

Henning Fjørtoft

Jordsanger

Økokritiske analyser av Inger Christensens
lange dikt

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, oktober 2011

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap



NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Doktoravhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

© Henning Fjørtoft

ISBN 978-82-471-3078-0 (trykt utg.)
ISBN 978-82-471-3079-7 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlingar ved NTNU, 2011:257

Trykket av NTNU-trykk

The poetry of a work of the imagination constantly illustrates the fundamental and endless struggle with fact.

Wallace Stevens

Innhold

| | |
|--|------------|
| Forord | 9 |
| Teknisk note | 11 |
| 1. Et jordsentrert perspektiv | 13 |
| Faktisitet og selvspeiling..... | 13 |
| Poesi og naturvitenskap: Økokritikk | 15 |
| Om avhandlingen | 20 |
| 2. System, natur og det moderne lange diktet | 23 |
| Inger Christensen – systemdikter? | 23 |
| Naturlyrikk og pastoralen..... | 30 |
| Økopoesi..... | 34 |
| Metafysikk og materialisme i Christensens natursyn..... | 37 |
| Det moderne lange diktet og øko-kosmopolitismen | 40 |
| 3. En lidenskap for grønt. <i>det</i> og systemestetikken | 49 |
| Formens gjennombrudd..... | 49 |
| Kybernetikk i 1960-tallets litteratur | 55 |
| Systemestetikk som internasjonal avantgarde..... | 58 |
| Strukturen i <i>det</i> | 61 |
| PROLOGOS: Autopoesis og entropi | 62 |
| Celler, subjekter og bysamfunn..... | 68 |
| LOGOS: Modernitet og hybride naturer | 77 |
| Intertekstualitet og antipastoralisme..... | 82 |
| Byen som utopi og trusselen om bomben | 89 |
| Nymalthusianisme og befolkningsekspløsjon | 95 |
| Subjektivitet og diskontinuitet | 101 |
| EPILOGOS: Angstens og utopiens rom..... | 104 |
| Det er det hele | 108 |
| 4. En blomsterløs jord. Toksiske diskurser i <i>alfabet</i> | 111 |
| Tallenes tale..... | 111 |
| Listens poetikk | 114 |

| | |
|--|------------|
| “juninatten” | 118 |
| Apokalyptiske trekk i <i>alfabet</i> | 129 |
| Ikarosbarna – det menneskelige subjektet..... | 135 |
| Sted og subjektivitet | 142 |
| Nattergalens navn: “nætterne” | 149 |
| Ødeleggelsens alfabet..... | 159 |
| “brintbomben” | 166 |
| “cobaltbomben” | 171 |
| “defolianterne” | 176 |
| “nu går drømmerne” – en dialog med Byron | 179 |
| Det lange diktets muligheter og begrensninger..... | 186 |
| 5. Gravens gress. Sommerfugledalen som pastoral elegi | 193 |
| Om resepsjonen | 193 |
| Sjanger og modus i <i>Sommerfugledalen</i> | 198 |
| Å overleve ved å stjele | 200 |
| Et in Arcadia Ego | 204 |
| Angst, innflytelse og den pastorale elegien..... | 209 |
| Nattergalen i Brajčinodalen..... | 215 |
| Fjerne stjerneformers løv | 220 |
| Himmelstumperen | 225 |
| Lysets engel – subjektivitet i <i>Sommerfugledalen</i> | 229 |
| Biodiversitet | 239 |
| 6. Poesiens ansvar | 245 |
| 7. Bibliografi..... | 249 |
| Verk av Inger Christensen..... | 249 |
| Sekundærlitteratur om Inger Christensen..... | 249 |
| Annen litteratur | 252 |

Forord

Mange har bidratt til at denne avhandlingen har funnet sin inneværende form. Professor Frode Helland har som hovedveileder fulgt prosjektet fra sin spede begynnelse og frem til ferdig avhandling med et kyndig og kritisk blikk. Professor Petter Aaslestad har vært biveileder siden januar 2008, og har vært tålmodig og åpen for mine ideer. Jeg setter svært stor pris på de innspill som begge har kommet med underveis i skrivingen. Det tematiske satsningsområdet Globalisering ved NTNU tildelte forprosjektmidler i 2004, og det humanistiske fakultet ved NTNU har finansiert selve doktorgradsarbeidet. I perioden 2006-2010 arbeidet jeg med avhandlingen ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU. Fra 2010 har Program for lærerutdanning, NTNU gitt meg gode arbeidsbetingelser for å ferdigstille prosjektet.

Et samarbeid med Bodil Børset førte til to fruktbare seminarer om litteratur, landskap og geografi. Finn Arne og Dolly Jørgensen inkluderte meg i et større tverrfaglig fellesskap med interesse for humanistisk miljøforskning. Tom Bristow inviterte meg til et svært perspektivrikt seminar om litteratur og landskap ved Universitetet i Edinburgh, og de ansatte ved Edinburgh Butterfly and Insect World ga meg en innføring i sommerfugloppdrett. Mange i The European Association for the Study of Literature, Culture and Environment (EASLCE) har også bidratt med innspill. Jeg har fått hjelp med den naturvitenskapelige terminologien av Knud Flensted, biolog i Dansk Ornitologisk Forening. Lars Haga bidro med referanser om Balkans historie. Live Cathrine Slang (Pax forlag) og Liv Lundberg (Universitetet i Tromsø) har velvillig svart på mine spørsmål om Christensens bøker. Georg Brandes Skolen i København har vært et viktig sted for utveksling av tanker underveis, og Anne Gry Haugland og Benedikte Fogh Rostbøll har invitert til fine samtaler og hyggelig samvær i kongens by. Takk også til alle andre som har lest og kommentert tekstutkast.

En særlig takk til Tove og Tormod for all hjelp og støtte. De som har vært viktigst for meg i disse årene er likevel Bente, Leon og Mikkel.

Trondheim, juni 2011

Teknisk note

For å lette fremstillingen i avhandlingen er følgende verk forkortet i referansene:

Verk av Inger Christensen

H: *Hemmelighetstilstanden. Essays*, [København]: Gyldendal, 2000

SD: *Samlede digte*, [København]: Gyldendal, 1999

DAL: *Del af labyrinten. Essays*, [København]: Gyldendal, 1982

Oppslagsverk og sekundærlitteratur

DDO: *Den Danske Ordbog*, <http://ordnet.dk/ddo>

ODS: *Ordbog over det danske Sprog*, <http://ordnet.dk/ods/>

NPEPP: Preminger, Alex et al. (red.) (1993): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, NJ: Princeton University Press

TV: Iben Holk (red.) (1983): *Tegnverden. En bog om Inger Christensen's forfatterskab*, [Viby]: Centrum

Se bibliografien for øvrige opplysninger.

1. Et jordsentrert perspektiv

Faktisitet og selvspeiling

I resepsjonen av Inger Christensens forfatterskap blir de tre lyriske verkene *det*, *alfabet* og *Sommerfugledalen* ofte regnet som hovedverker. Christensens norske dikterkollega Paal-Helge Haugen beskriver dem som “urokkelege i sin aldri heilt fikserbare balanse mellom modellstyrde prosessar og paradoksal, overskridande fridom, mellom liv og død, mellom det svevande og det jordbundne, mellom dun og jern”.¹ Ifølge Erik Skyum-Nielsen har de “et indebygget budskab om respekt for tilværelsen i dens totale mangfoldighed”, og Christensen er et forbilde som ved å “inndrage masser af viden” har lært oss å lære av vitenskapens muligheter for å “udforske, klassificere, analysere, beskrive”.² Den svenske kritikeren Ingmar Lemhagen hevder til og med at de kan leses som en trilogi, og at de representerer utkast til en bokenes bok som prinsipielt sett uttømmer verden.³ I et essay fra 1970 sier Christensen at hun leter etter en poetisk form som kan “absorbere både faktisitet og selvspejling” (DAL 28). Dette perspektivet forblir et sentralt trekk i hennes poetikk: Neste tredve år senere sier hun at hun ikke føler seg “som en poet, men som en slags rigtighedsbeskriver”, og at det å skrive poesi er “en form for videnskab”.⁴ Faktisitet og selvspeiling, eller en omgang med vitenskapelig objektivitet på den ene siden, og poesiens selvreflekterende og intertekstuelle dialog på den andre, kan altså forstås som et sentralt aspekt i forfatterskapet.

Christensens poetikk kjennetegnes også ved en interesse for spenningene mellom lokale erfaringer og de nettverk av relasjoner som finnes i hele det fysiske universet. Etter utgivelsen av *alfabet* sier hun i et intervju med Skyum-Nielsen at hun fascineres av “akkumuleringen af viden om verdens indretning fra det mindste til det største”.⁵ I et intervju med Jan Kjærstad noen år senere beskriver hun lyrikeren Gunnar Ekelöf som “et individ som

¹ Haugen, Paal-Helge (1995): “Punktet mellom ingenting og alt” i Bundegaard et al. (red.): *Til Inger Christensen på tresårsdagen den 16. januar 1995*, [København]: Gyldendal, s. 64.

² Skyum-Nielsen, Erik (2004): *Dansk litteraturhistorie 1978-2003. Fra jeghimmel til verdensvrimmel*, Århus: Systime, s. 78-79.

³ Lemhagen, Ingmar (1996): “Inspiration er at betragte et ord og derved betragte verden. Om sonetten och Inger Christensens Sommerfugledalen” i *Lyriskvännen*, 1-2, s. 84.

⁴ Knudsen, Peter Øvig (1995): “Tilfældets poet” i *Børn skal ikke lege under fuldmånen. Forfatterportrætter*, [København]: Brøndum Aschehoug, s. 232.

⁵ Skyum-Nielsen, Erik (1982a): “Man får lyst til at holde det hele i bevægelse”. Intervju med Inger Christensen i *Information* 4. februar, her sitert etter Pia Tafdrup (TV 17).

forholder seg til det nære miljøet og det store globale miljøet på en gang”.⁶ Beskrivelsen passer like godt på Christensen selv, for hun skriver om alt fra sanselige observasjoner av planter, insekter og dyr via spørsmål om natur, miljø og biologi til geopolitiske konflikter. Hun ser imidlertid en motsetning mellom Ekelöf og den revolusjonære ånden som animerer en poet som Pablo Neruda:

Når Neruda, som jeg setter høyt, lovsynger jorden, er det slik diktere alltid har gjort, man har alltid sittet ved et eller annet bål og hatt bruk for noen til å si slike ting. Men her, hvor det sjelden er bål i gatene, sitter dikterne mer i ensomhet. Kanskje kan de hente inn flammer fra flere steder, fra alt det som skjer i hele verden på en gang, forsøke å gi dem kropp.⁷

Christensen synes her å kritisere et bestemt stilleie i skandinavisk poesi. Den ensomme dikteren er lite orientert mot en større global virkelighet, og metaforen “hente inn flammer” antyder at skandinaviske poeter bør inndra et rikere erfaringsgrunnlag eller et sterkere engasjement når de “lovsynger jorden”.

Diktene som analyseres i det følgende representerer Christensens fremste forsøk på å formulere en sang om Jorden. De femten sonettene i *Sommerfugledalen* inneholder ti forekomster eller sammensetninger med ordet *jord*, i tillegg til beslektede ord som “planet”, “natur” og “verden”. I *alfabet* er tallet langt høyere, og verket kan ifølge *Dansk forfatterleksikon* leses som et uttrykk for at vi “i årene omkring 1980 truedes af et accelererende våbenkapløp med nye våbenformer af ukendt ødelæggelseskraft, der sammen med en tiltagende forurening truede med både at udslette store dele af menneskeheden og selve naturgrundlaget, som er betingelsen for menneskets eksistens”.⁸ Lignende karakteristikker finner vi i *Litteraturhåndbogen*, der det hevdes at *alfabet* “anskuer livet økologisk”, at boken uttrykker en erfaring av at “sproget [...] har været udsat for samme forurening som naturen”, og at diktets lesere “tikkes [...] frem i en oplevelse af jordens snarlige undergang”.⁹ Noen grundigere undersøkelse av Christensens syn på natur, miljø og økologi eksisterer imidlertid ikke.

⁶ Kjærstad, Jan (1986): “En kombinasjon av verden og meg selv. Intervju med Inger Christensen” i *Vinduet* nr. 1, s. 9.

⁷ Kjærstad, “En kombinasjon av verden og meg selv”, s. 9.

⁸ “alfabet. digte” i Jørgensen, John Chr. (red.) (2001): *Dansk Forfatterleksikon. Værker*, København: Rosinante, s. 5.

⁹ “Inger Christensen” i Hansen, Ib Fischer; Jens Anker Jørgensen og Jørgen Sørensen (red.): *Litteraturhåndbogen 2. Forfatterbiografier, litteraturleksikon*, København: Gyldendal Uddannelse, s. 38.

Poesi og naturvitenskap: Økokritikk

Våre kunnskaper om natur- og miljøspørsmål er et historisk produkt som er knyttet både til fremveksten av naturvitenskap, politiske institusjoner og et mangfold av diskurser og representasjonsformer. Naturbegrepets historie kan gi innsikt i hvordan mennesker har tenkt om seg selv og sin plass i verden. Begrepets historie kan også fortelle oss noe om mellommenneskelige forhold, om våre relasjoner til stedet, og om vår følelse av makt og avmakt når vi former vår livsverden.¹⁰ I Danmark ble for eksempel det danske Ministeriet for Forureningsbekjempelse opprettet i 1971. Institusjonen endret imidlertid navn til Miljøministeriet bare to år etter, noe som signaliserte en utvidet forståelse av hvordan naturen burde forvaltes på et politisk plan.¹¹ Det fantes altså ingen felles forståelse for hva natur, miljø og økologi var på dette tidspunktet: Miljøhistorikere har vist hvordan etterkrigstidens kollektive forståelse av miljøskader ble formet av lokale anekdoter om mystiske husdyrsymptomer, sakkyndige dokumenter og en innsikt i sammenhengene mellom industrialisering, bosetningsmønstre og utslipp av miljøskadelige stoffer.¹² Lyrikeren Thorkild Bjørnvig skrev en rekke *miljødigte* i denne perioden, men “måtte oversette økologi hver eneste gang” – begrepet var ikke allment kjent.¹³

Den gren av litteraturvitenskapen som har interessert seg for slike spørsmål kalles *økokritikk*. Ordet stammer opprinnelig fra amerikanske William Rueckert, som i 1978 ønsket å utforske det han kalte litteraturens økologi. I den ofte siterte introduksjonen til *The Ecocriticism Reader* hevder Cheryll Glotfelty at litteraturvitenskapen er sentrert rundt noen få kulturkritiske kategorier:

If your knowledge of the outside world were limited to what you could infer from the major publications of the literary profession, you would quickly discern that race, class and gender were the hot topics of the late twentieth century, but you would never suspect that the earth's life support systems were all under stress. Indeed, you might not know there was an earth at all.¹⁴

¹⁰ Se Macnaghten, Phil og John Urry (1998): *Contested Natures*, London, Thousand Oaks og New Delhi: SAGE, s. 8.

¹¹ Hansen, Jens Morten: (2002): “Videnskabens naturopfattelse” i Agger, Peder et al. (red.): *Naturens værdi. Vinkler på danskernes forhold til naturen*, København: Gad, s. 77.

¹² Asdal, Kristin (2008): “Saken” i Asdal, Kristin m.fl.: *Tekst og historie. Å lese tekster historisk*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 107-134.

¹³ Nielsen, Erik A. og Marianne Barlyng (1993): “Nattergaledigteren. En samtale med Thorkild Bjørnvig” i Marianne Barlyng (red.): *I kentaurens tegn. En bog om Thorkild Bjørnvigs universer*, København: Gyldendal, s. 281, uth. i orig.

¹⁴ Glotfelty, Cheryll (1996): “Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis” i Glotfelty, Cheryll og Harold Fromm (red.) (1996): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens og London: The University of Georgia Press, s. xvi.

Hun polemiserer mot de tverrfaglig orienterte kulturstudiene som gjorde sitt inntog i litteraturvitenskapen på 1980- og 90-tallet. Den overveldende mengden med miljøpolitiske overskrifter i avisene i samme periode (oljeutslipp, bly- og asbestforgiftning, giftig avfall, utdøende arter, hullet i ozonlaget og så videre) ble imidlertid sjelden nevnt, og det synes riktig å si at litteraturstudiene ikke var i takt med viktige problemer i sin samtid. Sammen med betegnelser som grønne humaniorastudier og økopoetikk har økokritikken blitt et internasjonalt og tverrfaglig forskningsfelt der lesningen av litterære tekster kommer i dialog med økologi og miljøvitenskap. I nyere litteratur- og kulturstudier representerer den derfor et forsøk på å etablere humanistiske forståelsesformer av økologiske og miljøvitenskapelige problemstillinger.¹⁵

På begynnelsen av 1990-tallet påpeker Jonathan Bate i *Romantic Ecology* at en formalistisk tilnærming og en tro på estetisk autonomi hadde fjernet naturen fra litteraturen. Noen av de mest fremstående litteraturforskerne i vår tid har ifølge Bate ment at en dikter som Wordsworth “was *not* a nature poet, or that there is no such thing as nature, or that if there is such a thing and Wordsworth was interested in it then that interest was very suspect on political grounds”.¹⁶ Bate kritiserer både den idealistisk-fenomenologiske tradisjonen fra 1970-tallet og den marxistisk orienterte nyhistorismen fra 1980-tallet, og hevder at økologisk orienterte lesninger representerer et litteraturvitenskapelig fremskritt: De bevarer naturen som en referent utenfor teksten, samtidig som de historiserer den romantiske poesien som en form for proto-økologisk tenkning som formidler sentrale miljøetiske innsikter også til moderne lesere. Bate og andre britiske litteraturforskere har vist at det på 1800-tallet eksisterte en felles diskurs mellom vitenskapsmenn og lekfolk. Forfattere orienterte seg i naturfaglige verk samtidig som naturforskere approprierte narrative mønstre, analogier og metaforer fra skjønnlitteraturen. Dette felles språket kunne imidlertid bli gjenstand for kreative feiltolkninger.¹⁷ Vi kan tilføye at en lignende utveksling fant sted i Sverige. Linnés flora var obligatorisk lesning i skoleverket, og utøvde trolig stor innflytelse på skjønnlitteraturen. En poet som Erik Axel Karlfeldt refererte til hele 280 navngitte plantearter i sin diktning, og Linnés påvirkning har derfor ifølge Staffan Bergsten vært “lika djupgående som

¹⁵ Glotfelty, “Introduction”, s. xix.

¹⁶ Bate, Jonathan (1991): *Romantic Ecology. Wordsworth and the Environmental Tradition*, London og New York: Routledge, s. 4, Bates’ uth.

¹⁷ Jonathan Bate påpeker at Mary Shelley leste Humphry Davys *Discourse to a Course of Lectures on Chemistry* for hun skrev *Frankenstein*. Ifølge Beer refererte geologen Charles Lyell til Ovids *Forvandlinger*, fysiologen Claude Bernard siterte Goethe, og Darwin leste Milton fordi han så *kontinuitet* mellom skapelsesfortellingen og evolusjonsbiologien, ikke et paradigmatisk brudd. Bate, Jonathan (2000): *The Song of the Earth*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, s. 50; Beer, Gillian (2009): *Darwin’s Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction. Third Edition*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 4-5, 32.

svårbeståbart eftersom hans naturkänsla blivit ett med de kunskaper om naturen som vi nu finner självklara”.¹⁸

Det er imidlertid vanskeligere å snakke om en felles diskurs på 1900-tallet. C.P. Snow påpekte at det tyvende århundrets kunst i svært liten grad hadde fanget opp sin samtids vitenskap, og at lyrikere anvendte naturvitenskapelige begreper på misforstått eller mystifiserende vis.¹⁹ Filosofen Mary Midgley hevder i *Science and Poetry* (2001) at dette skillet mellom humanister og naturvitere har gjort at litteraturvitere ignorerer viktige tekster som dreier seg om naturvitenskap eller vår fysiske omverden. Ifølge Midgley kan lesningen av poesi også være en prosess der humanistiske og naturvitenskapelige ideer uttenkes, formes, kommuniseres og kritiseres. Vi må imidlertid anerkjenne at det finnes en materiell verden som vi alltid allerede er en del av.²⁰ Et grunnleggende premiss i økokritikken kan derfor sies å være at lesningen av litterære tekster må bygge på en anerkjennelse av at naturvitenskapene prøver å beskrive verden på en objektiv måte.

Økokritikken har bidratt til å aktualisere tekster og sjangre som ikke har vært en del av kanon. Lawrence Buells studie *The Environmental Imagination* (1995) regnes som et viktig bidrag til studiet av den amerikanske *nature writing*-tradisjonen. Økokritikere som Terry Gifford har vektlagt de gjensidige relasjonene mellom menneske og det ikke-menneskelige i økokritiske nylesninger av pastoralen.²¹ Andre økokritikere har interessert seg for sakprosaetekster av etisk, politisk og naturvitenskapelig karakter. Rachel Carsons *Silent Spring* advarte mot bruken av plantevernmidler som DDT på 1960-tallet, og var sentral i konstruksjonen av ideen om naturen som et globalt sett av gjensidige relasjoner mellom det levende og det ikke-levende. Miljøhistorikere som Donald Worster har derfor hevdet at Carson forsøker å etablere en ny miljøetikk basert på økologisk vitenskap.²² Andre har derimot lest boken først og fremst som *litterært* fenomen: Greg Garrard leser åpningsfortellingen i Carsons bok som en synekdoke for en mer allmenn miljøapokalypse. Han påpeker at det bærende elementet i Carsons tittel – en vår uten syngende fugler – er en allusjon til Keats’ dikt “La Belle Dame Sans Merci”, og at boken kombinerer pastorale

¹⁸ Bergsten, Staffan: (2007): *Den svenska poesins historia*, [Stockholm]: Wahlström & Widstrand, s. 170.

¹⁹ Uttrykk som *lysbrytning* og *polarisert lys* fra fysikken ble for eksempel anvendt på misforstått vis i poesien. Snow, C.P. (1959): *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, New York: Cambridge University Press, s. 18.

²⁰ Midgley, Mary (2001): *Science and Poetry*, Florence, KY: Routledge.

²¹ Gifford, Terry (1995): *Green Voices. Understanding Contemporary Nature Poetry*, Manchester: Manchester University Press og Gifford, Terry (1999): *Pastoral*, London og New York: Routledge.

²² Worster, Donald (1985 [1977]): *Nature's Economy. A History of Ecological Ideas*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 284.

konvensjoner med en moderne apokalyptisk frykt for radioaktivt nedfall for å etablere visse normative utsagn om forurensning.²³

Å avgrense økokritikk som teoretisk felt og som analytisk praksis har imidlertid vist seg å være vanskelig. Glotfelty definerer økokritikk forholdsvis løst som “the study of the relationship between literature and the physical environment”, og som et “earth-centered approach” til litteraturstudier.²⁴ Richard Kerridge beskriver økokritikk som en analyse som sporer “environmental ideas and representations wherever they appear” og som evaluerer “texts and ideas in terms of their coherence and usefulness as responses to environmental crisis”.²⁵ Hvis økokritikk legitimeres med didaktiske formål, kan imidlertid litteraturen reduseres til et nyttig medium for mer virkelige problemer utenfor tekstens verden. Enkelte økokritikere har hatt et eksplisitt handlingsorientert preg, og har knyttet seg an til retninger som dypøkologi, dyrevern og miljøaktivisme. Grensene mellom akademisk analyse og engasjert aktivisme har derfor vært uklar i noen tilfeller.²⁶ Bruken av analogier og metaforer fra økologi og biologi er som Dana Phillips har påpekt ikke tilstrekkelig for å kalle økokritikken tverrfaglig. Økologien er heller ikke en autoritativ og universell kilde til svar på moralske dilemma. I et forsøk på å håndtere striden mellom naturvitenskapenes filosofiske realisme og en kulturteoretisk konstruktivisme argumenterer derfor Phillips for en mer symmetrisk holdning til forholdet mellom natur og kultur i fortolkningsspørsmål.²⁷ Kerridge påpeker imidlertid også at miljøspørsmål har en hermeneutisk dimensjon. Den globale miljøkrisen er dokumentert i statistikker over forurensningsnivå, global oppvarming, avskoging og truede dyrearter, men *betydningen* av denne informasjonen er langt mer ustabil, og en miljøorientert litteraturforskning kan derfor undersøke mangfoldet i representasjonen av økologi og miljøspørsmål i kulturelle uttrykk.²⁸

I *The Song of the Earth* (2000) fortsetter Bate forsøket på å skille økokritikken fra mer politisk orienterte lesepraksiser som feminisme og postkolonialisme. Han hevder at den er fenomenologisk mer enn politisk, og argumenterer etymologisk for at “økopoetikk” er en bedre term for en slik lese måte. Bate refererer til Paul de Mans påstand om at “the pastoral

²³ Garrard, Greg (2004): *Ecocriticism*, London og New York: Routledge, s. 2, 7.

²⁴ Glotfelty, “Introduction”, s. xix.

²⁵ Kerridge, Richard (1998): “Small Rooms and the Ecosystem: Environmentalism and DeLillo’s *White Noise*” i Kerridge, Richard og N. Sammels (red.): *Writing the Environment*, London: Zed Books, s. 5.

²⁶ For en fremstilling av økokritikkens historiske utvikling og teoretiske grunnlag, se “Ecocriticism” i Grodem, Michael; Martin Kreiswirth og Imre Szeman (red.) (2005): *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism. Second Edition*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, s. 280-285.

²⁷ Phillips, Dana (2003): *The Truth of Ecology. Nature, Culture, and Literature in America*, Oxford og New York: Oxford University Press, s. 142-143, 131-134, 168.

²⁸ Kerridge, Richard og Neil Sammels (red.) (1998): *Writing the Environment. Ecocriticism and Literature*, London: Zed Books, s. 2.

theme is, in fact, the only poetic theme, that it is poetry itself”, og at den pastorale poesien derfor opprettholder et skille mellom menneskets analytiske sinn og naturens enkelhet.²⁹ Bate hevder at poesien har en særegen kraft som fører oss tilbake til jorden vi kom fra:

the rhythmic, syntactic and linguistic intensifications that are characteristic of verse-writing frequently give a peculiar force to the *poiesis*: it could be that *poiesis* in the sense of verse-making is language’s most direct path of return to the *oikos*, the place of dwelling, because metre itself – a quiet but persistent music, a recurring cycle, a heartbeat – is an answering to nature’s own rhythms, an echoing of the song of the earth itself.³⁰

Det er betimelig å spørre hvorvidt Bates’ økopoetiske drøm om gjenforening med jordens rytmer er en metodisk praksis til etterfølgelse. Har versmakere en privilegert tilgang til steder og landskaper? Hvilke ord, toner og rytmer refererer Bate til når han hevder at poesien er et ekko av jordens sang? Kanskje ville de Man selv svare at Bates påstand røper et syn på natur og lyrikk som et forent og preanalytisk språk, og at det avslører hvordan det moderne subjektet med sin nostalgiske primitivisme og sitt rasjonelle og diskursive språk lengter tilbake til poesiens urgamle toner.³¹

Økokritikken ble introdusert i Norden med kritiske oversiktsartikler av Tore Rem og Claus Schatz Jakobsen på slutten av 1990-tallet.³² Jakobsen beskriver Bates *Romantic Ecology* som en “troskyldigheds hermeneutik” som “celebrerer den kendsgerning, at romantikerne har erkendt naturens primat og endelig taler om tingene som de er”. Han hevder at økokritikere som Bate baserer sine tekstanalyser på en forståelse av naturen som noe *opprinnelig*, og at vi kan søke tilflukt i naturen for å komme “i fornyet kontakt med vores egen grundlæggende menneskelighed, vores oprindelige natur”. Den romantiske naturlyrikeren blir dermed en arketypisk figur som den kritiske tradisjonen har ødelagt, og som økokritikken kan rekonstruere for å komme nærmere en autentisk naturerfaring. Jakobsen uttrykker derfor tvil på om økokritikken kan bidra med nye teoretiske og metodiske innsikter. Han er særlig skeptisk til enkelte økokritikers anvendelse av dypøkologiske begreper som antroposentrisme og biosentrisme, og hevder at økokritikken kan bli et forutsigbart “fortolkningsmaskineri” som produserer “økologiske læsninger af kendte og kanoniserte tekster”.³³ Jakobsens kritikk rammer utvilsomt mye av den jevne økokritiske forskningen både før og etter årtusenskiftet. Fellet mangler en felles teoretisk basis, og enkelte har derfor

²⁹ de Man, Paul (1983): *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Second Edition*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 239.

³⁰ Bate, *The Song of the Earth*, s. 75-76.

³¹ de Man, *Blindness and Insight*, s. 168.

³² Rem, Tore: “Økokritikk: Det grønnes i litteraturens verden” i *Samtiden* nr. 5/6, 1998; Jakobsen, Claus Schatz (1999): “Kritikkens Natur. Den ‘økologiske vending’ i den akademiske litteraturkritik” i *Kritik*, 32. årgang, s. 6-11.

³³ Jakobsen, “Kritikkens Natur”, s. 8, 8-9, 11, 9, 9.

argumentert for at økokritikk er en felles betegnelse for et bredt spektrum av vitenskapelige aktiviteter.³⁴

Men dette kan også forstås som økokritikkens styrke. I *Ecocriticism* (2004) foreslår Greg Garrard at økokritikken skal analysere kulturelle prosesser og produkter i bred forstand, og at vekten bør ligge på de komplekse utvekslingene mellom natur og kultur. En økokritisk lesepraksis vil med andre ord studere relasjonene mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige i tekster og bilder såvel som i den fysiske virkeligheten:

Indeed, the widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship between the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term 'human' itself.³⁵

Han tar utgangspunkt i det han kaller “makrometaforer” – dyr, sted, villmark, planeten, pastoralen, apokalypsen og forurensning – og analyserer forskjellige måter som disse makrometaforene representeres på i tekster, filmer og materielle uttrykk. For eksempel kan pastoralens retoriske former antyde harmoni og balanse. Et slikt bilde av planeten som statisk system kan være svært misledende. Jorden kan kanskje heller sees som en prosess enn et objekt, sier han. En viss økologisk literacy er nødvendig for å kunne bedrive økokritikk, ikke minst fordi mange av de problemene som tas opp er reelle og materielle trusler mot menneskets og naturens eksistens, og ikke bare språklige eller sosiale konstruksjoner. Økokritikkens utfordring ligger i det å mestre en dobbel optikk som tar høyde både for natur som en kulturell konstruksjon og det faktum at naturen faktisk eksisterer.³⁶ Analysene i denne avhandlingen vil derfor etterstrebe å vise frem spenningsfeltet mellom det kulturelt konstruerte og det faktiske i Inger Christensens diktning.

Om avhandlingen

På 2000-tallet har det blitt publisert flere økokritiske studier i Norden.³⁷ Denne avhandlingen er den første i norsk sammenheng. Studien plasserer seg i det Lawrence Buell har kalt

³⁴ Fromm, Harold (2009): *The Nature of Being Human. From Environmentalism to Consciousness*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, s. 62.

³⁵ Garrard, Greg (2004): *Ecocriticism*, London og New York: Routledge, s. 5.

³⁶ Garrard, *Ecocriticism*, s. 5-10, 178.

³⁷ Jakob Hansens *Litterære verdensbilleder* er ikke eksplisitt økokritisk, men diskuterer spørsmål om natur, litteratur og økologi. Christopher Oscarson viser hvordan Selma Lagerlöfs natursyn og litterære strategier påvirkes av økologisk tenkning. Hansen, Jakob (2000): *Litterære verdensbilleder. Menneske og natur hos Solvej Balle, Merete Pryds Helle og Niels Lyngsø*, København: Museum Tusulanums Forlag; Oscarson, Christopher Paul (2006): *Landscape and the Entangled Bird's Eye View: Turn-of-the-Century Swedish Culture and the Ecological Imaginary*, PhD-avhandling, Berkeley: University of California. Se også Oscarsons artikkel “Nils Holgersson, Empty Maps and the Entangled Bird's Eye View of Sweden” i *Edda* (96) nr. 2, 2009. For kortere innføringsartikler, se bl.a. Hemmilä, Olavi (2007): “Natur och litteratur” i *DN* 28. oktober 2007; Fjortoft,

økokritikkens “andre bølge”: Den beskjeftiger seg med en rekke geografiske skalaer som stedsfølelse, naturlandskap, byrom, og geopolitiske forestillinger; den er ikke et “rent” naturstudium, og den anser diskurser om økologi og miljø som kulturelle, sosiale og historiske problemstillinger.³⁸ Analysene vil derfor bevege seg mellom en rekke diskurser, som for eksempel diskusjoner om intertekstuelle impulser og poetisk modus, kultur- og vitenskapshistoriske kontekster, eller mer detaljerte diskusjoner av naturvitenskapelige fenomener. En sentral påstand er at Christensen bruker den lange poetiske formen som ramme for en søken etter representasjonsformer som kan fange inn forskjellige forståelser av planeten Jorden i politikk, naturvitenskap og den subjektive erfaringen. Vekten vil ligge på analyser av de poetiske verkene, men jeg vil også gjøre noen ekskurser til Christensens essays og til noen av de intervjuene som er publisert med henne. Både som essayist og lyriker er Christensen ekstremt språkbevisst, og hun behandler også flere av tematikkene i forskjellige deler av sin produksjon. Ekskursene vil imidlertid tjene som en inngang til de lyriske tekstene.

Den antiformalistiske tendensen som kjennetegner Glotfelty og enkelte andre økokritikere kan anses som en svakhet ved økokritikken. Min interesse for formale spørsmål om sjangre, modi og intertekstuelle aspekter i teksten skal ikke forstås som et brudd med en *tematisk* orientert økokritikk, men heller som et forsøk på å vise hvordan Christensens interesse for miljø og biologi også får konsekvenser for den poetiske formen. Christensens forfatterskap kan ikke studeres uten et stadig henblikk på formale spørsmål, også i de sammenhengene der hun orienterer seg mot naturvitenskapelige problemstillinger. En lese måte som skal ta hensyn til både det naturvitenskapelige og det poetiske må søke en mer symmetrisk optikk der analyser av poetisk form og tematikk balanseres med en innsikt i naturvitenskapens historie og begrepsapparat, og vise hvordan Christensens lyrikk både er referensiell og metapoetisk. Den som leser Christensens poesi må ta høyde for at både det estetiske og det vitenskapelige gjennomtrenger alle betydningslag, og at hvert eneste ord kan ha både metapoetisk og naturvitenskapelig klangbunn.

Henning (2008): “Materie, energi og poesi. Om økokritikk” i *Ratatosk* 3-4 2007/1-4 2008; Halnes, Geir (2008): “Økokritikk – naturen i litteraturen” i *Kuiper* 3-4. Den første skandinaviske antologien med økokritikk er Schulz, Sven Lars (red.) (2007): *Ekokritik. Naturen i litteraturen. En antologi*. Uppsala: Centrum för miljö- och utvecklingsstudier; Wærp, Henning Howlid (2010): “Isak Sellanrå, igjen dagens mann? Markens grøde lest i et økokritisk perspektiv” i Sejersted, Jørgen Magnus og Eirik Vassenden (red.): *Norsk litterær årbok 2010*, Oslo: Samlaget. Det har også blitt publisert spesialnummer om litteratur og økologi (*Litteratur och språk*, nr. 5 (2009) og *Vagant* nr. 3, (2010)). Danske Peter Mortensen har publisert en rekke økokritiske studier i engelskspråklig litteratur. Se f.eks. Mortensen, Peter (2009): “Ecopoetry – engelsksproget samtidsdiktning om planetens fremtid” i *Anglo Files* nr. 154, s. 14-20.

³⁸ Buell, Lawrence (2005): *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, MA: Blackwell, s. 17-28.

Litteraturen om Christensens forfatterskap er omfangsrik, og jeg har valgt å trekke ut noen sentrale ideer fra resepsjonen som har særskilt relevans for min forståelse av verkene. Avhandlingen problematiserer spesielt rubriseringen av Christensen som systemdikter og hevder at Christensens poesi må forstås i en større internasjonal kontekst. Enkelte lesere vil kanskje savne en mer detaljert fremstilling av bredden i den eksisterende forskningen, men mitt anliggende er først og fremst å skape en forståelse av berøringsflatene mellom den litterære teksten og noen av de naturvitenskapelige, historiske og samfunnsmessige kontekstene den er i berøring med. Fordi hun kan diskutere romantisk poetikk og moderne kvantemekanikk i én og samme tekst, krever Christensens poesi en rekke ordforklaringer og kontekstualiseringer. Jeg har derfor valgt å forklare begreper fra biologiske eller økologiske fagdiskurser som kan være fremmede for humanister.

Kapittel to diskuterer Christensens forfatterskap i lys av systemdiktning, naturlyrikk og det moderne lange diktet som litterære former. Et hovedanliggende er den danske systemdiktningen og hvilke føringer dette begrepet har gitt for fortolkningen av Christensens hovedverker. Jeg diskuterer også hvordan vi kan forstå naturlyrikken som sjanger i en tid da miljøskader og økologisk sammenbrudd truer. Til slutt argumenterer jeg for at Christensens anvendelse av det moderne lange diktet skal forstås som et forsøk på å finne en representasjonsform i en tid da miljøspørsmål spenner fra det lokale til det globale. Kapittel tre viser hvordan Christensens gjennombruddsverk *det* behandler globale samtidsproblemer som overbefolkning og geopolitiske konflikter. Det legger særlig vekt på hvordan Christensen konstruerer analogier mellom naturfenomener og sosiale størrelser for å skrive frem en utopisk verden som bryter ned grenser mellom natur og kultur, individ og samfunn. Kapittel fire viser hvordan Christensen videreutvikler den lange formen på 1980-tallet med *alfabet*. Analysen viser hvordan Christensen anvender poetiske former som pastoralen, apokalypsen og elegien for å tematisere forholdet mellom den subjektive erfaringen og de geopolitiske konfliktene i kjølvannet av den kalde krigen. Kapittel fem er en analyse av *Sommerfugledalen* som vektlegger de intertekstuelle relasjonene mellom Christensens sonettkrans og eldre pastoral diktning. Analysen viser hvordan relasjonen mellom stedet og det globale tematiseres gjennom det pastorale, og hvordan Christensen forholder seg til økologiske ideer og den jugoslaviske borgerkrigen som historisk kontekst. Kapittel seks sammenfatter kort innsiktene fra de tre analysene.

2. System, natur og det moderne lange diktet

Inger Christensen – systemdikter?

I Danmark er det vanlig å regne Christensen som en sentral figur i den såkalte systemdiktningen, og gjennombruddet *det* (1969) har blitt kalt systemdiktningens “monument” (TV 80), “hovedværk”³⁹ og “betydeligste konstruktionsarbejde”.⁴⁰ Begrepet knyttes i dansk litteraturhistorie til en generasjon med modernister og avantgardister fra 1960- og 1970-tallet, og forfattere som Per Højholt, Svend Åge Madsen, Hans-Jørgen Nielsen, Kirsten Thorup, Henrik Nordbrandt, Jørgen Leth, Per Kirkeby og flere andre har alle blitt kalt systemdiktere. Fordi denne epoken var kjennetegnet av en rekke eksperimenter med litterær form, er det imidlertid vanskelig å definere hva systemdiktning er. Som Hans Jørgen Nielsen påpekte allerede i 1968, var den bare én av flere nyorienteringer. Både konkretisme, kombinatorikk, matematikk og nyenkelhet var nye og viktige impulser i dansk modernisme på slutten av 1960-tallet.⁴¹ Det ble polemisert både i etablerte tidsskrifter som *Vindrosen* (1954-73) og i kortlivede publikasjoner som *ta'* (1967-68) og *mak* (1969-70). Flere antologier i samme periode problematiserte systemdiktningensbegrepet gjennom å samle og organisere en heterogen gruppe forfattere.⁴²

I dansk litteraturhistorie er det vanlig å skille mellom modernismens tre faser, og systemdiktningen nevnes ofte i forbindelse med den såkalte tredjefasemodernismen. Ifølge Svend Erik Larsen er subjektforståelsen det viktigste skillet mellom de forskjellige fasene. Modernismens første fase bygger på forestillingen om et suverent subjekt og dets evne til å uttrykke seg selv og verden; den andre fasen kjennetegnes ved en tvil på subjektet og en sensymbolistisk tro på bildets evne til å danne helheter av språk og verden, og den tredje fasen “skipper både subjekt, bilder og helhet og trækker på vilkårlige systemer til at skabe relationer mellem ting, ord og mennesker uden forudgående bindinger til suveræne subjekter

³⁹ “Inger Christensen”, i Hansen, Ib Fischer; Jens Anker Jørgensen og Jørgen Sørensen (red.):

Litteraturhåndbogen 2. Forfatterbiografier, litteraturleksikon, København: Gyldendal Uddannelse, s. 37.

⁴⁰ Andersen, Michael Bruun m.fl. (red.) (2000): *Dansk litteraturhistorie 8. Velfærdsstat og kulturkritik 1945-80*, København: Gyldendal, s. 478.

⁴¹ Nielsen, Hans-Jørgen (1968): “Efterskrift. Modernismens tredje fase: Fra erkendelse til eksempel” i Nielsen, Hans-Jørgen (red.): *Eksempler. Antologi*, [København]: Borgen, s. 171.

⁴² Utgivelsene kom relativt tett: Nielsen, Hans-Jørgen (red.) (1968): *Eksempler. Antologi*, [København]: Borgen; Højholt, Per og Steffen Hejlskov Larsen (red.) (1971): *Og. En tekstantologi*, København: Schönbergsske; Lundbye, Vagn (red.) (1969): *Texter fra slutningen af 60'erne. Prosaantologi*, København: Borgen; Hejlskov Larsen, Steffen (red.) (1971): *Tekster 1965-1970. Systemdigtning i Danmark*, København: Gyldendal.

eller givne billedlige helhedsvisioner”.⁴³ Som vi ser, er nettopp systembegrepet sentralt for hans forståelse av den litteraturhistoriske utviklingen. Da Christensen debuterte var imidlertid den litterære offentligheten preget av debatter om hvordan modernisme og avantgardisme skulle forstås, og som Nikolaj Rønhede har påpekt er det viktig å kartlegge forskjeller og likheter mellom de forskjellige posisjonene for å unngå at det litterære mangfoldet forsvinner i forenklete teksthistoriske sjabloner.⁴⁴

Enkelte av systemdikterne var opptatt av rent formale aspekter, og i 1970 hevder Erik Thygesen at systemaspektet åpner for nye kunstneriske muligheter når et “mængdeprincip, et stofmateriale, et repertoire underkastes et fordelingsprincip og lægges ud i den struktur, der opstår efter at materialet er blevet sendt ind gennem ‘tekst-generatoren’”.⁴⁵ Andre forstod systemdiktningen som en politisk kritikk av sosiale spørsmål: Hans Jørgen Schiødt skriver samme år at systemdiktningen primært må “forholde sig til samfundet, oplevet som et etableret (sprog)system” og at diktningen “må tvinge sig ind i dette system, gøre sig gældende ved sabotage-aktioner”.⁴⁶ Slike definisjonsforsøk viser at systemdiktningen var en skriftpraksis utspent mellom abstrakte strukturer og en ny materiell tekstkultur på den ene siden, og en radikal og samfunnskritisk holdning som skulle underminere etablerte sosiale former på den andre.

Det best kjente forsøket på å definere systemdiktningen er likevel Steffen Hejlskov Larsens litteraturkritiske arbeider. I *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase* (1971) beskriver han systemdiktning som en epoke i dansk litteraturhistorie med sterkt fokus på språkets evne til å danne egne lukkede univers:

systemdigtning [...] er en digtning, som alene henter sine mønstre fra sproget, enten der så ses, føles, drømmes. Skrivesituationen er udgangspunktet og slutpunktet, og hva der indgår i forløbet, markeres som forestillinger – det kan være fotografier, malerier, film eller anden litteratur. På den måde bliver organiseringsniveauet ord, navne, sætninger, afsnit; og systemerne er af formel art, hvad der dog ikke forhindrer, at der skabes systemer i alle sprogets lag – og i flere på en gang. Det er kriteriet for det gode systemiske kunstværk, at det netop er organiseret i flere lag, således at det får karakter af kosmos.⁴⁷

Her er systemdiktningen ikke en forfattergenerasjon, men en teksttype der det språklige og grammatiske er sentralt. Hejlskov Larsens definisjon er med andre ord strengt formal, og unngår å si noe om systemdiktningens tematikk eller kontekst. Ved å fokusere på språklige

⁴³ Larsen, Svend Erik (2001): “Det jordiske gok. Inger Christensen. *det*”, i Schmidt m.fl. (red.): *Læsninger i dansk litteratur. Fjerde bind 1940-1970*, Odense: Odense Universitetsforlag, s. 305.

⁴⁴ Rønhede, Nikolaj (2005): “Værk-steder og systemer” i *Spring* nr. 23, s. 96.

⁴⁵ Se “Noter. Kommentarer” i Thygesen, Erik (red.): *Prosa. En antologi*, København: Rhodos, s. 185.

⁴⁶ Schiødt, Hans Hørgen (1970): “Poesien og systemet” i *mak* nr. 5, her etter Hejlskov Larsen, Steffen (red.) (1971a): *Tekster 1965-1970. Systemdigtning i Danmark*, København: Gyldendal, s. 162-163.

⁴⁷ Hejlskov Larsen, Steffen (1971b): *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, København: Munksgaard, s. 59-60.

skjema, systemer og strukturer kan den nye modernismen vende seg bort fra de mer etablerte stemmene i dansk samtidslitteratur, og Hejlskov Larsens forståelse av systemdiktning lukker med andre ord litteraturen i et solipsistisk univers. Boken fikk en blandet mottakelse i sin samtid. I en anmeldelse i *Information* beskrev Torben Brostrøm boken som “pædagogisk viktig”, men han kritiserte den også for å være en “personlig bekendelsesbog” bestående av “en blanding af autoritativ fremstilling og privatanedotisk snak”.⁴⁸ Hejlskov Larsen innrømmer imidlertid selv i forordet at boken er “et subjektivt værk”, at “alt ses gennem forfatterens øjne”, og at flere aspekter ved denne perioden “forbigås næsten totalt”.⁴⁹ Hejlskov Larsens bok er med andre ord et polemisk verk og ikke en kritisk-analytisk monografi. *Systemdigtningen* kan derfor sies å bære preg av det Susan Sontag kaller programmatisk avantgardisme: I forsøket på å beskytte seg mot å bli infisert av allerede etablerte litterære normer og fortolkninger fremmer Hejlskov Larsen en eksperimentering med litterær form som går på innholdets bekostning. En slik avantgardisme opprettholder et kunstig skille mellom form og innhold, og plasserer kunsten i en posisjon der den alltid må flykte fra sine fortolkere.⁵⁰

Dette uheldige skillet mellom tekstens formale aspekter og de tematiske dimensjonene har blitt videreført av enkelte forskere. I Lis Wedell Papes avhandling fra 1994, som er den eneste som omhandler Christensens forfatterskap, forstås for eksempel systemdiktningen i forlengelsen av Hejlskov Larsen som en skriftpraksis der den litterære teksten er en “systembundet helhed, ofte lukket omkring sig selv som en mobile”, og selv om den inneholder “en række klassiske, retoriske figurer [...], optræder disse altid som integrerede elementer i de valgte systemers indre logik”.⁵¹ Enhver tekst blir sin egen norm, sier Pape, fordi det system som velges for den enkelte tekst er unikt. Pape utelukker dermed at konvensjonsbundne former fra litteraturhistorien kan regnes som systemer i teksten. Fokuset i Papes avhandling er først og fremst på allmenne kulturkritiske kategorier som subjekt, kjønn og senmodernitet, og utdrag fra noen av Christensens tekster blir lest som eksempler på hvordan disse kategoriene skal forstås. Avhandlingen kan derfor ikke sies å være en forfatterskaps- eller verkstudie i tradisjonell forstand.⁵²

⁴⁸ Brostrøm, Torben; Christian Lund og Erik Skyum-Nielsen (red.) (2002): *Underspil. Litterær kritik i udvalg*, København: Gad, s. 127-129. Opprinnelig publisert i *Information*, 18. mai 1971.

⁴⁹ Hejlskov Larsen, *Systemdigtningen*, s. 9.

⁵⁰ Sontag, Susan (2009 [1961]): “Against Interpretation”, i *Against Interpretation and Other Essays*, London: Penguin, s. 11.

⁵¹ Pape, Lis Wedell (1994): *Mellem-værender. Om subjekt og køn i det senmoderne – med særlig henblik på nogle linier i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus Universitet, s. 130.

⁵² Begrepet “mobile” som Pape anvender blir for øvrig anvendt i Christensens essays, ironisk nok om det nye storbysamfunnet og ikke om poetiske systemer (DAL 24).

Hvordan forstår så Christensen selv begrepet? Hun har aldri skrevet noe manifest eller program om systemdiktning, og de gangene hun har kommentert begrepet i intervjuer synes hun å pendle mellom forskjellige forståelser av termen. I et intervju fra begynnelsen av 1980-tallet sier Christensen at et kunstverk skal være forførende og suggestivt, men at forførelsen av leseren også har “noget suspekt” ved seg “fordi den ender med, at man har magt over noget” (TV 223). En forfatter må derfor åpent fremvise kunstverkets bestanddeler for leseren:

for at nedbryde det aspekt ved forførelsen, der hedder, at man får magt over tingene, så viser man, hvori kunsten består – siger, jeg tager disse her ting, du mærker det ikke, men det er det, jeg har gjort, og det kan du godt se, når du er færdig med at læse bogen, at den hele forførelseskunst var sådan lavet, og det er der ikke nogen magt i, men en slags deling af magten, på en eller anden måde. Jeg tror det er derfor, jeg – efter at det måske for længst er blevet umoderne at lave det, man i Danmark har kaldt, hvad var det det hed, systemdiktning, jeg ved ikke hvorfor, det skulle hedde det, men altså – så synes jeg stadigvæk, at det er ligesom for mig vigtigt og holdbart at se sådan på kunst. (TV 223)

Her forstås systemet i diktningen som et organiseringsmønster som leseren kan avsløre så snart helheten i boken trer frem. Diktningens former skal være en måte å organisere allerede eksisterende materialer på, og poesien forførelseskraft avslører seg selv for leseren fordi den fremstiller seg selv som konstruert.

En noe annerledes forståelse finner vi i senere intervjuer, hvor hun beskriver systemet som et redskap som virker disiplinerende på den kunstneriske skapelsesprosessen og som en metode for å forhindre det intuitive og umiddelbare:

En av grunnene til at jeg bruker systemer, er [...] at jeg gjerne vil si noe annet enn det som først faller meg inn. Fordi det som først faller meg inn, er det som man ellers går rundt og snakker om, det som hele tiden omgir en. Systemene hjelper til med å få noe fram som kommer noen andre steder fra, ikke bare fra din 'sjels dyp', men fra alle mulige merkelige steder.⁵³

Ønsket om å hente noe fra “andre steder” enn sjelens dyp kan forstås som en distansering fra en poetikk som privilegerer poetisk autentisitet og originalitet. Christensen vil låne allerede eksisterende materialer, ikke skape noe fundamentalt nytt. Ved å definere et sett med selvpålagte regler kan hun utforske forholdet mellom den kreative bevisstheten på den ene siden og systemets autonomi på den andre. Poetens ytringer må hele tiden forholde seg til formale prosedyrer som forhindrer, støtter, endrer og i noen grad kontrollerer den kreative prosessen.⁵⁴ Å skrive med systemet som motstand blir en strategi for å “[t]ænke bevidstheden væk,” som Iben Holk har uttrykt det (TV 206), og systemdiktningens formelle prosedyrer skaper en “fordoblet, hybrid udsigelse, hvor både forfatteren og ‘noget andet’ er med til at

⁵³ Kjærstad, “En kombinasjon av verden og meg selv”, s. 6.

⁵⁴ Denne beskrivelsen av systemdiktning bygger på Joseph Tabbi sin anvendelse av autopoiesis-begrepet. Jeg behandler dette begrepet mer utførlig i analysen av *det*. Tabbi, Joseph (2002): *Cognitive Fictions*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 130.

determinere digtets endelige udformning”, ifølge Tue Andersen Nexø.⁵⁵ Hun anser altså her systemet som et kognitivt verktøy for den poetiske skapelsen. Denne forståelsen av systemdiktningen har imidlertid ikke påvirket resepsjonen i særlig grad, og den språktematiserende varianten som presenteres i *Systemdiktningen* har fortsatt å prege den litteraturhistoriske diskursen om systemdiktningen.

Kanskje er det Hejlskov Larsens vekt på verket som en lukket helhet som gjør at Christensen fra og med 1990-tallet uttrykker sin misnøye med merkelappen systemdikter? I et intervju fra 1992 kommenterer hun:

Jeg har selv ikke nogen særlig lyst til at blive kaldt systemdigter, bare fordi jeg har brugt tal som inndelingsprincip i flere af mine digtsamlinger. Tallene skal måske ikke så meget ses som en del af den enkelte digtsamling, som digtsamlingen skal ses som en del af dem. Tallene betragter jeg som et extra-poetisk billede, en førsproglig stum henvisning til verden som helhed, forsøgsvis til en orden i den verden, som vi med vores sprog udfolder os i.⁵⁶

Hun beskriver sin “uvilje mod ordet systemdiktning”, og spør om ikke “noget så tradisjonelt som en sonet” også er “en slags systemdiktning”.⁵⁷ Hun gjentar lignende ideer i et intervju med Liv Lundberg i 1997, der hun sier at hun ikke er “særlig glad i ordet system lenger” og at det har gått opp for henne at det “egentlig ikke er snakk om et system, men heller om en iakttagelse av noen som faktisk fins i naturen”.⁵⁸ Når Christensen argumenterer for at også svært tradisjonelle poetiske former er bundne, indikerer det at hun orienterer seg bredere i poesihistorien, og at Hejlskov Larsens forpostfektninger ikke er representative for hennes egen poetikk.

Hun har også antydnet at interessen for systemdikteren Inger Christensen har vært et særdansk fenomen, og at det har marginalisert det litterære prosjektet som forfatterskapet representerer. I samtale med Peter Øvig Knudsen i 1996 sier hun kort og godt: “Emnet trætter mig, så det behøver vi kun at springe over. Al den snak har været med på at placere mig som en systemsærling ovre i et hjørne. I hvert fald her i Danmark”.⁵⁹ I et intervju fra 2002 gjentar hun at betegnelsen systemdiktning “lyder så mærkeligt”.⁶⁰ Det kan derfor være nyttig å minne om det som Jørgen Fafner har påpekt: All diktning kan i realiteten kalles systemdiktning. Det som likevel er spesielt med formeksperimentene fra denne perioden er at en større mengde

⁵⁵ Nexø, Tue Andersen (1997): “Systemer i digtningen” i *Kulturo* nr. 6, s. 48. Nexø baserer seg på begrepet om *procedural form* i Conte, Joseph (1991): *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca: Cornell University Press.

⁵⁶ Lundbo Levy, Jette (1992): “Samtale med Inger Christensen”, i Skei, Hans H. og Einar Vannebo (red.): *Norsk litterær årbok 1992*, Oslo: Samlaget, s. 27.

⁵⁷ Lundbo Levy, s. 27, 27. Dette retoriske spørsmålet stammer fra Christensens gjenfortelling av et møte med tyske studenter som spurte om systemdiktningensbegrepet.

⁵⁸ Lundberg, Liv (1997): “En iakttagelse av naturen”. Intervju med Christensen i *Klassekampen* 21. juni, s. 32.

⁵⁹ Knudsen, Peter Øvig (1995): “Inger Christensen. Tilfældets poet” i *Børn skal ikke lege under fuldmånen. Forfatterportretter*, [København]: Brøndum Aschehoug, s. 232.

⁶⁰ Conrad, Neal Ashley (2002): “Det svimlende punkt. Synsvinkler på forfatterskabet” i *Spring*, nr. 18, s. 10.

estetiske former blir tilgjengelige fordi oppløsningen av grammatisk korrekthet og syntaks blir mer akseptert.⁶¹

I en viktig artikkel fra 1998 spør Tue Andersen Nexø om systemene skal betraktes som et sjangerkonstituerende trekk, eller om det bare er snakk om én av mange modernistiske teknikker. Han påpeker at Hejlskov Larsen sammenblander systemdiktning med skrifttematiserende diktning og den konkrete lyrikken, som systemdiktningen “nok overlapper, men ikke er identisk med”.⁶² I et forsøk på å gjøre begrepet mer operativt skisserer han derfor en typologi over fire typer systemdiktning: En *ideologisk* systemdiktning problematiserer den tidlige modernismens forestilling om diktet som rom for dype eller autentiske erfaringer. Dette er typisk for 60-tallsmodernismen i Danmark, som har som mål å tømme tekstene for betydning med en “særlig tør, billedfattig og minimal skriftpraksis”. I en *ludisk* systemdiktning er systemene ikke meningsskapende utsagn i seg selv, men redskaper for å utforske og analysere språkets immanente muligheter. Nexø nevner OuLiPo-kretsen som eksempel på en lekende praksis der språket er “løsrevet fra en førsproglig verden”.⁶³ En *fenomenologisk* systemdiktning finner han hos forfattere som Italo Calvino og Lyn Hejinian, som anvender diskrete kombinatoriske systemer for å belyse det litterære stoffet fra alle prinsipielt mulige perspektiver. Nexø sier til slutt at systemene i Christensens og Klaus Høecks verk gestalter eller mimer naturens prosesser. Han kaller dette en *naturfilosofisk* bruk av systemer. Ingen av kategoriene blir utviklet med mer detaljerte beskrivelser, og Nexø sier selv at de er skisseaktige og at de kan overlappe hverandre. Vi har allerede sett fra Christensens egne uttalelser at hun bruker systemer som kognitivt redskap i den poetiske skaperprosessen, og at hun kritiserer en forståelse av diktet som uttrykk for en særlig autentisk erfaring. Å si at diktene hennes bare mimer naturprosesser virker derfor reduksjonistisk (bokstavrekken som organiserer diktene i *alfabet* er jo åpenbart ikke en naturprosess). Kanskje er det derfor riktigere å plassere Christensens verker i flere av de kategoriene Nexø foreslår – om enn av varierende årsaker.

Andre har hevdet at Christensens interesse for naturen skiller henne fra systemdiktningen for øvrig. Lars Handesten hevder at hun inntar spesiell plass blant systemdikterne fordi hun “udvisker forskjellen mellom natur og sprog” når hun anser språket som et biologisk fenomen. Hun skaper “en organisk poesi med rødder i romantikken” i

⁶¹ Fafner, Jørgen (2000): *Dansk vershistorie 2. Dansk Verskunst II, 2. Fra romantik til modernisme*, København: C.A. Reitzel, s. 490-491.

⁶² Nexø, Tue Andersen (1998): “Vækstprincipper. Systemernes betydning i Inger Christensens *alfabet*”, i *Passage* nr. 30, s. 87. Se også Nexø, “Systemer i digtningen”.

⁶³ Nexø, “Vækstprincipper”, s. 87.

motsetning til de “denaturerede tekster” som andre systemdiktere produserte. Og selv om hun også har en moderne fragmentering og spaltning som grunnvilkår i tilværelsen, forsøker hun å overskride denne situasjonen gjennom poesiens evne til å kombinere det menneskeskapte og det naturgitte.⁶⁴ Forfatterskapet tar ifølge Handesten et dialektisk spill mellom individ og kultur så vel som mellom det menneskeskapte og det naturgitte. I likhet med Handesten argumenterer Anne Gry Haugland for at begrepet systemdiktning “har en ekstrem klang af sprogbevidsthed, [...] der lader sproget krumme sig sammen om sig selv i en bevidsthed om sin egen begrænsning”.⁶⁵ Hun kritiserer Hejlskov Larsens systemdiktningbegrep som en “markering af kløften mellem sprog og verden”.⁶⁶ Med utgangspunkt i Gregory Batesons teorier om sinn, natur og kommunikasjon hevder hun at bruken av systemer i forfatterskapet må forstås som “blot én af flere typer mønstre”, og at “mønsterdigtning” er en mer treffende beskrivelse. Systemene i Christensens forfatterskap er “en måde at indfange en form for sammenhæng og kongruens mellem sprog og verden” som “rummer en udadrettethed, en venden sig ud mod verden, som er mindst lige så væsentlig som den sproglige indadrettethed”. Haugland insisterer på at det finnes “et fælles mønster mellem menneskets indre univers og den evolution og økologi, mennesket er en del af”.⁶⁷ Hva disse mønstrene består i, sier Haugland mindre om.

Svend Erik Larsen vektlegger den sterke tradisjonsbevisstheten i forfatterskapet når han sier at tekstene “åbner en konstant dialog med myter og kosmiske helhedsforestillinger” og “traditionsbundne klassiske former, fra genrer til rim- og rytmeformer”. Det er likevel ikke snakk om en ren imitasjon av eldre stilarter, for Christensen bearbeider “denne tradition gennem modernismens store temaer, der gør sig gældende fra præromantikken og frem”. Hun tematiserer “digterens og digtets prekære rolle i virkelighedsbearbejdningen”, det moderne individets “ensomhed og angst midt i det sanselige liv, der bærer døden i sig” og “fremkomsten af en omverden, hvor natur og kultur mister deres klare grænser, fordi omfanget af menneskers påvirkninger kan konkurrere med naturkræfterne”.⁶⁸ Larsen plasserer dermed Christensen dels i en historisk kontekst som en av mange dikterstemmer som forholder seg til mytopoetiske tema og tradisjonelle former, og dels i en samtidig

⁶⁴ Handesten skriver dette i Mortensen, Klaus P. og May Schack (2007) (red.): *Dansk litteraturs historie. Bind 5: 1960-2000*, København: Gyldendal, s. 224, s. 224-225, 225.

⁶⁵ Haugland, Anne Gry (2002): “Mønsterdigtning. Betydningsvækst i Inger Christensens Lyrik” i *Kritik* nr. 155/156, s. 74.

⁶⁶ Haugland, “Mønsterdigtning”, s. 74.

⁶⁷ Haugland, “Mønsterdigtning”, s. 75, 67.

⁶⁸ Larsen, “Et jordisk gok”, s. 306.

kontekst der hun tematiserer subjektet i det moderne og dets relasjoner til en fragmentert og truende omverden. Han avviser helt at Christensen skal kalles systemdikter.

Selv om de argumenterer på svært forskjellig grunnlag, synes altså Nexø, Handesten, Haugland og Larsen å enes i at betegnelsen “systemdikter” passer dårlig på Christensens forfatterskap. Uttalelsene fra Christensen selv peker også i samme retning, særlig hvis vi forstår systemdiktning som en språkorientert eller skrifttematiserende poesi. De tre hovedverkene som denne studien gir seg i kast med har alle blitt referert til som sentrale systemdiktningens verk i den danske resepsjonen. Det gjenstår derfor tre problemområder som må diskuteres i en bredere teoretisk og historisk kontekst. For det første må forfatterskapet belyses ut fra et sjangerteoretisk perspektiv. Er det mulig å kategorisere de tre hovedverkene mer presist enn med termer som modernisme, tradisjonsbevissthet og systemdiktning? For det andre må vi spørre hvilken rolle Christensens natursyn skal spille i fortolkningen av verkene. Hva vil det si at hun skriver utfra et økologisk eller biologisk perspektiv? Og for det tredje må vi klargjøre hva slags poetisk subjektivitet vi kan forvente i de forskjellige tekstene. Kan Christensen forene tradisjonelle former med en modernistisk subjektforståelse?

Naturlyrikk og pastoralen

Som vi har sett, antyder flere forskere en sammenheng mellom Christensens forfatterskap og naturvitenskapelige og -filosofiske tema. Det kan derfor synes naturlig å fremme et syn på Christensen som naturlyriker. Naturlyrikk er imidlertid ikke en klart avgrenset sjanger, og som Henning Howlid Wærp påpeker i avhandlingen *Diktet natur* blir ikke ordet definert i ordbøker eller andre litterære oppslagsverk. Skandinaviske forskere som har produsert avhandlinger om naturlyrikk har også hatt problemer med å avgrense hva som skal regnes som natur i poesien, og det er uklart hvorvidt naturen i naturlyrikken er motiver med planter og dyr, idéhistoriske kontekster eller metafysiske spekulasjoner.⁶⁹ Selv definerer Wærp begrepet

så vidt og vagt som at *naturlyrikk er lyrikk som i vesentlig grad er preget av natur- eller landskapsmotiver*. Det er altså nok at diktet på det manifeste planet inneholder eller bruker natur-

⁶⁹ Peter Hallbergs avhandling *Natursymboler i svensk lyrikk* (1951) inkluderer verken fugler eller dyr i natursymbolbegrepet som anvendes i tittelen; Thomas Bredsdorfs avhandling *Digternes natur* (1975) har som ambisjon å kontekstualisere poesien med “naturvitenskapelige, filosofiske, religiøse og essayistiske tekster”, men lar likevel den ideologikritiske lesningen dominere når den forstår ideer om naturen som forklede verdiutsagn, og Klaus P. Mortensens avhandling om dansk naturdiktning (1993) mangler ifølge Wærp en avgrensning av metafysikkbegrepet, spesielt når det skal kontrasteres med naturvitenskapelige og materialistiske syn på naturen. Wærp, Henning Howlid (1997): *Diktet natur. Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*, Oslo: Aschehoug, s. 30-44.

eller landskapselementer, hva diktet tematisk dreier seg om er en annen sak, for trolig handler all naturlyrikk om noe annet enn natur.⁷⁰

Sjangeren kan altså i første omgang identifiseres ut fra det litterære *motivet*, som tjener som “et kikkhull inn til en natur som i sin altomfattenhet ikke er direkte tilgjengelig”.⁷¹ Landskapet har en slags epistemologisk funksjon: Verdensaltet er ikke tilgjengelig for våre sanser, men naturlyrikken kan gjøre det synlig for mennesket. Vagheten i en slik privilegering av landskapsmotivet åpner imidlertid for en rekke nye spørsmål. Er det bare menneskets perspektiv på naturen som er interessant? Kan vi snakke om naturlyrikk hvis et dikt tematiserer mikroorganismers levekår eller globale økosystemer? Har forurensning en plass i naturlyrikken? Finnes det en “urban” natur? Slike spørsmål er åpenbart interessante for enhver som vil problematisere de uklare grensene mellom natur og kultur. I neste omgang hevder Wærp også at “all naturlyrikk [trolig] handler om noe annet enn natur”.⁷² Denne påstanden er trolig hentet fra Paul de Man (som Wærp diskuterer utførlig i sin avhandling). Vi har allerede sett at Jonathan Bate kritiserer et slikt syn på naturlyrikken, og det synes umiddelbart forenkende å hevde at det går et skille mellom naturlyrikkens *motiv* (landskapet) og dens *tematikk* (noe annet enn natur). Som Wærp selv påpeker, ligger noe av problemet i påvirkningen fra romantisk poetikk, og ikke minst fra Schillers essay om det naive og det sentimentale. Schiller postulerte at det moderne mennesket ikke lenger kan erfare den enhet med naturen som antikkens poeter opplevde. Den moderne poeten kan derfor bare uttrykke seg gjennom satiren og elegien. Schillers elegibegrep dekker her både poesi som uttrykker sorg over en tapt natur og urealiserte idealer, og det han kaller idyll, som uttrykker glede over naturens og idealets nærvær.⁷³

Men referansene til Schiller kan også overskygge det mangfoldet som tidligere naturlyriske tradisjoner representerte. I eldre litteraturhistorie skiller man mellom en

⁷⁰ Wærp, *Diktet natur*, s. 61 (uth. i orig.).

⁷¹ Wærp, *Diktet natur*, s. 14. Koblingen mellom natur og landskap legitimeres av etymologier fra engelskspråklige ordbøker, men Wærp refererer også til Schillers beskrivelse av “det moderne mennesket” og dets “sentimentale interesse [...] overfor naturscenarier” (s. 14). Når han skal diskutere eksempler på “det landskapsbeskrivende diktet som *sjanger*” (15, uth. i orig.), velger han imidlertid den topografiske diktningen fra 1600- og 1700-tallet. Tradisjonelle begrep som bukolisk, georgisk, idyll, pastoral og ekloge er så å si fraværende i Wærps kritiske vokabular.

⁷² Wærp, *Diktet natur*, s. 61.

⁷³ Nyere lyrikkforskning har skilt mellom den eldre pastorale tradisjonen og den romantiske naturdiktningen, og forestillingen om pastoralen som en idealisert landskapslitteratur bygger på Schiller. Denne forståelsen har preget den moderne forståelsen av pastoralen: Der 1700-tallets poeter konverterte alle landskaper til et idealisert Arkadia, tok 1800-tallets poeter utgangspunkt i sansning og faktiske erfaringer. Dette skillet ignorerer språkets og diktnings retoriske og intertekstuelle karakter, og mange av Yaleskolens nylesninger av romantisk poesi problematiserte dette gjennom mer retorisk bevisste analyser som ikke tok diktets påstander om autentiske erfaringer for gitt. Se Wærp, *Diktet natur*, s. 152-153.

metapoetisk orientert pastoral poesi og en praktisk-didaktisk georgisk poesi.⁷⁴ Skillet mellom det georgiske og det pastorale ble innstiftet av Vergils *Bucolica* og *Georgica*, men Vergil bygde på konvensjoner som allerede var etablert av den greske hyrdedikteren Theokrit på 300-tallet før vår tidsregning.⁷⁵ Både krig, samtidspolitik og sosialrealistiske beskrivelser figurerer i de greske og latinske foreleggene: Theokrits beskrivelser av landsbygdens krevende livsvilkår har et anstrøk av realisme;⁷⁶ Vergils første ekloge handler eksplisitt om hvordan landsbygden forstyrres i kjølvannet av den romerske borgerkrigen,⁷⁷ og i *Ekloger* og *Georgica* finner vi ideologisk kritikk og didaktisk-moralske formaninger om et fornuftig jordbruk.⁷⁸ Denne kritisk-realistiske understrømmen preger også senere naturlyriske tekster. Økokritikere har påpekt at Milton og andre 1600-tallspoeter stilte spørsmål ved jordbruksekspesimenter, kolonisering og global handel.⁷⁹ I britisk 1700-tallspoesi brukes det georgiske registeret i poetiske undersøkelser av den industrielle revolusjon og dens økonomiske og miljømessige konsekvenser.⁸⁰ Selv om sjangerbetegnelsene som Vergil etablerte fremdeles blir anvendt, kan vi altså ikke si at naturlyrikken består av et ryddig sett med kategorier. Man kan spørre om ikke den pastorale poesien blir stemoderlig behandlet når den kategoriseres som en idealisert og konvensjonell metapoesi.

I sin brede studie *What is Pastoral?* fastslår Paul Alpers at det aldri har eksistert en autoritativ beskrivelse av pastoralens opprinnelse, en avgrensning av hva som sorterer under begrepet, eller en avgrensning av pastoralen som litterær form. Han sier også at Schillers

⁷⁴ Den pastorale poesien, hvis navn kommer fra det latinske ordet for hyrde, refereres også til som ekloger, idyller og som bukolisk diktning. *Idyll* brukes som tittel på Theokrits dikt, og kommer fra gresk *eidullion*. Betydning av dette ordet er usikker, men det har ingenting med det "idylliske" å gjøre i moderne betydning. *Bukolisk* er en term som ble brukt av Theokrit om egne dikt, og kommer av gresk *boukolos* (kveggjeter). *Ekloge* kommer via latin fra gresk *eklegein*, som betyr å velge, for eksempel et utvalg fra en tekst. Begrepet ble brukt om Vergils *Bucolica*, muligens av Vergil selv. Ordet har senere blitt brukt om pastoral diktning i tradisjonen fra Theokrits *Idyller*. Alle disse tre termene blir anvendt synonymt med *pastoral* poesi. Alpers, Paul (1996): *What is Pastoral?*, Chicago: University of Chicago Press, s. 139n2, 147 og 161; NPEPP s. 317.

⁷⁵ Disse konvensjonene inkluderer gjeterne som underholder med sangkonkurranser eller hyller landlivet og sine elskerinner, gjenforteller historier fra klassisk mytologi eller lokal folkløse, de begråter sine elskedes død eller fravær. Den georgiske lyrikken har tradisjonelt hatt større rom for variasjoner i tone og emne enn pastoralen. I renessansens poetikk rangerte den såkalte *rota vergiliana* den pastorale, georgiske og episke litteraturen etter den rekkefølge som Vergil skrev sin verk (eklogene, de georgiske diktene og *Aeneiden*). Dette kan være noe av årsaken til at pastoralen etter renessansen har blitt ansett som en usofistikert eller "lav" sjanger. Watterson, William C. (2010): "Nation and History: The Emergence of the English Pastoral Elegy" i Weisman, Karen (red.): *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press, s. 136.

⁷⁶ Loughrey, Bryan (1984): *The Pastoral Mode. A Casebook*, London: Macmillan, s. 9.

⁷⁷ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 24.

⁷⁸ Olwig, Kenneth (1986): *Hedens natur. Om natursyn og naturanvendelse gjennom tiderne*, København: Teknisk Forlag, s. 18-21 og Olwig, Kenneth (2002): *Landscape, Nature, and the Body Politic. From Britain's Renaissance to America's New World*, Madison: University of Wisconsin Press, s. 133.

⁷⁹ McColley, Diane Kelsey (2001): "Milton's Environmental Epic: Creature Kinship and the Language of *Paradise Lost*" i Karla Armbruster og Kathleen R. Wallace (red.): *Beyond Nature Writing. Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville og London: The University of Virginia Press, s. 57.

⁸⁰ Fairer, David (2003): *English Poetry of the Eighteenth Century 1700-1789*, London: Longman, s. 98.

kategorier har blitt videreført i senere litteraturforskning, at moderne kritikere har vektlagt gullalderforestillingene i overdreven grad, og at de ved å vektlegge landskapsdimensjonen mer enn de menneskelige relasjonene har fratatt pastoralen en tidsdimensjon og gjort den grunnere og mindre sofistikert enn de historiske tekstene faktisk er. Ja, enkelte pastoralforskere har til og med måttet påvise konflikter mellom en pastoral fremstillingsform og ironiske eller allegoriske dimensjoner i klassiske tekster for å gjøre dem interessante for moderne lesere.⁸¹ Han utskiller derfor pastoralen fra øvrige litterære tekster om natur, landskap og landliv og sier at “the central fiction of pastoral [...] is not the Golden Age or idyllic landscapes, but herdsman and their lives”.⁸² Det er gjeteren, forstått som representant for menneskelige erfaringer, som er pastoralens definerende motiv. Alpers kaller derfor pastoralen en *representativ anekdote*. Gjeterfiguren i pastoralen er en representant for menneskelig sårbarhet og for menneskets følelse av ydmykhet overfor verden. Han sier at pastoralens konvensjoner lar en menneskelig storhetsfølelse nedskaleres og anpasses til omverdenen.⁸³ Alpers påpeker videre at pastoralen ikke er en litterær sjanger. Pastorale konvensjoner kan i likhet med satire, elegi, komedie og visse andre litterære former opptre i en rekke sammenhenger og teksttyper, men slike former er til tross for sine sjangerlignende navn mer inklusive enn tradisjonelle litterære sjangre. Pastoralen er derfor ikke en sjanger, men en *modus*.

Det er en nær sammenheng mellom menneskets rolle i den pastorale teksten og modusbegrepet: Hyrden er en figur som representerer de muligheter og det handlingsrom som det menneskelige subjektet har i verden. Landskapet tematiserer menneskets relasjoner til naturen, men det har også en rent formal funksjon fordi det etablerer et rom for pastoral sang der komplekse menneskelige følelser som angst, sinne og tap kan uttrykkes.⁸⁴ Alpers innrømmer at også moduskategorien er vanskelig å definere, og viser til at modus blir forstått på svært forskjellig vis som en holdning, et stilistisk leie eller en tone i teksten eller som et rent formalt fenomen (f.eks. diksjon, syntaks eller rytme).⁸⁵ Dermed utelukker han at alle

⁸¹ Kritikerens behov for å overskride pastoralens begrensninger er imidlertid allerede forutsett av Schiller, og Alpers leser deler av Schillers essay som en oppfordring til å skrive det Harold Bloom mange år senere kaller “sterk poesi”. Alpers, *What is Pastoral?*, s. 8-43.

⁸² Alpers, *What is Pastoral?*, s. x.

⁸³ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 50-51.

⁸⁴ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 32, 81, 50, 60, 66; Lambert, Ellen Zetzel (1976): *Placing Sorrow. A Study of the Pastoral Elegy Convention from Theocritus to Milton*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, s. xiii-xvi. Det bør tilføyes her at Wærp peker i samme retning når han i konklusjonen til sin avhandling sier at naturlyrikk “er refleksjoner over den fysiske virkeligheten og menneskets plassering i verden. Det blir derfor selve menneskets egenforståelse naturlyrikken ofte dreier seg om, ikke bare i eksistensiell, men også i sosial forstand” (Wærp, *Diktet natur*, s. 375).

