride denne grænse, der er stærkt i strid med den kapitalistiske forbrugers begær, hvor vi forelsker os i produkter og køber dem. Her forelsker jeg'et sig i en kvinde, begærer hende, og udtrykker dette begær i handlinger, men uden nogensinde at forsøge at indtage og beherske den begærede som jeg'ets ejendom. De to første strofer kunne have været skrevet ind i en kærlighedsroman, hvor jeg'et er en mand der skal erobre en kvinde. Men her er ingen erobring, her er bare intimitet og kærlighed. Dette betyder ikke, at jeg'et ikke kommer med egne udsagn, der kan forstås som generelt gyldige. Men det bliver udtrykt på en anden måde

vi gemmer os og det bliver vores mulighed for at leve et liv
vi bliver til det vi kan med hinanden

jeg drømmer om et system der er menneskene værdigt
snart bliver også min mund fuld af jord
(Lidegaard 2018, s. 77)

Her gør jeg'et klart hvad det mener om det eksisterende system, men gennem drømme. Der er et håb om en anden verden, men det bliver gjort til en drøm, og ikke et filosofisk eller sandfærdigt udsagn. Det eksisterende bliver dog implicit fordømt som et uværdigt system.

At »vi bliver til det vi kan med hinanden« viser at det er gennem fællesskaber at vi bliver til det bedste vi kan blive. Dette vers udtrykker en mulighed for at blive stærkere i fællesskab end vi kan alene, det er gennem samarbejde vi bliver stærkest. Det må i denne sammenhæng ses som »et liv« - vi'et må gemme sig for at leve et liv, og det at leve et fuldt liv, kræver fællesskaber der fremmer medlemmernes muligheder for at vokse. At det følges op med drømmen om et andet system, et mere værdigt system, betyder derfor, at det eksisterende system kvæler fællesskaber, underforstået fordi det fremmer individerne frem for fællesskaberne. Det afsluttende vers, hvor jeg'et snart får munden fuld af jord, kan forstås som at døden er nær, men det er det der gør det vigtigt at leve så fuldt man kan, hvorfor det er endnu mere begrædeligt, at fællesskaberne ikke kan ånde og leve frit i det eksisterende system. Fællesskabet bliver ikke mere end individerne, og bliver ikke mere af det de gør, men fællesskabet gør individerne mere gennem det de gør sammen.

Troen på samfundet

I det tredje digt i *Digte 2014* vender jeg'et sin opmærksomhed fra moren til samfundene:

For mig er samfundene døde.
Jeg tror ikke længere
det er et spørgsmål om forfinelse
men om afvikling.
(Ørntoft 2014, s. 9)

Her udsiges digtsamlingens dystopiske verdenssyn direkte, men hvorfor er samfundene døde? Hvad er det der gør de ikke længere kan forfines, men må afvikles? Hvad er samfundet, og hvad vil træde i stedet for? Selvom dette digt lader til nærmest at fremstå som samlingens manifest, rejser det flere spørgsmål end det egentligt besvarer.

Men interessant er det, at samfundene ikke er afviklede, og at de ikke er døde (eller kollapsede) i digtsamlingens nutid. Det er for jeg'et at de er døde. Generelt foregår dystopier efter sammenbruddet, eller hvis man ser på *Nineteen Eighty-Four* af George Orwell (fra 1949) efter det diktatoriske styres magt er blevet total. Det samme gælder *Vi* af Jevgenij Zamjatin. Hos Ørntoft er det anderledes, fordi det ikke er den litterære fremskrivelse af samfundet der er pointen, for selvom det egentlige fysiske kollaps ikke er sket, er der sket et mere vigtigt sammenbrud, og det er dette sammenbrud der indvarsler samfundenes afvikling.

Så mens de tidligere dystopier også behandler filosofisk materiale, individ og samfund, så gør de det i en anden kontekst og form. Hvad er det så for et sammenbrud? Louise Mønster finder hos Theis Ørntoft en tydelig skepsis til samfundets vækstideologi. Denne kobles, ifølge Mønster, til fossil energi. Hun finder også et sammenbrud af her/der, før/nu, natur/kultur (Mønster 2017, s. 173). For at give mit eget svar, vil jeg nu se på digtsamlingens andet digt, det digt der går forud for det ovenstående:

Under asfalten
ruller fårehovederne
ned over de stejle skrænter
til fabrikken hvor mine børn
sidder og syr i sig selv.
(Ørntoft 2014, s. 8)

Hele konteksten er symbolsk, med fårehoveder der ruller under asfalten, og dette gør også fabrikkens børn symbolske. Jeg'et må altså antages i denne sammenhæng ikke at være personligt, men et generelt jeg, der gør børnene til menneskehedens børn. Det maler et mørkt billede af industrien og hvad den gør ved menneskene. Ved at lade børnene sy i sig selv, væver de bogstaveligt talt sig selv, som arbejdere, sammen med produktet af deres arbejde. Adskillelsen der ifølge Morton sker i kapitalismen, brydes på et billedligt plan, helt ned: Morton skriver i *Ecology without Nature* at kapitalismen krypterer (»encrypts«) arbejde, og skjuler det der skal til for at lave et produkt (2009, s. 87).

Morton citerer Marx:

»All progress in capitalist agriculture is a progress in the art, not only of robbing the worker, but of robbing the soil; all progress in increasing the fertility of the soil for a given time is a progress towards ruining the more long-lasting sources of that fertility. The more a country proceeds from large-scale industry as the background of its development, as in the case of the United States, the more rapid is this process of destruction. Capitalist production, therefore, only develops the techniques and the degree of combination of the social process of production by simultaneously undermining the sources of all wealth – the soil and the worker.«

(Morton 2009, s. 91)

Derfor sker dette altså ikke bare med mennesket, men også med jorden og vores omgivelser. »Vi gennemlever en kollektiv bevægelse fra forestillinger om kontrol til kontroltab« skriver Jeppe Carstensen og Andreas Vermehren Holm i forordet til *Ny Jord 3-4* (2020, s. 8). Klimakrisens ophav, er kapitalismens vækstparadigme, og dette paradigme har rødder i en forestilling om at vi kan kontrollere verdenen. På den måde, mener de krisen kan ses som en opvågning, men en opvågning til denne følelse af kontroltab. Her er bevægelsen fra antropocentrisme til et nyt verdensbillede på vej, men det er ikke et behageligt billede. Mennesket, der lod til at være i kontrol, er gået over til at være en mindre »spiller« i verdenen. Vores enorme forestillede dominans har bare afsløret vores afmagt overfor verdenens tilstand.

Og digtet begynder jo netop der; med konsekvenserne for det ikke-menneskelige: Hvor mennesket er syet sammen med det økonomiske, er dyrene kørt helt over: Under asfalten, de bliver det stabilsand vores økonomi og infrastruktur er bygget på, men de er døde. Vi slår dem ihjel, og kapitalismen ruller videre, mens de ruller ud over stejle kanter. Vi kaster dem til side, og benytter dem som produkter på vores fabrikker, hvor »mine børn«, altså menneskehedens børn, sidder og gør deres offer til økonomisk relevante objekter. Først i deres død kan de indgå i menneskets verden som virkelige: Som produkter.

Lad os sige, partipolitik endnu er en realitet.
Lad os sige, gråvejret er nærmere gult
lad os sige, det er eftermiddag
med en tro på realiteter
jeg ligger et sted iblandt dem og ser Game of Thrones
hvor netop nu
seriens retfærdige helt får hugget hovedet af.
Han får simpelthen choppet bollen af.
Det giver ingen mening
hvorfor skal netop denne mand dø?
hvorfor skal vi mennesker dø?
eller lad os sige: jeg ligger og hører hip hop
i radioen, i parken, i Mælkevejen.
Nogle børn løber rundt og leger
den nærmeste stjerne lyser ned på græsset

og gør det frodigt med sine klare stråler.
Jeg forstår ikke dem, der sætter børn i verden i dette årtusind.
Eller hvorfor ikke sige: det er en vinternat, vi er til fest
vi går ud på altanen, trækker væk fra musikken
det var en træls oplevelse at vokse op, siger hun
og puster røg ud over stjernehimlen
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.
(Ørntoft 2014, s. 29)

Her benytter Ørntoft sidestillingen af hypotetiske situationer («lad os sige» som en måde at gøre det hypotetisk på). Jeg'et her, har vanskeligt ved bare at se legende børn og ikke i stedet undre sig over andre menneskers valg. Det er et jeg der ikke er forbundet, men afkoblet fra andre mennesker, at der er udfordringer i verdenen, gør jeg'et ude af stand til at forstå hvorfor andre mennesker vil videreføre deres gener. Dette strider med den sammenkædning der ellers sker i samlingen mellem mennesket og det biologiske. Hvis mennesket også er et dyr, og seksualdriften også er en drift for at videreføre gener, afsløres jeg'et her i at være ude af stand til at forstå noget grundlæggende dyrisk, og dermed menneskeligt. I stedet pynter jeg'et sig med lånte intellektuelle fjer, og lader planterne fremstå som overlegne, selvom nedbrydningen af hierarkier måtte føre til en ligestilling i værdi. Børnene leger i græsset, græsset er frodigt pga. solens klare stråler. Børnene må næsten antages at nyde en dag i godt sommervejr, og altså på en måde også reflektere noget menneskeligt frodigt i strålerne fra »den nærmeste stjerne«.

Denne indre logiske strid er til stede helt fra digtets begyndelse. Vi begynder med antagelsen at der er en tro på realiteter, men få linjer senere er det totalt meningsløst for jeg'et at en retfærdig mand kan blive slået ihjel, og jeg'et undrer sig over at mennesker dør. Dette er to ting der også sker i virkeligheden. Døden kan vi ikke undgå, og den har været præsent i samlingen fra begyndelsen. På trods af dette, tror jeg'et at han kan opdrage børn til at bryde

ud over subjektive grænser, noget der nærmest må anses for at være umuligt. Selvfølgelig kan man drømme, men jeg'et i dette digt er et naivt jeg, måske endda et parodieret jeg. Partipolitik, troen på realitet, intellektuel uærlighed og manglen på evnen til at forstå andre mennesker er de karaktertræk jeg'et her får.

Det lader til, hvis vi skal tage udgangspunkt i forbavselsen over den døde helt, at jeg'et her, har købt historierne vi fortæller hinanden og tror fuldt og fast på dem: De retfærdige skal vinde, men fordi der er noget i verdenen der viser at der er andre problemer, er der også en latent mistro til den type fortællinger, hvorfor troen på realiteter og partipolitik udelukkende præsenteres som hypotetisk. Det er et jeg, der har erkendt store problemer, men som alligevel vælger at leve efter de eksisterende værdier, og derfor ikke vil videreføre menneskeheden. Det er et jeg, der ikke tror på løsninger. Her er vi altså på vej ind i en konfrontation med Hegels skønne sjæl, hvad jeg her bare vil beskrive som en der vasker sine hænder for verdens synder og nægter at tage del. Han holder alle idéer på afstand, og ender selv med at være idéforladt. Morton konkluderer, at den skønne sjæl selv ender med at optræde uetisk, netop på grund af det manglende engagement (2009, s. 13). Jeg kommer mere ind på dette senere.

Sproget og mennesket

Vi er her's behandling af sproget lader umiddelbart til at bakke op om *Den Materielle Drejning's* beskrivelse af sprogets rolle i økokritikken: Vi finder ikke et opgør med den forudgående tids opfattelse af sproget i økokritisk digtning og teori, men en bearbejdelse af den. Her er en fortsat forståelse af sproget som noget der ligger udenfor den enkelte, og samfundet som påvirket af diskurs og kultur (Gregersen og Skiveren 2016, s. 13-14).

hun siger at sproget ikke er mit
det husker ting jeg ikke ved
de minder tilhører ingen eller alle

jeg giver for meget væk for hurtigt, hun kigger væk
(Lidegaard 2018, s. 41)

Her omtales sproget som noget der er blevet behandlet som om vi mestrer det, i kraft af modsvaret om, at det eksisterer udenfor den enkelte. Men i sproget ligger der også fællesmenneskelige minder, og det er vel diskursen og vores fælles forestillinger der kommer

til syne her. Men der ligger også endnu et implicit angreb i dette, da sproget her ikke er noget nogen kan eje, og heller ikke den kultur der ligger i sproget, hvilket vækker minder tilbage til digtet på s. 21 med forskansningen: Vi kan ikke, fordi vi påstår at eje vores kultur nægte andre adgang til den, sprogets minder tilhører ingen, eller alle, og bør derfor ikke forskanses. I dette ligger der en mulig forestilling om alle menneskers forbundethed, der fører til en mulig kritik af den eksisterende danske integrations- og flygtningepolitik.

For Mortons *Ecology without Nature* eksisterer der bare et økologisk sprog der er nærmer sig at være legitimt: Et sprog der er imod det han kalder »nationspeak«. Med dette mener han et sprog der ikke understøtter nationalstaterne som statiske fantasiobjekter, fordi disse ender med at understøtte racisme og nationalisme. Den økologiske stedsbundne tanke kan nemt falde over i dette, men gør den dette har den bare byttet en form for dominans ud med en anden. Tankerne er altid forbundne her, en racisme er ikke bedre end en speciesisme, en undertrykkelse kan ikke erstatte en anden hvis vi faktisk skal skabe virkelige og dybdegående forandringer og forbedringer. Derfor modsætter Morton sig også holismer hvor helheden er større end delene, fordi de ender med at dominere individerne i stedet for at frigøre dem til at være medlemmer af kollektiver (Morton 2009, s. 102).

Skal vi tage det afsluttende vers med, bliver det også et spørgsmål om hvordan vi omgås andre mennesker. Her har jeg'et tilsyneladende sagt noget den anden ikke vil høre, eller været for ivrig i samtalen. Akkurat hvad der er gået forud, kan vi kun gætte på, men sprogets egen eksistens har åbenbart en betydning for en nu pinlig situation. Så det peger også tilbage til Nexø, hvor normerne er styrende for individet. Der er et ekko af det her, men det får ikke lov at styre hele showet. I stedet er der en afsøgning af det Mortonske kollektiv.

Hvis vi følger kærlighedshistorien videre frem, kommer der en ret fysisk indvending mod dette:

hun siger hun gerne vil annullere sig selv
jeg lægger dynen tættere omkring hende
prøver ligesom at indfange hende i den dyne
bider hende, siger sådan
så kan du mærke du ikke er ingenting
(Lidegaard 2018, s. 45)

Jeg'et, der konstant er opmærksom på eksistensen af tingene udenfor hende selv, er her overfor en anden, der bliver fanget i hendes egne tanker, i angsten eller depressionen. Om det er den samme »hun«, hvad jeg her antager, viser det også en form for kamp mellem sprogets magt, og den materielt orienterede. Jeg'et påpeger den andens materialitet ved at bide hende, og dermed bevise, at hun eksisterer udenfor hendes egne tanker. Ved at indfange hende i dynen understreger jeg'et den andens helt fysiske tilstedeværelse og form, mennesket som materie. Hun er ikke bare sproglige strukturer. Samtidig tager det en legende form, jeg'et griber livet med leg og med glæde, selv når det er svært. Ikke at hun altid er i kontrol, den mister hun meget tydeligt da hun er til fest med »hun« på s. 42 og bliver for fuld til at sætte musik på og kaster op i snackskålen. Det er bare også dette tab af kontrol, der gør at jeg'et kysser hende.

På den følgende side, bliver sproget ikke bare udfordret af det fysiske, men sproget bliver kropssprog, og manifesteres på den måde i materien:

hun og jeg havner tilfældigt på samme bar
mine venner siger
det her er den yderste endestation, sidste stop

hun kysser mig i døren inden hun går
jeg siger farvel, ok, farvel

hun kommer tilbage lidt efter siger, nej, kom med
(Lidegaard 2018, s. 46)

Sproget styrer her forståelsen af situationen, og et kys, der jo er noget kærligt, bliver af sproget gjort til et farvel, fordi vennerne har sat forventningen om, at dette er en afslutning. »Det her er den yderste endestation«, som i, nu er det vist helt færdigt med jer to. Men da »hun« går, kysser de, og jeg'et opfatter det som et farvel, men i stedet er det en invitation. Det sproglige har styret forståelsen på afveje, og den kropslige kommunikation, er hverken mere eller mindre klar end den verbalt-sproglige. Men det nedbryder også en grænse vi ellers kunne etablere, for kroppens kommunikation er dyrenes måde at kommunikere på, men her er

det bare en måde vi kan kommunikere på. Den verbale bliver ikke gjort til en tydeligere eller vigtigere, i stedet bliver de komplementære eller modstridende. Først modstridende, fordi de siger to forskellige ting, og jeg'et misforstår situationen, men derefter komplementære og derfor klargørende. Situationen bliver *tydeligere* fordi der er to måder at kommunikere på der støtter hinanden.

Også udenfor disse kærlighedsdigte er der refleksioner over sproget.

i skoven fandt jeg en champignon, jeg ikke tør spise fordi jeg ikke er sikker på at det er en champignon. jeg har prøvet at skrive men lyset i rummet er for hårdt. jeg har prøvet at tænke på dig som et menneske, men der er så mange dyr og guder for tiden, deres skikkelser skygger for mit udsyn.

(Lidegaard 2018, s. 55)

Her afsløres vores forhold til verdenen gennem vores manglende dominans over sproget: Fordi mennesket er en usikker læser af tegn, bliver naturen farlig. Akkurat som digtet på s. 46 er sproget uklart, uanset sproget. Kysset et tegn, men et tegn på hvad? Her bliver verdens tegn svære at afkode, og i den usikkerhed der opstår i aflæsningen af tegnet, bliver menneskets dominans over naturen afsløret som falsk: Verdenen bliver igen »uncanny«, det vi både er hjemme i og frygter. Det er fremmed for os på en måde vi er nødt til at leve med.

Det mærkværdige her er, at dette komme til at skygge for jeg'ets evne til at se »dig« som et menneske - men hvem er dette »dig«? Er det læseren jeg'et her henvender sig til, halvvejs som forfatteren? I så fald er der her en sammenvævning af forfatteren og jeg'et og dermed fiktionen og virkeligheden, uden at insistere på at læse hele samlingen som autofiktion. Interessant er det også, at evnen til at skrive forlader jeg'et pga. et hårdt lys. Et kunstigt lys der gør kontrasterne stærkere? Jeg'et har måske et behov for udvandingen af grænserne mellem tingene for at skrive.

The Mesh

Altings dystre sammenhæng hos Ørntoft

Tidligere har jeg nævnt at økokritikken ser mennesket som vævet ind i materien, og dette gælder også Ørntoft. Som nævnt, har Mønster beskrevet *Digte 2014* som i overensstemmelse

med mørk økologi og dets dekonstruktion af hierarkisk tænkning, deriblandt distinktionen mellem natur/kultur, der sker i dette verdenssyn. At udpege konkret hvor det sker i digtsamlingen er næsten umuligt, da der er en nedbrydning af eksisterende kassetænkning og grænser mellem forskellige typer af objekter og måder at eksistere på i næsten alle digtene. For at finde tegn på hvor det sker vil jeg derfor begynde med samlingens første digt. Det åbner med jeg'ets mor:

I nat, i år
et sted imellem alle sine atomer
døde det man kaldte min mor.
(Ørntoft 2014, s. 5)

I disse tre første linjer bliver det klart, at et individ er noget mere komplekst og vanskeligt at definere end det vi finder i den almindelige vestlige tanke. Normalt tænker vi en person som uafhængig og stående tydeligt frem, men for Ørntoft er en person noget der sker i mellem noget objektivt tilstedeværende som atomer. Dette er en klar pendant til Mortons beskrivelse af en person som noget der består af mindre dele der både er klart personen selv, og noget der ligger på grænsen, som fx bakterier i tarmsystemet uden hvilke vi ikke kunne leve, men som vi normalt heller ikke betegner som mennesker. Digtet fortsætter:

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 sådan det bliver sandt.
(Ørntoft 2014, s. 5)