⁸⁵ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 46.

mulige tekster om natur, landskap og landlivets vilkår skal kalles pastorale. Nyere pastorale poeter anvender imidlertid eldre konvensjoner som en poetisk ressurs. Disse konvensjonene inkluderer idylliske landskap, landskapet som en setting for sang, en atmosfære av *otium*, en bevisst oppmerksomhet for kunst og natur, gjeterne som sangere, og gjeterne som gir hverandre gaver.⁸⁶

Alpers' formalistiske forståelse blir ikke lagt til grunn for de økokritiske studiene jeg ellers refererer til i denne avhandlingen. En mulig grunn til dette kan være at den sterke orienteringen mot litterær form har vært avskrekkende for mer tematisk orienterte økokritikere. Den forståelse Alpers tilbyr er imidlertid relevant fordi den kombinerer en interesse for historiske og tematiske utviklingslinjer med et sterkt fokus på retoriske og formale konvensjoner i tekstene. Alpers' forståelse av pastoralen problematiserer menneskelige relasjoner til naturen på en annen måte enn gjennom dypøkologiske dogmer om økosentrisme, eller gjennom en rendyrket mistankens hermeneutikk som anser alle naturrepresentasjoner som skjulte ideologiske utsagn. En kritikk av slik "pastoralisme" kan være berettiget, særlig i de tilfellene der pastorale konvensjoner mobiliseres i en tekst for å tilslore ideologiske forhold.⁸⁷ Den lese måten jeg forsøker å etablere, er imidlertid mer fokusert på poetisk form enn det mange økokritikere tradisjonelt har vært, og kan forstås som en kritikk av den manglende interessen for pastoralens form hos økokritikere som Terry Gifford.⁸⁸

Økopoesi

Hvordan skal vi så forstå en moderne poesi som orienterer seg helt eksplisitt mot økologiske problemstillinger? I *The Song of the Earth* sier Jonathan Bate at et sentralt miljøetisk spørsmål er hvorvidt vi skal se menneskeheten som en del av naturen eller som noe utenfor den.

Økokritikkens oppgave er i forlengelsen av dette å spørre hvilken plass den kreative skaperkraften og skriften har i de komplekse relasjonene mellom menneske og miljø, verden

⁸⁶ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 22

⁸⁷ Lawrence Buells studie av det han kaller "pastoral ideologi" i amerikansk litteratur er det viktigste eksemplet på en slik økokritisk tilnærming til pastoralbegrepet. Buell, Lawrence (1995): *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Mass. og London: The Belknap Press of Harvard University Press.

⁸⁸ Gifford siterer Alpers i *Pastoral*, men kommenterer ikke hans syn på hyrden som representant for menneskelige erfaringer, pastoralen som modus og den manglende enigheten om pastoralens opprinnelse.

og bevissthet, og mellom tenkning og være.⁸⁹ Han vil derfor undersøke litteraturens steder og landskap for å se om de kan fungere som en analogi for menneskets evne til å leve

with thoughtfulness and with an attentiveness, an attunement to both words and the world, and so to acknowledge that, although we make sense of things by way of words, we do not live apart from the world. For culture and environment are held together in a complex and delicate web.⁹⁰

Bate forstår økopoesi som “not a description of dwelling with the earth, not a disengaged thinking about it, but an experiencing of it”.⁹¹ Den heideggerske terminologien er en del av Bates forsøk på å distansere seg fra den politisk orienterte økokritikken, og skal forankre lesningen av litterære tekster i en fenomenologisk grunnholdning: Vår teknologi har gjort naturen til noe fremmed, og poeten kan føre oss tilbake til jorden.⁹² Bate skiller dermed økopoesien fra politiske, pragmatiske og rasjonelle diskurser. Ifølge Bate er manifesten for “økologisk korrekthet” ikke poetiske fordi de er rettet mot bestemte formål eller handlinger, og fordi de ikke “‘present’ the experience of dwelling”.⁹³

Andre har beskrevet økopoesien som en tematisk orientering i nyere naturlyrikk, og har dermed adskilt den fra førmoderne diktning. Økokritikeren J. Scott Bryson hevder at økopoesien bygger på visse konvensjoner fra tradisjonell naturlyrikk, men at den også takler helt nye problemstillinger. Han sammenligner flere nyere engelske termer som *ecopoetry*, *green poetry*, *environmental poetry* og *ecological poetry*, og definerer økopoesien slik:

ecopoetry is a mode that, while adhering to certain conventions of traditional nature poetry, advances beyond that tradition and takes on distinctly contemporary problems and issues, thus becoming generally marked by three primary characteristics: an ecological and biocentric perspective recognizing the interdependent nature of the world; a deep humility with regard to our relationships with human and nonhuman nature; and an intense skepticism toward hyperrationality, a skepticism that usually leads to condemnation of an overtechnologized modern world and a warning concerning the very real potential for ecological catastrophe.⁹⁴

Ordvalgene røper en stadig henvisning til dypøkologisk tenkning. Det samme gjør Brysons påstand om at økodiktet skal vekke leseren til handling, og at det skal forstås som et produkt av bestemte historiske vilkår, nemlig fremveksten av økologi og av forståelsen for verden som

⁸⁹ Bate, *The Song of the Earth*, s. 72-73.

⁹⁰ Bate, *The Song of the Earth*, s. 23.

⁹¹ Bate, *The Song of the Earth*, s. 42.

⁹² Jf. de første linjene i forordet til Bates bok: “This is a book about why poetry continues to matter as we enter a new millennium that will be ruled by technology. It is a book about modern Western man’s alienation from nature. It is about the capacity of the writer to restore us to the earth which is our home” (s. vii).

⁹³ Bate, *The Song of the Earth*, s. 42. Det er verdt å merke seg Bates diskusjon av Schillers essay, som skiller seg fra Alpers’ i betydelig grad. Bate viderefører Schillers kategorier uten å distansere seg fra dem.

⁹⁴ Bryson, J. Scott (2005): *The West Side of Any Mountain. Place, Space, and Ecopoetry*, Iowa City: The University of Iowa Press, s. 2. Se også Bryson, J. Scott (red.) (2002): *Ecopoetry. A Critical Introduction*, Salt Lake City: The University of Utah Press. Terry Gifford foreslår termen *post-pastoral* for en moderne naturlyrikk i *Pastoral*. Giffords begrep minner om økopoesi slik den forstås av Bryson.

et fellesskap av mennesker og andre skapninger.⁹⁵ Der naturlyrikken er definert av sitt motiv for Wærp, er altså økopoiesien definert utfra sin tematikk for Bryson. Han bruker modusbegrepet i sin definisjon, men i motsetning til Alpers' modusforståelse synes han å likestille det med en ny sjanger: økodikt (*ecopoems*). Den schillerske forestillingen om et brudd mellom menneske og natur og en påfølgende ønske om gjenforening eller helbredelse preger imidlertid også økodiktet.

Begrepet *økopoesi* har hatt en viss gjennomslagskraft på 2000-tallet, kanskje først og fremst i den betydningen som Bryson skisserer. Økopoiesien kan sies å vektlegge et litterært og etisk problemfelt der naturens skjønnhet og liv kontrasteres mot menneskelig ansvar og økologiske skadevirkninger, og der emner som klimaendringer, utdødde dyrearter, forurensing og andre globale spørsmål får en ny og fremtredende plass. Tendensen til å formulere slike problemstillinger på en global skala kan også sies å være et nytt fenomen. Flere antologier har samlet økopoetisk lyrikk, og titlene røper at de ser *jord* som et samlende motiv eller tematisk felt.⁹⁶ Enkelte synes å ha et forholdsvis naivt syn på språkets og representasjonens muligheter, som når en antologi samler dikt av lyrikere som Rilke, Emily Dickinson, Robert Frost, Seamus Heaney og Beckett, og hevder at det finnes tekster som møter pastorale eller nostalgiske naturforestillinger med en form for "porousness or sorcery that brings living things unmediated into the text".⁹⁷ Lignende ideer finner vi hos Terry Gifford, som foreslår termen *post-pastoral* for en moderne naturlyrikk som uttrykker ærefrykt

⁹⁵ Bryson, *The West Side of Any Mountain*, s. 3.

⁹⁶ Peter Abbs' *Earth Songs* (2003) inneholder ifølge vaskeseddelen tekster av poeter som "testify to the current violation of the natural order, but also sing the diverse beauty of the earth". Neil Astleys *Earth Shattering* består av "a range of ecopoetry reflecting more closely 21st century thinking about nature, the planet and our threatened environment", og som omhandler tema som "the whole earth (global warming, climate change, extinction of species, planetary catastrophe), or landscapes, homelands and cities (polluting rivers and seas, fouling the air, felling trees and forests)". John Felstiners *Can Poetry Save the Earth* (2009) hevder på vaskeseddelen at poesien har en unik evne til å "restore our attention to our environment in its imperiled state" og at den kan gjøre oss til "better stewards of the earth". Abbs, Peter (red.): (2003): *Earth Songs. A Resurgence Anthology of Contemporary Eco-Poetry*, Dartington: Green Books/Resurgence Magazine; Astley, Neil (red.) (2007): *Earth Shattering. Eco-poems*, Highgreen: Bloodaxe, s. 18, 15; Felstiner, John (red. (2009): *Can Poetry Save the Earth? A Field Guide to Nature Poems*, New Haven, Conn.: Yale University Press.

⁹⁷ Oswalds, Alice (red.) (2005): *The Thunder Mutters. 101 Poems for the Planet*, London: Faber and Faber, s. x. I sin anmeldelse kaller Jonathan Bate samlingen et manifest for naturlyrikk "in touch with soil and salt and seed, resistant to the venerable poetic traditions of pastoral ease and picturesque landscape". Flere av diktene som Oswald inkluderer imidlertid nettopp de pastorale konvensjonene som økopoiesien skal distansere seg fra: Både Edmund Spensers "Prothalamion" (1596) og Michael Draytons "Nymphs of Rivers" anvender velkjente pastorale former og motiver som varme sommerlandskap og kataloger med blomsterarter og nymfer. Bate, Jonathan (2005): "Comfort Food for Thought", *The Guardian* 30. April 2005, nedlastet fra <http://www.guardian.co.uk/books/2005/apr/30/featuresreviews.guardianreview28> 23.5.2011.

overfor naturen og en dyp følelse for hele naturens immanens. Denne bevissthet leder til et ønske om gjenforening med jorden og resten av menneskeheten.⁹⁸

Det kan innvendes at forsøkene på å fremstille økodiktet som en ny litterær sjanger overser de historiske dimensjonene i den pastorale og den georgiske poesien. Slike forsøk på å forstå hvordan nyere lyrikk tematiserer natur, miljø og økologi kan også sies å representere den form for “økologisk korrekthet” som Bate kritiserer. Men både Bate og Bryson kan sies å tilhøre det Greg Garrard kaller den pietistiske retningen i økokritikken: De dypøkologiske standpunktene blir tatt for gitt til tross for en interesse for naturvitenskap og en smittende entusiasme på vegne av poesien. Garrard kritiserer økopietismen for en overdreven tro på litteraturens evne til å skape autentiske relasjoner mellom menneske og natur, og for å ignorere aspekter av litteraturen som stemmer dårligere overens med den dypøkologiske bevegelsen fra antroposentrisme til økosentrisme.⁹⁹

Christensens forfatterskap berører flere av de tematiske feltene som Bryson nevner, men det er trolig lite hensiktsmessig å lete etter umediate naturerfaringer som kan helbrede vårt forhold til jorden i verker som *det*, *alfabet*, og *Sommerfugledalen*. Hvis vi skal bruke begrepet økopoesi om forfatterskapet, må vi altså unngå å involvere et dypøkologisk og økopietistisk fortolkningsmaskineri. Den ekstreme formbevissthet som vi finner hos Christensen er også et argument for en mer formalistisk orientering i lesningen. Christensen er en dikter som på svært omhyggelig vis arbeider med eldre sjangerkonvensjoner og modi i sin egen poesi, og som selv foretar en kritisk og historisk analyse av naturlyriske konvensjoner og vitenskapelige metaforer og begreper i sin egen diktning. Hun skriver i en litteraturhistorisk periode der modernistiske problemstillinger knyttet til identitet, stemme og subjektivitet brytes mot avantgardistiske eksperimenter som konkretisme, attityderelativisme og skrifttematiserende metapoesi. Hva slags “økopoetikk” representerer da de tre hovedverkene i forfatterskapet?

Metafysikk og materialisme i Christensens natursyn

Forsøkene på å karakterisere Christensens natursyn kan noe grovt deles i to hovedgrupper. På den ene siden står de som hevder at Christensens tekster åpenbarer skjulte metafysiske sammenhenger og strukturer i verden. På den andre står leserne som hevder at hennes

⁹⁸ For Gifford representerer dette en spirituell fordring: “The desire to heal our relationship with the earth we inhabit must accompany the healing of our relationship with ourselves as a species”. Gifford, *Pastoral*, s. 165.

⁹⁹ Garrard, *Ecocriticism*, s. 92

diktning uttrykker en radikal materialisme der poesien er et uttrykk for de immanente fenomener og prosesser som finnes i naturen. Et eksempel på den metafysiske forståelsen av forfatterskapet finner vi hos Unni Andreassen, som hevder at gresset i Christensens andre diktsamling “bliver [...] symbolet på de faser, vi ikke husker – en slags ur-tilstand, en glemsel”, og at det “bliver os muligt at ane glemslen” gjennom det poetiske språket.¹⁰⁰ Ifølge Iben Holk kan strukturene i Christensens poesi transcendere språket til en verden utenfor der det hersker “en biologisk og kosmologisk lovmæssighed”, og hun kombinerer “almindelig menneskelig ordenssans med en metafysisk matematik, der åbenbarer sprogets og eksistensens skjulte strukturer og magiske ruter” (TV 81, 82).

Lignende formuleringer finner vi hos Jørgen Fafner, som ser de matematiske formene i forfatterskapet som en “himmelighedsfuld musik”.¹⁰¹ Klaus P. Mortensen hevder først at Christensens diktning er antimetafysisk fordi den er systemkritisk, men sier deretter at universet kommer til syne gjennom diktet som “en anet lovmæssig overensstemmelse, en struktur”. Han konkluderer med at Christensen tilhører en rekke “store metafysiske digtere” fra Jens Baggesen til i dag fordi hennes diktning etablerer “den forbindelse mellom kosmos, og den jordiske bevidsthed, som ellers synes umulig”.¹⁰² Også det siste poetiske verket blir forstått i lys av metafysiske begreper: Erik A. Nielsen hevder om *Sommerfugledalen* at “billede[t] af jordklodens opstigende sommerfugl i verdensrummet [må] kaldes et eskatologisk mirakel, hvor død og opstandelse, lys og mørke avler med et drama, som kun Ewald, Grundtvig og Sophus Claussen kan måle sig med”, og at subjektet i *Sommerfugledalen* “besidder en [...] mirakuløs evne til at forbinde og opbygge”.¹⁰³ Det er usikkert hvor bokstavelig vi skal lese disse påstandene – enkelte er suggestive der andre er bastante – men de synes alle å forfekte at Christensens lyrikk lar oss ane urtilstander og skjulte sammenhenger og strukturer i naturen som ellers ikke fremtrer for det menneskelige sanseapparatet.

Referansene til en kosmisk størrelsesorden og til oppstigelse og mirakler er for så vidt berettiget, all den tid Christensen selv vier stor plass i sine essays til diskusjonen av det kristne gudsbegrepet. Men dette har ikke forhindre andre i å forstå Christensens tekster som et uttrykk for et rendyrket materialistisk verdenssyn fra de første til de siste tekstene hun utga.

¹⁰⁰ Andreassen, Unni (1995): “Med ryggen til poesien – læsninger i Inger Christensens digtsamlinger *Lys og Græs*” i Pape, Lis Wedell (red.): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 32, 36.

¹⁰¹ Fafner, Jørgen (2000): *Dansk vershistorie. Dansk Verskunst II, 2. Fra romantik til modernisme*, København: C.A. Reitzel, s. 190.

¹⁰² Mortensen, *Himmelstormerne*, s. 271, 274.

¹⁰³ Nielsen, Erik A. (1991): “Sorgens symmetri”, i *Spring*, nr. 1, s. 24, 25.

Organisismetanken i forfatterskapet er nemlig et uttrykk for “en radikal og konsekvent materialisme”, ifølge Niels Egebak (TV 15). Forfatterkollegaen Kirsten Thorup kaller forfatterskapet “befriende ugudelig” og hedensk “i god gammeldags, kristen forstand”,¹⁰⁴ og Lis Wedell Pape sier at tenkning, skriving og handling “foregår i den verden, vi er fælles om, ikke i en isolatorisk bortvendthed fra eller en overgribende objektgørelse af verden, ikke i transcendenten, men i immanensen”.¹⁰⁵ Niels Lyngsø påpeker at topografien i *Sommerfugledalen* inviterer til en tradisjonell kristen tredeling mellom himmel, jord og helvete. Men det skjer en kontinuerlig bevegelse mellom disse tre nivåene gjennom en “stadig opbygning og nedbrytning af stof, der er skabelse og tilintetgørelse i én og samme formålsløse proces”. Verket sier derfor at det ikke er mulig å overskride den jordiske tilstand av stoffets oppbygning og nedbrytning.¹⁰⁶ Likeledes avviser Lise Vandborg at de kreftene vi møter i *Sommerfugledalen* er transcendenteste størrelser.¹⁰⁷ I intervjuet med Kjærstad avviser Christensen at hun uttrykker noen form for metafysisk innsikt, og at hun først og fremst er interessert i “ordenes særlige klang” og deres “evne til å knytte andre ord til seg”. “Mange kaller det den rene mystikk”, sier hun, før hun legger til at for henne er dette “noe man nærmest kan røre ved”.¹⁰⁸

Å forholde seg til Christensens diktning i et økokritisk perspektiv er altså å engasjere seg i komplekse spørsmål om representasjon, naturvitenskap og poesien som medium. Det finnes ikke bukoliske passasjer med landskap, kyr og hyrdesang i et verk som *det*. Noe annerledes stiller det seg med *alfabet* og *Sommerfugledalen* – som vi skal se i analysene, er sporene etter de pastorale konvensjonene synlige her. Inneholder verkene anekdoter som kan forstås som representative for allmenne menneskelige følelser, erfaringer, ideer og refleksjoner? Hvis pastoralen er en modus og ikke en sjanger, kan andre poetiske modi som apokalypsen eller elegien også forekomme? Kan vi også forstå vitenskapelig faktisitet som en egen poetisk modus? Jeg vil ikke insistere på økopoesien som en ny poetisk form slik Bryson og andre gjør. Jeg vil også søke å unngå en rigid økopoetisk fortolkning som uvegerlig ender med poesiens helbredende kraft. Der Bate tar utgangspunkt i romantisk poetikk og

¹⁰⁴ Thorup, Kirsten (1995): “Tilværelsens egentlige ansigt” i Bundegaard et al. (red.): *Til Inger Christensen på tresårsdagen den 16. januar 1995*, [København]: Gyldendal, s. 78-79.

¹⁰⁵ Pape, Lis Wedell (2006): “Hjemkomst i det fremmede – Inger Christensens lyriske suite ‘Vandtrapper’”, i *Edda*, nr. 3, s. 275. Pape refererer til Christensens essay “Afrealisering” i DAL. Det må bemerkes her at Pape leser *Lys* og *Græs* som modernistiske, og at de er karakterisert av “udsigtsløshed i jegets transcendenteste søgen ud over sig selv” (s. 271). Resten av forfatterskapet forstår hun som senmodernistisk og orientert mot det immanente.

¹⁰⁶ Lyngsø, Niels (1997): “Mimesis: mimicry, mise-en-abîme” i *Kritik* 125-126, s. 98, 92.

¹⁰⁷ Vandborg, Lise (1998): “Blikket og blindheden – billedernes iscenesættelse af *mødets poetik* i Inger Christensens *Sommerfugledalen*” i *Synsvinkler* 21, s. 14.

¹⁰⁸ Kjærstad, “En kombinasjon av verden og meg selv”, s. 7.

heideggersk fenomenologi, vil jeg basere mine analyser på modernistisk poetikk og nyere teorier som forankrer miljøpolitiske problemer i kulturell globalisering.

Det moderne lange diktet og øko-kosmopolitismen

Det er ikke vanskelig å finne eksempler på at Christensen beveger seg mellom forskjellige modi i sine poetiske verk. En veksling mellom en tradisjonell metapoetisk diskurs og en form for vitenskapelig faktisitet finner vi allerede i debutsamlingen *Lys*: I diktet “Efter den første morgen” leter det lyriske subjektet etter fenomener i naturen som kan fungere som korrespondanser for dets egen erkjennelsesprosess: “Efter den første morgen søger jeg / sprogets dæmpede jordrøg” (SD 59). Ordet “jordrøg” betyr ifølge ODS “røg, damp fra jorden; taage, der ligger helt nede ved jorden”,¹⁰⁹ og kan leses som en metafor både for en intens sanseropplevelse i naturen og for et destillat av språket. Men som Erik Skyum-Nielsen har påpekt, er “jordrøg” også et botanisk navn. Planten jordrøyk, eller “læge-jordrøg” (*Fumaria officinalis*), er viltvoksende i Danmark, og ble tidligere brukt som legemiddel.¹¹⁰ Samspillet mellom det denotative planet og de metapoetiske konnotasjonene skaper en pendling mellom kunnskap om naturens fenomener og en bevissthet om poetisk form. Som vi skal se i de følgende analysene er slike ordspill på de mange betydningslagene i biologiske artsnavn et stadig gjenvendende grep i Christensens dikt.

Slike miniatyranalyser yter imidlertid ikke hovedverkene rettferdighet, for gjennom store deler av forfatterskapet er *det lange diktet* et sentralt format. Christensens første forsøk på å mestre et lengre poetisk format kan vi lese allerede i *Græs*. “Møde”, som strekker seg over 20 sider i *Samlede digte*, tematiserer den vanskelige relasjonen mellom diktets jeg-innans og et du. I resepsjonen av diktet har to sentrale tematikker blitt trukket frem: For det første problematiserer det hvordan det individuelle kan få mening i relasjonene til helheten av mennesker i verden. Og for det andre problematiserer det relasjonen mellom språk og virkelighet. Disse to problemområdene er nært knyttet til hverandre, og diktet har blitt lest som en kombinasjon av en eldre naturlyrikk og en moderne metapoetisk refleksjon over forholdet mellom språk, erfaring og sosial identitet. Tittelen “Møde” henviser derfor ikke bare til relasjonen mellom diktets to personinstanser; den viser også til et eksistensielt grunnvilkår

¹⁰⁹ “jordrøg”, ODS, <http://ordnet.dk/ods/opslag?id=471179>, nedlastet 29.04.2010.

¹¹⁰ Skyum-Nielsen, Erik (2002): “Længsel og struktur. Inger Christensens tidlige og tidligste lyrik” i *Spring*, nr. 18, s. 44; “jordrøg”, ODS, <http://ordnet.dk/ods/opslag?id=471179>, nedlastet 29.04.2010. Navnet på planten kommer av at plantesaften fikk øynene til renne slik røyk gjør; “jordrøg”, DDO, <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=jord%C3%B8g>, nedlastet 29.04.2010.

der mennesket er kastet inn i verden. Vi er imidlertid ikke alene – vårt livsvilkår er alltid sameksistensen med de andre, og diktet åpner for visjoner om et mulig fellesskap der individualiteten er utvisket til fordel for en kollektiv eksistens.¹¹¹ Her står nettopp spørsmålet om lyrisk subjektivitet sentralt, for et dikt som består av mange mindre dikt er jo selv en mangfoldig samling av utsigelser, ståsteder, modi og uttrykksformer.

Diktets subjekt henvender seg apostrofisk til et du med en oppfordring om å vise omsorg for naturens fenomener:

Bryd dig bare om hav og himmel og jord.
Det strømmende, løftende, bærende. Det
længstlevende og alt det, der bevæger sig
med, i, på; det er ikke længere klart hvad
det er.
Men det er inde i verden. Vi har rejst os et
sted og begynder med skridt. Vi trykker os
ind mod et træ for at huske græsset. Vi tryk-
ker os ind mod hinanden for at huske træet.
Skridt for skridt går vi videre, prøver at
huske kroppen, trykker os ind mod vind
og rum og forsøger at se hvad det er.
Men det er ikke længere klart. Vi er inde i
verden. Græs, tre, krop. Hav, himmel, jord
– bryd dig bare om det.

(SD 95)

Flere av verbene assosierer til taktile erfaringer, og anaforen “trykker os ind” antyder en søken etter konkrete og kroppslige erfaringer som skal fremme hukommelse og forståelse, men som også skal bevege diktets vi-personer videre i en uoversiktlig verden. Jordmotivet er utvilsomt viktig i diktet, men det opptrer i sammenhenger som synes å føre leseren mot mange og divergerende forståelser av begrepet. Teksten synes å insistere på en form for immanens – noe er “inde i verden” – men det lille ordet “det” indikerer ikke hva dette er. Denne uklarheten preger også natursansningene andre steder i diktet. I det ene øyeblikket nevnes “Picassos fredsdue større end / jorden” (SD 89), og i det neste skuer subjektet “ned på lidt jord under neglene” (SD 90). Diktet integrerer en rekke forskjellige mulige poetiske ståsteder og integrerer naturfenomener, intertekstuelle referanser, paradokser, apostrofer og oppbrutt syntaks i en lyrisk diskurs som føres fremover av plutselige impulser, negasjoner og fluktureringer. Det beskriver en spenning mellom jeget og duet på den ene siden og “vældige / svajende flokke” av folk “dybt / under jorden, højt over jorden” (SD 104). Jorden tematiseres som en kaotisk størrelse (“åh menneskeland, åh jordklode hvirvlende slu- / gende spyttende svingdør” (SD 105)), og den menneskelige individualiteten er truet under presset fra en befolkningsmasse som ikke lenger har noen fast grunn under føttene. Subjektet lengter etter et

¹¹¹ Jeg bygger her på en lesning av Hanne Cordius Dam i TV 33-47.

menneskelig fellesskap og et utopisk fellesskap, et “endnu ikke fuldbåret menneskeland” (SD 106), men ender “på randen av det hvide, det ukendte” med at det lyriske subjektet skriver en kjærlighetserklæring i form av “en kort besked” til diktets du-instans (SD 107). Den metapoetiske avslutningen står i skarp kontrast til resten av diktet, som hverken er kort eller har noen entydig beskjed.

Christensen er ikke den eneste modernisten som har arbeidet i et lengre lyrisk format. I årene før Christensen debuterte utkom det også flere viktige langdikt i Skandinavia: Harry Martinsons *Aniara* (1956) og Gunnar Ekelöfs *En Mölna-Elegi* (1960) utforsket den lange poetiske formens evne til å inkludere forskjellige diskurser, perspektiver og erfaringer, og i Danmark utga Klaus Rifbjerg storverket *Camouflage* (1961). Andre viktige modernister som Walt Whitman, T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Marianne Moore, H.D. (Hilda Doolittle), Gertrude Stein og Pablo Neruda – for å nevne noen – publiserte tekster som var utspent mellom narrativ ekspansjon og lyrisk konsentrasjon. Her berører vi et viktig sjangerteoretisk problem for det moderne langdiktet. Både forskere og poeter har ansett det som en problematisk litterær form, og lengden alene gjør at det er i slekt med både den klassiske episke poesien og det sentrallyriske diktet. Termen “langdikt” blir dessuten sjelden brukt som sjangerbetegnelse annet enn i ren deskriptiv forstand, og det er uklart om termen “langdikt” skal forstås som en egen poetisk tradisjon, eller om vi egentlig bare snakker om “lange dikt”.¹¹²

Enkelte forskere har identifisert blandingen av sjangre, diskurser og sitater som et sentralt trekk i 1900-tallets langdikt, og sjangeren kjennetegnes ved en særlig tendens til intertekstuell dialog med andre tekster. I den viktige monografien *On the Edge of Genre* (1991) sier kanadiske Smaro Kamboureli at langdiktet problematiserer tradisjonelle sjangerlover ved å være både på innsiden og utsiden av etablerte poetiske sjangre. Ifølge Smaro Kamboureli plasserer det lange diktet seg mellom poetiske tradisjoner og litterær innovasjon, og det inviterer leseren til å tenke nytt om tradisjonell sjangertenkning. Det fremstiller isteden seg selv som en mangekodet tekst som konstruerer relasjoner mellom flere forskjellige sjangre. Denne forståelsen av det lange diktets form leder Kamboureli til å se det lange diktet som en modernitetskritisk og samtidsaktualiserende sjanger. Det moderne lange diktet fastholder ikke et enkelt sett med konvensjoner, tar opp en rekke andre sjangre i sitt eget tekstkorpus, og konstruerer gjensidige relasjoner mellom disse sjangrene. Hun hevder at det lange diktet viser frem sin litterære opprinnelsehistorie gjennom sin inklusivitet, og at det

¹¹² Se Karlsen, Ole (2008): “Forord” i Ole Karlsen (red.): *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*, Tromsø: Unipub, s. 14.

avslører nettverk av estetiske, kulturelle og ideologiske affiniteter mellom distinkte former og diskurser på den ene siden, og institusjoner, sosiale krefter og handlende instanser på den andre.¹¹³

Denne blandingen av sjangre har også blitt beskrevet av den amerikanske poeten og lyrikkforskeren Rachel Blau DuPlessis, som på lignende vis hevder at det moderne langdiktet kan forstås som en ansamling av alle tenkelige tekstuttrykk:

literally anything can be found in them: shifting voices, including the polyvocal and multilingual, analytic claims, exorbitant intertextual citation (from other poems but also from treatises, scrapbooks, archives, documents), para-textual apparatuses (notes, doubled narratives, glosses). In that zone, any textual mark, glyph or sign – even white space – may be a plausible, serious event.¹¹⁴

Slike tekster kan ifølge DuPlessis være mytopoetiske, spirituelle, kritiske eller satiriske, og de omorganiserer, absorberer og omdanner på åpent vis store verk fra eldre litteratur. Denne holdningen til eldre litteratur som en ressurs for den lange formen er typisk også for mange av de verkene Christensen skriver etter de to første samlingene. I *det* finner vi for eksempel sonettlignende former, telegramlignende fraser, dagboklignende notater i og en rekke andre sjangre og modi. Flere av enkelttekstene prydes dessuten med epigrafer med sitater fra Blake, Sade, Lautréamont, Novalis, Mallarmé, Bataille, Greimas og andre. Tomrommet mellom ordene kan også regnes som meningsbærende i *det* fordi de må telles med i Christensens matematiske system i PROLOGOS: Hver verselinje har 66 tegn inkludert mellomrom. Det lange diktet kan derfor forstås som en form som står i et ambivalent forhold både til seg selv, til modernismen og til eldre dikteriske former.

Selve lengden på verket kan også forstås som en implisitt kritikk av traderte oppfatninger om lyrisk subjektivitet. Ifølge Peter Baker hjemses moderne lesere fremdeles av de forventningene til diktjeget som den romantiske lyrikken har produsert. Vi tror riktignok ikke lenger at diktet er et direkte uttrykk for den følsomme dikterens temperament, men det lyriske subjektet fortsetter å fungere som garantist for kontinuiteten mellom poet og dikt. Det eksisterer ikke noen kulturell konsensus om etiske spørsmål i moderniteten, og det moderne subjektet må stadig forholde seg til ulike verdikonflikter og etiske perspektiver. Det lange diktets modernitetskritikk ligger derfor i en rekke desentrerende tekstpraksiser som utfordrer tradisjonelle forestillinger om det lyriske jegets enhet. Det vender seg bort fra en indre følelses- og erfaringsverden, og vrangvender ideen om et talende lyrisk subjekt for å

¹¹³ Kamboureli, Smaro (1991): *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, Toronto, Buffalo og London: University of Toronto Press, s. 49.

¹¹⁴ DuPlessis, Rachel Blau (2009): "Considering the long poem: genre problems" i *Readings* 4, http://www.bbk.ac.uk/readings/issues/issue4/duplessis_on_Consideringthelongpoemgenreproblems, nedlastet 06.06.2010, avsnitt 3.

etablere en ny form for tekstproduksjon basert på relasjoner mellom det talende subjektet og diktets ytre. Baker forstår både skrivningen og fortolkningen av det moderne langdiktet som en etisk og intersubjektiv praksis fordi både lese- og skriveprosessen er å engasjere seg i relasjoner mellom tekst og verden.¹¹⁵ Når Christensens dikt engasjerer seg i spørsmål om natur og menneske, kan det altså forstås som mer enn bare et ekspressivt mønster. Tekstens eksperimentelle form involverer leseren gjennom fortolkningshandlingen, og selve formen kan føre frem til ny innsikt i etiske spørsmål.

En av styrkene til den lange poetiske formen er at poeten kan velge mellom forskjellige organiseringsformer der forskjellige teksttyper kan blandes. I et intervju fra 1986, når hun allerede har lagt *det* og *alfabet* bak seg, spør Jan Kjærstad om hun opplever et dilemma mellom poetisk minimalisme og lengre episke komposisjoner. Christensen svarer:

Målet er vel å velge en form der begge deler lar seg virkeliggjøre, hvor man kan få lov til å bre seg ut; få en fornemmelse av at man selv tenker noe igjennom over et lengre strekk – ved å lage den omverdensmodellen for seg selv som man synes man har bruk for – og hvor man samtidig kan skrive små historier eller små dikt.¹¹⁶

Christensen bruker *omverden* som metafor for de perspektivene som den litterære teksten kan romme. Begrepets historie er et godt eksempel på en gjensidig utveksling mellom litteratur og naturvitenskap: Det tyske *Umwelt* ble første gang anvendt av Jens Baggesen i en tyskspråklig ode til Napoleon.¹¹⁷ Det ble senere anvendt av baltiske Jakob von Uexküll, som i sin teoretiske biologi anser verden som en uendelig rekke av gjensidig utelukkende sanseverdener der ethvert objekt kan være betydningsbærende for myriader av levende vesener. Den menneskelige forståelsen av tid og rom som en felles verden der alle ting er situert er derfor bare en illusjon, ifølge Uexküll. To arters omverdener er gjensidig blinde for hverandre, selv om de forholder seg til de samme fysiske objektene.¹¹⁸ Uexkülls perspektiver på liv, sansning og miljø har gjort at han har blitt omtalt som en dyrets fenomenolog eller semiotiker.¹¹⁹ I moderne tysk har ordet antatt en generell betydning som korresponderer til norsk og dansk *miljø*. Det mer avgrensede filosofiske innholdet, som er av interesse her, er bare bevart i den engelske bruken av *Umwelt*.

¹¹⁵ Baker, Peter (1991): *Obdurate Brilliance. Exteriority and the Modern Long Poem*, Gainesville: University of Florida Press, s. 1-11.

¹¹⁶ Kjærstad, "En kombinasjon av verden og meg selv", s. 4.

¹¹⁷ Se Albertsen, Leif Ludvig (1990): "Hvor kommer ordet omverden fra?" i *Omverden*, nr. 2, s. 39.

¹¹⁸ Uexküll regnes som en av økologiens grunnleggere og påvirket så forskjellige tenkere som Heidegger og Deleuze. Hans ideer om hvordan dyr oppfatter sitt nærmiljø kan sies å uttrykke en dehumanisering av vårt bilde av naturen og en avvisning av antroposentriske perspektiver i biologien. Se Agamben, Giorgio (2004): *The Open. Man and Animal*, Stanford: Stanford University Press, s. 39-43.

¹¹⁹ Grosz, Elizabeth (2008): *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, New York: Columbia University Press s. 22. For en gjennomgang av begrepets historie, se Sutrop, Urmas (2001): "Umwelt – Word and Concept: Two Hundred Years of Semantic Change", i *Semiotica* 134-1/4, s. 447-462.

Christensen bruker begrepet sammen med ordet “modell”, som ifølge DDO refererer til en “skematisk beskrivelse eller anskueliggjørelse af en abstrakt, komplisert størrelse eller sammenheng”.¹²⁰ I intervjuet med Liv Lundberg i 1997 sier hun at hun foretrekker den lange formen fordi den tillater en utforsking av relasjonene mellom enkelttekstene: “Viktigere enn diktene selv var relasjonene mellom dem, eller mellomrommene mellom det hele og det som ikke er skrevet. Det er kanskje det interessante ved å skrive et langt dikt i stedet for en serie enkelt dikt”.¹²¹ Termen “omverdensmodell” kan altså forstås som et uttrykk for en poetikk som etterstreber et mangfold av mulige innfallsvinkler til et stoff, eller mer presist en poetisk form som kan fastholde relasjonene mellom mange forskjellige perspektiver og subjektive erfaringer. Det kan høres ut som om vi her vender tilbake til en forståelse av Christensen som systemdiktter. Det er imidlertid ikke systemet i seg selv som er interessant for Christensen – hun anvender komplekse mønstre, strukturer og matematiske former i sine dikt for å holde på plass og anskueliggjøre mangfoldige og gjensidig utelukkende erfaringer, sansninger og ideer. Hvis vi vil forstå de naturvitenskapelige aspektene av det lange diktet, må vi derfor utvide den kontekstuelle horisonten hinsides danske begreper som tredjefasemodernisme, konkretisme og skrifttematiserende diktning.

Den stadig økende kontakten mellom samfunn over hele planeten har ført til fremveksten av nye kulturelle former som ikke har noen forankring i et geografisk sted. Slike prosesser har globaliseringsteoretikere kalt *deterritorialisering*: Mennesker, varer, kapital, ideer og medieprodukter er i bevegelse over hele kloden, og flyten av disse fenomenene skjer i uforutsigbare former og retninger. Det finnes ikke lenger noen stabil sammenheng mellom geografisk territorium, økonomiske interesser og kulturelle former.¹²² Disse prosessene har funnet sted på mange nivå, men et fellestrekk kan sies å være at størrelser som tradisjonelt har blitt forstått som nasjonale (kapital, politisk subjektivitet, urbane rom, historiske rammer osv.) nå blir forstått som en del av en global institusjonell dynamikk som opptrer på mange geografiske skalaer.¹²³ De historiske prosessene som har ledet til denne nye tilstanden kan har utvilsomt ha negative konsekvenser: Lawrence Buell påpeker at slike prosesser kan medføre et tap av sted, og at historier og sanger blir viktige medier som kan fastholde en stedsfølelse i en flyktig tilværelse.¹²⁴ Men de kan også representere nye muligheter for en utfoldelse av

¹²⁰ “model”, DDO, <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=model>, nedlastet 24.02.2011.

¹²¹ Lundberg, “En iakttakelse av naturen”, s. 33.

¹²² Se Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis og London: University of Minnesota Press.

¹²³ Sassen, Saskia (2006): *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*, Princeton og Oxford: Princeton University Press, s. 1.

¹²⁴ Buell, *The Future of Environmental Criticism*, s. 64.

menneskets kreative evner fordi deterritorialiseringen i seg selv er en fruktbar grunn for nye kulturelle uttrykk.

Tendensene til deterritorialisering har ført til en kraftig vekst i humanistisk forskning på *kosmopolitisme*, og i kjølvannet av denne bølgen kan vi spørre om det er mulig å se for seg kulturelle identiteter og en form for tilhørighet som speiler den kraftige veksten i politiske, økonomiske og sosiale relasjoner på tvers av nasjonalstatlige grenser. Ursula K. Heise argumenterer i *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global* (2008) for at økokritikken må innarbeide både lokale og globale perspektiver på identitet, kultur og miljø. Våre forestillinger om planeten er skapt av deterritorialisende prosesser som både homogeniserer og differenserer subjektive erfaringer, abstrakt kunnskap, teknologiske nyvinninger og estetiske fortolkninger. Disse forestillingene mangler en forankring i en bestemt lokalitet, og kan forstås som en form for globale forestilte fellesskap. Heise kaller dette en “sans for planeten”: en kombinasjon av kognitiv forståelse og affektive bånd til det globale som kan forstås som en form for miljøorientert verdensborgerskap, eller øko-kosmopolitisme [*eco-cosmopolitanism*].

Denne bruken av kosmopolitismebegrepet har lite med en tradisjonell klassementalitet å gjøre. Heise anvender det om en tenkning som søker å inkludere en ikke-menneskelig verden og som ser både individer og grupper som en del av “planetary ‘imagined communities’ of both human and nonhuman kinds”.¹²⁵ I løpet av de siste førti årene har en rekke kulturelle strategier og grep gjort det mulig å sanse og erfare planeten Jorden som et komplekst sett med økosystemer. Økokritikkens oppgave er ifølge Heise å utvikle en forståelse og kritikk av disse mekanismene slik de utspiller seg i varierende kulturelle kontekster. Som kritisk prosjekt utforsker derfor øko-kosmopolitismen hvordan mennesker i forskjellige kulturelle kontekster forstår seg selv som del av en global biosfære, hvilke politiske rammer de ser seg selv innenfor, og hva slags maktforhold slike visjoner kan skjule eller legitimere.

Hun hevder at de narrative og metaforiske mønstrene som har formet Vestens forståelse av globale økologiske sammenhenger like viktige – eller viktigere – enn faktisk informasjon om miljøspørsmål. Fra og med 1960-tallet var allegorien særlig sentral, men både romantiske, pastorale og modernistiske teknikker som collage og montasje har blitt anvendt

¹²⁵ Heise, Ursula K. (2008): *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*, Oxford og New York: Oxford University Press, s. 61.

for å fremstille relasjonene mellom del og helhet i det globale.¹²⁶ Hun studerer derfor en rekke verk som søker etter

effective aesthetic templates by means of which to convey such a dual vision of the Earth as a whole and of the different earths that are shaped by varying cultural contexts. They thereby participate in the search for the stories and images of a new kind of eco-cosmopolitan environmentalism that might be able effectively to engage with steadily increasing patterns of global connectivity [...]. (Heise, *Sense of Place and Sense of Planet*, s. 210)

For di øko-kosmopolitismen baserer sine bilder av global tilhørighet på eldre forestillinger om totalitet og kollektivitet er det viktig å identifisere disse formene og deres kulturelle bakgrunn. Kan relasjonene mellom en ikke-menneskelig verden og viktige sosiale spørsmål om miljø og rettferdighet problematiseres i en økologisk fundert diskurs som ikke er bundet til stedet? Kan vi forestille oss en verden der den subjektive erfaringen av natur og miljø ikke lenger knyttes til en autentisk væren eller erfaring, men heller til “ties to territories and systems that are understood to encompass the planet as a whole”?¹²⁷

Det finnes allerede studier som viser at nettopp det lange diktet egner seg for å tematisere spørsmål om natur og miljø på en global skala. I sine studier av kanadiske langdikt har for eksempel Kamboureli vist hvordan enkelte poeter tematiserer økologiske spørsmål ved å utforske stedet i tiden, og hvordan teksten i et langt dikt kan defineres av det geografiske, sosiale, økonomiske og menneskelige mangfoldet som en lokalitet representerer. I de mange perspektivene som kan utgjøre beskrivelsen av et sted har det lange diktet en mulighet til å motvirke den totaliserende effekten som et utsyn over et landskap kan ha, og poeten kan forholde seg til steder som både konkrete punkter i rommet og som et punkt der forestillingsevnen kan bevege seg på tvers av temporale grenser for å skape et imaginært rom.¹²⁸ De mange kulturelle formene og erfaringene som vi finner i lange dikt er derfor ifølge Kamboureli preget av en ambivalens til vestlig modernitet, men også en ambivalens til forholdene som gjør at alternative moderniteter som kan oppstå i andre geopolitiske rom.¹²⁹

Denne romligheten i det lange diktet står sentralt også for DuPlessis, som hevder at det moderne lange diktet er “a work about scale far beyond any humanist tempering” som tematiserer “things that are too large in relation to things that are too small [...]. By too large I mean the universe, the earth, our history and politics, the sense of the past, and the more febrile sense of the future: in short, plethora, hyper-stimulation, and overwhelmedness to

¹²⁶ Heise, *Sense of Place and Sense of Planet*, s. 64.

¹²⁷ Heise, *Sense of Place and Sense of Planet*, s. 10.

¹²⁸ Kamboureli, *On the Edge of Genre*, s. 118-121.

¹²⁹ Kamboureli, Smaro (2008): “The Long Poem’s Race away from Modernity”, i Karlsen, Ole (red.): *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*, Tromsø: Unipub, s. 197.

which one responds”.¹³⁰ Det moderne langdiktet representerer dermed et forsøk på å feste mangeskalerte erfaringer i skrift, og å overskride det tradisjonelle lyriske subjektet som eneste perspektiv i teksten. Lignende ideer finner vi også i Lawrence Buells økokritiske analyse av Derek Walcotts *Omeros* (1990), som tematiserer kløften som oppstår når en utdannet eksilpoet skal gi stemme til lokale erfaringer ved hans tidligere hjemsted på den karibiske øyen St. Lucia. Ifølge Buell skjer dette ved at det lyriske subjektet benytter seg av den vestlige poesikanons tradisjonelle metriske former på en svært selvbevisst måte, og ved å anvende homeriske mytemønstre for å realisere en fyldigere kvalitet ved øysamfunnet. Slik kan Walcott skrive frem et verk som på én og samme tid er geografisk situert på den ene siden og globalt og verdenshistorisk i sin visjon av stedet på den andre: “*Omeros* bears out the possibility of imagining placeness in multi-scalar terms: local, national, regional, transhemispheric; topographically, historically, culturally”.¹³¹

Det lange diktets komplekse og skjøre forhold til rom kan forstås som et uttrykk for den krisebevissthet som Kamboureli og DuPlessis påpeker, og som preger forståelsen av sted, natur og omverden i globaliseringens tid. I forlengelsen av dette kan vi spørre hvilke “omverdensmodeller” – hvilke sosiale systemer, naturprosesser og vitenskapelige teorier – som opptrer i Inger Christensens sanger om Jorden. Forfatterskapet er utvilsomt modernitetskritisk i den forstand at det uttrykker ambivalens til menneskets relasjoner til den ikke-menneskelige naturen, og *modernisten* Christensen kan hverken skrive dikt om autentiske naturerfaringer eller fylle ut konvensjonelle pastorale skjema. Utfordringen for *øko-poeten* Christensen er derfor å finne former der relasjoner mellom språk og virkelighet kan uttrykkes, problematiseres og reflekteres over uten poetiske konvensjonaliteter som ikke fanger inn de spesifikke erfaringene som preger hennes samtid, og uten at naturlyriske tradisjoner avskrives på programmatisk vis.

¹³⁰ DuPlessis, “Considering the long poem: genre problems”.

¹³¹ Buell, *The Future of Environmental Criticism*, s. 96.

3. En lidenskap for grønt. *det* og systemestetikken

Formens gjennombrudd

Christensens litterære gjennombrudd med *det* i 1969 sammenfaller med starten på en periode i dansk litteratur som Anne Marie Mai har kalt “det formelle gjennombrudd”.¹³² Denne karakteristikken kan overskygge formeksperimenter i tidligere litteratur, men *det* har med rette blitt omtalt som en “epokegørende digtsamling” i dansk litteraturhistorie.¹³³ Verket var ifølge Iben Holk en “litteraturhistorisk begivenhet” (TV 79) og ble “oplevet som en slags bibel for alle de nye brogede politiske og apolitiske bevegelse (aktivister og hippier) imellem hinanden: marxisme, maoisme, folkisme, kollektivism, pædagogisme, psykedelisme, utopisme – flowerpower, beat og LSD” (TV 80). Den danske debatten om systemdiktning og modernisme på 1960-tallet var imidlertid preget av polemikk og kritikk, og diskusjonen om hvordan perioden skal forstås fortsetter i dag.¹³⁴

I intervjuer har Christensen sagt at *det* ble til på et tidspunkt da det “skete [...] så mange medrivende forandringer, at man var overbevist om, at ens eget jeg var i stand til at give sit utkast til, hvordan verden skulle ændres”.¹³⁵ Hun har også antydnet at verket har noe umodent eller uforløst over seg, at ikke alle formeksperimentene i verket er like motiverte eller vellykkede, og hun har uttalt at hun “altid [vil] se *Det* som et ungdomsværk, lidt eksalteret euforisk i sin struktur, et overmodigt susende projekt, som der dog også er meget sorg og raseri i”.¹³⁶ Likevel kan vi lese *det* som et uttrykk for “forholdet mellem sprog, natur og biologi, som allerede dengang var det egentlige projekt” for Christensen. Hun har beskrevet boken som en “celledeling” der “sproget bevæger sig på samme måde som levende organismer udfolder sig”.¹³⁷ Ifølge Thomas Bredsdorff krevde Christensen av forlaget at boken “skulde utgives i fotografisk gengivelse af, hvad kuglehovedet på hendes IBM

¹³² Mai, Anne-Marie (2000): “Det formelle gjennombrudd. Dansk litteratur i tiden fra 1970 til 2000” i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind III, København: Gad, s. 535-596.

¹³³ Lars Handesten, i Mortensen, Klaus P. og May Schack (2007) (red.): *Dansk litteraturs historie. 1960-2000*, København: Gyldendal, s. 218.

¹³⁴ For flere detaljer om systemdiktning- og modernismedebatten, se Rønhede, “Værk-steder og systemer”.

¹³⁵ Levy, Jette Lundbo (1992): “Samtale med Inger Christensen”, i Hans H. Skei og Einar Vannebo (red.): *Norsk Litterær Årbok 1992*, Oslo: Samlaget, s. 28.

¹³⁶ Knudsen, “Inger Christensen. Tilfældets dikter”, s. 251.

¹³⁷ Knudsen, “Inger Christensen. Tilfældets dikter”, s. 251. Analogiene mellom naturens formskapende prosesser og språkets betydningsdannelse er en videreføring av allerede introduserte tema i forfatterskapet: Christensens første roman *Azorno* refererer til Witold Gombrowicz’ roman *Ferdydurke* og hans tese om at mennesket både er skapt av formen og formens skaper.

skrivemaskine hadde hamret ind på arkene”.¹³⁸ Innflytelsen fra konkretismens materialistiske språksyn er altså synlig i typografien. Det synes også mindre produktivt å kategorisere *det* som tilhørende en bestemt av mange former for modernisme – verket er både innovativt og tidstypisk, fremtidsbejaende og bakoverskuende. Per Højholt påpekte at Christensen “antager stil og metode efter andre poeter, især store modernister i Sverige, Gunnar Ekelöf og Erik Lindegren genkendes, men også mere profane sproglige områder inddrages periodisk: rapporten, dagbogen, meldingen osv.”¹³⁹ Ifølge Søren Baggesen blander boken former fra både dramatisk, episk og lyrisk diktning på en måte som “i sin stilistiske spændvidde fra den ræsonnerende prosa til den ekstatiske lyrik, godt kan sætte læseren i tvivl: skal han bruge begrebet ’digte’ her, eller skal han nøjes med det mere uforpligtende ’tekster’?”¹⁴⁰

Selv om Christensen ikke kjente til postmodernismebegrepet under arbeidet med *det*, betraktet hun gjenbruken av eldre diktning som en distansering til modernismen:

Da jeg skrev *det* lette jeg etter former som i poesiens lange historie hadde utkrystallisert seg av særlige tilstander i kulturen. Så plukket jeg ut noen av disse formene, f.eks. madrigalen, Dante, Blake, Erik Lindegren, som jeg oppfattet som grunnformer med en bestemt musikalsk klang, en samtidig individuelt preget og av samtiden oppfunnet form. Som kan si noe bestemt som ikke andre former kan si. En slik idé oppfatter jeg som noe typisk for det man kunne kalle etter-modernisme.¹⁴¹

Mangfoldet av uttrykksformer, skjulte sitater og allusjoner som vi finner i verket gjør også at det er vanskelig å kategorisere bokens sjanger: I det ene øyeblikket siterer hun Marquis de Sade åpent, i det neste skriver hun inn verdensbejaende linjer fra Jim Morrisons sangtekster.¹⁴² Det store spennet av tematikker, motiver, intertekstuelle lån og poetiske stilnivåer gjør det derfor vanskelig å sammenfatte verket i få ord.

I resepsjonen har Christensens anvendelser av den danske grammatikerens Viggo Brøndals avhandling om preposisjonenes funksjoner *Præpositionernes Theori* (1940) ofte blitt kommentert. Christensen tar seg imidlertid noen dikteriske friheter med de språkvitenskapelige kategoriene, og som Lis Wedell Pape har påpekt, anvender hun bare åtte av Brøndals elleve kategorier. Ambisjonen i *det* er like fullt ifølge Pape å “skrive en verden

¹³⁸ Bredsdorff, Thomas (2009): “Inger Christensen var enestående i dansk litteratur” i *Politiken* 05.01., nedlastet fra <http://politiken.dk/kultur/boger/ECE623031/nekrolog-inger-christensen-var-enestaaende-i-dansk-litteratur/> 15. februar 2011.

¹³⁹ Højholt, Per (1969): “Overleve med angsten i behold”. Anmeldelse av *det* i *Aarhus Stiftstidende* 28. oktober. Opptrykt som faksimile i tidsskriftet *Trappe tusinds* særnummer om Inger Christensen mars 2009.

¹⁴⁰ Baggesen, Søren (1997): *Seks sonderinger i den panerotiske linje i dansk lyrik*, Odense: Odense universitetsforlag, s. 195.

¹⁴¹ Kjørstad, “En kombinasjon av verden og meg selv”, s. 5. Det postmodernismebegrepet Christensen her viser til, er vel å merke ikke det samme som vi kjenner fra Lyotard og andre poststrukturalister på 1980-tallet.

¹⁴² Christensen siterer Sade som motto til SCENEN konnexiteter 5 (SD 164). Sitatet “We want the world and we want it now” fra The Doors avrunder SCENEN variabiliteter 1, og stammer fra sangen “When the Music’s Over” fra platen *Strange Days* (1967).

frem i alle dens modulationer”.¹⁴³ Men inspirasjonen til en slik poetikk fant Christensen også i nyere lingvistikk. Noam Chomsky hevdet i sin teori om generativ grammatikk at det finnes et begrenset sett med formale regler for setningskonstruksjon, og at disse prinsippene kan generere et uendelig antall setninger.¹⁴⁴ Christensen beskriver hvordan denne erkjennelsen ga henne en “fantastisk lykkefølelse” (DAL 29): Når språket er en forlengelse av naturen har hun samme rett til å tale som et tre har til å produsere blad – Christensen snakker om å liste seg inn og gjemme seg i de første setningene, og drive flytende av sted “til de første små krusninger viste seg” (DAL 29). Hos Christensen transponeres altså naturens formskapende prosesser til selve den poetiske skapelsesprosessen, som når hun beskriver hvordan hun lot seg inspirere av tanken om “[b]iologiske prinsipper anvendt på ord. En vækst af vand og sten og ord” (DAL 28) i arbeidet med diktet.

En annen inspirasjonskilde var essayet “Den långa diktens problem” (1965) av den svenske forfatteren Lars Gustafsson. Han beskriver det modernistiske lange diktet som en sjanger mellom to poler. På den ene siden etterstreber det lange diktet en beskrivelse av fysiske objekter i verden, og på den andre siden ønsker det en autonomisering og tingliggjøring av språket. Ifølge Gustafsson er derfor det moderne langdiktet utspent mellom kontaktløs frihet og ufri beskriving – enten skriver det seg inn i sin egen utviklingsprosess for å oppnå autonomi, eller så det skriver det seg bort fra seg selv i et forsøk på å knytte seg an til en ytre virkelighet. Han spør om det er mulig å tenke seg poetiske former som uttrykker en selvgenererende autoritet, men som også unngår en følelse av “den totala sterila ofrihet”:

Kan man tänka sig formprinciper, där valet av vissa grundläggande element bestämmer återkomsten av samma element på andra ställen i dikten – men där det som upprepas eller varieras inte är ord eller rader utan ett slags kompositoriska mönster eller åtborder?¹⁴⁵

Det er snakk om “helt nya mekaniska formprinciper” basert på matematiske modeller slik at et dikt kan konstrueres *rekursivt* for å la det strukturerende prinsippet gjentas i det uendelige. Spenningen mellom autonomi og kontekst i den lange formen kan altså løses ved å bruke gjentakelsesmønstre av forskjellig art. Disse formene virker “selvreproduserende” – de følger et forhåndsbestemt mønster og virker dermed styrende på både tekstproduksjonen og lesehandlingen. Denne poetikken gjør det ifølge Christensen mulig å forene “de store linier [...] med samtidighedsopplevelsen”, og bruke rekursive formprinsipper som “bestemmer de samme elementers genkomst andre steder i digtet” (DAL 27).

¹⁴³ Se Pape, Lis Wedell (2002): “Fortælleligheder. Om tal og tale som system i Inger Christensens *det og alfabet*” i *Spring*, nr. 18, s. 128.

¹⁴⁴ Chomsky, Noam (1957): *Syntactic Structures*, Den Haag: Mouton.

¹⁴⁵ Gustafsson, Lars (1965): “Den långa diktens problem” i *Bonniers litterära magasin*, nr. 5, s. 358.

Men dette er ikke det samme som å hevde at *det* er realiseringen av systemdiktningens prinsipper slik Hejlskov Larsen definerte dem. *det* preges både av angst og fascinasjon for systemer. Verket uttrykker tanker som minner om de vi kan lese i Henri Lefebvres *The Production of Space* (1974). Her skisserer Lefebvre et program for en utopisk fremtidshorisont der hele menneskearten lever sammen:

it is a matter of producing *the space of the human species* – the collective (generic) work of the species – on the model of what used to be called 'art'; indeed, it is still so called, but art no longer has any meaning at the level of an 'object' isolated by and for the individual. The creation (or production) of a *planet-wide space* as the social foundation of a transformed everyday life open to myriad possibilities – such is the dawn now beginning to break on the far horizon. [...] We are concerned with what might be called a 'sense': an organ that perceives, a direction that may be conceived, and a directly lived movement progressing towards the horizon. And we are concerned with nothing that even remotely resembles a system.¹⁴⁶

Produksjonen av det sosiale rommet er både for Christensen og Lefebvre et kollektivt og estetisk prosjekt. Det gir ingen mening å identifisere kunstverket som autonomt fenomen fordi det individuelle kunstverket skal fungere som et forslag til en eller flere mulige organiseringer av samfunnet. Det gir heller ingen mening å snakke om en individuell opplevelse av det estetiske. Kunsten skal være en modell for et kollektivt planetært rom, og være et utgangspunkt for en tilværelse preget av mangfold og muligheter. Kunsten er en retningssans som styrer menneskeheten mot en ny og åpen horisont og danner grunnlaget for et globalt utopisk samfunn, og en "systemisk" forståelse vil fungere som et fengsel for de myriader av mulige bevegelser og muligheter Lefebvre og Christensen ser for seg i fremtiden.

Begrepene som anvendes i resepsjonen av verket viser imidlertid at det hersker uenighet om en passende mestertrope for den litterære formen. I 2004 beskriver Steffen Hejlskov Larsen verket på følgende måte:

Arkitekturen i *det* har den konsekvens, at *det* kan læses som en kropsverden, hvor *hver del* rummer aspekter af hele digtsamlingen – og omvendt. *Alle centrale metaforer* indeholder jo verden, i hvert tilfælde digtsamlingens verden. *Hver tekst* i boken har derfor også relationer til de øvrige tekster. Konstruktionerne er ikke først og fremmest lyrisk smukke, men imponerende forgrenede og sammenhengende.¹⁴⁷

Når Hejlskov Larsen insisterer på at alle delene inneholder helheten synes å han å si at et diktverk kan inneha rekursive kvaliteter: Det gjentar sin egen globale form på alle undernivå. Christensen har riktignok uttrykt fascinasjon for slike uendelige repetisjonsmønstre i et intervju med Iben Holk. Her snakker Christensen om hvordan "alle mennesker [...] på et eller

¹⁴⁶ Lefebvre, Henri (1991 [1974]): *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, s. 422-423, mine uth. Syntaksen i den franske originalteksten er for øvrig langt mindre sammenhengende enn den engelske oversettelsen: "Une *orientation*. Rien de plus et rien de moins. Ce qui se nomme : un sens. A savoir : un organe qui perçoit, une direction qui se conçoit, un mouvement vécu qui fraie son chemin vers l'horizon. Rien qui ressemble à un système." Lefebvre, Henri (2000): *La production de l'espace. 4e édition*, Paris: Anthropos, s. 485, uth. i orig..

¹⁴⁷ Hejlskov Larsen, Steffen (2004): *Betydningsstrømme i nyere dansk poesi*, København: Museum Tusulanums forlag, s. 194, uth. her.

andet tidspunkt oplever [...] den der uendelighedsfølelse” og nevner “de der Solgrynspakker, hvor der på selve pakken er en pige, der løber med en Solgrynspakke” som et eksempel på en slik rekursiv visualisering som fremkaller følelsen av uendelighet (TV 210-211). Visualiseringen av rekursive mønstre er med andre ord en representasjonsform som produserer en bestemt subjektiv erfaring av uendelighet som fenomen, men det er ikke det samme som å si at mønsteret er en representasjon av uendelighet. Hejlskov Larsens påstand om at alle deltekstene danner relasjoner til de andre tekstene er derfor temmelig upresis, og sier lite om verkets struktur.

Over tyve år tidligere hadde Iben Holk beskrevet *det* som et “gennemkomponeret” verk når han påpeker at boken “ved sin fremkomst [blev] sammenlignet med et enormt og komplisert bygningsværk: en ord-katedral” (TV 82). Komposisjonen i verket er ifølge Holk en visualisering av en idé eller et kompleks av ideer på samme måte som bygninger kan fortelle om ideer og indre funksjoner. Men i motsetning til Hejlskov Larsens overdrevne påstand om at alle tekster relaterer seg til de andre, argumenterer han for at boken må leses diagonalt og lineært fordi enkelttekster som står i samme strukturelle posisjon også danner relasjoner til hverandre. Dette produserer ifølge Holk en samtidighet i det poetiske uttrykket:

Det tværgående og det diagonale kompositionsprincippet ansporer til en mere nuanceret læsning end den blot fremadskridende. Værkets “rumlige samtidighed” kræver, at læseren iværksætter – ikke en ”samtidig” læsning, for det er selvfølgelig umuligt – men en samtidighed i opfattelsen. Bogens idé er at blive oplevet som et punkt: *det!* – Samles hele bogens problemkompleks, forestillingsmønstre og erfaringsrigdom – kort sagt: det hele – i et “nu” i ordet “det i læserens bevidsthed, er *det* lykkedes! (TV 84-85)

Holks ordvalg gir en indikasjon om hans syn på den litterære teksten. Arkitektoniske termer som “ordkatedral” gir verket et preg av en stabilitet, som om de mange språklige konstruksjonene i teksten har en solid grunnmur som holder det på plass. Det er altså håpet om å fylle det lille ordet i tittelen med “det hele” som ligger bak den komplekse og systematiske organiseringen i verket, ifølge Holk. Når de mange strukturene virker samtidig, både lineært og “diagonalt” kan alle innsiktene og impulsene som fyller det lange diktet samles i ett punkt i leserens bevissthet. Samtidighetsfølelsen som oppstår når leseren må håndtere et mangfold av poetiske impulser (idealiserende, realistiske, ideologikritiske og surrealistiske) diagonalt og lineært krever en leserrolle som aktivt involverer seg i de betydningsskapende prosessene.

Den opplevelse av samtidighet som beskrives her kan forstås som en slags mental rekonstruksjon av lesehandlingen og alle de partikulære situasjoner, inntrykk og ideer som teksten presenterer underveis. En slik opplevelse må imidlertid kontrasteres og utfylles av bevegelser på kryss og tvers av teksten. Den avantgardistiske litteraturen etter 1960-tallet ble

ifølge litteraturkritikeren Ihab Hassan preget av en rekke nye interessefelt: byen som kosmos, den globale landsby, fragmentering og anarki, datamaskinen som substitusjon eller utvidelse av bevisstheten, antielitisme, meningsentropi, nykonkretisme, beat-kultur, en ny seksualitet, motkultur, åpen form og diskontinuitet, miljøaktivisme og en ny økologisk bevissthet.¹⁴⁸

Denne listen kan også leses som et forslag til stikkord for Christensens prosjekt. Iben Holk leser for eksempel enkelte deler av *det* som et uttrykk for 60-tallets ambivalente holdning til den nye teknologien og som en kritikk av optimismen i Christensens samtid:

Den teknokratiske civilisation rydder naturen. Der bygges supermarkeder og kunstige indendørsbyer, hvor vægge tapetseres med fotostater af skove og fuglenes sang indspilles på tape. Overgangen mellem den rigtige verden og den kunstige sløres. Videnskaben fremkalder en regn, hvor der af økonomiske hensyn er brug for en regn. Ligesom floder vendes for effektivitetens skyld (og naturligvis også for befolkningens, men med uoverskuelige økologiske konsekvenser). Mennesker televiseres og programmeres af reklameverdenens og mediefolkets tilklippede og arrangerede virkelighed. Menneskelige organer skiftes ud med attrapper. Dyrearter forsvinder pga. den industrielle og turisttrafikale ekspansion. Atomvåbnenes altødelæggende kapacitet ved tryk på en lille knap ophæver ethvert holdepunkt for virkeligheds erkendelsen. Pillearter opfindes for at dulme fornemmelsen af eksistensielle kulisser, for at dæmpe identitetens instinktive modstand mod at blive opslugt i et tomrum af skinvirkelighed. (TV 89)

Supermarkeder, syntetisk fuglesang, atomvåpen og psykofarmaka – slike sekstitallsfenomener gjør at vi ser “jordoverfladen som scenegulv” og verdenshistoriens epoker som “opsætninger på jordklodens repertoire” ifølge Holk (TV 89). Men vi kan ikke lenger forlate teatersalen og oppleve virkeligheten direkte. Det moderne livet er preget av kunstige sanseintrykk, medisineret avstumpethet og medievirkelighetens simulakra, og *det* kan derfor forstås som et politisk og samtidskritisk dikt.

Det er selvsagt ikke mulig å tegne et fullstendig kart over alle de små og store impulser som utkastes i *det*. Det utvalget som denne analysen presenterer skal forstås som et forsøk på å anlegge et økokritisk perspektiv på natur- og miljøproblematikken i *det*. I noen grad er det også nødvendig å se nærmere på sammenhengene mellom Christensen, systemdiktningens generasjon og formidlingen av visse naturvitenskapelige ideer og begreper i internasjonal sammenheng på slutten av 1960-tallet. Istedenfor å se systemdiktningen som et særdansk skrifttematiserende fenomen, blir den derfor her betraktet som en dansk variant av en internasjonal kulturell strømning med røtter i samtidens naturvitenskapelige og teknologiske tenkning.

¹⁴⁸ Hassan, Ihab (1984 [1975]): *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Urbana: University of Illinois Press, s. 54-58.

Kybernetikk i 1960-tallets litteratur

Kybernetikken var en av etterkrigstidens viktigste naturvitenskapelige innovasjoner. Sentralt i dette nye paradigmat stod begreper som kontroll, informasjon og kommunikasjon, og som den amerikanske litteraturviteren N. Katherine Hayles har vist, fremmet kybernetikken et syn på informasjon som et dekontekstualisert og dematerialisert konstrukt. Ifølge Hayles var utviklingen av kybernetikken og systemteorien preget av spenninger mellom et syn på informasjon som noe dekontekstuet og immaterielt på den ene siden, og et syn på den biologiske kroppen som en materiell form for subjektivitet. Et godt eksempel på denne tenkningen var Norbert Wieners populærvitenskapelige bok *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*, som ble utgitt på dansk under tittelen *Menneske og automat* i 1963.¹⁴⁹ Her beskriver Wiener menneskekroppen som et åpent kretsløp av materie, energi og informasjon:

Vi er som mennesker ikke isolerte systemer. Vi indtager føde, der afføder energi, og er følgelig dele af den større verden, der rummer disse kilder til vor livskraft. Men endnu vigtigere er den kendsgerning, at vi modtager meddelelser gennem vore sansorganer og handler efter de modtagne oplysninger.¹⁵⁰

Som sitatet fra Wieners bok antyder, representerte de nye ideene fra systemteorien en besnærende visjon av menneskets plass i et fysisk univers. Analogien mellom den biologiske kroppen og det menneskelige sanseapparatet viser hvordan kybernetiske ideer ble anvendt både om menneskekroppen som organisme og sanseapparatets behandling av informasjon fra omverdenen. Fra nå av ble derfor mennesket forstått som informasjonsbehandler skapninger som hadde essensielle likhetstrekk med intelligente maskiner. Wieners intensjon var egentlig ikke å underminere troen på det frie mennesket slik vi kjenner det fra opplysningstidshumanismen. Han var mer opptatt av å vise hvordan maskiner kunne ligne mennesker gjennom å bli selvregulerende og selvreproduserende fenomener. Det kybernetiske perspektivet på kontroll og informasjon fikk likevel en spesiell resonans i etterkrigstiden.¹⁵¹

Fordi disse nye teoriene forsøkte å utvikle et forent språk for maskin og organisme, biologi og teknologi, representerte de en særegen form for teknologioptimisme og et utopisk håp om vitenskapelig universalitet som omkalfatret eldre forestillinger om kropp, informasjon, menneske og univers. Kybernetikken var for eksempel en av inspirasjonskildene

¹⁴⁹ Boken ble opprinnelig utgitt i 1950, og selv om den kom på svensk i 1952, var det først på 1960-tallet at ordet kybernetikk ble et motebegrep. Ingvarsson, Jonas (2003): *En besynnerlig gemenskap. Teknologins gestalter i svensk prosa 1965-1970*, Göteborg: Daidalos, s. 25-26.

¹⁵⁰ Wiener, Norbert (1963): *Menneske og automat. Kybernetikken og samfundet*, København: Gyldendal, s. 27.

¹⁵¹ Hayles, N. Katherine (1999): *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago og London: The University of Chicago Press, s. 1-24.

til manifestet *Operating Manual for Spaceship Earth* (1969), der R. Buckminster Fuller lanserer sine ideer om menneskeheten som et globalt fellesskap med ansvar for hele Jorden. Boken er en syntese av Thomas Malthus' teorier om befolkningsvekst og matvareproduksjon, Darwins evolusjonslære og Marx' klassekamp beskrevet med kybernetiske begreper som entropi og energi. Han identifiserer *systemet* som den første enheten i universet, og det er inndelingen i systemer som gjør universet fattbart. Fuller vektlegger at mennesker i 1969 har utviklet en folkelig bevissthet om en total og sfærisk Jord, en global forståelse som før bare var vanlig blant noen sjømenn og andre som drev internasjonal handel. Han hevder blant annet at hele universets fysiske og metafysiske aspekter kan defineres av vitenskapen. Jordens ressurser er begrensede, og Fuller argumenterer for en bedre utnyttelse av dem til fordel for alle mennesker på planeten. Boken er både en samtidsbeskrivelse og en visjon for det 21. århundret, der ny kommunikasjonsteknologi kan frigjøre mennesket fra materielle og kategoriske bånd som sted, identitet, religion, rase og nasjonalitet.¹⁵² Den er et tidstypisk eksempel på kulturelle fortolkninger av kybernetikkens teser om informasjon, menneske og maskin. Fuller er udelt optimistisk når han hevder at menneskeheten innen det 21. århundre enten har lært å organisere seg på en måte som oppfyller alle ønsker og behov, eller at vi har forlatt planeten fullstendig. I en økokritisk kontekst kan derfor *Operating Manual* leses som en utopisk drøm om muligheten for total menneskelig kontroll over planeten, og som en ingenjørfantasi uberørt av skepsis til teknologiens mindre heldige sider.¹⁵³

Et vanlig grep i skjønnlitteratur fra denne tiden er en forstørring av den modernistiske metropolen til et overbefolket globalt rom der det ikke lenger finnes et individuelt handlingsrom, ifølge Heise.¹⁵⁴ Fullers fremtidsbilde er langt mer optimistisk og ser muligheter til en frigjøring fra lokale, materielle og ideologiske bindinger. De samme teknologiske og sosiale endringene fortolkes altså på svært forskjellig vis og kommer til uttrykk på varierende måter på slutten av 1960-tallet. Kybernetikken hadde også en merkbar påvirkning i svensk skjønnlitteratur på 1960- og 70-tallet. I sin avhandling om svensk prosa fra perioden 1965-1970 viser Jonas Ingvarsson hvordan svenske forfattere lot seg inspirere av kybernetikkens syn på menneske og maskin, og hvordan skjønnlitteraturen preges både tematisk og formalt av den kybernetiske diskursen: Her “återfinns kroppar, subjekt, människor som speglar en historisk kontekst i hög grad präglad av relationen till olika teknologier, medier, maskiner”,

¹⁵² Buckminster Fuller, R. (2008[1969]): *Operating Manual for Spaceship Earth*, Baden: Lars Müller Publishers, s. 69. Buckminster Fuller skrev også et langt dikt om industrialiseringen i USA. Buckminster Fuller, R. (1962): *Untitled Epic Poem on the History of Industrialization*, New York: Simon and Schuster.

¹⁵³ Se Garrard, *Ecocriticism*, s. 161.

¹⁵⁴ Heise, *Sense of Place and Sense of Planet*, s. 75.

og Ingvarsson viser i forlengelsen av Hayles hvordan “teknologin både formar og reglerer bilden av menneskekroppen i den litterära texten”.¹⁵⁵ Likeledes viser Jesper Olsson i sin avhandling *Alfabetets användning* hvordan svenske lyrikere på femti- og sekstitallet utvider skriftbegrepet med en medieteknologisk interesse som “bland annat graviterar mot den ‘informationskultur’ som cybernetik og datorteknologi skulle realisera”. Denne interessen arter seg på mange måter: Olsson leser for eksempel tekstene til lyrikeren som Bengt Emil Johnson som “en lekfull kritik av varje idé om att *rationalisera* och *kontrollera* erfarenhet, kommunikation och representationer”. Kybernetikken og informasjonsteorien fører altså til nye perspektiver på erfaring, skrift, teknologi og menneske for svenske forfattere.¹⁵⁶

Det vitenskapelige vokabularet fra dette nye paradigmet ble anvendt i kreative fortolkninger av flere danske forfattere og kunstnere. I en utstillingskatalog for ung dansk kunst fra 1967 refererer Brøgger for eksempel til naturvitenskapelige og matematiske teorier som spillteorien til John von Neumann, Shannon-Weaver-modellen for kommunikasjon, såkalte markovkjeder i matematikken og til informasjonsteoriens feedbacksystemer.¹⁵⁷ I samme katalog som Stig Brøgger publiserte sin tekst finner vi også en tekst av Per Kirkeby som spekulerer i årsakene til dinosaurenes undergang, og refererer til teorier om stråling fra verdensrommet, geologiske endringer i jordskorpen og til reptilenes manglende konkurransevne. Kirkeby anvender en naturhistorisk forståelse som problematiserer menneskets historie som eneste skala for tiden, og beskriver hvordan dinosaurenes tidsrom dekker “mer end 50 gange det tidsrum mennesket [...] har eksisteret”. Han spør hvordan en art som er i stand til å utnytte “alle økologiske nichér” kan gå under i en katastrofe. Den allegoriske referansen til menneskets overforbruk av jordens ressurser er tydelig, og Kirkeby uttrykker en bevissthet om sammenhengene mellom teknologisk fremskritt, økonomisk vekst og et naturens sammenbrudd som vi kjenner fra moderne miljøaktivisme. Teksten er også et eksempel på at miljøaktivismen tar i bruk allegorien og apokalypsen for å konstruere et bilde av globale miljøproblemer.¹⁵⁸ Interessen for kybernetikk var merkbar også hos de danske systemdikterne. Tredjefasemodernismen forholdt seg ifølge Hans-Jørgen Nielsen “ubestværet til [...] teknikken, massemediene og den urbanistiske virkelighet” og anvendte “den avanserede kybernetiske teknologi” som litterært motiv.¹⁵⁹ Vagn Lundbye nevner

¹⁵⁵ Ingvarsson, *En besynnerlig gemenskap*, s. 10, 11.

¹⁵⁶ Olsson, Jesper (2005): *Alfabetets användning. Konkret poesi og poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, [Stockholm]: OEI Editör, s. 29, 354, uth. i orig.

¹⁵⁷ Foreningen for Ung Dansk Kunst (1967): *25 års jubilæumsutstilling* (upaginert utstillingskatalog).

¹⁵⁸ *25 års jubilæumsutstilling*. Det faktiske tallet er mange ganger store enn det Kirkeby opererer med.

¹⁵⁹ Nielsen, Hans-Jørgen (2006): *Nye sprog, nye verdener. Udvalgte artikler om kunst og kultur*, København: Gyldendal, s. 164.

kybernetikken som et av de mange berøringspunktene for 60-tallsmodernismen i Danmark,¹⁶⁰ og Erik Thygesen kommenterer i 1970 hvordan Stig Brøgger henter “arbejdsmodeller fra informationsteorien [... og] kybernetikken”.¹⁶¹

Systemestetikk som internasjonal avantgarde

60-tallsavantgardismen var som vi så langt har sett et konglomerat av politiske, estetiske og naturvitenskapelige diskurser. En av de kulturelle formene som oppstår i denne perioden er *systemestetikk*. Begrepet stammer fra den amerikanske kunstneren Jack Burnham, som i 1968 proklamerte at en “*Systems Esthetic*” ville bli den dominerende tilnærmingen til samtidens labyrint av sosiale og teknologiske vilkår.¹⁶² Ifølge kunsthistorikeren Francis Halsall forener denne “systemestetikken” flere forskjellige perspektiver: 1960-tallets kunstnere anvendte nye teknologiske systemer i kunstneriske uttrykk, og systemestetikken kan derfor forstås som en vending fra et tradisjonelt syn på kunsten-som-objekt til kunsten-som-system. En rekke amerikanske og europeiske kunstutstillinger mellom 1966 og 1972 fokuserte på systemer og lånte terminologi fra informasjonsteoriens vokabular.¹⁶³ Systemestetikken forente et mangfold av estetiske praksiser. Det modernistiske kunstobjektet ble kritisert gjennom “dematerialiserte” kunstformer som konseptkunst, minimalisme og andre praksiser. De deler imidlertid et radikalt politisk engasjement som kan sies å ha en aktivistisk anti-establishment-tendens.¹⁶⁴

Systemestetikken representerte derfor også en ny interesse for sosiale systemer. I 68-bevegelsens antiautoritære retorikk er “systemet” et uttrykk for en kritikk av institusjonell makt og en rådende sosial orden. Kunstneriske praksiser representerte derfor en motkultur som kunne forandre sosiale systemer gjennom aktiv deltakelse.¹⁶⁵ I *Open Systems. Rethinking Art c.1970* påpeker kunsthistorikeren Donna De Salvo at så å si hver eneste autoritet og orden ble angrepet, og at hendelser som studentopprøret og protestene mot krigføringen i Vietnam

¹⁶⁰ Lundbye, Vagn (1969): “Forord” i Lundbye, Vagn (red.): *Texter fra slutningen av 60erne. Prosaantologi*, København: Borgens, s. 11.