Her bindes moren sammen med den virkelighed vi lever i, hvor olien er noget hele vores samfund afhænger af, og i forlængelse af dette, også individerne. Grænsen mellem hyperobjektet og individet bliver uklare. Selv de mennesker vi elsker mest, drypper af olie. Men også tiden kollapser, og fortællingen bliver uklar: Hun sang stadig mens de skar hende op. Hvem skar hende op? Er det bare jeg'ets egentlige mor, eller er det en mere metaforisk mor, en menneskehedens mor der her bliver parteret? Hvordan falder man gennem dage og nætter og lander i en flod? Her bliver billedet nærmest mytologisk: At krydse en flod er også

at krydse en grænse, men grænsen fra hvad til hvad bliver først forståelig, når vi forstår at det der bindes sammen her, er os og det ikke-menneskelige. Vi lever i en fiktion om at være adskilt fra det ikke-menneskelige og have en kontrol over vores liv og verdenen vi lever i - men ved at sende den døde mor over floden og ind i junglen ophæves grænsen på et vis, den afsløres som falsk. Hun falder gennem det afmålte liv (dage og nætter), lander på floden der grænser mellem liv og død, menneske og ikke-længere-menneske, og forsvinder ind i junglen, ærkesymbolet på det liv der eksisterer udenfor menneskelig kontrol. Ved at forbinde alle disse ting sættes vores billede af os som uafhængige herskere der rationelt kan måle, dele og styre stærkt under pres. Vi er ikke uafhængige, vi er forbundne. »Det siges, og det er sådan det bliver sandt« understreger, at dette netop er et angreb på den herskende forståelse; dette er et forsøg på at etablere en ny forståelse og sandhed. Digtet afsluttes således:

Jeg betragter hendes skelet
inde i ravklumpen på natbordet
over tagene bliver himlen bleg.
Så kommer solen.
(Ørntoft 2014, s. 5)

Nu er moren pludselig igen forflyttet - både i tid og sted. Hendes liv placeres nu langt tilbage i tid, for at kunne være fanget i rav, og hun er nu ikke i junglen men på natbordet, som et dødt objekt. På trods af at hun var fyldt med olie, og blev parteret for til slut at ende i junglen, er der alligevel håb. Vi slutter ikke åbningen af samlingen i de mørke billeder, men at solen kommer frem. Dagen gryr, og med morens skelet på bordet starter vi en ny dag. Et lille håb, på trods af bevidstheden om vores synder fæstet i rav.

Med åbningen af digtsamlingen etableres de forbindelser *Digte 2014* vil vise frem: Nedbrydelsen af grænser i tid og sted, nedbrydelsen af grænser mellem det menneskelige og det ikke-menneskelige og endeligt nedbrydelsen af grænserne mellem mennesket og objekternes verden (også fysisk og kemisk). For Ørntoft er vi ikke længere i kontrol og kan ikke længere inddele verdenen på den måde, eller sætte grænser mellem os og de objekter vi opfatter i verdenen og baserer vores økonomi på. Menneskets egenverdi kan ikke med disse erkendelser forstås som højere end ravklumpens, junglens, dyrenes eller bakterierne. Alting er forbundet på samme måde som Mortons mesh, og derfor kan vi ikke inddele verden hierarkisk med os selv på toppen uden at tale mod bedre vidende.

Sammenvævningen hos Lidegaard

Fra første side til sidste side beskæftiger Lidegaard sig også med altings sammenhæng, men dog på en anden måde end Ørntoft. Lidegaard forsøger ikke bare at binde alting sammen symbolsk, men gør det også mere konkret, ved at fremmane billeder hvor natur og kultur flyder sammen. I *Vi er her* findes altså en helt konkret sammenvævning af alting, der gør både individet og samfundet uløseligt forbundet på tværs af niveauer. Dette tematiserede Lidegaard også i debuten *Fælleden* som tidligere beskrevet.

Som beskrevet i min behandling af titlen, er der en forpligtelse overfor selv det mindste ikke-menneskelige. Vi er ikke uafhængige af insekterne, vi er ikke over dem, vigtigere end dem, men lever liv som andre typer væsener end dem. Byen og bikuben er ikke værdimæssigt forskellige, objektivt set. Derfor er vi, som menneskehed, som nation, som by og som individer nødt til at forholde os til bierne og tage ansvar for ikke at forårsage dem unødvendig lidelse. Dette er den konklusion der følger af at være sammenbundet. Og det er den etik der ligger i Lidegaards digte.

ved et glemt hotel
taber et træ et blad
det risler over emaljen og lander i en sjat brunt vand

nogen tog de sidste penge
og rejste for aldrig at komme tilbage

en kålorm kryber over terrassen ved den tørlagte swimmingpool
kaklerne forskubber sig
som tænder i en mund
som en historie der ikke helt kan finde sig til rette
så snart den ikke er under opsyn
begynder den at bryde op

bladet falder som en ham
falder uden for det sete

mosaikkens brushaner og palmer

vikler sig ind i det her årtusind
og ingen vil gå hjem
(Lidegaard 2018, s. 7)

Et forladt hotel bliver i dette digt et møde mellem det menneskeskabte og det ikke-menneskelige. Her er et sted, der engang var beboet, hvor kålorme blev holdt på afstand. Der var klart vand i svømmepølen, men nu er der brunt vand rundt om hotellet. Jorden blev holdt »på plads«, men nu kan ikke engang kakkelstenene ligge fladt og vinkelrette side om side, og så kernen i digtet: »så snart den ikke er under opsyn« bliver historien opbrudt. Det ikke-menneskelige stortrives. Her er ikke forfald, og Lidegaard kalder aldrig hotellet »forladt«, men i stedet »glemt«. Det typisk antropocentriske, som jeg indledte dette afsnit med, syn hvor et hotel der ikke er i brug, er »forladt« viser at det ikke-menneskelige trivsel ikke har en værdi for os, men her præsenteres et andet syn: Det har en værdi, og der er en skønhed i det. Det har ikke en værdi *fordi* det er skønt; bare se det brune vand, det lugter sikkert råddent, og vil virke afskyvækkende i virkeligheden, men alt det ikke-menneskelige, som jeg'et her får øje på, bliver skønt i kraft af dets egenværdi. Den afsluttende strofe indikerer, at uanset hvor meget vi bekæmper det, så vikler alt dette sig ind i vores tid, og vi kan ikke vikle os ud af det. »ingen vil gå hjem« betyder vel »vi er her« og derfor er også vi nød til at forholde os til dette. Når det ikke-menneskelige får en værdi *i sig selv* kan vi ikke behandle dem som ting der kun har en værdi i kraft af deres produktionsværdi for os. Dette digt, der i første omgang kan virke som et naturdigt, får hurtigt vidtrækkende, om ikke uoverskuelige, etiske og politiske konsekvenser, der rækker langt ind i kapitalismens maskinrum.

Her har Lidegaard viklet mennesket ind i det tværartslige fællesskab, der forudsætter det artslige fællesskab. Lidegaard indfanger her de hyperobjekter, Morton bruger til at beskrive begreber som art, sted, planet, klima m.m. Men hun beskriver den ikke, hun beskriver mennesket som viklet ind i det.

Jeg har valgt et bestemt billede Lidegaard bruger på vores forbindelse til de større skalaer, nemlig tågen og fugten. Dette er på en gang vejr og klima, der griber ind i hverdagen og former mennesket. Lidegaard anvender nemlig tågen specifikt i de følgende 4 digte. De følges med en fortælling hvor jeg'et og nogle venner går til fest, eller mindes andre ting.

i den stilhed der følger med tågen
når fugten sluger

et fløjt i gården
en traktor over grus
strejfer en hånd et øre
sover vi inde langs væggen
(Lidegaard 2018, s. 6)

Her er »vi« omgivet af tågen, der sluger menneskets lyde, skjuler deres aktiviteter, alt imens de fortsætter at være mennesker. Men der er en form for dulgt atmosfære, en dæmpning af aktiviteten, mens den indvæves i en store skala, klimaets skala. Mennesket væves her ind i klimaet helt konkret, og kan ikke komme ud af det.

tågen kom drivende ind over byen
som en glubsk måde at elske
(Lidegaard 2018, s. 8)

Hvad vil det sige at elske på en glubsk måde? Der er noget modstridende i det glubsk at indtage noget, at smide hæmningerne og fortære det. Men sådan kan en voldsom forelskelse også føles og leves. Og her er tågen altså glubsk i sin driven ind over byen, optager den i sig umådeholdent, og viser på den måde hvordan man ikke kan træde udenfor klimaet. Det kan forandres, sådan som mennesket har gjort, men klimaet forsvinder ikke, vi er stadig prisgivet det, og har ingen egentlig magt over det.

Men det forklarer ikke dette »elske« - måske viser dette et elskende klima, at vi er forbundet, og vi burde gengælde dets kærlighed i stedet for at være ligeglade? Hvis klimaet elsker os, og vi vender os mod klimaet og elsker det, vil det så føre til en anden måde at handle på? Ved at lade tågen indtage byen i denne umådeholdne kærlighed, tydeliggør det hvordan vi med fornuften har gjort vores kærlighed til planeten ganske mådeholdent. Det kan derfor virke som en afkrævning af handling og forandring af indstilling til planeten.

vi stimler sammen om de ulmende kul
fugten sluger også vores sang
og i den våde aske træder jorden frem
(Lidegaard 2018, s. 10)

Her forstærkes billedet af jorden og klimaet, som noget der er uden for vores kontrol, mens det kvæler vores ild. I den våde aske træder jorden frem, måske som fugl fønix ud af

ilden. Som tågen har slugt byen, sluger den her »vores sang« - menneskets eller fællesskabets sang? Eller sproget? Er det menneskets møde med det store og ustyrlige, der gør det målløs, eller er det den helt fysiske tykning af luften, der dæmper stemmerne? Og er det stadig en glubsk kærlighedshandling der sker her?

Nej, det sker bare. Tågen kommer, luften bliver fugtig, sangen dæmpes. Natten kommer også med en fugt, der lægger sig over alting. Det kan altså også være natten der kommer med trætheden, og duggen der fugter bålet, så det går helt ud. Og ud af dette træder jorden frem; gennem dette. Ved at vise sig som naturfænomen fremtræder naturen for os, som netop nogle rytmer vi må indrette os efter, for vi kan ikke ændre jordens cyklus. Vi'et samler sig om det ulmende kul, ikke brændende men ulmende. Det har altså været i gang et stykke tid, men nu sluges det af fugten. På samme måde som før, er det gennem naturfænomener jorden træder frem, men nu er det os selv der er skyldige i at vores ild brænder ud.

I *Dark Ecology* skriver Morton, at økologisk bevidsthed, er det øjeblik hvor det går op for en, at man er både detektiven og den kriminelle, som i en noir-fortælling. Dette er endnu et strange loop; vi er alle fortællerne af vores egne skæbner, men vi er også forbryderen der deltager i forbrændingen af CO₂-holdige gasser, og efterforskeren der opdager dette (Morton 2016, s. 9). Vi kan ikke kontrollere klimaet, men vi kan forværre det for os selv ved en fejl, og i kraft af denne fejl menneskeheden har gjort, træder et andet hyperobjekt frem, og viser sig tydeligt for os: Jorden. Selv disse hyperobjekter må vi altså indtænke i vores begrundelser for at handle som vi gør, vi kan ikke tage det for givet, at de giver plads til os. Sætter vi dem under pres er det ikke sikkert at de reagerer som vi forventer.

så kører vi op og ned med elevatorer
henter frugter og chips og bader mens
tågen kvæler de sidste gløder
fra bålene vi har tændt langs kysten
(Lidegaard 2018, s. 14)

Men nu er der bål på stranden? Er dette de samme bål som før, og var det så egentlig fossilt kul de stimlede sammen om? Hvis vi forestiller os en lang række bål langs kysten, forestiller vi os signalbål. Bål der enten skal advare om kysten eller lokke skib i ulykke. Eller et signalsystem der i fortiden skulle varsle om fjendtlige styrker. På samme tid køres der op og ned med elevatorer, så det er vanskeligt at forestille sig, at det egentligt er den slags bål

der er tale om. Men i vores tid er der en anden slags bål langs kysten. De er bare ikke på den tørre side, men ude i vandet, for boreplatforme udskyder jo af og til flammer, og nogle gange mere konstant. Vi kan forestille os dem som bål, selvom det ikke er bål tågen i fysisk forstand kan kvæle (kun skjule). Men på siden efter skriver Lidegaard at vi lever i ildens allersidste æra, så symbolsk eller mytisk kan tågen måske godt kvæle den slags ild. Ved at være en fremtræden for mennesket, som jordens kraft og et varsel om den nye måde at tænke på, som Lidegaard bearbejder, kan tågen kvæle »de sidste gløder« ved at indvarsle en omstilling i måden vi lever og producerer på. Dette er varslet om en ny tid, vi skal gå ind i, enten ved at tilpasse os, eller ved at brænde vores egen civilisation op.

Samtidig med denne nutidige forståelse, jeg her vælger, er der i billedets tvetydighed muligheden for at se tidens kollaps, noget der, som hos Ørntoft, også sker i flere andre af Lidegaards digte. Hvis vi ser mod Mortons »strange loops« her, er det værd at bemærke, at han netop siger, at steder indtager denne form, fordi sted er dybt forbundet med tid (Morton 2016, s. 11). Lidegaards digt lyser langt ind i fortiden, for at se den måde vi gør ting på i dag, med i billedet af den måde vi plejede at gøre tingene på. Men dette virker begge veje, for den måde vi gør tingene på, i dag bliver også sendt ind i fortiden, og billedet bliver derfor i stand til at vise hvad vi burde gøre med vores måde at leve på; henvise den til fortiden, og det gør hun uden at sige det, men alene gennem denne sidestilling af fragmenterede indtryk.

Hvis vi vender tilbage til det sidste digt i *Vi er her* finder vi et godt eksempel på den fragmentariske stil. Lidegaard springer fra billede til billede, og sætninger væves sammen af noget der ikke virker helt sammenhængende. Hvordan løber man mellem bikubernes mylder, og hvordan er nogen hurtige af at være her? Det er også uklart om det jer, der er tale om, er de andre medlemmer af vi'et fra første sætning eller bierne i bikuberne. Denne uklarhed giver muligheden for at det »jer« er begge dele: Det er bierne, generelt, og det er de andre i vi'et, de andre mennesker. På den måde skabes der her en afslutning, hvor statusopgøret bliver en accept af tingenes tilstand, og en omfavnelser af den opgave vi står overfor.

Den afslutning er en helt anden end den vi finder hos Ørntoft. Hvor Ørntoft lader kollapset åbne op for et håb om noget andet, er håbet hos Lidegaard i de erkendelser der for Ørntoft er krisen. Lidegaards jeg ser bierne som med væsner, væsner hun føler et ansvar overfor, som medbeboere af denne verden, om ikke på lige fod med andre mennesker, så i hvert fald på en måde der ligner. Hun ser et ansvar overfor bikuben, der ses i sætningen »jeg

kan ikke forlade jer«, og der ligger måske en skjult tilgivelse overfor tidligere generationer og deres handlinger der har bragt os hertil. Nu er vi her, vi har ansvaret for at omfavne alt det eksisterende, vores handlinger har konsekvenser, og vi kan ikke leve uden at skabe både negative og positive konsekvenser. Vi vender tilbage til dette tidligere spørgsmål om dyrene: Har de agens og forestillingsevne?

I *Humankind* giver Morton to mulige årsager til, at vi ikke kan bevise at mennesket har forestillingsevne (Morton bruger ordet »imagining«): Enten findes der ingen forestillingsevne, og alle dyr, inklusive os selv, er bare algoritmer, der udfører de programmer, vores DNA og øvrige biologi har programmeret os til. Den anden mulighed er, at forestillingsevnen er utilgængelig, at den har det Morton, kalder en spektral eksistens. Dette betyder at den har en grundlæggende usikkerhed, der gør den nærmest umulig at opfange udefra. Hvis dette er sandheden, bliver det umuligt at skelne mellem om mennesket og bien har forestillingsevne, og hvis vi har det, har den det sandsynligvis også. Dette følger Morton op med konklusionen at »all beings have agency, even mind« (Morton 2017, s. 56-57).

Denne diskussion har udgangspunkt i en bedømmelse af forskellige arters værdi, og med denne detonerung af forestillingsevnen og agensen som målestok bliver det umuligt at gradbøje værdien af en eksistens, sådan som mennesket vil gøre det. Dette peger tilbage til Lidegaards debut, hvor åbningsdigtet også bearbejder den, normalt, manglende agens i vores forestilling om andre væsener. Ved at påpege denne manglende forskel, bliver mennesket nødt til at være »kind«, som Morton skriver. Vi må behandle det ikke-menneskelige godt. Ikke for vores egen skyld, men fordi det ikke kan udpeges som essentielt anderledes.

Den nye cirkel og den nødvendige revolution

Glæde og håb, parodiens magt

Findes der håb i Ørntofts digte? Det eneste lys lader til at være i samtalen med andre mennesker eller byturene. Det er kun når jeg'et er socialt eller har det sjovt, at det lader til at finde noget at glæde sig over. Derfor lader der heller ikke til at blive støbt nogle nye grundmure for en anden måde at leve på. Det er erkendelserne der kommer til syne i lyset af apokalypsen, men uden at der stilles et håb om forandring op. Ørntoft skriver at han »har fået nok af at bilde mig samfundene ind« (2014, s. 11), men hvad er alternativet? At bruge tid

med dem han godt kan lide lader nærmest bare til at blive en slags eskapistisk tidsfordriv mens samfundet kollapser rundt om ham.

Hvad skal vi bruge denne profeti til så? Der er ikke rigtigt noget nyt handlingsrum der åbnes, uden at vi tager erkendelserne til en yderligere radikalitet end bare at erkende dem. *Den Materielle Drejning* skriver, at Ørntoft skaber et »mareridtsagtigt univers« ved brug af et modernistisk billedsprog, der skaber en foruroligende stemning (Gregersen og Skiveren 2016, s. 63). Men et mareridt kan man vågne af, mens en foruroligende stemning i virkeligheden er noget helt andet. Det kræver noget af den der føler det, hvis ikke man vil leve i frygt eller desperation konstant. Så selvom der måske ikke er håb, er der en form for krav om forandring latent i Ørntofts digte. Forandringens kraft ligger i kollapset selv - eller nærmere muligheden for at der opstår noget nyt efter kollapset. Her skabes en følelse af utryghed, mens indholdet udtrykker en opgivenesshed over for samfundets etablerede værdier. Digtsamlingens fravær af handlevilje kan på den måde være kravet om handling - en idéernes handling. Nå må vi ændre vores idéer, fordi samfundene er ren indbildning.

Nogle gange taler digtene imod denne konklusion, ret åbenbart, men det taler nok nærmere til en tredje udsigelsesposition i digtsamlingen end de to tidligere nævnte:

Jeg analyserer samfundene med min kritiske bevidsthed
jeg betragter verden
med mit skarpe blik
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 trækronerne i brand
jeg ser blå himmel langt deroppe
jeg ser Dannebrog blafre i vinden som en side i en bog
det var medrivende læsning så længe det varede
nu har jeg det som man har det
når begæret er fordampet

og man ligger tilbage som en bunke salt
på en håndflade udenfor geografien.
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 amerikanske 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?
er dine drømme stadig små klik i en ankel af metal?
pollenpsykose og tågejuice, fuck mig selv baglæns
jeg er brakvand på dåse
jeg er en række sekunder der tilfældigvis er fulgt efter hinanden
måske er jeg her stadig når solen står op
som en rulletekst over mine private koordinater
min breddegrad, min længdegrad, min rygrad
helt, sikkert, måske
(Ørntoft 2014, s. 22-23)

Her ser vi altings sammenhæng, som *Digte 2014* præsenterer den: Virkeligheden er en helt tilfældig sammenhæng. Alting hænger sammen, i det den materie vi består af, helt ned på et atomart plan, kan være hvor som helst nu. Og alligevel ser Ørntoft grænser som Morton betragter som både virkelige og uvirkelige. Men dødsangsten er her også, så selvom han betragter livet og virkeligheden som helt tilfældig, forbindes tanken om døden fortsat med noget ubehageligt i denne psykiaters dårlige ånde. Man skulle tro dette kunne mane ham til handling, i stedet for bare fester, men i stedet må vi vende tilbage til digtets åbning: »Jeg analyserer samfundene med min kritiske bevidsthed«, men »jeg tror ikke, at bevidsthed og blik \ er godt for noget som helst«. Så alle disse erkendelser der opstår gennem digtene, får ikke noget udfald. Der er ingenting at gøre med det. Træerne står i brand pga. planetens hastighed, der her må tilbageføres til samfundene, hvis det skal give nogen mening. Men selvom jeg'et har erkendt disse problemer, er han »brakvand på dåse«. Stillestående vand, der tilfældigvis er her, og disse problemer får ingen løsning hos ham. Erkendelsen af altings

sammenhæng fører ikke til nogen handling, og vi vender tilbage til at jeg'et ikke vil bilde sig samfundene ind, det er et rent spørgsmål om afvikling.