¹⁶¹ Thygesen Erik (red.) (1970): *Prosa. En antologi*, København: Rhodos, s. 9.

¹⁶² Burnham, Jack (1968): “Systems Esthetics”, i *Artforum* (september), her etter Halsall, Francis (2008): *Systems of Art. Art, History and Systems Theory*, Oxford: Peter Lang, s. 99.

¹⁶³ Utstillinger på begge sider av Atlanteren hadde titler som *Systems; Primary Structures; Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts; When Attitudes Become Form, Concepts, Processes, Situations, Information; The Machine as seen at the End of the Mechanical Age; Information* og så videre. De Salvo, Donna (2005): “Where We Begin: Opening the System, c. 1970” i Donna De Salvo (red.): *Open Systems. Rethinking Art c.1970*, London: Tate Publishing, s. 13.

¹⁶⁴ Halsall, *Systems of Art*, s. 101-102.

¹⁶⁵ Burnham ville integrere sine verk i “the ‘real world’, that is the world of politics, money making, ecology and other pursuits” (sitert i Halsall, s. 102n3).

fant sted mot et bakteppe av innovasjoner innenfor teknologi og kommunikasjon som vi i dag forstår som grunnlaget for vårt globale samfunn. I kjølvannet av bevegelser som Fluxus, nykonkretismen, minimalismen og konseptkunsten utviklet amerikanske og europeiske kunstnere nye og dynamiske måter for å forstå kunstverk, subjekt og representasjon. I særlig grad var disse kunstnerne opptatt av å anvende generative eller repetitive systemer for å trekke paralleller mellom kunsten og den virkelige verdens systemer.¹⁶⁶ Den amerikanske kunstneren Robert Smithson lot det fysiske landskapet være selve kunstverket i hans *Earthworks*, *Non-Sites* og *Land Art*-arbeider, og sammen med andre kunstnere skapte han grunnlaget for det kunsthistorikeren T.J. Demos har kalt

a range of artistic practices dedicated to the complex interlinking of biological, technological, social and political ecologies that construct an “environment” that can no longer be considered simply as “natural”, and where any “output”, according to the operations of cybernetic feedback, was simultaneously understood to affect the working of the system.¹⁶⁷

Smithson kan regnes som en viktig inspirasjonskilde for danske forfattere på 1960-tallet, og han ble et forbilde for hvordan samtidige naturvitenskapelige og informasjonsteoretiske diskurser kunne bli appropriert, anvendt og videreført i en estetisk og litterær kontekst. Hans-Jørgen Nielsen refererer for eksempel til Robert Smithson i sine essays, og tidsskriftet *ta* publiserte Smithson i Stig Brøggers oversettelse.¹⁶⁸

Den politiske radikalismen fra studentopprøret i 1968 hadde sterke bånd til miljøbevegelsen og den grønne bølgen i dansk og internasjonal politikk, og sammenfaller med det som har blitt kalt en miljøaktivistisk revolusjon i USA.¹⁶⁹ Vi må imidlertid skille mellom 1960-tallets folkelige og miljøaktivistiske forståelse av økologi på den ene siden og en mer apolitisk og vitenskapelig systemøkologi på den andre. Den aktivistiske økologien var ofte preget av et idealiserende natursyn og var rettet mot konkrete steder. Kunstnere som engasjerte seg i slike prosjekter hadde som mål å reparere ødelagte habitater eller å gjenopplive skadde økosystemer. Systemøkologien fokuserte derimot på matematiske modelleringer av flyten av materie og energi i naturens sykluser. Vi kan derfor forstå systemestetikken som et kulturelt uttrykk for ideologiske spenninger mellom en

¹⁶⁶ De Salvo, *Open Systems*, s. 10.

¹⁶⁷ Demos, T.J. (2009): “The Politics of Sustainability: Art and Ecology” i Manacorda, Francesco og Ariella Yedgar (red.): *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, London: Koenig Books, s. 21.

¹⁶⁸ Se bl.a. Nielsens “Cyborg. En arkitekturutopi”, der Smithson nevnes sammen med navn som Buckminster Fuller og Marshall McLuhan (Nielsen, *Nye sprog, nye verdener*, s. 112-116). Brøgger oversatte Smithson i *ta* nr. 6, 1968.

¹⁶⁹ Se Scheffer, Victor B. (1991): *The Shaping of Environmentalism in America*, Seattle: University of Washington Press.

vitenskapsoptimistisk holdning til systemteoretiske løsninger på globale problemer på den ene siden og en rekke apokalyptiske scenarier for planetens fremtid på den andre.

Et eksempel på at systemestetisk tenkning ble anvendt og fortolket i 60-tallets skjønnlitteratur er begrepet *entropi*. Hans-Jørgen Nielsen beskriver entropi som et “udtryk fra termodynamikken og informationsteorien”, og anvendte det for å karakterisere litterære tendenser i sin egen samtid.¹⁷⁰ Det stammer fra termodynamikkens andre lov, og ble anvendt i kybernetikken for å beskrive en grad av tilfeldighet og uorden. Det ble imidlertid forstått svært forskjellig av de sentrale stemmene i kybernetikken: Wiener så informasjon som form, mønster og struktur og entropi som forfall, uorden og død, og anså dem som et motsetningspar som beskrev bevegelsen i universets systemer fra orden til uorden. Shannon forstod begrepet på motsatt vis som likestilt med informasjon, og anså entropien som en drivkraft i systemenes selvorganisering. Hayles påpeker at Wieners negative og Shannons positive syn på entropi endte i et nytt og optimistisk syn på kaos som en økende kompleksitet og nytt liv i universet.

Entropibegrepet figurerte i flere av systemdikternes tekster fra denne perioden. Hans-Jørgen Nielsen tolker for eksempel det hvite papirarket og det tomme rommet i et dikt av Kirsten Thorup som et uttrykk for en både fenomenologisk, materiell og sosial entropi: “et radikalt svind i realitetsopplevelsen, i virkelighedsfylden, forårsaget af de overleverede værdihierarkiers og idealistiske filosofiers sammenbrud”. Han kommenterer imidlertid også at diktet representerer “en forandring af omverdensrelationerne, en ny sensibilitet” (s. 164). Kirkeby, som var utdannet geolog, bruker likeledes entropibegrepet i tittelen på sin roman *I ørkenen møder Maigret entropien* (1968). Steffen Hejlskov Larsen knytter Kirkebys entropibegrep til kybernetikken og termodynamikken, og forklarer det med en variant av Wieners negative forståelse når han hevder at “elementerne i et afsluttet system tenderer mod opløsning og kaos”.¹⁷¹ Systemestetikkens fortolkninger av naturvitenskapelige begreper og ideer var særlig kjennetegnet ved et nytt vokabular bestående av ord som system, feedback, informasjon, software, parameter, entropi, prosess, mønster.¹⁷² Mye av dette vokabularet fra kybernetikken er også gjenkjennelig i *det* når Christensen anvender ord som “system”, “entropi”, “energi”, “proces”, “maskine” og “mønster”.

Christensen kan godt regnes som en viktig representant for det formale gjennombruddet i dansk litteratur. Men *det* bør også forstås som en del av en større kontekst

¹⁷⁰ Nielsen, *Eksempler*, s. 161.

¹⁷¹ Hejlskov Larsen, *Systemdigtingen*, s. 34.

¹⁷² “Words like system, feedback, information, software, parameter, entropy and negentropy, process, pattern, became the principal vocabulary in the writers’ argumentations”. Bijvoet, *Art as Inquiry*, i Halsall, s. 101-102.

der naturvitenskapelige ideer ble fortolket og anvendt av forfattere og kunstnere. Systemdiktningen i Danmark resirkulerte ideer og begreper fra den internasjonale systemestetikken, og denne interessen for informasjonsteori, kybernetikk og systemøkologi er som vi skal se i det følgende svært synlig også i et verk som *det*. Jeg vil derfor argumentere for å forstå *det* og systemdiktningensbegrepet mot et rikere bakteppe enn tradisjonelle merkelapper som “skrifttematiserende diktning”. Min analyse vil vektlegge hvordan Christensen forholder seg til og anvender flere av disse nye ideene med særlig vekt på hennes interesse for biologi, urbanisme og kybernetikk. I forlengelsen av dette vil jeg også se tematiseringen av geopolitiske spørsmål om våpenkappløp, matvaremangel og den globale befolkningseksplosjonen. Til slutt vil jeg se på problematiseringen av subjektivitet i diktet. Jeg vil bare i mindre grad berøre det jeg oppfatter som mer tidstypiske trekk i verket.¹⁷³

Strukturen i *det*

Før vi nærmer oss detaljene i *det*, kan et kort riss over de viktigste strukturene være nyttig. I overordnet forstand er *det* delt inn i tre hoveddeler – PROLOGOS, LOGOS og EPILOGOS. PROLOGOS (SD 111-131) er en slags kosmogoni som beskriver skapelsen av en verden der ordet “det” kan forstås som et semantisk tomt ord, eller også som en deiktisk referanse til noe som er ukjent for leseren. LOGOS (SD 135-331) er den lengste og formalt og tematisk sett den mest heterogene. Den er videre inndelt i SCENEN, HANDLINGEN og TEKSTEN, som igjen er delt i åtte underdeler med navn etter den danske grammatikeren Viggo Brøndals preposisjonskategorier (symmetrier, transitiviteter, kontinuiteter, konnexiteter, variabiliteter, extensioner, integriteter og universaliteter), og hver av disse består igjen av åtte nummererte enkelt-dikt. LOGOS inneholder et mangfold av skriftlige uttrykksformer, og kan sies å bestå av en rekke forskjellige former og uttrykk som ekstatiske apostroferinger, telegrammer og dagboklignende notater, brev, sonettlignende tekster og andre former. I EPILOGOS (SD 333-349) åpner den poetiske stemmen igjen med ordet “Det”, og reflekterer over det poetiske språkets muligheter og begrensninger over 15 sider.

Allerede her kan vi antyde at de tre delene representerer forskjellige syn på subjektivitet: PROLOGOS har ikke noe eksplisitt poetisk subjekt; LOGOS inneholder en rekke forskjellige jeg-instanser, mens EPILOGOS synes å være en lang utsigelse fra ett og

¹⁷³ Eksempel på slike tidstypiske trekk er fascinasjonen for R.D. Laing og antipsykiatribevegelsen, innflytelsen fra hippiebevegelsens frie seksualitet og interesse for rusmidler. Christensen vender ikke tilbake til slike tema i senere verk.

samme individ. Titlene på de tre delene synes å indikere at det er tale om en førspråklig verden, en språklig verden og en refleksjon etter selve skrivehandlingen om subjektivitet og de prosesser og systemer som stadig finnes i den ytre virkeligheten. Dette er selvsagt selvmotsigende, all den tid hele verket består av ord. Men det er nettopp denne kontradiktoriske mangfoldigheten som kjennetegner verket på mikro- og makronivå. Hvordan bør vi da nærme oss dette mangfoldige tekstkorpuset? Hvilken rolle spiller den litterære og den naturvitenskapelige konteksten for de poetiske ytringene, og kan vi si at konteksten på noen måter er mer interessant enn boken selv? Det er ikke mulig å gi noe uttømmende svar på disse spørsmålene, men jeg ønsker å åpne verket og forfatterskapet for øvrig for en bredere forankret forståelse av Christensens interesse for naturvitenskap og teknologi. I hovedsak vil jeg følge teksten kronologisk, men de mange forgreningene og strukturene som går på tvers av enkelttekstene gjør det nødvendig å bevege seg frem og tilbake i teksten ved enkelte anledninger.

PROLOGOS: Autopoesis og entropi

PROLOGOS er et eksperiment med en selvgenererende og matematisk poetisk form: Det er en "tekstmasse" med lange prosalyriske avsnitt som organiserer seg i stadig kortere avsnitt. Hver linje består av 66 tegn inkludert mellomrom, og den første tekstblokken består av 66 linjer. Deretter halveres antall linjer, og delen ender med 66 enkeltlinjer. Sammenbindingene med bindestrek som inntreffer i mange av versene er altså matematisk, ikke typografisk, begrunnet. Lengden på hver strofe reduseres parallelt med at antallet strofer øker: 1 strofe à 66 linjer à 66 tegn, 2 strofer à 33 linjer à 66 tegn, 3 strofer à 22 linjer à 66 tegn, 6 strofer à 11 linjer à 66 tegn, 11 strofer à 6 linjer à 66 tegn, 22 strofer à 3 linjer à 66 tegn, 33 strofer à 2 linjer à 66 tegn, 66 enkeltlinjer à 66 tegn.

Den poetiske utsigelsen i PROLOGOS drives fremover av subjektsløse setninger, som om en depersonalisert stemme er på jakt etter stadig nye former å manifestere og transformere seg gjennom. Christensen knytter denne skapelsen til stadig pågående prosesser i naturen:

Søger en form. Finder et spil. Spiller en rolle, former et spil, i
en stærk kontinuerlig termik ruller de trøge dampe over himlen som
om der var tale om frihed. Altså er der tale om frihed. Solen står
op og solen går ned. Et systematisk spil. En mere virkelig himmel. (SD 115)

Tekstmassen etablerer stadig nye permutasjoner av det allerede eksisterende poetiske råmaterialet analogt med naturens materielle skapelse, og beskriver navnløse formskapende prosesser som foregår på grensen mellom det kjente og det ukjente. Men disse prosessene

følger ingen forutbestemt plan; de er bare drevet frem av en hvileløshet som ikke kjenner menneskelige kategorier som liv, død, ikke-liv og så videre. Setningene er stort sett subjektsløse eller inneholder det semantisk tomme “det”. Diktjeget i prologen leker med forestillinger om den litterære tekstens situering og permanens, mellom en form for bestandighet og en form for flyt:

Det har kommet for at blive. Så længe det varer. Det har fundet sin endelige placering. For en tid. Er kommet ind i faste former. (Der kunne været formet på en anden måde). Er stivnet i faste vendinger. (Der kunne turneres anderledes frit). Har arrangeret sig i stående udtryk. (Der ellers kunne udtrykkes fuldkommen flydende). Har ordnet sig, sat sig, fundet sted. En verden er kommet til verden. In-de i verden.

(SD 116-117)

Den formen som er “fundet” er etablert i verden – “kommet for at blive” – men med forbehold om at formen igjen snart kan endres (“Så længe det varer”). Den poetiske stemmen forteller i abstrakte termer og med mengder av innskutte fraser og leddsetninger om skapelsen av “rum- / mets udstrækning fra det til det andet, til mer, til noget, noget / nyt, som nu, i dette nu, var, som i neste nu er og bliver ved” (SD 113). Teksten fremelsker paradoksale formuleringer, den forkaster hypotakse, syntetisering og sammendrag til fordel for den parataktiske oppramsingens uavsluttede materialitet og kompleksitet, den oppløser en tradisjonell lyrisk subjektivitet til produksjonen av ytringer i en strengt formal ramme, og den inngår i et samspill med en ytre fysisk virkelighet som er en form for gjensidig avhengighet: Utviklingen av funksjoner, variasjoner og former styrer seg selv, men er også i kontinuerlig relasjon til “stof fra det ydre” (SD 113).

Abstraksjonsnivået i PROLOGOS gjør det imidlertid vanskelig å bestemme hvilken skala tekstens fenomener befinner seg på. Vi må derfor lese videre i påvente av at noe skal stabilisere seg i teksten. Jeget sammenstiller fotosyntesens omarbeiding av solens stråler og karbondioksid med en begeistring for plantelivet:

Så eksalteret. Lys og CO₂ lagt for dagen i et ene-stående grønt materiale, der vokser i omfang. En sommer. Og griber om sig som græs, maskerer jorden med bregner, hemmelige sporer til fornyelse, dækker den ind med træer, buske. Vækst. Når frem til et dækkende udtryk, dog aldrig fuldstændig dækkende, altid med underforståelser, bevægelser i bladenes skygge. Vender vrangen ud, kommer med forblommede hentydninger til det fraværende, det fjendtlige, ekstasen. Griber til nye metoder for at spille en lidenskab igennem, en lidenskab for grønt, en åbning med sårbarheden selv som eneste usårlige indsats.

(SD 117)

Sommerens intense produksjon av gress, bregner og sporer “dækker” og “maskerer jorden”, men blir også en kilde til inspirasjon gjennom metonymiske og assosiative sprang, som når den poetiske stemmen like etter beskriver hvordan naturprosessene kommer frem til

“dækkende uttrykk” og “forblommede hentydninger” – ord som synes å antyde at språkets mange faste uttrykk har røtter i naturens prosesser.

Det har blitt foreslått i resepsjonen at den poetiske formen er inspirert av naturvitenskapelige teorier. Søren Baggesen hevder for eksempel at PROLOGOS “refererer til, eller måske endda mimer” Big Bang-teoriens fortelling om universets begynnelse. Big bang-modellen ble ifølge Baggesen utformet på 1940-tallet, men det var først omkring 1965 at det fantes tilstrekkelig med observasjoner til at den var sannsynliggjort. Han leser skapelsesprosessene i PROLOGOS som en beskrivelse av “den store explosions første nanosekunder”, men påpeker også at teksten har en “etisk dimensjon”.¹⁷⁴ Parallellen som Baggesen påpeker mellom Big Bang-teorien bygger trolig på en impresjonistisk forståelse av sekstittallsfysikkens kosmogoni, og han gjør ikke nærmere rede for hvilken forståelse av universets fødsel han mener at Christensen mimer her. Baggesen hevder også at det erotiske er et primært betydningslag i verket når han påpeker at ordet “det” “i moderne dansk er [...] et synonym for ‘sex’”, og at det “kosmos som bliver til i ‘PROLOGOS’ store knald, er fra før begyndelsen bestemt som erotisk”.¹⁷⁵ Selv om *det* inneholder en rekke eksplisitt erotiske og seksuelle uttrykk, er ikke Baggesen ordspill på den doble betydningen av “knald” særlig overbevisende her.¹⁷⁶ Likevel har han nok rett i at en vitenskapelig forståelse av naturens skapelsesprosesser har påvirket den litterære formen i PROLOGOS: Ifølge Baggesen er den tredje delen av PROLOGOS “geologisk/geografisk” og den handler “groft sagt om mineralernes tilblivelse, om pladetektonikken og om jordskorpen” (s. 204).

Blanding mellom metaforiske antydninger og konkrete leksikalske betydninger er tydelig når Christensen beskriver hvordan verden etableres i geologisk og materiell forstand:

Har bragt sin fiktion i orden. F.eks. i en verden af sten, f.eks. i form af fastlandssokler, urokkelige skjulte betydninger, der fører sig frem gennem bjergmassiver, kommer for en dag som klippeformationer, lag efter lag af ufremkommelig fastlagt mening, så velunderbygget, i sin egen verden. Dybere, meningsløst, i kemisk søvn, dysset ned. Det var det, der bevægede sig, fandt sted og finder sted, til stadighed stedes til hvile. Som glimmer, gnejs og granit. Som kis og kvarts. Som undertrykt lava, basalt, diabas.

[...] Subtile strukturer af organiseret uro, skjulte overgange mellem liv og død. Et usårligt spil. I en sårbar verden.

(SD 117)

¹⁷⁴ Baggesen, *Seks sonderinger*, s. 197, 198, 199.

¹⁷⁵ Baggesen, *Seks sonderinger*, s. 199.

¹⁷⁶ Christensen selv beskriver verdensbildet i *det* som “et barn av 60-tallet; en mer rund modell med mennesket i sentrum”. *alfabet* er derimot et verk som “svarer til big-bang-teorien, der det hele plutselig oppstår”. For Christensen er det altså ikke analogiene til bestemte naturvitenskapelige teorier om universets opprinnelse som er viktig. Det som spiller en rolle er menneskets posisjon i verden slik den presenteres i diktverket. Lundberg, Liv (1997): “En iakttakelse av naturen”, s. 33.

Teksten insisterer på å beskrive hvordan naturen fant sted og “finder sted, til stadighet”. Fjellmassivene som beskrives her er ikke en urokkelig berggrunn; det er bevegelsene til tektoniske plater som preger teksten. De mange alliterasjonene i “til stadighet stedes til hvile” tilfører en viss poetisk musikalitet og sammenheng til en frase som semantisk sett er et paradoks. Katalogen over bergarter og mineraler (glimmer, gneis, granitt, kis, kvarts, basalt, diabas) forankrer teksten i en geologisk faktisitet, men minner også indirekte om at også geologien er en vitenskap om prosesser, former og forvandlinger: I den moderne geologiens verdensbilde fortelles det at verden er en dynamisk størrelse i evig bevegelse og forandring, der tektoniske plater beveger seg og smeltes om.¹⁷⁷

I dag er dette allmenn kunnskap, og det er trolig årsaken til at Baggesen behandler platetektonikken som en etablert sannhet i sin analyse. Men på det tidspunktet da Christensen skrev *det* var platetektonikken fremdeles en omstridt forklaringsmodell som manglet det empiriske grunnlag den har i dag. Frem til 1960-tallet fantes det ingen teori som kunne forklare hvorfor jordklodens kontinenter tilsynelatende passet sammen, hvorvidt de beveget seg og hvilke krefter som eventuelt forårsaket denne bevegelsen. Å oppfatte bakken vi står på som noe bevegelig var en kontroversiell teori for mange geologer, og striden mellom såkalte fiksister (forskere som mente at planetoverflaten var stabil) og mobilister (tilhengere av bevegelige kontinenter) var opphetet da *det* ble utgitt. En tredje forklaringsmodell, som ble fremsatt på midten av 1950-tallet av australske S. Warren Carey, postulerte til og med at planeten Jordan stadig ekspanderte i størrelse, og at det foregikk en stadig produksjon av ny materie i Jordens indre.¹⁷⁸ Denne forestillingen kan synes bisarr i dag, men den var ikke motbevist før man mot slutten av 1960-tallet etablerte en modell som kunne forklare både disse og en mengde andre forskjellige geologiske fenomener.

Teorien om at jordskorpen består av tektoniske plater er nå mer eller mindre akseptert som universell sannhet, og paleoklimatologen David Beerling påpeker at vi i dag kan snakke om et “jordsystem” i naturvitenskapen – en dynamisk og kompleks modell for interaksjonen

¹⁷⁷ Jordskjelv på havbunnen kan for eksempel frigi gasser i atmosfæren som i sin tur er giftige eller dødelig for levende vesener. Slike eksempel bruker miljøhistorikeren I.G. Simmons for å argumentere for en fornyet tillit til å skrive den store fortellingen om Jordens historie. Han hevder at det er gode grunner til å tenke sammen den fysiske verden og ideene og diskursene om den i en sammenhengende fremstilling. Simmons påpeker imidlertid at faren ved å koble dem sammen er at det skapes en abstrakt diskurs som ikke tar hensyn til materielle vilkår. (Simmons, I.G. (2008): *Global Environmental History. 10,000 BC to AD 2000*, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 14-19). Det ble mulig å lage en total modell for kretsløp av materie og energi i naturen. For en lettfattelig fremstilling av geologiens faghistorie, se Fortey, Richard (2004): *The Earth. An Intimate History*, London: Harper Collins. For en mer detaljert idehistorisk fremstilling, se Oldroyd, David R. (1996): *Thinking About the Earth. A History of Ideas in Geology*, London: Athlone. Oldroyd beskriver hypotesen om stadig ekspanderende planeter på s. 273-277.

¹⁷⁸ Oreskes, Naomi (2003): “From Continental Drift to Plate Tectonics” i Naomi Oreskes (red.): *Plate Tectonics. An Insider’s History of the Modern Theory of the Earth*, Boulder: Westview, s. 23.

mellom biologiske, geologiske, atmosfæriske og hydrologiske fenomener.¹⁷⁹ Spenningen mellom en positiv og en negativ forståelse av entropibegrepet fra kybernetikken kan derfor forstås i større sammenheng som et uttrykk for en kulturell ambivalens mellom et apokalyptisk element og synet på entropi som en positiv kraft i naturen. Det ser vi særlig når den poetiske stemmen katalogiserer en mengde forskjellige levende og utdødde skapninger i PROLOGOS:

Gentage: trævlemunde sækdyr mosdyr, død, rundmunde rokker tværmunde fisk, forsvindende, padde slanger, blødt forsvindende, formløse, øgler kæmpeøgler flyveøgler, dybt i kemisk søvn dysset ned. Er det eneste. Glemsel er det eneste. Et spind der krøller sammen for vinden, støv der flyver bort, vigende, og efterlader sommerfuglens vinger grå, smuldrende i kulden, snegle der kvæles af jord, biller græshopper der brænder, fisk der tørrer i solen, fryser i isen, de faste udtryk der løsrives, flagrer, forstøves, omkring, forsøgsvis søger en form, finder, på må og få, f.eks. det formløse, det sted i ustandselig bevægelse mellem liv og død, det sted, hvor det uudtrykte i det udtryksløse dog finder udtryk. Løst. Så ligefrem ømt. (SD 119-120)

Fortidens dinosaurer som ligger “dybt i kemisk søvn dysset ned” er en urovekkende metafor: Kanskje spiller Christensen her på oppblomstringen av sovemedisiner som Valium og Rohypnol, som ble tilgjengelige på 1960-tallet, og på hvordan mennesker i Vesten etterhvert ble avhengige av både fossile brensler og sovemedisiner. Men disse frasene kan nok også leses som et allegorisk uttrykk for apati i sosial eller politisk forstand. Det sentrale i passasjen er imidlertid hverken kritikk av en samtidig legemiddelindustri eller forbruket av olje i Vesten. Ordet glemsel står sentralt – det er “det eneste”, og plasseres inne i en katalog av mikroskopiske skapninger vi ikke ser i vår hverdag (“trævlemunde sækdyr mosdyr”) og primitive skapninger som rundmunn og “tværmunde” (bruskfisk). De mange verbene i passasjen som antyder en form for nedbrytning av fast materie (“smuldrende”, “løsrives, flagrer, forstøves”) fremmer en forståelse av entropien som en “ustandselig bevægelse mellem liv og død” der “det udtryksløse” paradoksalt nok finner et uttrykk i den biologiske formdannelsen.

Christensens anvendelse av systemer og former kan forstås som et uttrykk for spenningen mellom en negativ entropi og en skapende *autopoiesis*. Autopoetisk teori er utviklet av biologer for å forklare det dynamiske og det relasjonelle i naturens vekstprosesser.¹⁸⁰ Begrepet ble skapt av den chilenske nevrofysiologen Humberto Maturana,

¹⁷⁹ Beerling, David (2007): *The Emerald Planet. How Plants Changed Earth's History*, Oxford: Oxford University Press, s. 4.

¹⁸⁰ Maturana, Humberto R. og Francisco Varela (1980): *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Dordrecht: Reidel, s. 78-79. Se også McMurry, Andrew (2003): *Environmental Renaissance. Emerson,*

hvis teoretiske arbeider om biologi og kognisjon sprang ut av den første bølgen med kybernetikk.¹⁸¹ Det refererte opprinnelig til lukkede og selvproduserende livsprosesser, men det har senere utviklet seg til å inkludere både matematiske, sosiale og kognitive fenomener. Et av Maturanas mål var å eliminere antropomorfe projiseringer i beskrivelsen av de selvorganiserende systemenes prosesser. Slike projiseringer var et resultat av betrakterens slutninger, og ikke en egenskap ved det autopoetiske systemet i seg selv.

De prosalignende tekstene i PROLOGOS synes på analogt vis å søke å utviske det lyriske subjektet og det antropomorfistiske vokabularet som preger den tradisjonelle lyrikkens troper og figurer. Men autopoiesisbegrepet kan også anvendes for å beskrive hvordan litterære strukturer synes å reprodusere seg selv i bestemte formmønstre, og hvordan de dermed styrer forfatterens skapende prosess med allerede fastlagte rammer for tekstproduksjon.¹⁸² Joseph Tabbi beskriver litterær autopoiesis som “a way of establishing and maintaining a system’s boundary by selecting meaningful elements (distinctions the system can use) out of and otherwise indistinct, ‘noisy,’ environment”. Dette er ikke en variant av surrealistenes automatskrift, men heller en form for “writing under constraint” som har mye til felles med OuLiPo-kretsens eksperimenter.¹⁸³ For det første beskriver termen hvordan forfatteren definerer strenge formale parametre som styrer den poetiske utsigelsen, og hvordan den kreative bevisstheten må forholde seg til et ytre “miljø” som delvis dikterer hvilke ytringer som er mulige. For det andre viser den historiske opprinnelsen til autopoiesisbegrepet (kybernetikken og Maturanas biologi) hvordan Christensen var involvert i en kreativ og estetisk fortolkning av de ontologiske, epistemologiske, politiske og litterære konsekvensene av kybernetisk tenking.

PROLOGOS er et forsøk på å skrive subjektet ut av teksten for å fremheve hvordan lukkede systemer bestående av selvgenererende og rekursive mekanismer kan styre den poetiske utsigelsen. Men denne delen av *det* representerer også umuligheten i et slikt poetisk prosjekt. Den biografiske forfatteren finnes fremdeles; Christensens navn står på omslaget, og de skrivemaskinlignende fontene i boken indikerer en bevissthet om språket som et produkt av interaksjonen mellom materielle teknologier og et menneske av kjøtt og blod. For selv om

Thoreau, and the Systems of Nature, Athens og London: The University of Georgia Press for en beskrivelse av systemteorien og autopoiesisbegrepet i den amerikanske *nature writing*-tradisjonen.

¹⁸¹ Hayles diskuterer utviklingen av Maturanas autopoiesisbegrep på s. 131-159.

¹⁸² Jeg er ikke den første som anvender ordet om *det*: I en kort artikkel fra 2009 sier Mikkel Krause Frantzen at verket har “har karakter af en kodet computer, der er blevet et autonomt, aksiomatisk og autopoetisk system, som genererer sætningerne på egen hånd”. Frantzen, Mikkel Krause: “Det er svært at vende ryggen til vand i bevægelse – 5 kommentarer om celler, bevægelser, tal og marxisme hos Inger Christensen” i *Trappe tusind* særnummer mars 2009, s. 29.

¹⁸³ Tabbi, Joseph (2002): *Cognitive Fictions*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. xxiii.

den blinde skapelsen av former, funksjoner og strukturer stadig “dividerer og differentierer” (SD 114), minner den poetiske stemmen også om at det vi er vitne til er et “usårligt spil. I en sårbar verden” (SD 117). Spenningen mellom den estetiske fortolkningen av de naturvitenskapelige teoriene og den metapoetiske bevisstheten i PROLOGOS synes derfor å føre tilbake til de problemene som Hayles påpeker i kybernetikken: 1960-tallets naturvitenskapelige diskurser er hjemsoekt av en manglende grenseoppgang mellom dematerialisert og dekontekstualisert informasjon på den ene siden og en kroppslig, sanselig eksistens på den andre.

Celler, subjekter og bysamfunn

Hvis mennesket er et tilfeldig biprodukt i en global evolusjonsprosess, er da vår bevissthet om verden bare et ubetydelig epifenomen? Og hvis alle våre tanker og spørsmål om verden ikke spiller noen rolle i den større sammenhengen, hva er da poesiens rolle? Slike spørsmål blir aldri uttalt direkte i PROLOGOS, men det blir likevel klart at både etiske og metapoetiske problemer klinger med i beskrivelsen av naturens prosesser. I et essay beskriver Christensen et tankeeksperiment der hun reverserer den bibelske skapelsesberetningen:

hvis man nu kunne tænke det utænkelige: at kødet kunne tale, at den ene celle kunne signalere til den anden, så hele den umælende verden pludselig sad inde med følgende umulige (for menneskets bevidsthed umulige) erfaring: I begyndelsen var kødet og kødet blev ord... I et forsøg på at stå fast på disse to sætningers samtidighed, på disse paradoksale vilkår, begyndte jeg altså at producere noget, som jeg selv var et produkt af. (DAL 30)

Christensen berører her en tanke som også er artikulert hos Maturana og Francisco Varela: Autopoiesis er en styrende idé som knytter sammen systemer på alle nivå fra den enkelte celle til mennesket som en kompleks og tenkende organisme.¹⁸⁴ Den poetiske utsigelsen er med andre ord et resultat av autopoetiske prosesser i naturen for Christensen.

Christensen understreker i sitt essay at dette er et rent tankeeksperiment, men et nedslag i PROLOGOS viser at hun også baserer seg på eldre darwinistiske teorier om cellens kommunikasjonsformer som synes å fremme nettopp dette synet:

Det ordner sig altsammen. I sin egen verden. Sideordner, underordner, overordner. Som om der var tale om et system. Foranstillter og efterhænger. Som om der var tale om et centrum. Der er tale om bevægelige indskud, tilfældige parenteser, tale om netop den grad af irritabilitet, der kaldes liv. Og som fremturer. Flanerer, berører og berøres. Som fører sig frem fra amøbe til amøbe. Forfølger tilfældige udtryk for at fange det individuelle: en særlig rund vakuole, en særlig homogen plasma, et sært spaltet energicentrum eller

¹⁸⁴ Se Hayles, *How We Became Posthuman*, s. 151.

taget under ét: den særlige form for liv der uafbrudt systematiserer sin afmagt: opbygger fimrekamre, *kiselnåle*, *vinterkim*. Indlægger flere symmetriplaner i en enkelt meduse. Blot for at dø og dø. (SD 118-119, uth. her)

Ordet “vinterkim” voldte problemer da Susanna Nied skulle gjendikte *det* til engelsk. I det første utkastet leste hun termen utelukkende som en metafor. Dette ble endret under revisjonen av oversettelsen da Nied ble oppmerksom på at ordet hadde en spesifikk naturvitenskapelig denotasjon:

[T] he word that I had originally translated as as ‘winter-hardy seeds’ is actually the scientific term ‘gemmules,’ specific to the reproductive cycle of certain freshwater sponges. Gemmules are buds that will eventually grow into new sponges. Most sponges’ reproductive buds are very fragile, but gemmules have a tough, spiky silica shell that lets them survive freezing winters or other harsh conditions in a sort of suspended animation. Then they continue developing whenever conditions turn favorable. It’s one of those exquisite miracles of biology.¹⁸⁵

“Vinterkim” er altså et biologisk faguttrykk for det som også kalles gemmuler (lat. *gemmae*). Vi kan tilføye at både vinterkim og kisel nål referer til såkalt kisel svamp, en type ferskvannssvamper som er vanlige i Danmark. Mineralet kisel nål er en bestanddel i skjelettet til denne svampen. Disse svampenes porøse kropper gjør at de er avhengige av vanngjennomstrømming for å bli tilført nødvendige næringsstoffer.¹⁸⁶ Den porøse kroppen gjør at de går i oppløsning om vinteren, men de vokser opp neste år på samme sted. Gemmulene er en del av svampens ukjønnet forplantning, og er et eksempel på et vekstprinsipp i naturen som bryter med den type kjønnet forplantning som vi kjenner fra dyreriket. I biologiens faghistorie finnes det også en annen betydning av ordet gemmuler, som ikke er irrelevant i en lesning av *det*. I *The Variation of Plants and Animals Under Domestication* (1868) formulerer Darwin sin såkalte *pangenesisteori*. Darwins hypotese er at små kropper i alle celler – granuler eller gemmuler – kunne innhente informasjon fra omverdenen for å kunne tilpasse seg den. I denne teorien kommuniserer enkeltindivider med sitt miljø ved hjelp av andre autonome skapninger. Darwins teori om pangenesese – alle levende tings skapelse – er altså også en teori om hvordan enkeltindivider kommuniserer med sine umiddelbare omgivelser ved hjelp av materielle partikler. Han trodde ikke at hver gemmule inneholdt et komplett skjema for organismen (slik DNA-molekylet gjør), men at hver del av en organisme kommuniserte med sine omgivelser uavhengig av de andre delene. I Darwins hypotese kommuniserer hver eneste celle i et levende vesen via disse mikroskopiske

¹⁸⁵ Susanna Nied, sitert i Carson, Anne (2006): “Introduction” i Christensen, Inger: *it*, New York: New Directions, s. xi n4.

¹⁸⁶ Sand-Jensen, Kaj og Morten Foldager Pedersen (1994): “Photosynthesis by symbiotic algae in the freshwater sponge, *Spongilla lacustris*” i *Limnol. Oceanogr.* 39 (3), s. 551-561.

gemmaene, slik at forplantningsprosessen kan finne sted.¹⁸⁷ Denne teorien er et eksempel på en tidlig teori om arvelighet i biologien. Den viser hvorfor former både nedarves og varierer i naturen, og er et forsøk på å forklare at alle biotiske former i naturen er resultat av en pangeneser der individuelle deler av et levende vesen utfører autonome kommunikasjonsprosesser.¹⁸⁸ En hånd, en nekl eller en nervecelle i kroppen kommuniserer autonomt og individuelt med avkommet. Dermed utvikler han også en teori om hvordan elementer fra et individs miljø eller omverden kan lagres i arvematerialet gjennom gemmaene.¹⁸⁹ I den forstand er pangeneseteorien en form for proto-økologi som viser hvordan levende individer påvirkes både av biotiske og abiotiske faktorer i en biotop.

Når Christensen skriver i et essay at kjødet kan tale, og at “den ene celle kunne signalere til den anden” (DAL 30), synes hun å referere til den darwinistiske ideen om pangeneser, og til en form for kommunikasjon som foregår på et nivå og en skala hinsides den menneskelige bevisstheten. Hun er ikke den eneste danske forfatter som har engasjert seg i Darwins pangeneser-idee: Allerede i årene 1923-24 var Johannes V. Jensen redaktør og forfatter i *Forum*, et “tidsskrift for litteratur, biologi og samfundsspørgsmaal”, der han skrev om naturhistorie, evolusjonslære og Darwins pangeneserbegrep:

[Darwin] skabte selv Begrebet Pangeneser, et henstillet navn for hva der maa menes om Udviklingens sidste Ord, Arvelighedens Hemmelighed, naar den engang bliver opklaret. Forestillingen derom, hvordan Spiren til et helt udvokset Væsen kan være nedlagt i Ægget, forudsætter, selv før man har overbevist seg derom, da det *er* saadan, efter hans Udsagn, at en Partikel af hvert eneste enkelt Led, hver Celle, i hele Organismen, maa indgaa i Ægcellen, hvis den skal være i Stand til at reproducere Organismen paany.¹⁹⁰

Uttrykkene Jensen bruker gjør at passasjen kan leses som en form for naturmetafysikk av moderne øyne: Pangeneser er det “sidste Ord” og genetikkens “Hemmelighed”. Men han understreker selv at dette er “hverken overnaturlig eller mystisk” – det er heller noe skjult som ennå ikke er observert. Det er en viss rekursiv logikk i Jensens utlegning av Darwins pangeneserlære når han hevder at små partikler av alle bestanddeler i det voksne individet allerede eksisterer i eggcellen, som om det hele alltid finnes i delen. Men vi må huske at dette

¹⁸⁷ Darwin, Charles R. (1868): *The Variation of Plants and Animals Under Domestication*, London: John Murray. Verket ble for øvrig oversatt til dansk av Johannes V. Jensen.

¹⁸⁸ Browne, Janet E. (2002): *Charles Darwin. The Power of Place*, Princeton: Princeton University, s. 275-276. Selv i Darwins levetid ble teorien avvist, blant annet av hans kollega Francis Galton. Han utførte eksperimenter i 1870-1871 for å utprøve pangeneser-hypotesen. Som Peter J. Vorzimmer skriver, hadde Darwins teorier voldsomme fysiologiske implikasjoner, for hvis hver eneste lille del av en organisme produserer gemmuler gjennom hele sitt livsløp, må en enorm mengde gemmuler bli produsert og lagret i reproduksjonsorganene. Vorzimmer, Peter J. (1972 [1970]): *Charles Darwin: The Years of Controversy. The Origin of Species and its Critics 1859-82*, London: University of London Press, s. 256

¹⁸⁹ Browne, *Charles Darwin*, s. 281.

¹⁹⁰ Jensen, Johannes V. (1951): *Tilblivelsen. Ny forøget udgave af dyrenes forvandling*, København: Nordisk forlag, s. 34. *Dyrenes forvandling* ble opprinnelig publisert i 1927.

er en svært tidlig forståelse av arvelæren i biologien, og at svært lite var kjent om hvordan det vi i dag kjenner som genetikk fungerte i praksis. Arvelærens hemmeligheter er altså noe fremtidens vitenskap skal avdekke, og ikke et hinsidig mysterium som skal erkjennes via kontemplasjon eller religiøse erfaringer.

Det kan virke forsert å forfølge denne kjeden av ord og uttrykk fra Christensens diktning og inn i biologiens faghistorie. Men Christensen har selv påpekt at hun forsøker å “efterligne biologiens processer i sproget”, og at man gjennom språkets bevegelser kan “antyde, at man prøver på at gjøre ligesom man nu forestiller sig, at naturens svampe gør, når de breder seg eller hvad det nu kan være, celler, f.eks., der puffer rundt”.¹⁹¹ Dette sitatet antyder at Christensen danner en analogi mellom svampens fellesskap av individer og en ny utopisk-kollektivistisk livsform for mennesker. Fascinasjonen for svampegemet som noe bløtt og gjennomtrengelig videreføres når dannelsen av byen som sosial form presenteres i siste del av PROLOGOS. Byens betongfundamenter, stålkonstruksjoner og kolossformasjoner behandles på samme måte som dannelsen av former i naturen. Byen omtales som en “porøs masse. En klump med hulrum og / slugter, med huller, skakte, kanaler og rør, med tunnelgange, hul- / heder, undergrund og indadvendte kamre” (SD 120). Den uro og ustabilitet som jeget har identifisert i naturen er også et kjennetegn ved byrommets spatiale effekt på innbyggerne: Det “[s]luser dem sammen, skiller dem fra hinanden giver dem et sted at være mens de venter” (SD 121). Menneskene tvinges sammen, men fjernes også fra hverandre i denne tilsynelatende formålsløse ventingen. Prosessene som danner mineraliske strukturer som kiselnål i svampene finner dermed en parallell i det urbane rommet: Byen omtales som en “forkalket / oversøisk svamp av beton” som tvinger “de midlertidig tilstedeværende indbyggere til at sø- / ge” gjennom byrommets arkitektoniske strukturer og kommunikasjonssystem.

I resepsjonen har slike paralleller mellom organiske og arkitektoniske former i *det* blitt knyttet til en sosial kritikk av det bestående. Martin Zerlang hevder for eksempel at den litterære formen i diktet representerer en drøm om en mer organisk spatial struktur: “Digtet mimer byens systemer [...], men samtidig brydes systemet af drømmen om en by, der er ’blød som en krop’. Hvis ’det bestående’ materialiserede sig i arkitekturen, så måtte opgøret med ’det bestående’ konkretisere sig i en annen arkitektur”.¹⁹² Her ser vi altså hvordan dynamikken i de biologiske og geologiske formene fra starten av PROLOGOS tar en *politisk* vending: Christensen ønsker å vise hvordan de samme vekstprinsippene og formendringene

¹⁹¹ Se intervjuet med Neal Ashley Conrad, s. 11.

¹⁹² I *Dansk litteraturs historie* 2007 bd. V, s. 49.

preger både naturens og kulturens fenomener, og hun knytter seg dermed til en etablert litterær tradisjon for å bruke den navnløse byen som utgangspunkt for ideologisk kritikk.¹⁹³

Den poetiske effekten av dette er en utvisking av det lyriske subjektet som sansende, tenkende og kommuniserende instans. Isteden stiller Christensen opp en hel verden av kommunikasjonshandlinger som finner sted i og rundt oss, uten at vi mennesker noen gang oppfatter det. Tanken om alle tings skapelse er interessant nettopp fordi *det* så tydelig uttrykker en fascinasjon og interesse for utviklingen av levende og ikke-levende former i vår omverden. Og som hos Jensen er det ikke snakk om en streben etter noe metafysisk, men heller snakk om en stadig pågående kartlegging og benevnelse av det som finnes i verden, og hvordan nye former og strukturer blir skapt i en kontinuerlig og dynamisk prosess. Samtidig er Christensens omfangsrike verk i høy grad et produkt av sin egen samtids ustabile subjekts- og identitetskategorier. Vi ser dette særlig i måten verket undersøker forholdet mellom individ og miljø: Det er ikke en tydelig grense mellom kropp og rom, men heller snakk om en form for osmotisk utveksling. Dette kan forstås både på et bokstavelig og et overført plan, og jeg leser den porøse svampkroppen og den kontinuerlige skapelsen av former som en metafor for en kommunikasjon mellom den levende organismen og dens omverden. Svamper lever i kolonier som gjør det vanskelig å avgjøre hvor grensen for enkeltindivid og koloni går, og det er fristende å lese denne organiseringen av livet som en utopisk metafor for et kollektivistisk organisert samfunn. Svamper kan utviske grensen mellom enkeltcellen, enkeltindividet og kolonien som økosystem, og denne kompliserte biologiske organiseringen danner grunnlaget for en alternativ forståelse av sosiale bånd mellom individ og kollektiv.

Koblingen mellom vinterkim som biologisk term, bildet av den navnløse storbyen og et fragmentert og flerstemmig langdikt kan forstås som en videreutvikling av den poetikken som William Carlos Williams etablerte i flerbindsverket *Paterson* (1946-1958). Han ville skrive “a long poem upon the resemblance between the mind of modern man and a city”,¹⁹⁴ og gjennom hundrevis av verselinjer forteller Carlos Williams om stedet Paterson i New Jersey – dets historie, identitet og faktiske forhold. Parallellene mellom hans poetiske prosjekt og Christensens *det* er særlig påfallende hvis vi leser *Patersons* første bok. Her forsøker den poetiske stemmen å beskrive det kaos av naturfenomener og historiske anekdoter som preger landskapet omkring den amerikanske byen. Strømmen av forskjellige tekster og stemmer som

¹⁹³ Thomas Mores *Utopia* er kanskje det best kjente eksemplet på dette. Se bl.a. Marin, Louis (1984): *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*, Amherst: Humanity Books. Marin definerer Utopia som “a spatial organization designed for complete human dwelling, an activation of a sort of dwelling fantasy” (s. 203).

¹⁹⁴ Williams, William Carlos (1951): “A Statement by William Carlos Williams about the Poem Paterson” i William Carlos Williams (1992): *Paterson. Revised Edition Prepared by Christopher MacGowan*, New York: New Directions. s. xiii.

preger *Paterson* viser at utsigelsen stadig er på søken etter en form som kan fange de myriader av inntrykk, erfaringer og fenomener som er Paterson, helt fra de mikrobiologiske skapningene som nevnes i forordet (“animalcules”)¹⁹⁵ og til forsøkene på å temme Passaic-elvens fossefall for å skaffe energi til den oppblomstrende industrien tidlig på 1800-tallet.

Men det er også paralleller mellom *Paterson* og *det* på det formale planet, spesielt når vi ser på de poetiske strategiene som både Williams og Christensen anvender for å konstruere et lengre dikt. John Lowney sier at Williams’ diktning approprierer og rekontekstualiserer tidligere poetiske sjangre, og at denne gjenbruken av poetiske former stiller spørsmål ved konvensjonelle forventninger om poesiens evne til å overskride hverdagslivet. Dermed blir de poetiske sjangrenes autoritet og stabilitet relativisert gjennom en selvrefleksiv fremvisning av poesien som situert ytring, og gjennom en nedbrytning av kunstens autonomi som produserer nye relasjoner mellom ord og verden. Williams kaller dette “a muliplicity of impulses that by their several flights, crossing at all eccentric angles, *might* enlighten”.¹⁹⁶ Impulsen, som kan forstås som en plutselig og uforutsigbar litterær energiutladning, blir her en del av det poetiske språkets dynamiske og utadrettede kraft. Lowneys beskrivelse av Williams’ poetikk kan også brukes for å karakterisere Christensens: Hun har selv beskrevet forfatteren som en “allskapende” instans, der det lille ordet “det” i tittelen er “stedfortredende for alt i verden”, og som forfatterinstansen bruker for å kaste “lange, merkelige mobiler opp i luften”. Denne instansen er hele tiden “en person som setter det i scene” og som “slynger ut” modeller som forslag til hvordan verden kan se ut.¹⁹⁷ Den stadige resirkuleringen må altså ikke oppfattes som et lettvindt spill med eldre former, men heller en kontinuerlig og dynamisk utforskning av noe som *kanskje* kan ha en opplysende effekt.¹⁹⁸

Mot slutten av PROLOGOS dannes et komplekst bysamfunn som preges av en stadig økende differensiering. Disse prosessene fordeler mennesker i et navnløst urbant samfunn gjennom en stadig kompartmentalisering av byrommet:

De fordeles i større eller mindre huse, i større eller mindre lejligheder, i større eller mindre antal. F.eks. med et større antal i en mindre lejlighed eller omvendt. Fordelingen er kun tilfældig.

De venter i soveværelset, stuen, i entre, i køkken, på wc i gården

¹⁹⁵ *Paterson*, s. 5.

¹⁹⁶ Lowney, John (1997): *The American Avant-Garde Tradition. William Carlos Williams, Postmodern Poetry, and the Politics of Cultural Memory*, Lewisburg: Bucknell University Press, s. 16-17. Williams er sitert etter Lowney, s. 17, og stammer fra “Marianne Moore” i Schott, Webster (red.) (1970): *Imaginations*, New York: New Directions, s. 311. Uthevningen er Williams’.

¹⁹⁷ Kjørstad, “En kombinasjon av verden og meg selv”, s. 5.

¹⁹⁸ I den forbindelse er det interessant at Varela senere kritiserte utviklingen av autopoiesis-teori: Han mente ifølge Hayles at forståelsen av sosiale systemer som autopoetiske fenomener var å gå for langt (Hayles, *How We Became Posthuman*, s. 154).

eller venter i dagligstuen, spisestuen, i pejsestuen, havestuen, i fjernsynsstuen, gildestuen, badstuen, i hall, vindfang og soverum.

De venter på gader, på gange, i gårde. I kældre, på lofter. I skure, pulterrum og pissoirer. Eller venter i haver og taghaver. Udestuer, solgårde. I læ på terrasser, ved baren, ved svømmebassinet.

De venter i højhuse, husrækker, rækkehuse, i nye og gamle karreer, blokke, i nye og gamle kvarterer, i urokkelig slum, i lejekaserner og mørke barakker. Arbejderboliger. Eller venter i villakvarterer.

De venter i biografer. De venter i busser og stormagasiner, venter i udstillingshaller, ved salgs- og reklamedemonstrasjoner. Eller i teatre venter de, ved receptioner, konserter og audienser i galla.

De venter på fabrikker, hvor det støver fra bomuld, metaller, støver fra giftstoffer, syrer og kul, skjulte overgange mellom liv og død. Eller de venter i møder, hvor det støver fra de blanke borde.

(SD 122-123)

Navnløse mennesker lever mer eller mindre passive tilværelser i nummererte kontorer og offentlige bygninger. Passasjen preges av en frykt for at individualiteten skal utviskes i enorme menneskemengder og av anonyme byråkratiske institusjoner – en frykt som ifølge Ursula K. Heise er typisk for 60- og 70-tallets litteratur.¹⁹⁹ Organiseringsformene i bysamfunnet domineres av administrative og byråkratiske strukturer, og enkeltmenneskets subjektive erfaringer underordnes demografiske perspektiver:

Sådan set er byen et kontor: en central administration af tilbøjelighed, bevægelse, illusion. Tilfældige indbygges tilfældige liv tilfældige død registreret, analyseret, omsat i tal og tabeller, i kvantitativ statistik. På et passende stort tilfældighedsgrundlag, og med en passende stor materialeophobning af irrationelle elementers liv, død bliver det muligt at give illusionen en logisk form.

(SD 121)

Mens tilfældighetene i naturen står for en produktiv kraft som differensierer og skaper et mangfold av livsformer, er tilfældighetene i kulturen bare registreringer i en statistikk som dokumenterer avvik fra en sentralgitt livsform. Den voksende velferdsstaten konstruerer administrative og byråkratiske systemer for å håndtere en voksende befolkning, og den anonymisering som storsamfunnet fører med seg. Statssystemet synes å arbeide for å opprettholde seg selv, som om den er et autopoetisk system hinsides menneskelig kontroll.

Bare på det retoriske planet synes det å forekomme noen motstand mot denne tilstanden i teksten. Christensen anvender den retoriske figuren *accumulatio* for å danne paralleller mellom sentraladministrasjonens “materialeophobning” av papirer, informasjon og data på den ene siden, og diktets ansamling av ord og setninger på den andre: Fraser som “tilfældige liv tilfældige død”, “registreret, analyseret, omsat i tal og tabeller, i kvantitativ

¹⁹⁹ Heise, *Sense of Place, Sense of Planet*, s. 73-74.

statistik” og “liv, død” kan forstås som en katalogisering der semantisk forskjellige fenomener som liv og død står som motsetninger.²⁰⁰ På et overført plan bekrefter også disse spenningene Michael Bruun Andersens påstand om at *det* “pejler præcist de sene 60eres uafklarede pendlen mellem futuristisk himmelstormeri og civilisationsangst, mellom MacLuhans gennemelektrifiserede globale landsby og Marcuses rædselsvision af et totaldirigert samfund”.²⁰¹ Anvendelsen av *accumulatio* er i det hele tatt så utbredt i forfatterskapet at vi kan anse dette som et sentralt element i hennes litterære stil, og må forstås i sammenheng med andre poetiske former som lister, oppramsinger og kataloger i forskjellige formater.

Byen synes også etter hvert å utviske grensene mellom sosial funksjon på den ene siden og fiksjon på den andre: Innbyggerne “fordeles på større og mindre funksjoner af større eller mindre fikti- / onsværde. F.eks. på større funksjoner af en mindre eller / forsvindende fiktionsværdi. For at holde samfundsfiktionen i live” (SD 123). Byen antar kvalitetene til et cybernetisk system når den utvikler seg til en syntese mellom informasjon, kontroll og kommunikasjon. Grensen mellom organisk liv og inorganisk teknologi oppheves, og det biotiske og det abiotiske organiseres sammen i en felles struktur. Dette har forankring i endringene som fant sted i den fysiske geografien i Christensens samtid. I essayet “Drømmen om en by” fra 1964 observerer hun tendensene til anonymisering i millionbyer som København. Christensen beskriver opplevelsen av å flytte fra et lite sted på landet til den danske hovedstaden som å være “dumpet ned på et sted, hvor fornemmelsen av uoverskuelighet er påtrængende, hvor bevidstheden er løsrevet fra miljøet, og hvor fremfor alt anonymiteten er en kendsgerning” (DAL 22). Den spatiale differensieringsprosessen beskrives som “en dobbelt glemsel” og som “et system af forbrug” som kan “skjule alle de skulte overgange mellom liv og død”. Friheten i byen blir derfor ifølge det lyriske subjektet å “glemme og blive glemt”, og byen som urbant rom legger “labyrinter til / rette der skjuler det sted, de steder hvor byen i forbifarten tøm- / mer sig for det den har fortært: den bøjede tilbøjelighed, den u- / bevægelige bevægelse og den illusionsløse illusion” (SD 122). Slike paradoksale uttrykk indikerer at det finnes steder – om ikke annet i poesien – hvor det fremdeles er “tale om frihed” (SD 122).

Vi er i et kontinuerlig samspill med virkeligheten, som Christensen understreker i sine essays:

²⁰⁰ Jeg bruker her termen *accumulatio*, som betyr “opphopping” på latin. Termen *congeries* brukes også om samme fenomen, enten det er snakk om opphopping av beslektede ord eller semantisk forskjellige ledd. Se Eide, Tormod (1999): *Retorisk leksikon*, Oslo: Spartacus, s. 13, 41.

²⁰¹ Andersen, Michael Bruun et al. (red.) (2000): *Dansk litteraturhistorie*, bd. VIII, s. 479.

Den fysiske og den psykiske verden er én og udelelig. Vores fysiske samspil med hinanden er en realitet. Derfor er vores psykiske samspil også en realitet. Kroppen og billedet af kroppen bevæger sig efter samme uforklarlige prinsipper. Og vores eneste trøst mod denne uforklarlighed er at vi er fælles om ikke at kunne forklare. Den er vores intersubjektive vilkår, vores kollektive psyke eller psykose, vores fælles fangenskab (DAL 18-19).

Det er et visst tidstypisk preg over uttrykket “vores kollektive psyke eller psykose”, men i store trekk består dette poetiske grunnsynet gjennom hele forfatterskapet. Gjennom språkets forestillingsverden kan vi komme sammen, om ikke annet for å vite at også de andre er forvist til sine menneskelige perspektiver og ståsteder. Christensen konstruerer med andre ord et ambivalent bilde av et navnløst storbysamfunn, og viser hvordan dette samfunnet i sin tur fungerer som en modell for et globalt samfunn der teknologisk innovasjon, estetiske uttrykk og menneskelige livsformer eksisterer side om side i en skjør utopisk tilstand.

En lignende konvergens mellom biologi, politikk og identitetsproblematikk finner vi også i Christensens sakprosa fra denne perioden. I en kronikk fra 1970 skriver hun om hvordan hun i en alder av 35 opplever en identitetssplittelse, og beskriver denne erfaringen som en form for osmotisk utveksling mellom kropp og rom: “Det var [...] som om mine celler var blevet opdelt i to slags, som om der var sænket en hinde ned igennem mig og mit rum, og cellerne på den ene side kunne betrakte dem på den anden side. Kunne presse sig ind mod hinanden, så der opstod tryk og modtryk. Osmosen blev nødvendig derfor kunde den begynde” (DAL 17). Den biologiske kunnskapen om cellen som kroppens bestanddel utvides til en erfaring av at kroppen “var begyndt at øve sig på noget jeg ikke havde den ringeste indfyldelse på” (DAL 17). Forestillingen om at bevisstheten har en form for autonomi over den biologiske kroppen oppløses til en form for antagonisme mellom “en anonym krop og en officiel person” (DAL 17), eller som en kamp mellom en kropp i rommet og naturen på den ene siden, og en person i tiden og kulturen på den andre. Denne kampen er ifølge Christensen selv grunnet i hennes erfaringer som barn under okkupasjonen av Danmark, men kan like gjerne leses som en problematisering av større sosiale tendenser.

Hvis det lange diktet er en overgripende ramme for en rekke innebygde sjangre, og hvis denne rammen er en selvkritisk og selvrefleksiv gjenbruk av eldre poetiske uttrykk, kan vi ikke lese *det* som et dikt der et enhetlig lyrisk subjekt skjuler seg under skriftens overflate. Vi kan heller ikke forvente å finne en enhetlig eller lineær forståelse av historisk tid. Den individuelle verselinjen er ikke et tilstrekkelig kontekstuelet rom for fortolkningen, og den hermeneutiske prosessen i leserinstansen må sammenholde et stort antall poetiske ytringer på en og samme tid for at de mange nivåene i teksten spilles ut mot hverandre. I det lange diktet kan tekstens kvaliteter ligge like mye i bevegelsen mellom varierende sanserom, og de samme

grevene kan danne kjeder på tvers av skalaer og forsterkes i de rekursive passasjene. Selve lengden på diktet gjør det også vanskelig å sitere enkeltpassasjer uten at dynamikken i de poetiske impulsene forsvinner. Langdiktets formale mønstre vil derfor fremstå som forskjellige avhengig av den persepsjonsskalaen som er operativ på et gitt tidspunkt.²⁰²

I forlengelsen av Hans-Jørgen Nielsens forståelse av den subjektive identiteten som selvkonstruert og relativistisk, kan det synes som om *det* er et forsøk på å skrive frem et totalt attityderelativistisk *samfunn*. Den individuelle opplevelse er en fiksjon, hevder Christensen, og dersom frihet er noe vi trakter etter, så må den søkes i vårt felles fangenskap. Ideen om “den individuelle psykologi” er en fiksjon fordi den “lader som om der finnes en anden slags frihed end den rent stofflige, den vi kun ejer i et samspil med verden og hindanden” (DAL 19). Hun avviser dermed muligheten for en metafysisk frihet (slik kristendommens frelsesbegrep er et eksempel på). Fordi vi er bundet sammen både med verden og hverandre av det samme stoffet, de samme elementene, er vi ikke enkeltstående individer. Skillet mellom mennesket og verden er like kunstig som skillet mellom selvet og de andre, eller mellom frihet og fangenskap. *det* kan derfor sies å ha tre overordnede ambisjoner: Christensen vil bidra til en ny forståelse av naturens prosesser, til en eller flere modeller for et samfunn som kontinuerlig forandrer form og til dannelsen av en ny form for subjektivitet.²⁰³

LOGOS: Modernitet og hybride naturer

Analogiene og hybridiseringene mellom natur og kulturfenomener som biologiske organismer og et anonymt bysamfunn fortsetter også i LOGOS. Christine Seedorff har hevdet at teksten i *det* innkretser og beskriver betydningsdannelsen som et dialektisk og dynamisk forhold mellom menneske og verden, og at passasjer som “SCENEN” representerer en bestrebelse om “at have en digterisk praksis som er bevidst om sin ontologiske status som kultur uden at forbundetheden med naturen glemmes”.²⁰⁴ Denne forbundetheten preger Christensens natursyn i stor grad, og flere av diktene i SCENEN problematiserer de vanskelige overgangene og relasjonene mellom naturfenomener og menneskelig kultur. I første dikt

²⁰² Se Barndollar, David Phillip (2004): *The Poetics of Complexity and the Modern Long Poem*, PhD-avhandling, The University of Texas at Austin, nedlastet 22.01.2010 fra

<http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2124/barndollardp50540.pdf?sequence=2>, s. 63.

Barndollar identifiserer dette rekursive aspektet, som han kaller “the reentry of form into the form”, fra versnivå og helt opp til diktet som helhet.

²⁰³ Jeg låner denne tredelingen fra Guattari, Félix (2000 [1989]): *The Three Ecologies*, oversatt av Ian Pindar og Paul Sutton, London og New York: Continuum, s. 45.

²⁰⁴ Seedorff, Christine (2002): “Utopi og dementi. Inger Christensens poetik i spændingsfeltet mellem skabelse og opløsning af betydning” i *Spring*, nr. 18, s. 117.

presenteres for eksempel et atopisk og formløst rom der skapelsen starter på nytt etter den formålsløse skapelsen og nedbrytningen i PROLOGOS:

Øde uden at nogen nogensinde var til stede,
døde og så ikke var til stede;
til stede uden at være et hverken bestemt
eller tilfældigt sted,
uden at være tilfeldig ved sin
manglende stedløshed
uden at være bestemt ved sin
stedløshed,
uden bestemmelse, tilfeldig eller ej.
Som den rene væren hvor der ingenting er.

Udenom: alt det beskidte
farten døden det ødelagte ordene
saften begyndelsen forvirringen: indeni. (SD 135)

Første strofe synes å konkludere med at den filosofiske forestillingen om “ren væren” er en ideologisk konstruksjon. Samtidig kritiserer den tanken om diktet som et eget sted: Vi kan ikke befinne oss på utenfor ideologien, enten den er poesi, filosofi, religion eller politikk. Kanskje er det derfor Petter Dass blir gjenbrukt av Christensen når hun innleder de to første versene med rimet øde-døde? I Dass’ salme transcenderer Guds identitet alle endringer i den materielle verden, og den kristne teologiens verdensbilde fremstilles med et skarpt skille mellom evighet og forgjengelighet. Christensens konstruerer på sin side et rom som ikke lar seg fastholde i enkle språklige kategorier.

Diktets andre strofe danner imidlertid et betydningsrom der preposisjonene “Udenom” og “indeni” innrammer en *accumulatio*: “alt det beskidte / farten døden det ødelagte ordene / saften begyndelsen forvirringen”. Dette rommet, der det skitne, hastighet, død, fragmenter, forvirring, begynnelsen og andre fenomener finnes, kan forstås som en mikropoetikk for hele det lange diktet: Christensen knytter mer eller mindre tilfeldige relasjoner mellom fenomener i det ytre for å montere dem inn i sitt eget diktcorpus. Når hun i dette tilfellet låner preposisjonskategorien “symmetrier” fra Brøndal, kan vi lese dette diktet som et forsøk på å etablere et mer symmetrisk forhold mellom diktets indre verden og en ytre kaotisk virkelighet. I lys av den stadige vekslingen mellom utsigelsesformer er det derfor fåfengt å lete etter en bestemt privilegert poetisk modus i *det*. “Det er alt sammen noget jeg har lånt fra verden”, sier subjektet: “Jeg bruker det som det passer mig” (SD 174). En slik skriftpraksis, der fragmenter monteres og integreres under et overordnet autopoetisk system kan leses som en tematisering

av fragmenteringen i det moderne fordi litteraturen kan kaste lys på de sosiale vilkår som den springer ut av.²⁰⁵

Gjennom de mange paradoksale uttrykkene med “sted” reiser diktet spørsmål både ved lokaliteten som fenomen og om hvordan steder og erfaringer av stedløshet påvirker menneskelige eksistensformer. Dersom vi skal forstå hva det moderne langdiktets rekursive former betyr, må vi altså vite noe om hvilken romlig eller sanselig skala de enkelte passasjene står i forhold til. Det ser vi også i tendensen til å blande menneskeskapt produkter med naturfenomener. I “SCENEN” florerer natur-kulturhybrider som “bjerge savet ud i finer” eller planter av “krøluld og plastic” (SD 137), symptomer på ønsket om å overskride enhver dualisme. De vitner om en antiessensialistisk grunnholdning, og om at rommet hos Christensen er kjennetegnet ved et ikke-reduserbart mangfold. De vitner også om et sterkt ønske om å oppheve skillet mellom tekst og verden:

Når det hele er hvitt i hvitt
Når kortet over scenen/scenen/ og verden
 (skrider ud og forsvinder i en tåge)
 males hvide
Når skillet mellom indre og ydre/det
 osmotiske tryk mellem billedet
 af verden og verden forsvinder
 (og kun leden apatien er tilbage)
 og kun hinden hvid og funktions-
 løs slap er tilbage
Når den hvide maling ikke er ma-
ling ikke er hvid og ikke er
andet
 (og alting er unddraget sanserne/sproget)
 er det hele overstået ligegyldigt endt
 og verden vender langsomt tilbage (SD 157)

De mange skråstrekene antyder et ønske om at spenningene mellom fiksjon og virkelighet, indre og ytre skal opphøre. Samtidig viser denne tegnetningen at skillet eksisterer, og at det utopiske drivet etter overskridelse kun vil etterlate “leden apatien” og “hinden hvid og funktions- / løs slap”: Diktet rommer begjæret om grensenes oppløsning og argumentasjon for deres fortsatte eksistens. For hvis forskjellene mellom diktet og verden ble oppløst, ville det heller ikke finnes et eget rom der slike tanker kunne formuleres, utprøves, kritiseres og forkastes. På sett og vis er arbeidet med å stille spørsmål ved diktet relasjon til virkeligheten derfor også en måte å fortsette å utvikle en subjektsposisjon der mennesket ikke lar seg forme av ytre materielle og ideologiske krefter. Den hvithet som dette diktet etterstreber representerer et slikt opphør av kategorier som tekst, verden og subjekt.

²⁰⁵ Jf. Lowney, *The American Avant-Garde Tradition*, s. 17.

Kritikken av kategoriseringer og Christensens interesse for hybride størrelser kan også forstås som en form for modernitetskritikk. Bruno Latour har påpekt at det moderne mennesket forsøker å opprettholde klare grenser mellom disipliner som økonomi, politikk, naturvitenskap, religion, kultur, litteratur og så videre. Men i media møter vi til stadighet en offentlig diskurs om miljøkrisen som er fylt med alt fra kjemiske endringer i Jordens atmosfære, via politikeres bekymringer i industrialiserte land til økologenes interesser. Latour ser derfor det moderne som en renselsesprosess der mennesker og ikke-mennesker adskilles i to distinkte ontologiske soner, og som en tilstand som opprettholder disse sonene ved å se på seg selv som et nytt regime, et brudd med en stabil fortid eller som en revolusjon. Denne renselsen fører i sin tur til en fornyet interesse for fenomener som går på tvers av tradisjonelle kategorier som natur og kultur.²⁰⁶

Hos Christensen fungerer det moderne lange diktet som en ramme for utforskningen av slike problemer. Dette er grunnen til at det er umulig å spore en overgripende poetisk modus i *det*. Her er ingen spor av pastoralen, og de apokalyptiske passasjene er impulser som forsvinner ut av den poetiske utsigelsen like fort som de kommer inn. Den poetiske stemmen streber i stedet mot en form for helhet i frasen “det hele”:

Det hele placeres og fjernes:

havene fylles med lande,
floderne fylles med veje,
søerne fylles med øer,
overflødige isforekomster,
skjulte kilder og grundvand,
vand i kloakker, oaser,
regndråber, dug opsamles,
fylles i vulkaner, fordamper;

afgrunde fylles med bjerge
undergrundsbaner med huse,
huse atter med huse,
byer med byer, alt med alt,
til det hele er fyldt,
til det hele er helt uden dele,
umuligt at dele
og uden korrelater i sproget.

Det hele kan derpå og derfor fjernes
og placeres et helt andet sted.

(SD 140)

Forholdet mellom ordet, formen og rommet er utforskende, tentativt og utstabilt, og syntaksen i første strofe synes å speile hvordan alle disse akkumulasjonene av materie gjør språket utilstrekkelig: Det er ikke mulig å avgjøre hvor det grammatiske objektet i første frase slutter

²⁰⁶ Latour, Bruno (1993): *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, s. 1-10.

og subjektet i den andre begynner: “søerne fyldes med øer, / overflødige isforekomster, / skjulte kilder og grundvand, / vand i klokker, oaser, / regndråber, dug opsamles”. Figuren “det hele” samler både litterære, naturvitenskapelige og politisk-ideologiske fenomener, og figuren er viktig for å forstå de romforestillingene som både *det* og senere verker tematiserer.

Drømmen om et annerledes liv i byen hjemsøkes av faren for en fullstendig dehumanisert tilværelse der individet blir en komponent i et større systemisk og maskinisk nettverk – selve marerittbildet på en urban fremtid. Kanskje er det denne ambivalensen til den fysiske virkeligheten som gjør at selve naturbegrepet synes å tømmes for mening i passasjer som denne:

Jeg taler om verden og mener Naturen som sådan fra
først til sidst den kulturelle natur

Jeg taler om verden og mener min egen private og
flygtige ukendte del af den uhyrlige
masse

Jeg taler om verden og mener et samfund
ikke et samfund ikke fundet sammen
mener en handling
ikke en handling alene men mange (SD 171)

Christensen forsøker å formulere tanker om avstanden mellom den subjektive eksistens (“min egen private [...] del”) og produksjonen av det sosiale rommet (“ikke en handling alene men mange”). Jegets tale blir et ønske om å oppheve dette skillet, og formuleres som en søken etter et mellomrom, et “mellemværende”, et “interregnum / hvor alle kan komme / ligge / og være / uden for sig selv / fælles om at fatte den fælles ufattelighed” (SD 172). Det paradoksale i det å fatte den felles ufatteligheten i verden kan leses som et uttrykk for en visshet om at meningen ikke finnes forut for mennesket, men at den produseres i det sosiale fellesskapet. Slik sett er diktet en drøm om en utopisk tilstand der det som skiller den subjektive erfaringen av verden fra den kollektive produksjonen av rommet er opphevet.

Det har blitt hevdet at 1960-tallets kollektivism var preget av en synekdokisk grunnstruktur. Blake Stimson og Gregory Sholette knytter kollektivismen til en fetisjering av *pars pro toto*-troen, og hevder at en kollektiv sosial form er en del som står for en helhet, slik et religiøst, byråkratisk eller symbolsk epifenomen kan stå for fenomenene i den levde erfaringens virkelighet.²⁰⁷ I Christensens tilfelle synes nettopp det motsatte å være tilfelle: Utopien i *det* hviler på et forsøk på å sammenskrive verdens partikulære mangfold i en poetisk totalitet som danner relasjoner til alt som finnes i og utenfor språket. Hvis vi skulle

²⁰⁷ Stimson, Blake og Gregory Sholette (2007): “Introduction” i Stimson og Sholette (red.): *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 2.

identifisere en privilegert form i verket som helhet, må vi derfor se på figuren *totum pro parte*. Der eldre naturlyrikk kunne privilegere subjektets utsyn over landskapet, anvender altså modernisten Christensen synekdoeken som uttrykk for den lyriske subjektivitetens forsøk på å fange inn en prinsipielt ugrepelig helhet. I Christensens tilfelle står “det hele” for en totalitet av relasjoner mellom levende og ikke-levende fenomener, og frasen synes å produsere en ny og forent ontologisk sone der mennesker og den ikke-menneskelige naturen ikke er adskilte.

Subjektet understreker at den verden vi lever i bare er nettopp én, og at dette utgjør et representasjonsproblem for poesien:

Den eneste verden er den eneste for os
Den eneste verden er ubeskrivelig for os
Den skriver sig selv
 som hvis man tænker sig luften over jorden
 som ånde steget op fra millioner af munde
 som ånde som ord som skrig som kemiske for-
 bindelser mellem skrækken for livet og skræk-
 ken for at miste det
 denne luft er vores eneste utydelige skrift
 denne luft er vores fælles ufattelige værk vilkår (SD 173)

Verden er både den eneste mulige for mennesket, men også prinsipielt ubeskrivelig. For å forstå dette griper Christensen gjennom similen til en forestilling om at den skriver seg selv, og at selve livet holdes på plass av kjemiske forbindelser. Biosfæren er på samme tid vårt “værk” og vårt “vilkår” – det livsgrunnlag som livet gjennom biologiske prosesser har produsert, men som også til stadighet produserer forutsetningene for de former som livet kan anta. I den forstand er kanskje Hejlskov Larsens påstand som ble sitert innledningsvis ikke så uheldig likevel? Selv om det neppe er riktig at alle enkeltdiktene i *det* danner relasjoner til alle de andre tekstene i boken, synes den stadige tilbakevendingen til “det hele” å indikere at den totale relasjonsdannelsen er et utopisk mål i verket – uoppnåelig, men likevel noe som etterstrebes.

Intertekstualitet og antipastoralisme

Så langt har vi bare berørt analogiene mellom former og relasjoner i naturen og kulturen som tematiseres. Men teksten inviterer også til å granske et annet sett med relasjoner. Den poetiske stemmen i *det* siterer annen litteratur for så å sette den inn i nye sammenhenger. Hans-Jørgen Nielsen har for eksempel påpekt at åpningslinjene “Det. Det var det. Så er det begyndt” (SD 113) minner om Becketts *Comment c’est*.²⁰⁸ Beckett spiller her på homofonien mellom det

²⁰⁸ Nielsen, *Nye sprog, nye verdener*, s. 270.

franske verbet *commencer* (å begynne) og assosiasjonene til en deskriptiv faktisitet i uttrykket *comment c'est* (hvordan det er). Et slikt spill mellom en ontologisk beskrivelse av verdens beskaffenhet og poesiens stadige forsøk på å beskrive verden synes også å karakterisere poetikken i *det*.

De intertekstuelle referansene i *det* opptrer også som vrengebilder av eldre diktning. Dikt som det følgende viser hvordan Christensen gjenbruker eldre danske poesitradisjoner i en ny og samtidskritisk kontekst:

Der findes gobeliner med krigsscener
udspændt langs hele Maginotlinien

sirlige tryk af Den spanske Armada
flyder på alverdens have

Mens Potemkin på Izvestijas forside
strander på en stillehavso

Eller statuer: Ivan den Grusomme
smiler ved synet af Harlem

de Gaulle rider ind på Wenceslaspladsen
i spidsen for de røde arméer

og store moderne skulpturer: Den kinesiske mur
mellem Spanien og Spanien

mens Napoleon dør på Formosa (SD 158)

Dette er en slags pastisj over Emil Aarestrups dikt "Man har Sagn om Borgtapeter", som Christensen skriver om i essayet "Oplevelsens skygge" (DAL 72-80). Aarestrup beskriver hvordan "afblegede Figurer" av hoffmennesker på gamle silkebroderier lever "et sælsomt Liv om Natten". De stiger ut av bildet for å hviske "Gammeldags Galanterier" til hverandre og for å kaste seg i "de bløde Lænestole". Diktsubjektet i Aarestrups dikt er imidlertid selv en figur som bebor diktets sider, og som ser "flade / Tegninger" stige "Ud fra disse hvide Blade". Diktet ender med at subjektet "smutter / I Tapetet".²⁰⁹ Hun diskuterer Aarestrups "beherskelse og klarhed" og hans evne til å "udholde det urolige samspill mellom iagttagelse og fantasi (DAL 77). Dette gir utvilsomt gjenklang i hennes egen fascinasjon for vitenskapelig beskrivelse og imaginasjonens skaperkraft. De mange fragmenterte og meningsløse koblingene mellom menneske, sted og hendelse i sitatet fra *det* er imidlertid vanskelige å forstå. Skal vi for eksempel oppfatte den surrealistiske geografien i diktet som et positivt signal om en ny deterritorialisert verden der tradisjonelle nasjonalstatlige grenser ikke spiller en særlig rolle?

²⁰⁹ Aarestrups dikt er sitert fra DAL 79-80.

Diktet fragmenterer geografiske relasjoner og gjør dem absurde eller meningsløse. Den lokaliserte erfaringens fenomenologiske tid-rom splintres når de ideologiske konfliktenes geopolitiske skala skal belyses i den litterære teksten. Den poetiske ytringen kan ikke opprettholde noe geografisk sted som forankringspunkt i teksten, og beskrivelsen av den kinesiske mur mellom "Spanien og Spanien" synes å være en allegori for splittelsen i den spanske befolkningen under borgerkrigen. I den forstand kan vi si at diktet uttrykker hvordan identiteter, stedserfaringer, nasjonaliteter og ideologier har uklare og utflytende grenser i det moderne. Kanskje peker diktet dermed på sin egen (manglende) evne til å hankses med en verden der deterritorialiseringssprosessene løsriver tradisjonelle relasjoner mellom sted, erfaring og identitet? Bruken av geografiske navn blir særskilt interessant når vi leser forelegget hos Aarestrup opp mot Maginotlinjen, et festningsverk som fortsatt eksisterer langs den fransk-tyske og fransk-italienske grensen. Denne serien med fort ble konstruert for å beskytte Frankrikes grenser og forsvare det franske territoriet fra en invaderende styrke. Arbeidet ble påbegynt allerede på slutten av 1870-tallet og varte helt frem til 1930-tallet. Minst like viktig som festningsverkene selv var propagandaen som ble spredt om dem. I mytene om Maginotlinjen fra 1930-tallet fremstilles forsvarsverket som et enormt underjordisk nettverk av korridorer og huler, med telefoner, elektriske opplyste veier og heiser for å forflytte både tropper og artilleri. I de mest ekstreme fortellingene ble det hevdet at en million franskmenn kunne leve relativt komfortabelt under jorden i tre måneder, at det fantes underjordiske hangarer, og at en hemmelig knapp kunne sprengte hele festningsverket med ett trykk.²¹⁰

Interessant nok var dette festningsverket i bruk frem til 1969 – samme år som *det* ble utgitt. Når Christensen skriver *det*, lever altså de overdrevne mytene om Maginotlinjen i beste velgående. Like interessant er det at begrepet "maginotlinje" brukes som metafor for noe som man stoler på, men som viser seg ineffektivt. Slik problematiseres festningsverket som absolutt grense, og Christensens tekst konstruerer en forestilling om at selv grenser som synes ugjennomtrengelige, kan overskrides. Det intertekstuelle forelegget fremstår altså i sterkt bearbeidet form i *det*, preget av en særegen form for absurdisme. Det kobler kjente statsmenn og militære ledere (Grigorij Potemkin, Ivan den grusomme, Charles de Gaulle, Napoleon)

²¹⁰ Kaufmann og Kaufmann vier et kapittel i sin bok til forestillingene om Maginotlinjen som ble produsert av journalister på 1930-tallet. De fleste inneholdt en blanding av faktiske forhold og rene forestillinger om festningsverket. Forfatterne antyder at det tyske forsvarsverket mot Polen (Østveggen) ble inspirert av mytene om Maginotlinjens ugjennomtrengelige forsvarsarkitektur, og ikke basert på etterretning om dens faktiske konstruksjon. Mytene var blandet med historiske fakta helt frem til 1970-tallet, da offentligheten fikk innsyn i de faktiske forholdene. Kaufmann, J.E. og H.W. Kaufmann (1997): *The Maginot Line. None Shall Pass*, Westport: Praeger, s. 93-100.

med medier (gobeliner, statuer, den kommunistiske avisen *Izvestija* og den kinesiske mur) og en rekke stedsnavn. Diktet tematiserer geografiske grenseoverskridelser, som når Napoleon dør på Taiwan (Formosa er en eldre portugisisk betegnelse på den østasiatiske øya), eller i mer konkret forstand når Wenceslasplassen nevnes (Tsjekkoslovakia ble invadert året før av sovjetiske styrker). Diktet setter imidlertid de forskjellige statslederne i uvanlige og uventede geografiske settinger, og uttrykker dermed en surrealistisk følelse av stedsløshet.

Der Aarestrups dikt viser tilbake til en fjern og ulokalisert europeisk fortid, er altså Christensens tekst forankret i sin samtids militære arkitektur og geopolitiske virkelighet. Spørsmålet blir derfor hvorvidt innsikter i poesiens intertekstuelle relasjoner kan påvirke vår forståelse av verden. Den britiske geografen Doreen Massey forstår stedet som et sett med relasjoner, erfaringer og forståelser, og som en vev av historier som stadig produseres innenfor de institusjonelle og diskursive rammene det inngår i. Noen av erfaringene og relasjonene som konstruerer stedet opererer ifølge Massey på en skala som er langt større enn den hverdagslige forståelsen av hva et sted er. Hun hevder derfor at stedet kan utvide vår bevissthet om sammenhengene med en større global verden.²¹¹ Vi kan derfor lese diktet som et uttrykk for at den poetiske utsigelsens diskursive rammer ikke kan fastholdes av den individuelle erfaringen, og at enkeltdiktet ikke makter å konstruere et sett av relasjoner mellom steder, hendelser, fortellinger og erfaringer som kan gjøre virkeligheten tilgjengelig på noen måte.

Andre eksempler på metapoetiske selvspeilinger og forvrenginger finner vi i “HANDLINGEN kontinuiteter”, som består av åtte dikt der fire kupletter følges av et enkeltvers, en form som ble introdusert i forfatterskapet allerede i *Lys*. Kuplettene og den daktylske rytmen gjør at diktene minner om elegiske distika. Diktene inneholder klassiske elegiske motiver som kister og graver, prosesjoner, liklukt, ofringer av blomster og vin – fenomener Christensen metapoetisk refererer til som “hellige stenlitanier / der kværner i de dybe kulturlag” (SD 220). Elegiens konvensjonelle motiver resirkuleres i en samtidig politisk situasjon der “marxister på lurfødder”, “arbeidsmarkedets parter” og “lesbiske kvindesagskvinder” kjemper om å formulere paradisiske utopier. Også fragmenter fra den klassiske pastoralen er synlig i linjer som disse:

²¹¹ “[P]laces [...] can be imagined as articulated movements in networks of social relations and understandings, but where a large proportion of those relations, experiences and understandings are constructed on a far larger scale than we happen to define for that moment as the place itself, whether that be a street, or a region or even a continent. And this in turn allows a sense of place which is extroverted, which includes a consciousness of its links with the wider world, which integrates in a positive way the global and the local”. Massey, Doreen (1997): “A Global Sense of Place”, i Barnes, Trevor J. og Derek Gregory (red.): *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, London: Edward Arnold, s. 322.

Der findes profetier om paradís
lammét og løven i hvíle

euforiske lykkemíljøer
beskyttede barndomme

lugter som sygdomme
gamle hospitalske buketter

vand der bliver dovent
sløvsínd

så hellere et jordisk gok

(SD 225)

Det er først og fremst den kristne pastoralen som punkteres her, og det kleber et “sløvsínd” over bruken av slike former. Profetien som sjanger er bundet opp i kristen ideologi, og en slik diktning er “gamle hospitaliske buketter”, en neologisme som synes å si at sykehuset preger de blomstene med en eim av “sykdomme”. Passasjen kan leses metapoetisk som en kritikk av den kristne institusjonaliseringen av pastorale konvensjoner: En verdslig sjanger blir slukt av teologiens behov for å sette kristne profetier inn i et litterært formspråk. Det poetiske subjektet foretrekker heller det jordiske “gok” – et onomatopoetisk ord som mimer lyden av et kraftig slag, men også “de små kortvarige, ofte gentagne lyde som høns frembringer”.²¹² Denne tvetydige lyden synes altså å indikere at en materialistisk sanselighet, enten det er et slag eller lyden av husdyr, er å foretrekke over ideologienes konvensjonelle apparat.²¹³

Mot slutten av denne serien problematiseres opprøret mot autoriteter:

Der findes febrile manifester
ofring af blomster og vin

hvidklædte duer i bure
jomfruer skjulte i kister

vandreanedoter
videre fra rus til rus

græs der gør hjernerne grønne
lallende skønhed

índerst det politiske udspil

(SD 226)

Her stilles det spørsmål ved ideologienes berusende virkning. Ordet “græs” refererer sannsynligvis både til marihuana, som produserer “lallende skønhed”, og til aktivismens intense engasjement (“febrile manifester”). Koblingen mellom aktivismen og rusmidlene gjør at diktet kan leses som en kritikk både av massebevegelsenes revolusjonære ånd og av

²¹² “gok”, DDO, <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=gok>, nedlastet 27.04.2010.

²¹³ Frasen “et jordisk gok” er også tittelen på Svend Erik Larsens analyse av *det* fra 2001.

hippiekulturens tilbakelente attityde. Mulighetene som ungdomskulturene åpner, blir altså utforsket fra begge sider uten at noen får forrang. Diktene i denne serien kan derfor forstås som en kritikk av forenklete syn på sosial endring, og som et uttrykk for en tvil på utopienes ideologiske bakteppe. Det blir klart i de siste linjene av denne delen, der

en mand springer op på en søjle
lovprisning og jubel

politi og soldater åbner ild
hvad skal vi gøre

livet er helligt

(SD 227)

Diktserien ender altså i en scene som blander assosiasjoner til søylehelgentradisjonen i religionshistorien med et samtidig gateopprør. Vendingen fra “lovprisning og jubel” for individet som reiser seg fra massen vendes til et spørsmål om konsekvensene av det å delta i demonstrasjoner når maktapparatets bevæpnede styrker åpner ild. Den aforistiske konklusjonen “livet er helligt” kan derfor leses som et fåfengt og desperat svar på “systemets” maktdemonstrasjon. Frasen benytter seg av et kristent vokabular som om poesien kan tilføre det et nytt innhold når det settes inn i denne konteksten, men her står ingen Gud som garantist for frelsen. De profetier, manifeste og “stenlitanier” som serien refererer til blir alle fremstilt som politiske handlinger uten noen sikker utgang, og mannen på søylen synes ikke å bli tildelt noen rolle hverken som helgen eller dommedagsprofet.

Diktene som er omtalt her synes å motsette seg muligheten for å bli lest som poesi i tradisjonell forstand. De brer seg ut over mange sider snarere enn å etterstrebe et konsist uttrykk for aktivisme, massebevegelse og revolusjonære ideologier. Nettopp derfor kan de virke noe daterte i dag. Men før vi parkerer diktene som eksempler på sekstitallets engasjerte estetikk, kan vi forsøke å lese dem som en ideologikritisk parallell til de naturorienterte prosadiktene i PROLOGOS. Terry Gifford har foreslått termen *antipastoral* for en poesi som står i et antitetisk forhold til pastoralen, og som er et dialektisk korrektiv til idyllisering og forestillinger om tilbaketrekning til naturen. Antipastoralen viser frem avstanden mellom virkeligheten og pastoralen, og underminerer sjangerens konvensjoner. Denne avstanden kan forårsakes av en økonomisk og sosial realitet, men kan også forårsakes av at antipastoralen selv eksponerer den kulturelle bruken av pastorale konvensjoner. Gifford bruker William Blakes *The Marriage of Heaven and Hell* som eksempel på at kristendommens betryggende pastorale bilder av Himmelen blir avslørt som et intellektuelt fengsel som mennesket har skapt for seg selv. I *Songs of Innocence and Experience* avslører Blake de sentimentaliserende aspektene ved pastoralen som religiøst hykleri. Slik kunne han formulere tanker om sann

uskyld mens han beholdt at den menneskelige erfaringen er nødvendig for å gjenkjenne den: Uskylden kan aldri være selvbevisst.²¹⁴

Når Christensen foretrekker “et jordisk gok” foran kristen-pastorale bilder av “lammet og løven i hvile”, synes hun å anvende en lignende antipastoral strategi. Hun refererer også direkte til Blake når hun anvender passasjer fra *The Marriage of Heaven and Hell* som motto. I *Proverbs of Hell*, som kanskje er den mest berømte delen av verket, konstruerer Blake provokative motsetninger til Salomos ordspråk i Bibelen, og Christensens vittige, absurde og urovekkende sentenser i “HANDLINGEN konnexiteter” synes å være inspirert av *Proverbs*. Ett av disse sitatene er spesielt relevant for forståelsen av Christensens utopiske sosialisme: Epigrafen til dikt nummer seks er “*God made Man happy and Rich, but the Subtil made the innocent Poor*” (SD 233, uth. i orig.). Dette mottoet er igjen en omskriving av et utsagn fra et religiøst fundert forsvar for klassesamfunnets hierarki i Blakes samtid. Biskop Richard Watson hadde hevdet i en preken at “*God made both Rich and the Poor*”, og Blake reagerte med å skrive om dette til linjene som vi finner hos Christensen. Blakes kritikk er allegorisk, og skal leses som en avvisning av alle former for autoritær disiplin og av autoriteter som “*God & Priest & King*”.²¹⁵ Kanskje er det denne antiautoritære holdningen som har appellert til Christensen?²¹⁶

Dikt nummer åtte siterer noen linjer fra Blakes lange dikt *Jerusalem* som motto.²¹⁷ Her skuer Los, en dikterskikkelse som trolig ligger nært Blake selv, utover den fiktive byen Golgonooza og reflekterer over sin oppgave. Han ser verden som en strøm av ord, arbeid og

²¹⁴ Gifford, *Pastoral*, s. 120, 134-135. Hvis vi følger Giffords dialektiske modell, kan altså ikke pastoraler som er selvbevisst sin konvensjonelle og idealiserende status kalles pastoraler. Theokrits *Idyller* uttrykker jo både en pastoral selvbevissthet og et kritisk-realistisk perspektiv på sosiale spørsmål, og det skulle bety at den lyrikeren som regnes som pastoraldiktningens opphavsmann ikke skrev pastoraler i egentlig forstand. Gifford prøver å løse dette spørsmålet ved å hevde at realismen i Theokrits idyller som “*passages of realistic anti-pastoral within classical pastorals*” (120). Men dette synes som en *ad hoc*-løsning, og selv om Giffords bok har bidratt til teoretiseringen av pastoralbegrepet i økokritikken, fremstår modellen lite egnet til å forklare spenningen mellom konvensjonalitet og selvrefleksivitet i den pastorale tradisjonen.

²¹⁵ Se Makdisi, Saree (2003): *William Blake and the Impossible History of the 1790s*, Chicago: University of Chicago Press, s. 67-68.

²¹⁶ Eller kanskje kjente hun også sitatet fra en sammenheng som lå nærmere hennes egen samtid? I essayet “*Socialism and the intellectuals*” fra 1957 diskuterer E.P. Thompson problemer som kommunismen, sosialismen og humanismen tilsynelatende ikke makter å håndtere (som f.eks. hydrogenbomben, selvmordsrater, lykke, levestandard osv.) Han siterer nettopp denne passasjen fra Blake. Thompson, E.P (1957): “*Socialism and the Intellectuals*” i *Universities and Left Review*, nr. 1, s. 32, nedlastet fra http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/ulr/1_socialismint.pdf 7.3.2011. Thompson var påvirket av den britiske romantikkens forfattere, men avviste samtidig utopistisk tenkning. Han forsøkte å konstruere en sosialistisk etikk på bakgrunn av en romantisk ontologi. Jeg har ikke greid å fastslå om Christensen kjente til Thompsons essay, men Blakesitatet og de politiske spørsmålene han berører sammenfaller med Christensens egne interesser. Se også Kenny, Michael (2000) “*Socialism and the romantic ‘self’*”: The case of Edward Thompson”, *Journal of Political Ideologies*, nr. 1.

²¹⁷ Sitatet mangler en repetisjon av “*not lost*” hos Christensen. Det er uklart om dette er en feil eller en bevisst handling fra hennes side.

ønsker der mennesker eksisterer bare på grunnlag av sine handlinger.²¹⁸ Et slikt syn på poesi og verden minner klart om Christensens. Samtidig blir den antipastorale ideologikritikken vendt mot den radikale samfunnskritikkens berusende og febrile karakter. Ved å appropriere utsagnet “livet er helligt” fra en kristen kontekst får Christensen vist at det finnes sannheter også i de religiøse livssynenes poesi. Den antiautoritære kritikken hos Christensen er nært knyttet til en bevissthet om den politiske radikalismens glorifisering av opprør mot det bestående og om den apati eller usikkerhet som preger situasjoner der sosiale strukturer og relasjoner skal omveltes.

Byen som utopi og trusselen om bomben

Vi kan forstå enkelte av formvalgene i *det* som en reaksjon på samtidige hendelser som formet det sosiale rommet både i Danmark og internasjonalt. Demokratiseringen av Tsjekkoslovakia på begynnelsen av 1960-tallet og den påfølgende invasjonen i 1968 viste hvor skjørt demokratiet var. Sammen med vietnamkrig, feminisme og en friere seksualitet forandret disse hendelsene de kollektive forestillingene om det sosiale rommet. Den eksplisitte seksualiteten i *det* kan for eksempel både forstås som en konsekvens av den seksuelle revolusjonen i internasjonal forstand og endringen i danske medielovgivning som åpnet for publisering av pornografi i 1967. I den forstand kan diktet sies å samle de erfaringer som den nye kosmopolitiske kulturindustrien representerte i samtiden.²¹⁹ Det skjedde også radikale endringer i Københavns bymiljø på slutten av 1960-tallet: Byggingen av såkalte “parcelhuse” – moderne villaer i forstadsstrøkene – skyter fart, og i tidsrommet mellom 1960 og 1980 flytter over 1,5 millioner dansker inn i de 450.000 boligene som blir oppført.²²⁰

I et av sine essays fra perioden spør Christensen hvilke begrep vi kan bruke om denne nye sosiale virkeligheten:

Hva er denne by, er den kunstværk, mobile, byggeklodser eller hvad? Det må vel være muligt at skrive sig ind på det. Den dag vi kan putte massesamfunnet ned i klichékassen, har vi formodentlig fundet et nyt navn til det. Man drømmer trods alt om en mere menneskeværdig betegnelse på det, vi lever med i. (DAL 24)

²¹⁸ Punter, David (1981): “Blake: ‘Active Evil’ and ‘Passive Good’” i Aers, David, Jonathan Cook og David Punter: *Romanticism and Ideology. Studies in English Writing 1765-1830*, London: Routledge og Kegan Paul, s. 24.

²¹⁹ Se Mortensen og Schack, *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, s. 20.

²²⁰ Mortensen og Schack, *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, s. 15. Som et resultat av politiske prosesser blir en stor andel av den danske befolkningen sikret bolig og en grunnleggende levestandard, men samtidig skjer det også en arkitektonisk, sosial og kulturell homogenisering i det danske samfunnet.

Den dehumaniserende effekten i begrepet “massesamfundet” blir forsøkt erstattet med mer lekende og estetiske orienterte termer som “kunstværk, mobile, byggeklodser”. En slik innstilling antyder at Christensen skriver på et tidspunkt da det nye samfunnet ennå ikke har funnet sin form, og der forfattere kappes med politikere, journalister og andre om å definere hva det skal kalles. Tenkere som Guy Debord hevdet at urbanismen og funksjonalismen reduserte menneskets kreative spillerom, og kritiserte en byplanlegging som først og fremst hadde smidig motortrafikk som mål.²²¹ I manifestet “A Different City for a Different Life” beskrev han hvordan store befolkningsmasser var dømt til å dø av kjedsomhet i kirkegårder av betong.²²² Men Debord var også positiv til mulighetene for å stimulere en hel befolkning til nye estetiske opplevelser i byen. Situasjonismen approprierte medier (*détournement*) og konstruerte subversive kartografier i det offentlige rom gjennom urbane vandringar (*dérive*).²²³ Ved å bevege seg gjennom byens rom kunne deltakerne akkumulere en mengde kvalitative data og dokumenterer odører og tonaliteter, ubevisste rytmer og bevisste melodier, fasader i ruiner – kort sagt hele byens dynamikk av separasjon og kontinuitet.²²⁴

På sett og vis er *det* et poetisk uttrykk for en lignende utadrettet og planløs utforskning av byrommet. Christensen på sin side er øyensynlig ambivalent til urbane rom. Subjektet fremstiller seg ett sted som en magnet som driver rundt i den navnløse byen (ikke ulikt Debords *dérive*-praksis). Samtidig er byen også et slags utopisk mål som aldri kan nås:

Det er i denne by (en skov et sprog)
 vi deler med hinanden
 eller i den by vi drømmer jeg drømmer
 når jeg fjernes og placeres et helt andet sted
 (det er byen der placeres et helt andet sted)
 det er i denne fjernede by der aldrig kommer nærmere
 det er dér jeg befinner mig
 dér jeg driver rundt som en magnet
 et princip
 suger tilfældigheder til mig
 spytter dem ud som systemer
 hej, verden! (SD 185)

Diktet oppløser skiller mellom by og skog, natur og kultur, språk og virkelighet, drøm og våken tilstand. Christensen repeterer utsagnet om at “det hele” kan “fjernes og placeres et helt

²²¹ Merrifield, Andy (2005): *Guy Debord*, London: Reaktion, s. 28.

²²² Debord, Guy (2002): “A Different City for a Different Life” i Tom McDonough (red.): *Guy Debord and the Situations International. Texts and Documents*, Cambridge, Mass.: October. s. 95-101. Se også Bolt, Mikkel (2004): *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*, København: Politisk revy, s. 53-54.

²²³ Holmes, Brian (2007): “Do-It-Yourself Geopolitics: Cartographies of Art in the World”, i Blake Stimson og Gregory Sholette (red.): *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis: University of Minneapolis Press.

²²⁴ Merrifield, *Guy Debord*, s. 31.

andet sted”, men her er det kollektive “hele” byttet ut med “jeg”, som om det poetiske subjektet kan romme alle byens tenkelige stemmer. Parentesinnskytelser modifierer eller kommenterer fortløpende den poetiske utsigelsen, og selv om diktet avslutter med et “hej, verden!”, sier det poetiske subjektet også at byens utopiske tilstand “aldri kommer nærmere”. Systemet hos Christensen er altså ikke et totalt lukket kretsløp av fysiske hendelser, men heller et av mange *mulige* organiseringsformer i universet. Det utopiske bildet av byen til tross: Subjektet befinner seg i den utopiske byen, og spytingen kan forstås som en metonymi for den poetiske utsigelsen og som en metonymi for poesiens forsøk på å utkaste stadig nye modeller og systemer som kan flytte diktets “vi” stadig nærmere en ny kollektiv eksistens der avstand, grenser og kategorier er oppløst i en felles tilstand.

Men mulighetene for en ny utopisk og kollektiv eksistens var også hjemsoekt av faren for et reellt globalt kollaps. Detoneringen av den første fisjonsbomben den 16. juli 1945 symboliserte ifølge miljøhistorikeren Donald Worster at mennesket for første gang var i besittelse av et våpen som kunne utslette alt liv på jorden. Den offentlige bevisstheten om de potensielle skadevirkningene ble vekket av prøvesprengningene på Bikiniatollen på 1940- og 50-tallet, og radioaktivt nedfall, irreversibel genetisk skade og akkumulasjonen av giftstoffer i naturen ble nå en del av vanlige menneskers forestillinger.²²⁵ En rekke kjernefysiske prøvesprengninger etter andre verdenskrig viste at stadig flere land deltok i utviklingen og testingen av atombomber. Detonasjonene til USA (1945), Sovjetunionen (1949), England (1952), Frankrike (1960) og Kina (1964) ble ansett som et uttrykk for et ustabil og stadig eskalerende globalt klima, og til tross for at motstanden manifesterte seg i avtaler om å begrense prøvesprengningene til underjordiske tester, fortsatte utprøvingen ufortrødent utover 1960- og 70-tallet. Trusselen om total entropi i negativ forstand var derfor ikke et teoretisk konstrukt; den representerte en svært reell mulighet for at hele planeten kunne ødelegges i et kjernefysisk holocaust.

Atombomben formet sammen med frykten for stråleskader og toksiner en egen topologi fra og med 1950-tallet. Historikeren Terry H. Anderson påpeker at den radioaktive isotopen strontium 90 ble påvist i amerikansk melk i 1958, og at to tredeler av den amerikanske befolkningen anså trusselen om en kjernefysisk krig som USAs alvorligste problem.²²⁶ Også Danmark ble direkte involvert i dette stormaktsspillet: Et amerikansk B52-bombefly som bar fire atomvåpen havarete på Grønland 21. januar 1968, en hendelse som

²²⁵ Worster, *Nature's Economy*, s. 339-340.

²²⁶ Anderson, Terry H. (2007): *The Sixties*, New York: Pearson Longman, s. 10.

inntraff dagen før Folketingsvalget, og som utløste en betydelig politisk krise i Danmark.²²⁷ Mange dansker deltok i arbeidet med å fjerne omkring 237,000 kubikkfot med forurenset snø, is, vann og vrakrester i området. Flere av disse ble syke eller døde i årene etter operasjonen. Det hersker fremdeles tvil omkring de faktiske hendelsene, og det har blitt hevdet at varmen fra brannen forårsaket at en av bombene smeltet gjennom isen og ble liggende på havbunnen.²²⁸ Atombomben ble til og med en del av psykiatrien: I en bok fra 1967 skriver R.D. Laing at han hadde behandlet en kvinnelig pasient som hevdet at hun hadde en atombombe inne i kroppen.²²⁹ Ifølge filmviteren Joyce A. Evans ble atombomben forestilt som en kosmisk naturkraft, og ikke et produkt av politikk og ingeniørkunst. Koblingen mellom det religiøse og det teknologiske skapte en følelse av ærefrykt, og Evans hevder at det dermed ble etablert et språk som reduserte det politiske ansvaret for teknologiens anvendelse, og der massemedia kunne beskrive utviklingen og bruken av atombomben som en naturlig prosess hinsides menneskelig kontroll.²³⁰

Nettopp dette aspektet av (manglende) menneskelige kontroll tematiseres i *det*: I starten av LOGOS blir vekst i abstrakt forstand assosiert med detonasjoner når “en kontrollampe summer” og “eksplosjonen tar fart” (SD 136). Kontrollampen synes å antyde et menneskelig ansvar for den teknologiske styringen av ødeleggelsen, men når eksplosjonen blir beskrevet som et akselererende fenomen, peker teksten på at vi starter noe som antar et eget liv, og som beveger seg eller vokser utenfor kontroll. Senere blir eksplosjonsmotivet knyttet til en form for muterende morfogenetisk kraft i biologien, når det “inde i cellernes planløse tum- / len” er en “tillid til alt det tilfældige: ind- / greb ’opråb’ små eksplosjoner eller / ’vanvid’ samvær bindinger gitre”, en *accumulatio* som dynger sammen biologiske endrings- og seleksjonsmekanismer (SD 153). Koblingene mellom menneskelig ansvarlighet, eksplosjonsmotivet og biologiske mutasjoner finner vi også andre steder i *det*. I “Handlingen

²²⁷ Se Scott D. Sagan (1993): *The Limits to Safety. Organizations, Accidents, and Nuclear Weapons*, Princeton: Princeton University Press, s. 180.

²²⁸ Denne bomben – hvis den eksisterer – har aldri blitt funnet. Se “Uvished om brint-bombe”, *BT* 13. august 2000 (<http://www.bt.dk/article/20000813/forside/108130593>), nedlastet 24.5.2011. Arbeiderne som ble syke har imidlertid sådd tvil ved danske politikeres forklaringer (se “Nyt opgør om Thule-bomber”, *BT* 14. august 2000 <http://www.bt.dk/article/20000814/forside/108140517>, nedlastet 24.5.2011). Christensen referer dessuten til en hendelse i Texas på 1950-tallet der sneen ble forurenset av radioaktivt nedfall (DAL 149).

²²⁹ Laing brukte ifølge sosiologen Phil Brown denne vrangforestillingen i sin kritikk av kapitalismens effekt på menneskelivet ved å spørre: “who is crazier, the schizophrenic who believes they have a nuclear bomb inside their disembodied self, or the well-adjusted military man with the capability of dropping that bomb?” Dette politiske perspektivet i antipsykiatrien var imidlertid både naivt og underutviklet ifølge Brown, og utviklet seg til en glorifisering av sinnssykdom og en ekstrem idealisme som la mindre vekt på pasientenes smerte og lidelse. Brown, Phil (1985): *The Transfer of Care. Psychiatric Deinstitutionalization and Its Aftermath*, London og New York: Routledge, s. 168-169.

²³⁰ Evans, Joyce A. (1998): *Celluloid Mushroom Clouds. Hollywood and the Atomic Bomb*, Boulder, CO: Westview Press, s. 38-39.

transitiviteter 1” er en gruppe soldater skjult inne i tanks “camoufleret som store befrugtede sten”, som om stridsvognene er inorganiske ting som svulmer med menneskelig liv. De tenker på sine rasjoner av “sandsynlige glæder”, men det lyriske subjektet påpeker med et aforistisk uttrykk at “glæden er ofte et hastigt muterende gen”. Årsaken til tanksenes plassering er hensynet til “udbyttegivende truster” og “staternes økonomi” – et uttrykk for en tidstypisk mistro til sammenblandingen av korporativer og storpolitiske interesser.

Stemmen fører leseren videre inn i en form for profetisk tale:

På forhånd er bomben de kaster et misdannet foster
På forhånd er bomben en sprængt fantasi

Deres time skal komme som om den var kommet i drømme
Som om deres sperma var overophedet trotyl
Som om deres tanker var stærke elektriske strømme
Deres skrig en kopi af sirenenes hyl (SD 212)

Den daktylske rytmen synes å dirre av harme over de genetiske skadene som bomben kan forårsake. Sirenene er tvetydige skapninger: De assosierer selvsagt til krigens sirener som varsel om et angrep, men også til de mytiske skapningene. Diktet kan synes tidstypisk for en 1960-tallsmodernisme som *det* representerer, som for eksempel når Christensen kaller napalmen som “brænder sig ind i et pigebarns hud” for “Amerikas stempel” (SD 216). Sinnet som teksten uttrykker forsterkes når kategoriene sammenblandes – bomben er allerede en sprengt fantasi og et misdannet foster. De seksualiserte bildene, som når jeget forestiller seg soldatenes sperma som ustabil trotyl (sprengstoffet TNT) og deres tanker som elektriske strømmer, skaper en uhyggelig apokalyptisk visshet i den bibelske dommen “Deres time skal komme”. Det eneste “restproduktet” av dette apokalyptiske scenariet er maktens “strengt økonomiske hensyn” og “et evindeligt sørgeligt gensyn / med noget der aldrig blev andet end slået ihjel” – nok et bibelsk uttrykk, men her invertert slik at moselovens forbud blir snudd til en sikker død for dette “noget” som vi ikke vet hva er.

Flere steder forsøker det poetiske subjektet også å fremstille fragmenteringer på et globalt plan, som når det sier at det “tænker på det globale indhold” (SD 177), eller når det i telegramstil formidler hvordan det kan

føle at en arm er en gade/stop/at et hoved er et torv i en forstad/
stop/at brystet er et rækkehus i Brooklyn/stop/maven en fabrik i
Yokohama/stop/tarmene et træ/stop/i en baggård i Frankfurt
/stop/kønsakten/stop/et Concordefly der lander i Tivoli/stop/ (SD 181)

Kroppen utvides til et globalt univers der alle fjerne steder henger sammen, og der reisetider og hastigheter kan aksellereres av ny teknologi. Concordeflyet fløy for første gang i 1969, og var det første kommersielle flyet som gikk raskere enn lyden. Det franske ordet *concorde*

betyr enighet, harmoni eller union, og det hviler en viss utopisk drøm om foreningen av motsetninger når ordet opptrer i sammenheng med “kønsakten” og forestillingen om at storbyer på tre kontinenter kan føres sammen i en sensuell og kroppslig erfaring. Diktet risser opp et kosmopolitisk nettverk av moderne industristorbyer, men referansen til Tivoli i hjertet av København tilfører telegrammet karnevaleske assosiasjoner. Diktet uttrykker imidlertid også en ambivalens direkte til en du-instans, som om telegrammet ikke er noen garanti for at kommunikasjonen mellom mennesker skal finne sted – det poetiske subjektet skal “emaljere de håbløse ord med sekreter” og “fylde denne endeløst [/] forsvindende by /stop/ med en mangel på forklaring/stop/for din [/] skyld”.²³¹ Hverken diktet eller byen har noen iboende mening for subjektet eller for du-instansen som apostroferes, og de mange metaforene fra erotikken antyder at “nydelsen / sanserne / stofskiftet” (SD 181) er et forsøk på å fange flyktige samtidserfaringer av globale endringer på samme skala som rent kroppslige fenomener. Bare noen få sider etter følger “telegrammer der aldrig når frem til en klode” (SD 189) i taktfaste daktyler, som om det vi nettopp har lest er et forsøk på å kommunisere med hele planeten.

Vi kan derfor forstå dette diktet som et uttrykk for en usikkerhet overfor den nye teknologiens hastighet. Både telegrammet og concordeflyet var innovasjoner som frigjorde mennesket fra en stedbunden tilværelse, samtidig som de behøvde et sammensatt teknologisk støtteapparat for å fungere. Romfartsrevolusjonen var en viktig del av denne utviklingen, og i juni 1969 var den første månelandingen en realitet. Christensens *det* ble lest direkte inn i denne konteksten: Per Højholts anmeldelse er illustrert med et bilde av en amerikansk astronaut på månen, og bildeteksten lyder “Baggrunden for bøgerne: Mennesker på Månen”. Romkappløpet skapte til og med et behov for en “utenomplanetarisk” lovgivning: FNs traktat om det ytre rom (“Outer Space Treaty – 1967”) etablerte det ytre rom og dets himmellegemer som et område for hele menneskeheten uavhengig av økonomisk eller vitenskapelig utviklingsnivå, og som et territorium fritt for imperialistiske annekteringer eller utplassering av kjernefysiske våpen. FN-dokumentet uttrykker en ikke ubetydelig utopisme: Menneskeheten kan danne et fredelig globalt fellesskap utenfor vår egen hjemplanet når vi ikke har maktet å skape på Jorden.²³² Sammenhengene mellom kommunikasjon og kontroll kan spores tilbake til systemestetikkens fortolkninger av kybernetikkens styringssystemer og informasjonsstrømmer. N. Katherine Hayles beskriver utviklingen av globale

²³¹ SD 181. Skråstrekene i klammeparentes markerer linjeskift i diktet.

²³² Se McDougall, Walter A. (1985): *The Heavens and the Earth. A Political History of the Space Age*, New York: Basic Books for en diskusjon av de politiske aspektene ved romfartens historie.

men et blad en gren entropi

Alligevel danner jeg, i mørke
på hjemvejen
inde i mig selv
billeder køligheder kuldegrader
fiktive træer der er døde i verden
blå og besværlige
som om naturen gjorde spring ind i døden
i mig

(og naturen gør faktisk spring)

(SD 183)

Å skrive poesi om en ikke-menneskelig verden er å forsøke å innta et perspektiv utenfor mennesket. Dette er selvsagt en umulighet, og naturens grønne lys blir derfor en kontrast til subjektets bilder som dannes “i mørke / på hjemvejen” – som om naturen er noe vi drar til og så forlater igjen. Slike bilder blir bare tilstivnede sjablonger, og tilsynelatende levnes poesien få muligheter til reell innsikt i dette enkeltdiktet. Den siste parentes bryter imidlertid inn i utsigelsen for å minne oss om at det også finnes andre krefter i naturen: Den kan gjøre “spring” – produsere en “pludselig forandring eller overgang til et nyt, betydningsfuldt, evt. længerevarende eller risikabelt foretagende”, slik DDO uttrykker det.²³⁵ Dermed synes diktet å trekke opp et skille mellom en poetisk virkelighet, der livet ikke kan representeres som annet enn “fiktive træer der er døde i verden”, og en ytre fysisk virkelighet der autopoetiske prosesser til stadighet produserer nye fenomener og former for å motvirke entropien. Vi skal imidlertid ikke tro at Christensen er pessimist på poesiens vegne, for i den siste parentes synes det poetiske subjektet å bryte ut av den konvensjonelle diskursen for å representere naturens faktisitet. Slike informerende eller korrigerende parentesinnskytelser er i seg selv tekstkonvensjoner som er like arbitrære som poesien. Når naturen kan gjøre nye og uventede sprang i evolusjonsprosessen, kan kanskje også diktet gjøre det?

De skapelses- og nedbrytningsprosesser som ble behandlet på individ- og artsnivå i PROLOGOS utvides i LOGOS til perspektiver som omfatter hele planeten Jorden:

Det regner Solen skinner Det sner
Det stormer Vejret er meget forskelligt
Efter de forskellige steder på Jorden
Jorden drejer rundt Og engang forsvinder den
Som sand der forsvinder mellem fingrene
Uden at der er nogen fingre
Den forsvinder bare Og sandet forsvinder
Og billedet af jorden som sand der forsvinder forsvinder

Men indtil videre drejer jorden altså rundt
Og er meget forskellig fra sand der forsvinder
Er stor og fast og har plads til en masse

²³⁵ “spring”, DDO, <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=spring>, nedlastet 31.03.2011.

På en masse forskjellige steder
Hvor vejret er meget forskjellig
Det sner f.eks. eller regner eller stormer
Solen skinner Eller månen og stjerne lyser
Love Love Love Happy happy love (SD 197)

Syntaksen og ordvalget er hverdagslig. Setningene mangler punktum, og de store forbokstavene som opptrer med jevne mellomrom antyder at den poetiske utsigelsen stadig avbrytes – eller avbryter seg selv – og begynner på nytt uten opphør, på jakt etter det passende uttrykket for erfaringen av planetens størrelsesorden. Slike naivistiske linjer viser hvordan Christensen er på leting etter et poetisk uttrykk som kan overskride refleksjonen over observerbare natufenomener og komme frem en måte å skrive på som fanger den nye størrelsesordenene som preger 1960-tallets forståelse av det globale rommet. Kanskje er dette et satirisk angrep på umulighetene i romantikkens sansende diktersubjekt? Eller kanskje er det også en apokalyptisk visjon av en fremtid der mennesket ikke lenger finnes? Uansett hvordan diktet skal fortolkes, har vi fremdeles et ansvar for det bestående: “indtil videre drejer jorden altså rundt / Og er meget forskjellig fra sand der forsvinder / Er stor og fast og har plads til en masse / På en masse forskjellige steder”. Vi lever fremdeles i en tid der verden finnes og der den utopiske muligheten for et fellesskap kan realiseres.

Christensen skriver imidlertid dette på et tidspunkt da mange spådde kloden en dyster fremtid. Allerede i 1953 hadde den amerikanske biologen Fairfield Osborn skissert sine tanker om fremtidens befolkningstall og ressurstilgang i *The Limits of the Earth*.²³⁶ Den bestselgende boken knyttet den globale befolkningsveksten til mer grunnleggende spørsmål om kulturens og sivilisasjonens fremtid. Men en annen og langt mer apokalyptisk bok som gjorde slike teorier kjent. Paul Ehrlichs *The Population Bomb* (1968) fikk internasjonal oppmerksomhet og ble raskt oversatt i Skandinavia.²³⁷ Den kontroversielle boken kobler befolkningsstatistikk og politisk ideologi i en hyperbolsk bombemetafor og inneholder skremmende prediksjoner om konsekvensene av overbefolkning. Ehrlichs bok, som hevdet at hundrevis av millioner ville sulte i hjel på 1970-tallet, åpner med en anekdote fra India, der han beskriver hvordan han sammen med sin kone og datter opplever en drosjetur gjennom et slumkvarter i Delhi:

The seats were hopping with fleas. The only functional gear was third. As we crawled through the city, we entered a crowded slum area. The temperature was well over 100, and the air was a haze of dust and smoke. The streets seemed alive with people. People eating, people washing, people sleeping. People visiting, arguing, and screaming. People thrusting their hands through the taxi window, begging. People defecating and urinating. People clinging to

²³⁶ Osborn, Fairfield (1953): *The Limits of the Earth*, Boston: Little, Brown and Company. Se også Tobin, Kathleen A. (2004): *Politics and Population Control. A Documentary History*, Westport, Conn.: Greenwood Press.

²³⁷ Den norske utgaven *Befolkningsbomben. Fødselskontroll eller undergang?* kom i 1969, samme år som *det*.

buses. People herding animals. People, people, people. As we moved through slowly the mob, hand horn squawking, the dust, noise, heat, and cooking fires gave the scene a hellish aspect. Would we ever get to our hotel? All three of us were, frankly, frightened. It seemed that anything could happen – but, of course, nothing did. Old India hands will laugh at our reaction. We were just some overprivileged tourists, unaccustomed to the sights and sounds of India. Perhaps, but the problems of Delhi and Calcutta are our problems too.²³⁸

Ursula Heise påpeker den manglende årsakssammenhengen hos Ehrlich – varmen, loppene, de tekniske feilene i drosjen, luftforurensningen og de manglende sanitærforholdene er mer beslektet med fattigdom og underutvikling enn med overbefolkning. Men anekdoten reflekterer et grep som var vanlig i nymalthusiansk tenkning i denne perioden: Den kobler det abstrakte demografiske begrepet *overbefolkning* med intense og angstfylte sanseerfaringer fra et bymiljø som først og fremst består av mennesker.²³⁹ Nedslagsfeltet til Ehrlichs bok var bredt: I 1968 publiserte for eksempel danske Erik Knudsen *Menneskebomben*, en samling med dikt og revysanger som harselerer med tanken om at det vil være 120 mennesker per kvadratmeter på Jorden i 2800.²⁴⁰

Denne diskursen berøres av den poetiske stemmen i *det* når den sier at det finnes “skove af voldsomme febertrær / kendt for deres hurtige vækst”. Febertreet (*Eucalyptus globulus*) vokser svært hurtig og har et høyt vannforbruk, og har fått sitt navn fordi det tørlegger sumpområder slik at malariamyggens livsvilkår blir dårligere. Christensen anvender artsnavnet som en metafor for “en stigning i verdenstemperaturen / en frodighed i samtlige køn // folk kommunikerer med besathed / med en fart som i billedorkaner” (SD 222). Her synes altså febertreets hurtige vekst og konnotasjonene til temperatur og “besathed” å utvides til en høynet intensitet i det globale samfunnet. Vekstbegrepet kan også knyttes til ideene om en global økokrise som ble formulert i årene omkring 1970, og vi kan lese “verdenstemperaturen” som en omskriving av frykten for global oppvarming – tanken om drivhusgasser ble en del av 1960-tallets forestillingsverden med utgivelser som Paul Ehrlichs *The Population Bomb* i 1968.

Den nymalthusianske bølgen i perioden 1950 til og 1970-tallet presenterte statistiske prediksjoner for den fremtidige demografiske utviklingen på Jorden: Menneskeheten hadde brukt hele sin historie frem til ca. 1800 på å nå en milliard. Det tok 130 år å nå to milliarder. Og i perioden 1930 til 1960 vokste vi til tre. Slike tall produserte apokalyptiske forestillinger om globale sultkatastrofer i denne perioden. Biologen Joel E. Cohen viser imidlertid i *How Many People can the Earth Support?* (1995) hvordan slike matematiske modeller bygde på en

²³⁸ Ehrlich, Paul (1968): *The Population Bomb*, her etter Heise, s. 73.

²³⁹ Heise, *Sense of Place, Sense of Planet*, s. 74.

²⁴⁰ Knudsen, Erik (1968): *Menneskebomben. Sange og monologer*, København: Gyldendal, s. 89.

lang rekke variabler og spekulasjoner og hvordan resultatene ble anvendt i ressurspolitiske spørsmål. Særlig viktig var spørsmålet om areal vs. befolkningsstørrelse, og hvorvidt Jordens samlede landområder kunne brødfø planetens befolkning.²⁴¹

Slike statistiske prediksjoner gjorde at det ble trukket et skille mellom frivillig *familieplanlegging* og tvangsorientert *populasjonskontroll* på 1960-tallet. Ifølge Matthew Connelly ble prevensjonsteknologi, økt tilgang til abort og tvangssterilisering politiske verktøy for å endre befolkningens seksualvaner og familiepolitiske holdninger. En representant for en befolkningskontrollorganisasjon foreslo for eksempel at India kunne sprayes en gang i året med en "prevensjonståke" fra fly, og at effekten deretter kunne nøytraliseres ved en reseptbelagt pille. Denne "økologiske" tenkningen om en nasjons befolkning var grunnet i sultkatastrofer og epidemier, og men også i militærmaktenes bekymring over at høy barnedødelighet forårsaket tap av rekrutter til vernepliktsystemene, så vel som i politiske bekymringer over at fattige mennesker fikk langt flere barn enn de kunne brødfø (som ville bety økte offentlige utgifter).²⁴² Ifølge James Gleick spilte økologien en viktig rolle i utviklingen av matematiske modeller som kunne korrigere malthusianske forestillinger om en lineær befolkningsvekst.²⁴³ Ehrlichs forestilling om en befolkningsbombe kunne imøtegås med andre og mer komplekse matematiske modeller.²⁴⁴ Det forhindret imidlertid ikke at forestillingen om en befolkningsbombe forble en viktig metafor i den offentlige bevissthet, slik Knudsens bok er et populærkulturelt uttrykk for.

Synspunktene i *The Population Bomb* ble heftig debattert etter utgivelsen, og boken kan forstås som et tidlig eksempel på den retoriske koblingen mellom apokalyptikk og økologien som en vitenskap om planetens helse.²⁴⁵ Dette har særlig interesse i en økologisk sammenheng: Ifølge Greg Garrard kan apokalypsen forstås som en proleptisk sjanger som vokser frem i krisetider. Det følger derfor for apokalypsen at den selv må piske opp krisen til en proporsjon som er passende for tidens ende.²⁴⁶ Garrard betrakter apokalypsen som en sentral trope i både miljøaktivisme, politisk ideologi og kulturelle uttrykk. Garrard sier videre

²⁴¹ Estimaten gjennom historien varierer fra mindre enn én milliard til mer enn 1000 milliarder, ifølge Cohen. Cohen, Joel E. (1995): *How Many People can the Earth Support?* New York og London: Norton, s. 161-236. Rekkevidden på befolkningsestimatenens nedre øvre grense er gjengitt på side 212 og 213.

²⁴² Connelly, Matthew (2008): *Fatal Misconception. The Struggle to Control World Population*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, s. 191, 248, 245.

²⁴³ Gleick, James (1987): *Chaos. Making a New Science*, New York: Viking, s. 59, 62.

²⁴⁴ Kaosteorien, slik den formuleres på begynnelsen av 1960-tallet av Edward Lorenz, fungerte som et vitenskapelig korrektiv til Ehrlichs spekulasjoner. Denne teoretiske nydannelsen vektla ikke-lineære tenkemåter i naturvitenskapen. Den såkalte sommerfugleeffekten er et ofte sitert begrep, som refererer til at selv små variabler kan forårsake store resultater i dynamiske systemer.

²⁴⁵ Garrard, *Ecocriticism*, s. 105.

²⁴⁶ Garrard, *Ecocriticism*, s. 86.

at vi må skille mellom en religiøs og en sekulær apokalypse. I motsetning til den jødisk-kristne eskatologiens utopi om en ny gjenspektet jord, er den sekulære apokalypsen en forestilling om et uopprettelig opphør av liv på planeten.²⁴⁷

Frykten for befolkningsekspløsjonen synes å drive den poetiske stemmen til en aktivistisk posisjon i *det*:

Der er overskudslagre af majs artiskokker og hvede
som aldrig bliver solgt med en dårlig profit
Der er svin der har vokset sig sygeligt fede
men kunstigt forsynes med god appetit

Der er dynger af rådnende ris og tomater
og bjerge af stinkende anløbent kød
Der er landsbrugsministre og barske prælater
der priser sig fri for de sultendes nød

Der er fisk nok til alle med nok proteiner
Det er fisk der går ind i de sultendes net
Det er fisk til de dunkende samfundsmaskiner
der kun gør den mætte endnu mere mæt

(SD 214)

Diktet kobler eksplisitt matvareproduksjon med økonomi og politikk. Det uttrykker dessuten noe som kan virke som et kornukopisk syn på naturens uuttømmelige evne til å forsyne hele menneskeheten med mat. Det synes også relativt sentimentalt og naivt i synet på forholdet mellom ressursfordeling og samfunnsmaskinens makt. I det hele tatt minner det om protestvisens modus, noe som forsterkes av vekslingen mellom mannlig og kvinnelig kadens og den anapestiske rytmen i diktet. Resultatet er et metrum som klinger både aktivistisk og naivt.²⁴⁸ Diktet konstruerer en spenning mellom et enkeltindivids sang om politiske problemer og demografiske spørsmål på global skala. Anaforene “Der er”/”Det er” insisterer på sannhetsgehalten i ytringene. Men diktet mangler også den modernistiske subjektforståelsen som gjennomsyrrer resten av verket. Dette diktet fremstår derfor som innkapsling av en

²⁴⁷ Garrard hevder derfor at Malthus’ teorier paradoksalt nok er derfor en *anti-apokalyptisk* teori: Den hevder at det vil være en kontinuerlig konflikt mellom befolkning og ressurser, og ikke et plutselig fremtidig kollaps. Den representerer også et vitenskapelig korrektiv til samtidige utopiske ideer om en uavbrutt materiell og moralsk vekst, slik for eksempel den politiske filosofen William Goodwin (1756-1836) formulerte dem. Hvis Goodwin er arkadisk og utopisk, er altså ikke Malthus apokalyptisk, men heller økologisk og realistisk, påpeker Garrard. Imidlertid har Malthus’ teorier tjent til å legitimere andre og mer makabre eskatologier (*Ecocriticism*, s. 93-94).

²⁴⁸ Kanskje er denne enkle metriske formen også grunnen til at deler av *det* ble tonesatt og utgitt på plate av Pia Raug i 1981 (Baggesen, *Seks sonderinger*, s. 208). Den tonesatte versjonen solgte over 35.000 eksemplarer i Danmark (Kjærstad, “En kombinasjon av verden og meg selv”, s. 2). Det litterære rommet i tekstene er ifølge Lundgren et dykk ned i “drømmens system af spejlinger, parallelforskyvninger og kinesiske æsker” (TV 168). Orienteringen mot politiske problemstillinger i et ytre geografisk rom skjer altså samtidig med en oppløsning av den litterære tekstens rom. Lundgren mener at dette er grunnen til at Christensen forlater dramatikken til fordel for den mer subjektivt orienterte lyrikken og essayistikken. Lundgrens betraktninger om utviklingen i Christensens dramatiske forfatterskap er presise, men jeg er ikke nødvendigvis enig i at Christensen forlater de materielle problemene i den ytre verden og søker et slags indre eksil i det subjektive. Snarere mener jeg at det skjer en vending med *det* som på mange måter preger resten av forfatterskapet helt frem til Christensens siste utgivelse i 2000.

autentisk menneskelig stemme i et langdikt som ellers kritiserer, demonterer og ironiserer over det tradisjonelle lyriske jeget. I det følgende skal vi derfor se nærmere på den poetiske subjektiviteten i verket.

Subjektivitet og diskontinuitet

Som vi har sett, pendler den poetiske utsigelsen i *det* mellom fravær og nærvær, subjekt og kollektiv, helhet og fragment. Disse bevegelsene ble observert også i tiden etter verkets utgivelse: I 1970 skriver Erik Thygesen at Christensens forfatterskap representerer "en drøm om en tilstand, hvor tid, sted, 'personlighet', 'roller' er oppløst som absolutte størrelser; en tilstand, hvor situationerne skabes og oppløses igjen, hvor ingen situation er statisk; en tilstand som er et situationsfylt fællesskab, en stærkt fleksibel masse".²⁴⁹ *det* går også langt i å antyde at det tradisjonelle sentrallyriske subjektet ikke kan fungere innenfor det lange diktet som helhet:

"Jeg" har ikke lyst til flere kulisser
"Jeg" har ikke lyst til flere anekdoter
 om malede bjerge
"Jeg" vil ikke se flere universer opstå
 inden for rimelighedens grænser
"Jeg" vil ikke høre flere brandklokker ringe
 hver gang solen står op
"Jeg" vil ikke forsvinde
"Jeg" er den der har skrevet det foregående
 og den der skriver det følgende
"Jeg" vil ikke lade som om jeg er død
Jeg er bange
Dette er en kritik af enhver "poetik"
fordi det er en kritik af angsten for den faktiske afmagt (SD 163)

De første linjene insisterer på at kunstens inautentiske rom, med kulisser og malte fjell, ikke lenger skal skapes. Men når ordet "Jeg" plasseres i hermetegn, fremstår den poetiske subjektiviteten som en ustabil instans i teksten. Selv om de anaforiske setningene uttrykker et slags poetisk manifest, svekkes altså deres overbevisende kraft når subjektet som ytrer dem fremvises som fiktivt gjennom tegnsettingen.

Hvordan skal vi da forstå den siste ytringen der hermetegnene mangler? Det er åpenbart at "Jeg er bange" ikke innfører et mer autentisk jeg i teksten, for et dikt som så ettertrykkelig kritiserer poetiske jeg-instanser kan ikke plutselig tilbakekalle denne kritikken. Og likevel synes denne enkle konstateringen av frykt eller uro å peke i to retninger på én

²⁴⁹ Thygesen, *Prosa. En antologi*, s. 191.

gang: mot tekstkonvensjoner som har blitt brukt for å representere autentiske erfaringer i poesien, og mot en modernistisk avvisning av enhver poetisk autentisitet. Dette metadiktet, som til sist presenterer seg selv som “en kritik af enhver ‘poetik’”, synes å si at handlingslammelse og avmakt må bekjempes gjennom et mangfold av poetiske stemmer og uttrykk som bare den lange poetiske formen kan romme.

Slike metapoetiske og poetologiske refleksjoner finner vi flere steder mot slutten av TEKSTEN-delen, som preges av en tvil om forholdet mellom tekst, verden og subjekt. Subjektet betrakter sin egen skrivehandling: “Jeg ser at jeg sidder og skriver / Ser det skrives Ser det skrevne” (SD 324). Til tross for at skriveprosessen er noe aktivt og skapende, gir den ikke en følelse av å kunne kontrollere alle de andre prosessene som jeget erfarer i verden: “Jeg ser at jeg har en masse besvær / Med det der alligevel sker af sig selv” (SD 325). Jeget er på vei til et punkt der erfaringen av de kontinuerlige prosessene blir problematisk.

Selve individet blir oppløst til en masse av biologisk materiale som bevisstheten ikke har kontroll over:

Jeg ser at der er større magter til
At størstedelen af mig kontrollerer sig selv
At flertallet af celler kører rundt med mit liv
Som om jeg ikke var til stede
Som om det er min krop der følger skyggen
Mens min skygge kan forsvinde for mit blik
Så ved jeg den betragter mig kynisk
Så fatter jeg ikke det hele (SD 327)

Igjen opptrer det hele som et synekdotisk uttrykk for verden, og erfaringen av at denne helheten stadig endrer seg i en kontinuerlig dynamikk kan ikke fastholdes av det lyriske jeget. Dette fremstilles som en erkjennelse av å vite for mye (“Jeg ser at jeg forstår for meget” (SD 326), og som en bevegelse “ind i døden” (SD 326). Vissheten om at “det hele” stadig reproduseres og formes uten subjektets innflytelse produserer en følelse av avmakt. Innsikten i den manglende kontrollen over kroppen uttrykkes med det religiøse uttrykket “større magter”, men det blir fort snakk om en mikrobiologisk og ikke en metafysisk realitet: Det er “flertallet celler” som antropomorferes til å kjøre rundt med jegets liv. Kanskje er vi her vitne til det etterkrigsfenomenet som har blitt kalt *agency panic* – en følelse av tapt selvkontroll, at subjektiviteten er et produkt av krefter som står utenfor subjektets egen kontroll, og at de ytre kreftene har overtatt enkeltmenneskets motiver, ambisjoner og individualitet. Dermed må synes på subjektets autonomi og rasjonalitet vike for nye sosiologiske, psykologiske og teknologiske forklaringsmodeller. Men hos Christensen blir subjektet også bevisst de *indre* biologiske prosessene som er virksomme i menneskekroppen.

Det plasserer hennes subjektsforståelse i et spenningsfelt mellom en biologisk og en sosial autopoiesis.²⁵⁰

Hos Christensen konkluderer den poetiske stemmen med at den må “begynne forfra / På godt og ondt” (SD 329). Subjektet betrakter et kretsløp i verden, og forestiller seg at dette ikke-menneskelige uttrykker menneskelige følelser i det siste diktet i delen:

Jeg ser de lette skyer
Jeg ser den lette sol
Jeg ser hvor let de tegner
Et endeløst forløb
Som om de føler tillid
Til mig der står på jorden
Som om de ved at jeg
Er deres ord (SD 331)

Teksten er trolig en av de eldste i *det*, og ble skrevet allerede i 1967 under arbeidet med *Azorno* (se DAL 29). For en norsk leser er det umulig å ikke høre ekko fra de første linjene i Sigbjørn Obstfelders “Jeg ser” (1893), som trolig er det best kjente tidligmodernistiske dikt i norsk litteratur:

Jeg ser på den hvite himmel,
jeg ser på de gråblå skyer,
jeg ser på den blodige sol.

Dette er altså verden.
Dette er altså klodernes hjem.²⁵¹

Men der den poetiske stemmen hos Obstfelder er et angstfylt individ som konkluderer med at han er “kommet på en feil klode”, ser Christensens diktjeg et uendelig kretsløp av lys, luft, vann og vind. Dette systemet av ikke-menneskelige relasjoner blir konstatert som et ontologisk faktum, og er slett ikke noe angstvekkende eller fremmedgjørende. Søren Baggesen hevder at strofen “uomtvistelig [...] ånder en lethedens eufori i og over sit kosmiske omfang”, og at denne euforien “beror [...] på selve opprettelsen og opretholdelsen af skellet mellom jeg og kosmos: digteren ser verden fra det sted i verden hvor hun selv står ‘på jorden’”. Dette perspektivet gjør at diktjeget får “verdens, skyernes og solens, tillid – som er en tillid til det digt hun har skrevet”.²⁵² Baggensen nevner ikke Obstfelders dikt, men hans lesning av Christensen synes her som en ren antitese til den frykt og isolasjon som preger “Jeg ser”. Diktjeget får tillit til verden, og verden får tillit til mennesket.

²⁵⁰ Jeg bygger her på Ingvarsson, *En besynerlig gemenskap*, s. 93-95. Begrepet *agency panic* stammer opprinnelig fra Melley, Timothy (2000): *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca og London: Cornell University Press.

²⁵¹ Obstfelder, Sigbjørn (1998): “Jeg ser”, i Stegane, Idar, Eiliv Vinje og Asbjørn Aarseth (red.): *Norske tekster. Lyrikk*, Oslo: Cappelen, s. 388.

²⁵² Baggesen, *Seks sonderinger*, s. 221.

Problemet er bare at anaforene “som om” er en selvbevisst markering: De sier i klartekst at værforhold i naturen ikke kan føle tillit til mennesker, og at dette er en antropomorfistisk feilslutning som bare kan opptre i dikt. Diktet synes da heller ikke å ha et særlig euforisk uttrykk – stilnivået som Christensen låner fra Obstfelder er et forholdsvis nøytralt, hverdagslig og registrerende språk. Det konstaterer heller det som er en av Christensens grunnteser: Språket er et produkt av mennesket, som igjen er et produkt av naturens prosesser. Det opprettholder altså ikke noe skille mellom subjekt og verden i egentlig forstand. Det synes derfor ikke riktig å si at Christensens diktsubjekt uttrykker noen tillit til verden i dette diktet. Snarere synes anaforene å si at enhver forestilling om trygghet og tillit bare er en konstruksjon i den poetiske bevisstheten. Det endeløse kretsløpet som subjektet betrakter er ikke et euforisk motstykke til Obstfelders angstvekkende natur, men heller en beskrivelse av økologiske systemer og relasjoner som det poetiske subjektet ikke har innflytelse på eller kan kommunisere med. De bare er, og det gjelder også for mennesket.

EPILOGOS: Angstens og utopiens rom

EPILOGOS, den siste delen av *det*, inneholder paralleller til den poetiske strukturen i PROLOGOS og LOGOS. Den fungerer ifølge Lis Wedell Pape “som en på én gang generaliserende og konkretiserende opsummering af de to foregående dele og med disses niveauer indlejret i sig”: Pape sier at de kosmiske, sivilisatorisk-politiske, individuelle og metaspråklige nivåene som preget resten av verket også kommer til uttrykk her. Hun sier imidlertid ingenting om de mange naturfenomenene som opptre i PROLOGOS og om deres fravær i EPILOGOS – muligens er de innbefattet i det kosmiske nivået hos Pape. Hun mener å påvise et “systemisk brud” og en “markant asymmetri” hvis vi sammenligner EPILOGOS med de to foregående hoveddelene: PROLOGOS består ifølge Pape av åtte avsnitt på til sammen 528 vers, mens EPILOGOS består av ni avsnitt og 526 vers.²⁵³ En hyppig bruk av innrykk i flere nivå som er vanskelig å sitere i korte brokker antyder at enkeltdelene står i et hypotaktisk forhold til de andre.

Det viktigste enkeltordet i hele EPILOGOS er utvilsomt “angst”/“angsten”, som gjentas hele 48 ganger. Denne angsten fungerer som en produktiv drivkraft, og de mange skiftene i stilnivå, poetisk form og tematikk kan forstås som et uttrykk for en erfaring av ustabilitet og stadige omskiftninger i den poetiske stemmens omverden. Vi bør imidlertid også

²⁵³ Pape, “Fortælleligheder”, s. 128.

bemerk at EPILOGOS synes å være preget mer av en enkelt utsigelsesinstans enn PROLOGOS og LOGOS. Den pendler mellom et kollektivt “vi”, et personlig “jeg” og et mer allment “man”. Teksten pendler mellom menneskelige følelser og stemningsleier (angst, ekstase, hat, sult, kjærlighet osv.), menneskelige relasjoner eller mangelen på dem (ensomhet, samvær, blikk, erotikk osv.), og en ikke-menneskelig verden som dels er metaforer for en menneskelig tilstand, dels finnes uavhengig av vår eksistens. De første linjene peker tilbake på skapelsen i PROLOGOS:

Det
Det er det
Det er det hele
Det er det hele i en masse
Det er det hele i en masse forskjelligt
Det er det hele i en masse forskjellige mennesker (SD 335)

I denne siste delen er det ikke lenger naturens autopoetiske prosesser som beskrives. Det er den subjektive virkeligheten og fremdriften i den poetiske utsigelsen som her finner form. Angsten blir i EPILOGOS en drivkraft for den menneskelige skaperevnen og for det dikteriske subjektet. De “indadvendte syner” som poesien uttrykker i språkets indre rom “vender tilbake fra rummet / som realiteter”:

Og resultatet
det smadrede ansigt
en helhed af knoglestøv og blod
af væske fra øjnene
blandet med slim
fra de øvrige hulrum
blandet med væv og hinder
trevler emalje og tungeklumper
i en mættet billedløs hvile
for sindet
angsten inkorporeret
Og processen
det ødelagte ansigt
et syn som alle andre
et syn der sendes ud i rummet
et syn som fra en yderste synlighed
fastholder vort blik
så angsten kommer til syne (SD 336)

Christensen hevder at det eneste som forener oss er “det / der adskiller os”: Døden er “vores eneste kontinuitet / det adskilte / for evig forenet” (SD 338). Dette er dødens paradoks: Vissheten om en fremtid med et fravær av liv er kanskje det eneste hele menneskeheten har til felles.

Det er derfor ingen overraskelse at denne tilstanden fremkaller en en form for angst for “det afsluttede / for vanen inertien / de monotone replikker” (SD 341) som er knyttet til sosiale mønstre. Dette er en angst:

for det praktiske
ordnede
godt organiserte
civiliserte
mønstre
for systemet
for sit eget system
som man klynger sig til
for de andres system
som man indfanges i
for systemet som sådant
det magnetiske
faste
og alt inkluderende (SD 341-42)

De metriske, numeriske eller organiserende system som vi bruker til å kartlegge verden og til å organisere oss selv og de andre vekker her en angst for å bli omsluttet av dette “civiliserte / mønstre”. Men selv her fungerer naturens språk som en dynamisk kilde til endring der cellene i kroppen er “ord” som “fortsetter / overlever / overgår / sig selv / og sine grænser”, og som blir til et språk som forteller at “kroppen / kan vække / de døde”, et språk som forteller “at afgrunden/ mellem os / fylles” (SD 347-348). Det er naturens ord som “lagde deres gener / i den enkelte / celle / voksede/ tvang sig gjennom / kræft og virus / og dødeligheder / frem til en strålende plads / som antistoffer / lægemidler / frelse” (SD 345).

Strømmen av setninger og enkeltord i korte verselinjer er vanskelig å sitere, men selv om EPILOGOS mangler tegnsetting, synes en sentral passasje å krystallisere seg ca. to tredeler ut i teksten. Et underlig seksualisert bilde av en mann som “siger / han danser / med jordkloden / hængende slapt / mellem benene” og hans anrop til havet om “at rejse sig / og styrte fra hans lem / som en syndflod” fortolkes av diktets vi-instans som et “tydeligt” uttrykk for “at han er grebet / af kærlighed / grebet / af had / til angsten” (SD 344). Spenningene mellom manglende ereksjon og havet som skal “rejse sig”, og mellom hat og kjærlighet til angsten som fenomen etterfølges av en serie spørsmål:

hvordan skal vi opfinde
tanker til følelsen
hvordan skal vi finde en teknik
til forståelse
en teknik
til en fælles bevidsthed
en viden i det mindste
om alt det vi end ikke ser
i os selv

i de andre
hinanden

(SD 344-345)

Den poetiske stemmen etterspør en løsning i form av oppfinnelser og “teknik”, som kan forstås både som en mulighet for nye teknologier og som en søken etter helt nye poetiske uttrykksformer som kan fange inn det vi ikke ser i vår egen subjektivitet eller i relasjonen til de andre. Teksten gir ikke noen definitive svar på hvordan slike teknikker skulle se ut, men antyder at “det kunde være ord / der gik til bunds / i forførelsen / lagde deres gener / i den enkelte celle / voksede / tvang sig igennem / kræft og virus / og dødeligheder / frem til en strålende plads / som antistoffer / lægemidler / frelse” (SD 345). Denne lange serien av utkast til et poetisk uttrykk går igjen via gener og celler, forbi naturens destruktive mekanismer og ut til en “strålende plads”.

Vi får aldri vite hva diktets “strålende plads” er. Men kanskje kan vi betrakte den som et plass i språket, som den helhet av tekst, stemmer, fenomener og mennesker som boken består av, og som en strøm av forsøk på å finne frem til et slikt punkt gjennom det poetiske prosjektet. Det ser vi særlig i linjene som Christensen velger å avslutte med. Fordi åpnings- og avslutningslinjene er identiske får EPILOGOS en sirkulær eller palindromisk struktur:

Det er det hele i en masse forskjellige mennesker
Det er det hele i en masse forskjelligt
Det er det hele i en masse
Det er det hele
Det er det
Det

(SD 349)

Formen antyder en vekst-og-fall-bevegelse, mens enkeltsetningene peker i motstridende retninger. Er dette et selvtillfreds utsagn som forteller oss at arbeidet med teksten er ferdig? Har vi nettopp lest en bok om “det hele” – om all verdens fenomener og problemer? Eller er denne avslutningen et slags ydmykhetstopos, som om den poetiske stemmen nedvurderer sitt eget arbeid? I sin studie av det moderne langdiktet skriver Margaret Dickie om hvordan de poetiske idealene til lyrikere som Ezra Pound, Hart Crane og William Carlos Williams ikke lot seg realisere av de tekstene de faktisk produserte. Det lange diktets storhet og idealiseringen av sjangeren vokste underveis i arbeidet, og tvang poetene til å devaluere sine egne dikt. Diktere som Pound og Williams skuer derfor på slutten av sine dikt mot

the same unattained object – the whole poem or the poem as a whole that they now imagined they had set out to write. That they had never had such a poem in view is only part of the melancholy of their mood. The gift of the long poem [...] had been to make these poets realize their limitations as great true recorders even as they were leaving the great true recordings they had composed.²⁵⁴

²⁵⁴ Dickie, Margaret (1986): *On the Modernist Long Poem*, Iowa City: University of Iowa Press, s. 17.

Når disse lyrikerne reflekterte over sitt arbeid, vurderte de altså ikke hvorvidt selve teksten var vellykket – de var mer opptatte av hvordan diktets idé eller design mislyktes. Selv om langdiktet representerte en selvrefleksiv poetikk for disse forfatterne, fungerte altså ikke selvrefleksiviteten som en poetologisk nyorientering. Den uttrykte heller poetens ønske om et annet og mer tilfredsstillende dikt enn det han selv hadde produsert. Det lille ordet “det” blir dermed stående som et tegn som er både tomt og mettet med mening på én og samme tid. Spenningene mellom angst og ekstase, makt og avmakt, individualitet og masse som verket uttrykker representerer et forsøk på å integrere de mange motstridende betydningene i boken som helhet.

Det er det hele

Innledingsvis antydet jeg at Christensenresepjonen har hatt vansker med å finne en mestertrope som kan fange inn mangfoldet i diktverket. Like vanskelig har det vært å finne en passende sjangerbeskrivelse for det store mangfoldet av former og stilleier i *det*. Vi har også sett hvordan slutten av sekstiårene preges av pendlingen mellom en sterk vitenskaps-optimisme og en like sterk pessimisme og usikkerhet om sosiale utviklingstendenser. Frykten for befolkningseksplosjonen og den overbefolkede planeten er i særlig grad et motiv som kan sies å hjemsoke verket, og spenningene mellom en ekstatisk fremtidsvisjon der teknologien redder menneskeheten fra sult og nød kontrasteres med et apokalyptisk bilde av et storbyliv preget av utvisket subjektivitet, teknokratisk kontroll og et nymalthusiansk misforhold mellom ressurser og behov. Brøndals kategorier, Chomskys grammatikk og de matematiske modellene i verket er ikke eksempler på en solipsistisk poetikk som vender seg inn i språkets egne mekanismer og bort fra verden. Disse lingvistiske og retoriske strukturene har også to andre funksjoner i teksten: De danner analogier og formlikheter med den formålsløse skapende dynamikken i biologien og økologien for å vise hvordan språket kan mime auto-poetiske prosesser i naturen, og de tjener til å *forsterke* kritikken av sosiale systemer utenfor teksten: Christensen fanger byråkratiske, ideologiske og politiske mekanismer i poetisk form for å vise hvordan samtidige tendenser til å utviske det handlende mennesket til fordel for en strømlinjeformet masse av gjennomregulerte individer. Og selv om dette synes noe hyperbolsk gjennomført til tider, så forhindrer det ikke at *det* fremstår som et sentralt uttrykk for 60-årenes tenkning om subjekt, fellesskap, miljø og politikk.

Sjangervalget i *det* kan forstås som et forsøk på å konstruere et poetisk rom der psykiske, historiske og politiske konflikter kan spilles ut. I den forstand kan vi si at diktet anvender formmønstre fra både språket og naturvitenskapene for å utsi noe om forholdet mellom celle og organisme, individ og kollektiv, og mellom den globale menneskeheten og planetens ressurser som vi er avhengige av som art. Christensen bruker kunnskap fra biologi og økologi for å finne et poetisk uttrykk for et utopisk samfunn der individualitet oppløses til fordel for en kollektivistisk praksis. Denne utopien blir kontrastert med en samtidig kontekst der frykten for at planeten Jorden ikke lenger skal være et bærekraftig hjem for en menneskehet i eksplosiv vekst. Dette kan forstås som en av de latente mulighetene i det moderne lange diktet. Men det er en mulighet med forbehold, for som Smaro Kamboureli viser i sine studier er det lange diktet en selvrefleksiv sjanger som er bevisst sine egne aporier, og som stiller spørsmål ved både sjanger, historie og subjektivitet. Skrivehandlingen blir derfor en omskriving over eller mot kulturelle mesternarrativer. Dette viser at dikteren aldri kan starte på nytt, og at et forsøk på å stille spørsmål ved nedarvede former og antakelser alltid starter *in medias res*. Gjennom disse to handlingene kan det lange diktet peke mot en krise i språket og samfunnet, en historiske og etisk blindvei som krever at vi vender oss mot alternative veivalg.²⁵⁵

Det lange diktet etablerer derfor et geopolitisk alternativ til den natur/kulturdualismen som moderniteten produserer, og det forsøker å produsere et nytt planetarisk rom for menneskeheten. Prosessene som skildres i verket blir modeller for en kollektivistisk virkelighet der individet ikke lenger presses inn i et fast system, men der det er rom for stadig bliven, stadig dynamikk og stadig formskapende uro – et tekstrom der tradisjonelle dikotomier som natur og kultur, samfunn og individ hybridiseres i en serie av formskapende impulser av replikasjon og differensiering, multiplisitet og singularitet.²⁵⁶ Og selv om det er presenstiden som dominerer i verket, synes det riktig å hevde at *det* er et langt dikt som først og fremst retter seg mot fremtiden, og mot det potensial som ligger i kombinasjonene av det gamle og det nye. *det* er en ustabil og dynamisk tekst der det talende subjektets angst er en sentral drivkraft for den stadige produksjonen, reproduksjonen og endringen av rom. Spenningen mellom fragmentering av subjekt og verden, og dynamikken som spenner fra apokalyptiske passasjer til uforbeholden utopisme trekker teksten i mange retninger, og synes å fremvise de punktene hvor ideologiske ståsteder eller litterære former står i fare for å kollapse i apori eller solipsisme. Lesehandlingen blir dermed en fortsettelse av de

²⁵⁵ Kamboureli, "The Long Poem's Race away from Modernity", s. 205.

²⁵⁶ Jf. Whatmore, Sarah (2002): *Hybrid Geographies. Natures, Cultures, Spaces*, London: Sage, s. 5.

betydningskapende og strukturerende prinsippene som diktet legger opp til, og vi kan forstå denne utopiske poetikken som et forsøk på å heve seg over den subjektive erfaringen og inn i et navnløst og ukjent fellesskap. “det er det hele”, sier Christensen flere steder. Passasjen kan selvsagt leses metapoetisk som en konklusjon på diktsamlingen *det*. Det hele er over; talen stilner; diktet er slutt. Samtidig kan avslutningen også leses som i en litt annen betydning: “Det er det hele” – diktet *er* hele virkeligheten, et portrett av en verdenstotalitet. Men denne lesningen blir et slags borgesiansk litterært paradoks, og spørsmålet om vi har blitt vitne til en beskrivelse av “det hele” vendes derfor om til et spørsmål om hva det lange diktet kan gjøre – om hvilke muligheter og begrensninger som denne sjangeren har.

Vi kan derfor lese *det* som et utkast til en utopisk verden der konflikter om det eksisterende rommet kan opprettholdes, restruktureres og forandres i radikal forstand. For det er ikke endringer i den essensielle forståelsen av fenomener som kjønn, natur og språk som tematiseres i *det*. Den poetiske interessen for politiske endringsprosesser og deres verdi ligger først og fremst i Christensens reartikulering av elementer som tid og rom, individ og kollektiv, kropp og tegn, og ikke i forandringen som skjer i de enkelte bestanddelene.²⁵⁷ Det finnes apokalyptiske impulser i noen av enkeltdigtene, men *det* kan hverken kalles kosmogonisk eller apokalyptisk i tradisjonell forstand. Boken er et engasjert og utovervendt generasjonsmanifest, en intertekstuell dialog med store navn i dansk og internasjonal poesikanon, et avantgardistisk prosjekt med impulser fra konkretismen, og et ambisiøst og flerstemmig sjangereksperiment.

²⁵⁷ Se Bhabha, Homi K. (2004 [1994]): *The Location of Culture*, London: Routledge, s. 41.

4. En blomsterløs jord. Toksiske diskurser i *alfabet*

Tallenes tale

Både i essays og intervjuer har Christensen beskrevet hvordan hun arbeidet med *alfabet*.

Begynnelsen på skrivingen sammenfalt med en personlig krise – hvorfor skrive poesi når det finnes atomvåpen og “andre mere eller mindre nærværende ulykker” (H 130) i verden?

Reaksjonen ble å samle inn ord:

Selve arbeidet begynte som en innsamlingsprosess. En for mig selv uforståelig beskæftigelse med at skrive enkeltord på papir, fortrinnsvis substantiver, der henviser til konkrete fenomener i verden, alt mulig spiseligt, synligt og sanseligt som abrikoser, duer, meloner m.m. Der stod de, på store ark hvitt papir, ord med a, ord med b, ord med c o.s.v., og hvis jeg var blevet ved endnu mere ulideligt længe, ville det have lignet en særlig sjusket form for ordbog, et vildnis af usammenhengende fenomener. (H 130-131)

Hun trekker paralleller til eldre poetikker som har hatt som ambisjon å skrive en verdensbok som “udsiger alt og dermed gør mennesket til ét med Gud” (H 125). Denne forestillingen – fra Bibelen via Novalis og Mallarmé til Borges’ idé om et kart som dekker hele verden – har ifølge Christensen “suget næring af sin egen umulighed” (H 125). Prosjektet er åpenbart utopisk, men det ligger likevel to viktige innsikter i denne forestillingen for Christensen. For det første sier den at verden er leselig, både som hverdagslige observasjoner og som vitenskapelige studier. For det andre sier den at forholdet mellom representasjon og virkelighet er et synekdotisk forhold: Slik kartet er en “forkortelse” av verden, er språket en “forkortelse for verdens læselighet” (H 126). Boken ble skrevet dels hjemme i København, dels på reise til Nordkapp og tilbake, og resultatet ble det Christensen selv har kalt “et længere sammenhengende digt” (H 130).²⁵⁸

alfabet blir gjerne forstått som et av systemdiktningens høydepunkter, og på samme måte som *det* er verket komponert over autopoetiske strukturer. Den mest iøynefallende av disse er bruken av alfabetet som et ordnende prinsipp. I førsteutgavens innholdsfortegnelse er verket delt inn i 14 nummerte avsnitt som følger bokstavene i alfabetet. De ni første består av enkeltdigt der epiforen *x findes* anvendes for å liste opp naturfenomener (planter, dyr og grunnstoffer), menneskeskapte konkreter (geværer og gater) og abstrakter og metaforlignende fraser (“eftertanken”, “enrummet” og “erindringens lys”). De fem siste avsnittene består av flere tekster, der det første diktet bygger på epiforen *x findes*. De øvrige tekstene i hvert

²⁵⁸ Se også Kjærstad, “En kombinasjon av meg selv og verden”, s. 6.

avsnitt har riktignok andre poetiske former, men alfabetet og epiforen skaper det Tue Andersen Nexø identifiserer som en “form for formel narration, som læseren kan følge (og føle) idet han gjennomlæser samlingen”.²⁵⁹ Alfabetserien stanser imidlertid ved bokstaven n.