Kan man afkræve en digtsamling håb? Det bør man vel ikke. I stedet for at løfte det op og lade erkendelserne stå, trækker jeg'et dem tilbage på samme tid som de stilles frem. Hvad skal vi med altings sammenhæng, hvis vi ikke kan bruge det til noget, hvis ikke blikket på verdenen, der vitterligt må forandres gennem denne erkendelse, ikke har nogen værdi? Og derudfra opstår der denne tredje, og nok mere åbenbare, læsning: Ikke et jeg som det universelle jeg, heller ikke det personlige, men i stedet et parodierende jeg.

Det der her parodieres, er ikke et nyt fænomen, dette menneske der erkender verdenen, men er for god eller klog til at gribe ind - eller ude af stand til at se idéen i at gribe ind; det er Hegels skønne sjæl. Morton beskriver den skønne sjæl i vores æra som en ulykkelig forbruger, der skelner stærkt mellem menneske og natur. Han forener det æstetiske og det moralske, og vedligeholder på samme tid som han ønsker at lukke det, denne afstand til verdenen, der gør foreningen af det æstetiske og moralske muligt (Morton 2009, s. 116). Det er det samme der sker her hos Ørntoft. På en gang forsøger han at lukke afstanden til verdenen, ved at forestille sig sine atomer spredt ud i hele verdenen, men på samme tid lukker han muligheden for denne erkendelses værdi. Selvom det han ser som særligt i sig selv, er netop hans evne til at beskue og forstå verdenen.

Den skønne sjæl, fortsætter Morton, forbliver i sin kyniskhed og påpeger skylden i verdenen, i stedet for at undergrave disse fikserede idéer han udtrykker. Han identificerer sig med sine forestillinger, i stedet for at kaste sig ind i sandhedsprocessen, som Morton låner fra Alan Bodiou (Morton 2009, s. 140). Det er denne kyniske tanke vi også ser mod slutten af digtet, hvor jeg'et er »brakvand på dåse« og nogle sekunder der rent tilfældigt følger efter hinanden. Men jeg'et har en magt, hvis han vil vende sine erkendelser til handling, i stedet for at låse sig fast i sin kyniske påpegning af alt der er galt. Han er kravlet op i det berømte elfenbenstårn, i stedet for at involvere sig i verdenen.

Hvis dette er parodierende, og det mener jeg er tydeligt nu, viser Ørntoft ikke bare det universelle, men også det socialiserede menneske. Den reaktion de fleste får, når omgivelserne bliver påpeget, når vores handlinger udpeges som synderen er denne splittelse. I stedet for at erkende deres ansvar, alles ansvar, og gribe den mulighed dette ansvar indebærer bliver reaktionen en kynisk distance til verdenen, hvor verdenen og individet er

adskilt. Men denne adskillelse gør det også umuligt at tage del i fællesskaber. Selvom man anerkender det samme, som citaterne jeg præsenterede indledningsvist fra Sloterdijk, er reaktionen ikke at lytte til profeten, men at jage ham bort. I stedet læner man sig tilbage og siger »det var medrivende læsning så længe det varede«, som om historiens fællesskab bare er en roman.

Engang var diktatoren et menneske af kød og blod.

Nu er de tider forbi

nu er de blæst til atomer

og nu ligger jeg et sted blandt de atomer
og ser mine tænder svæve ud af munden
som en rumfærges besætningsmedlemmer
nu trækker jeg vejret og holdet det inde, som var det mit.

Jeg er en snylter på en blå planet
en tynd hinden mellem cirkus og massegrav
jeg er en fatsvag gongong, slå på mig
slå mig til ridder af de vestlige regioner
verden har brug for en samlende kraft

kør mig rundt i en natblå Audi
og lad mig vinke ud til befolkningen
lad mig synge min smukke sang for dem:

(Ørntoft 2014, s. 54)

Her skrives den fysiske, individuelle diktator ind i fortiden, men uden at ophøre med at eksistere. I stedet træder jeg'et frem af disse atomer, som vestens samlende kraft, og indtager gennem dette diktatorens positur, i en mørk og dyr bil. Men jeg'et kan ikke læses som et egentligt jeg, ingen egentlig person rejser sig fra atomer, på andet end et symbolsk plan. Jeg'et her, er det generaliserede jeg, vestens politiske ånd. Her tror vi, ifølge digtet, at det vejr

vi trækker, er vores eget, noget vi ejer. Som om vi ejer alt. Dette udpeges som noget farligt og latterligt på samme tid («en tynd hinde mellem cirkus og massegrav»), men er i virkeligheden et udtryk for vores manglende evne til at opfatte hvad der foregår rundt om os, vesten er blevet fatsvag.

Sangen kommer da i kursiv på næste side:

*elsk mig for mine nødvendige nedskæringer
gang i hjulene igen
elsk mig for at fjerne Isaac Newtons barndom
og anlægge en kulmine i stedet
ud af hvis porte
de næste dinosaurer løber
(Ørntoft 2014, s. 55)*

Her sammenvæves kulproduktionen, den økonomiske nødvendigheds logik og eroderingen af det, der var her før vi kom, om det er Newtons bogstavelige barndom, eller om vi skal forstå det som hans egentlige barndomshjem: Med den økonomiske logik i hånden er vi klar til at fjerne alt der har en anden form for værdi end netop den økonomiske. Her i det dystre mørke, hvor vi har betvunget os selv som om vi levede i et diktatur, træder håbet alligevel frem i form af disse værdiers negering: Produktet af disse kulminer, og dermed logikken, er dinosaurer; forhistoriske væsener. Hvad der på en gang altså er den verden vi lever i, og utrolig negativt, får her alligevel en komisk form og bliver noget der er dømt til at gå under på samme måde som dinosaurerne. Men det er ikke menneskeheden som helhed der her udpeges som fordømte, det er gennem produktet af vores nuværende tankegang, den måde vi tænker på i dag der er fordømt. Og ved at vise mennesket, eller vesten, som fanget i et blik der gør det fatsvag, udpeges også muligheden for frigørelse. På samme måde som i digtet på s. 22-23 er det gennem parodieringen og latterliggørelsen af det eksisterende at Ørntoft her udpeger en anden mulighed, en mulighed *Digte 2014* tror på, som vi skal se.

Den nye cirkel, fællesskabets glæde

De to afsluttende digte i *Digte 2014* vender tilbage til åbningens mystik, og cementerer her muligheden for en anden verden end den dystopiske virkelighed der har stået i centrum i digtene så langt. Først må en aften præsenteres:

Robyn spiller koncert ved kanalen.

De går derned en lille gruppe, og aftenen kommer.

Kølig og gylden over træerne

(Ørntoft 2014, s. 62)

I aftenen er der ikke bare mørke, men den er gylden. Afslutningen af dagen er ikke så negativ som man ellers kunne fornemme det. Man må lære at give slip på det eksisterende for at kunne nyde det der kommer. Den ild der tidligere var i træerne, er her erstattet af det gyldne aftenlys en solnedgang bringer. I stedet for altings kollaps, er der her en gruppe venner der nyder en koncert i fællesskab, i aftenens gyldne lys.

Dette meget virkelignende digt følges op af digtsamlingens afslutning, der i kontrast til dette er meget mystisk - på samme måde som åbningen:

Den nye cirkel

alle gulve skrånere

civilisation

er et urvæsens leg

groet fast på et årtusind

mine fodspor lyser

gennem alle tider

at træde hen over en bjergkæde

og nå havet.

(Ørntoft 2014, s. 63)

Her er billedsproget fragmenteret på samme måde som det er hos Lidegaard. En cirkel, et skrånende gulv, et urvæsen, fodspor der lyser og er i stand til at krydse bjergkæder.

Sammenlignet med det parodierende jeg fra tidligere i samlingen, og det negative billedsprog fra stort set resten af samlingen, er her åbningen mod noget lysere. Det håb, det parodierende jeg tidligere var ude af stand til at finde, er her fuldstændig erstattet. Den nye cirkel er et håb der vokser ud af netop erkendelserne der sker i digtsamlingens ellers dystopiske landskab: Civilisationen er ikke vigtig, den er et urvæsens leg. Men i legen er der også en glæde, så er

afslutningen her egentlig så negativ overfor samfundene, som de tidligere digte vil bilde os ind?

Aftenen kommer, og ud af natten skal der komme en ny cirkel, alle gulve skrånere, og civilisationerne må stå noget ustabil på dette gulv. Et urvæsens leg, det hele kan vælte. Men hvad er det for fodspor der lyser gennem alle tider? Hvis digtet her er mystisk på samme måde som digtsamlingens åbning, er en forklaring, at vi er tilbage til dette universelle jeg; menneskeheden. Menneskets fodspor lyser gennem alle tider, har trådt over bjergkæder og har nået nye oceaner. Er urvæsenet og mennesket det samme væsen her? Menneskeheden som hyperobjekt, menneskeheden som et urvæsen? Det passer godt, med at finde glæden i det dystre. Hvis vi ser civilisationen som en leg, kan en anden etableres med nye regler for legen. Men dette kræver at vi ser forbandelsen af samfundene fra digtsamlingens tidligere udsagn, som en forbandelse af *de eksisterende* samfund. En cirkel kan ses som at være en gruppe af folk, og med dette udgangspunkt åbner Ørntoft ikke bare for etableringen af nye fællesskaber, men for nye samfund på ryggen af disse nye fællesskaber. Mærkeligt nok beskriver Morton selve eksistensen som en ring-form. Økologisk bevidsthed er at gå i ring, skriver han, på grund af dette. Fordi menneskelige indgreb i verdenen går i ring, fordi økologiske og biologiske systemer er ringe, og fordi eksistens i sig selv er at indtage denne ringform. Som jeg også citerer Morton for i indledningen, betyder dette at ethvert objekt er omgivet af det Morton kalder mystiske hermeneutiske skyer. Dette har konsekvenser for sameksistensens politik, der ifølge Morton altså kommer til at være midlertidig, fyldt med fejl, og skrøbelig. Med dette syn mener Morton altid at der mangler en brik i det puslespil der er »ecognosis« (2016, s. 6).

Digte 2014 udpeger med sin afslutning muligheden for en revolution, men udelukkende med udgangspunkt i at vores eksisterende forestillingsverden er kommet til kort. Dystopien er vores nu, og den retning vi er på vej i hvis vi ikke ændrer vores blik på verdenen. Revolutionen er kun mulig gennem dette, og en etablering af nye fællesskaber. Lyset kommer ind i verdenen i glæden ved at være sammen med andre, det er det jeg'et nyder. Ja, tingenes tilstand er utilfredsstillende (for at sige det mildt), altings sammenhæng er tilfældig, og nej vi har ikke en særlig position i universet. Til gengæld giver dette tilsammen muligheden for at afslutte vores stræben mod evig vækst, og i stedet hvile i fællesskaberne, og gennem dem skabe en anden fremtid. Vi må indtage denne nye ringform, vi må gå i en ny cirkel, hvor vi altid kan opdage noget nyt og se verdenen med nye øjne.