Den andre sentrale strukturen i verket er de såkalte fibonaccitallene, der et tall alltid utgjør summen av de to foregående tallene i rekken (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 osv.). Det første diktet i *alfabet* består riktignok av to verselinjer, men repetisjonen av frasen “abrikotræerne findes” kan forstås som en “forkortelse” av de to første leddene i tallrekken (1, 1) til et tolinjet dikt.²⁶⁰ Til sammen utgjør antall verselinjer i de fem siste delene det fibonaccitall som korresponderer til bokstaven i alfabetet. Christian Janss og Christian Refsum sier at alfabetet og Fibonaccisekvensen gjør det mulig for Christensen “å ramse opp poetiske bilder eller fragmenterte delmotiver etter hverandre, tilsynelatende uten noen indre eller organisk sammenheng”.²⁶¹ Fordi fibonaccitallene vokser så raskt, er det umulig å fullføre det prosjekt som Christensen begynner på i *alfabet*. Som Atle Kittang påpeker i sin artikkel om verket, ville en diktsamling som fulgte fibonaccitallene helt til alfabetets ende bestå av 514 229 verselinjer bare for bokstaven å, og den ville til sammen bestå av ca. 60 000 sider.²⁶²

Christensen selv ser alfabetet og fibonaccirekken som et spektrum av ytringer om verden, og hun sier i et essay at “[t]al og tale er [...] samme ord med en betydningsspredning mellom beregning, beretning, optælling, fortælling, sum og samtale” (H 126). Men i vår kultur privilegerer vi ordene over tallene: Der barnets første ord blir feiret som “en åbenbaring, en verdensbegivenhed”, blir tallene “skubbet udenfor, ud i den natur, vi på den ene side skal beskytte os imod, på den anden side skal beherske” (H 127). Denne marginaliseringen gjør at de blir betraktet som “noget partielt, en tillært færdighed, som er underlagt sprogets mere almen-menneskelige natur” (H 128). Tallene fungerer som naturvitenskapelige tegn for “materier uden for mennesket”, og som “symbolsystem i samfundet” når de opptrer i “handelstal, statistikker, budgetter m.m.” (H 128). Men de har også “et liv i sig selv” i “mellemmummene” som vi “er så indlejret i, at vi næsten ikke kan se det”. For Christensen er ikke tallene bare en “mekanisk rækkefølge” – de er også en “metafor for den usynlige verden, som ville svare til, men frem for alt sammenstille og strukturere forholdet mellem sproget og den synlige verden” (H 129-130). Når Christensen sier at “det er nødvendig med en alliance med tallenes skjulte tale” (H 133), refererer hun altså ikke til

²⁵⁹ Nexø, “Vækstprincipper”, s. 81.

²⁶⁰ Se Engstrøm, Claus (1988): “Om alfabet” i Inger Christensen: *alfabet. digte* [2. utgave], København: Gyldendal.

²⁶¹ Janss, Christian og Christian Refsum (2003): *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 119.

²⁶² Kittang, “Uavgrensande form”, s. 13.

tallmagi eller metafysiske størrelser. Det Christensen vil frem til er alle de prosesser som stadig finner sted i den materielle naturen som omgir oss: Hun vil frigjøre tallene fra de praktiske og nyttige forordninger de vanligvis inngår i og restituere dem som viktige betydningsbærende størrelser.

Som Nexø har påpekt, forekommer det imidlertid ikke detaljerte foranalyser i sekundærlitteraturen – de fleste konstaterer bare “at systemet er til stede i teksten, eventuelt garneret med lidt causerier over alfabetet og Fibonacci’s række”.²⁶³ Hans detaljerte analyse av de matematiske aspektene viser at diktet opererer med en rekke komplekse mønstre som gjentar seg selv på varierende nivå. Også på det syntaktiske og prosodiske planet finnes det mønstre som gjentar seg gjennom store deler av teksten. Et viktig stilistisk trekk er bruken av komma og semikolon, som gjør at diktet får et parataktisk og asyndetisk preg. Dette forsterker inntrykket av det lange diktet som et slags inventarium over eksisterende (og noen ikke-eksisterende) fenomener. Kittang og Nexø identifiserer dessuten “ein gjennomgåande flytande rytmisk puls” som består av “eit knittelvers-liknande firetakts metrum”²⁶⁴ som “installerer en rullende, uophørlig puls i teksten”.²⁶⁵

I resepsjonen blir det ofte hevdet at fibonaccitallene er et uttrykk for apokalyptisk vekst. Lis Wedell Pape hevder at tallrekken med nødvendighet må bryte sammen fordi diktets verselinjer øker eksponentielt i antall.²⁶⁶ På lignende vis forstår Keld Zeruneith Fibonacci-systemet som “en selvvirkende destruktiv dynamik” og “en tidsindstillet bombe” (TV 181). Det apokalyptiske elementet synes altså å være en uunngåelig logikk. Vi bør imidlertid undersøke hvordan Fibonacci-rekken er definert i matematikken før vi kommer med slike bastante utsagn. Det finnes ingen intern logikk i tallrekken som sier at den skal bryte sammen; den er et matematisk system som vokser kontinuerlig og forutsigbart mot et uendelig høyt tall. Fibonacci-rekken er heller ikke eksponentiell. Den er som Nexø påpeker et rekursivt formmønster som starter i det små, men som ganske raskt inkluderer tall på en skala vi sjelden møter i hverdagen.²⁶⁷ Å forstå fibonaccisekvensen som en ukontrollerbar vekst er formelt sett feil. Atle Kittangs beskrivelse av diktets struktur som “eit slags formeiringssystem som går mot uendeleg” er derimot mer presis.²⁶⁸

²⁶³ Nexø, “Vækstprincipper”, n5, s 78.

²⁶⁴ Kittang, Atle (2001): “Uavgrensande form: Inger Christensens *alfabet* som kunstverk” i Kittang, Tygstrup og Vaa (red.): *Blikk på kunst*, Oslo: Press, s. 14.

²⁶⁵ Nexø, “Vækstprincipper”, s. 81.

²⁶⁶ Pape, Lis Wedell (1998): “Oscillations: on subject and gender in late modernism” i Drude von der Fehr, Bente Rosenbeck og Anna G. Jónasdóttir (red.): *Is there a Nordic Feminism? Nordic Feminist Thought on Culture and Society*, University College of London, s. 317.

²⁶⁷ Nexø, “Vækstprincipper”, s. 81.

²⁶⁸ Kittang, “Uavgrensande form”, s. 13.

Selv om forståelsen av fibonaccitallene som en “destruktiv dynamik” er overdreven, antyder denne tolkningen likevel at verket har apokalyptiske overtoner. Og selv om oppramsingene i de første diktene synes å utviske det poetiske subjektet fra diktet, blir nettopp det menneskelige subjektet og subjektivitetens vilkår en sentral del av diktet gjennom de stadig voksende tallene som styrer utsigelsen. Forholdet mellom tall og tale som kommenteres både i sekundærlitteraturen og av Christensen selv tangerer derfor flere viktige felt i *alfabet* som står sentralt i min analyse. Hvilke sjangerteoretiske spørsmål må vi stille til en tekst som anvender matematiske former? Hvilke sammenhenger kan vi finne i et verk som ellers fremstår som et “vildnis af usammenhengende fænomener”, og hvilken rolle spiller den poetiske subjektiviteten som organiserende instans i teksten? Slike spørsmål – og noen flere – skal vi stille til *alfabet* i det følgende.

Listens poetikk

Verket stiller leseren overfor betydelige sjangerteoretiske utfordringer, og det er ikke åpenbart hvordan vi skal betrakte det innbyrdes forholdet mellom de mange poetiske sjangrene som settes i spill i verket som helhet. Kan vi i det hele tatt snakke om sjanger når vi leser linjer som disse:

abrikostræerne findes, abrikostræerne findes

bregnerne findes; og brombær, brombær
og brom findes; og brinten, brinten

cikaderne findes; cikorie, chrom
og citrontrær findes; cikaderne findes;
cikaderne, ceder, cypres, cerebellum

(SD 393-395)

Ved første øyekast fremstår disse enkeltdiktene simpelthen som lister: De mange fenomenene i diktene inngår ikke i noen koherent og forhåndsdefinert struktur; diktet danner sine egne visuelle og auditive sammenhenger når ordene dynges sammen. Men diktene peker også videre i hele verket – aprikostreet som innleder den poetiske diskursen dukker opp i dikt som “fiskehejren”, “et sted”, “fragment”, “midt i november”, og som aprikoser i “sneen”. Jeget beskriver også mer spesifikt at “netop det træ der kaldes asketræet, birketræet, / cedertræet findes” (SD 399). Slike utspaltninger av makrostrukturen antyder en interesse for repetisjon, skalering og rekursivitet som vi gjenkjenner fra *det*.

De alfabetiske strukturene på mikro- og makronivå kan minne om akrostikonformen. I årene før Christensen skrev *alfabet* hadde hun “prøvet at skrive nogle digte, hvor bokstaverne

i venstrekannten dannede et lodret ord – og et af de digte startede med ’abrikotræerne blomstrer i Arzberg i dag’”.²⁶⁹ Selv om *alfabet* formelt ikke er et akrostikon, har boken likevel fellestrekk med den såkalte *abecedarius*-sjangeren, der hver strofe eller hvert vers begynner med suksessive bokstaver fra alfabetet. Et kjent eksempel på en *abecedarius* er Geoffrey Chaucers “An ABC”, men formen kan spores tilbake til Salme 119 i Bibelen, som er inndelt etter bokstavene til det hebraiske alfabetet.²⁷⁰ Janss og Refsum forstår systemdiktning generelt som et eksempel på en “hengivelse til det automatiserte språket” som er en “arv fra antikken og senere kristen mystikk”: Systemdiktet kjennetegnes ved en “kultisk-besvergende” mystikk, og de antyder at “noe over eller utenfor poeten teller og holder orden og skaper sammenheng”. I *alfabet* finnes det likevel en spenning mellom den strenge formen og “en slags bevissthetsstrøm”, noe som antyder at det er poetens bevissthet og ikke påvirkning fra en religiøs instans som preger Christensens dikt.²⁷¹ Andre forsøk på å lese *alfabet* i en religiøs kontekst har vært mindre vellykkede: Johannes Møllehave hevder at ordet “aprikos” stammer fra semittisk Al Briko (frukten), at aprikotræerne er en direkte allusjon til syndefallsberetningen, og at diktet blir en “lovprisning” av de “næsten mirakuløse” aprikotræerne. Han forstår diktet som en økologisk-apokalyptisk hymne om en paradisisk natur før menneskets syndefall.²⁷² Møllehaves påstand om at diktet er et uttrykk for dikotomiene paradys/syndefall og natur/menneske synes lite plausible når vi vet hvor stor vekt Christensen legger på det dennesidige i sin poetikk. Etter alt å dømme er også etymologien feilaktig, for ordet *aprikos* stammer fra det latinske *praecoquus*, som betyr “den tidlig modne fersken”.²⁷³ Vi bør derfor være forsiktige med å investere metafysiske assosiasjoner i de mange naturmotivene i verket.

Aprikotræerne kontekstualiseres etter hvert som en del av en større gruppe vekster:

frugtræerne findes og frugterne i frugthaven hvor
abrikotræerne findes, abrikotræerne findes,
i lande hvor varmen vil frembringe netop den
farve i kødet abrikosfrugter har

(SD 398)

Denne passasjen setter aprikostreet på sin “rette plass” i en større gruppe av planter. Men samtidig synes denne passasjen også å fungere som en slags geografisk markør: Den kan ikke lokaliseres i tid eller rom, men like fullt synes den å antyde en forskjell mellom aprikostreet

²⁶⁹ Knudsen, 229.

²⁷⁰ “Abecedarius”, NPEPP, s. 3, “Catalog”, NPEPP, s. 174-175.

²⁷¹ Janss og Refsum, *Lyrikkens liv*, s. 219.

²⁷² Møllehave, Johannes (1986): “Inger Christensen: Alfabet” i: Møllehave: *Læsehæst med versefødder*, København: Lindhardt og Ringhof, s. 193, 193; Ovid (2004): *Metamorphoses. A New Verse Translation*, London: Penguin, s. 386-387.

²⁷³ “Aprikos”, Falk, Hjalmar og Alf Torp (red.) (1991): *Etymologisk ordbog over den norske og det danske sprog*, Oslo: Bjørn Ringstrøms antikvariat, s. 23.

varme klima og det talende subjektets ståsted. Aprikostreet forekommer også i antropomorfisert form når jeget i diktet “midt i november” drømmer at det har fått “et granskende blik / fra et hvitt abrikostræ der vendte / sig om, før det pludselig gik” (SD 416). Denne antropomorfiseringen har av Claus Engstrøm blitt tolket som et uttrykk for at “alle elementer i tilværelsen opfattes som dele af ét Hele”, og at aprikostreet fungerer som et ledemotiv som “søger [...] ind i forskellige sammenhænge, i forskellige former, aldrig helt genkendelig”.²⁷⁴ Vi har allerede sett at Christensen forstår relasjonen mellom tegn og det betegnede som et synekdochisk forhold, og Engstrøms bemerkning viser at del-helhet-relasjonen i Christensens poetikk manifesterer seg på mikronivå i diktet. Vi kan tilføye at hun også anvender artsnavn på lignende vis: Når hun introduserer “brombær” i diktet “bregnerne” referer ordet både til selve buskveksten og om bærene som den bærer.²⁷⁵ Gjennom en slags metonymi føres deretter *brombær* via grunnstoffet *brom* til hydrogenet [brinten].

I den forstand er verket et eksempel på de litterære listene som Robert Belknap studerer i *The List* (2004). De er

frameworks that hold separate and disparate items together. Lists are plastic, flexible structures in which an array of constituent units coheres through specific relations generated by specific forces of attraction. Writers can build these structures so that they appear random or create them so they seem to be organized by some overt principle.²⁷⁶

Listen sammenholder ting som ikke vanligvis nevnes i samme kontekst, og danner relasjoner som en forfatter kan dikte videre på. Mengden med fenomener som *alfabet* inneholder kan derfor innledningsvis forstås som et utopisk forsøk på å kartlegge verden som helhet gjennom et langt dikt. Dette kan i forlengelsen av “det hele”-tropen i *det* forstås som en synekdochisk poetikk: *alfabet* lister opp deler av en helhet som ikke kan beskrives direkte.

Lister er ikke et nytt fenomen i poesien: I Ovids *Forvandlinger* skaper Orfeus en hel katalog med trær når han spiller på sin lyre, og kanskje kan Christensens aprikostre forstås som et intertekstuel ekko fra denne tradisjonen. Kanskje kan vi derfor også forstå sikadene som nevnes tre ganger i “cikaderne” som et metapoetisk motiv lånt fra den pastorale tradisjonen? Sikader er kjent som syngende insekter (jf. sangsikader) i naturen, men figurerer også som en konvensjon i idylldiktningen. Den ble brukt for å kontrastere pastoral sang som

²⁷⁴ Engstrøm, Claus (1988): “Om alfabet” i Christensen, Inger: *alfabet. digte*, København: Gyldendal, s. 91.

²⁷⁵ På dansk skiller man mellom *brombær* (*Rubus fruticosus*), og *bjørnebær* (*Rubus arcticus*), som i likhet med *brombær* både er navnet på bæret og på selve arten. I den fellesskandinaviske ordboken oversettes dansk *brombær* imidlertid med bjørnebær/bjørnbær. Liv Lundbergs norske gjendiktning bruker også *bjørnebær*. Lindgren, Birgitta et al. (2002): *Norstedts skandinaviska ordbok. Svenska, norska och danska*, [Stockholm]: Norstedts ordbok. Se også Pedersen, Anfred og Jens Christian Schou (1989): *Nordiske brombær (Rubus sect. Rubus, sect. Corylifolii og sect. Caesii)*, AAU Reports 21, Aarhus: Botanisk institutt, Aarhus universitet, særlig s. 211-212.

²⁷⁶ Belknap, Robert (2004) *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, CT: Yale University Press, s. 2.

et ydmykt prosjekt og som en tematisering av det lille mennesket i en stor verden. Som kontrast til dette stod den menneskelige heroismen i eposets storslagne skala.²⁷⁷ Vi skal komme tilbake til de pastorale elementene i *alfabet* senere i fremstillingen, men vi kan allerede nå antyde at sikaden kan forstås som en metapoetisk allegori over den pastorale poetens manglende evne til å fange inn verdens storhet, og som en påminner om nødvendigheten av å vise ydmykhet overfor verdensaltet.

Menneskets plass i verden er nemlig også noe som hører listen til i sjangerteoretisk forstand. I *The Infinity of Lists* (2009) skiller Umberto Eco mellom to former for uendelighet i kunsten. På den ene siden har vi helt fra antikken hatt en tradisjon for en *lukket* form der kunsten kan konstruere orden, harmoniske relasjoner og hierarkiske strukturer. Det finnes riktignok en tradisjon for å uttrykke den subjektive følelsen av noe større enn oss selv, men dette er en emosjonell tilstand, sier Eco. Da Kant fikk en sublim opplevelse ved å se opp på stjernehimmelen, postulerte han en uendelighet som hverken våre sanser eller vår forestillingsevne kan fatte. Dermed ga han også uttrykk for “an uneasy pleasure which makes us feel the greatness of our subjectivity, capable of wishing for something we cannot have”.²⁷⁸ På den andre siden finnes det en estetisk modus som anvendes når vi ikke kjenner grensene for det vi vil portrettere, hvor vi ikke vet antallet på de fenomener vi omtaler. Eco kaller dette en *objektiv uendelighet*. Fordi vi ikke kan gi en definisjon i form av en essens, lister vi opp kvaliteter og egenskaper for i det hele tatt å kunne snakke om det og gjøre det i noen grad fattbart. En slik representasjonsform “suggests infinity almost *physically*, because in fact it does not end, nor does it conclude its form. We shall call this representative mode the *list*, or *catalogue*”.²⁷⁹ En kunstner som forsøker å lage en delvis liste av alle stjernene i universet, ønsker på en eller annen måte å få oss til å tenke på denne uendeligheten, ifølge Eco. Som Nexø påpeker, er “[e]t af ophobningens karakteristika [...] at den altid kan fortsætte”, og at den ikke har noen “afsluttende grænse”.²⁸⁰ Kanskje er det en slik leseropplevelse Liv Lundberg har hatt når hun noe selvmotsigende hevder at “[a]lt som finnes i naturen benevnes (i prinsippet)”.²⁸¹ Listen, eller katalogen som den også kalles i retorikken, er altså en representasjonsmodus som fremhever menneskets manglende evne til å forstå svært store tall. Dette er pragmatisk heller enn romantisk: Den rene og skjære mengden av fenomener gjør

²⁷⁷ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 150, 159. For øvrig opptrer både *brombær* og *cypresser* i Østbyes oversettelse av Theokrits *Idyll V*. Se Theokrit (1922): *Udvalgte idyller*, gjendiktet av P. Østbye, Kristiania: Helge Erichsen & co's forlag, s. 43.

²⁷⁸ Eco, Umberto (2009): *The Infinity of Lists*, New York: Rizzoli, s. 15-17.

²⁷⁹ Eco, *The Infinity of Lists*, s.17, uth. i orig.

²⁸⁰ Nexø, “Vækstprinsipper”, s. 81.

²⁸¹ Lundberg, Liv (2005): “System og natur”, i *Tekstens etiske øyeblikk og andre essays*, Oslo: Cappelen, s. 71.

utsigelsen praktisk umulig for den menneskelige stemmen.²⁸² Listen forsøker altså å representere en utelkelig eller uoversiktlig virkelighet med det Eco refererer til som et uutsigelighestopos [*topos of ineffability*].²⁸³

“juninatten”

I sin bok om lister skiller Eco mellom *konjunktiv* og *disjunktiv oppramsing*. En konjunktiv liste fører sammen forskjellige fenomener og gir helheten en koherens fordi de blir sett av den samme personen eller betraktet i samme kontekst. En disjunktiv liste vil derimot uttrykke en slags schizofren splintring der spredte inntrykk settes i rekkefølge uten at listen kan skape en enhet av dem.²⁸⁴ Spenningen mellom konjunktiv og disjunktiv opplisting kan illustreres ved å nærlese et av de lange katalogdiktene. I “juninatten” viser det lyriske subjektet hvordan *jord* er et begrep som referer både til det materielle grunnlaget for liv og til den forståelse vi har av Jorden som planet:

juninatten findes, juninatten findes,
himlen omsider som løftet til himmelske
højder og samtidig sænket så ømt som når
drømme kan ses før de drømmes; et rum som
besvimet, som mættet med hvidhed, en timeløs

kimen af dug og insekter, og ingen i
denne flyvende sommer, ingen begriber at
efteråret findes, eftersmagen og eftertanken
findes, kun disse rastløse ultralydes
svimlende rækker findes og flagermusens
jadeøre vendt mod den tikkende dis;
aldrig var jordklodens hældning så dejlig,
aldrig de zinkhvide nætter så hvide,

så værgeløst opløste, mildt ioniserede
hvide, og aldrig usynlighedsgrænsen så næsten
berørt; juni, juni, dine jakobsstiger
findes, dine sovende kræ og deres søvndrømme
findes, et svæv af galaktiske kim mellem
jorden så jordisk og himlen så himmelsk,
jammerdalen stille, så stille, og gråden
sunket ned, sunket ned, som grundvand igen

i jorden; Jorden; Jorden i sit omløb
om Solen findes; Jorden på sin rute
gennem Mælkevejen findes; Jorden på vej

²⁸² For en mer detaljert fremstilling av dette retoriske grepet, se Brook, Clodagh, J. (2002): *The Expression of the Inexpressible in Eugenio Montale's Poetry*, Oxford and New York: Oxford University Press, s. 1-14.

²⁸³ Eco, *The Infinity of Lists*, s. 49.

²⁸⁴ Eco, *The Infinity of Lists*, s. 323.

med sin last af jasminer, med jaspis og jern,
med jerntæpper, jærtegn og jubel, med Judaskys
kysset i flæng og jomfruelig vrede i
gaderne, Jesus af salt; med jacarandatræets
skygge over flodvandet, med jagtfalke, jagerfly
og januar i hjertet, med Jacopo della Quercias
brønd Fonte Gaia i Siena og med juli
så tung som en bombe; med hjemlige hjerner,
med hjertefejl og hjertegræs og jordbær,
med jerntræets rødder i den jordtrætte jord

Jorden Jayadeva besynger i sit mystiske
digt fra det 12. århundrede; Jorden med
bevidsthedens kystlinie blå og med reder hvor
fiskehejren findes, med sin gråblå hvælvede
ryg, eller dværghejren findes, kryptisk
og sky, eller nathejren, silkehejren findes,
og graden af vingeslag hos jernspurve, traner
og duer; Jorden med Jullundur, Jabalpur og
Jungfrau findes, med Jotunheim og Jura
findes, med Jabron og Jambo, Jogjakarta
findes, med jordfygning, jordrøg findes,
med vandmasser, landmasser, jordskælv findes,
med Judenburg, Johannesburg, Jerusalems Jerusalem

(SD 404-405)²⁸⁵

De mange avledningene av “jord” står sentralt i diktet, som i hovedsak er en katalog av fenomener som kan knyttes til de homofone ordene “jorden; Jorden”. Sammen med “himmelen” danner jorden romlige og retoriske orienteringspunkter. Sangen, forstått som den poetiske utsigelsen i bred forstand, er også til stede som motiv i diktet. De mange assonansene, prosodien og vokalvekslingene gir utsigelsen en musikalitet som holder sammen katalogen over jordfenomener. Til tross for katalogpreget er derfor dette diktet et av de mer lyriske diktene i verket. Diktets rom karakteriseres som “jammerdalen stille, så stille, og gråden / sunket ned, sunket ned, som grundvand igen”, en passasje som uttrykker et tvetydig syn på poesien sin rolle. Jammerdalen er stille, og dermed synes menneskets klagesang å ha opphørt. Men på den andre siden synker gråten (en metonymi for klagesangen) ned i jorden igjen og blir til et nytt grunnvann som kan nære fremtidens vekst, som om den overførte betydningen av substantivene jammerdal og gråt konkretiseres til lyd og væske. I den forstand kan vi lese disse versene som et forsøk på å skrive sammen trenodien som poetisk tradisjon med sommernattens ubekymrede letthet og uskyld.

Frasene “aldrig var jordklodens hældning så dejlig, / aldrig de zinkhvide nætter så hvide” uttrykker både i rytme og ordvalg en sanselig glede over årstidens virkning på naturlandskapet som kan minne om en idyll. Men her spennes motivet ut på en uvanlig stor

²⁸⁵ I førsteutgaven av *alfabet* var “Jotunheim” feilstavet “Jotumheim”. Dette ble korrigert i andreutgaven og i SD.

skala: Det er planetens lett skrånende rotasjonsakse i forhold til solen som er “deilig”.²⁸⁶ Jorden allegoriseres som et skip lastet med allverdens fenomener, men det er ikke snakk om noen form for kornukopisk overflod. Grunnstoffet jern sammenføres med naturfenomener som jerntre og jernspurver, og med ideologiske begrep som “jernetapper”. Den konkrete og den metaforiske betydningen av ordet jern opptrer dermed samtidig, som for å minne om hvordan metaforer har en referensiell og en overført betydning. Likeledes blir “jagtfalker” og “jagerfly” sammenført, som for å minne om både de lydige og semantiske parallellene mellom de to flyvende fenomenene. En rekke fjellmassiver sammenføres med alliterasjon, som for eksempel Jotunheimen i Norge, Jura i Frankrike og Jungfrau i Sveits.

Jerntreets røtter fører ned i “den jordtrætte jord” – et uttrykk som intuitivt kan leses som en antropomorfisering av jorden som et melankolsk vesen, trett av seg selv. Uttrykket “jordtrettehet” er imidlertid også et agronomisk begrep, som anvendes når et jordsmonn produserer mindre eller dårligere avlinger over tid. Fenomenet kan oppstå når den samme arten plantes på samme sted over flere sesonger. I dette uttrykket er begge betydningene utvilsomt i spill, slik at Jorden som planet spennes ut mellom en forståelse av vår livsverden som en melankolsk organisme og jorden som vårt materielle livsgrunnlag. Den praktiske kunnskapen om relasjonen mellom menneske, grøde og jordsmonn utvides imidlertid til et globalt perspektiv: Ordene jorden/Jorden klinger homofont, som for å minne leseren om at poesiens musikk kan føre til en forståelse av planeten som et felles ressursgrunnlag for menneskeheten, og for alt liv som eksisterer. I kapittel 2 så vi hvordan den georgiske poesien kombinerer kunnskaper om landbruk, poetisk ekspressivitet og etisk-politiske refleksjoner. En lignende kombinasjon av agronomi, etikk, sansning og refleksjon finner vi også i “juninatten”.

Setningsrytmen intensiveres og den romlige skalaen øker kraftig i de to siste strofene: Jeget fortsetter å besynge jorden, og det auditive sammenfallet mellom “jord” og “Jorden” gjøres eksplisitt i overgangen mellom strofene (“i den jordtrætte jord / Jorden”). Her nevnes den indiske poeten Jayadeva og hans 1100-talls epos *Gita Govinda* sammen med flere indiske stedsnavn. Jayadevas dikt er et erotisk dramatisk-lyrisk kjærlighetsdikt som handler om

²⁸⁶ Claus Engstrøm har påpekt at frasen “aldrig var jordklodens hældning så dejlig” minner om en linje i Thøger Larsens dikt “Solsangen”, og at både Christensen og Larsen anvender Halleys komet i sine dikt. Her åpner stemmen med å beskrive en lignende situasjon: “Nu hælder Europa mod Sol igjen”. Utsigelsens tid (våren) blir altså tidfestet ved at solens skrå lys forårsaker “den store Frugtbarhed, / Genfødselsens svangre Tider”. Larsen besynger fugletrekk, grønne enger og kyr og insekter som “besvangres skal med det evige Liv”, men diktets vitalistiske beskrivelse avsluttes med at naturens syklus av liv og gjenfødelse kontrasteres med det betraktende menneskets dødsbevissthet: “Der kommer en Tid, en underfuld, / da Græsset er grønt, og jeg er Muld”. Engstrøm, “Om alfabet”, s. 92; Larsen, Thøger (1963): *Udvalgte digte*, København: Gyldendal, s. 16-17.

Krishnas kjærlighet til kugjetersken Radha.²⁸⁷ Selv om det tilhører en indisk lyrikktradisjon, kan det godt kalles pastoralt: Ordet *Govinda* i tittelen refererer til Krishnas oppvekst blant gjeterne, til hans styrkeprøver, fløytespill og seksuelle riter. Kan hende alluderer Christensen direkte til en passasje i *Gita Govinda* der Jayadeva hyller gjeteren Krishnas evne til å holde verden oppe.²⁸⁸ Hos Christensen er det imidlertid ingen guddom som hylles i alle sine manifestasjoner. Det er snarere selve mangfoldet i verden som besynges i katalogform.

Referansen til renessansefontenen Fonte Gaia i Siena er et ordspill som krever kunsthistorisk innsikt. Fontenen blir ansett som et mesterverk i italiensk skulptur- og ingeniørkunst, og fikk navnet fordi den ble assosiert med festlighetene da den først ble åpnet i 1342. Della Quercias utsmykning med jomfru Maria som midtpunkt ble imidlertid ikke installert før i 1419. I dag står en fritt utformet kopi av della Quercias verk fra 1858 på plassen.²⁸⁹ Når Christensen omtaler fontenen som en “brønd”, er ordvalget altså ikke en underdrivelse: Lenge før della Quercias utsmykning var fontenen en viktig kilde for befolkningen, og den var en del av et komplekst forsyningssystem for å dekke vannbehovene til en by som ikke hadde en elv i nærheten.²⁹⁰ Men i Christensens kontekst er det uunngåelig å knytte navnet til den greske jordgudinnen. Referansen til Fonte Gaia er et slående eksempel på den betydningsvekst som Christensen skaper også for referansene til kulturelle fenomener. For når Gaia-navnet opptrer i et dikt som eksplisitt tematiserer Jorden som et planetarisk kollektiv av levende fenomener, er det umulig ikke å assosiere til navnet på jordgudinnen i gresk mytologi.

Dette fører i sin tur til en relasjon til det som kanskje har vært en av de best kjente og mest problematiske hypotesene om sammenhengene i kloden som økosystem, nemlig James Lovelocks Gaiahypotese. Teorien ble formulert på 1960-tallet, men den populariserte versjonen av teorien ble utgitt i 1979, to år før *alfabet*. Hypotesen har dannet grunnlaget for ideen om en global biosfære der alt henger sammen, og der elementer av både en form for romantisk organismetenking og nyreligiøs holisme har blitt innblandet. Ikke minst har bruken av metaforer i Lovelocks bøker produsert forestillinger om at økosystemer er stabile enheter,

²⁸⁷ Den poetiske stemmen som identifiserer seg selv som Jayadeva mangler ikke beskjedenhet når den ber om å bli lyttet til: “Listen to the perfect invocation of poet Jayadeva, / Joyously evoking the essence of existence!”. Miller, Barbara Stoler (red.) (1977): *Love Song of the Dark Lord. Jayadeva's Gitagovinda*, New York: Columbia University Press, s. 71.

²⁸⁸ Se Miller, *Love Song of the Dark Lord*, s. 70.

²⁸⁹ En fyldig beskrivelse av kunstverket finnes i Hanson, Anne Coffin (1965): *Jacopo della Quercia's Fonte Gaia*, Oxford: Oxford University Press. Enkelte har ifølge Hanson fortolket en kvinnefigur som Moder Jord, men hun påpeker at det ikke finnes ikonografiske attributter på den ferdige fontenen som kan understøtte dette (25). Se også Seymour, Charles Jr. (1973): *Jacopo della Quercia. Sculptor*, New Haven og London: Yale University Press.

²⁹⁰ Hanson, *Jacopo della Quercia's Fonte Gaia*, s. 4.

og at planeten kan forstås som en levende organisme. Ursula K. Heise beskriver Lovelocks teori i kybernetiske termer som “a single overarching feedback system that sustains itself”.²⁹¹ Dette var også det vitenskapelige grunnlaget for Lovelocks hypotese ifølge Heise, men da han valgte et navn med en mytologisk og spirituell klangbunn – foreslått av forfatteren William Golding – ble Gaia assosiert med gamle forestillinger om Moder Jord og om sammenhengene mellom alle universets fenomener.²⁹² Lovelocks teori var ment som et syntesedannende alternativ til en analytisk naturvitenskap, men ble altså i stedet appropriert av *new age*-filosofi og nyreligiøs holisme.²⁹³

I Christensens katalog over Jordens fenomener finner vi ikke en slik holistisk, mytologisk og spirituell forståelse av planeten. Den er ufullstendig, tilfeldig og ambivalent til de mange fenomenene som nevnes. Det gjenspeiles i de retoriske formvalgene: Relasjonene mellom fenomenene dannes med epiforer, *accumulatio* og alliterasjoner, og disse relasjonene kan ikke forstås som et uttrykk for at det finnes noen iboende sammenheng mellom for eksempel jern, jerntepper, jerntrær og jernspurver. Snarere synes dette diktet nettopp å imøtegå naive holistiske forestillinger om planeten. Det finnes riktignok ekko av den blå planeten som miljøaktivistisk ikon: “Jorden med / bevidsthedens kystlinie blå” speiler seg i fiskehegrens “gråblå hvælvede / ryg”, men denne analogien gjøres ikke på langt nær så eksplisitt som i andre deler av *alfabet*. I dette tilfellet fungerer det moderne lange diktet som en mytekritisk sjanger når det underminerer forestillinger om planeten Jorden ved å vise frem hvordan språklige mekanismer konstruerer spirituelle eller organiske assosiasjoner.

Teksten vender så tilbake til det generelle med botaniske fenomener som “jordrøg” (som Christensen også refererer til i *Lys*), geologiske begrep som “landmasser” og “jordskælv”, og det agronomiske begrepet “jordfygning”, som betegner tap av næringsstoffer i landbruksjord på grunn av vinderosjon. En kaskade av toponymer, begreper og artsbetegnelser i det lange siste verset presenteres i en jevn rytmisk bevegelse som eldre metrikk ville ha kalt andrepeoner (oOoo). Effekten av dette formvalget er at lesningen drives fremover mot versets slutt, som om stedsnavnene farer forbi uten at det poetiske subjektet (eller leseren) kan feste seg ved dem: “med Judenburg, Johannesburg, Jerusalems Jerusalem”. Vi bør likevel ikke la oss forlede til å tro at diktet fremstiller en form for stedløshet, og at navnene utelukkende er valgt for sine lydlige kvaliteter. Judenburg er en liten by i Østerrike

²⁹¹ Heise, *Sense of Place and Sense of Planet*, s. 19.

²⁹² Ifølge Heise ble “the popular conception of the Gaia hypothesis [...] a shorthand for holistic approaches to the natural environment that emphasized balances, interdependencies, and the need for preservation rather than scientific analysis and technological exploitation” (Heise, *Sense of Place and Sense of Planet*, s. 24).

²⁹³ Se Oldroyd, David R. (2006): *Earth Cycles. A Historical Perspective*, Westport og London: Greenwood, for en diskusjon av Lovelocks hypotese i en naturvitenskapelig kontekst.

som huset en konsentrasjonsleir under andre verdenskrig, Johannesburg kan leses metonymisk for den sør-afrikanske apartheidpolitikken, og “Jerusalems Jerusalem”, alluderer muligens til den messianske tanken om at det vil finnes to versjoner av byen i endetiden – en jordisk by og et himmelsk Jerusalem.

Hvorfor utmales jordens fenomener så detaljert i dette diktet? En undersjanger av katalogdiktningen er *blazon*, der det lyriske jeget beskriver en kvinnes kroppslige skjønnhet. Ved å liste opp alle de forskjellige delene som er vakre og attraktive for det talende subjektet, kan jeget beskrive sin kjærlighet i en serie av similer og metaforer. Dette er en konvensjon som var vanlig i middelalderske romanser og i senere engelske sonetter, men den kan også sees i Salomos høysang i Bibelen. Med kataloger av similer og analogier veksler en mann og en kvinne på å ramse opp og beskrive hverandres kvaliteter. Bibelforskere har forstått høysangens sekulære feiring av kroppen og den åpne erotikken som et tegn på hellenistisk innflytelse, og den rustikke uskylden i sofistisert poesi peker mot formen i Theokrits *Idyller*.²⁹⁴ Blazon-lyrikkens åpent smigrende og idealiserende konvensjoner har blitt kritisert for å redusere et (ofte kvinnelig) objekt til en serie med deler, og for å frata objektet status som et koherent fenomen i seg selv. Dermed blir den en sjanger der objektets identitet oppløses under den beskuendes beskrivelser.²⁹⁵ En forskjell mellom en konvensjonell blazon og den form for oppramsinger som vi finner i *alfabet* er imidlertid at de mange fenomenene ikke åpenlyst relateres metaforisk eller allegorisk til ett koherent objekt. Selv om “juninatten” og *alfabet* for øvrig låner *blazon*-sjangrens verdsettelse gjennom katalogisering av det partikulære, er det altså usikkert hva slags idé om Jorden diktet egentlig besynger.

Eco mener å kunne påvise en ren glede i oppramsingen hos modernister som Borges og Joyce.²⁹⁶ Med listen kan verdens fenomener omstokkes, og poeten kan akkumulere egenskaper for å frembringe nye relasjoner mellom ting som er fjernt fra hverandre, og for å skape tvil om de relasjoner som fornuften vanligvis aksepterer, sier Eco. Christensen har selv sagt at listene skapte en spenning mellom en nåtidsdimensjon og en uvisst fremtid fordi innsamlingen av ord hadde “en besværgende karakter” (H 131). Bruken av lister i *alfabet* kan

²⁹⁴ Se Rabin, Elliot (2006): *Understanding the Hebrew Bible. A Reader's Guide*, Jersey City: KTAV Publishing House, s. 222. Ifølge klassisisten Kathryn J. Gutzwiller er analogien (a:b :: c:d) en dominant uttrykkform i Theokrits idyller. Gjennom analogiske strukturer kan han bygge opp symmetrier, tekststrukturer som sang og dialog, og en betydningsutvidelse som spenner fra antydninger om parallelle verdener til tunge allegoriske former. Analogier og similer var vanlige i tidlig gresk poesi og ble senere anvendt i forståelsen av matematiske proporsjoner og logiske analogier i gresk filosofi. Fra og med 300-tallet har analogien vært uløselig knyttet til matematisk og rasjonell tenkning. Gutzwiller, Kathryn J. (1991): *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre*, Madison: The University of Madison Press, s. 14.

²⁹⁵ Williams, Rhian (2009): *The Poetry Toolkit. The Essential Guide to Studying Poetry*, London og New York: Continuum, s. 39-40.

²⁹⁶ Eco, *The Infinity of Lists*, s. 327.

derfor forstås som et forsøk på å akkumulere relasjoner som en form for kulturell hukommelse: Den minner oss om at mangfoldet eksisterer, men også at det kan forsvinne. Listene skaper uavklarte spenninger i verkets tid og rom, og den tematiserer menneskelig ansvar og handlekraft uten å si eksplisitt hvilke handlinger eller historiske situasjoner det omtaler. *alfabet* tematiserer ydmykhet og verdsettelse av Jorden og dens fenomener, men uten å gjøre eksplisitt hvilke alternativer vi har, og hvilke som er å foretrekke.

Den dominerende formen i *alfabets* katalogdikt er den disjunktive listen, en estetisk form som motsetter seg lese måter som ser etter strukturelle, kausale og hierarkiske relasjoner. Diktet viser frem en deterritorialisert verden der det biologiske livet, menneskelig teknologi og geografiske områder i mange former og skalaer bindes sammen av den poetiske utsigelsens musikalske strategier (assonanser, rytme, vokalvekslinger), gjennom den poetiske formens matematiske og retoriske strukturer (fibonaccistrukturen, synekdoken), og gjennom den poetiske dialogen med andre poeter og kunstnere (Thøger Larsen, Jayadeva, della Quercia, den georgiske lyrikken). Det viser oss at poesien kan skape relasjoner gjennom de former og figurer som er tilgjengelig, og gjennom å påkalle eldre kunst og låne dens uttrykk. Men diktets relasjonsdannende og betydningsskapende prosesser vender seg også bort fra alle antakelser om at formen og meningen skal samles i ett punkt eller ett tematisk felt. Det motsetter seg ideer om formal "renhet" og fremviser hvordan sjangrenes grenser er tøyelige. Med Kamboureli kan vi til og med hevde at det kritiserer en nostalgisk søken etter sjangrenes opprinnelser samtidig som det inkorporer en slik leting i sin egen tekst kropp.²⁹⁷

Toksiske diskurser

Etter denne første innkretsningen av den litterære formen i *alfabet* skal vi nå se nærmere på diktets kontekst. Jeg er særlig opptatt av Christensens anvendelse og bearbeidelse av forurensning som trope i verket, og jeg vil vise hvordan fenomener som forgiftning, radioaktiv stråling og andre økologiske skadevirkninger preger poetikken i *alfabet*. Økokritikere fremhever gjerne Rachel Carsons *Silent Spring* (1962) som et viktig vendepunkt i vår forståelse av forurensning, og boken medførte ifølge Greg Garrard at opphopningen av plantevernmidler i naturlige økosystemer ble en del av folkelige forestillinger.²⁹⁸ Ganske raskt ble forurensning et politisk og kulturelt problemfelt: I 1971 påpekte Guy Débord at begrepet hadde blitt et moteord som dominerte hele samfunnslivet. Han viste også at det hadde en

²⁹⁷ Kamboureli, *On the Edge of Genre*, s. 100-101.

²⁹⁸ Garrard, *Ecocriticism*, s. 1.

dobbelt funksjon – det var et samtaletema i en rekke forskjellige diskurser samtidig som forurensningen fortsatte å bre om seg i materiell forstand.²⁹⁹ Ursula K. Heise argumenterer i *Sense of Place* for at slike moderne globale risikoscenarier har vært en del av både miljøaktivistiske tanker om lokal identitet, litterære og populærkulturelle uttrykk og vitenskapelige teoridannelser helt siden 1960-tallet.

Nettopp en slik dobbelthet beskrives i et essay som Christensen publiserte i 1981, der hun diskuterer spenningen mellom den reelle faren for atomkatastrofen og den manglende frykten i befolkningen:

Vi har ganske vist et kort over Danmark, hvor en eller anden har tegnet hvad der sker, når der til sin tid falder en atombombe midt i København. Det fremgår at København bliver fuldstændig rød, og først i Vestjylland er der et mere blidt og lyserødt usynligt radioaktivt nedfald. Men vi tager ingen konsekvenser mere. Pakker ikke nogen lille brun kuffert med nødvendigheder til flugten og stuver heller ikke sandsække sammen hverken i soveværelset eller entreen. Vi ser hvad der sker. Vi kan ikke få besked og vil heller ikke have det. Men det sker, at vi i bedste Jules Verne-stil begiver os ud i en drøm om at overstå alle farer og ankomme trygt til målet, hvor vi graver os ned i en bjerghule dybt under sibirsk sne. (DAL 150)

Christensen ironiserer over kartkonvensjonenes fargebruk, og over hvordan atomkatastrofen vanskelig kan forestilles eller representeres. Men apatien som det kollektive vi'et uttrykker har ikke noe ironisk over seg. Jo mer informasjon vi får om potensielle ødeleggelser og skadevirkninger, jo mindre forberedte blir vi. Isteden vender vi oss til fiksjonsverdens tilfluktsrom. Anekdoter som disse viser hvordan den kalde krigen var tekstuell og diskursiv i mer eller mindre åpen forstand, hvordan det ble umulig å tenke seg en verden uten atomvåpen, og hvordan enkelte radikale eller polemiske tekster kunne yte motstand mot sikkerhetsstatens praksiser ved å vise frem dens åpne og skjulte representasjonsformer.³⁰⁰

Frykten for forurensning ble forsterket av en rekke miljøkatastrofer utover 1970-tallet. Ordet dioksin ble for eksempel en del av den offentlige bevisstheten i Europa i 1976, da en fabrikk i Seveso i Italia eksploderte. Formelt er dioksin en urenhet som oppstår i fremstillingen av et plantedrepende middel kjent som 2,4,5-T. Stoffet er kjent som et av de kraftigste menneskeskapte giftstoffene, og kan forårsake både kreft og fosterskader. Utslipet av en dioksinholdig sky i Seveso og den påfølgende evakueringen av landsbyer i nærheten

²⁹⁹ “It is the subject of mind-numbing chatter in a plethora of erroneous and mystifying writing and speech, yet it really does have everyone by the throat. It is on display everywhere as ideology, yet it is continually gaining ground as a material development”. Débord, Guy (2008): *A Sick Planet*, Oxford: Seagull Books, s. 77.

³⁰⁰ Jeg bygger her på Piette, Adam (2009): *The Literary Cold War. 1945 to Vietnam*, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 6. Piette gir en oversikt over en lang rekke studier som kan sies å tilhøre en form for *nuclear criticism*.

resulterte i krav om strengere regulering av disse kjemikaliene i flere industrialiserte land.³⁰¹ Det var fryktet at dioksiner kunne overføres fra mødre til spedbarn gjennom morsmelk, men den første vitenskapelige undersøkelsen av dette ble ikke gjennomført før i 1982.³⁰² I USA viste den såkalte Love Canal-skandalen at faren for forurensning var knyttet til både juridiske, sosiale, psykologiske og medisinske spørsmål. Filmen *The China Syndrome* (1979) om et uhell ved en atomreaktor og den påfølgende ulykken ved det amerikanske atomanlegget Three Mile Island samme år, viste at forestilte katastrofescenarier kunne bli en materiell realitet.

Mange økokritikere har derfor arbeidet med representasjonen av forurensning i litteraturen. Amerikanske Cynthia Deitering identifiserer for eksempel en dobbelthet i amerikanske romaner på 1980-tallet. I disse tekstene fungerer giftig avfall både som en metafor for kollektive bekymringer om et samfunns fremtid, og som et uttrykk for et kulturelt vannskille der en kultur ikke lenger defineres etter dens produkter, men etter dens avfall. Frykten for kontaminering kan endre vår erfaring av jorden og føre til en ny bevissthet om forgiftning, sier Deitering.³⁰³ Lawrence Buell bygger videre på dette i *Writing for an Endangered World*, og påpeker at frykten for miljøskader har vært merkbar også tidligere i historien. Det som kjennetegner slutten av det 20. århundret er imidlertid både en intensivering av de affektive uttrykkene for forgiftningen og en langt sterkere bevisførsel for problemenes eksistens. Buell argumenterer for å behandle dette som et diskursivt spørsmål, og formulerer termen *toksisk diskurs* for

an interlocked set of topoi whose force derives partly from the anxieties of late industrial culture, partly from deeper-rooted habits of thought and expression. [... toxic discourse] can be sweepingly defined as expressed anxiety arising from perceived threat of environmental hazard due to chemical modification by human agency.³⁰⁴

I resepsjonen av *alfabet* har flere kommentert nettopp hvordan giftige stoffer spiller en sentral rolle i verket, og hvordan dette kan knyttes til den kalde krigen som historisk epoke. Ifølge Elisabeth Friis er *alfabet* “poesiens sterkeste svar på koldkrigsangsten”, og Friis viser at trusselen om forurensning (i bokstavelig eller overført betydning) hele tiden er mer eller mindre eksplisitt innskrevet i *alfabet*. Hun påpeker dobbeltheten i flere av naturfenomenene i diktet, som for eksempel at “[b]rombær smager godt, men busken er stikkende, breder sig

³⁰¹ Se Brickman, Ronald; Sheila Jasanoff og Thomas Ilgen (1985): *Controlling Chemicals. The Politics of Regulation*, Ithaca: Cornell University Press, s. 31, 263,

³⁰² Drachmann, Hans og Christian Lindhart (1999): “Når maden bliver giftig”, *Politiken* 8. desember, sitert i Thrane, Mikkel (2000): *Fiskerisektoren – sektorbeskrivelse, miljørelasjoner og regulering*, Aalborg: Aalborg universitet, s. 42.

³⁰³ Deitering, Cynthia (1996): “The Postnatural Novel. Toxic Consciousness in fiction of the 1980s”, i Glotfelty, Cheryl og Harold Fromm (red.): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens og London: The University of Georgia Press, s. 196.

³⁰⁴ Buell, Lawrence (2001): *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, s. 30-31.

vildt og kvæler alt andet omkring sig”, og at brom avgir giftig damp og at stoffet tidligere ble “anvendt som pesticid”.³⁰⁵ Susanna Nied, som har gjendiktet *alfabet* til engelsk, beskriver hvordan dobbelheten også preger alfabetsekvensen i diktet: Det inneholder både aprikostrær og atombomber, koboltbomber og dioksin. Denne skapelsens og ødeleggelsens samtidige nærvær i diktet skaper ifølge Nied en gjenkjennbar spenning som munner ut i et bilde av “a future destroyed, poisoned”.³⁰⁶ Vi skal komme tilbake til dette siste bildet og det apokalyptiske scenariet litt senere, men allerede nå er det viktig å påpeke at det synes å være bred enighet om at *alfabet* er et bilde av verdens undergang som følge av et kjernefysisk ragnarok.

Den toksiske diskursen introduseres i “duerne findes”:

duerne findes; drømmerne, dukkerne
 dræberne findes; duerne, duerne;
 dis, dioxin og dagene; dagene
 findes; dagene døden; og digtene
 findes; digtene, dagene, døden

(SD 396)

Diktet videreutvikler motiver, strukturer og klanglige egenskaper som de første tre diktene har introdusert. Det foregriper dessuten “defolianterne findes”, som tematiserer bruken av dioksinholdige stoffer i en historisk kontekst. Den knittelaktige rytmen, de allitererende d’ene og de mange vokalvekslingene gir et særegen musikalsk preg som binder sammen de mange forskjellige fenomenene i teksten. I fjerde vers introduseres “døden” i *accumulatio*-form (“dagene døden”). Ellers i diktet anvendes semikolon og komma for å skille fraser og enkeltord fra hverandre, men her sammenføres to ord uten tegnsetting. Som vi allerede har sett, var faren for dioksinforgiftning behandlet i europeiske medier på dette tidspunktet.

Den toksiske diskursen utvides senere i verket. I katalogdiktet “kærligheden” (SD 408-409) beskriver den poetiske stemmen hvordan “jordbunden støver af kvalme”, hvordan jordbruksproduktene (tomater og oliven) “forsvinder”, og hvordan også “de brunlige / koner, der høster dem, visner forsvinder”. Diktet viser seg så å handle om et måltid som fremstår som en sekularisert versjon av en bibelfortelling: “vi sidder til bords med / lidt brød,

³⁰⁵ Friis hevder at verket har mange entydige aspekter – hun hevder for eksempel at et dikt som “livet” er “overrullende utvetydig”, og sier derfor at *alfabet* er “sammensatt av en næsten ublandet pessimisme på vegne af mennesket og en næsten urokkelig tillid til naturen”. Denne dikotomiseringen kan problematiseres på flere måter. Friis avviser at aprikosfrukten ikke representerer ødeleggelsen, men som andre har påpekt, er kjernen i aprikosfrukten giftig. Aprikosfruktens kjerne inneholder amygdalin, som omdannes til cyanid i kroppen. Dette stoffet har blitt brukt som legemiddel mot kreft i Russland fra 1845, og i USA fra 1920-tallet. På 1970-tallet ble en delvis syntetisk variant brukt på titusenvis av amerikanske pasienter, uten at effekten av legemidlet var tilstrekkelig dokumentert. Friis, Elisabeth (2009): “Livet, luften vi indånder findes. Om Juliana Spahr og Inger Christensen”, *Den blå port* nr. 81, s. 32, 31; “Laetrile/Amygdalin”, National Cancer Institute, http://www.cancer.gov/cancertopics/pdq/cam/laetrile/patient/allpages#Section_20, nedlastet 30.07.2009.

³⁰⁶ Nied, Susanna (1982): “Letting Things Be: Inger Christensen’s *alphabet*”, *Scandinavian Review* Vol. 70, nr. 4, s. 25.

et par fisker uden bylder og vand / der med kløgt er forvandlet til vand”. Men så “går en / af de tusind historiske krigsstier pludselig / tværs gennem stuen”, og diktet oppfordrer en du-instans om å betrakte urovekkende og surrealistiske situasjoner der geografiske størrelser, astronomiske fenomener og mytiske skikkelser sammenføres:

se, månen er alt for belyst og Karlsvognen
kører tilbake så tom som den kom; de døde
vil bæres, de syge vil bæres, de nedbrudte
blege soldater der ligner Narcissos vil
bæres, du vandrer så underlig evigt
omkring, og kun når de dør, gør du holdt
i en kålhave ingen har passet i flere
århundreder, lytter dig frem til en udtørret
kilde, et sted i Karelen måske, og mens
du tenker på ord som kromosomer, kimærer
og på kjærlighedsfrugternes fejlslagne vækst
piller du lidt bark af et trø og spiser det

(SD 408-409)

Umiddelbart klinger “kjærlighedsfrugterne” som en poetisk omskriving for barnet.

Sammenstillingen av økologiske skadevirkninger og barnet som motiv er et viktig motiv også ellers i verket. Her ligger det imidlertid også et botanisk betydningslag, for kjærlighetsfrukten er en asiatiske frukt som også er kjent som litchi. I diktet opptrer den sammen med tomater, oliven, kapers og bær som representanter for naturens grøde som mennesker kan høste.

Kromosomet er som kjent den genetiske koden som viderefører informasjon fra foreldre til barn. Det elementet som truer med å destabilisere dette fellesskapet er imidlertid kimæren. Vi kjenner denne fryktinngytende skapningen med løve-, geite- og slangehode fra gresk mytologi, men termen er også artsnavnet til fisken *havmus* (*Chimaera monstrosa*), som finnes i skandinaviske farvann. Når *kimære* opptrer sammen med kromosomer og “kjærlighedsfrugternes fejlslagne vækst”, er det imidlertid en annen betydning av ordet Christensen primært spiller på. Ordet brukes av biologer om organismer som “består av en blanding af celler fra forskjellige individer eller arter”.³⁰⁷ Både siamesiske tvillinger og et podet tre har celler med ulike DNA-profiler som resultat av en genetisk mutasjons- eller blandingsprosess. Fenomenet er ikke uvanlig i planter og dyr, og har blitt brukt i botaniske eksperimenter siden begynnelsen av 1900-tallet.³⁰⁸ Ordet refererer med andre ord både til taksonomisk navngiving, mytiske skrekkmonstre, og til menneskers produktive arbeid med naturfenomener.³⁰⁹ De emosjonelle, auditive, rytmiske, semantiske og strukturelle kvalitetene som er i spill som “duerne findes” og kjærligheden findes” viser hvordan sentrallyriske

³⁰⁷ “kimære”, DDO, <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=kim%C3%A6re>, nedlastet 30.03.11

³⁰⁸ “Chimera”, Encyclopædia Britannica, <http://search.eb.com/eb/article-9024110>, nedlastet 28.07.09.

³⁰⁹ Ordet *kimære* betyr også betyr “fantasifoster”, “luftkastell” og “fiks idé” på dansk, og kommer opprinnelig fra det greske ordet for geit. “kimære”, DDO, <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=kim%C3%A6re>, nedlastet 02.05.2011.

abstrakter som død og kjærlighet er bundet opp i både lyrisk musikalitet, historiske erfaringer og en intertekstuell bevissthet om poetiske og naturvitenskapelige diskurser.

Dette diktet pendler derfor mellom verdens fenomener, ordene som refererer til dem, og de mer abstrakte termene som karakteriserer menneskelivet: kjærlighet, glemsel, livet. Den apokalyptiske impulsen er tydelig: Livet kan opphøre “så let som med en kemisk bevægelse” (SD 408). Similen antyder en frykt for forgiftning eller andre biologiske skadevirkninger, og oppramsingen av “kamgræs og klippeduer” etterfølges av det innskutte “alt”, som i klartekst sier at verden som helhet “mistes forsvinder” – en *accumulatio* som gir inntrykk av en form for selvkorrigerende i den poetiske utsigelsen. Kanskje betyr dette at verbet “mistes” skjuler en form for antroposentrisme, som om diktet antyder at det å si at vi mister noe er å tillegge mennesket overdreven betydning blant verdens fenomener. Eller kanskje antyder den også at dersom alt forsvinner, vil det heller ikke være noe subjekt igjen som kan miste noe annet enn Jorden selv. Accumulatioen “mistes forsvinder” synes derfor å si at diktet taler både om en menneskelige tapserfaring (å miste) og et mer grunnleggende ontologisk tap av eksistens (å forsvinne fra verden). Kjærligheten er det som gjør oss glemsomme og uoppmerksomme overfor livets skjørhet og umistelighet.

Apokalyptiske trekk i *alfabet*

Mange har kommentert de apokalyptiske trekkene i verket, og flere av disse har konkludert med at verket ender med en apokalypse. Hvilken funksjon den apokalyptiske modusen har i verket og hvordan den skal forstås er imidlertid uklart. Lis Wedell Pape kaller *det* “en hymne til eksistensens utfoldelsesmuligheter” og *alfabet* “en apokalyptisk vision”.³¹⁰ Der *det* kastet ut mulige eksistensformer, surrealistiske bilder og dystopiske undergangsscener i en overstimulert og feberhet utopisme, er *alfabet* et mer temperert uttrykk. Liv Lundberg har hevdet at det siste diktet i verket er eskatologisk og entydig dystopisk, og at diktsyklusen “i kraft av sin krefaktige, multigenererende, eksplosive vekst [får] voldelig utgang i en dystopisk visjon om klodens ødeleggelse”.³¹¹ Klaus P. Mortensen konkluderer kort og godt med at *alfabet* “slutter med atomkatastrofen”.³¹² Andre har fremmet et mer nyansert syn: Keld Zeruneith hevder at forfatterskapet utvides til å inkludere “økologiske og globale

³¹⁰ Pape, “Fortælleligheder”, s. 129.

³¹¹ Lundberg, “System og natur”, s. 78.

³¹² Mortensen, Klaus P. (1993): *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning*, København: Gyldendal, s. 274.

sammenhenge og konsekvenser”, og at det politiske i *alfabet* uttrykkes i form av et “eskatologisk syn [...], næsten som en dommedagsvision”.³¹³ Lis Wedell Pape sier at verket er en “skabelsesberetning (Big Bang), men [at det] også rummer en undergangsvision, der folder sig ud, efter at det kosmiske niveau er opgivet (efter n-digtet), og kun det individhistoriske og globalt-samfundsmæssige er tilbage”. Ifølge Pape er vi vitne til jegets “afsluttende sprogløshed og ophøret af den kosmiske regenerationsevne [som] indebærer en sprængning af universet, en nedsmelting (Big Crunch) [...] en bevægelse mod et absolut nulpunkt, en total stivnen”.³¹⁴ Lesere som Zeruneith, Pape og Lundberg insisterer på entydigheten i det poetiske uttrykket, og det er interessant å se at de finner denne entydigheten på et nærmest kosmisk plan i teksten.

Men kanskje bør vi ikke utelukkende lese teksten som et økologisk undergangsdikt. Christensen har selv sådd tvil om bokens avslutning som en entydig apokalypse: I et intervju med Peter Øvig Knudsen forekommer følgende replikkutveksling:

Men bogen ender dog i ødelæggelse, en dommedagsvision, et ragnarok?
“Ah...”
Sådan oppfatter du det ikke?
“Joh, sådan kan det sikkert kun læses. Men det er jo ikke en afslutning. Det er bare en bog...”³¹⁵

Hun punkterer forestillingen om forfatteren som poetisk visjonær når hun henviser til *alfabet* som “bare en bog”. Kanskje er dette et forsøk på å nedtone apokalypsen som dominerende modus i verket? Kanskje er det også et forsøk på å distansere seg fra en mer ensidig miljøaktivistisk retorikk som så altfor ofte baserer seg nettopp på apokalyptiske scenarier? Som både Lawrence Buell og Greg Garrard har påpekt, er apokalypsen den kraftigste mestertropen som moderne miljøaktivisme kan anvende. Både Carsons *Silent Spring*, Ehrlichs *The Population Bomb* og Al Gores *Earth in the Balance* er eksempler på miljøaktivistisk apokalyptikk. Etymologisk sett kommer begrepet fra gresk *apo-calyptein*, som betyr å fjerne sløret. Fordi den inneholder visjoner om en fremtidig undergang, kan den derfor sies å ha en proleptisk funksjon.³¹⁶

Ifølge Garrard kan apokalypser forstås som et svar på samtidige kriseforestillinger. For at den skal reflektere sin samtid, må den derfor også produsere kriseforestillinger i lignende dimensjoner. I likhet med pastoralen sier den også noe om menneskets styrker og svakheter i forhold til verden, og om hvordan vår omverden påvirker våre liv, relasjoner og handlinger.

³¹³ Zeruneith, 180, 179.

³¹⁴ Pape, Lis Wedell (1995): “Tilstande. Inger Christensens essayistikk”, i *Sprogskygger*, s. 221, 222.

³¹⁵ Knudsen, “Tilfældets poet”, s. 255.

³¹⁶ Garrard, *Ecocriticism*, s. 86, 89, 93; Buell, *The Environmental Imagination*, s. 285.

Men til forskjell fra pastoralen har apokalypsen et forholdsvis fastlagt narrativt skjema. Vi må imidlertid skille mellom religiøse apokalypser og sekulære forestillinger, for i tekster som Johannes' Åpenbaring finnes det visjoner av en ny utopisk verden. I sekulære forestillinger er apokalypsen ofte en katastrofe som innebærer historiens, sivilisasjonens og livets ende. Det må også inkludere forvarsler om den totale utslettelse av livet og det eksistensgrunnlag – en proleptisk retorikk som ifølge Garrard er en del av apokalypsens grunnstruktur.³¹⁷ Eller kanskje vil vi også finne at Christensen ikke forholder seg til en slik programmatisk forståelse av apokalypsen, og at hun behandler den som en av mange litterære uttrykksformer som det moderne lange diktet kan ta opp i seg. Det blir derfor viktig å undersøke tekstens bevegelser mellom kollektive forestillinger om den globale apokalypsen på den ene siden, og en subjektivt orientert angst- og sorgerfaring på den andre. Vi kan utvilsomt spore *alfabets* kriseforestillinger til den historiske og kulturelle kontekst som det ble til i. Spørsmålet er derfor hvordan disse krisene blir representert, og hvorvidt de opptrer i den skala og styrkegrad som apokalypsen krever.

Skjønnlitteratur som engasjerer seg i spørsmål om miljø og økologi baserer seg ifølge Ursula K. Heise ofte på en estetisering av risiko. Atomkatastrofer kjenner ingen geografiske, nasjonale eller sosiale grenser, og de truslene den representerer fortsetter å endre seg i kulturelle forestillinger. For Heise betyr dette at risikoscenarier fortsetter å påvirke og definere både lokale praksiser og globale kulturelle praksiser.³¹⁸ Den toksiske diskursen i *alfabet* kan derfor forstås som et litterært uttrykk for den dobbeltheten som kjennetegner faren for kjemisk og radioaktiv forurensning i Christensens samtid. Hun velger listen som poetisk form for å feste de subjektive erfaringene av en slik risiko i skrift, for gjennom oppramsingen av fenomener i verden kan det poetiske subjektet både formidle deres eksistens og farens for tingenes utslettelse. Dette grepet viser frem spenningen mellom den tradisjonsbevisste metapoetiske dimensjonen og den politiske og samtidsaktuelle realismen i verket. Det forteller også noe om de etiske og eksistensielle refleksjonene som preger *alfabet* på et annet plan. Den toksiske diskursen i verket lar seg ikke redusere til enkelte giftstoffer, men er heller noe som farger hele den dikteriske bevisstheten. I *Lys* sier det poetiske subjektet at det ikke vil “tale / om ting / der går under” (SD 30). Denne reservasjonen mot en apokalyptisk modus gjelder ikke for *alfabet*, og det er et tydelig spenningsfelt i verket mellom kjærligheten til

³¹⁷ Garrard, *Ecocriticism*, s. 86. Garrard kaller apokalypsen henholdsvis for *large scale metaphor* og *trope*, og Buell anvender termen *master metaphor* for å identifisere viktige økokritiske troper. I forlengelsen av Alpers' forståelse vil jeg isteden referere til apokalypsen som en litterær *modus*. Jeg forstår apokalypsen som et begrep som høres ut som en sjangerbetegnelse, men som kan opptre på tvers av både sakprosa og skjønnlitterære sjangertyper.

³¹⁸ Heise, *Sense of Place and Sense of Planet*, s. 202-203.

tingene som finnes og angsten for at de skal forsvinne. Å leve i kontinuerlig frykt for den totale utslettelse er å leve i en kontinuerlig psykologisk og emosjonell beredskap, og en slik tilstand kan fremme både visjoner av undergang og apati.

Et forsøk på å knytte *alfabet* til moderne katastrofeforskning finner vi i et kort essay av Somogy Varga og Isak Winkel Holm. De påpeker at katastrofeforskningen tradisjonelt har fokusert på ødeleggelsens konsekvenser for menneskesamfunnets fysiske og sosiale infrastruktur. For Varga og Holm er det vesentlig at *alfabet* ikke er en representasjon av en plutselig og voldsom undergangshendelse. Diktet er preget av “den særlige stemning, der farver vores omgang med den velkendte verden fra det øjeblik, hvor det går op for os, at den kan tilintetgøres”, og i likhet med Deitering ser de dette som et perseptuelt eller epistemisk brudd der “atomkrigen og den økologiske katastrofe [...] er konstant til stede”.³¹⁹ Apokalypsen i *alfabet* er altså ikke lokalisert i tid og rom – den fokuserer isteden på menneskets eksistensielle livsvilkår. Et slikt litterært grep finner vi også hos andre forfattere: David Dowling, som har forsket på atomkatastrofer i litteraturen, skiller mellom en litterær *dokumentasjon* av katastrofen og en opplevelse av katastrofen som *klima*: subjektive erfaringer som frykt, panikk, ensomhet og fortvilelse.³²⁰ Dersom *alfabet* er et apokalyptisk verk, kan vi altså si at det tematiserer den kalde katastrofens klima, og at den er et uttrykk for enkeltmenneskets erfaringer av globale og geopolitiske spørsmål i sanselig og poetisk form.

I katalogdiktet “hviskningerne” presenteres vi først for astronomiske fenomener (Halley's komet, halvmånen og “den heliocentriske dis”) krigshandlinger (hærskarere, horder, herskere) og mytiske steder (Hades, Harmagedon). Vi husker at Christensen anvendte våpenteknologiske termer som tanks, bomber og trotyl i *det* for å finne et språk for de erfaringer og assosiasjoner som Vietnamkrigen representerte. I *alfabet* blir apokalyptiske bilder blir sammenblandet med pastorale konvensjoner, botaniske termer og apokalyptiske referanser i kritikken av krigshandlingene:

og hen under
himmelhvælvets skrå Harmagedon giften,
giftihelikopterens susende harpe over hyrdetaske,
hønsetarm og hør; hyrdetaske, hønsetarm
og hør, denne sidste hermetiske skrift,
som ellers kun skrives af børn; (SD 400)

Dette sitatet er utskilt med semikolon før og etter i diktet, noe som antyder at det kan leses som en syntaktisk enhet. Ustemte konsonanter som f, s, h, k og t dominerer lydbildet. Her

³¹⁹ Somogy Varga og Isak Winkel Holm: “Katastrofestemning. Inger Christensens *alfabet* og den kolde katastrofe” i *Trappe tusind*, særnummer om Inger Christensen, 2009, s. 56, 57.

³²⁰ Dowling, David (1987): *Fictions Of Nuclear Disaster*, Houndmills: Macmillan Press, s. 6-7.

mangler det finitte verbet, og den deiktiske lokaliseringen “hen under” plasserer “Harmageddon giften” under en skrå himmelhvelving. Harmagedon er navnet på det sted i jødisk-kristen mytologi der det siste slaget skal stå i endetiden. Ordet brukes også som navn på denne eskatologiske hendelsen. Gifthelikopteret knyttes metonymisk til dioksin og defolianter, og helikopterets “susende harpe over hyrdetaske, / hønsetarm og hør” produserer en antipastoral avstand mellom virkeligheten og det konvensjonelle apparatet. Diktet inneholder også andre antipastorale impulser i sammenskrivninger som “hungersnød og honning” (SD 401).

Ordene *hyrdetaske*, *hør* [lin] og *hønsetarm* er en katalog over plantearter, men kan også tolkes som en inntrengende bønn om at lyden av gifthelikopterets harpemusikk må lyttes til. Vi tvinges derfor også til å lese og forstå betydningsspennet mellom plantenes materielle eksistens og krigshandlingenes taktiske utslettelse av plantelivet. I Johannes’ åpenbaring krever det talende subjektet flere ganger at vi lytter (imperativsetningen “Den som har ører, hør hva Ånden sier til menighetene!” repeteres seks ganger i de tre første kapitlene), mens Christensen ber om at vi hører ved å repetere linplantens navn. Den “sidste hermetiske skrift” kan leses som et tvetydig forsvarsskrift for livet på Jorden, men også som en referanse til en poetisk tradisjon fra Johannes’ åpenbaring der et subjekt slynger ut gåtefulle emblemer, similer og analogier for å varsle om tidens ende. Frasen “denne sidste hermetiske skrift” kan dermed forstås som et metapoetisk utsagn om *alfabet* som en endetidsvisjon: Hyrden er borte, og bare restene av det pastorale apparatet er å finne under denne truende himmelen. Effekten som produseres av den poetiske ytringen er dermed både en ekstrem metapoetisk selvbevissthet og et voldsomt spenn mellom pastoralen som en representativ anekdote om mennesket styrke og apokalypsen som eskatologisk hendelse. Men denne selvbevisste destabiliseringen gjør også at *styrken* i den pastorale sangen kan bevares.

Diktet avslutter med å beskrive livet som:

en ophobet hverdag af englens orden;
hurtigt, hyacintisk i sit henfald livet,
som i himlen således også på jorden

(SD 401)

Ordet “hyacintisk” er en neologisme. Men neologismen har åpenbart også en mytopoetisk klangbunn, og som Marrian Bødker har påpekt viser ordet til den greske myten om unggutten Hyasint. Hun leser allusjonen til denne myten som et reinkarnasjonsmotiv i *alfabet* når hun utlegger den som en fortelling om at livet “genopstår”: “af asken blomstrer væksten”, og for

Bødker betyr dette at hyasintmyten “står som et klart budskap om det inderste livsprincip”.³²¹ Men det er vanskelig å se at denne passasjen utkrystalliserer et tydelig budskap på vegne av hele verket. I Ovids *Forvandlinger* forteller dikteren Orfeus om ynglingen Hyasint fra Sparta, som var en av Apollons favoritter. Da Hyasint løp for å hente en diskos som guden kastet, ble han truffet i hodet og døde. Apollon sverger å la gutten overleve gjennom ordet, musikken og sangen, men idet guden sier dette springer det frem en blomst fra ynglingens blod. I blomstens kronblader kan ordet AIAI leses, som hos Ovid utlegges som sorgens bokstaver. Dette er ingen reinkarnasjonsmyte, men heller et forsøk på å skape et mytisk narrativ som forteller hvordan denne gren av poesien ble til. Fortellingen om Hyasint er derfor ikke et budskap om gjenoppståelse; den er en fortelling om hvordan sørgediktningen – elegien – oppstår som en konsekvens av tapserfaringer.³²²

Når Christensen konstruerer et adjektiv av blomstens artsnavn, klinger mange betydningslag med: mennesket som medskaper av naturens former, tapserfaringen som utgangspunkt for poetisk ekspressivitet, blomsten som fysisk manifestasjon av sorgreaksjoner, og elegiens fødsel som sjanger. I førsteutgaven av *The Origin of Species* er hyasinten den aller første arten som omtales av Darwin, og han bruker den som eksempel på at menneskers kultivasjon av plantearter tilsynelatende har skapt en langt større variasjon i form og struktur enn det naturen selv produserer gjennom naturlig utvalg.³²³ Menneskets foredling av naturen har med andre ord skapt nye formspråk i det biologiske livet, noe som viser hvordan vi har påvirket det biologiske mangfoldet på planeten fra begynnelsen av vår kulturhistorie – vi er ikke bare en ødeleggende art. Slike passasjer viser derfor på én og samme tid at det biologiske, det metapoetiske og det etisk-politiske ikke kan adskilles i Christensens poetikk. De viser hvor innblandet og involvert vi alltid har vært i naturen, og fremhever det ansvar vi har som jordiske vesener. Christensen har neppe tro på at *alfabet* skal ha en performativ kraft på linje med Apollons besvergelse over den døde ynglingen. Vår virkelighet preges av de mange ting som omgir oss, men samtidig er relasjonene mellom disse tingene et jordisk vidunder – immanensen er i mangel av et bedre ord himmelsk. Men slike feiringer av det jordiske livet varer sjelden lenge hos Christensen. Riktignok antyder katalogdiktet “livet” at det finnes “en lethed i alt, en lighed i alt” som viser seg i “lidenskab”, “leg” og “lykken” (SD 415), men en slik letthet varer bare noen linjer i hele verket. Den opphopete hverdag vi lever i

³²¹ Bødker, Marrian: “Ormenes tischen... – om Inger Christensens *alfabet*”, i Anne-Marie Mai (red.): *Digting fra 80'erne til 90'erne. Læsninger af ny dansk lyrik*, København: Borgen, s. 126.

³²² Passasjen er å finne Ovids *Forvandlinger*, bok 10, linje 162-219.

³²³ Darwin ser bort fra slike eksempler fordi han bare er interessert i arvelige mekanismer. Darwin, Charles (2001): “The Origin of Species”, i Philip Appleman (red.): *Darwin. A Norton Critical Edition. Third Edition*, New York og London: Norton, s. 98.

er også fylt med tingenes forgjengelighet og livets opphør. Det er derfor aldri snakk om noen vitalistisk dyrking av livet som evig skapende kraft i *alfabet*.

Angsten som virket produktiv for visjonen om et kollektivt rom på 1960-tallet har nå blitt “en underlig unyttig følelse”, og frykten for økologiske ødeleggelser på global skala har produsert en følelse av lammelse: “[v]i er nu så bange, at vi ikke mer er bange, men alligevel breder angsten sig, stenagtig grå, og må nærmest kaldes sorg” (DAL 149, 149). Dersom livet er “hyacintisk i sit henfald”, kan vi forstå den disjunktive opphopningen av sorg, biologi og poesi på tvers av skalaer som et forsøk på å sammenskrive fenomener som er helt på grensen av menneskelig kognisjon. Som David Kennedy hevder i en bok om elegien som sjanger, kan fenomener som tap og sorg ikke adskilles fra bekymringer om hva som er passende, anstendig, normalt og betimelig. Det å tale om døden er en påkallelse av ingenting i helt bokstavelig forstand, og vår forståelse av døden involverer derfor en frykt for at den menneskelige rasjonalitetens grenser er nærmere og skjørere enn vi liker å tro.³²⁴

Ikarosbarna – det menneskelige subjektet

Vi skal nå se nærmere på menneskets status i diktet. I analysen av *det* så vi at den poetiske subjektiviteten var en kompleks størrelse, men også en instans i diktet som foreslår alternative modeller for samfunnets organiseringsformer. I intervjuet med Jan Kjærstad noen år etter utgivelsen av *alfabet* beskriver hun en endring i synet på menneskelig subjektivitet og på menneskets plass i verden:

Mennesket er ikke lenger i sentrum, der det kan komme med modeller for hvordan verden er oppbygd. Det hele går sin gang og er blitt mer tilfeldig, sett fra menneskets synspunkt, og mer nødvendig i en høyere forstand. [...] jeg føler meg mer tilfeldig som menneske i dag enn i 60-årene, for ikke å snakke om hvor nødvendige og unike vi føler oss som barn.³²⁵

Mennesket er med andre ord et produkt av myriader av prosesser og mekanismer i naturen. Tilfeldige mutasjoner og miljøpåvirkninger skaper grunnlaget for endring, og de samme mekanismene gjør også at mennesket ikke kunne ha funnet en annen form enn akkurat denne. I historisk forstand er dette et kulturelt skifte fra sekstitallets insisterende tro på mulighetene for forandring, men Christensen generaliserer også denne kombinasjonen av tilfeldigheter og nødvendigheter som en form for uskyldstap: Med det voksne menneskets erkjennelse følger også en innsikt i at barnets selvfølelse er en illusjon, og at vårt selv er et produkt av endeløse kombinasjoner av tilfeldige og helt nødvendige prosesser. Slike tanker er utgangspunktet for

³²⁴ Kennedy, David (2007): *Elegy*, London: Routledge, s. 38-39.

³²⁵ Kjærstad, “En kombinasjon av verden og meg selv”, s. 6.