Den nødvendige revolution

Ifølge *Den Materielle Drejning* er der flere økokritiske tænkere der mener at i en troværdig økokritisk æstetik er intet genkendeligt og alt usandsynligt (Gregersen og Skiveren 2016, s. 43). Og hos Lidegaard er intet helt som det burde være:

brændenælder, kamille vælter op i hjulsporet
som bliver mere og mere utydeligt

insektsværmene driver os fremad
forfølger vores åndedræt, lugten af sved

udgåede grantræer kryber langs stien
slidte ligesom saltede af vinden

knuste muslingeskaller
i vores knogler, en skitse

skeletter i fosterstilling

benede fønixfugle

ligger og stirrer i genfødselens retning

(Lidegaard 2018, s. 15)

Hjulsporets utydelighed kan være et utydeligt hjulspor, men det kan også læses som en uklar retning. Hvor er vi på vej hen? Dette er et skønt billede, men følges op af jagtende insektsværme, noget der ikke ligefrem lyder behageligt. I de udgåede grantræer og knuste muslingeskaller ser vi forfaldet. Men så kommer der noget, der selvom det lyder grimt er det der bærer muligheden for noget nyt: Først en skitse i vores knogler, noget inderst i os der bærer muligheden for noget andet, men hvad? Derefter de benede fønixfugle, der skal rejse dø og genfødes i ild. Skitsen og fønixfuglene bærer muligheden for en ny start, noget der kan minde om den nye cirkel hos Ørntoft, men her født ud af materien i stedet for idéerne. Og den er på vej, de stirrer i den retning, selvom den for os er uklar i de utydelige hjulspor. Den kommer, som hos Ørntoft, om vi vil det eller ej.

Hvad er det så for en forandring? Det næste digt understøtter netop Mortons sammenfiltrering, hvor tingene ikke kan skilles ad, men jeg'et drømmer også om en anden tid, og måske et tydeligt anderledes samfund.

ved øresund kræver toldere deres sildepant
ved nørreport trækker genfærd deres kærter gennem byporten

jeg vil andre tider end den fremadskridende

sten, plante, dyr
bare alt andet end det

en siphonophora er en orden af selvlysende blæregopler
en sammenslutning af zooider, flercellede dyr

de bliver enormt store og kan gå i opløsning ved den mindste berøring

der er ingen hjerne men
hver enkelt af alle
de forskellige dele
samarbejder om at opretholde den samlede organisme
(Lidegaard 2018, s. 16)

Her er tidens opløsning, her er artsgrænsernes fald. Der er ikke nogen drøm om en tilbagevenden til en historisk tid, men en drøm om en anden opfattelse af tiden. Og af rationaliteten, om vi forstår beskrivesen af siphonophora som allegorisk. Det lyder som et samfund uden en central styring, ingen 'hjerne' til at bestemme og dominere. Menneskets ret til at forvalte planeten og dens dyr ophører her. De skal have lov at styre sig selv. Det kan også forstås som en kritik af samfundet.

Men det er på en gang uigenkendeligt og usandsynligt. Hvordan kan et dyr leve uden hjerne? Det er vanskeligt at forstå, men det ikke-menneskelige er vanskeligt at forstå. Det er nødvendigvist fremmed, og alligevel er vi altid allerede omgivet af det og har det indeni os. Bakterier, dyr, planter, klima. Til en vis grad også andre mennesker. De styrer sig selv, uden at vi behøver at styre dem, den eneste rationalitet vi kan erkende direkte, er vores egen, og alligevel klarer de sig jo fint. Mennesker vokser ud af andre mennesker og bliver deres egne, selvstændige mennesker. Bakterierne i tarmen er ikke styret af den menneskelige hjerne, men

lever i symbiose. Om vi kunne leve fuldt med denne erkendelse, måtte verdenen *nødvendigvis* forandre sig.

vi er i allersidste del

af ildens æra

(Lidegaard 2018, s. 18)

Dette uddrag peger tilbage på fønixfuglene, der er benede og dermed i deres sidste tid. Her er varsler om ragnarok strøet ud gennem digtsamlingen. Men hvad er det for en ildens æra? Er det den bogstavelig ild eller den kontrollerede? Er det eksplosionsmotoren tid? Konteksten i digtet giver ikke meget at forstå det ud fra, det står som et løsrevet fragment i en rejsebeskrivelse. Men der er noget med denne ild; ilden er det der driver maskinerne, vi brænder kul for strøm, benzin for fremdrift. Det virker åbenbart at Lidegaard forestiller sig en afslutning på denne æra. Men der er en større etik bag dette, der drejer sig om mere end bare vores måde at producere kraft på.

den mørkegrønne mug på væggen

som et net at gribes af eller falde gennem

der er ingen grænser for

hvad vi kan tages til indtægt for

[Mellem disse to strofer er der en halv sides mellemrum]

ørrederne skal gyde i de danske åer

om så æggene skal mases ud af dem

i den inderste, største tryghed

en klump, forfærdelse

et orkester i en landsby påstår ingenting at have vidst

om lejren lige ved siden af

(Lidegaard 2018, s. 23)

Dyrelivet forbruges som produkter, og hvis dyrene har lige så megen agens som mennesket, er dette i sig selv en forbrydelse. Om så æggene skal mases ud af dem skal de

gyde, så vi kan sælge flere ørreder og mæske os i pengene. At dette udsagn følger efter »der er ingen grænser for \ hvad vi kan tages til indtægt for« viser følelsen af ansvar. Dette bliver gjort på vores vegne, men vi ved ikke engang at vi er blevet spurgt. Det er uklart at vi har en indflydelse på dette. Kun det der indgår i økonomiske relationer, er virkeligt i den kapitalistiske logik. Derfor er ørrederne virkelige, men kun som varer. Vi er ude af stand til at se dem som hele væsener, og produktet vi køber, viser ikke dets ophav tydeligt. Vi er tilbage ved Marx-citatet fra tidligere, men lad os udforske dette tema lidt mere. Morton skriver i *Humankind*:

Capitalist economics is an anthropocentric discourse that cannot factor in the very things that ecological thought and politics require: non-human beings and unfamiliar timescales.

(2017, s. 6)

Dermed peger Morton direkte på nødvendigheden af et opgør med kapitalismen, fordi kapitalismen ikke kan tænke længere frem end det næste profitmaksimeringstiltag, fordi det ikke kan tænke andre væsener som virkelige. Men for at nå dertil må vi en omvej gennem Martin Heidegger.

Thinking humankind in a non-anthropocentric way requires thinking humankind in an anti-racist way

(Morton 2017, s. 37)

For at nå dertil mener Morton vi må appropriere Heideggers »verdne«-verb indefra, men Heidegger var racist, og mente det er »verdne« mest var for germanerne. I stedet skal den desarmes og gøres universel. Vi kan fysisk række ind i hinandens verden på en måde Morton beskriver som værende så åbenbar at vi ikke ser det. Det samme kan dyr. Gør vi det at »verdne« universelt, og tager in mente at de har agens, så verdner de også. Nu er vi fremme ved noget, der får det forudgående antropocentriske tankemønster til at se næsten solopsistisk ud: Vi er nødt til at acceptere at alt levende har agens, alt levende *verdner*. Med dette bliver det umuligt at behandle verdenen som vi gør i dag (Morton 2017, s. 37).

Resultatet af denne erkendelse, er denne klump af forfærdelse der findes i den inderste tryghed. Den afsluttende strofe vækker minder om holocaust, og vi lever på samme måde som naboerne til udryddelseslejrene. Vi ved det, men vi ved det ikke. Vi ved det, men tror

ikke vi kan ændre det. Vi ved det nu, og vi må erkende det, for så kan vi ændre det, er det digtet her siger. Men det kræver at vi opgiver vores dominans, og at erkende at vi ikke er almægtige er ubehageligt.

sent på eftermiddagen går vi i stå i døren
en sovende hund spjætter grønligt vand står i en dam

jeg vil ikke stjæle jeg vil lukkes ind

vi har vænnet os til at det vi vil have
 giver sig selv til os overgivent, luftigt
med åben mund og en skælven

vi vil se hvor støvede og gyldne gaderne og værelserne er en sen eftermiddag
bliver i døren fordi vi vil inviteres indenfor
jeg vil se hvad vi er med hinanden
hvad vi kan blive
(Lidegaard 2018, s. 62)

Med frygt og underkastelse har vi kunnet tage hvad vi ville fra underlagte folk og underlagte arter. *Vi er her* undersøger i stedet relationernes mulighedsrum. Hvordan kan vi så interagere med hinanden og med verdenen rundt om os, hvis vi ikke længere får alt givet? Hvordan skal vi nu *opføre* os i verdenen? En så radikalt anderledes måde at leve i verdenen på, hvor alt ikke giver sig til os overgivent og luftigt (det vil vel også sige gennem usynlige produktionsprocesser), er en levemåde vi må lære at være i. Det er denne revolution Lidegaard udpeger: En revolution i vores måde at eksistere sammen på, og derfor vores måde at producere og forbruge på. Det er på en måde forbrugets ophør. Her er ingenting let, lad os gøre tingene på den vanskelige måde. Det er derfor »vi'et« står i dørkarmen, det er fordi vi ikke er gået ind i denne måde at leve på, vi er på tærskelen, og hvis vi skal gå over den, kan vi ikke gøre det med dominans, for så er vi akkurat tilbage hvor vi kom fra. I stedet må vi vende os mod jorden venligt, sige tak for tingene. Vi må blive inviteret indenfor i en verden vi ikke kan sproget til.

Deri ligger der også en erkendelse af den nuværende tilstand: Det er her vi er. Sådan kan vi ikke leve. En revolution, som i forandring og vending, er *nødvendig*. Dette er at vende den skønne sjæls tilstand på hovedet. I stedet for at skille os af med ideologiens fantasisteder skal vi flytte ind i dem, og identificere dem. På den måde kan vi stoppe med at skelne mellem teori og praksis så hårdt som den skønne sjæl gør, og i stedet for at se dem som en dikotomi, se dem som en hendiadys (Morton 2009, s. 122). Herved kan vi langsomt bevæge os og den skønne sjæls syndrom mod et verdenssyn hvor vi selv er en del af verdenen. Vi kan ikke redde verdenen »derovre«, vi er nød til at redde os selv sammen med den (Morton 2009, s. 187).