Christensens formvalg: Hun bruker “modeller for ikke å være helt overlatt til tilfeldighetenes spill”, og er på jakt etter noe som kan yte motstand mot hennes eget “tilfeldige temperament”, som hun anser som “ett av milliarder av tilfeller”.³²⁶

I resepsjonen har synspunktene på det poetiske subjektet vært motstridende. Claus Engstrøm hevder i sitt etterord til *alfabet* at det eksisterer et mangfold av stemmer i *alfabet*, og at det ikke er mulig å utskille et “enkeltindivid med navn”. Subjektet må isteden forstås som et “al-jeg, som kan være alle steder”, plassert i sitt svevende og “nærmest astronautiske synspunkt”.³²⁷ Det er snakk om “mange jeg’ers synpunkter, eller [...] en næsten guddommelig autoritet” når engler, enker og nebbdyr [*elsdyr*] nevnes. Engstrøm mener også å finne at den politiske dimensjonen i verket både er “kønspolitisk og økologisk politisk”, at bokens visjon av “menneskehedens undergang” er “tilsyneladende maskulin i sit væsen”, og at diktet oppstiller en “mildhed” som kontrast til dette. Dette leder Engstrøm til å identifisere “et kvindelig jeg” som taler “gennem tusinder af generationer” i verket.³²⁸ Jeg er enig med Engstrøm i at oppramsingen av navn ikke skaper en effekt av et tydelig nærvær. Det er heller ikke vanskelig å si seg enig i at enkelte passasjer uttrykker en “ømhed” og en “organisk med-leven”, men påstanden om at dette er representativt for en “kvindelig natur” er det vanskelig å finne belegg for i teksten.³²⁹

I sin analyse hevder Atle Kittang derimot at “det poetiske eg’et i verket er så personleg som ein kan tenkje seg i ei diktsamling”.³³⁰ Kittangs syn på det poetiske jeget skal ikke forstås som en inderlighetspoetikk, der et enhetlig og personlig subjekt trer frem fra teksten. Kittangs opplevelse av personlighet stammer heller fra de poetiske strategiene som Christensen anvender i diktene der jeget er mer eksplisitt: Både “nu ingen panikk”, “det lagdelte lys”, “her står jeg så”, “kanalen i Gävle” og “der er noget særlig” slutter med at utsigelsen plasseres både i tid på døgnet og med dato. Christensen har selv sagt at *alfabet* inneholder “nogle helt ’private’ digte om, hvor jeg lige havde været og hva jeg havde set nøjagtig den dag”.³³¹ Dessuten er det ikke bare et uttalt jeg i mange av diktene; det er også et eksplisitt “du” og et “vi” som dels kan leses som en omskrivelse for jeget selv, dels som en instans som tiltales. Kittang kaller *alfabet* et “mektig sinnbillede på den dialektikken mellom død og framtid som kjenneteiknar menneskets temporale veremåte” – det er et verk som gjør

³²⁶ Kjærstad, “En kombinasjon av verden og meg selv”, s. 6.

³²⁷ Engstrøm, “om alfabet”, s. 87-88.

³²⁸ Engstrøm, “om alfabet”, s. 93-94.

³²⁹ Engstrøm, “om alfabet”, s. 94.

³³⁰ Kittang, Uavgrensande form”, s. 21n30.

³³¹ I Skyum-Nielsen, Erik (1982b): *Modsprogets proces. Poesi – fiktion – psyke – samfund. Essays og interviews om moderne dansk litteratur*, Viborg: Arena, s. 91.

oss til etiske og tenkende vesener slik at vi kan “transcendere det reine nået” i våre relasjoner til andre og til “den globale verden vi lever i”.³³² Han ser dermed det poetiske jeget som en representant for et menneskelig subjekt som forsøker å overskride de materielle vilkårene som det lever i.

Et eksempel på at *alfabet* har blitt lest som en beretning om menneskets skyld er fortolkningen av ordet *cerebellum* i “cikaderne findes”. Ordet blir forklart i en sluttnote sammen med ordene *Harmagedon*, *nastisk* og *naos* til diktsamlingen,³³³ men til tross for Christensens leksikalske opplysninger, har det produsert mange kreative fortolkninger. Johannes Møllehave hevder for eksempel at *cerebellum* “gør det mulig for mennesket at tænke og føle [...] til forskel fra dyrene og naturen [...] men] også [...] at mennesket har kunnet eksperimentere med naturen og spalte atomet”.³³⁴ Keld Zeruneith hevder at Christensen bruker *cerebellum* metonymisk “i stedet for cerebrum til benævnelse af hjernen”, at hun oppnår å “identifisere hjernen som et krigerisk organ (jfr. at bellum på latin betyder krig)”, og at det “er som om digtningen selv i disse formuleringer selv får karakter af smittestof og forureningskilde” (TV 187). *alfabet* hevdes å være “en slags hjernekonstruktion [som] selv bliver et uafrysteligt problem og i en vis forstand medskyldig” (TV 187), og at Christensens lyrikk er noe forurensende eller smittefarlig. Hele dette resonnementet bygger på en feilaktig etymologi. Til tross for ordligheten er -bellum et diminutivsuffix, og ikke en referanse til det latinske ordet for krig. Like upresis er Tiril Broch Aakre, som hevder at *cerebellum* er “menneskenes hjernestoff” (!), som vi kan bruke til å “finne ut av hvordan man bruker brinten [...] til å lage atombomber av”.³³⁵

Alle disse leserne forstår *cerebellum* som et unikt trekk ved mennesket, og de adskiller mennesket fra resten av naturen som et destruktivt vesen som lager våpen av naturens grunnstoffer. Forestillingen om litteraturen som smittestoff og forureningskilde uttrykker et syn på den økologiske apokalypsen der mennesket alene har skyld i miljøkrisen, og *cerebellum* tillegges kognitive funksjoner som organet ikke har. Atle Kittang tviler at “det er eit ønske om hjerneanatomisk presisjon som ligg bak”, men sier også at *cerebellum*s oppgave er å “sekvensere rørlene våre”. Dermed kan ordet ifølge Kittang “alludere til den enorme ord-sekvenseringa som er på ferde i Christensens diktsamling”.³³⁶ Denne tolkningen er interessant. Men vi kan også lese ordet nærmere dets bokstavelige betydning. Lillehjernes

³³² Kittang, “Uavgrensande form”, s. 29.

³³³ I den norske utgaven av *alfabet* forklares flere ord. Disse ordene ble lagt til av forlaget med Christensens tillatelse.

³³⁴ Møllehave, “Inger Christensen: Alfabet”, s. 200.

³³⁵ Aakre, Tiril Broch: “Vekse, vokser, voksen. Om ’atombomben findes’”, *Vagant* 1-2, 2003, s. 50.

³³⁶ Kittang, “Uavgrensande form”, s. 23, n32.

funksjon er knyttet til koordinasjon, balanse og bevegelse. På et underbevisst nivå kommuniserer den med musklene i kroppen slik at vi opprettholder likevekt til enhver tid. Cerebellum har betydning for menneskets proprioceptive sans – vår evne til å orientere og bevege oss i våre umiddelbare omgivelser. Christensen refererer trolig til den kommunikasjon som til enhver tid finner sted mellom nervesystemet og hjernen, og som er utenfor vår språklige bevissthet, og kanskje også i overført forstand til den subjektive bevissthets orienteringsevne i rommet – som om en slik evne er nødvendig for en etisk og estetisk sensibilitet for menneskets livsverden. Ordet knytter an til forholdet mellom subjekt og rom, og til informasjonsstrømmen som stadig flyter mellom kroppen og omverdenen. Cerebellum er dessuten en mer primitiv og eldre del av hjernen, og den knytter dermed mennesket til langt enklere livsformer.³³⁷ Alle virveldyr har en lillehjerne, og organet har stort sett de samme funksjonene enten det er snakk om fisker, firfislere eller mennesker. Det har slett ikke kapasitet til å skape kompleks teknologi. Benevnelsen synes isteden å underminere et ontologisk hierarki der mennesket er øverst i naturen, og plasserer mennesket som en del av en evolusjonsbiologisk og økologisk prosess. I den forstand kan tingene vise at også mennesket inngår i relasjonelle strukturer – vi har en samhørighet med ikke-menneskelige fenomener.

Selv om “cikaderne findes” har en eksplisitt nå-orientering mot relasjonene i et globalt fellesskap, betyr det imidlertid ikke at Christensen forsikrer oss om tingenes og menneskets fortsatte eksistens i fremtiden. Diktet “istiderne findes” fungerer på ett plan som en kraftig betydningsutvidelse av det første verset i c-diktet: “cikaderne findes; cikorie, chrom”. I-lydene, som er så fremtredende i flere av versene, produserer sammenhenger mellom enkeltordene: “vist vil de findes, vist / vil vi findes”, “som vind vil vi findes”. Her blir sangen og poesien knyttet til oksygenet som grunnlag for liv: Luft er nødvendig for å frembringe stemme og lyd, og for å puste og leve. Det inntreffer et skifte fra “de” til “vi” – fra ontologisk beskrivelse av ytre fenomener til en inkludering av selvet og resten av verden i et pronominalt fellesskap, som også innbefatter den talende og den lyttende instansen i diktet:

de blåfrosne

martsbække findes, hvis bækkene findes;
 hvis ilten i bækkene findes, ilten
 især; findes især hvor cikadernes
 i-lyde findes, især hvor cikoriens
 himmel som blåelse opløst i vand

³³⁷ O’Shea, Michael (2005): *The Brain. A Very Short Introduction*, Oxford og New York: Oxford University Press, s. 53, 55; Evernden, Neil (1996): “Beyond Ecology. Self, Place, and the Pathetic Fallacy” i Glotfelty, Cheryl og Harold Fromm (red.): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens og London: The University of Georgia Press, s. 100.

findes, den chromgule sol, ilten
især; vist vil den findes, vist
vil vi findes, ilten vi indånder findes, (SD 402, uth. her)

Er tekstens vi-instans menneskeheten som helhet? Eller er det hele det biologiske livet på planeten, som menneskeheten bare er en liten del av? Teksten gir ingen konkrete svar på dette. Vi-instansen gir imidlertid en retorisk autoritet til den poetiske diskursen. Et slikt grep åpner for nye spørsmål om den poetiske subjektiviteten – når et ‘vi’ er nødvendig for å bygge opp den talendes autoritet, kunne vi se dette som et tegn på at den poetiske stemmens kontroll over materialet er sviktende – som om den her må bruke et retorisk knep for å gi teksten et preg av sannhet. Eller kanskje peker dette grepet på at det poetiske subjektet som vi leser ut av et ord som ‘jeg’ også er mange, og at den poetiske subjektiviteten i seg selv er en konstruksjon som motsetter seg leserens forsøk på å fastholde den i en definisjon eller fortolkning. Uansett hvordan vi forstår dette skiftet i utsigelse må vi derfor forstå det som et uttrykk for en usikkerhet.³³⁸ Å innføre et “vi” i teksten blir i en slik forståelse å vekke leserens bevissthet om jeg-instansens kvaliteter, og det fremstår som et selvrefleksivt uttrykk for en vilje til å fremvise både jeg-instansen, leser-instansen og det kollektive vi som en litterær konstruksjon.

Problematismen av diktets jeg- og vi-instanser er ikke den eneste ontologiske usikkerheten som introduseres her. “vist vil de findes” sies det, og dermed synes teksten å konstatere at tingene også vil være til i fremtiden. Denne konstateringen plasserer både dette enkeltdiktet og resten av *alfabet* i tiden, utspent mellom det som har vært, det som er, og det som skal fortsette å være. Eller er det slik at dette uttrykket “vist vil de findes” kanskje skal forstås som et innbitt håp eller ønske, og ikke som en forsikring til leseren om fremtidens verden? Denne usikkerheten blir ikke avklart i teksten, men synes heller å fortsette med i andre utsagn som kan fortolkes som en beskrivelse av menneskehetens samlede fremtid:

Ikarosbørnene hvide som lam
gennem grålyset, vist vil de findes, vist
vil vi findes, og ilten på iltens krucifiks;
som rim vil vi findes, som vind vil vi findes,
som regnbuens iris i isplantens glitrende
udvækster, tundraens strå; som små

vil vi findes, så små som lidt pollen i tørv,
som lidt virus i knogler, som vandpest måske,
måske som lidt hvidkløver, vikke, lidt skivekamille
forvist til det gentabte paradis;

(SD 403)

³³⁸ Se kapitlet “The Self in the Long Poem” i Kamboureli's *On the Edge of Genre* for en mer utførlig diskusjon av det poetiske subjektet som jeg- og vi-instans i det lange diktet.

Den ontologiske usikkerheten som kjennetegner den talende instansen og verdens fenomener kommer sammen i et tvetydig “vist vil vi findes”. Er dette en beskrivelse av menneskeheten, som fortsetter Ikaros’ prosjekt for å unnsnippe den livslabyrint de er fanget i? Verkets tematisering av et globalt fellesskap mellom menneskelige og ikke-menneskelige fenomener kan invitere til en slik allegorisk fortolkning. Den kristne similen der menneskeheten fremstilles som “hvite [...] lam” kommer fra en pastoral kontekst som antyder at vi ikke har skyld i den usikkerhet som er heftet ved verdens og tingenes eksistens. Samtidig lokaliseres mennesket til “det gentapte paradiset”, en åpenbar allusjon til Miltons *Paradise Lost* og *Paradise Regained*. Frasen kan leses metapoetisk som et eksempel på at det moderne lange diktet konstruerer en litterær kanon av forgjengere som det så skriver seg selv inn i. Denne selvkanoniseringen må imidlertid forstås som en implisitt problematisering av selve kanontenkningen: Christensen fortsetter den lineære utviklingen fra en paradisiske urtilstand via forvisning og gjenfinnelse til en ny tapserfaring. Allusjonene til pastoraldiktningen, kristen mytologi og Miltons poesi danner til sammen et bilde av en samlet menneskehet som overlever en jord som ellers er ødelagt. Diktet synes å si at vi i en fremtid kan befinne oss i en annen eksistensform enn i dag, og kan hende blir vi i fremtiden små og ubetydelige som pollen eller virus, men vi vil likevel overleve.

Lest i sammenheng med de andre lineære formene som dominerer *alfabet* blir det imidlertid raskt klart at Miltons teologi vendes til en moderne økologi. Det blir også klart at diktet problematiserer *linearitet som form og fenomen*, og at det på et performativt plan viser leseren hvor lett vår tenkning blir formet av slike mønstre. De koblinger som skjer mellom fenomenene i poesien er imidlertid hverken indre metafysiske sammenhenger eller kausale relasjoner – de er klanglige, musikalske og assosiative. Det ser vi for eksempel når påstanden om vår fortsatte eksistens (“vist / vil vi findes”) sammenføres gjennom assonanser med kataloger av ikke-menneskelige fenomener som “virus”, “hvidkløver, vikke, lidt skivekamille” og “vandpest”. Bare lyder og ingenting annet danner sammenhenger, og dermed synes teksten å tegne opp uforløste motsetninger mellom en apokalyptisk visjon av Jorden som et tapt paradiset, og et fortsatt håp om å skape meningsfylte sammenhenger gjennom den poetiske ytringen.

I tillegg til de metapoetiske og mytologiske lagene i denne passasjen finnes det også en vitenskapshistorisk dimensjon. Filosofen Bertrand Russell skrev i 1924 pamfletten *Icarus, or the Future of Science*. Her kritiserer han tanken om vitenskap og teknologi som garantister for en lykkelig fremtid. Ifølge Russell medførte vitenskapens kobling til industrien en kortsiktig utilitarisme og grådighet, og den utgjorde derfor en trussel mot hele den

menneskelige sivilisasjonen.³³⁹ Ikarosmotivet blir her brukt som eksempel på at selv den mest innovative oppfinner ikke kan kontrollere konsekvensene av sin egen teknologi. Ordet “Ikarosbørnene” hos Christensen kan derfor også leses som en allegori for menneskets industri, og for de ambisjoner, heroiske handlinger og uforutsette konsekvenser vår evne til teknologisk innovasjon innebærer.

Den kristne apokalypsen er ingen entydig fortelling. Bibelforskere har vist at forfatteren av Johannes’ åpenbaring anvender similer, negativer, parodier og analogier fordi de åndelige visjonene ikke kan beskrives direkte. Isteden antyder disse figurene at grensene for det menneskelige språkets evne er nådd.³⁴⁰ *alfabet* konkluderer også med urovekkende og oksymoronske bilder av en tilværelse som hører barna og drømmerne til: “mørket / er hvitt, siger børnene, paradismørket er hvitt, / men ikke på den måte hvitt som en kiste / er hvit, hvis kister da findes, og ikke / på den måte hvitt, som mælken er hvit, / hvis mælken da findes; hvitt, det er hvitt, / siger børnene, mørket er hvitt, men ikke / på den måte hvitt som det hvide der fandtes, / da frugtræerne fandtes, deres blomstring så hvit, / mørket er hvidere, øjnene smelter” (SD 403). Hos Christensen kan den poetiske stemmen bare nærme seg dette “grensestedet” gjennom poesien, og det er barna, med deres ukonvensjonelle forståelse av hvitfargen, som får avslutte diktet.³⁴¹ Det er overdrevet å si at dette signaliserer diktverkets oppløsning. Isteden synes slike passasjer å vende oppmerksomheten mot utsigelsens lokalitet, og mot kontrastene mellom diktets (ubeskriverlige) rom og den verden som forfatteren historisk og geografisk befinner seg i.

Når den menneskelige subjektiviteten i verket frykter en usikker fremtid, vekkes apokalyptiske bilder som for å minne om at de mytiske bildene av Ikaros og Miltons’ paradisisjoner følger sin egen narrative logikk, og for å vise at fremtiden ikke lar seg beskrive annet enn i termer som bryter med et ordinært språk. Apokalypsen inngår i diktets overordnede søken etter en form som kan fange inn den form for øko-kosmopolitisk tenkning som kobler menneskets plass i verden med menneskets ansvar for den. Desentreringen av den menneskelige subjektiviteten betyr imidlertid ikke at lokaliteter og landskaper mister sin betydningsskapende rolle. I det følgende skal vi derfor se nærmere på sammenhengene mellom subjektivitet og sted i *alfabet*.

³³⁹ Russell, Bertrand (1926): *Icarus, or the Future of Science*, London : Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co; Enebakk, Vidar (2008) “Innledende essay” i Snow, C.P.: *De to kulturer*, [Oslo]: Bokklubben, s. xiv.

³⁴⁰ “Some things in the universe are inexpressible and will remain inexpressible: imagination and language can only approximate them”. Gros Louis, Kenneth R.R. og James Ackerman (red.) (1982): *Literary Interpretations of Biblical Narratives. Vol. II*, Nashville: Abingdon, s. 345.

³⁴¹ Jf. Christenssens essays “Den naive læser” og “Verdens Ende” i *Hemmelighedstilstanden*.

Sted og subjektivitet

Flere enkelttekster tematiserer forholdet mellom litterær representasjon, dikterisk identitet og geografisk lokalitet. Her står enkeltmenneskets sansning og refleksjon sentralt på en mindre skala enn i de lange katalogene. Flere av disse diktene er lite kommentert av andre christensenforskere, men de utgjør viktige kontraster til de globale perspektivene i tekster som “juninatten”. Et godt eksempel på et dikt som tematiserer stedet og det individuelle i et mindre format er “fra et tog”. I de innledende versene skuer subjektet ut fra “et tog der er standset / i utide” mot en fabrikk der “de / kaster gløderne ud fra det / slukkede teglværk”. Men subjektet reiser tvil om sitt eget synsinntrykk: “måske er det slet ikke / gløder jeg ser // måske er det valmuer, måske / er det slukkede teglværk / en skov der kun delvis er / fældet, måske // er det får der går ned over / stien, mens skygger fra et / hegn de går forbi bevæger / sig i kast” (SD 420). Diktet oppretter så en serie analogier med mulige observasjoner av forholdet mellom subjekt og omverden, del og helhet (glørne, valmuene og fårene forholder seg henholdsvis til teglverket, skogen og gjerdet). Det dannes også en analogi mellom synsinntrykket fra togvinduet og betraktningen av et bilde:

det er som når man ser på
et gammelt maleri, hvor der
altid i baggrunden færdes
en række figurer

som man først når det hele
forstørres kan skelne enten
som folk der går hjem fra
et teglværk

trætte soldater på march
eller får der løber væk
fra en hyrde; i forgrunden
siddet Madonna

i et sammenfåltret krat af
umodne brombær³⁴²

Rytmen driver utsigelsen fremover, men samtidig representerer motivene en bevægelse som er stoppet eller i bevægelse, som når fårenes skygger beveger seg forbi et “hegn” – et plankegjerdet eller en “bevoksning af træer eller buske” som skiller mellom naboeiendommer.³⁴³

³⁴² Ordet “hjem” er feilstavet i *Samlede digte*. Førsteutgaven er lagt til grunn her. Christensen, Inger (1981): *alfabet. digte*, København: Gyldendal, s. 36.

³⁴³ DDO, “hegn”, <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=hegn>, nedlastet 03.05.2010.

Similen “det er som når man ser på / et gammelt maleri” innleder en serie strofer der det poetiske subjektet fortolker figurene i bildet som en form for sosialrealisme, som et historisk krigsmaleri, og som et pastoralt motiv. I det pastorale motivet løper fårene vekk fra hyrden, noe som antyder at han skjøtter arbeidet sitt dårlig. Dette kan synes som en moderne variant av idylldiktningen, men er i seg selv en pastoral konvensjon: I Theokrits sangkonkurranser måler hyrdene styrke ved å beskyldte hverandre for unnfalighet i arbeidet som et ledd i den poetiske kappestriden. Den ekfrastiske beskrivelsen av kunstverket kan også forstås som et ekko fra beskrivelsen av begeret i Theokrits første idyll, der et kunstobjekts utseende beskrives i tvetydige termer. I sluttstrofen plasseres Madonna “i forgrunden”, sittende “i et sammenfiltret krat af / umodne brombær”. Jeg har ikke lyktes å finne ut om Christensen her refererer til et faktisk maleri. Vi blir derfor overlatt til diktets egen struktur for å skape mening av dette motivet, og avgjøre hvorfor Jomfru Maria blir plassert i et villnis av bærbusker, og hvorfor disse bærene er umodne.

I “fiskehejren findes” dannes det en kobling mellom kjernefysikk og frukttrær med alliterasjonen i “fissionsprodukterne findes og figentræet findes” (SD 398). Brintbomben er også allerede introdusert (SD 412). *Brombær* og *brint* som vi møter i diktets åpning blir derfor en form for prolepse: Hydrogenet kommer tilbake som bestanddel i hydrogenbomben, og det danske *brombær* har en viss lydlikhet med “bomber”. De umodne bærene assosierer til et menneskeliv som ender for tidlig, et topos som finnes hos Cicero, og som senere blir anvendt av Milton i en pastoral kontekst.³⁴⁴ Leksikalske opplysninger kan også forklare hvorfor Mariaskikkelsen er plassert blant umodne *brombær*: Brombærbusken er en del av rosenfamilien og har torner. Det er sannsynligvis den stikkende formen som har gitt den det danske navnet: *brom-* kan komme av *bher, et indogermansk ord som betyr “være fremstående, danne en spids”.³⁴⁵ Samtidig kan biologien forklare hvorfor bærene er umodne: Modne brombær er svarte, men i motsetning til andre bærvekster er ikke umodne brombær grønne – de er røde, og ligner til forveksling bringebær. Når bærene er røde og stikker, kan

³⁴⁴ I Miltons *Lycidas* sørger det lyriske subjektet over Edward King, en venn som døde tidlig. I pastoral form henvender Milton seg til den avdøde for å: “pluck your berries harsh and crude”. I Ciceros “De Senectute” sammenlignes unge menneskers for tidlige død med umoden frukt som plukkes fra treet med vold. Se Milton, John og Egerton Brydges (red.) (1853): *The Poetical Works of John Milton. A New Edition*, London: Tegg, s. 606. For sammenligninger mellom Christensens *Sommerfugledalen* og Miltons *Lycidas*, se også kapitlet om *Sommerfugledalen*.

³⁴⁵ Se Lange, Johan (red.) (1959-1961): *Ordbog over Danmarks plantnavne*, bd. II, København: Ejnar Munksgaards Forlag, s. 475. Verket inneholder en mengde informasjon over artsnavnenes etymologi. På norsk er ordet brombær registrert brukt om bringebær, men dette er ikke vanlig. Vi kan imidlertid merke oss at det noen steder i Norge skilles mellom art og bær, som i skillet mellom *bring* og *bringebær*. Se Høeg, Ove Arbo (red.) (1974): *Planter og tradisjon. Floraen i levende tale og tradisjon i Norge 1925-1974*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 562.

motivet assosiere metonymisk til Kristi tornekrans. Er vi da vitne til en variant av pietåmotivet der Kristi Mor begråter sønnens død? I kunsthistorien er dette motivet kjent fra utallige verk som fastholder Marias sorgerfaring i et øyeblikk der en mors tap av en sønn samtidig er verdens tap av Messias, et slags analogisk forhold slik forholdet mellom elementene i de første strofene er. Sanseninntrykket fra togvinduet når det uventet stopper oppleves som ett brått opphold i en bevegelse, analogt med at maleriet i subjektets bevissthet fastholder arbeidernes, fårenes og soldatenes bevegelser, og analogt med at bærene er umodne. Sanseninntrykket synes å tilføre diktet den stemningen som preger tiden mellom Jesu død og oppstandelse: En grunnleggende usikkerhet om verdens fremtid, et spørsmål om hvor vi går hen, og en mangel på en sikker retning i det individuelle menneskets liv.

Et annet dikt som tematiserer sted og subjektivitet er “kanalen i Gävle” (SD 447-448). Stedsangivelsene i diktet er så presise at vi kan spore subjektets eksakte plassering på kart over Gävle. Vi befinner oss i bydelen Brynäs, som ligger langs kanalens søndre bredd. Utgangspunktet er også her et utsyn fra et togvindu: “uanset vejret spejler den altid / et gråvejr et sted, så man aldrig / får mod til at ridse sit hjerte i / vandet”. Beskrivelsen av kanalen pendler mellom dens fysiske kvaliteter og individets erfaring. Den pendler også mellom permanens og flyktige endringer. Diktet er derfor et radikalt annet blikk på byrommet enn den utopiske geografien vi finner i *det*. Gävle er “en nedslidt provins / hvor gadernes træer fra time til / time kaster længere skygge end før”, “hvor ingen citrontræer blomstrer / hvor svalerne end ikke kommer”. Frasen “det er her i en nedslidt provins” repeteres hele fire ganger i diktet, som for å insistere på å beskrive hvordan denne lokaliteten er preget av tidens gang. På et slik sted ligger menneskene “vågne og tænker”. Menneskenes hus blir teriomorfisert:³⁴⁶ “den sidste flok huse [...] / har gjort holdt” for å gi menneskene mulighet til å “se TV / og oppsamle “tårer til senere brug”.

Et barn som møter sin far i fabrikkporten deler “hans uro før den forsvinder”, sommeren er “næsten dyster af sol”, og stedet har et “vemod som ingen tør elske”. Noen få verselinjer forteller subjektet om dyrenes reaksjoner:

kun enkelte hunde er fremme endnu
en ørn slår sig ned på en dyne af
luft [...]

kun en redeløs spurv flakser op
kun et pust som fra alle tings

³⁴⁶ *Teriomorfisme* er ifølge Greg Garrard “[the] representation of humans as animals, usually with satirical purpose” (*Ecocriticism*, s. 143). Garrard henter begrepet fra Baker, Steve (1993): *Picturing the Beast*, og sammenligner det med Kate Sopers begrep om “negativ antropomorfisme”. Se Garrard, *Ecocriticism*, s. 143 og 184. Jeg velger her å utvide bruken til også å omfatte ikke-levende ikke-menneskelige objekter.

lovløse sorg får et tre til at
hviske en sort ubestemmelig lyd

(SD 447-448)

Naturen speiler den sorg som preger menneskene i Gävle. Spurven er “redeløs” – en klisjéaktig metafor for hjemløshet som her vendes til sin opprinnelige forankring i fuglen. Det metapoetiske (pust, hvisken, lyd) og det synestetiske (beskrivelsen av et tre som hvisker en “sort ubestemmelig lyd”) klinger ekspresjonistisk. Diktet beskriver dermed Gävle som en sorgens lokalitet.

Men likevel skjer det fremdeles *noe* i Gävle når menneskene er borte. Hundene er ute, ørner svever over byen, og et vindpust treffer et tre. Et barn makter å få tapetet på veggen “til at ligne en / himmel der snart må klare op” med sin blotte forestillingsevne. Diktet uttrykker en dempet form for optimisme i beskrivelsen av livet som fortsetter, og antyder at selv på et sted der tiden synes å stå stille kan nye generasjoner kan forestille seg andre liv. Mot slutten av diktet skjer det imidlertid en vending fra beskrivelsen av en generell tilstand (“man” får aldri mot, “man” ser) til en tidslig, stedlig og kroppslig lokalisert anskuelse: Toget starter “med et ryk”, og gjør det dermed umulig å fortsette kontemplasjonen. Jeget blir for første gang eksplisitt i diktet, og beskriver hvordan det

snart kun vil huske den
tomme perron og bænken med den

våde avis, som vinden der blader
så tænkstomt i alt aldrig fik
løftet, mens resten sluses ind

I min barndom et sted i et
tørt uudryddelig hus hvor

jeg står ved et vindue og ser
på toget i den silende regn

aften den sekstende juni

(SD 448)

Her forteller jeget hvordan hele dette sanseintrykket i togreisens midlertidige opphold “sluses” inn i et av jegets favoritt-topoi: barndommen. Dette er et rom der nye sansinger, erfaringer og tanker kan kanaliseres tilbake, bearbeides og transformeres. Motivet viser hvordan samspeillet mellom nye sanseerfaringer og hukommelsens rom bearbeides i bevissthetens stadige prosesser. Men diktet reiser også politiske spørsmål. Hvilke liv skal vi leve i en tid da arbeidsplasser er i bevegelse, og der rom og sted ikke lenger har stabilitet? Hvis alle før eller siden blir redeløse, hvordan skal vi da skape nye forbindelser til våre menneskelige og ikke-menneskelige andre?

Diktet gir ikke entydige svar på slike spørsmål, men det synes å være et håp i den rene forestillingsevnen som barnet representerer. Alle de sanseerfaringer som diktet beskriver

“sluses ind” i dette barndommens hus. Metaforen peker tilbake til kanalen i de første linjene: Grensene mellom et ytre landskap i forfall og et indre rom der opplevelser, sansninger og refleksjoner kan bevares blir like uklare som de overgangene mellom menneskelig kultur og naturfenomener. Brynäs er en gammel arbeiderklassebydel. På 1980-tallet var utemiljøet sterilt og omgitt av industriarbeidsplasser; befolkningen var aldrende; det fantes få barnefamilier og en stor andel småleiligheter.³⁴⁷ “kanalen i Gävle” er utvilsomt et dikt om hvordan provinsbyen preges av industrielle konjunkturer. Men det antyder også et forsiktig håp om menneskets evne til å se nye muligheter i verden.

Den siste teksten vi skal nevne i denne sammenheng er “her står jeg så”. Her blir en noe uvanlig typografisk form brukt: Diktet er satt i to kolonner, der den venstre lokaliserer den talende stemmen og skaper relasjoner, mens den høyre er en katalog over stedsnavn. De store forbokstavene i høyre kolonne er en kontrast til de utelukkende små bokstavene i den venstre. Her er det talende subjektet eksplisitt til stede helt fra første vers:

| | | |
|---------------------|--------------|----------|
| her står jeg så ved | Barentshavet | |
| der ligger altså | Barentshavet | |
| det ser ud som om | Barentshavet | |
| altid er alene med | Barentshavet | |
| men omme bag ved | Barentshavet | |
| slår vandet ind mod | Spitzbergen | |
| og lige bag ved | Spitzbergen | |
| driver isen rundt i | Ishavet | |
| og lige bag ved | Ishavet | |
| sidder isen fast på | Nordpolen | (SD 445) |

Her er adskillelsen mellom subjekt og sted uttrykt med typografiske virkemidler. Typografien ser dermed ut til å skille subjektet fra de forskjellige stedene og territoriene som benevnes, som om det er en kløft mellom mennesket og verden. Diktet er en tilsynelatende tilfeldig sammenknytning av forskjellige regioner, havområder, kontinenter og nasjonalstater: Barentshavet, Spitsbergen, Ishavet, Nordpolen, Beauforts hav, Alaska, Stillehavet, Sydpolen, Afrika, Middelhavet, Tyrkia, Svartehavet, Romania, Sovjet, Finland og Finnmark. Formalt sett er dette også en reise i lyrikkens globale historie: Den uvanlige repetisjonsstrukturen kan minne om den arabisk-persiske versformen som kalles *ghazel*, der siste ord i første vers gjentas på flere steder i diktet.³⁴⁸ Formen ble kjent bl.a. gjennom Goethes *West-östlicher*

³⁴⁷ Eriksson, Ann-Mari (1989): “Stadsexkursjon i Gävle med förorter” i Borgegård, Lars-Erik (red.): *Samhällsplaneringens informationsförsörjning. Rapport från Geografidagarna 1988 i Gävle*, Gävle: Statens institut för byggnadsforskning, s. 192. Se også Carlestam, Gösta og Birgitta Eneroth (red.) (1991): *Samtal om hus. Till kritiken av arkitekturen*, Gävle: Statens Institut för byggnadsforskning for analyser av byplanlegging og arkitektur i Gävles historie.

³⁴⁸ Christensens formvalg gjør sammen med den motiviske likheten at vi kan høre et ekko av Gustav Frödings dikt “En ghasel”: “Jag står och ser på världen genom gallret; / jag kan, jag vill ej slita mig från gallret, / det er skönt att se, hur livet sjuder, / och kastar höga böljor upp mot gallret, / så smärtsamt glatt och lockande det

Divan, og er gjerne et melankolsk uttrykk for en umulig jordisk eller mystisk kjærlighet fordi det dikteriske subjektet og objektet er adskilte.³⁴⁹ Det eneste stedsnavnet som blir karakterisert på noen måte er Barentshavet, som beskrives som “plant og forchromet” av jeget. Det er fullt mulig at dette diktet stammer en stedsspesifikk erfaring: Christensen reiste til Finnmark midtsommeren 1981 mens hun fullførte *alfabet*.³⁵⁰

Siste vers både repeterer diktets åpnings situasjon og utvider det til en beskrivelse av det lyriske subjektets sosiale og historiske situasjon:

| | | |
|---------------------|--------------|----------|
| her står jeg så ved | Barentshavet | |
| helt alene ved | Barentshavet | |
| aften den 24. juni | | (SD 446) |

Diktet kan leses som en kritikk av den kalde krigens polariserte verdensforståelse, og som en alternativ geopolitisk forestilling om andre relasjoner og sammenhenger. Med forestillings- evnen kan det lyriske jeget skissere nye reiseruter, og konstruere en geografi som er annerledes enn det binære forholdet mellom USA og Sovjetunionen i samtiden. Til tross for den tilsynelatende kløften mellom jeget og toponymene, viser diktet hvordan et ensomt subjekt ved Barentshavets bredder kan produsere en forestilling om det globale. I intervjuet med Liv Lundberg fra 1997 kommenterer Christensen det globale perspektivet i diktet:

nå kan man jo komme til månen, for første gang så vi oss selv utenfra som helhet, det er jo banalt, men også enestående.. [sic] så har vi sett at kloden er rund, mens vi en gang trodde vi kunne komme ut til kanten.. [sic] liksom jeg som barn elsket å komme ut på andre siden av en skog, der det var noe som het verdens ende.. [sic] liksom på min Finnmarksreise... så står man faktisk ved Barentshavet, så står man der og kan ikke komme lenger i den retningen.

LL: Men du kom ikke til verdens ende, du laget dette diktet om at havet fortsetter rundt kloden.

IC: Man står der og kikker på havet og får denne klodefornemmelsen og tenker på hvordan det går videre her på denne breddegrad og... så ble jeg innhentet av meg selv bakfra. Det er en illusjon at man er på kanten av noe, det er man ingen steder. Slik vi er innrettet, bærer man sitt sentrum med seg og kan derfra gå til noe, et eller annet.³⁵¹

En slik holdning har åpenbart likhetstrekk med de tendensene som Kamboureli og DuPlessis observerer i det moderne langdiktet, og den har også likheter med de tekstene som Heise analyserer i *Sense of Place and Sense of Planet*. Det moderne langdiktet forsøker ikke å gjenforene mennesket med stedet gjennom poesien helbredende kraft. En slik metafysisk poetikk finnes det lite av i *alfabet*.

ljuder, / när skratt och sånger komma genom gallret.” Fröding, Gustav (2003): “En ghasel” i Michanek, Germund (red.): *Vår klassiska lyrik. Från ballader till Karlfeldt*, [u.s.]: Wahlström & Widstrand, s. 466. Diktet ble opprinnelig utgitt i *Gitarr och dragharmonika*, (1891).

³⁴⁹ “Ghazal”, NPEPP, s. 478-479. Se også Memon, Muhammad Umar (red.) (1979): *Studies in the Urdu Gazal and Prose Fiction*, Madison: University of Wisconsin-Madison.

³⁵⁰ Lundberg, “En iakttagelse av naturen”, s. 32.

³⁵¹ Lundberg, “En iakttagelse av naturen”, s. 33.

Men likevel inneholder disse enkeltdigtene et forsiktig håp om at livet skal fortsette i en eller annen form i fremtiden. De synes også å uttrykke at poesien kan skape relasjoner som vi ellers ikke ser. De gjør derfor noe av det samme som Lawrence Buell identifiserer i toksiske diskurser: Diktene avromantiserer ideer om identitet, sted og tilhørighet samtidig som de oppfordrer til en utvidelse av naturbegrepet som operativ kategori. Det fysiske miljøet som omgir oss er ikke et spirituelt fellesskap, men det er likevel et eller flere nettverk som mennesker er en del av, og som vi har modifisert av vår teknologi. Det betyr også at grensene for det vi kaller “natur” og “miljø” er mer elastiske enn vi vanligvis forestiller oss.³⁵² Som “kanalen i Gävle” viser oss, er stedet noe flyktig; det er fylt med historier og fortsetter å endre seg selv når den menneskelige virksomheten i landskapet har opphørt. Denne flyktigheten er en del av miljøet som vi bebor, som vi må forholde oss til, og som ikke helt kan fastholdes fordi stedet også er en temporal størrelse.

Som Buell påpeker har Wordsworth hevdet at vi henter våre kraftigste emosjonelle energier fra fortidige erfaringer av desorientering og frykt. Slike erfaringer, sier Buell, er like stedlige som de er tidslige. Barndommens hus hos Christensen er “tørt” og “uutryddelig”, og når det voksne subjektet senere skuer utover det kalde Barentshavet, kanaliseres barndommens skapende energier gjennom en fremmedartet *ghazel*-form for å konstruere relasjoner mellom det stedet som er nærværende og det som ligger hinsides horisonten. En slik gjenoppfinnelse av stedet og teksten befinner seg ifølge Buell mellom det personlige og det kollektive, slik Christensens reiseerfaringer filtreres gjennom ghazalens konvensjoner. Det er denne skapende handlingen som gjør at subjektet i *alfabet* kan bære “sitt sentrum med seg og kan derfra” til nye og ukjente steder. Samtidig spør Buell om vi må ha opplevd et sted for å føle dets betydning. Steder har åpenbart blitt mediert for oss siden de eldste tekster ble lest, og før det gjennom sangen, myten og drømmen. Imaginasjonen kan skape en følelse av å være involvert i et sted selv når vi aldri har besøkt det selv.³⁵³ Denne skaperevnen utfoldes i “her står jeg så”, og som vi skal se i neste dikt er den en viktig bestanddel i det globale nettverket av relasjoner mellom mennesker, tekster, steder og det ikke-menneskelige livet som utgjør *alfabet*.

³⁵² Buell, *Writing for an Endangered World*, s. 45-46.

³⁵³ Buell, *Writing for an Endangered World*, s. 70-73.

Nattergalens navn: “nætterne”

En tekst som kan forstås som en poetisk pendant til “juninatten” er “nætterne”. Begge diktene handler om Jorden og dens mange fenomener; begge inneholder et gresk gudinnenavn; begge spenner over en rekke romlige skalaer fra det små til det store:

nætterne findes, natskyggen findes
natsiden, navnløshedens kåbe findes

bevidsthedens nordgrænse findes, dér
hvor det drømte åbner og lukker sin
nordlige krone i nastiske drejninger

uden at dagen og natten bestemt er
placert, uden at nadir og zenit er
lodret under eller over og uden at

naos, det inderste rum som er cellens
vil røbe om frøet i en indvendig himmel
samler bevidsthedens grænser i et punkt
et blomstrende punkt hvori som lidt solskin
istiderne findes, istiderne findes

hvori som lidt ild insekternes vingeløse
Nike findes, og der hverken er sejr
eller nederlag til, kun ingenting trøst;
navnenes trøst, at ingenting kaldes ved
navn, at navnløshed kaldes ved navn

at navnene findes, navne som narhvalen
nælden, navne som nelliken, natuglen
navne som natravnen, nattergalen, nymånen
navne som natlys, najader, og de anderledes
navne hvor et ord når det nævnes er en duft
som narhvalens navn for de arktiske have,
som nældernes navne for feber, som nellikens

navne for genskær af lys i fabrikkshvide
nætter, som natuglens, natravnens navne
for fjer, som nattergalens navne for det at
være jordsanger skjult i de fugtige krat
som nymånens navne for Jorden og Solen
som natlysfamiliens navne for slægtskab
najadernes navne for det at være vandaks
og hviske najadernes navne i vinden

(SD 443-444)

Dette diktet innleder den fjortende og siste delen av verket og er det siste av katalogdiktene i *alfabet*. Det nevner en rekke fenomener som kan knyttes til Jordens rotasjon (netter, nattside) og plantevekster (nattskygge). Men der “juninatten” anvender myriader av sammensetninger med jord, er “navne” det dominerende substantivet i “nætterne”. Flere har betraktet dette som et sentralt dikt: Marrian Bødker hevder at det er “samlingens høydepunkt” og at det kan virke

som om hele verket “i sin opbygning og struktur er skrevet for dette ene digts skyld”.³⁵⁴ Bo Håkon Jørgensen vier en kort artikkel til diktet i *Bokvennen*, der han hevder at det “er et forsøk på at stille sig ansigt til ansigt med intetheden, navnløsheden”, og at det er et “umulig forsøk al den stund navne og sprog straks er noget andet end intet”.³⁵⁵ Lis Wedell Pape karakteriserer diktet som et vendepunkt i verket og beskriver det som en ontologisk tekst om navngivingen av levende fenomener, men også som en tekst som problematiserer relasjonene mellom det implisitte subjektet og den poetiske ytringen (på den ene siden navngir det fenomener i verden, og på den andre handler diktet nettopp om navngiving som språkhandling).³⁵⁶ Nexø sier at dette er det sted der “sproget kommer til verden i *alfabets* kosmogoni”, og at diktet uttrykker en “endnu mere dybtliggende tvivl [...] om, hvorvidt sproget er født organisk ud af verdens formdannende processer eller ej”. Han hevder at diktets avslutning, der vi leser om “najadernes navne for det at være vandaks / og hviske najadernes navne i vinden” “udtrykker helt tydeligt opfattelsen af, at sprog og verden former sig analogt med hinanden”. Ifølge Nexø er det “derfor ikke nogen tvivl i ’nætterne’ om, at sproget opstår som en organisk videreudvikling af de formdannende processer, der også virker i verden”.³⁵⁷

Det lyriske subjektet er implisitt, men katalogen over fenomener er likevel fylt med en rekke lokaliserende deiktiske referanser som også understrekes av diktets rytme. I diktets andre strofe markeres for eksempel bevissthetens grense deiktisk med ordet “dér” i første vers. Den deiktiske funksjonen understrekes ytterligere ved at dette verset er det eneste i de to første strofene som har mannlig utgang, og som dermed synes å bremse rytmen i diktet. Men dette stedet, hvor grensen for det kognitive går, er representert ved et fravær av faste referansepunkter eller akser (nadir og zenit), og uten en plassering i tidens rytmer (“uden at dagen og natten bestemt er / placeret”). Slik vendes lokaliseringsfunksjonen i språket bort fra en romlig orientering og over i en auditiv og språklig lokalisering i rytmen. Et lignende rytmisk grep finner vi i tredje strofe, der bevissthetens grense samles “i et punkt”. Bevissthetens grense markeres også rytmisk i diktet når de tre trykklette stavelser i “grænser i et punkt” (OoooO) driver teksten fremover mot en brå mannlig utgang som skiller seg fra de omkringliggende versene. Dette rytmiske bruddet skaper en kort, men merkbar pause i utsigelsen som leder oppmerksomheten mot den paradoksale lokaliseringen av bevissthetens “grænser i et punkt / et blomstrende punkt”. Her fremheves det deiktiske “hvori” med en

³⁵⁴ Bødker, “Ormenes tischen...”, s. 129.

³⁵⁵ Jørgensen, Bo Håkon (1986): “Eskatologiens fascination. Om Inger Christensens ’alfabet’”, i *Den Blå Port*, nr. 4, s. 32.

³⁵⁶ Pape, “Oscillations”, s. 316-318. Mer problematisk er imidlertid Papes påstand om at diktet reiser spørsmål knyttet både til en heideggersk værensproblematikk og en dekonstruksjon av kvinnelig subjektivitet.

³⁵⁷ Nexø, “Vækstprinsipper”, s. 85.

foregående cesur.³⁵⁸ Aksentueringen av lokaliseringbetegnelse i den poetiske rytmen synes å indikere at det talende subjektet har vanskeligheter med å “plassere” bevissthetens nordgrense, som om det har vanskeligheter med å bruke språket for å stedfeste sin eget posisjon i tiden og rommet.

De sju mannlige utgangene i diktet fremhever altså enkeltord som er viktige for diktets tematikk: “dér”, “punkt” og “krat” lokaliserer henholdsvis bevissthetens nordgrense og sangfuglens posisjon, “sejr” kan synes som en måte å markere at noe blir overvunnet på, men dette motstrides av diktet på det semantiske plan (det finnes ingen seier eller nederlag for insektenes Nike). Ordene “navn” og “duft” refererer til menneskets navngivingsprosess, men også til plantenes duftspråk som mennesket ikke har direkte tilgang til. Til sist indikerer “trøst” at det tross i denne grensen for det kognitive og språklige kan finnes et håp om å forstå verden gjennom navngivingen av fenomener i verden i det poetiske språket. Bevissthetens grense er ikke bare geografisk uttrykt, den blir også beskrevet som åpning og lukking av en “krone i nastiske drejninger”. Ordet “krone” kan som kjent referere både til en monarks regalier og til en blomsterkrone. “Nastisk” blir forklart som bevegelser i naturen der for eksempel “en blomst [...] åpner sig om morgenen og lukker sig om aftenen” (SD 457). I en nastisk vekstbevegelse bestemmes ikke bevegelsesretningen av det ytre miljøet, slik det gjør med tropismen. Det er derimot planten selv som “avgjør” hvilken retning veksten skal ta. Dette kan forstås som et forsøk på å skrive frem en posisjon der poesien er relativt autonom i forhold til sine “omgivelser” – den historiske, geografiske og litterære kontekst den opptrer i. Diktet blir dermed en reaksjon på en ytre stimulus (den virkelige verdens geografiske, kulturelle og biologiske mangfold), men har selv kraft til å avgjøre hvilken retning den skal vokse i.

Et lignende uttrykk finnes i verset “naos, det inderste rum som er cellens”. Også dette ordet er forklart i notene til teksten. Det refererer til “det inderste rum i et græsk tempel hvor gudestatuen var placeret, det samme som lat. cella” (SD 457). Her utlegges altså dikterens egen etymologiske og lydige assosiasjon: Det greske naos, som er en arkitektonisk term, brukes parallelt med det latinske cella, som jo minner om det ord biologier bruker for å beskrive byggesteinene i levende skapninger. Cellaen var det innerste hellige, et sentrum for religiøs tilbedelse i antikke templer. Dermed tilføres den antikke religionen som et aspekt av det biologiske. Naos gis evnen til å tale i diktet, men denne antropomorferingen er fñnyttet, for dette cellerommet vil ikke røpe noe om strukturene i frøets bevissthet. Frøet forblir et

³⁵⁸ Det samme kan også sies om de andre ordene som stedfester en romlig plassering i de første to strofene: “placeret” i andre strofes andre vers blir skilt ut rytmisk, og rytmen i “lodret under eller over” synes å halte.

ukjent og lukket rom hvis strukturer og prosesser ikke kan erkjennes av det menneskelige subjektet.

Vendepunktet blir markert med et semikolon etter “ingentings trøst”, på samme måte som en viktig vending fra døden til det lyriske subjektet i “atombomben findes” er markert med semikolon. Dette viktige omslaget blir også markert prosodisk i versene før og etter semikolon: “eller nederlag til, kun ingentings trøst; / navnenes trøst, at ingenting kaldes ved” ooOooOoOooO / OooOoOooOoo. Disse to versene er helt og holdent rytmisk speilvendt. Dette forsterker den vendingen i diktet som semikolon markerer med et auditivt og musikalsk grep, og skjerper leserens bevissthet også om det semantiske planet i teksten. Det er “ingentings trøst” “at navnene findes”. Den sisten strofen kan minne om blomsterdiktsjangren fordi den refererer til en rekke plantearter (som nattlys, neslen, nelliken), men samtidig opptrer også dyr (som nattravn, narhval og nattugle). Her blandes biologiske, astronomiske og mytologiske navngivninger som eksempel på hvordan både mennesker og den ikke-menneskelige verden navngir sine omgivelser som en form for nastiske responser på sin omverden. Den første seksjonen av n-diktet avsluttes så med en parataktisk kaskade av ikke-menneskelige kommunikasjonshandlinger: Narhvalens navn for de arktiske havene, neslenes navn for feber og nellikens navn for “genskær af lys i fabrikskhvide nætter” kan ifølge jeget være en duft. Mer søkt er “nymånens navne for Jorden og Solen” – hvordan kan et abiotisk himmellegeme gjenkjenne noe når det ikke har sanseapparat eller bevissthet? Svaret ligger trolig i at “navne” her brukes om et system av astrofysiske relasjoner – om hvordan en satellitt som roterer rundt Jorden holdes på plass av et gravitasjonsfelt, og om hvordan livet på Jorden gjenkjenner refleksjonen av sollyset som “nymånen”.

Som så mange andre steder hos Christensen dreier det seg egentlig ikke om tingens vesen, men om de relasjoner den inngår i med andre fenomener i naturen. På lignende vis er det botaniske begrepet “nattlysfamilien” et forsøk på å karakterisere slektskapsforhold i naturen med en term fra rent kulturelle organiseringsformer: Den taksonomiske termen “familie” er her en metafor for en konvensjonell representasjonsform i biologien der arter som har felles opphav fremstilles i en trestruktur. Men selv om trestrukturen er en slående visualisering av darwinistisk utviklingslære, er den fremdeles nettopp et bilde – en metafor som skal uttrykke bestemte naturvitenskapelige hypoteser, observasjoner og slutninger. Ja, vi kunne faktisk si at botanikken konstruerer en metafor fra naturens verden fordi den fremstiller en vitenskapelig teori ved å bruke en biologisk form.

Som Lis Wedell Pape har påpekt, refererer ordet “najade” både til reelle og mytologiske vannlevende skapninger. Najader settes her i sammenheng med “vandaks” – en

vannlevende planteslekt som på norsk kalles tjønnaks (*Potamogeton*), og som tilhører den såkalte najadeordenen i botanikken (Najadales).³⁵⁹ Najadene kan også forstås som en allusjon til en av Christensens favorittpoeter fra dansk lyrikhistorie: I Emil Aarestrups “Oprindelse” ramser det lyriske subjektet opp en rekke plante- og bløtdyrarter, og ber leseren om å se “Som paa flygtigt Skum af en Najade / [...] / Nogle Øieblik paa disse Blade, / Uden Strengthed, med en venlig Vilie!”.³⁶⁰ Aarestrup spiller nok på den dobbelte betydningen av ordet najade i dette diktet – mytologiens najader er gjerne knyttet til havets skum. Men ordet opptrer her i en kontekst som utelukkende består av planter og bløtdyr, og Aarestrup skiller utvilsomt både på den botaniske og den mytologiske betydningen av ordet. Alt levende i Aarestrup er lokalisert i en form for økologisk kontekst: Løken hører hjemme i “sorten Muld”, og “Polyperne” på “den skjøre Plade”. Jeget i diktet markerer en tilhørighet til en biotop, der veksten er lokalisert. Dermed kan de levende skapningene gå til et nytt stadium i livet i andre strofe: Løken blir til lilje, og polyppene til kalkkoraller. Også retorisk sett har Christensens dikt likhetstrekk med “Oprindelse”: Begge diktene gjentar “som” i starten av mange vers.³⁶¹

En annen viktig intertekst finner vi i frasen “insekternes vingeløse / Nike”, som trolig alluderer til Gunnar Ekelöfs ekfrastiske dikt “Samothrake” fra *Non serviam* (1945). Dette diktet handler om den greske seiersgudinnen Nike, som beskrives som “huvudløs, armløs”. Ekelöf refererer her til den berømte statuen *Nike fra Samothrake* (ca. 200-190 f.Kr.), som finnes i Louvre. I den forstand har Nike samme doble rolle som Gaia i “juninatten”: De er på én gang gudinner og berømte kunstverk. Ann Lundvall sier i sin ekelöfavhandling at benevnelsen av seiersgudinnen uvergerlig reiser spørsmål om hvem hun er og hva hun gjør i Ekelöfs dikt.³⁶² På lignende vis kan vi spørre hvilken funksjon hun har i Christensens dikt, og hvorfor hun her er knyttet til insektene. Syntaksen, tegnsettingen og enjambementet gjør det vanskelig å se hvor hun plasseres. Hun befinner seg i “et blomstrende punkt”, der hverken seier eller nederlag er til, der “kun ingentingens trøst” finnes. Men dette punktet er en del av frøets hemmelighet, som “naos, det inderste rum som er cellens” ikke “vil røbe”. Dette leder igjen tilbake til det diktet kaller “bevidsthedens nordgrænse”, som kanskje eller kanskje ikke er knyttet til “navnløshedens kåbe”. Hva Nike er, og hva slags funksjon hun har for insektene

³⁵⁹ Se Pape, “Oscillations”, s. 258.

³⁶⁰ Aarestrup, Emil; Hans Brix og Palle Raunkjær (red.) (1976): *Emil Aarestrups samlede skrifter*, bd. III, København: Reitzel, s. 19.

³⁶¹ Aarestrups dikt består av en serie med similer som fører frem til en metapoetisk bønn om at “disse Blade”, som må forstås som en metafor for dikterens verk, blir lest med “en venlig Vilje” av leseren – et konvensjonelt ydmykhetstpos. Katalogen av levende skapninger hos Aarestrup tjener altså bare som en streng med retoriske ornamenter, og ikke som betydningsskapende elementer i seg selv.

³⁶² Lundvall, Ann (2009): *Till det omöjligas konst bekänner jag mig. Gunnar Ekelöfs konstsyn*, [Lund]: Ellerströms, s. 164.

og for diktet er altså høyst gåtefullt. Det er heller ikke klart hvorfor hun mangler vinger – Ekelöfs dikt er “korrekt” i den forstand at statuen mangler hode og armer, men Christensens dikt lar seg ikke forklare med et slikt forelegg. Hos Ekelöf bærer imidlertid Nike en “mantel”, og ifølge Lundvall synes hun å være nærværende gjennom den.³⁶³ Kanskje er “navnløshedens kåbe” en allusjon til dette klesplagget?

Vi mangler kunnskap om hvem Nike var i mytologien. Lundvall påpeker at hun opprinnelig var et alternativt navn for Athene, og at hun først senere ble en selvstendig gudinne. Romerne forvandlet den lokale gudinnen Viktoria til Nike, og kristne europeere forvandlet henne ennå en gang til engel. Konsekvensen av dette er at denne skikkelsen “saknar en egen historia” – det finnes ingen mytedannelse omkring “denna gudinna uten egen identitet”.³⁶⁴ Hun har derfor senere blitt oppfattet som en ensidig positivt figur som formidler et budskap om fremgang, berømmelse og seier. Navnet “nike” i Christensens dikt kan derfor forstås som et navn for et abstrakt prinsipp eller en identitetsløs skikkelse – kanskje en figur som indirekte viser til selve navngivingen som en menneskelig handling, eller til de mer performative aspektene av poesiers forsøk på å navngi fenomener.

Den viktigste interteksten er likevel Keats’ “Ode to a Nightingale” (1819), noe parallellene i motivvalg viser. Keats snakker om dryader; Christensen om naiader. Keats om “the Queen-Moon”; Christensen om nymånen. I Keats’ ode opptrer “the viewless wings of Poesy”, i Christensens dikt “insekternes vingeløse / Nike”. Der jeget hos Keats er plaget av “[t]he weariness, the fever, and the fret”, er Christensens jeg mer opptatt av “nældernes navne for feber”. Forskjellene mellom de to lyriske utsigelsesposisjonene er imidlertid markante: Keats’ subjekt vandrer blindt i et berusende og parfymert mørke og drømmer om å flykte på poesiers usynlige vinger, mens Christensens subjekt aldri gir seg selv til kjenne annet enn som en registrerende, sammenlignende og tenkende stemme. Keats’ jeg er tydelig ukomfortabel i sitt sted (“Here, where men sit and hear each other groan”) og tørster etter naturens sanselige skjønnhet, mens jeget hos Christensen bare er en stemme som katalogiserer det som finnes for å konkludere med at navngivingen av fenomener er tilværelsens eneste trøst. Og der nattergalen, objektet for apostrofen i Keats’ ode, er plassert som en “light-

³⁶³ Lundvall bemerker at skulpturen bærer det greske plagget *kiton* (“et underplagg som bars av både kvinner og män närmast kroppen, och som även kunde ha ärmar”). En *mantel* refererer derimot til “ett ofta ärmlöst överplagg som kunder bäras av både män och kvinnor över den egentliga dräkten”. Lundvall, *Till det omöjligas konst*, s. 175.

³⁶⁴ Lundvall, *Till det omöjligas konst*, s. 169. Lundvall baserer seg her på *Monuments and Maidens* (1985) av Marina Warner.

wingéd Dryad” “among the leaves”, er nattergalen mer prosaisk lokalisert “skjult i de fugtige krat” hos Christensen.³⁶⁵

Som Brooks og Warren har påpekt, har det menneskelige subjektet brukt fuglen som topos for å kontrastere sin jordbundne tilværelse med naturens bevingede skapninger, for å uttrykke sin fascinasjon for andre skapningers sang, og som et symbol på naturen i seg selv helt siden Salmenes bok.³⁶⁶ Nattergalen har derfor hatt en særlig privilegert posisjon i diktningen, og den er et pastoralt topos allerede hos Theokrit. I dansk litteratur synger H.C. Andersens nattergal slik at Døden selv beveges til å la livet fortsette. Shelley gjør nattergalen til et metafor for forfatteren: “A poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds; his auditors are as men entranced by the melody of an unseen musician, who feel that they are moved and softened, yet know not whence or why”. For å mildne sin ensomhet synger dikteren sødmefylt for seg selv, og de som får høre denne sangen opplever den som bevegende og formildende. De forstår imidlertid ikke hvor sangen kommer fra, hvem som synger eller hvorfor de reagerer som de gjør.³⁶⁷

En sentral frase i “nætterne” er “nattergalens navne for det at / være jordsanger”, som inneholder et spissfindig ordspill som ikke har blitt observert av resepsjonen. Susanna Niede forsøk på å gjendikte denne frasen viser hvor viktig det er å lese Christensen både bokstavelig og metaforisk: Hun velger “the nightingale’s names for being / an Old World warbler”.³⁶⁸ Dette navnet er den engelske betegnelsen for en hel familie med fuglearter (lat. *Sylviidae*). I biologien har denne familien vært kjent som en slags taksonomiens skraphaug: arter som ikke passet andre steder ble gruppert her, til tross for at de manglet fellestrekk. Først mot slutten av det 20. århundret har det skjedd store endringer i denne familien. Nattergalen ble tidligere klassifisert i “drosler”, en familie med sangfugler. Det danske ordet “drossel” i entall betyr nettopp sangfugl, og dette kan være noe av opphavet til oversetterens misforståelse.³⁶⁹ I seg selv er ikke en slik bommert så alvorlig, men når Lis Wedell Pape referer til Niede engelske gjendiktning i sin analyse forsvinner det metapoetiske betydingslaget i termen.³⁷⁰ For når nattergalen selv har navn for “det at / være jordsanger” må vi fortolke dette som et

³⁶⁵ Keats, John (2001): “Ode to a Nightingale” i Keats, John: *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, New York: The Modern Library, s. 236-238.

³⁶⁶ Se Brooks, Cleanth og Robert Penn Warren (1976): *Understanding Poetry. Fourth Edition*, New York: Holt, Rinehart and Winston, s. 341.

³⁶⁷ Shelley, Percy Bysshe (2002a): “A Defence of Poetry” i Reiman, Donald H. og Neil Fraistat (red.): *Shelley’s Poetry and Prose. Authoritative Texts. Criticism. Second Edition*, New York og London: Norton, s. 516.

³⁶⁸ Christensen, Inger (2000): *alphabet*, New York: New Directions, s. 63.

³⁶⁹ Knud Flensted, biolog i Dansk Ornitologisk Forening, har gjort meg oppmerksom på den terminologiske endringen.

³⁷⁰ I bibliografien til Papes artikkel oppgis Susanna Niede som gjendikter.

poetologisk uttrykk for den lyriske utsigelsens taleded. Ordet “jordsanger” fremhever selve den poetiske subjektiviteten og dens relasjon til jorden i diktet.

Både her og i verket som helhet blir det lyriske jeget introdusert forholdsvis sent. Dette er ikke et uvanlig grep i det moderne lange diktet, og slike “utsettelse” er som Smarok Kamboureli påpeker en del av sjangerens inventar: “Since the textuality of the long poem depends largely on its thematization of structural and formal devices, delay, accretion, and prolongation are also the principles that reveal, gradually, tentatively, and polyvalently, the self”.³⁷¹ Vi kan derfor forstå jeg-instansens “forsinkede” og gradvise tilsynkomst i diktet som en slags subjektivitetens vekst – som en prosess der en poetisk identitet gradvis finner sin form og sin stemme, men også en prosess der stadig nye minner, språklige uttrykksformer og motstridende impulser får plass.

Det er ikke det følende subjektets inntrykk og tanker som verbaliseres hos Christensen. Hos Christensen kan heller ikke sangen hindre døden som livets vilkår. Det er “ingentingens trøst” at nattergalen selv har et navn for det å besynge jorden. Navngivings-handlingen i språket er derfor det som fyller livet med mening. Men denne handlingen er ikke eksklusivt en menneskelig aktivitet. Snarere er det noe alle levende vesener gjør. I motsetning til romantikkens ensomme og overhørte sangere, har nattergalens sang i naturen en territorial funksjon: Ved å synge fra sitt skjulested kan nattergalen markere sitt eget territorium og kommunisere ut til andre fugler. Den kan leses som en dikterisk posisjon som ikke er opphøyet eller fremtredende, der jeg’et besynger jorden fra et sted i naturen som ikke kan sees. Frasen “det at / være jordsanger” insisterer på at diktet handler om det lyriske subjektets status, og kan leses som en begrunnelse for valget om å la Jorden besynges av et mangfold av andre stemmer, enten det er Jayadeva, nattergalen, tjønnakset eller andre menneskelige og ikke-menneskelige fenomener. For Christensen blir dette et poetologisk spørsmål om hva en jordsangers rolle innebærer – hva dens sted er, hvordan den uttrykker seg og hvem som er dens publikum.

I sin analyse fremmer Atle Kittang et overveiende optimistisk syn på “nætterne”. Han ser en trøst i navngivningen fordi den skaper et rom for det menneskelige:

Når vi namngir, er vi ikkje berre i stand til å la universet med alt som er, kome til orde. Vi er også i stand til å trøyte oss ved den absolutte tomleik, det absolutt iskalde fråvær av liv, fordi språket også kan namngi slike ekstreme kaos-tilstandar [...] Difor må “ingenting kaldes/ved navn” lesast som ei positiv utsegn. Den gir ikkje på idealistisk vis uttrykk for at språket fører til menneskets hovmodige siger over både det som finst og det som ikkje finst. Difor viser ikkje den mytologiske allusjonen til sigersgudinna i fulle pontifikalia, men til ei “vingeløs/Nike”. Men det er heller ikkje tale om at mennesket som språkleg vesen må strekke

³⁷¹ Kamboureli, *On the Edge of Genre*, s. 153.

våpen og gi opp i møtet med is, kulde og fråvær. Det at våre ord kan namngi jamvel “ingenting” og “navnløshed” gir oss ei særleg trøyst. Og [...] kanskje [heng] denne trøysta saman med at namnet (språket) sikrar oss ein avstand frå det som finst og det som ikkje finst, slik at dei sidene ved oss som vi har rett til å kalle menneskelege (erindring, ettertanke, val, framtidsretta handling), har eit rom å utfalde seg i.³⁷²

Kittang understreker at navngivingen av det som finnes og det som bare eksisterer i språket skaper et rom for menneskelige handlinger, uttrykksformer og refleksjoner. En slik etisk og humanistisk grunntone kan forstås som diktets forsøk på å demme opp for angsten for en fremtidig katastrofe. Vi kunne derfor lese Christensen inn i en modernistisk tradisjon som anvender lister, kataloger og parataksler for å vise hvordan subjektivitet er en flyktig størrelse i moderniteten. En slik forståelse er godt etablert i både tysk og skandinavisk lyrikkteori: I sin analyse av Hölderlins hymner leser Adorno paratakselen som et uttrykk for en oppløsning av det autonome subjektet, og han forsøker ifølge Espen Hammer å vise hvordan Hölderlins fragmentering og abstraksjon “lar oss ane subjektets skjebne i det moderne”.³⁷³ Janike Kampevold Larsen bygger videre på dette tankegodset når hun i sin doktorgradsavhandling karakteriserer den norske lyrikeren Tor Ulvens parataksler som bevisst feilslåtte forsøk på å kategorisere fenomener i verden. Gjennom strømmer av karakteristikk vendes oppmerksomheten bort fra objektet i verden, og mot språkets egen performative funksjon, som i sin tur produserer en refleksjon over språkets og den poetiske formens nærvær.³⁷⁴

Disse innsiktene kan utvilsomt bidra til å belyse språkets performativitet og materialitet også hos Christensen. Men fordi hun er opptatt av relasjonen mellom den ikke-menneskelige verdens materielle eksistens og poesien selvspeilende funksjon, virker ikke en slik forståelse av oppramsingen som poesien nederlag tilstrekkelig for å forstå spenningene mellom oppløsning og systemisk form som preger *alfabet*. Navngivingshandlingen peker isteden i to retninger: Den er på ett plan en menneskelig aktivitet som viser hvordan det moderne subjektet må forholde seg til et språk som ikke har noen nødvendig sammenheng med de fenomener det forholder seg til. Et navn som “nymånen” sier utvilsomt noe om vår jordbundne tilværelse, og om de epistemologiske føringene som Jorden utgjør: Når månen er opplyst av solen, kaller vi den “ny”, og dermed røper vi også betrakterens posisjon og perspektiv. Men på indirekte vis peker navngivingshandlingen likevel mot de ytre fenomener og prosesser som alltid er der. Månen er der til stadighet som materielt objekt.

³⁷² Kittang, “Uavgrensande form”, s. 17-18.

³⁷³ Hammer, Espen (2002): *Theodor W. Adorno*, Oslo: Gyldendal, s. 105.

³⁷⁴ Larsen, Janike Kampevold: *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*, [Oslo]: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo: Unipub, s. 41-46. Se også essayet “Heidegger’s Exegesis of Hölderlin” i de Man, *Blindness and Insight*, s. 256-266.

Navngiving er derfor ikke en vending bort fra den fysiske virkeligheten for Christensen. Den kanadiske økologen Neil Evernden ser en analogi mellom navngiving av et sted og navngivingen av nye arter. Han spør om ikke naturforskeren som navngir alle naturens fenomener er med på å etablere “a global place, making the world his home”.³⁷⁵ Christensen identifiserer kanskje ikke nye livsformer i *alfabet*, men vi kunne likevel betrakte den benevnende språkhandlingen som et forsøk på å konstruere en kulturell hukommelse for verdens fenomener gjennom den poetiske ytringen. Et slikt felles sted – som vi kunne kalle øko-kosmopolitisk – må imidlertid stadig opprettholdes. Mennesket lever ikke bare i en heideggersk “kastethet” [*Geworfenheit*] på jorden. Doreen Massey sier at vi stadig må bearbeide erfaringen av “her og nå” i menneskets eksistens, og at vi også lever i en “sammenkastethet” [*throwntogetherness*] med ikke-menneskelige fenomener.³⁷⁶ I forlengelsen av dette kan vi forstå det poetiske uttrykket i *alfabet* som et poetisk rom der ubeslektede fenomener kan komme sammen i nye og dynamiske relasjoner. Det uttrykker en verdsettelse, respekt og ærefrykt for det dennesidige gjennom orientering mot en kompleks og skjør presensforståelse, som bare indirekte fører videre til en forståelse av handling utenfor teksten. En av mulighetene som denne posisjonen gir oss, er å gjennomtenke relasjonene mellom skapninger og lokaliteter i den ytre virkeligheten og de navn som vi setter på disse fenomenene. Det blir derfor for snevert å hevde at “nætterne” bare tematiserer språkets og subjektets nederlag i det moderne. Diktet kontrasterer også en utfoldelse av menneskelig subjektivitet med en distinkt ikke-menneskelig subjektivitet. Fenomenene som nevnes i *alfabet* er ikke bare noe som “findes” – de *gjør* noe også. Økokritikere har interessert seg for hvordan ikke-menneskelig subjektivitet og de problematiske grensene mellom menneske og ikke-menneske konstitueres.³⁷⁷ “nætterne” synes å etterstrebe en modell for poetisk subjektivitet som minner leseren om at mennesket kan navngi både fenomener og fenomeners fravær, men som også antyder at ikke-menneskelige fenomener sanser sin omverden og orienterer seg etter bestemte erfaringer. Dette diktet kan derfor forstås som et forsøk på å uteske de kvaliteter som skiller menneskelig subjektivitet fra guders, fuglers, planter og insekters selvfølelse.

³⁷⁵ Evernden, Neil (1995): “Beyond Ecology. Self, Place, and the Pathetic Fallacy” i Glotfelty og Fromm: *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens og London: The University of Georgia Press, s. 101.

³⁷⁶ Massey, *For Space*, s. 140-141.

³⁷⁷ Garrard, *Ecocriticism*, s. 148.

Ødeleggelsens alfabet

De fem diktene “atombomben”, “brintbomben”, “cobaltbomben”, “defolianterne” og “nu går drømmerne” synes å utgjøre en egen sammenhengende struktur internt i samlingen, og fortjener derfor å diskuteres samlet. Flere har påpekt at de tre første av disse diktene synes å representerer et eget “ødeleggelsens alfabet” internt i verket.³⁷⁸ I analysen av *det* diskuterte jeg atombombens rolle i etterkrigstidens forestillinger om miljø- og stråleskader, og hvordan bomben ble en del av en apokalyptisk forestilling om ødeleggelsen av alt liv på jorden. Alle disse diktene tematiserer forholdet mellom militærteknologi, økologiske skadevirkninger og den subjektive erfaringen. Disse diktene gjentar den matematiske veksten i fibonaccisekvensen i mindre format: Hvis vi summerer antall verselinjer per strofe i de fire første av diktene, vil den matematiske formen se slik ut (tallene indikerer antall vers per strofe):

| | | | | |
|----------------|-----|---------|-------------|-------------|
| atombomben: | 1 1 | 2 2 2 2 | 3 3 3 3 | 5 5 5 5 |
| brintbomben: | 2 2 | 3 3 3 3 | 5 5 5 5 | 8 8 8 8 |
| cobaltbomben: | 3 3 | 5 5 5 5 | 8 8 8 8 | 13 13 13 13 |
| defolianterne: | 5 5 | 8 8 8 8 | 13 13 13 13 | |

Dermed viser den formale strukturen at disse diktene kan leses sammen, selv om de ikke er trykt side om side. “nu går drømmerne” følger ikke denne Fibonaccistrukturen, men er isteden et distikon på 44 strofer etterfulgt av et siste enkeltstående vers. Jeg vil likevel argumentere for at diktet kan leses som en fortsettelse av de fire på et tematisk plan.

De forskjellige bombetyperne i *alfabet* har sin egen begrepshistorie. Allerede i 1896 ble radioaktivitet observert i mineralene thorium og uran. Oppdagelsen vekket ikke stor interesse, men Marie Curie påviste den langt kraftigere strålingen fra metallet radium og demonstrerte hvordan små mengder av metallet lyste på en fysikkongress i 1900. Året etter kunne fysikerne Soddy og Rutherford dokumentere at radioaktivitet er et tegn på at et atom forandrer seg til et annet atom, og det ble senere kjent at radioaktivitet var en energikilde hinsides alt som var kjent for mennesket. Raskt dannet det seg en vitenskapsoptimistisk diskurs som skuet tilbake på middelalderens alkymiske forestillinger om transmutasjon, og som pekte fremover mot et nytt utopisk samfunn. Den stadige veksten i verdens energiforbruk kunne bare løses ved hjelp

³⁷⁸ Frantzen, Mikkel Krause (2009): “Det er svært at vende ryggen til vand i bevægelse – 5 kommentarer om celler, bevægelser, tal og marxisme hos Inger Christensen” i *Trappe Tusind*, særnummer om Inger Christensen. Se også Grössel, Hanns (2009): “Om at alfabetisere” i samme publikasjon. Tittelen på mitt underkapittel (Ødeleggelsens alfabet) er hentet fra Grössels essay. På lignende vis har den svenske poeten Marie Silkeberg identifisert et “förstörelsens alfabete” i verket (se Lemhagen, s. 86).

av atomenergien.³⁷⁹ Curie var også den som først formulerte ordet “radioaktivitet”.³⁸⁰ I sin studie av atombombens rolle i britisk og amerikansk etterkrigsdrama påpeker Charles A. Carpenter at alle kjernefysiske våpen er atomvåpen, men at begrepet atombombe vanligvis brukes om fisjonsbomber (som Hiroshima og Nagasaki var eksempler på), og at hydrogenbombe og termonukleær bombe brukes om fusjonsbombene, som er langt kraftigere.³⁸¹ Og selv om defoliant er kjernefysiske bomber, er de også en militær teknologi med taktiske og strategiske funksjoner som slippes fra fly, og det er dermed en viss metonymisk nærhet mellom bombene og defoliantene. I fysikkens verden er atombomben et generelt begrep for et kjernefysisk våpen som bruker fisjon (kjernespalting) eller en kombinasjon av fisjon og fusjon (kjernesammensmelting) for å produsere en eksplosiv effekt.

De tre første diktene beveger seg fra det allmenne substantivet atombombe til mer spesialiserte termer som hydrogenbombe og koboltbombe. Disse bombetyperne har forskjellige strategiske og taktiske funksjoner. Det er også viktig å huske at Christensen skrev *alfabet* på et tidspunkt da atomnedrustning bare var en utopi (de første samtalene mellom Reagan og Gorbatsjov fant sted i Reykjavik i 1986). Vår forestilling om atombomben er derfor nært knyttet både til det 20. århundrets fysikk og til skjønnlitterære fortolkninger av naturvitenskapelige teorier og oppdagelser.³⁸² Ordet “atomic bomb” blir først anvendt i H.G. Wells’ roman *The World Set Free* (1914). Her anvendes det fiktive radioaktive stoffet “Carolinum” i en bombe som produserer en kontinuerlig eksplosjon over mange dager. Denne hendelsen var en litterær fortolkning av samtidige naturvitenskapelige oppdagelser om radioaktive stoffers halveringstid. I romanen blir slagmerkene overstrødd med “radiant matter”, og Wells etablerte en diskurs der atombomben forårsaker biologiske ettervirkninger.³⁸³ Atombomben ble anvendt som litterært topos i skandinavisk poesi allerede i 1947: I Tarjei Vesaas’ dikt “Regn i Hiroshima” blir en gruppe mennesker “omlaga til damp og sky” og forvandlet “attende til ei urform”. I et kort øyeblikk henger denne skyen av menneskeatomer over “ei pint jord”, før partiklene samler seg til “dropar tett i tett, / i dropens

³⁷⁹ Weart, Spencer, R. (1988): *Nuclear Fear. A History of Images*, Cambridge, Mass. og London: Harvard University Press, s. 5-9.

³⁸⁰ Canaday, John: *The Nuclear Muse. Literature, Physics, and the First Atomic Bomb*, Madison og London: The University of Wisconsin Press, s. 227.

³⁸¹ Carpenter, Charles A. (1999): *Dramatists and the Bomb. American and British Playwrights Confront the Nuclear Age, 1945-1964*, Westport og London: Greenwood, s. 9.

³⁸² Se Shapiro, Jerome F. (2002): *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, New York og London: Routledge.

³⁸³ Wells, H.G. (1921): *The World Set Free. A Story of Mankind*, London: W. Collins Sons & Co., s. 109. Romanen har senere også blitt utgitt under tittelen *The Last War*. Se også Carpenter, *Dramatists and the Bomb*, s. 20.

evige skapnad / utan byrjing og slutt”.³⁸⁴ I William Carlos Williams’ *Paterson* omtales Curies eksperimenter med radium og uran.³⁸⁵

“atombomben” hører til i j-serien, og er plassert direkte etter portrettet av planeten Jorden i katalogdiktet “juninatten”. Det er påfallende at “juninatten”, som inneholder over seksti forekomster av bokstaven j (uten at de mange andre j-lydene regnes med), ikke inneholder ordet jeg – kanskje det mest brukte ordet i det poetiske inventaret. I “atombomben” møter vi imidlertid et eksplisitt subjekt som har en geografisk lokalisering. Dette synes å indikere at atombomben, som er et globalt ikon for menneskehetens destruktive makt, er mer fattbart for et enkeltmenneske enn den mengde av positive og oppløftende erfaringer som Jorden representerer. Diktets åpningslinjer har et knapt uttrykk:

atombomben finnes

Hiroshima, Nagasaki

Hiroshima den 6.
august 1945

Nagasaki den 9.
august 1945

140.000 døde og
sårede i Hiroshima

ca. 60.000 døde og
sårede i Nagasaki

(SD 406)

Dette er en følelsesmessig nøytral historisk beskrivelse av de to atombombene som USA slapp over Japan. Bruken av stedsnavn, datoer og dødstall er et språklig trekk som kan gjenkjennes fra avisoverskrifter. Christensen inkluderer til og med en forkortelse (“ca.”), som for å spare plass i et verk som ellers er fylt med lange kataloger og oppramsinger. Rytmask sett er det ikke noe som skiller disse linjene fra ikke-poetisk språkbruk – betoningene synes ikke å ha noen felles struktur – og det virker som om enjambementene (“den 6. / august”, “døde og / sårede”) er der bare for å balansere den typografiske lengden på versene. Diktet danner en kontrast til den stilistiske overfloden vi møtte på sidene før med det Nexø kaller en “påfaldende upoetisk dansk normal-syntaks” som føles som “en radikal opbremsning” i tekstens fremdrift.³⁸⁶

³⁸⁴ Vesaas, Tarjei: “Regn i Hiroshima”, i Stegane, Vinje og Aarseth (red.) (1998): *Norske tekster. Lyrikk*, Oslo: Cappelen, s. 487-488.

³⁸⁵ Se Williams, *Paterson*, s. 174-185.

³⁸⁶ Nexø, “Vækstprinsipper”, s. 84.

Kanskje hører vi her et ekko av W.H. Audens elegi over Sigmund Freud, der tallet på de døde er blitt så stort at det poetiske subjektet ikke lenger forstår hvordan sorgen kan finne sted: “When there are so many we shall have to mourn, / when grief has been made so public, and exposed / to the critique of a whole epoch / the frailty of our conscience and anguish, // of whom shall we speak?”³⁸⁷ Knappheten hos Christensen kan altså skjule en særegen metapoetisk bevissthet om elegien. Den ordfattige tonen og de ufullstendige setningene kan leses som et uttrykk for et nedstemt sinnsleie, og i den forstand kan åpningslinjene oppfattes som et stillferdig uttrykk for sorg. Som David Dowling har påpekt, virker de historiske erfaringene fra Hiroshima og Nagasaki både hemmende og stimulerende på apokalyptiske forestillinger. Et forsøk på å skrive om akkurat disse erfaringene medfører ifølge Dowling både en slags etisk forpliktelse overfor ofrene for katastrofen samtidig som det avdekker grensen for det menneskelige språket og våre forestillinger.³⁸⁸ Den poetiske stemmen hos Christensen forholder seg til dødstallene og datoene både som tegn og som en historisk realitet, og tematiserer dermed både den mening og den mangel på mening som tall representerer. På den ene siden kan slike tall hjelpe oss til å forstå hvilket omfang slike katastrofer antar. På den andre siden er de nærmest ikke-kontekstuelle og ikke-sanselige, og dermed griper subjektet til en romlig og kinestetisk metaforisering av dem: De “står stille / et sted” – er ubevegelige og langt unna jegets sansende og tenkende lokalitet. Samtidig problematiserer stemmen også den tautologiske logikken i å summere drepte og sårede mennesker i ett tall slik at de levende og de døde samles i ett tegn.

Valget av den knappe formen kan også leses som en kontrast til diskursen som allerede var formet omkring atombomben. John Canaday påpeker i sin studie av representasjonen av atombomben at fysikerne som arbeidet på Manhattanprosjektet kanaliserte sine erfaringer gjennom fiksjon og poesi. Forskerne ved Los Alamoslaboratoriet anvendte ifølge Canaday hundrevis av allusjoner, metaforer og analogier i sine narrativer om arbeidet med å utvikle de første atomvåpnene. Tropene ble lånt fra skjønnlitterære forbilder som Arthur Conan Doyle, H.G. Wells, Mary Shelley, Karen Blixen og Lewis Carroll, og da den første plutoniumbomben ble testet, siterte Robert Oppenheimer en 2000 år gammel hindutekst. Mange av narrativene var ifølge Canaday kjennetegnet ved fascinasjonen av utforskning, oppdagelser og religiøs åpenbaring, og han forstår dette både som et uttrykk for opplevelsen av å leve i en ekstraordinær tid, og som en blanding av selvhøiering og

³⁸⁷ Auden, W.H. (2007): “In Memory of Sigmund Freud” i Auden, W.H. og Edward Mendelson (red.): *Collected Poems*, New York: Modern Library, s. 271.

³⁸⁸ Dowling, *Fictions of Nuclear Disaster*, s. 47.

nødvendigheten av å bortforklare konsekvensene av egne handlinger.³⁸⁹ Når Christensen anvender en stilistisk knapphet i sitt dikt, vitner det om et behov for å distansere seg fra både den religiøse eksaltasjonens språk og den intellektuelle fascinasjonen for det nye våpenet. Kanskje er det erfaringen av et etisk imperativ som gjør at diktet er utformet i en form som minner om sørgediktningen? Distikonet (den toversede strofen) er et karakteristisk trekk ved elegien som poetisk modus, og selv om det ikke er noe sørgende jeg representert i disse første versene, kan diktet likevel leses som en dialog med sørgediktningens konvensjoner. Denne tolkningen forsterkes av det faktum at det er markert en vending etter disse første linjene: Neste strofe har tre vers (for å følge Fibonaccilogikken), og selv om det ikke finnes noe eksplisitt poetisk subjekt, synes utsigelsen ladd med subjektive følelser når den forteller om “tal der står stille / et sted i en fjern / almindelig sommer”.

Subjektet konstaterer at “siden da er de sårede / døde, først mange, de / fleste, så færre, men // alle; til sidst / de såredes børn, / dødfødte, døende, // mange, til stadighed / nogle, omsider de / sidste;”. Dette er en lavmælt kritikk av radioaktive våpens biologiske skadevirkninger og den langsomme død som kreft, foster misdannelser og andre senskader er. Overvekten av de tunge vokallydene ø og å i diktets andre del kan leses som en kontrast til de stringente matematiske beskrivelsene – de elegiske kvalitetene i vokalene synes å gi diktet et preg av sorgfull musikalitet. Diktet blir en tidslinje for menneskelig død, og det oppløser den aura av faktisitet som ellers omhyller journalistens og historikerens nøytrale beskrivelser. De humanitære og økologiske konsekvensene av de to atombombene lar seg ikke fatte i detalj. Det lyriske subjektet er avhengig av tallene for å fornemme den voldsomme skalaen på ødeleggelsene, men viser samtidig hvordan tallene kommer til kort når de menneskelige aspektene skal forstås.

I disse to første delene av diktet presenteres altså to kontrasterende perspektiver på atombomben som emblemer for døden. Disse perspektivene er ikke først og fremst forskjellige tematisk sett. Den kjernefysiske katastrofen problematiseres heller gjennom stilistiske aspekter i det poetiske språket, utformet som en gradvis tilnærming fra det depersonaliserte til en mer personlig erfaring av kroppens nedbrytning og antydninger om genetiske skader. Det opptrer et jeg for første gang her, og tonen i det språklige uttrykket blir også endret idet en serie med syntaktisk sett enkle setninger følger etter hverandre helt til siste strofe. På sett og vis kan vi si at denne vendingen i diktet problematiserer forholdet mellom tall og ord på et

³⁸⁹ Canaday, John (2000): *The Nuclear Muse. Literature, Physics, and the First Atomic Bomb*, Madison og London: The University of Wisconsin Press, s. 205-208. For en omfattende oversikt over skjønnlitteratur som omhandler atomkrig, se Briens, Paul (1987): *Nuclear Holocausts. Atomic war in Fiction 1895-1984*, Kent og London: The Kent State University Press.

rent formalt plan. De første to delene av diktet har jo nettopp vist hvordan matematiske uttrykk og kalenderdateringer ikke kan formidle det enorme spennet av kroppslige, intellektuelle og emosjonelle erfaringer som de to atombombene representerer. I den forstand kan vi si at diktet har en metapoetisk orientering. Når jeget dukker opp midt inne i en strofe som er bestemt av denne matematiske strukturen, kan det leses som et forsøk på å vise hvordan også diktet selv ikke kan “lystre” kravene til Fibonaccirekkens stadige vekst i numerisk verdi. Det poetiske uttrykket for lidelsens og sorgens erfaringer lar seg ikke underordne tallene, og må overskride dem ved å bryte inn i den ellers ryddige strukturen i teksten. I den forstand kan vi si at diktet ikke bare er metapoetisk, men også “metamatematisk”: Det stiller spørsmål både ved tall og ord som uttrykk for de menneskelige erfaringer og økologiske skadevirkninger som er knyttet til utslettelsen av de to japanske byene. Semikolonet viser dermed hvordan en personlig erfaring er innviklet i historiske spørsmål om militær strategi og krigsetikk så vel som språkfilosofiske spørsmål om representasjonen av menneskelige erfaringer. For å låne en romantisk term er det “uutsigelige” ved slike erfaringer som blir tematisert i diktet. Men vi er langt fra en metafysisk forestilling om dikteren som privilegert og innsiktsfullt vesen: Det er snarere brytningene mellom hukommelse, erfaring og representasjon som blir løftet frem i diktet.

Mot slutten av diktet skjer det også en vending bort fra den amerikanske bombingene av Hiroshima og Nagasaki. Det poetiske subjektet vender seg isteden direkte mot det som trolig er utsigelsessituasjonen i teksten: “jeg står i // mit kjøkken og skræller / kartofler”. Denne delen av diktet er en serie med fullstendige setninger som presenterer forskjellige auditive uttrykk: Vannkranen overdøver “næsten” barna ute i gården; barna roper og overdøver nesten fuglene i trærne; fuglene synger og overdøver nesten bladenes “hvisken i vinden”, som nesten overdøver “med stilhed himlen”. Disse underlige syntaktiske parallellismene virker ved første øyekast kontraintuitive. Serien av lydinntrykk synes nærmest å bli fortalt i omvendt rekkefølge. Hvordan kan en vannkran ellers overdøve barn som roper? Men det er ikke lyden målt i antall desibel som beskrives her. Det er jegets ståsted på kjøkkenet som blir lokalisert i denne strengen av lyder. Lydinntrykkene krever at subjektet forlater det umiddelbare (skrellingen av poteter) og at det orienterer seg utover mot gården, trærne, fuglene og bladene. Dermed skjer det altså egentlig to bevegelser samtidig i disse strofene: Lyden relateres stadig tilbake til kjøkkenet (for leseren), mens den menneskelige bevissthetens felt utvides til et større territorium (for det talende subjektet). Disse bevegelsene avsluttes i siste strofe med en visuell simile:

himlen der lyser,

og lyset der næsten
fra dengang har lignet
atombombens ild
lidt

(SD 407)

Fra dette historiske tidspunktet har solen lignet på atombombens ild, og tanken om atomvåpenbruk som en uopprettelig hendelse preger selv de mest hverdagslige sanseerfaringer. Strofen synes dermed både å peke tilbake til åpningsverset (“atombomben finnes”) og å lokalisere similen i tid og rom, som om diktet vil vise frem opprinnelsen til denne similen. Dermed kan det virke som om vi får en slags forklaring eller begrunnelse for den analogiske tenkningen i diktet, og umiddelbart kan man tro at diktjeget forklarer seg (Jeg stod på kjøkkenet en dag, og da jeg så ut av vinduet la jeg merke til at solen på himmelen minnet litt om atombombens ild). Det kan virke som om denne temmelig uinteressante private assosiasjonen begrunnes gjennom den lange rekken av sanseintrykk. Men denne siste strofen rommer minst ett tvetydig punkt. Ordet “den gang” kan vise både til den subjektive erfaringen (sanseintrykkene ved kjøkkenbenken) og til luftangrepene på Hiroshima og Nagasaki som historiske hendelser. Med andre ord er det uklart om den tidslige lokaliseringen skal forstås som en hendelse i et enkeltmenneskes liv eller til en global krig.

Bruken av “ligner” antyder en simileform. Dette er et interessant stilistisk fellestrekk ved flere av de “toksiske” diktene i alfabet. I kognitiv poetikk blir similen sammen med analogien og den utvidete metaforen ansett som den mest synlige av retoriske figurer. Med synlighet menes at den blir realisert stilistisk sett i en enkeltsetning, og at den fremstår som åpenbart konstruert for leseren fordi den ikke kan oppfattes bokstavelig (fiksjon og allegori regnes som de minst synlige).³⁹⁰ Intellektuelt sett fremstår similen derfor som en form for analogisk tenkning: Ved å sammenføre fenomener som ikke er naturlig beslektet, kan det lyriske subjektet på den ene siden si at koblingen er en ren konstruksjon i den dikteriske bevisstheten, og på den andre antyde at det finnes en likhet mellom fenomenene som kan føre til en dypere forståelse av begge. Denne forståelsen inkluderer både en innsikt i relasjonene mellom dem (kanskje er den ikke så tilfeldig som similen først synes å indikere) og i fenomenenes mer grunnleggende ontologiske status. Similen er derfor en svært selvbevisst retorisk figur som ikke legger skjul på den mer eller mindre tilfeldige og assosiative koblingen av urelaterte fenomener. På lignende vis kan vi si at diktet sammenfører to måter å tenke om døden på som heller ikke er beslektet. På den ene siden møter vi et språk som beskriver døden i en numerisk skala, og som nærmest holder seg på et distansert populasjonsperspektiv. På den andre siden møter vi døden som en svært kroppslig erfaring, og

³⁹⁰ Stockwell, Peter (2002): *Cognitive Poetics. An Introduction*, London og New York: Routledge, s. 107-108.

som involverer døende og dødfødte barn. Det er som om den kognitive kraftanstrengelsen som kreves for å sammenholde disse svært vanskelige erfaringene ikke kan opprettholdes, og at kjeden med similer utgjør en ny språklig og intellektuell strategi som fortrenger døds erfaringene.

Moderne elegier preges ifølge David Kennedy av to sentrale trekk. For det første uttrykker den en innsikt i at de døde alltid er en del av oss, og at deres historier kan ikke begraves fullstendig før vi selv er døde. For det andre må moderne elegier begrunne eller rettferdiggjøre skrijving om et enkeltmenneskes død i en tid da dødstillene er enorme. Denne bevisstheten om antall gjør at illusjonen om enkeltmenneskets unike død brister. De rene tallene, som hos Christensen er direkte representert fra Hiroshima og Nagasaki, avslører forestillingen om det unike individets unike død. Denne avsløringen gjør ifølge Kennedy forsoningen med døden enda vanskeligere.³⁹¹ Hvordan kan vi rettferdiggjøre elegiens tematisering av subjektive tapsfølelser når så mange liv går tapt på planeten, synes Christensen å spørre. Kennedy ville ha svart at vi simpelthen gjør nettopp det. Han hevder vi kan spore dette i den moderne elegiens enkle poetiske uttrykk: Der eldre elegikere som Milton og Shelley velger å bruke troper, foretrekker moderne poeter å forenkle det poetiske uttrykket.³⁹² Kanskje er nettopp denne moderne erfaringen noe av årsaken til at det poetiske språket beveger seg fra et abstrakt og tvetydig uttrykk til en stillferdig og tilsynelatende nøytral bemerkning om et anonymt menneskes død i de siste linjene av *alfabet*.

“brintbomben”

Hydrogenbomben (brintbomben) refererer til en atombombetype som ble utviklet i kappløpet etter andre verdenskrig, og som ble kjent i massemedia gjennom prøvesprengningene av bomben Ivy Mike på Eniwetakatollen (1951) og Tsar Bomba på Novaja Semlja (1961).³⁹³ De påfølgende skadene på naturmiljøet og på den lille befolkningen ble gradvis kjent gjennom media, og befestet MAD-doktrinen (mutually assured destruction) som et globalt trusselscenario. Christensens dikt om “brintbomben” kobler et kjernefysisk våpen med en rekke subjektive og nærmest hverdagslig lydende tanker om det å dø, ikke ulikt “atombomben finnes”. Men her finner vi ikke noen kontemplasjon over en historisk hendelse, slik diktet om Hiroshima uttrykker.

³⁹¹ Kennedy, *Elegy*, s. 57-58.

³⁹² Kennedy, *Elegy*, s. 59.

³⁹³ Se Rhodes, Richard: *Dark Sun. The Making of the Hydrogen Bomb*, New York: Simon & Schuster, 1995.

brintbomben findes
en bøn om at dø

som man plejer at dø
en dag i almindeligt

vejr, hvad enten man
ved man skal dø eller
ingenting ved, en dag

man måske som sædvanlig
har glemt man skal dø,
en lidt blæsende dag i

november måske, mens
man går i sit køkken
og kun lige når at

mærke hvor dejligt
kartoflerne lugter
af jord

(SD 412)

Diktet fremhever livets mange hverdagslige situasjoner: “man”-formen utvisker det særegne ved subjektet og situasjonen; det er “almindeligt // vejr”; som “sædvanlig” har subjektet glemt at det en gang skal dø; livet går videre slik vi sier så ofte. Det utvider en kjøkkenscenen fra det foregående diktet, der subjektets bestemor “står / som hun alltid har stået i sit / køkken og koger abrikosgrød”. Her kommenterer subjektet at det “ved hun er død, men duften / er så sterk” (SD 411). “brintbomben” bruker på lignende vis et duftinntrykk (potetenes lukt av jord) for å tematisere enkeltmenneskets død. Det poetiske subjektet spør seg om det husket å ha salt i kokevannet “når i et // glimt, mens lidt damp / slipper ud under låget, / at huske sit liv som / det var og hele tiden / er”. Situasjonen synes å være i dialog med forestillingen om at et menneske visualiserer hele livet i dødsøyeblikket. Men her er dette noe som stadig er, og dermed må hukommelsesbilder fra livets tidligere stadier sammenholdes med det umiddelbart levde og erfarte i nåtiden.

Det ligger en sterk sjangerbevissthet i diktet også: Linjedelingen og daktylene i de to første strofene antyder et slektskap med det elegiske distikonet. Hydrogenbomben synes å bli sammenstilt med “en bøn”. Uttrykker dermed diktet at det finnes en trøst i den konkrete erfaringen? I nyere moderne elegiske tekster synes dette å stå sentralt. Den menneskelige ytringen som katalogiserer det hverdagslige blir en slags hyllest til den konkrete erfaringen og de muligheter til fortrøstning som den tilbyr: Når mange små partikulære fenomener anmasses mot et stort, blir inventoret over levende fenomener et motsvar til dødens faktisitet. Den tilfeldige samlingen av mer eller mindre hverdagslige ting blir derfor en ydmyk katalog som

viser frem det ordinæres anti-apokalyptiske kraft.³⁹⁴ Dette kan forstås som en sentral impuls i hele *alfabet*. Nåtidssdimensjonen som markeres av epiforenes presensform opprettholder de partikulære tingenes eksistens og danner en beskyttelse mot en fatalistisk fremtidsoppfatning der hydrogenbomben er en finalitet.

Men diktet beskriver ikke en reell scene. Det er en lang og syntaktisk ufullstendig setning som uttrykker en bønn om at dette skal skje, et håp om å slippe å dø med døden i bevisstheten. Dermed blir vi klar over hvor omhyggelig konstruert denne situasjonen er, og at den daktylske rytmen sammen med de sanselige uttrykkene for hverdagslighet er en del av et poetisk inventar som benyttes for å fortrenge kunnskapen om hydrogenbombens eksistens. På samme måte som i “atombomben finnes” trenger forestillingen om en kjernefysisk katastrofe inn i det poetiske vokabularet mer eller mindre ubevisst, og glimtet av hukommelse som tematiseres kan også forstås som et metonymisk uttrykk for det intense lyset fra detonasjonen av et kjernefysisk våpen. Senere ber subjektet om at “livet, som man / alltid har sagt skal gå / videre, faktisk går / videre”, og skifter dermed perspektiv fra å være en bønn om å dø i en hverdagslig situasjon til å være bønn om å fortsette å leve “ganske almindeligt”. Hvis det ligger antydninger om en kobling til en georgisk modus i potetenes duft av jord, kan vi lese den videre tematiseringen av kjernefysiske våpen som et pastoralt trekk i diktet.

Et semikolon deler niende strofe og gjentar og utvider sjangermarkeringen fra første strofe ved å klargjøre at det er snakk om

en bøn, en
almindelig bøn, en

almindelig dag, om at
livet må fortsætte
ganske almindeligt
uden at nogensinde
nogen af alle

de grusomme forsøg,
som arbejdsgruppen
Teller har gjort
ved Eniwetok-atollen,
hvor Stillehavets
bølger har raset i
vrede, eller nogen
af alle de forsøg

som arbejdsgruppen
Sakharov har gjort

³⁹⁴ Jeg parafraiserer her en anmeldelse av Roger Rosenblatts roman *Making Toast. A Family Story*. Wieseltier, Leon (2010): “Death and the Dishwasher”, *The New Republic*, 7. mai. <http://www.tnr.com/book/review/death-and-the-dishwasher>, nedlastet 27. mai 2010.

på Novaja Semlja,
hvor Ishavets bølger
har raset i vrede,
uden at nogensinde
disse forsøg eller
dertil de britiske,

franske, kinesiske
virkelig virkelig-
gøres her hvor vi
stadigvæk bor i en
virkelig virkelig
verden i forhold
til Novaja Semljas
og Eniwetok-atollens

uvirkelighed;

(SD 413-414)

Navnene til de to arbeidsgruppene og de fjerne lokalitetenes toponymer lar seg ikke underordne daktylen. Diktets form synes dermed å motarbeide impulsen fra den elegiske modaliteten, og den poetiske utsigelsens blir like harmdirrende som havenes rasende bølger når den geopolitiske realiteten bryter inn i diktets rytme.

Vi kan imidlertid hevde at stemmen også går inn i en pastoral tradisjon når den tematiserer mektige menns våpenteknologiske eksperimenter: Pastoralens hyrder representerer fra og med Vergils *Ekloger* mennesker “whose lives are determined by the actions of powerful men or by events and circumstances over which they have no control”.³⁹⁵ Edward Teller ble kjent som hydrogenbombens far, mens Andrej Sakharov arbeidet med hydrogenbombeteknologi i Sovjet.³⁹⁶ Når Christensen velger å stile diktet som en bønn, antyder det et perspektiv der det poetiske subjektet er maktesløst, og der Teller og Sakharov står som eksempler på mektige menn hvis våpenteknologiske forskning løfter døden opp på en ny skala. Hele dette diktet kan sies å være pastoralt fordi det fremmer et syn på det menneskelige subjektets sårbarhet og begrensede innsikt i den kalde krigens våpenkappløp, og fordi det forsøker å opprettholde grensene mellom en truende krig og et hverdagsrom der arbeidet med å koke poteter. For Alpers er dette en del av pastoralens uttrykk: Den viser frem menneskets sårbarhet og begrensede forståelse av verden. Pastoralens evne til å si noe om sosiale krefter er begrenset av dens konvensjonelle apparat, men den kan tilpasses behovet for å si noe om historiske realiteter, selv av poeter som Vergil.³⁹⁷ De pastorale konvensjonene har

³⁹⁵ Alpers, *What is Pastoral*, s. 162.

³⁹⁶ De valgte imidlertid forskjellige veier senere i livet: Mens Teller fortsatte å arbeide for utviklingen av kjernefysiske våpen etter krigen, fikk Sakharov Nobelprisen i 1975 for sitt arbeid for menneskerettigheter.

³⁹⁷ Jeg er fullt klar over den historiske avstanden mellom Alpers' eksempelmateriale og Christensens moderne posisjon her, men dette er ifølge Alpers viktige resonnementer som han også selv fører videre i sine analyser av modernister som Wallace Stevens og Robert Frost. Se Alpers, 162-166.

altså visse begrensninger når menneskelig lidelse skal uttrykkes i sang. Men disse begrensningene er det pastorale subjektet bevisst, og kanskje er det denne bevisstheten som fremtvinger moduleringer mellom det pastorale, det elegiske og det apokalyptiske hos Christensen.

I siste strofe avsløres kysten av Øresundstredet som utsigelsens sted, slik Barentshavet og Gävle blir det i andre dikt der den subjektive utsigelsen blir vektlagt på slutten. Dette er den første fullstendige setningen i diktet. Øresund er karakterisert ved “det stille, / det aftenligt blanke” vannet, noe som blir kontrastert mot Stillehavets og Ishavets bølger. De “har raset i / vrede”, et sjeldent tilfelle av at landskapet antropomorferes hos Christensen. Dermed skapes det tilsynelatende en kontrast mellom det hjemlige og fredelige Skandinavia og de fjerne stedene som emblematiske representerer stormaktenes våpenkappløp. “Øresunds blå” er tittelen på en kjent dansk revyviser.³⁹⁸ Øresund er også i historisk forstand et havterritorium der grensekriger har utspilt seg mellom Danmark og Sverige. Denne bevisstheten om krigens inntrengen i hverdagen blir tematisert i “kærligheden findes”, der “en / af de tusind historiske krigsstier [...] går / tværs gennem stuen”, og der subjektet minner oss om at “grænserne findes, gaderne, glemselen”.³⁹⁹ Det er som om subjektet vil påminne oss at grenser og reiseruter eksisterer selv når vi ikke tenker på dem. Stedsnavnet Øresund blir dermed både en grense og en reiserute, og sammenskrivingen av Epes viser med den historiske betydningen av stredet minner om grensens betydning både for den subjektive erfaringen og for stormaktspolitikk. Bruken av det lokale danske sangmaterialet minner oss om at vi er i geografisk nærhet til Christensens eget sted i København, men når “ringene / breder sig” viser diktet at sammenhenger fra det lokale brer seg ut på en planetarisk skala.

Det er fristende å lese dette som en poetisk fortolkning av den såkalte sommerfugleeffekten i meteorologien. Christensen bruker senere denne naturvitenskapelige teorien som utgangspunkt for en refleksjon over forholdet mellom form og tilfeldighet i naturen i essayet “Tilfældighedens ordnende virkning” (H 63-64). Men i metapoetisk forstand kan dette også leses som et håp om at selv uttrykket for den lille og hverdagslige erfaringen kan nå utover det personlige rom og inn i det politiske og ideologiske. Fordi diktet overordnet sett er formulert som en bønn, er det altså ikke en hardnakket påstand om at lyrikken betyr

³⁹⁸ I visen, som er skrevet av Ewald “Epe” Petersen (1912-1987), prises Øresundsstredet av en “rask gammel dreng” som er på vei hjem med fergen fra Malmø. Den stereotype danske fylliken synger at “snapsen er billig”, “spritte [har] været fredet” og “skatten [...] bandlyst hos gutter ombord”. Han lar et “fåre trille” fordi skattereglene nå skal endres og det er “forbi med den billige sprut” på “dejlige Øresunds natdunkle blå”. Epe, Ewald og Emil Hornemann (1984): “Øresunds blå”, i Andreasen, Mogens Wenzel (red.): *Lystige viser. Og nogle sørgelige sange*. Bd. VIII, København: Politikens forlag, s. 217-219.

³⁹⁹ I “kærligheden findes” repeteres hele dette første verset fra “grænserne findes”, noe som vitner om at Christensen tillegger det stor betydning.

noe. Det låner snarere et stilleie og en modalitet fra bønner – en ydmykhet som den deler med pastoralen og andre små uttrykk for et enkeltmenneskes håp og erfaringer.

“cobaltbomben”

Diktet “cobaltbomben” er det tredje i serien, og det viderefører både alfabetstrukturen, fibonaccisekvensen, de religiøse motivene og spennet mellom bombens mulige skadevirkninger og den subjektive erfaringens sted fra de to første. Når jeg har viet stor plass til de foregående atombombedikterne synes det legitimt å spørre hvilke innsikter som kan vinnes av nok en analyse. Men på ett viktig punkt skiller “cobaltbomben” seg fra de innledende bombedikterne. Koboltbomben er en hypotetisk bombetype som ble foreslått av den ungarsk-amerikanske fysikeren Leó Szilárd. Han leste H.G. Wells’ roman i 1932, og da han ble kjent med Niels Bohrs teori om at uran kunne nedbrytes til andre grunnstoffer, ble Wells litterære forestilling plutselig en skremmende realitet. Szilárd formulerte prinsippene for en kjernefysisk kjedereaksjon i 1933, og testet teorien i praksis på urankjerner seks år senere. Han var en av deltakerne i Manhattanprosjektet, og foreslo i 1950 at det ville være mulig å konstruere en bombe med kobolt som kunne utslette alt liv på jorden på grunn av den kraftige strålingen. En koboltbombe ville ødelegge biotisk materiale uten å skade bygninger, og de strategiske fordelene var åpenbare fordi man kunne utslette en populasjon uten å skade infrastrukturen i området. Koboltbomben opptrer blant annet i Nevil Shutes roman *On the Beach* (1957) og Peter Georges thriller *Red Alert* (1958), som senere ble filmatisert av Stanley Kubrick som *Dr. Strangelove* (1964). Szilárd skrev også en novellesamling om de moralske og etiske problemene omkring den kalde krigen og utviklingen av atomvåpen.⁴⁰⁰

Denne merkelige dobbeltheten er en del av konteksten til “cobaltbomben”.

Innledningsvis beskrives koboltbomben med religiøse termer: Den er “svøbt i sin kappe / af cobalt-60-isotoper”. Med et slikt ordvalg kunne man assosiere til Jesusbarnet i juleevangeliet, det uskyldige barnet som skal bli verdens fremtidige frelser, og som ligger svøpt i en krybbe. Men “kappe” er et tvetydig ord som også viser til metalldelen som beskytter de radioaktive elementene i et kjernefysisk stridshode, noe neste strofe gjør eksplisitt: Det er koboltisotopens

⁴⁰⁰ I 1961 publiserte Szilárd en samling satiriske noveller under tittelen *The Voice of the Dolphins*. Samlingen forteller hvordan atomvåpenkappløpet, befolkningseksplosjon og matvaremangelen blir løst av en gruppe superintelligente delfiner, om hvordan deres forskningsinstitutt tjener store pengesummer på denne virksomheten, og om hvordan disse pengene i sin tur blir brukt til å bestikke og belønne politikere for å fremme ansvarlig oppførsel. Lanouette, William og Bela Silard (1992): *Genius in the Shadows. A Biography of Leo Szilard. The Man behind the Bomb*, New York: Charles Scribner's Sons, s. 107, 179, 415. Se også Dowling, *Fictions of Nuclear Disaster*, s. 43-47.

halveringstid og dens “ekstremt / skadelige virkning” som er svøpt inne i koboltbomben, og denne sammenstillingen av en religiøs konnotasjon (barnet som en prolepse for menneskehetens frelse) og en våpenteknisk (konstruksjonen av stridshodet) nærmest punkterer den poetiske stemmens fremdrift. Etter dette følger diktets andre del: en serie med seks strofer som alle inneholder et tilsynelatende tautologisk utsagn: “mere er der ikke at / sige”. Et poetisk vi kontrasterer bombens eksistens og dens ødeleggeskraft med menneskets eksistens og vår evne til å tenke på ingenting:

mere er der ikke at
sige; vi sikrer at
skaden bliver størst
mulig; mere er der
ikke at sige; vi

sikrer os alt eller
intet; mere er der
ikke at sige; ved
at sikre at alt
kan forvandles

til intet, mister
vi evnen til at
tænke på intet,
på ingen verdens
ting som vi

siger, når vi bare
er til; mere er
der ikke at
sige; vi
sikrer

at vi udsletter
alt, tilintetgør
alt, så det første
det altafgørende
intet ikke får lov
til at digte som
vinden kan digte
i luft eller vand;

(SD 422-423)

Repetisjonen av “mere er der ikke at sige” alluderer til Brorsons salme “Op al den ting som Gud har gjort” fra 1734, der verdens mangfold lovprises i en serie strofer som alle begynner med “Hvad skal jeg sige”. Hos Christensen brytes strofeinndelingen mot syntaksen, og effekten av de lange sammenkoblede og anaforiske setningene er en andpusten form for enjambement som ikke gir rom for noen form for cesur eller pause underveis. Bare når hele denne andre delen er ferdig gir det mening å snakke om en pause i utsigelsen. De parataktiske epiforene fra de første diktene i *alfabet* (“x findes”) forandres til et taushetstopos som retorisk

sett ikke er ulikt Brorsons. De hverdagslige ordene “ingen verdens / ting” får en mørkere klang fordi diktet faktisk tematiserer utslettelsen av alle verdens ting. Selv intetheten blir ødelagt av koboltbomben – dette skapende intet som er så sentralt både i *det* og *alfabet*. Koboltbomben representerer dermed også utslettelsen av den dynamiske og formålsløse skapelsesprosessen som vi kan se i naturen. Den stadig kortere verslengden i diktets sjette strofe synes å indikere at det lyriske subjektet mister fremdrift mot slutten av denne delen, og at det samler seg til en siste kraftanstrengelse for å beskrive tilintetgjørelsen igjen. Dersom *alfabet* noen gang er i nærheten av en rendyrket dystopisk eller apokalyptisk modus, må det være her.

I diktets tredje del introduseres deretter en lang serie med analogier som skal illustrere hvordan subjektet vil leve: “som en kongelig fugl / i sin kiste af slam, / i søle som en orm, / som en musvåge / stormen har knækket, / som en indslæbt grå / papegøje på en vatbåd / fra nogens plantage” (SD 423). Er dette en beskrivelse av subjektets skjebne etter anvendelsen av koboltbomben, som et postapokalyptisk halvt liv? Eller er det et uttrykk for subjektets egen vilje (slik *vil* jeg leve), i sympati med ikke-menneskers brukne liv? Similen utvides fra disse dyrenes liv – “halvkvalt og nedpakket” til en sammenligning mellom subjektet og koboltbomben selv: “sådan vil jeg leve; / med min egen lille fine / halveringstid inderst i / hjertet; sådan vil jeg dø; / jeg har lært jeg skal dø” (SD 424). Dermed blir altså denne similen mellom det ikke-menneskelige livets manglende utfoldelse og hjerteslagenes stadige nedtelling mot døden sammenført til en aksept av døden som grensen for bevisstheten, livet og individet.

Diktet konstaterer deretter hvordan alle fenomener tenker – en fugl som bygger rede, dvergbjørkens røtter, blader, skygger, bark, pupper, og parasitter som skjellrot og trøske. Dette er verken antropomorfisme eller panteisme: I Christensens poetikk er den menneskelige bevisstheten bare ett av mange sanse- og tankesystemer som finnes i verden. På sett og vis er dette også et ekko av en kjent læresetning fra den amerikanske økologen Aldo Leopold: I *A Sand County Almanac* formulerer han sin *land ethic* om hvordan mennesker og dyr kan leve sammen, og han kaller dette “Thinking Like a Mountain”.⁴⁰¹ Lawrence Buell har påpekt umuligheten i utsagnet: Et menneske kan ikke tale som miljøet, som naturen eller som et ikke-menneske. I beste fall kan vi forsøke å tale fra et ståsted der vi forstår mennesker som en del av det Leopold kalte det “biotiske fellesskapet”, altså som et vesen som er fysisk plassert i en

⁴⁰¹ Leopold, Aldo (1989 [1949]): *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, New York og Oxford: Oxford University Press.

økologisk sammenheng.⁴⁰² Hos Christensen utvides dette etiske imperativet videre til å kreve at vi også forsøker å forstå hvordan ikke-mennesker sanser, tenker og kommuniserer. Dette er kanskje tydeligst nettopp for trøske, som er et tvetydig ord på dansk: Når sopper angriper trær og busker, etterlater de seg råtnende rester som kalles henholdsvis “hvidmuld” og “brunmuld” på folkemunne. En beslektet betydning er imidlertid det sykdomsfenomen som kalles trøske (både på norsk og dansk), som kan observeres som et hvitt belegg på tungen og som forårsakes av soppen *Candida albicans*. Vi kaller begge disse fenomenene soppangrep, men dette er jo i realiteten bare en militær metafor for det parasittiske liv som slike sopper lever. Benevnelsen av trøske kan leses som et slags ironisk grep fra Christensen fordi vi her taler om en ikke-menneskelig parasitt som koloniserer menneskekroppen, og som til alt overmål kan ses på tungen – en metonymi for vårt eget taleorgan, og dermed også for menneskelig poesi. Slik skjellrot og trøske må samhandle med sine verter, må også det menneskelige språket samhandle med andre tegnsystemer. Hvis det finnes en landets eller jordens etikk hos Christensen, hviler den altså på en forståelse av fenomener i naturen som alltid kommuniserende og samhandlende med sitt miljø.

Den siste delen er konstruert rundt en rekke imperativer (*tænk, se, læg*) som oppfordrer leseren til å ta i bruk ressursene som finnes i naturen i sin egen skapende virksomhet. Vi kan tenke som dem, noe som neppe er ment bokstavelig verken hos Christensen eller hos Leopold, og som kan bety at vi må desentrere det menneskelige perspektivet til et mangfold av blikk og stemmer. Den autopoetiske drivkraften som eksisterer selv i åpenbart ikke-bevisste fenomener som regndråper og sandkorn kan tilby en rikere forståelse av hvilke imperativer som er gitt mennesket som art: De kommer ikke fra Gud, men fra intet. Selv et sandkorn bærer i seg et fossilt liv som “hvilder ud / efter reisen”, og subjektet oppfordrer oss til å se

hvor roligt det bærer
urhavets sværm af
begyndelser; se kun
hvor enkelt et tegn
hvori som et væsen

sandheden spejler
sig; se kun hvor
sandt, nådigt; lad
tingene ligge; læg
ordene til, men lad
tingene ligge; se
med hvilken lethed
de selv finder læ
bag en sten; se med

⁴⁰² Buell, *The Future of Environmental Criticism*, s. 7-8.

hvilken lethed de
lister sig ind i
dit øre og hvisker
til døden om at gå

(SD 425)

Ordspillet mellom “sandhed” og “sand” kan tyde på at også sannhetsbegrepet i språket forvitrer og gjenskapes like lett som steiner og sandkorn sirkulerer i geologiske metamorfoser. Oppfordringen om å la “tingene ligge” og “legge ordene til” er tvetydig. Kanskje er dette et uttrykk for at menneskets innblanding i verden bare ender i ødeleggelser, og at det er best å søke tilflukt i poesien? Eller kanskje er dette også en eksistensiell trøst, en oppfordring til enkeltmennesket om å slippe taket og akseptere døden?

I diktets siste strofe blir nærmest grensen mellom ord og ting opphevet: Både tingene og ordene blir antropomorforisert, og det er uklart om pronomenet “de” peker på ordene eller tingene når de lister seg “ind i / dit øre og hvisker”. Letthet, hvisken og et fortsatt arbeid med ordene – dette klinger ikke som en fullbyrdelse av utsagnet “mere er der ikke at sige” fra diktets begynnelse. Snarere enn å sikre verdens utslettelse, kan naturens mylder av tanker hjelpe oss med å fortsette arbeidet i verden, og med å akseptere at døden er en biologisk sannhet og ikke (bare) en militær trussel. Diktet insisterer både gjennom det som blir sagt og det som blir utført at det er mer å si, forutsatt at også ikke-menneskers tanker kan inkluderes. Forestillingen om utslettelsen av livet kan aktivt motarbeides med en alternativ økologisk imaginasjon. Vi bør legge merke til at diktet ikke uttrykker en form for misantropi der mennesket bare representerer død og ødeleggelse, men at det heller kritiserer en monoton og antroposentrisk tenkning. Diktet viser gjennom sin positive fokus på vekst (poetisk og biologisk) at det finnes et alternativ til “alt eller / intet”: Det finnes også alltid noe annet.

Dette optimistiske synet på veksten av poetiske former og forståelsesmåter setter de andre og mer subjekts- og stedsforankrede diktene inn i et større betydningsfelt. Den personlige poetiske virksomheten som flere av de siste diktene i samlingen representerer, blir performativt sett en serie med eksempler på hvordan politiske og vitenskapelige blindspor kan endres gjennom intellektuell virksomhet og en utvidelse av den økologiske bevisstheten. Christensen besynger ikke naturens mangfold fra et menneskelige ståsted. Hun er en jordsanger fordi hun krever både av seg selv og leseren at vi inntar ikke-menneskelige perspektiver som del av en kognitiv, språklig og politisk prosess. Konsekvensene av denne perspektivberikelsen er en utvidet og mangefasettert økologisk forståelse av samspillet mellom menneske, språk og natur. Kanskje er dette også grunnen til at diktene bygger på similer og analogier. Similen må jo sies å være noe mindreverdig sammenlignet for eksempel med interessen for metafor-teori. Mens metaforen produserer betydninger og sammenhenger,

sier subjektet med similen helt åpenlyst: “dette er min sammenføring, og den krever et intellektuelt sprang mellom ikke-beslektede fenomener”. Gjennom en bevisst retorisk markering (disse fenomenene har ingen indre sammenheng) kan Christensen tvinge sin egen og leserens tekning inn i andre forestillinger.

“defolianterne”

Etter diktene om de tre atombombetyperne introduseres en annerledes form for militær teknologi i “defolianterne findes”. Motivisk sett er dette diktet en utvidelse av dioksinmotivet fra d-katalogen, og tematisk sett må det leses i sammenheng med de tre bombediktene. Det starter med en forholdsvis nøktern beskrivelse av defoliantenes eksistens og funksjon:

defolianterne findes
for eksempel dioxin
der afløver trær og
buske og ødelegger
mennesker og dyr

(SD 436)

Defoliant er kjemiske midler som brukes for å avløve trær. Defoliant har derfor blitt brukt i militær taktikk: Store mengder av defolianten Agent Orange, som inneholdt dioksin, ble brukt av amerikanske styrker for å avsløre fiendens stillinger under vietnamkrigen.

Helseskadene blant sivilbefolkningen og de amerikanske soldatene har gradvis blitt kjent i ettertiden. Vi kan derfor forstå “defolianterne findes” som en utvidelse av dioksinmotivet fra begynnelsen av *alfabet*, og som en del av en toksisk diskurs som spenner over Vietnamkrigens erfaringer, frykten for økologiske skader og ned til de nære menneskelige relasjonene mellom mor og barn.

I andre strofe kan vi lese det poetiske subjektets reaksjoner på defoliantenes eksistens når stilleiet i utsigelsen dreier nesten umerkelig fra en form for teknokratisk mål-middeltenkning til erkjennelsen av døden som fenomen: “ved besprøjtning / af afgrøder, skove / opnår man løvfald / og død midt i den / frodigste sommer”. Dødserfaringen kontrasteres i de følgende strofene med en dypere og mer grunnleggende sorg – en toksisk bevissthet om at menneskeskapt giftstoffer forstyrrer helt grunnleggende prosesser og systemer i naturen slik at “selv døden bliver aldrig den samme som før”. Apokalyptiske bilder manes frem når den poetiske stemmen en sjelden gang i fremtidsform beskriver en verden der planter ikke lenger bærer blader: “kun en stilk af en nælde / vil bladløs fortælle / hvordan vi fortvivlet har skabt / en blomsterløs jord / så kønsløs som klor”. Slike undergangsbilder finnes det også flere av, som når en “morgenbleg stjerne / glimter frem som en hjerne / der næsten er

udbrændt og brugt”, når en vannkilde er “størknet og lille”, og når “de dueblå blommer / forstøves og fnugger som fjer”. Alle disse bildene av ting som går under presenteres for leseren i strofer som begynner med imperativet “se”, som om katalogiseringen av verdens fenomener ikke lenger er tilstrekkelig for å uttrykke det poetiske subjektets frykt for at de skal forsvinne. Kanskje er det også en påminnelse til subjektet selv om å fortsette å observere når “de giftige vinde / der lamslår i blinde” rammer alt som lever på jorden? Desperasjonen i det poetiske uttrykket er uansett preget av vissheten om at den blinde og urettferdige død som forgiftningen bringer med seg er et slags ontologisk brudd:

selv døden bliver aldrig den samme som før
den jordiske død som de jordiske dør
nu tælles de ned nu tikker de løs
mens jordbunden rasler præcis som den frøs
i uendelighed
uendelighed

(SD 438)

Strofen problematiserer tidsforståelse på flere plan: Den toksiske diskursen synes å utgjøre et historisk vannskille for det poetiske subjektet, som om det finnes et før og etter forgiftningen. Samtidig introduseres en slags ubønhørlig nedtelling til det som fremstår som en fremtidig død for “de jordiske”, en matematisk logikk som speiler fibonaccitallenes stadige vekst og som står i kontrast til katalogformens uendelighetsperspektiv. Kanskje er dette en utvikling av et motiv fra “cobaltbomben”, der hjerteslagene i subjektet metaforiseres som en form for halveringstid? Eller kanskje er det en dulgt referanse til den såkalte *Doomsday Clock*, som siden 1947 har symbolisert hvor nær verden er en global atomkatastrofe.⁴⁰³

I en tredje vending oppnår så subjektet en slags forsoning i innsikten om at naturen stadig fortsetter sitt “planløse spil”. Her er det poetiske subjektet eksplisitt, og det beskriver hvordan det vandrer i en navnløs allé på et ukjent sted “bag en kirkegårds mure”. Defoliantenes eksistens sammenføres med almetreets løv som feies langs en gate i siste strofe, noe som knytter diktet til en toksisk variant av et tradisjonelt “løv som faller”-motiv. Det knytter seg også an til “duerne”, og skaper dermed et spenn tilbake til d-diktet. Christensen sammenfører et elegisk uttrykk med erfaringen av forgiftning: Det inntreffer en “ændring i sorgen” når gresset er forsvunnet og når “luften har spundet / sin trådløse giftbaldakin”. Termer og metaforer som “besprøjtning” og “giftige vinde” understreker hvordan bevisstheten om giftens tilstedeværelse endrer subjektets perspektiv. Den poetiske stemmen insisterer på nået som utsigelsens og tankens tidspunkt ved å gjenta “nu” tre ganger. Jeg leser

⁴⁰³ Halpern, Paul (1998): *Countdown to Apocalypse. A Scientific Exploration of the End of the World*, New York: Perseus, s. 151-153.

dette som en del av tekstens etiske orientering, og som et forsøk på å bevisstgjøre leseren overfor situasjonens umiddelbarhet.

Subjektet observerer “forstenede duer” på kirkegårdens murer. Her blir forstenings- og dødsmetaforene stilt i en relasjon til den fossile “Archæopteryx”. Denne skapningen er kjent fra funn på 1800-tallet, og fikk raskt en viktig stilling i evolusjonsteorien fordi den fungerte som et “missing link” mellom dinosaurer og fugler. Archaeopteryx har også figurert i en rekke litterære tekster. Den er en viktig figur i Alfred Jarrys skuespill *Ubu cocu, ou l'Archéoptéryx* (1897), og den anvendes som poetisk motiv sammen med andre flyvende dinosaurer i Gunnar Ekelöfs “Röster under jorden” (*Om hösten*, 1951).⁴⁰⁴ Ekelöfs dikt bruker fuglen som metapoetisk figur og fossilen som forstenet liv i en refleksjon over spenningen mellom ufrihet og drømmen om frigjøring. Hos Christensen synes derimot motsetningen mellom den forstenede fuglearten og potensialet som leiren representerer å indikere et misforhold mellom naturens stadige transformasjoner av materie og den menneskelige erfaringen av tingenes plutselige og uopprettelige forsvinnelse. Diktet synes ikke å si at naturen selv vil gjenopprette noen form for balanse eller eliminere giftstoffenes eksistens. Det presenterer heller ikke forsoningen som en ryddig og entydig dialektisk prosess. I “defolianterne findes” blir isteden lokale sanseintrykk, individuelle refleksjoner og mer fundamentale ontologiske realiteter foldet inn i hverandre gjennom det poetiske språket.

Til tross for den toksiske erfaringen i diktet synes det altså ikke å være noen form for proleptisk apokalyptikk i denne teksten. Uendelighetsperspektivet blir en kognitiv grense for den menneskelige bevisstheten – vi kan ikke erfare uendelighet, og vi kan knapt forestille oss det. Det individualiserte og lokaliserte perspektivet blir dermed kontrastert mot globale trusler og risikoscenarier. Christensens dikt utforsker ikke apokalypsen som temporal finalitet, men heller den språklige kompleksitet som er nødvendig for å forstå avstanden mellom det subjektive og det globale: Selv om den menneskelige hukommelsen kan svikte, fortsetter naturens formålsløse prosesser ufortrødent videre. Denne dikteriske strategien synes dermed å gi en pekepinn om den epistemologiske og ontologiske kompleksitet som Christensen forholder seg til.

⁴⁰⁴ Ekelöf, Gunnar; Ekner, Reidar (red.): (1991): *Skrifter 1. Dikter 1927-1951*, [Stockholm]: Bonnier, s. 249-253.

“nu går drømmerne” – en dialog med Byron

I og med den ødeleggelsesens logikk som Christensen stiller opp i serien “atombomben – “brintbomben” – “cobaltbomben” – “defolianterne”, kunne man forvente at serien avsluttes med nøytronbomben. Dette er en reell bombetype, som blant annet ble testet av Frankrike ved Muruoaatollen i 1980, altså like før utgivelsen av diktsamlingen. Christensen hadde kjennskap til denne bombetypen, og skriver om den i det dystopiske essayet “Sne” fra 1981 (DAL 151). Lis Wedell Pape skriver at den “rationalitet, som kulturen forstår sig selv som indbegrebet af, afslører sig i sidste instans, inkarneret i neutronbomben”, og at essayet “eksplicerer og pointerer [...] den etisk-politiske holdning, som *alfabets* poetiske iscenesættelse udfolder”.⁴⁰⁵ Det er imidlertid ikke nøytronbomben som settes i spill i *alfabets* siste linjer. Det siste enkelt-diktet i verket er på én og samme tid en fortsettelse av de samme prosessene som de tidligere diktene har startet, og en introduksjon av nye elementer til verket som helhet. Diktet kan tilsynelatende fremstå som apokalyptisk: Det forteller at “jordskorpen knækker som // afskallet lærred”; det anvender ord som sorg, vold, nattekulde og apati. I tillegg opptrer sotflak, en forkullet brønn, “afbrændte marker” og en rykende skog, noe som vi kan lese som en referanse til forestillingen om en verdensbrann som vi finner i Bibelens endetidsvisjoner.⁴⁰⁶ Ordvalg som “stjernenes / flammer” og “gudernes straf om kaos” peker likeledes mot et apokalyptisk motiv, og den “blændende sol” synes å peke tilbake til analogien mellom atombomben og solen i “atombomben findes”. Det er kanskje ikke så rart at Elisabeth Friis refererer til dette som verkets “frygtelige udgangsdystopi”.⁴⁰⁷

Diktet henter det apokalyptiske preget og mange av motivene fra Lord Byrons “Darkness” (1816). Her beskrives en verden der et allegorisk mørke har blitt universets totalitet, der “All earth was but one thought – and that was death / Immediate and inglorious”. Christensen resirkulerer flere av Byrons motiver, som for eksempel et råtnende skip uten mannskap, brennende skoger, en enorm navnløs by og et skjendet alter. Det ensomme mennesket som dør hos Byron klinger med i kvinnen som returnerer til landsbyen for å dø. Asken som to andre overlevende skraper sammen på uverdige vis før de dør i “Darkness” gjenfinnes hos Christensen som “sodflager lænket til sæbe”. Allusjoner til en forgangen verdens likklede (“The pall of a past world”) kan høres i “enkelte klassiske // strimler af gaze og flør”. Parallellene mellom disse bildene danner et samspill mellom to tekster der livet dør ut: Der “jordskorpen knækker som // afskallet lærred” hos Christensen, er kloden etterlatt

⁴⁰⁵ Pape, Lis Wedell (1995): “Tilstande. Inger Christensens essayistikk” i Lis Wedell Pape (red.): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus universitetsforlag, s. 223.

⁴⁰⁶ Se 2 Pet 3,7-10.

⁴⁰⁷ Friis, “Livet, luften vi indånder findes”, s. 31.

“Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless” og planter og dyrs sykluser forsvunnet hos Byron.⁴⁰⁸

Ifølge Jonathan Bate er Byrons dikt like samtidsorientert som det er apokalyptisk: Den anglo-amerikanske krigen fra 1812-1815 foregikk i hovedsak til sjøs, og kan forklare hvorfor Byrons skip mangler sjømenn. Men den var bare en del av grunnlaget for diktet, for i perioden da diktet ble skrevet opplevde Europa et år uten sommer. De dramatiske bildene av sultkatastrofer kan derfor leses som en reaksjon på en miljøkrise i Byrons samtid. Bate leser åpningslinjene “I had a dream, which was not all a dream. / The bright sun was extinguish’d” bokstavelig som et uttrykk for det dårlige været da Byron skrev diktet i 1816. Både i Europa og USA var sommeren svært kald og med mange regndager dette året, og ifølge Bate ble året 1816 kjent som “the year without summer” fordi det var den kaldeste sommeren som noen gang var registrert. Årsaken til det uvanlige været var utbruddet til Tamboravulkanen i Indonesia i 1815, som drepte rundt 80.000 mennesker og slynget vulkansk støv opp i stratosfæren. Reduksjonen i sollyset gjorde ifølge Bate at avlingene i de tre neste årene ble svært reduserte, noe som utløste hungersnød og opprør i nesten alle europeiske land.⁴⁰⁹

Men det er forhastet å trekke konklusjoner om at Christensens dikt er like entydig pessimistisk og apokalyptisk på dette stadiet. I den overordnede strukturen i *alfabet* markerer det et brudd både med våpenrekken og Fibonaccilogikken som organiserer de fire andre diktene. Her opptrer ikke radioaktiv stråling fra bomber, bare varmestrålingen fra naturfenomener. Og i motsetning til de andre diktene mikrofibonaccirekker, består dette diktet av 44 kupletter og et enkeltvers. Kuplettene viser en utvikling i *alfabet* fra en forsiktig referanse til det elegiske distikonet i de første bombediktene til dette siste diktet, der sørgediktningens metrum dominerer gjennom hele teksten. Denne poetiske formen knytter Christensens dikt til en annen modernist som også uttrykker apokalyptisk-visjonære bilder i distikonform. Britiske H.D. uttrykte erfaringene fra bombingene av den engelske hovedstaden under andre verdenskrig i *Trilogy* (1944). Det er ikke plass til å diskutere parallellene mellom tekstene, men vi kan merke oss en viktig detalj: Begge lyrikerne velger å avslutte serier med elegisk-apokalyptiske distika med et stedsnavn og en datering. Hos H.D. er dateringer og lokaliseringer som denne ikke uten semantisk betydning: “London / December 18-31, 1944”.⁴¹⁰ Mot slutten av *Trilogy* fortelles en liten historie som kan minne om en fortelling for barn. Som Louis L. Martz påpeker, tjener dateringen til å minne leseren om at

⁴⁰⁸ Byron, Lord (1986): “Darkness” i Byron, Lord og Jerome J. McGann (red.): *The Complete Poetical Works*, Oxford: Clarendon, s. 40-43.

⁴⁰⁹ Se Bate, *The Song of the Earth*, s. 94-98.

⁴¹⁰ H.D. og Louis L. Martz (red.) (1983): *Collected poems 1912-1944*, New York: New Directions, s. 612.

utsigelsesøyeblikket er julehøytiden.⁴¹¹ Dermed legges et selvbevisst og metapoetisk nivå inn i den poetiske diskursen som forsterker budskapet om helbredelse og forsoning i de foregående linjene, men som kanskje også slår an en tone av usikkerhet og tvil: Historien vi nettopp har hørt er bare repetisjonen av et ritual, og ikke et reelt helbredende eller forsonende middel mot krigens grusomhet.

Den forsonende funksjonen (og tvilen på litteraturens evne til trøst og lindring) fører oss direkte inn i Christensens poetiske strategier i sluttdiktet i alfabet. Selv om termen elegi i dag først og fremst knyttes til sørgediktning, var den opprinnelige greske formen ikke knyttet til et bestemt tema eller stemningsleie. Som David Kennedy skriver i sin bok om elegien, kunne temaet i et elegisk distikon være alt fra politikk til kjærlighet. Kennedy viser også hvordan elegien er knyttet til pastorale undersjangere som eklogen og idylldiktningen, der hyrder uttrykker sin vei fra sorg til forsoning. Elegien som gravskrift har mer enn noen annen poetisk form vært så avhengig av figurer og mønstre fra sine forgjengere at Kennedy kaller den et dikt laget av andre dikt.⁴¹² Når både pastoralen og elegien så eksplisitt tematiserer sitt opphav ved å parafrasere og bearbeide eldre tekster, forsterkes det overordnede inntrykket av det lange diktet som en form der mange stemmer, tekster, modi og sjangre kan virke samtidig.

Diktet “nu går drømmerne” består av en lang og kompleks serie med tvetydige metaforer og gåtefulle scener som ikke umiddelbart synes å høre sammen. Setningene er lange og inneholder flere lengre similer, og enjambementet strekker talestrømmen gjennom mange kupletter. Den eneste tegnsettingen i diktet er seks semikolon som deler opp diktet i syv perioder, der den sjuende og siste delen spenner over hele 49 av diktets 89 vers. Det som holder diktet sammen er derfor det visuelle uttrykket (distikon-formen) og en relativt jevn daktylsk rytme som av og til brytes av med jamber:

nu går drømmerne åbenlyst rundt
med drømmene uden på huden

med hinders og indvoldes
perlemorsskær fordelt over

kroppen som gammeldags
landkort;

(SD 453)

“drømmerne” ble introdusert i d-diktet, og her opptrer de i bestemt form. Det er imidlertid ikke åpenbart hvem dette er. Er det menneskene som artsfellesskap? Eller kan det være motkulturens drøm om et bedre samfunn som ble synlig med buttons og t-skjorter fra og med

⁴¹¹ Martz, Louis L. (1983): “Introduction” i H.D. og Louis L. Martz (red.): *Collected poems 1912-1944*, New York: New Directions, s. xxxvi.

⁴¹² Kennedy, *Elegy*, s. 3, 5.

1960-tallet? Eller kanskje er det poetene? Diktets første ord “nu” antyder at en endring i drømmernes uttrykksform har inntruffet, som om de før skjulte sine drømmer innenfor hudens yttergrense, men det er ikke klart hvorfor det har inntruffet en forandring i drømmenes uttrykksform. Fargesjatteringen på drømmene spiller i et “perlemorsskær” som ligner de farger hinner og innvoller har i naturen, og dermed produseres en kontrasteffekt i teksten der kroppens utside (huden) beskrives med termer hentet fra dens innside (hinner og innvoller).

Man kunne tro at Christensen her rett og slett beskriver tatoveringer som kulturelt fenomen: Når tanker og meninger er innskrevet på kroppens overflate kan vi andre avlese en representasjon av en identitet. Det som kjennetegner moderne poeter er dermed at de tar i bruk sin egen kropp for å skrive frem sine drømmer. Men denne tolkningen synes usannsynlig. Vi kan heller behandle hele denne perioden som et eksempel på den figuren som i retorikken kalles *conchetto* (eng. *conceit*). En *conchetto* forvrenger tradisjonelle skjema og hierarkier, sammenblander bilde og begrep, og består av en barokk knute av ord og bilder. Dermed motsetter den seg enhver form for transparens. Fordi den er intellektuell heller enn sanselig i sin opprinnelse, kan den kombinere objekter og begreper på ukonvensjonelt vis, og fordi den så åpenbart har et kunstig eller anstrengt preg, kan den tvinge fornuften til å se likheter mellom fenomener som ellers er urelaterte. Dette grepet skaper en fremmedgjørende effekt fordi situasjonene som beskrives fremstår som svært abstrakte eller komplekse. Når Christensen beskriver drømmernes overflate med termer fra kroppens innside, spiller hun nettopp på den form for inkommensurabilitet som en *conchetto* kan skape.⁴¹³

I Shakespeares *The Tempest* minner Prospero tilhørerne om at dramaets rollepersoner skal oppløses i tynn luft: “We are such stuff / As dreams are made of”.⁴¹⁴ Hos Christensen er drømmenes stoff i bevegelse: “drømmenes / stof og alt hvad et menneske // ellers var gjort af flagrer / i luften”. Det som konstituerer mennesket blafrer i vinden som om våre legemer er oppløst til flyktige atomer. Bevegelsen synes deretter å overføres til “enkelte klassiske // strimler af gaze og flor / om de glasklare tanker”. Er det et istykkerrevet likklede som blafrer i vinden? Eller viser “klassiske strimler” til diktets form, og til kupletten og daktylene som istykkerrevne fragmenter av antikkens poesi? Årsakssammenhengene er uklare i diktet, men det kan synes som om den sorgerfaring som subjektet bearbeider intellektuelt gjennom den elegiske formen (glassklare tanker i klassiske strimler) blir viklet inn i tekstens og dødens

⁴¹³ Jeg baserer meg her på Buci-Glucksmann, Christine (1986): *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris: Galilée, sitert i Jay, Martin: (1989): “Hermeneutics and Ocularcentrism”, i Hernadi, Paul (red.): *The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric*, Durham: Duke University Press, s. 70; “conceit”, NPEPP, s. 231-232.

⁴¹⁴ Shakespeare, William (1995): *The Complete Works*, London: Leopard Books, s. 17.

materialitet. Den samme sammenføring av materialitet, tanke og følelse finner vi når “dråber af sorg bryder / frem på en renvasket pande” – dråpen kan leses som en metonymi for tårer (et emosjonelt uttrykk) og for svettedråper (et materielt uttrykk for arbeid), og dette fenomenet fremtrer på pannen, som blir en metonymi for intellektets uopphørlig arbeid med å fortolke og forstå kroppslige og emosjonelle erfaringer. Her tvinger dråpene seg frem, og dermed antyder teksten at arbeidet med sorgens og tapets erfaringer aldri kan avsluttes helt for det poetiske subjektet. Ifølge David Kennedy kan poeten vende seg bort fra mer hverdagslige gjøremål for å engasjere seg i mer grunnleggende spørsmål i pastoralens rom:

The pastoral becomes a kind of retreat, a turning aside from everyday concerns and routines, a clearing of imaginative and poetic space in which to contemplate fundamentals. At the same time, the pastoral is at once a place of work and an interlude from work and this suggests that its imaginative and poetic work is inextricable from those everyday concerns and routines. It is almost as if the imaginative work of pastoral must be completed so that more prosaic work can continue.⁴¹⁵

Denne bortvendingen fra det hverdagslige og over i det poetiske arbeidet ser vi helt eksplisitt i diktene som tematiserer atombombene. Der står det poetiske subjektet ved kjøkkenbenken og skreller poteter, mens oppmerksomheten rettes mot bombenes eksistens og strevet med å formulere subjektive erfaringer og tanker som reaksjon på dette.

I “nu går drømmerne” er det derimot vanskelig å finne noen form for pastoral logikk i den omverden som beskrives. Den utstrakte bruken av metonymier og av *conceit*-tropa gjør at teksten yter sterk motstand mot leserens forsøk på å skape mening i teksten. Den fjerde delen er for eksempel et setningsfragment som er utformet som en *simile*, men det er ikke klart hvilket setningsledd den viser tilbake til:

som når skibe med vindblæste
døde forlader det synkende

vand og står ind gennem byen
i den krybende sol samles

de altid en sommergrå aften
med vold og anstændighed

lænket til skrøbeligt kød som
sodflager lænket til sæbe;

(SD 453-454)

Det er mulig å lese denne delen som en syntaktisk helsetning, men på det semantiske planet gir det umiddelbart liten mening. En mulig rekonstruksjon av setningsbygningen kan være: “På samme måte som de døde forlater synkende vann og kommer inn i byen, samles de alltid en sommergrå aften”. Men det er like fullt tvetydig hvorvidt pronomenet “de” peker tilbake til

⁴¹⁵ Kennedy, *Elegy*, s. 17.

de “vindblæste døde” eller om det peker mot en helt annen og ikke navngitt gruppe med mennesker. Det er også tvetydig om “lænket til skrøbeligt kød” viser til “de” eller til “vold og anstændighed”. Den samme usikkerheten preger relasjonene mellom abstrakter og konkreter i diktet: Forholdet mellom båten og vannet er invertert. Abstrakter som vold og anstændighet er lenket til det konkrete kjødet “som / sodflager til sæbe”. Dette kan være de dødes aske, som spres med solgangsvinden og som fester seg til de levende. Eller kanskje har såpen sammenheng med den renvaskede pannen vi har allerede møtt? Da kan vi kanskje anta at asken etter de døde blåses med vinden og klebes på en svært bokstavelig måte til intellektets stadige arbeid med å transformere sanseerfaringer til noe rent: Den brente kroppens materielle rester fester seg altså til subjektets arbeid med å forstå og språkliggjøre erfaringen av tap. Dersom denne delen av diktet tematiserer et avbrudd fra det hverdagslige for å behandle spørsmål om tap, endring og kontinuitet, må vi spørre oss hva slags hverdag subjektet normalt erfarer.

De surrealistiske og abstrakte scenene som antydes i diktets begynnelse står som en kontrast til de to situasjonene som beskrives i resten av diktet. Jeget lokaliserer seg selv “et sted i min lejlighed nærmest / apatisk i hvert fald alene med // femten kilo hvidt papir i dag”. En slik situasjon er fattbar for leseren i langt større grad enn de foregående. I møte med en nærmest ufattbar og uformulerbar erfaring blir hånden handlingslammet. Resten av diktet er slags fortelling om en kvinnes tilbakekomst til en navnløs landsby. Det poetiske subjektet legger vekt på hva den anonyme kvinnen *tror*: Hun “tror hun kan høre // en hund i det fjerne”; hun “tror hun kan høre stjernernes / flammer”; hun “tror hun vil hvile / seg lidt og dør”. Dermed kan stemmen vektlegge sammenhengene mellom subjektets sansing og bevissthet uten egentlig å representere verden.

Vi skal ikke overdrive de pastorale elementene i dette diktet. Men det nødvendige arbeidet som Kennedy snakker om synes likevel relevant for Christensens dikt. Det imaginære og poetiske rom som blir konstruert i de første delene av teksten danner et bilde av menneskets nåtid som kaotisk og fragmentert. Som motsats til dette står en klode der “urene løber om kap” og “maskinerne udtænker // andre maskiner”, som om en dystopisk visjon av en posthuman fremtid der mennesket som tenkende og skapende subjekt er fortrenget til fordel for en skremmende ikke-menneskelig maskinisk makt, ikke ulikt science fiction-forestillinger om kybernetiske systemer som skaper seg selv. Det poetiske rommet som “nu går

drømmerne” skaper er ulikt noe hverdagslig rom vi kjenner til. Nettopp dette er karakteristisk for elegiens forsøk på å håndtere tap, sorg og fravær, ifølge David Kennedy.⁴¹⁶

I den siste delen beskrives en serie hendelser der naturfenomener, teknologi, antropomorfer blandes til en urovekkende situasjon:

en fugl flyver væk lidt støv
hvirvles op en vanddråbe falder

på et blad på en gren på et træ
på en jord og regnen begynder

at græde noteres et sted i det
fjerne som regn på computerens

tegning lidt infrarød stråling
fra skoven der stadigvæk ryger

er irrelevant og stråling fra
dyr i bevægelse aftegnes ikke

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

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

om de afbrændte marker
men børn er de ikke

der er ingen der bærer dem mere

(SD 456)

Det er usikkert hvordan vi skal fortolke disse linjene. Liv Lundberg påstår at diktet viser frem en verden der “det ikke lenger finnes voksne” og at det uttrykker “ødeleggelsens uopprettelighet”.⁴¹⁷ Claus Engstrøm hevder at de mange hentydningene til atomkatastrofen i verket for øvrig gjør det “nærliggende at forstå det således at den er indtruffet henimod slutningen av bogen”, og at den derfor blir “en dyster fremtidsvision”.⁴¹⁸ Men det er ikke entydig at det er den voksne menneskeheten som helhet som forsvinner – strengt tatt er det jo bare et enkeltmenneskes død leseren indirekte får høre om. Vi har heller ikke vært vitne til en verdensomspennende katastrofe som har ødelagt alt liv. På samme måte som i “istiderne findes” er dette derfor ikke en entydig apokalypse.

I *The Song of the Earth* hevder Jonathan Bate at den romantiske poesien kan lære det moderne mennesket noe om forholdet mellom makt og skjørhet, og at Byrons “Darkness” antyder at menneskelige bånd kolliderer når økosystemer kolliderer. Diktene til romantiske

⁴¹⁶ Kennedy, *Elegy*, s. 26.

⁴¹⁷ Lundberg, “System og natur”, s. 78.

⁴¹⁸ Engstrøm, “om alfabet”, s. 95.

poeter som Keats og Coleridge kan derfor forstås som tenkning om våre bånd til hverandre og til jorden, som “thinkings of fragile, beautiful, necessary ecological wholeness” (s. 112). *alfabet* tematiserer utvilsomt også en økologisk skjørhet – både en menneskelig sårbarhet og en frykt for at det mangfoldet som eksisterer på Jorden skal forgiftes eller forsvinne. De tette intertekstuelle båndene mellom dikt som “nu går drømmerne” og Byrons “Darkness” kan i forlengelsen av Bate forstås som Christensens forsøk på å gjenfortolke et romantisk natursyn gjennom en moderne sensibilitet der båndene mellom mennesker allerede har kollapset, og der vi ikke kan gjenopprette et bånd til jorden fordi selve båndet avsløres som en menneskeskapt fiksjon. Den hyppige forekomsten av *accumulatio*, similer, analogier og conceittoer hos Christensen synes å antyde at metaforen, normalsyntaksen og det diskursive språket vi vanligvis bruker ikke lenger kan uttrykke de erfaringer som vi leser om her. Bevisstheten om giftens og bombens eksistens finnes i en verden der menneskets relasjoner til miljøet ikke lenger er vakkert, nødvendig eller helt. *alfabet* insisterer på at båndene mellom jord og liv bare er tilfeldige akkumulasjoner av kjemiske og biologiske prosesser, og at livet i seg selv ikke har en iboende kvalitet som privilegerer det over landmasser, jordskjelv eller andre himmellegemers eksistens. I denne privilegeringen av deler over helheter, og av disjunktive konstruksjoner ligger den etiske forpliktelsen i diktet: Først når vi mister vår uskyldige verdsettelse av verden, kan vi forstå de større etiske implikasjonene av menneskelige handlinger.

Det lange diktets muligheter og begrensninger

alfabet inneholder lister over sansbare fenomener i verden, men det er også et diktverk som knytter relasjoner mellom disse fenomenene og visse historiske erfaringer. Sammen blir disse fenomenene og erfaringene filtrert gjennom forskjellige poetiske modi, som for å undersøke hvordan mangfoldet av ikke-menneskelig liv og menneskelig virksomhet kan beskrives og gjennomtenkes med poesiens mange stemningsleier. Det er imidlertid en viktig forskjell mellom de to lange diktene som vi har lest så langt: *det* er ekspansivt verk som prøver å være så heterogent som mulig i form, tonalitet og modus. *alfabet* er derimot langt mer kresent og konsentrert i sitt poetiske uttrykk, og pendler mellom katalogen, pastoralen, apokalypsen og elegien. Finnes det så spor av optimisme i verket som ikke overskygges av de siste linjene i “nu går drømmerne”? Kan vi forstå *alfabet* som noe mer enn et elegisk-apokalyptisk langdikt? Jan Kjærstad spør om *alfabet* er en pessimistisk bok. Christensen svarer:

Nei, det tror jeg ikke. Mange er fortørnet over at den slutter så sørgelig, med dette at ingen tar seg av barna mer. Det er på ett plan. På et annet plan er den mer optimistisk enn f.eks. *det*, fordi jeg synes det er større ressurser i at vi liksom er blitt underkastet verden istedenfor å tro at vi kontrollerer den.⁴¹⁹

Hun mener altså at verket uttrykker optimisme på et plan, men også at denne optimismen ikke ligger i den lyriske ytringens presens. Det er heller ikke snakk om en form for innbitt og programmatisk optimisme som konstruerer utopiske visjoner av en fremtid der mennesket gjenvinner kontrollen over jorden – Christensen insisterer snarere på at vi er “underkastet verden”, og at dette er en paradoksal mulighet for mennesket.

En slik optimisme finner også Atle Kittang, som i sin analyse sier at bruddet med alfabetet og fibonaccirekken i verkets fjortende og siste del skjer “midt i nokre system som vi veit har uendeligheten, formeiringa og knoppskytinga som grunnprinsipp”. Han sier at verket “er i stand til å gestalte vår fellesmenneskelege lagnad og våre relasjonar til verden”, og leser slutten som en “etisk forplikting” mellom verk og leser: Vi må ta med oss denne erkjennelsen ut av kunstverket for å videreføre det. Men verket utfordrer også på “eit meir allment plan – i våre relasjonar til andre, og i våre relasjonar til den globale verden vi lever i”. Hinsides de utfordringene som de apokalyptiske visjonene i *alfabet* stiller oss overfor, finnes det også et annet sett med etiske utfordringer, nemlig i “dei etiske konsekvensane av den temporale vereforma som verket på slik underfundig måte deler med alt menneskeleg: at sidan det er slutten som opnar medvitte vårt for framtida, må vi vite å ta ansvar, bryte opp, gå vidare og greie oss sjølve”.⁴²⁰ Når Kittang identifiserer et spenn mellom det lokale og det globale, det individuelle og det kollektive i verkets poetikk og etikk, ligger han nært en visjon av en kosmopolitisk poetikk.

Men ved å vektlegge de rent menneskelige aspektene av diktet, overser Kittang de mange ikke-menneskelige fenomenene som befolker verket. Selv om det er riktig at diktet undersøker globale etiske og eksistensielle problemstillinger, er det også et dikt som i særlig forstand forstår disse problemene som en del av et menneskelig ansvar for en hel verden av planter og dyr som berøres av modernitetens teknologier. Den toksiske diskursen som trenger gjennom verdsettelsen av jordens fenomener i verket er til stadighet en høyst reell trussel mot alt det som lever. I den forstand kan vi forstå vekslingene mellom det faktiske og det metapoetiske, det pastorale og det elegiske som indikasjoner på den dobbelthet som forurensningen og ødeleggelsen representerer. Christensen anvender en rekke andre former fra poesihistorien (*blazon*, *conchetto*, liste, ekfrase) og en rekke mytologiske skikkelser og

⁴¹⁹ Kjærstad, “En kombinasjon av verden og meg selv”, s. 6.

⁴²⁰ Kittang, “Uavgrensande form”, s. 29.

narrativer i diktet, og det er ingen tvil om at det moderne lange diktet er en sjanger som kan romme nettopp et slikt spenn i form, tone og innhold. Kanskje er det nettopp den strenge formen som gjør vekslingene mellom pastoral, elegisk og apokalyptisk modus så viktige i teksten? *alfabet* er befolket av mange fenomener og former, og hvis det er riktig at verket utfordrer oss til å tenke på gjensidige relasjoner mellom menneske og verden i global skala, kan vi fastslå at Christensens dikt ikke er noe mindre enn et forsøk på å rekonfigurere vår forståelse av det globale rommet som livet utfolder seg i. Det moderne lange diktet forholder seg til en uavsluttet nåtid, og til mange innbyrdes motstridende impulser som kommer inn og ut av den poetiske diskursen. Det er derfor heller ikke rart at subjektet trer frem så sent, både i verket som helhet og i flere av enkelttekstene.

I sin analyse hevder Nexø at *alfabet* inneholder en temporal bevegelse fra fortid via nåtid som “gestalter en kosmogoni for læseren”, og der “tendensen [er] klar”. Enkeltdiktene løber fra en før-menneskelig fortid, frem over menneskets fremkomst, civilisationens dannelse og til denne civilisations stadige differensiering ud i hhv. våbnenes og maskinernes destruktive kraft og det enkelte menneskes forsøk på at videreføre verdens kreative formdannelse. [...] Man følger en verden bli til, og læser ikke blot besværgelsen af en verden, der allerede eksisterer. (Nexø, “Vækstprincipper”, s. 83)

Hvis dette var en beskrivelse av *det*, hadde jeg vært enig. Men som utlegning av *alfabet* er ikke dette utsagnet gyldig. Nexø forenkler her de mange motstridende impulsene mellom mennesket og de ikke-menneskelige fenomenene som verket inneholder. Riktignok finnes det passasjer som kan leses som trekker “en linie fra det indledende fænomen til det lyriske subjekts truede og skrøbelige menneskelighet”⁴²¹ – spesielt i bombediktene – men som jeg har vist, stiller ikke *alfabet* opp en ytre verden som trussel mot det lyriske subjektet. Verket uttrykker som helhet en etisk selvrefleksivitet som behandler spørsmål om representasjon, menneskelig ansvar og mulige økologiske katastrofer.

Som Smaro Kamboureli minner oss om, er presensformen i det lange diktet en tekststrategi som synes å utviske forskjellen mellom poet og publikum, og mellom tegnet og det betegnede. Konstruksjonen av en tekstverden der alt er i bevegelse og der alt synes å være mulig er typisk for en lyrisk subjektivitet som er dialogisk, og ikke monologisk. I den forstand kan langdiktets permanente presens forstås både som en form for referensialitet og som en allegori over den selvrefleksive fortolkningshandlingen. Kamboureli ser dette som et aporetisk trekk i sjangeren: Mens eposet skuer tilbake på en representasjon av en fortidig verden, orienterer langdiktet seg mot en nåtidig usikkerhet og selvrefleksivitet. Det lange

⁴²¹ Nexø, “Vækstprincipper”, s. 80.

diktet er derfor preget av et tap av episk avstand og av en selvbevissthet om fortidens påvirkning på den nåtidige poetiske ytringen:

The long poem [...] attempts to deal with the inconclusive present; it recalls the past not so much as a presence entirely lost, but as a presence that, unavoidably, is what in its different configurations the long poem inscribes. It is, in part, through this attempt to retrieve the past that the long poem practices a critique of the culture that produces it, for it seeks to explore not the tradition of the past but its genealogy. From the monologic world-view represented in the epic, from the intense 'cry of the heart' in the lyric, we move to a world-view that continually affirms, and is constituted by, the present.⁴²²

Der eposets monologiske subjekt skuer tilbake på en representasjon av en fortidig verden, og der det lyriske diktet søker en autentisk representasjon av subjektive erfaringer, er altså det lange diktet er opptatt av sin egen litterære avstamning. En slik selvrefleksivitet er en stadig tilbakevendende del av den poetiske diskursen i *alfabet*. I "grænserne" innlemmer for eksempel diktet seg selv i den toksiske diskursen med avslutningslinjene "dette giftige, hvide, forvitrende digt" (SD 399). Men senere blir vi også minnet på at "digte af mageløse / jordgoder findes" (SD 426), og gjennom de mange allusjonene skriver *alfabet* seg inn i et intertekstuellet fellesskap med andre poeters forsøk på å uttrykke tanker og erfaringer om jorden. Selv om de andre stemmene bare gjenfinnes i fragmenter, sitater, og løse assosiasjoner, danner *alfabet* relasjoner bakover til en eldre poesi, enten det er Jayadeva, Keats, Aarestrup eller andre stemmer. Slik kan det lange diktet *alfabet* både synliggjøre sin litterære herkomst og legge seg selv til en leseliste over tidligere jorddiktere.