00'erne og 10'erne

Med disse analyser i baghovedet vil jeg nu se på de forskelle og ligheder der træder frem ift. 00'ernes danske litteratur, som præsenteret med Nexø.

Hvor jeg'ets selvforståelse i 00'ernes litteratur opstod gennem normer, hverdagsritualer og socialisering, er det hos Ørntoft og Lidegaard klart anderledes. Hos begge forfattere er hverdagen nærmest fraværende, og i den grad den er der, fremstår den som ret ligegyldig eller ligefrem som en konsekvens af en kapitalistisk vækstlogik, der ikke længere er duelig. I et af Lidegaards digt (på s. 14) kører de »op og ned med elevatorer«, og selvom digtet starter der, er fokus mere på det der sker med bålene, fordi det er her det kraftige sprogbillede fremtræder (»tågen kvæler de sidste glæder«). Jeg'et har nogle gange svært ved at navigere normer (f.eks. bliver hun for fuld til en fest). Men det er egentligt også ligegyldigt, for den vigtige selvforståelse, er ens plads i verdenen, som indlejret i den. Den selvforståelse Ørntoft og Lidegaard bearbejder er ikke en personlig, men en arts-selvforståelse, hvor vi som mennesker skal finde ud af hvad vores rolle er i verden.

Derfor kan man heller ikke sige at konflikterne her har rod i normernes kollaps. Jeg'ets fuldskab får ikke nogen konsekvenser, og misforståelsen i sproget bliver kærligt korrigeret. I stedet er konflikterne netop i *normerne*, i de regler vi har sat for vores samfund, og den måde vi behandler vores verden på. Det er ikke bruddet med kapitalismen der gør at børnene syr i sig selv hos Ørntoft, det er det at kapitalismen skaber børnearbejde og kun lader os opfatte tingene som virkelige når de får økonomisk relevans. *Der* ligger konflikten i de to digtsamlinger. Måske kan man sige, at normernes kollaps, altså vores forestillingsverdens kollaps, er konflikten, fordi krisen er, at den skaber klimakrisen gennem de handlinger den fordrer, men konflikten er ikke i kollapset som sådan, konflikten skyldes, at kollapset er nødvendigt. Der er ingen vej uden om en forandring, og dette er konfliktfyldt. Det tvinger os til at tage opgør, men det er der ikke nogen glæde i, før vi gør os nogle erkendelser der kan skabe de nye fællesskaber som konsekvens. På den måde bliver det script Nexø omtaler også uvigtigt. Dette er kollapset af det manus vi fik da vi blev socialiserede. Økokritikken tager hele manus og smider det ud, eller det kræver i hvert fald at vi alvorligt ser på hvilke dele af de vi kan beholde, for konsekvensen af klimakrisen er ikke bare at vi må have en økonomisk forandring, men også at vi må etablere en ny type fællesskab.

Hvor Nexø beskriver en overgang fra en socialisering i 70'erne til 00'erne fra friktionsløst til tillæring af normer, er der her så godt som ingen socialisering til stede i digtene. Det er oprøret mod noget grundlæggende i systemet der bliver tematiseret, hvorfor det afkræver en ny form for socialisering. Det at 00'erne ser normerne som noget der kan bruges som et skalkeskjul for onde handlinger bliver langt mindre vigtigt her, fordi de »onde handlinger« er bundet ind i vores civilisations måde at omgås verdenen på. I stedet tematiserer Ørntoft hvordan vi ikke kan undgå at blive vævet ind i kapitalismen, mens Lidegaard skaber omtanke for et fællesskab der rækker ud over det menneskelige, og forudsætter denne indvævning i det økonomiske system.

Der hvor der er størst lighed mellem 00'erne og 10'erne er i den afsluttende diskussion hos Nexø af statens rolle — for opfattelsen af velfærdsstaten som noget der skal sikre konkurrencedygtighed som problematisk, er en del af udgangspunktet for kritikken. Den økonomiske nødvendighed angribes hos både Ørntoft og Lidegaard, netop fordi vores velstand ikke bare er bygget på at vi producerer tabere indad, men også ekskluderer flygtninge og er bygget til dels på børnearbejdere i andre lande. Undertrykkelsen af andre mennesker er vævet ind i nationalstatens væv, hvorfor samfundene er døde for Nexø, og Lidegaard begræder disse skanser, og angriber kultur og sprog som noget man kan eje — noget der er vores. Hverken *Digte 2014* eller *Vi er her* vil lade individet blive et instrument for statens økonomiske mål, og særligt Lidegaard behandler dette i udsagnet om hvordan vi bliver mere gennem at gøre noget sammen. Det handler ikke om at gøre noget *for* nogen, men at gøre noget sammen, alle kan vokse af. *Vi* bliver bedre af at gøre noget sammen, men det lader ikke dette *vi* blive større end dem der gør det sammen.

I den optik er der også en mindre grad af modsætning mellem individ og fællesskab, men der er en klar modsætning mellem det eksisterende samfund og de jeg'er der er i digtsamlingerne, fordi samfundene netop overtramper de individer der lever i dem. Om man kan sige der er en modsætning mellem indre og ydre, er mindre klart. De modsætninger der står igen hos Lidegaard, er længslen efter et andet samfund bygget på andre principper, mens Ørntoft portrætterer en af disse »skønne sjæle« ved flere anledninger, for hvem verdenen er noget eksplicit udenforstående. Men dette er netop problemet: Vi må leve *i* verdenen, så, som nævnt, må vi se os selv som indlejret i verdenen. Derfor er splittet der på en måde, men det er også noget vi må prøve at opfatte som en løgn. De lykkes altså ikke helt med at overskride denne grænse mellem indre og ydre, men den bliver gjort til en af flere måder at se verdenen

på. At hige efter noget bedre er ikke dårligt, men at lade det blive ved denne higen er absolut dårligt.

Dette er også et eksempel på en af disse symbolske og principielle betragtninger der sker her, hvilket er en klar forandring. De kommer dog ikke i et akademisk sprog, eller som færdigtænkte filosofiske betragtninger, som Mønster bemærker. Så hvor 00'ernes digtning var langt mindre politisk engageret end 70'ernes, er det her muligt at sige at 10'ernes økokritik *er* mere politisk. Men det er ikke hele sandheden. For der er stort set ingen politiske slagord. Integrationspolitikken kritiseres indirekte, ikke direkte, og ikke igennem realistiske fortællinger, men gennem symbolske udsagn.

Indvendinger mod den eksisterende forskning

Også disse analyser og den præsenterede forskning i den materielle eller etiske vending har nogle stridspunkter.

Når Mønster skriver om 10'ernes digtning at den ikke er eksklusiv, er det alligevel vanskeligt at sige, at fordi forfatterne tager stilling gør deres egne tekster nødvendigvist det samme. Disse tekster er, som Mønster også selv påpeger, sprogværker, der ikke er entydige i deres beslutning. At de går ind i en diskurs og at de tematiserer betændte politiske diskussioner, betyder ikke at de på samme tid har givet afkald på deres autonomi. På samme måde, som jeg har forsøgt at følge værkernes egne forslag til læsningen, er det, som beskrevet tidligere, også det Mønster mener gør. Men netop det at digtene ikke klart og entydigt forfægter et ideal, er det der gør dem kunstnerisk autonome, selvom Mønster skriver følgende:

Nok er poesien sin egen, men den er ikke autonom i den betydning, at den skulle stå udenfor verden. Derimod udspringer poesien af vores fælles verden og virker tilbage på den.

(Mønster 2017, s. 188-189)

Men hvilken kunst *kan* stå uden for verdenen? Hvilken kunst *kan* fungere som kunst uden at virke tilbage på den? Al kunst indgår i en samtale med dens læser, og påvirker på den måde vores måde at se verdenen på — selvom dette ikke foregår på en 1:1 overførsel af ideologi. Det samme gør sig gældende for økopoesien som for al anden poesi, og at sige, at den, fordi den er selvbevidst om dette, giver køb på sin autonomi virker som en vanskelig manøvre. Når Mønster på den ene side lader til at acceptere Skinnebachs udsagn om at hans poesi bryder med 200 års autonomi-ideal, og på den anden side præsenterer hans kunst som ikke entydig og enkel, kan det være svært at vide hvad autonomi betyder.

Hvis autonomi betyder at det må stå »uden for verdenen« eksisterer autonomi kun for poesi der bliver i skrivebordsskuffen. Hvis det betyder at kunsten insisterer på sin egen tvetydighed, og lader meningen være foranderlig, så er økopoesien også foranderlig. Det er derfor rigtigt hvad Mønster skriver, om man ser bort fra selve begrebet »autonomi« i hendes udlægning af det. Selvom, som Mønster bemærker, at digtningen ingen realpolitisk magt har,

går den i klinch med vores levevis, og måden vi strukturerer vores samfund på. Den kan bare ikke ændre dette alene, den kan kun skabe opmærksomhed. Den kan anspore til refleksion på sine egne præmisser. Men når Mønster skriver »på sine egne præmisser« er det netop der autonomien ligger.

Om man i stedet skeler lidt til hvad Morton skriver om dette, hvad jeg gør i indledningen, er det netop gennem at påvirke diskursen at digtningen kan ændre samfundet. Ved at ændre måden vi tænker og snakker om ting på, kan vi ændre hvad der betragtes som gyldige handlinger. Skal vi tage altings forbundenhed alvorligt, er dette åbenbart — kunsten interagerer selvfølgelig med samfundet og diskursen. Det gjorde den bare også før økokritikken, men tiden før havde vanskeligt ved at se mulige forandringer, da den så alle folk som bundet op på normer, og disse normer som muligheden for at skjule sig.

Som en mulig selvmodsigelse i dette, er der også Larsen, Mønster og Rustads indledning til *Økopoesi*, hvor de skriver, at økopoesien lægger op til en *personligt funderet refleksion*, og at økopoesi derfor ikke er et udtryk for logiske argumenter. Dette virker på den ene side meget åbenbart. Selvfølgelig er et digt ikke et logisk argument. Men på den anden side er det noget yderst besynderligt at skrive; hvad er det denne indvending retter sig mod? Det virker næsten som om, at teksten skærmer sig lidt for at tage digtene *for* alvorligt. Men hvis vi skal tage Sloterdijks kald alvorligt, som Skinnebach også gør, så må vi jo også tage økopoesien *som sådan* alvorligt. Den bliver ikke et udtryk for logiske argumenter, men den bliver måske et udtryk for, eller et svar på, et profetisk kald til handling.

Dette kald er på en gang subjektivt, og ikke. Men digtene er ikke en personlig funderet refleksion, den er rettet mod tiden og menneskerne i den. Den kommer med generelle udtryk for at der er noget galt, og den kommer med et fællesmenneskeligt, men symbolsk og tvetydigt, kald til at ændre vores samfund og levevis. Den parodierer de, der kravler op i et elfenbenstårn og nægter at ændre sig, fordi de skal overskride skellet mellem den skønne sjæls trygge rammer og verdenen. Slutteligt udpeger den en retning, en tvetydig og ikke partipolitisk retning, men en vej frem. Den afkræver sig læser refleksion for at komme dertil, men det er et kald til hjemmet, ikke et personligt udtryk for livet i det antropocæne.

Mørke erkendelser?

Begge digtsamlinger bærer altså på erkendelser, der passer med mørk økologi i meget høj grad. Begge samlinger insisterer også på, at der her er andre muligheder, at der er et lys i dette mørke. Vi er ikke fordømte, der er faktisk en glæde i ikke at være det centrale væsen i verden, for hvem andre kun eksisterer i kraft af økonomisk værdi. Ørntoft beskriver kollapset af vækstparadigmet, mens Lidegaard beskriver det andet aspekt; den mere personlige følelse af forbundenhed til verdenen rundt om os, om det er gennem kærlighed, naturfænomener eller ved at leve og udforske verden med kroppen.

Jeg har her fremstillet Ørntofts digte som et varsel om at vi er på fejl spor som mennesker og samfund, og at der i dette ligger et kollaps af vores eksisterende forestillingsverden, der fører til nye erkendelser. Hos Ørntoft bliver den slags anklager ved første øjekast stående tilbage som årsag og skyld. Der er ikke nogen anden bevægelse i det, end at vi har tænkt forkert, og nu må vi afvente forfaldet så vi kan bygge verdenen på nyt. Denne tankegang fremstår nærmest cyklisk: Vi går fra vækst til forfald, til fremvæksten af et nyt samfund, men der lader ikke til at være nogen garanti for at et nyt samfund der vokser, frem ikke vil være ligesådan. Er det derfor Ørntoft ikke længere tror på samfundene? At de er blevet ligegyldige, fordi han ikke ser nogen udvikling eller løsning? Dette er uklart, men spørgsmålet bliver tydeligere når man ser *Digte 2014* i lyset af *Vi er her* hvor der netop er et håb.

Ørntoft kommer til at fremstå nihilistisk, men da apokalypsen i *Digte 2014* allerede er til stede i kraft af de vedtagne sandheders kollaps, og i kraft af den universelle udsigelsesposition, eksisterer der, som sagt, alligevel et håb: Håbet er at det er idéernes apokalypse, og at disse kan blive erstattet af nye idéer. Når vi kan se verden på en ny måde, får vi også nye måder at handle på. Så hvordan er det vi skal se verden? Som forbundet, som altings indlejring i alt. Vi er ikke bare uafhængige individer der kan handle helt frit og rationelt. Vi er også omgivet af, og en del af, hyperobjekter. Menneskeheden, klimaet, kloden. Vi er aldrig bare os selv, og denne erkendelse fremtvinger en anden måde at forholde sig til verdenen.

Hos Lidegaard ser vi ikke den samme grad af apokalyptisk tænkning. Her er der i stedet noget galt, og vi er derfor tvunget til at ændre vores måde at se verdenen på og vores måde at agere på. I dette findes der også en negativ følelse, en tristesse, men der findes også et håb

der er mægtigere end det er hos Ørntoft. Håbet og glæden ser vi bl.a. i forelskelsen og seksualiteten. Men også i kravet af forandringer. Særligt tydeligt bliver det når Lidegaard fremviser kapitalismen som et stort problem, eller, meget indirekte, klandrer integrationspolitikken for at være forkert. I stedet sætter hun muligheden op for at indgå i en slags symbiose, et fællesskab, med andre arter, og med menneskerne rundt sig. Akkurat som Ørntoft, der helst bare vil bruge tid med dem han kan lide, er det kollektivet der er lyset for Lidegaard.

Det er gennem kollektivet vi kan vokse som individer, at vi kan skabe noget sammen. Og det vi kan skabe, er en ny tid. En tid efter det hun kalder ildens æra, der som billederne af brændende olieplatforme hos Ørntoft, repræsenterer et samfund der er totalt afhængig af fossile brændstoffer. Vi må frigøre os fra dette, begynde at tage bien alvorligt som et levende væsen med egen agens, og leve som om vi er en del af verdenen. Ikke adskilt fra den.

På den måde ender Lidegaard, Ørntoft og Morton med at være på samme linje: Evig vækst må afløses af en anden måde at tænke og organisere samfundet på. Denne måde, ifølge Morton, være lokal. Vi ender tilbage ved et forstenet slagord, som kun delvist bliver sandt i dette nye paradigme: *Think global, act local*. I »Naturens suveræne værdi som natur« skriver Rune Engelbreth Larsen, at vi er ved at forandre jorden fra en planet af diversitet i plante- og dyreliv, til parcellerede statiske flader. Dette hænger for Larsen sammen med bibelens budskab om at mennesket er sat i verden for at herske over dyrene og jorden, og dette billede mener Larsen derfor fortsat er herskende, i kraft af det menneske gør ved jorden (2020, s. 87)

Det er dette Morton modarbejder i hans bøger: Hans teori arbejder frem mod en verden hvor vi igen kan leve forskellige liv forskellige steder i verden, hvor diversiteten, gennem lokalt bundne fællesskaber, igen får plads. Hvor vi kan undergrave det evige vækstparadigme ved at få et mere direkte forhold til konsekvenserne af vores handlinger og beslutninger. Ørntoft og Lidegaard bekræfter denne teori i deres poetiske praksis.

For at afslutte hvor jeg begyndte, med Sloterdijk der påpeger at kunsten har mistet sin autoritet, vil jeg mene, at det nok ikke er sandt. Økopoesi påtager sig at gentage det kald Sloterdijk mener kommer fra verdenen. På den måde læner poesien sig i dag op ad en stærkere autoritet end i 00'erne, hvor litteraturen ikke så nogen klar mulighed for forandring gennem digtningen. Økopoesien, har som nævnt, taget litteraturens mulighed for

diskurspåvirkning til sig, og selvbevidst skabt sprogværk der ikke bliver entydige, men vender sig direkte mod den største katastrofe, der venter forude.

Denne litteratur, vil som Sloterdijks kald, at du skal ændre dit liv, og gennem dette ændre verdenen. Det er en selvbevidst, autonom og stærk litteratur der gør dette. Når verdenen afkræver forandring, er det ikke mærkeligt, at dette kald reflekteres ind i kunsten.

Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. 2014. *Aesthetic Theory*. Paperback ed., Repr. Bloomsbury Revelations. London: Bloomsbury.
- Carstensen, Jeppe, og Andreas Vermehren Holm. 2020. »Forord: Jordens liv som verdensbillede«. *Ny Jord - Tidsskrift for naturkritik*, nr. 3–4: 6–9.
- Daugaard, Solveig. 2016. »Åh, Instagram: Anmeldelse af Mads Eslund imnotherrerepresentinghardbodies«. *Dagbladet Information*.
- Gregersen, Martin, og Tobias Skiveren. 2016. *Den materielle drejning: natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur*. University of Southern Denmark studies in Scandinavian languages and literatures, vol. 134. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- IPCC, og Rajendra K. Pachauri, red. 2008. *Climate Change 2007: Contribution of ... to the Fourth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. 4: Synthesis Report: [A Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change]*. Geneva: IPCC.
- Larsen, Peter Stein. 2017. »Økokritiske perspektiver på nordisk lyrik«. I *Økopoesi*, 15–40. *Modernisme i nordisk lyrik 9*. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk forlag.
- Larsen, Peter Stein, Louise Mønster, og Hans Kristian Rustad. 2017. »Indledning«. I *Økopoesi*, 7–14. *Modernisme i nordisk lyrik 9*. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk forlag.
- Larsen, Rune Engelbreth. 2020. »Naturens suveræne værdi som natur«. *Ny Jord - Tidsskrift for naturkritik*, nr. 3–4: 82–98.
- Lidegaard, Liv Sejrbo. 2015. *Fælleden*. 1. udgave. Gyldendal poesi. København: Gyldendal.
- . 2018. *Vi er her*. Kbh.: Gyldendal.
- Malm, Andreas. 2020. »Hvem tændte denne ild«. *Ny Jord - Tidsskrift for naturkritik*, nr. 3–4: 10–43.

- Morton, Timothy. 2009. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. 1. Harvard Univ. Press paperback ed. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- . 2016. *Dark ecology: for a logic of future coexistence*. Wellek Library lectures in critical theory. New York: Columbia University Press.
- . 2017. *Humankind: solidarity with nonhuman people*. London ; New York: Verso.
- Mønster, Louise. 2017. »Antropocæn poesi. Et spor i ny skandinavisk digtning.« I *Økopoesi*, 159–91. *Modernisme i nordisk lyrikk 9*. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk forlag.
- . 2019. »Det politiskes genkomst i dansk samtidslyrik«. *Edda* 106 (02): 142–57. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2019-02-05>.
- Nexø, Tue Andersen. 2016. *Vidnesbyrd fra velfærdsstaten: den sociale vending i ny dansk litteratur*. Arena monografi 5. København: Arena.
- Sloterdijk, Peter. 2020. »Det absolutte imperativ«. *Ny Jord - Tidsskrift for naturkritik*, nr. 3–4: 134–44.
- Wamsler, Lasse. 2011. »'Kunst, der ikke spejler katastrofen, er ikke vigtig'«. *Information*, 5. november 2011. <https://www.information.dk/moti/2011/11/kunst-spejler-katastrofen-vigtig>.
- Weiss, Harvey, og Raymond S. Bradley. 2001. »What Drives Societal Collapse?«. *Science* 291 (5504): 609–10. <https://doi.org/10.1126/science.1058775>.
- Ørntoft, Theis. 2009. *Yeahsuiten: digte*. København: Gyldendal.
- . 2014. *Digte 2014*. 1. udgave. København: Gyldendal.