Det menneskelige subjektet står ikke i sentrum i *alfabet*; det befinner seg snarere på siden av en rekke hendelser, prosesser og relasjonelle strukturer som det ikke kan påvirke direkte. Når Christensen avslutter sitt lange dikt, finnes det derfor ikke noen visjon om en annen og mer ideell form som kunne ha blitt realisert underveis. Den form for selvrefleksivitet vi ser i "nu går drømmerne" vendes isteden mot selve skrivesituasjonen, og mot en apati som rammer det skrivende subjektet. Det er som om diktet selv med sin elegisk-apokalyptiske modalitet spør hvilken rolle den poetiske navngivingen har i en tid da muligheten for verdens totale ødeleggelse er materielt til stede. Hvorfor skal vi fortsette å opprettholde navnene på verdens fenomener med det poetiske arbeidet når hele arter kan gå til grunne med bombens lysglimt? I noen grad kan vi forstå katalogdiktningen som et forsøk på å opprettholde den poetiske sangen som en måte å danne relasjoner til virkeligheten på. Ved å nevne objekter i den fysiske virkeligheten, kan vi fortsette en tradisjon for å verdsette det immanente som stammer helt fra Høysangen. Enkelte har også foreslått at tingdiktet forsøker å opprette en ontologisk likevekt mellom det individuelle og det allmenne, og mellom det menneskelige og

⁴²² Kamboureli, *On the Edge of Genre*, s. 103.

det ikke-menneskelige på en måte som erkjenner betydningen av en ytre materiell virkelighet og en indre subjektiv verden.⁴²³ Epiforen og presensformen som dominerer katalogdiktene antyder på lignende vis en ærefrykt og respekt for alle verdens fenomener, og synes å redusere det menneskelige subjektets betydning som konstituerende instans i diktet. I møtet med dette voldsomme mangfoldet av ting vi knapt har navn for, er vår eksistens lite viktig fordi de er fullt ut i stand til å eksistere uten oss.

Christensens omskriving av Byrons "Darkness" er et godt eksempel på at *alfabet* distanserer seg både fra det lyriske diktets subjektivitetsforståelse og apokalypsen som uunngåelig fremtidsnarrativ gjennom å opprettholde en poetisk presens og en dialogisk form som problematiserer forholdet mellom et lammet og apatisk skrivende jeg og en tekst som performativt sett fortsetter å beskrive andre menneskers erfaringer: Det er ikke snakk om en enkel pastisj eller et forsøk på å transponere Byrons dikt til en ny poetisk modus, men heller et forsøk på å vise frem den genealogi som *alfabet* kommer fra, skriver seg inn i, og selv kritiserer. Presensformen i *alfabets* kataloger synes å åpne for en erfaring av uendelighet, en listens poetikk som fremviser det som finnes i stadig større skala og med stadig ekspanderende forgreninger. Om enkelte av diktene uttrykker det menneskelige individets tvil, sorg og frykt, er likevel den skjære mengden av fenomener i seg selv en slags vekstens og immanensens lovsang. Fordi dette mangfoldet eksisterer, har vi et særskilt ansvar for det. Dette ansvaret er dels poetens, for det er gjennom arbeidet med språket at dikteren kan problematisere de navn som vi bruker og vise frem hvordan de er mer eller mindre tilstrekkelige for å skape meningsfylte sammenhenger med en ekstern virkelighet. Vi kan derfor forstå *alfabet* som en etisk-poetologisk utfordring til både leser og dikter: Vit at mangfoldet finnes, vit at diktene også finnes, og søk et språk som kan fortsette å minne oss om hvor viktig det er at tingene en dag ikke opphører å eksistere.

De endringer som mennesket skaper i naturfenomenene er kanskje irreversible, men som Heise har påpekt gjennomgår også den menneskelige bevisstheten en endring. Vi forstår oss selv på nye måter som deler av et globalt økologisk nettverk, og denne forståelsen lar oss tegne et nytt kart over Jorden:

This reconfigured global spatiality becomes the medium for a different kind of encounter between humans, nonhumans, and the natural environment – a cosmopolitanism that reaches for an understanding of both cultural and ecological differences and connectedness.⁴²⁴

⁴²³ Se Lie, Arvid Torgeir (1997): "Etterord" i Eugène Guillevic: *Skåpet var av eik. Utval og gjendiktning ved Arvid Torgeir Lie*, Oslo: Aschehoug, s. 198.

⁴²⁴ Heise, *Sense of Place and Sense of Planet*, s. 90.

Verket hjelper oss til å forstå hvordan fremveksten av en global miljøbevissthet er viklet inn i geopolitiske, ideologiske og naturvitenskapelige diskurser, og hvordan den menneskelige forestillingsevnen filtrerer kunnskap om nye teknologier gjennom allerede eksisterende poetiske former. Gjennom litteraturen kan det poetiske subjektet i *alfabet* få tilgang til et alternativt globalt rom der all verdens levende og døde fenomener kan besynges og sørges over. Det er altså ikke bare snakk om en enkel dialektikk mellom et indre og et ytre rom, men heller et forsøk på å konstruere en ny forståelse for sammenhengene og forskjellene mellom et subjektivt erfaringsrom og de nær uendelig mange fenomenene som den ytre virkeligheten består av.

5. Gravens gress. Sommerfugledalen som pastoral elegi

Om resepsjonen

Sonettkransen *Sommerfugledalen. Et requiem* er trolig det mest kommenterte enkeltverk Inger Christensen har skrevet. Det har vært utgangspunktet for generelle refleksjoner over skriving og litteratur,⁴²⁵ og for mer kritiske tilnærminger (som Lillian Munk Rösings lacanianske analyse av sommerfuglmotivet, Marrian Bødgers metafor-teoretiske tilnærming, Lise Vandborgs Deleuze-inspirerte artikkel og Kristina Krakes diskusjon av sommerfuglen som romantisk og moderne symbol).⁴²⁶ Et sentralt aspekt i resepsjonen er de mange analysene som vektlegger sonettkransen som litterær form. Flere forstår dette i forlengelsen av Christensens bruk av systemer, men som Erik A. Nielsen påpeker i sin analyse bør dette verket også “befri Inger Christensen fra at blive presset ind i litteraturkritikkens noget mekaniske kategorisering af hende som systemdigter”.⁴²⁷ Det ekstremt tradisjonsbevisste formvalget oppfordrer til en historiserende lese-måte, for som Ann-Kristin Henriksen påpeker er det “forbløffende, i hvor høy grad en parallel læsning af ældre tekster giver mening til iakttagelserne i *Sommerfugledalen*”. Hun hevder at Christensen inngir seg i “samtaler med de døde”: Baudelaire, Petrarca og Shakespeare, men også Ovid, Grundtvig, Brorson, H.C. Andersen og Rilke.⁴²⁸ I Erik Skyum-Nielsens analyse plasseres Christensen blant en rekke andre sonettdiktere på slutten av 1900-tallet, og han påpeker at formkravene “skiller blandt poeter masse fra elite”.⁴²⁹ Det gjelder særlig sonettkransen, som stiller enda strengere krav til poetisk håndverk enn enkeltsonetten gjør.

Det som gjør sonettkransen til en særlig elegant og komplisert form er den komplekse gjentakelsesstrukturen. Det siste verset i første sonett videreføres som første vers i andre

⁴²⁵ Se f.eks. Juul, Anneline (1998): “Mystik i Sommerfugledalen” i *Tabu* nr. 2; Haugane, Karin (2009): “Ut av Sommerfugledalen. Et essay om den danske poeten Inger Christensen” i *Bokvennen* nr. 3.

⁴²⁶ Rösing, Lillian Munk (2008): “Hvad nu hvis sommerfuglen er ekshibitionist?” i *Spring*, nr. 26; Bødger, Marrian (1995): “Kunstens tredje øje. Metaforens centrale rolle i Inger Christensens *Sommerfugledalen*” i *Kritik* nr. 116; Vandborg, Lise (1998): “Blikket og blindheden. Billedernes iscenesættelse af *mødets poetikk* i Inger Christensens sonettkrans *Sommerfugledalen*” i *Synsvinkler* nr. 21; Krake, Kristina (1998): “Længe leve symbolet – om billederne i *Sommerfugledalen*” i *Kritik* nr. 143.

⁴²⁷ Nielsen, “Sorgens symmetri”, s. 20.

⁴²⁸ Henriksen, Ann-Kristin (2006): “Samtaler med de døde – en læsning af Inger Christensens *Sommerfugledalen*”, i *Synsvinkler*, nr. 33, s. 69. Førsteutgaven inneholder også grafikk av Jørgen Rømer, men dette skal holdes utenfor i det følgende. Se også Lindhardtzen, Helle (1994): “Metaforens metamorfoser. Former og billeder i Inger Christensens *Sommerfugledalen*” i *Passage* nr. 16.

⁴²⁹ Skyum-Nielsen, Erik (1998): “Lidenskabens struktur. Inger Christensen og sonetten” i *Dansk noter* 1, s. 12.

sonett, slik at det både repeteres og settes inn i en ny kontekst. Dette mønsteret gjentas helt frem til den femtende og siste sonetten. Som om ikke denne repetisjonen alene er utfordrende, blir også første vers i hver sonett satt sammen til den såkalte mestersonetten, som oppsummerer kransen både motivisk og tematisk. Dette gjør at enkelte vers gjentas hele tre ganger i løpet av kransen som helhet. Erik A. Nielsen sier at mestersonetten avslører at “de erfaringer og tanker, som har arbeidet sig frem i løbet af de forrige fjorten tekster, kan pointere og fortætte sig i en sum af livserfaring”.⁴³⁰ Ikke overraskende er dette en krevende øvelse i både metrisk, syntaktisk og semantisk forstand. Leni H. Torvbråten beskriver på lignende vis relasjonen mellom mestersonetten og de andre enkeltsonettene som et synekdochisk forhold,⁴³¹ en observasjon som gir særlig mening når vi nå vet hvor viktig relasjonen mellom “det hele” og delene er i Christensens forfatterskap.

Sonettene i *Sommerfugledalen* har kryssrimede kvartetter og tersetter med noen få unntak: I sonettene II og IV finner vi kiastiske rim i kvartettene, og i V og XIV inneholder tersettene tre parrim (*eefgg*). Det mest signifikante bruddet med den overordnede strukturen er ordene “være” og “hinanden” i sonett VII, som ikke rimer med hverandre eller med andre utganger i sonetten.⁴³² Hos Christensen er hver strofe en avgrenset enhet, og den jambiske rytmen veksler mellom katalekte og akatalekte utganger, og sonetten kan dermed leses som en rasjonell spørsmål-svar-sekvens, særlig i første sonetts “Er dette... Nej”. Enkelte sonetteoretikere har hevdet at vi kan finne en form for “vitenskapelighet” på det metriske og syntaktiske nivået i sonetten. Den typografiske inndelingen i to kvartetter og to tersetter er ifølge Hallvard Lie konstruert etter mønsteret *materialsamling – kritisk analyse – logisk sammenfatning (syntese) – konklusjon med presist formulert tese*, og kan forstås som en analogi til en vitenskapelig undersøkelses utvikling.⁴³³ Kaare Nielsen påpeker at Christensen anvender et tradisjonelt mønster fra Petrarca's sonetter, der et naturfenomen som utlegges i kvartettene leder til en erkjennelsesmessig konklusjon i tersettene. Bruken av ordet “som” gir derfor sonettene en “næsten slutningslogisk syntaks”. Han sier imidlertid at

⁴³⁰ Nielsen, Erik A. (1991): “Sorgens symmetri”, i *Spring*, nr. 1, s. 21.

⁴³¹ Torvbråten, Leni H. (1999): “Inger Christensen: Sommerfugledalen: Enkeltsonetter og sonettekrans” i Skei, Hans H. og Einar Vannebo (red.): *Norsk litterær årbok*, Oslo, Samlaget, s. 66.

⁴³² Se Henriksen, Mads Fedder (1995): “Blikket i fokus. Projektioner på og fra Inger Christensens sonettekrans” i Pape, Lis Wedell (red): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Århus: Aarhus universitetsforlag, s. 192; Lundberg, Liv (2005): “System og natur” i *Tekstens etiske øyeblikk og andre essays*, Oslo: Cappelen, s. 83.

⁴³³ Italienske sonetter har gjerne rimstrukturen ABBA/ABBA/CDC/DCD eller CDE/CDE. De aller fleste enkeltsonettene i *Sommerfugledalen* har imidlertid kryssrim, og strukturen ABAB/CDCD/EFE/GFG er gjennomført i de fleste sonettene. Sonettekranser ble regnet som spesielt vellykket dersom første bokstav i mestersonettens vers til sammen danner et motto i form av et akrostikon. Hos Christensen mangler det akrostiske elementet. Se Lauvstad, Hanne (1993): *Moderne sonetter. En studie av form og funksjon i skandinavisk sonettidning etter 1940*, Oslo: Solum, s. 33-34.

gjentakelsesstrukturen i kransen som helhet underminerer logikken fordi konklusjonen i én sonett er utgangspunktet for nye spørsmålsstillinger i den neste.⁴³⁴ Erik Skyum-Nielsen forstår sonettformens renessanse som en modernitetskritisk poetikk:

[N]år der [...] ikke mere gives et lineært teknisk eller politisk eller epistemologisk fremskridt, kan ingen fortid på forhånd afskrives som tilbagestående og reaktionær i forhold til et avantgardens nu; følgelig dukker traditionen op som rige forråd af indsigt og kunstnerisk kunnen, her som nyttig poetisk idébank. ("Lidenskabens struktur", s. 14)

Der *det* slynger ut stadig nye forsøk på å finne litterære former som kan realisere verkets avantgardistiske og utopiske program, representerer altså *Sommerfugledalen* en aksept av det umulige i et slikt prosjekt.

Et annet sentralt aspekt i litteraturen om verket er Christensens natursyn. Lesere som Vandborg, Niels Lyngsø og Leni H. Torvbråten forstår verket som et uttrykk for et materialistisk verdenssyn, mens andre (bl.a. Erik A. Nielsen og Ann-Kristin Henriksen) mener å finne metafysiske aspekter i diktet. Metafysikkbegrepet er imidlertid ofte uavklart i resepsjonen: Det dukker for eksempel opp i Lyngsøs materialistiske forståelse når han karakteriserer verkets poetikk som "en generell tilblivelsesmetafysik; det handler ikke bare om hvordan digte bliver til, men om hvordan noget i det hele taget bliver til (og forgår)".⁴³⁵ Lyngsø bruker her metafysikkbegrepet om de prosesser som organiserer stoff til form ved hjelp av lovmessigheter, og har lite med spørsmål om menneskets og naturens vesen, formål eller skjebne å gjøre.

Flere ser sommerfuglens forvandlingsprosess som et sentralt element i teksten. Ifølge Niels Lyngsø går sommerfuglens metamorfose "som bekendt over tre stadier: larve, puppe, imago", og Thomas Bo Thomsen hevder likeledes at "sommerfuglens utvikling fra larve over puppe til imago [...] parallelliseres med menneskets liv, død og opstandelse på dommedag", og at den "biologiske, immanente forvandling og den metafysiske, spekulative går i ét i sommerfuglebilledet".⁴³⁶ Hverken Lyngsø eller Thomsen ser imidlertid ut til å registrere at sommerfuglens livvsyklus har *fire* stadier (de føder ikke levende larver, men legger egg). Dette er med andre ord en analytisk praksis som innpasser biologiske ideer, mønstre og prosesser i et hermeneutisk skjema. Hvis slike analyser skal ha noen gyldighet, må tolkningen av metamorfosemotivet bygge på presis og pålitelig kunnskap. Mer nøyaktig er Erik A. Nielsen, som hevder at sommerfuglens forvandlingsrytme fra egg til imago ødelegges når

⁴³⁴ Nielsen, Kaare (1997): "Spredte spejlinger i Inger Christensens *Sommerfugledalen*", i *Spring* nr. 11, s. 49.

⁴³⁵ Lyngsø, Niels (1997): "Mimesis: mimicry, mise-en-abîme. Overvejelser over Inger Christensens 'Sommerfugledalen'" i *Kritik* nr. 125-126, s. 96.

⁴³⁶ Lyngsø, "Mimesis: mimicry, mise-en-abîme", s. 96; Thomsen, Thomas Bo (2003): "Larve, puppe, imago. Forvandlinger i Inger Christensens *Sommerfugledalen*" i *Reception* nr. 52, s. 14.

iakttageren fastholder den. Metamorfosen er med andre ord et dødsbilde, ikke ulikt den funksjonen metamorfosen har hos Ovid.⁴³⁷

I enkelte dikt omskriver Christensen navnene på sommerfuglene, noe som har gjort det vanskelig for flere lesere å forstå hvilke arter det egentlig er snakk om. Helle Lindhartsen hevder for eksempel at leseren kun med “hjælp fra et entomologisk opslagsværk kan sette en skelnen mellom reelle sommerfugle og mere rene metaforer, som ellers smelter fuldstændigt sammen”, og at hverken Mnemosyne eller Morfeus er sommerfugler.⁴³⁸ Det er nok riktig at en viss innsikt i entomologi behøves for å forstå de finurlige navnene og omskrivingene som Christensen bruker i verket. Lindhardttsen tar imidlertid feil på det siste punktet. Kaare Nielsen forsøker å korrigere dette når han sier at “sort Apollo mnemosyne” i sonett I “kombinerer den danske betegnelse Sort Apollo, med det latinske uttrykk for den samme sommerfugl, Parnassius mnemosyne”, og at Christensen ved å “sammensmelte de to betegnelser opnår [...] at inkludere begge de to mytologiske figurer i diktets betydningsdannelse”.⁴³⁹ Den siste bemerkningen er nok riktig – hun lar sommerfuglnavnene referere både til de faktiske insektartene og til de mytologiske skikkelsene. Men når Nielsen skal korrigere Lindhardttsens upresise omgang med artsnavn tar han også selv feil. Arten som på dansk kalles Sort apollo bærer det latinske navnet *Parnassius apollo*. Det finnes imidlertid en sommerfugl som heter Mnemosyne på dansk, og som på latin heter *Parnassius mnemosyne*. Navnet “sort Apollo mnemosyne” i *Sommerfugledalen* er altså en sammenskriving av *to arter* som Christensen forvansker ytterligere ved å bytte om store og små forbokstaver.⁴⁴⁰

Lignende problemer har Morfeusnavnet skapt i resepsjonen. Ann-Kristin Henriksen foreslår at “Morfeus” refererer til en “sommerfugleslægt [der] bærer navnet ’morpho’”.⁴⁴¹ Gitte Jæger Lock og Tanja Millinge viser til dagsommerfuglen *Heteropterus morpheus* (dansk: Spejlbredpande), og hevder at den “efter sigende holder vingerne på samme måde som natsværmere”, noe som skal forklare hvorfor Christensen sier at den “vender aftensværmersiden ud”.⁴⁴² Det oppgis ingen kilde til denne informasjonen i artikkelen. Imidlertid finnes det også en nattsommerfugl som heter *Caradrina morpheus* (dansk og norsk:

⁴³⁷ Nielsen, “Sorgens symmetri”, s. 31.

⁴³⁸ Lindhartsen, “Metaforens metamorfoser”, s. 41.

⁴³⁹ Nielsen, Kaare, “Spredte spejlinger”, s. 64n4.

⁴⁴⁰ Den danske databasen [www.lepidoptera.dk](http://lepidoptera.dk) inneholder oversikter over danske dagsommerfugler. Mnemosyne og Apollo beskrives henholdsvis på <http://lepidoptera.dk/guide/index.php?rub=PARN%20MNE> og <http://lepidoptera.dk/guide/index.php?rub=PARN%20APO> (nedlastet 27.5.2011).

⁴⁴¹ Henriksen, “Samtaler med de døde”, s. 74.

⁴⁴² Lock, Gitte Jæger og Tanja Millinge (2002): “Sommerfugledalen – et requiem. En læsning af Inger Christensens sonetkrans” i *Alebu*, nr. 6, s. 66.

Vanlig urtefly), og dette er en skapning som vi lettere kan assosiere til Morfeus – drømmenes gud.⁴⁴³ Når Christensen fordansker det latinske artsnavnet, kan hun referere både til gudeskikkelsen og sommerfuglen samtidig.

Slike analyser er viktig filologisk arbeid for den som skal nærlese verket. De tilbyr imidlertid ikke noen større naturvitenskapelig *kontekst* for arbeidet med sonettene. Det eneste eksemplet på et slikt perspektiv er Anne Gry Hauglands artikkel fra 2008. Her sammenlignes *Sommerfugledalen* med Johannes Ewalds *Rungstedts lyksaligheder*, og Haugland påpeker at der det romantiske subjektet beskriver “en naturoplevelse, hvor alting synes at forenes i en større sammenheng”, danner subjektet hos Christensen analogier mellom naturens og diktets former. Haugland hevder at de såkalte Nye vitenskapene (fraktalgeometri, kaosteri og kompleksitetsforskning) danner verkets kontekst, og hun leser det som “en del af den debat, der har fulgt i kølvandet på De Nye Videnskaber [...] med deres betoning af helheder, deres universelle former og den deraf følgende opblødning af traditionelle faggrænser”.⁴⁴⁴ Christensen er utvilsomt orientert i slike kunnskapsfelt, som essayene i *Hemmelighedstilstanden* ettertrykkelig viser. Som det vil fremgå senere i kapitlet foreslår jeg imidlertid en ganske annen naturvitenskapelig kontekst for kransen.

Det finnes enkelte ansatser til analyser av *Sommerfugledalens* litterære modus. Erik A. Nielsen leser *Sommerfugledalen* som en “uimodståelig elegi, en alt gjennomtrængende, skøn sorg”.⁴⁴⁵ Erik Skyum-Nielsen beskriver *Sommerfugledalen* som “en besyngelse af det skabte i al dets skønhed og skrøbelighed, stemt af mod en sorg og vished om døden”, og hevder at diktet svaier “mellom hyldest og klagesang, hymne og elegi”.⁴⁴⁶ Lignende refleksjoner finner vi hos Kaare Nielsen, som fokuserer på landskapsmotivet:

Kan et landskab udtrykke sorg, og hvilken sorg er der i givet fald tale om? Eftersom naturfænomenerne konfronterer jeget med fortrængte og ubehagelige sider af tilværelsen, kan de så også fungere som metaforer i en proces, hvor jeget kan fortolke og forsones sig med en følelse som sorgen og et eksistensielt vilkår som døden? (Nielsen, “Spredte spejlinger”, s. 54)

Selv om Nielsen ikke nevner elegien, peker disse spørsmålene i samme retning som Skyum-Nielsens kommentarer: Relasjonen mellom menneske og landskap blir utgangspunktet for en poetisk og eksistensiell refleksjon over hukommelse, sorg og forsoning. Slike beskrivelser indikerer en bevissthet om elegien som poetisk tradisjon som vi også har observert i *alfabet*. Resepsjonen er imidlertid preget av manglende dialog med og kritikk av tidligere lesninger.

⁴⁴³ “Vanlig urtefly”, Wikipedia, http://no.wikipedia.org/wiki/Vanlig_urtefly, nedlastet 3.6.2011. Betegnelsen Brunt urtefly brukes også om samme art.

⁴⁴⁴ Haugland, Anne Gry (2008): “Jeg ser, at støvet løfter sig en smule”. Poetiske erkendelser i Inger Christensens *Sommerfugledalen*” i *Spring* nr. 26, s. 104, 95-96.

⁴⁴⁵ Nielsen, “Sorgens symmetri”, s. 31.

⁴⁴⁶ Skyum-Nielsen, “Lidenskabens struktur”, s. 7.

Det forekommer i det hele tatt få referanser til tidligere lesninger, og de store oppgjørene med forskningstradisjonen er fraværende. I dette siste kapitlet vil jeg fokusere spesielt på de pastorale konvensjonene i *Sommerfugledalen* og vise hvordan hun forholder seg både til eldre naturlyriske tradisjoner og økologiske problemstillinger.

Sjanger og modus i *Sommerfugledalen*

Like etter utgivelsen av *Sommerfugledalen* gir Christensen selv en eksplisitt føring for lesningen av verket. I intervjuet med Jette Lundbo Levy fra 1992 sier hun:

“*Sommerfugledalen* er jo en idyl. Altså ikke en idyl med stokroser og sådan noget. Men sådan som de gamle skrev det helt tilbake til antikken. Det handler om de almindelige og hverdagslige ting, som alltid er i menneskers liv.”⁴⁴⁷ Her presiserer hun altså at *Sommerfugledalen* skal leses som et bevisst forsøk på å skrive i den gresk-romerske pastoraltadisjonen, og at idyllbegrepet skal forstås i litteraturhistorisk betydning. Det er slående at ingen har kommentert dette sitatet i resepsjonen. Spørsmålet om hvordan vi skal forstå Christensen som pastoral poet er likevel ikke enkelt. Hvis *Sommerfugledalen* er en “idyl” må vi også forstå hvordan Christensen forholder seg til idylldiktningen som historisk fenomen og til andre pastorale poeter som forgjengere, kolleger eller kanskje også motstandere. En undersøkelse av de pastorale konvensjonenes rolle i *Sommerfugledalen* må derfor ta hensyn til den historisitet som preger pastoralformen, noe som krever at vi går tilbake til de eldste tekstene i idylldiktningens historie.

I kapittel 2 skisserte jeg hvordan Theokrits lyrikk dannet opphavet til den pastorale tradisjonen. Et hovedmotiv som han etablerte var gjeteren Thyrsis’ sang om den mytiske gjetergutten Dafnis, som dør etter et ulykkelig kjærlighetsforhold. Dette stoffet blir deretter behandlet av Vergil i *Bucolica*. Objekter og følelsesinntrykk hos Theokrit blir erstattet med en serie kontrastfylte møter, og Theokrits klare skiller mellom lys og skygge blandes sammen hos Vergil. Ikke minst skal vi merke oss at Vergil lar gjeteren Mopsus starte sin sang om Dafnis der Theokrits *Idyll* endte: Dafnis er allerede død hos Vergil, og resten av sangen utforsker dødens betydning.⁴⁴⁸ En viktig konvensjon som Vergils dikt viderefører fra Theokrit er forestillingen om pastoralen som en sangkonkurranse mellom gjeterne. Det blir en sjangerkonvensjon å oppfordre til en videreføring av denne sangtradisjonen, som når Mopsus

⁴⁴⁷ Lundbo Levy, Jette (1992): “Samtale med Inger Christensen”, i Skei, Hans H. og Einar Vannebo (red.): *Norsk litterær årbok 1992*, Oslo: Samlaget, s. 28.

⁴⁴⁸ Lambert, Ellen Zetzel (1976): *Placing Sorrow. A Study of the Pastoral Elegy Convention from Theocritus to Milton*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, s. 33-35.

henvender seg til andre gjeterne og ber dem dekke bakken med løv og reise en gravstein for Dafnis. Den pastorale poesien fylles også med direkte sitater fra tidligere gjeter-poeter, som når Mopsus siterer gravskriften der Dafnis selv beskriver sin apoteose. Vergil lar til og med fortellingen om Dafnis' skjebne behandles på forskjellige måter i én og samme ekloge, som når Menalcas svarer Mopsus med å fremføre sin egen alternative versjon av Dafnis' apoteose til Olympen.⁴⁴⁹

Vi kan forstå motivet der "planetens sommerfugle" "stiger op" som en moderne variant av den gresk-romerske apoteosen. Vi kan også forstå landskapet i *Sommerfugledalen* som en referanse til åstedet for sangkonkurransen i *Bucolica*: Hos Vergil diskuterer gjeterne åstedet for sin poetiske kappestrid – de kan enten finne et sted i skyggen eller gå inn i en hule:

Whether we go where fitful Zephyrs make uncertain
Shade, or into the cave instead. See how the cave
Is dappled by a woodland vine's rare grape-clusters.⁴⁵⁰

Zephyr, den varme sommervinden hos Vergil, klinger med i "varmedisens dyne" og dalens "middagshede luft" i *Sommerfugledalens* første sonett. Hulen, som hos Vergil er tildekt eller farget av en villvinranke, opptrer hos Christensen som den "underjordisk bitre hule", som det noe mer prosaiske "bjergbuskadset dækker med sin duft" i mestersonetten. Første og siste sonett danner derfor en pastoral ramme i verket. De beskriver et landskap med pastoralens konvensjonelle apparat: en varm ettermiddag om sommeren, en landlig tilbaketrekning, en refleksjon over hjemmets sted, en pendling mellom nåtid og fortid, og barndommens topos.

Det er en vanlig konvensjon i idylldiktningen å påkalle musene i den pastorale sangen, og Mnemosyne var som kjent musenes mor. En annen pastoral konvensjon er at Apollon – som blant annet er poesiens og lysets gud – bryter inn i den pastorale sangen for å korrigere gjeterpoeter som har ambisjoner utover idyllens lille form. Han kan også opptre under andre navn, slik han gjør hos Vergil.⁴⁵¹ Når Christensen omskriver artsnavnene Sort apollo og Mnemosyne til "sort Apollo mnemosyne", synes hun imidlertid å lede leserens oppmerksomhet mot gudeskikkelsene like mye som mot sommerfuglene:

⁴⁴⁹ "Daphnis in white admires Olympus' strange threshold, / And sees the planets and the clouds beneath his feet. / [...] / For gladness even the unshorn mountains fling their voices / Toward the stars; now even the orchards, even the rocks / Echo the song: 'A god, a god is he, Menalcas!'" Vergilius Maro, Publius og Guy Lee (1980): *Virgil's Eclogues. The Latin Text with a Verse Translation and Brief Notes*, Liverpool: Francis Cairns, s. 33.

⁴⁵⁰ Vergilius Maro, Publius og Guy Lee, *Virgil's Eclogues*, s. 31.

⁴⁵¹ I Vergils sjetten ekloge klager Tityrus over at han har ambisjoner om en større, episk diktning om konger og strid. Plutselig bryter Apollon (referert til som "Cynthius") inn for å sette dikterjeget på plass ved å dra ham i øret: "When I was singing kings and battles, Cynthius pulled / My ear in admonition: 'A shepherd, Tityrus, / Should feed his flock fat, but recite a thin-spun song.'" I eklogeform synger altså Tityrus som at han har fått beskjed fra dikterguden om å holde seg til den pastorale formen – eposet høver bare for mer modne poeter. Vergilius Maro, Publius og Guy Lee, *Virgil's Eclogues*, s. 37.

I
De stiger op, planetens sommerfugle
som farvestøv fra jordens varme krop,
zinner, okker, guld og fosforgule,
en sværm af kemisk grundstof løftet op.

Er dette vingeflimmer kun en stime
af lyspartikler i et indbildt syn?
Er det min barndoms drømte sommertime
splintret som i tidsforskudte lyn?

Nej, det er lysets engel, som kan male
sig selv som sort Apollo mnemosyne,
som ildfugl, poppelfugl og svalehale.

Jeg ser dem med min slørede fornuft
som lette fjer i varmedisens dyne
i Brajčínodalens middagshede luft.

Her brytes de klassisk-mytologiske referansene mot et naturvitenskapelig betydningsplan der det forekommer fargestoff, sommerfuglarter, “en sværm af kemisk grundstof” og “lyspartikler”, et ord som vekker assosiasjoner både til Epikurs atomteori, Newtons optikk og til den moderne kvantemekanikkens fotoner. Lysets engel er også en gåtefull figur. Kanskje er dette en allusjon til den hvitkledde gjeterpoeten Dafnis, som her er kommet tilbake til jorden ikledt en kristen form. Eller kanskje er lysets engel bare en metafor for sommerfuglene? Vi skal komme tilbake til denne skikkelsen senere, men allerede her kan det antydes at den introduserer kunstnerisk skapelse som del av sonettens tematikk.

Å overleve ved å stjele

De pastorale konvensjonene i *Sommerfugledalen* kan også spores på et retorisk plan. I sonett IV og V oppretter det poetiske subjektet analogiske relasjoner mellom fenomener i naturen og sommerfuglens handlinger: “Som bjergbudskadset dækker med sin duft, / at blomstringen har rod i alt det lådne, [...] kan sommerfuglen med sin flagren dække, / at den er bundet til insektets kropp” (IV), og “Som blåfugl, admiral og sørgekåbe / [...] kan løfte jorden op som diadem, / [...] kan de med deres sommerfuglesnabel / opsuge verden som en billedfabel” (V). Denne syntaktiske figuren (som *a* gjør med *b*, så gjør *x* med *y*) kalles i klassisk poetikk *priamel*. Konvensjonen består ifølge Thomas Rosenmeyer av “several actions [which] are put side by side for the purpose of a better understanding of the action mentioned last”, og “a series of brief statements or propositions which are felt to be based on an underlying pattern,

and which usually lead up to a terminal proposition of somewhat greater weight”.⁴⁵² Den parataktiske organiseringen av en priamel tillater at de forskjellige komponentene kan verdsettes hver for seg, men at den siste komponenten skal forstås som den viktigste. I pastoraldiktningen har priamelen hatt en særskilt stilling, og Rosenmeyer hevder at den sammen med katalogformen og andre listetyper er “the single most effective and congenial literary device in the pastoral lyric”.⁴⁵³

I Theokrits idyller synger gjeterne hyllester til Dafnis som hyrde og poet. Vergil hyller derimot Dafnis på indirekte vis: Han representerer ikke Dafnis’ handling eller nærvær, men ærer ham ved å ta priamelkonvensjonen i bruk. Mens Theokrit skriver seg inn i et fellesskap av syngende gjeterpoeter, må altså Vergil basere seg på retoriske grep som priameler, lister og oppramsinger. Ved å vektlegge det performative og det retoriske i *priamel*-figuren, kan han fortsette tradisjonen med å hylle de døde gjennom konvensjonene de etablerte. De går i arv som en poetisk praksis som peker både bakover til den som innstiftet formen og fremover til nye muligheter for sang. Priamelens poetiske autoritet viser seg i de språklige formalitetene som er igjen etter at hyrdene blir skilt fra gjeterhelten Dafnis: De velger en form som konstruerer et intersubjektivt fellesskap med sangeren som innstiftet pastoralens konvensjoner, og priamelkonvensjonen gjør det mulig for gjeterne å samles til sang; den akkumulerer gjenstander i en liste, og den uttrykker ideen om en språkbruk og en seremoniell praksis som nedstammer fra en fraværende dikterforgjenger.⁴⁵⁴

Hos Christensen kan vi derfor forstå priamelen som en strategi for å opprettholde og videreutvikle de pastorale konvensjonene i en selvbevisst og modernistisk form. Dette klassiske grepet kobles dessuten med en slags naturvitenskapelig realisme i sonett X:

X
Med strejf af sjælefred og søde løgne,
med dunet skær af grøn smaragd og jade
kan irislarverne, der selv er nøgne,
efterligne piletræets blade.

Jeg så dem æde deres eget billed,
som så blev foldet sammen til en puppe,
til sidst hængt op som det det forestilled,
et blad blandt andre blade i en gruppe.

Piletreet og de grønne bladene kan leses som en allusjon til et viktig verk i pastoralens historie. I Miltons *Lycidas* (1637, senere revidert) klager det pastorale subjektet over at

⁴⁵² Rosenmeyer, Thomas G. (1969): *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley og Los Angeles: University of California Press, s. 255, 338n22.

⁴⁵³ Rosenmeyer, *The Green Cabinet*, s. 257-258.

⁴⁵⁴ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 87-88, 91.

piletreets blader ikke lenger kan gi skygge til hyrden Lycidas.⁴⁵⁵ Milton, som skrev dette diktet etter at hans venn Edward King druknet, låner altså konvensjoner fra Theokrit og Vergil for å skape et pastoralt univers der sorgen over den døde kan uttrykkes i allerede kjente former. Hos Milton er piletreets blader en del av den såkalte patetiske feilslutningen i pastoralen, der naturfenomener tar del i begråtelsen av den døde hyrden. Christensen dreier dette motivet i en ny retning når hun beskriver en faktisk økologisk relasjon: Larvene til irissommerfuglen lever på seljepil og andre pilearter, godt skjult med sin grønne og lett hårete kropp mens de spiser av treets bladverk. I puppestadiet henger irisen kamuflert som et piletreblad – et klassisk eksempel på mimikryfenomenet i evolusjonsbiologien, der en art etterligner andre arters utseende, form, atferd eller duft for å beskytte seg mot rovdyr.⁴⁵⁶

Blant sommerfuglforskere er det kjent at puppestadiet innebærer en radikal omstrukturering av sommerfuglens kropp som biologer kaller fullstendig forvandling. For å bli sommerfugl, må altså larven gjennom et stadium der kroppen endres fullstendig. Subjektet i Christensens sonett beskuer irislarvene som spiser av piletreet for å samle krefter til puppestadiets omsmelting, og det er dette bildet som fører frem til en priamel i tersetene:

Når sommerfuglen med sit billedsprog
kan overleve bedre ved at stjæle,
hvorfor skal jeg så være mindre klog,

hvis det kan dulme angsten for det øde
at kalde sommerfuglene for sjæle
og sommersyner af forsvundne døde.

Syntaktisk sett utgjør tersetene et spørsmål, men tegnsettingen røper at dette spørsmålet egentlig er et retorisk forsvar for etterligning som overlevelsestrategi (Når irislarven kan etterligne piletreet den lever på for å overleve, kan også jeg kopiere eldre poeters uttrykksformer). Frasen “overleve bedre” indikerer imidlertid at Christensen ikke snakker om en garantert overlevelse, og at etterligningen bare vil *forbedre* sjansene for at den individuelle skapningen skal bestå. Alternativt kan frasen parafraseres som at sommerfuglens tyveri av andres formspråk er en *kvalitativt bedre* måte å overleve på, som om tyveriet gjør livet mer verdt å leve. En lignende usikkerhet finnes i ordet “dulme”, som kan vise til poesien fortrøstende effekt (å lindre, å mildne), men som også er etymologisk beslektet med *dvale*: til

⁴⁵⁵ “The willows and the hazel copses green / Shall now no more be seen, / Fanning their joyous leaves to thy soft lays” (min uth.). Milton, John (1983): *Lycidas*, i Allison et al. (red.): *The Norton Anthology of Poetry. Third Edition*, New York og London: Norton, s. 276, min uth..

⁴⁵⁶ Niels Lyngsø hevder at mimikrybegrepet skal forstås i sammenheng med en poetisk *mimesis* hos Christensen. Jeg vil isteden fremme en noe annerledes lesning: Irislarvenes etterligningsstrategi skal forstås som en metapoetisk referanse til den pastorale kanon i litteraturhistorien.

dyp søvn. Larvens metamorfose i puppestadiet blir her en allegori over anvendelsen av pastorale konvensjoner, men betydningen av denne allegorien er altså ikke entydig.

I pastoralens historie figurerer tyveri og etterligning som metaforer for en slags poetisk overlevelsesferdighet. Ifølge pastorforskeren Kathryn J. Gutzwiller blir tyveri selv i de tidligste idyllene koblet til en kompleks intellektuell aktivitet, og til ferdigheter knyttet til rådsnarhet, kamuflasje, bedrageri og overtalelse.⁴⁵⁷ Det å stjele andres husdyr er både et uttrykk for mannlighet og en kilde til skam, for en hyrde må av og til beskytte familien sin med løgner, og en hyrde kan bare overleve hvis han også er en tyv. I Vergils tredje ekloge beskylder for eksempel Menalcas en annen hyrde for å stjele sauemelk, noe som umiddelbart utløser en krangel om musikalske ferdigheter på panfløyten, og deretter en poetisk sangkonkurranse. Her blir hyrden og tyven skrevet sammen i en pastoral diskurs som tematiserer både tyveri, beskyttelse, relativ styrke og musikalske talenter. Selv i pastoralens tidligste former finnes det altså en konflikt mellom moralsk atferd og en aggressiv stolthet.⁴⁵⁸ Selv om priamelstrukturen etablerer et fellesskap med de eldste stemmer som Theokrit og Vergil, finnes det ingen garanti om at slike poetiske formalia skal forbedre det moderne subjektets overlevelsessevne. De pastorale konvensjonene i *Sommerfugledalen* rommer derfor redselen for et tap av poetisk identitet, for selv å bli “et blad blant andre blade i en gruppe”: Kan jeg fremdeles skrive poesi når andre poeter behersker formen så godt? Svaret synes å bli at imitasjon og tyveri av pastorale konvensjoner er yngre pastorale poeters forsvar for å fortsette å skape poesi, slik piletreets blader både er irislarvens føde og inspirasjonen til dens kamuflasje.

Konklusjonen på tematiseringen av forpopping og etterligning kommer i sonett XII:

XII

Mit øre svarer med sin døve ringen,
mit øje med sit indadvendte blik,
mit hjerte ved, at jeg er ikke ingen,
men svarer med det kendte lille stik.

Jeg spejler mig i frost- og løvfaldsmåler
en aften i novembers egekrat,
de reflekterer månelysets stråler
og leger solskin i den mørke nat.

Jeg spejler mig i deres puppedvale,
hvorfra de nådesløst befries, når nøden
er størst i kuldens spejlbelagte sale,

⁴⁵⁷ “Just as the watchful herdsman stood for the guarding of truth in the archaic world, so his counterpart the animal thief exemplified a whole sphere of intellectual activity that encompassed cunning, persuasion, and falsehood in its widest sense” (Gutzwiller *Theocritus’ Pastoral Analogies*, s. 37).

⁴⁵⁸ Gutzwiller, *Theocritus’ Pastoral Analogies*, s. 35- 40.

og det jeg ser ved selvsyn, spejlets nøgne,
fortabte blik, er ikke bare døden,
det er døden som med egne øjne.

Diktet åpner for at subjektiv angst kan bearbeides i konvensjonenes fellesskap, men dette er en tvetydig handling som ikke stiller opp poesien som sikker kilde til lindring. Subjektet speiler seg i sommerfuglenes puppedvale, og presiserer deretter hva det ser. Frasen “det jeg ser ved selvsyn, spejlets nøgne, / fortabte blik” synes underlig, for mens frasen “med selvsyn” indikerer at subjektet bruker egne øyne, antyder de følgende versene at subjektet både anskuer døden og ser med dødens egne øyne – som om speilet tillater at vi kan innta en annens perspektiv fullt og helt. Vi skal heller ikke underslå muligheten for at siste vers er en simile, slik at dette synet bare *minner om* dødens blikk. Puppens søvn og elegiens lindrende kraft blir sammenstilt i det som synes som et tvetydig uttrykk for både trøst, metamorfose og skinnød.

Beskyttelsen gjennom etterligning er sterkt ambivalent ladd i *Sommerfugledalen* fordi det poetiske subjektet må beskytte seg i *dobbel forstand*: Det må reise et forsvar både mot døden (det fysiske livets opphør) og mot det som skal beskytte mot den (de pastorale konvensjonene). Pastoralen blir ikke realisert som en innlemmelse i et diakront sangfellesskap, men heller som et angstfylt forsvar mot det som truer det ensomme poetiske subjektet i nået. Mimikry-motivet kan derfor innledningsvis forstås som en moderne pastoral poetikk som omfatter overlevelse, tyveri, frykten for tapet av subjektivitet og en sterk bevissthet om den pastorale tradisjonens innflytelse.

Et in Arcadia Ego

Selv om ingen har kommentert de pastorale konvensjonene som er virksomme i verket, har vi allerede sett at lesere som Kaare Nielsen spør hvordan et landskap kan uttrykke menneskelige sorgferinger. Relasjonen mellom subjektet og de døde tematiseres i sonett III:

III
Op fra den underjordisk bitre hule,
hvor kældermørkets første drømmekryb
og al den grusomhed, vi helst vil skjule,
lægger bunden under sindets dyb,

op stiger Morfeus, dødningshoved, alle,
der vender aftensværmersiden ud,
og viser mig, hvor blødt det er at falde
ned i det askegrå og ligne gud.

Kålsommerfuglen fra en eng i Vejle,

den hvide sjæl, som har en tegning malet
af altings flygtighed på vingens spejle,

hvad vil den her i denne dystre luft?
Er det den sorg, mit liv har overhalet,
som bjergbuskadset dækker med sin duft?

Vi har allerede sett at flere lesere har hatt vansker med å identifisere hvem eller hva Morfeus-skikkelsen er i sonetten. Som flere har påpekt, kan navnet også leses som en allusjon til Orfeusnavnet. Dette knytter sammen pastoralens musikk med en reise gjennom dødsriket og et forsvar mot de kreftene som finnes der, og minner oss om at Orfeus' blick på Evrydike er et blick som anskuer døden i det levende livet.⁴⁵⁹ Kjellermørket, hodeskallen, og ord som grusomhet og aske antyder et gotisk stemningsleie, og kanskje kan vi også lese "altings flygtighed" som et ekko av det barokke vanitas-motivet. Slike topoi har tjent til å minne oss om det jordiske livets forgjengelighet, og fremstår her som en kontrast til det pastorale landskapet. Men dette er ikke nødvendigvis et brudd med den pastorale modusen, for ifølge Terry Gifford kan en gotisk diskurs i det pastorale forstås som en variant av den pastorale tilbaketrekningen – ikke til en landlig tilværelse, men til døden som et siste sted.⁴⁶⁰

Anskue døden gjør også "dødningehoved" (*Acherontia atropos*) som med et vingespenn på opptil 13,5 cm er Danmarks (og Europas) største svermer. Den tilhører en gruppe nattsommerfugler som alle har navn knyttet til død: *atropos*, *styx* og *lachesis* har navn etter de greske skjebnegudinnene og elven Styx i den greske underverdenen, og selve gruppenavnet *Acherontia* stammer fra Akheron, en gren av Styx. De er kjent for sin hodeskallelignende tegning på brystet, og kan utstøte en kraftig lyd hvis de forstyrres.⁴⁶¹ Termen "aftensværmer" er for øvrig en eldre og pragmatisk inndeling som ikke anvendes i moderne biologisk systematikk.⁴⁶² Christensen bruker sommerfuglenes oppstigning som utgangspunkt for intellektuell refleksjon og kontemplasjon. De synes til og med å fungere som lærere eller forbilledlige figurer når de "viser" subjektet "hvor blødt det er at falde / ned i det askegrå og ligne gud". Disse nattinsektene, som har døden innskrevet både på sin kropp og i sine artsnavn, kan derfor forstås som en speiling av det menneskelige pastorale subjektets ytringer.

Kålsommerfuglen fra Vejle skaper en kontrast mellom Christensens egen barndom og utsigelsens nåtid ("her i denne dystre luft"). Men denne arten kan også være en allusjon til en

⁴⁵⁹ Henriksen, "Samtaler med de døde", s. 75; Bøgh, Annette (1995): "Vingeslag" i Lis Wedell Pape (red.): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus universitetsforlag, s. 181.

⁴⁶⁰ Gifford, *Pastoral*, s. 50.

⁴⁶¹ Sterry, Paul og Andrew Mackay (2005): *Sommerfugler og møll*, Oslo: Damm, s. 216.

⁴⁶² "natssommerfugler", *Store norske leksikon*, <http://snl.no/natssommerfugler>, nedlastet 17.5.2011.

av Christensens samtidige naturpoeter. I Ted Hughes' dikt "Autumn Nature Notes" fra 1976 portrettes en sen ettermiddag i september. Solens hete er redusert, og Hughes fanger et øyeblikk der naturens intense farger og dufter er i ferd med å forsvinne:

The sun finally tolerable.
The sunflowers tired out, like old gardeners.
Cabbage-white butterflies eddying
In the still pool of what is left to them.
The buddleia's last cones of lilac intoxicant
Crusted with Peacock butterflies and Red Admirals.⁴⁶³

Både Hughes og Christensen anvender artene kålsommerfugl, påfugløye og admiral i sine dikt, og den pastorale scenen der insektene svermer rundt i et hett landskap der vissheten om at livet ebber ut har en felles klangbunn i de bukoliske konvensjonene: Middagsheten er en pastoral konvensjon, og similen som sammenligner solsikkene med "old gardeners" synes likeledes å alludere til idylldiktningens hyrder. Sommerfuglene samler seg rundt buddleiaen, som er bedre kjent som sommerfuglbusk på skandinaviske språk.⁴⁶⁴ Hughes beskriver her sommerfuglenes økologiske relasjon til purpurfargen i sommerfuglbusken: Både fargen og duften er kjent for å tiltrekke seg sommerfugler, og den plantes gjerne i hager. I planteøkologisk forstand er purpur en såkalt *attraktor* som sørger for at vekster blir befruktet, og det er dette fenomenet som gjør at blomster i purpursjatteringer er populære i sommerfuglhager.⁴⁶⁵ Men her danner denne vitenskapelige informasjonen et komplekst sett med etymologiske ordspill, for når Hughes beskriver fargen på buskens blomster med adjektivet "lilac", vekker diktet også assosiasjoner til syrinens funksjon i pastoraldiktningens historie: Syriner har sitt navn fra gresk *syrix*, panfløyten som er kjent fra Ovids *Forvandlinger*, og skal ha blitt brukt til å lage panfløyter, noe som knytter an til gjeterhyrdene i de tidligste idyllene. Blant sommerfuglartene er kålsommerfuglen spesielt kjent for å lære ny atferd svært raskt.⁴⁶⁶ Det usikkert om Christensen kjente til dette, men allusjonene til Hughes' dikt antyder at *Sommerfugledalen* handler om å kontemplere døden som fenomen ved å lære av tidligere mestre.

Når døden er så markert til stede i det pastorale landskapet, kan man kanskje lure på om Christensen her bryter med eldre pastorale normer ved å blande to forskjellige poetiske

⁴⁶³ Hughes, Ted (2003): "Autumn Nature Notes", i Hughes, Ted og Paul Keegan (red.) *Collected Poems*, New York: Farrar, Straus og Giroux, s. 327.

⁴⁶⁴ Formelt er *buddleia* en hel planteslekt. Hughes nevner den i direkte sammenheng med sommerfugler, noe som sannsynliggjør at det er snakk om *buddleia davidii*, eller sommerfuglbusk. Navnet staves også *buddleja*.

⁴⁶⁵ Det har også tidligere blitt bemerket at sommerfugler tiltrekkes av purpurfargen. Se Heidemann, Mads Dupont (1995): "Poesiens supplerende bevægelse", i Pape, Lis Wedell (red.): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 146.

⁴⁶⁶ Se Russel, Sharman Apt (2003): *An Obsession with Butterflies. Our Long Love Affair with a Singular Insect*, New York: Basic Books, s. 63.

modi. Men pastoralforskere som Ellen Zetzel Lambert har påpekt at det historiske materialet vi har tilgjengelig avkrefter ideen om pastoralen som et rom der lidelsen ikke finnes, eller der døden er en inntrenger som underminerer pastoralens delikate konstruksjon av lykke:

[T]he pastoral ideal [...] has never been that of a *hortus conclusus*. Neither suffering nor death has ever been excluded from this paradise. [...] From Theocritus on, pastoral poetry is full of wrangling and complaints, love laments and funeral songs. Death is indeed no stranger in Arcadia.⁴⁶⁷

Lambert alluderer her til frasen “Et in Arcadia Ego”, som kanskje er best kjent fra Nicolas Poussins innflytelsesrike maleri *Les bergers d’Arcadie* (Hyrder i Arkadia). Her studerer en gruppe gjeterer en grav med den latinske inskripsjonen, som har blitt tolket som et memento mori uttalt av Døden selv (“Jeg finnes også i Arkadia”).⁴⁶⁸ Det er altså en etablert konvensjon i pastoralens historie at døden selv har en stemme som kan tale tilbake til gjeterne. Poeter som Theokrit og Vergil etablerer derfor det Lambert kaller “a world of sweet things in which the sorrows of death can be placed”.⁴⁶⁹ Hos Vergil er døden ikke bare noe som finnes i det pastorale landskapet, men også noe som når som helst kan *inntreffe*. Like mye som det finnes dufter, blomstring, nektardråper, “søde løgne” og bærbusker i *Sommerfugledalen*, så finnes det også en “smag af dødens kys”. Landskapet blir dermed en litterær setting der menneskelige refleksjoner over døden kan situeres.⁴⁷⁰ Som vi har sett, har Christensen tidligere har delegert den poetiske utsigelsen til andre stemmer (som når vi i *det* kan lese de dagboklignende notatene til en psykatrisk pasient), og utforsket grensene mellom menneskelig og ikke-menneskelig subjektivitet (som når nattergalens navn problematiseres i *alfabet*). Sonett III inneholder ikke noe tegnsetting som kan indikere at et annet subjekt overtar den poetiske utsigelsen, men i *Et in Arcadia ego*-tradisjonen er dette nettopp den innsikten malerier som Poussins formidler. I den første versjonen av Poussins maleri fantes det til og med en hodeskalle, som for å understreke at det er dødens røst vi hører ved å gi den en mer antropomorf form.⁴⁷¹

Når Dødningehovedsommerfuglen stiger opp i sonett III, synes dermed elementene fra Dafnismyten, antropomorfiseringen av døden og det faktiske insektet å føres sammen i en urovekkende skikkelse med skapende krefter. Det kan også virke som om diktet antyder at subjektets sorg ikke lar seg forvandle til forsoning med samme letthet som sommerfuglene gjennomgår sin metamorfose. Spenningen mellom sorg og trøst er ifølge David Kennedy en

⁴⁶⁷ Lambert, *Placing Sorrow*, s. xv.

⁴⁶⁸ For en redegjørelse for sammenhengene mellom Theokrit, Vergil og Poussins maleri, se Panofsky, Erwin (1955): “*Et in Arcadia ego*: Poussin and the Elegiac Tradition” i *Meaning in the Visual Arts*, London: Penguin.

⁴⁶⁹ Lambert, *Placing Sorrow*, s. 28.

⁴⁷⁰ Lambert, *Placing Sorrow*, s. 33.

⁴⁷¹ Se Panofsky: “*Et in Arcadia ego*”, s. 353-359.

grunnstruktur i elegien, særlig i moderne elegier da veien fra sorg til forsoning synes problematisk eller uopnåelig. Kennedy hevder at det elegiske subjektet må mislykkes i sin jakt på begjærsobjektet for å kunne feste erfaringer i skrift, og at begjærsobjektet forvandles av subjektet i den poetiske skaperhandlingen når prosessene som konstituerer subjektiv identitet bearbeides og forstås gjennom det poetiske språket.⁴⁷² Det elegiske subjektet kan bli “forstyrret” i sin omtale av de døde, og må isteden reflektere over mer umiddelbare problemer. Fordi sorg som fenomen er mer komplekst enn lyrikkhistoriens konvensjonelle mønstre, kan bruddet på tradisjonen produsere større poesi enn en mer tradisjonsbundet og konvensjonell elegiforståelse.⁴⁷³ Elegiens bitterhet og sinne kan derfor forsterkes ved at noen av de kjente konvensjonene *mangler*. I sonett XI forteller for eksempel subjektet om “min far, der lærte mig de første navne / på alt hvad der må krybe, før det dør”. Vi kunne derfor tro at *Sommerfugledalen* er en elegi over subjektets far, og at sommerfuglene i landskapet vekker minner om de kunnskaper han delte med de poetiske subjektet. I et intervju kommenterer imidlertid Christensen dette verset, og antyder at faren ikke var viktigere enn moren – han ble valgt fordi “det passede bedre i digtet”. Distansen til dødsøyeblikket gjør det tilsynelatende mulig å behandle farens bortgang gjennom de pastorale konvensjonene. Selv om Christensen innrømmer at han døde noen år før skrivepunktet, og at hun derfor “bedre kan omtale ham end min mor, som lever endnu”,⁴⁷⁴ er det elegiske objektet fraværende i *Sommerfugledalen*.

Nå har ikke det elegiske objektet alltid vært like klart i tradisjonen heller. Hos Theokrit er Dafnis strengt tatt ikke et objekt som begråtes, og det er ikke noen sorgprosess involvert. I Vergils femte ekloge finner vi Dafnis allerede død i sangens åpningslinjer. En hyrde synger klagende om hans død mens en annen løfter ham opp til stjernene, slik at Dafnis kan se ned på oss fra Olympens terskel. Og i renessansen vekkes Dafnis til live for å dø en kristen død, med en oppstigning til en kristen himmel. Likeledes sier Lambert at også den pastorale elegiens *subjekt* varierer: Vergils Dafnis blir gjort til vokteren for hele den romerske landsbygden, eller kanskje Julius Cæsar selv. I renessansen kan Dafnis representere poetens mesén, hans poetiske far, eller selve landets overhode.⁴⁷⁵ Fraværet av et elegisk objekt vender altså oppmerksomheten tilbake mot det elegiske subjektet, noe som forsterker inntrykket av en spenning mellom en pastoral og en elegisk modus i verket som helhet. I motsetning til de

⁴⁷² Kennedy, *Elegy*, s. 129.

⁴⁷³ Rhian Williams: *The Poetry Toolkit. The Essential Guide to Studying Poetry*, London og New York: Continuum, s. 47-54.

⁴⁷⁴ Knudsen, “Tilfældets poet”, s. 245, 245.

⁴⁷⁵ Lambert, *Placing Sorrow*, s. xii.

mange modale fluktueringene i *alfabet* og *det*, gjør denne spenningen mellom det pastorale og det elegiske at *Sommerfugledalen* kan sjangerbestemmes på langt mer kategorisk vis.

Angst, innflytelse og den pastorale elegien

Som vi har sett, er Theokrits *Idyller* og Vergils *Ekloger* opphavet til den pastorale tradisjonen i generell forstand. Men enkelte av disse tekstene danner også opphavet til en langt smalere og mer konvensjonsbunden form i poesihistorien. Den mytiske fortellingen om hyrden og fløytisten Dafnis, som behandles i Theokrits første idyll, er utgangspunktet for den poetiske undersjangeren som vi i dag kaller *pastoral elegi*. De eldste tekstene som regnes som pastorale elegier er Theokrits første idyll, Bions gravskrift for Adonis, Moskhos' klage for Bion samt Vergils ekloge 6 og 10. Termen ble trolig brukt som sjangerbetegnelse for første gang av Edmund Spenser om hans "Astrophel" i 1595, som omhandler Sir Philip Sidney.⁴⁷⁶ Sjangeren har senere blitt anvendt i italiensk, spansk, tysk og engelsk poesi, og er knyttet til navn som Petrarca, Milton, Sannazaro, Marot, Goethe, Shelley, Matthew Arnold og Yeats. Også nyere poeter som W.H. Auden, Walt Whitman og William Carlos Williams har skrevet innenfor denne eksklusive poetiske sjangeren. Den har hatt en særlig betydning i engelsk lyrikk, og dikt som Miltons *Lycidas*, Matthew Arnolds *Thyrsis*, og Shelleys *Adonais* representerer alle en formal og tematisk selvbevissthet om den pastorale elegien som poetisk tradisjon.⁴⁷⁷ Konvensjonene har dessuten blitt anvendt som rammeverk i tekster som ellers ikke regnes som pastorale elegier, som for eksempel i *The Great Gatsby*.⁴⁷⁸

En viktig konvensjon i den pastorale elegien er gjeteren som synger om den avdøde poeten: Når hyrden blir poet, kan forestillingen om elegikeren som den poetiske etterfølgeren av den døde hyrden konstrueres. Dette ser vi eksempler på hos Moskhos, som synger om Bion. Vergils tiende ekloge er på lignende vis en hyllest til den samtidige poeten Gaius Cornelius Gallus, og Shelleys *Adonais* er skrevet til minne om Keats. Denne opplevelsen av

⁴⁷⁶ Harrison, Thomas Perrin Jr. og Harry Joshua Leon (1939): *The Pastoral Elegy. An Anthology*, Austin: The University of Texas, s. 1n1.

⁴⁷⁷ For en kortfattet historisk oversikt over den pastorale elegien fra Theokrit til Shakespeare, se Watterson, William C. (2010): "Nation and History: The Emergence of the English Pastoral Elegy", i Weisman, Karen (red.): *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press, s. 135-152. Watterson påpeker at termen *pastoral elegi* er "an academic category invented by scholars seeking to establish a link between Theocritus' first 'Idyll' [...] and all subsequent mourning poems set in the *locus amoenus* or green world", og at hverken poeter eller teoretikere i renessansen følte noe behov for å gi konvensjonen som helhet et eget navn. Opprinnelsen til Dafnismyten kan ha vært offerritualer for guden Pan som skulle sikre fruktbarheten til sauer, geiter og kyr, slik den greske tragedien synes å ha sin opprinnelse i Dionysosritene (s. 139). Se også Norlin, George (1911): "The Conventions of the Pastoral Elegy" i *The American Journal of Philology*, vol. 32, nr. 3.

⁴⁷⁸ Kuhnle, John H. (1978): "*The Great Gatsby* as Pastoral Elegy" i *Fitzgerald/Hemingway Annual, 1978*, s. 141-154.

en personlig relasjon mellom den avdøde og den levende dikteren rettferdiggjør digresjoner om egne poetiske prestasjoner og ambisjoner.⁴⁷⁹ Den pastorale elegien er derfor i stadig dialog med sjangerens tidligere mestre, dens poetiske konvensjoner og sitt eget tematiske materiale.

Det finnes flere forsøk på å definere den pastorale elegien ved å systematisere de litterære konvensjonene. I en artikkel fra 1957 identifiserer Richard P. Adams hele 17:

the announcement that the speaker's friend or alter ego is dead and is to be mourned; the sympathetic mourning of nature, with the use of the so-called pathetic fallacy; the placing of flowers on the bier; a notice of the irony of nature's revival of life in the spring, when the dead man must remain dead; the funeral procession with other mourners; the eulogy of the dead man; and the resolution of the poem in some formula of comfort or reconciliation [...] the dramatic framework; the formula "Where were ye, nymphs?"; the inquiry of friends concerning the cause of the speaker's grief; the account of when and how the man died; Echo's lament; the dead man's biography; the pastoral setting; the use of archaisms; the reference to Aphrodite, Urania, or Clio as the dead man's mother or lover; and the account of the dying speech and death.⁴⁸⁰

I tillegg til disse identifiserer han også andre konvensjoner, som en stjerne (ofte i form av aften- og morgenstjernen Venus), fugler (gjerne nattergalen), syriner, og refleksjoner over udødelighet. Han innrømmer imidlertid at den eneste teksten som anvender hele dette apparatet er Miltons *Lycidas*.

Dette diktet har derfor en sentral posisjon i sjangerens historiske utvikling. Gjeternavnet i tittelen er hentet fra Vergils tiende ekloge, der han innstifter Arkadia som et mytisk landskap for gjeterpoeten. *Lycidas* har blitt forstått som en litterær tekst som ekspliserer den pastorale elegiens funksjon som et rom for poetisk innvielse og etterfølgelse.⁴⁸¹ Diktets plassering i denne rekkefølgen av tekster hersker det imidlertid ikke enighet om: Paul Alpers hevder at *Lycidas* er det siste store eksemplet på den tradisjonelle pastorale elegien,⁴⁸² mens Northrop Frye diskuterer konvensjonenes rolle hos Shelley, Arnold, Whitman og Dylan Thomas i det han kaller "the post-Miltonic development of pastoral elegy".⁴⁸³ Kritikere som Fredric Jameson har vært skeptiske til ideen om at det finnes litterær kontinuitet mellom primitive menneskers mytiske imaginasjon og det moderne samfunnets sofistikerte kulturprodukter. Paul Alpers påpeker imidlertid at det finnes litterære former, konvensjoner eller modi i historien som blir anvendt på nye måter av senere forfattere. Spørsmålet som gjenstår er ifølge Alpers å vurdere hvorvidt nye verk arbeider for å realisere,

⁴⁷⁹ Hanford, James Holly (1910): "The Pastoral Elegy and Milton's *Lycidas*" i *PMLA* Vol. 25, nr. 3, s. 414.

⁴⁸⁰ Adams, Richard P. (1957): "Whitman's 'Lilacs' and the Tradition of Pastoral Elegy", i *PMLA*, nr. 3, s. 479.

⁴⁸¹ Kennedy, *Elegy*, s. 6.

⁴⁸² Alpers, *What is Pastoral?*, s. 93.

⁴⁸³ Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton: Princeton University Press, s. 100.

utvikle eller forlenge noe som finnes *i* dem, eller om de blir til gjennom en motstand eller underminering av eksisterende former og modi.⁴⁸⁴

Som Frye har påpekt, er *Lycidas* et intenst konvensjonelt dikt som krever at leseren umiddelbart kan plassere det i en større litterær kontekst, og han sammenligner Miltons kritiske og kreative bruk av konvensjoner med matematikk og naturvitenskap: Det er nesten umulig å skille det individuelle geniets arbeid fra den øvrige konteksten fordi det assimileres inn i det større feltet.⁴⁸⁵ Men *Lycidas* er også en tekst som i særlig grad undersøker og prøver ut de pastorale konvensjonene, og som vrangvender sjangeren ved å intervensere i dens grunnleggende bestanddeler. I de antikke foreleggene deltok nymfer, trær og planter i sorgen over den døde hyrden; musen ble apostrofert; deskriptive kataloger over blomstene som dekket likbåren ville har fylt strofene og så videre. Ikke minst ville landskapet ha blitt fylt med gjeterpoetens sang til minne om den døde. Alpers påpeker at den syngende gjeteren mangler hos Milton, og at den poetiske scenen reduseres slik at den eneste lydkilden blir den menneskelige stemmen.⁴⁸⁶ Milton blander også greske, britiske og kristne myter, og knytter an til den bitre politiske striden mellom fraksjonene i den engelske kirken i sin samtid.

I likhet med *Lycidas* er Christensens *Sommerfugledalen* en kritisk undersøkelse av de troper og topoi en pastoral elegi kan inneholde. Vi kan umiddelbart gjenfinne flere av konvensjonene i *Sommerfugledalen*, som for eksempel bruken av blomsterkataloger, den pastorale settingen, beskrivelsen av døden, stjernen, nattergalen og refleksjonene om udødelighet. *Sommerfugledalen* inneholder også greske navn og uvanlige danske sammenskrivninger som “himmelstumper”, “blomsterspor” og “drømmekryb”. Andre konvensjoner opptrer i fordekt eller bearbeidet form hos Christensen, som når nymfen Ekko erstattes med en lyd i sonett VII, eller når talens opphør transformeres til ørets “døve ringen” i XV. Vi kan dessuten forstå de mange sommerfuglnavnene som en videreutvikling av den omfattende blomsterkatalogen i Miltons *Lycidas*. Og mens sedvanen er å bringe den avdødes biografi inn i diktet, skriver Christensen inn sin egen biografi gjennom bruken av danske stedsnavn som Vejle og Jammerbugten. Hvis *Sommerfugledalen* er “systemdiktning”, så har verket altså ikke bare ett, men *to* “systemer”: Sonettkransen er den formale metriske rammen, mens den pastorale elegien er det sett med konvensjoner og intertekster som Christensen skriver i konstant dialog og konflikt med.

⁴⁸⁴ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 12-13.

⁴⁸⁵ Frye, *Anatomy of Criticism*, s. 100.

⁴⁸⁶ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 98.

Et slikt grep, der en lengre poetisk tekst kombinerer en pastoral modus med en “matematisk” strukturerende form kjenner vi fra Spensers *The Shepherdes Calender* på 1600-tallet. Men hvis vi vil forstå konsekvensene for et slikt dobbelt formvalg i det moderne, må vi foreta en ekskurs i den poetikk som hun bygger på og selv videreutvikler med *Sommerfugledalen*. I et essay fra 1992 beskriver hun den dikteriske virksomheten som en prosess der angst eller uro er en produktiv kraft for å utforske et poetisk rom:

Sådan er det i begyndelsen; stor uro og forvirring, men også en tålmodighed i angsten før springet, fordi man ved, at andre er sprunget ud i det før. Inderst inde ved man, at begyndelsen er en bro, der er bygget i forvejen, men det er først, når man går ud i det tomme rum, at man kan mærke broen under fødderne.

Angsten for at træde ud i tomrummet er forståelig. Ganske vist findes der i poesihistorien kort over alle slags landskaber, hvor alle mulige broer er indtegnet, men i samme øjeblik det første skridt skal tages, viser der sig, at det enkelte landskab har flyttet sig, broen har flyttet sig, sammen, eller hver for sig har de flyttet sig, og kortet, som ellers virkede lige så tilforladeligt som et resumé af verdenslitteraturen, fremtræder nu kun som en mulighed for, eller bare et forslag til, hvordan et hvilket som helst landskab eventuelt kunne se ud, den dag man når frem. Så man er virkelig faret vild på en særlig måde. (H 41-42)

Det poetiske subjektet orienterer seg i forhold til allerede eksisterende litterære former, strukturer og topoi. Å skrive dikt blir en form for navigeringsprosess der subjektet må forholde seg til tidligere tiders “forslag”, til en slags kartografisk historie der eldre tekster representerer et slags potensial eller forråd av mulige kartlegginger. Hun farer “vild på en særlig måte” – en metafor for poetisk inspirasjon som antyder at eldre poeters uttrykksformer kan gjenbrukes på nye måter, dog med et noe annet innhold og med uventede konsekvenser.

Dette utgangspunktet for dikterisk skapelse har fellestrekk med den poetikk Harold Bloom utvikler i sin mye omtalte *The Anxiety of Influence* (1973). Her hevder han at alle gode dikt er en sterk poets “feillesning” av tidligere poeters dikt. Teorien er ikke ukontroversiell, men fordi Bloom diskuterer angsten for poetiske forgjengere og poetens selvrefleksive bevissthet om dikterisk inspirasjon kan den belyse Christensens poetikk på flere måter:

“Influence” is a metaphor, one that implicates a matrix of relationships – imagistic, temporal, spiritual, psychological – all of them ultimately defensive in their nature. What matters most [...] is that the anxiety of influence *comes out of* a complex act of strong misreading, a creative interpretation that I call “poetic misprision.” What writers may experience as anxiety, and what their works are compelled to manifest, are the *consequence* of poetic misprision, rather than the *cause* of it. The strong misreading comes first; there must always be a profound act of reading that is a kind of falling in love with a literary work.⁴⁸⁷

For Bloom er poetisk tenkning en proleptisk virksomhet: Subjektet må forestille seg farer som truer selvet. Men der prolepsen virker fremover mot døden i verkets tematikk, er også subjektet hjemsoekt av en helt annen angst fra fortiden. Bloom skriver at innflytelsen fra

⁴⁸⁷ Bloom, Harold (1997): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Second Edition*, New York og Oxford: Oxford University Press, s. xxiii, uth. i orig.

tidligere tiders stemmer er en angst blandet med sorg: “[poems are given by] the unpleasure of a dangerous situation of anxiety of which the grief of influence forms a large part”.⁴⁸⁸ Han presiserer at angsten for den poetiske innflytelsen ikke er et biografisk element; det er selve diktet som representerer engstelsen.

I Blooms poetikk er den pastorale elegien et særlig godt eksempel på angsten for innflytelse fra eldre diktere. Alpers uttrykker seg til tider svært optimistisk om Milton, som når han hevder at *Lycidas* “fulfills the offices of poetry and of the pastoral elegy in particular. By giving assurance to ‘all that wander in that perilous flood,’ it sustains the human world, enabling it to continue both in despite and in the light of what it has lost”.⁴⁸⁹ I Alpers’ analyse er med andre ord *Lycidas* et dikt som ytrer håp, trøst og forsoning. En leser som Bloom ville neppe anvende ord som “fulfills”, “assurance”, “sustains” eller “enabling”, annet enn med ironisk fortegn. For Bloom er den pastorale elegien et uttrykk for frykten for at selve den dikteriske identiteten skal opphøre, og han hevder at dette særlig knyttes til synssansen hos de forsinkede poetene.⁴⁹⁰ Dette problemet synes Christensen å være i berøring med allerede i sonett I, når det lyriske subjektet ser sommerfuglene med sin “slørede fornuft”. Spørsmål om jeget må forpuppe seg kan indikere en frykt for den poetiske metamorfosen som er nødvendig for å tre inn i fellesskapet med de andre pastorale poetene. Når de døde poetenes stemmer kan høres i det modene, eller rettere sagt går med det dikteriske subjektet gjennom det pastorale landskapet i Brajčínodalen, må Christensens diktjegg både håndtere angsten for sine medpoeter og angsten for en nært forestående død. For å overleve, kan det altså ikke forpuppe seg og gjennomgå en total kroppslig metamorfose, men det må likevel transformere sine forfedre til en form og et innhold som det kan etterlate som sitt gravmæle.⁴⁹¹

Bloom beskriver hvordan forskjellige typer poetisk innflytelse arter seg som en form for ”poetic misprision”, en term som kan konnotere både feillesning og misforståelse, ironisk overvurdering, urettferdig fengsling og foraktelig undervurdering.⁴⁹² Han skisserer et utviklingsforløp i det poetiske ståstedet i den pastorale elegien fra Milton og Matthew Arnold til Shelley, Whitman og Swinburne. De har alle til felles at de er sentrert rundt en metapoetisk refleksjon over det poetiske subjektets skaperhandling, ambisjoner og bevissthet om innflytelse fra eldre poeter. Men troen på de iboende mulighetene i sjangeren, eller snarere

⁴⁸⁸ Bloom, *The Anxiety of Influence*, s. 58.

⁴⁸⁹ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 112.

⁴⁹⁰ “[A] poet’s fear of ceasing to be a poet frequently manifests itself as a trouble of his vision [...] he sees *too clearly* or else his vision becomes veiled” (s. 78, uth. i orig.).

⁴⁹¹ “This task, comprehensive and profoundly imaginative, includes everything that we could ascribe as motivation for the writing of poetry that is not strictly devotional in its purposes. For why do men write poems? *To rally everything that remains*, and not to sanctify nor propound.” (Bloom, *Anxiety*, s. 21-22, uth. her).

⁴⁹² Bloom, *Anxiety*, s. xiii.

den effekten som diktet kan ha, synes å reduseres over tid. Ved å underminere forgjengernes håp om udødelighet gjennom poesien kan de senere poetene paradoksalt nok konfrontere sin egen forestående død. I den forstand er ikke den pastorale elegien en sørgediktning. Den er heller et fordekt angrep på og en revisjon av eldre poeters behandling av konvensjonene som uttrykker både poetiske ambisjoner om dikterens etterliv og de engstelser som skapelsen innebærer:

The great pastoral elegies, indeed all major elegies for poets, do not express grief but center upon their composers' own creative anxieties. They offer therefore as consolation their own ambitions (*Lycidas*, *Thyrsis*), or if they are beyond ambition (*Adonais*, Whitman's *Lilacs*, Swinburne's *Ave Atque Vale*) then they offer oblivion. For the largest irony [...] is that the later poets, confronting the imminence of death, work to subvert the immortality of their precursors, as though any one poet's afterlife could be metaphorically prolonged at the expense of another's. (Bloom, *Anxiety*, s. 151)

Poetisk innflytelse er ikke et uttrykk for en standhaftig heroisme, men heller et forsøk på å håndtere egne poetiske ambisjoner og overleve som poeti i skyggen av forgjengerne. *Sommerfugledalen* kan dermed forstås som et forsøk på å berge restene av den pastorale elegien for å feste problematiske erfaringer i poetisk form, men også på å distansere seg fra ruvende stemmer som Vergil og Milton.

Sommerfugledalen er det Bloom ville ha kalt et "nødvendig avvik" – en korrektiv bevegelse fra *Lycidas* og andre forgjengerdikt. Bloom hevder at et slikt avvik impliserer at forgjengerdiktet beveget seg i riktig retning opp til et visst punkt, og at det nye diktet er en korrigering av bevegelsen hinsides dette punktet. I den forstand kan vi forstå sjangervalget både som en hyllest til eldre poeter og som en beskyttelse mot innflytelsen fra dem – *Sommerfugledalen* kan ikke ligne for mye på Vergil, Milton, Shelley eller andre stemmer. Denne poetiske konteksten får konsekvenser for fortolkningen av verket. Betyr dette at Christensen skriver seg bort fra en ytre virkelighet og inn i en selvrefleksiv kamp med eldre dikterstemmers innflytelse? Kan hennes interesse for faktisitet fremdeles spores i *Sommerfugledalen*? Hvilke føringer får de intertekstuelle relasjonene for den poetiske subjektiviteten? For å svare på disse spørsmålene skal vi nå se nærmere på Christensens bearbeidelse av noen av konvensjonene fra den pastorale elegiens inventar. Jeg legger her særlig vekt på nattergalen og stjernemetaforen, men vil også se nærmere på hennes anvendelse av purpurfargen – en konvensjon som har vært til stede i sjangeren helt siden hellenismen, og som Adams noe overraskende utelater fra sin oversikt.⁴⁹³

⁴⁹³ Purpurfargen figurerer i kjente pastorale elegier som Miltons *Lycidas*, Spensers *April*, Matthew Arnolds *Thyrsis*, og Whitmans *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd*.

Nattergalen i Brajčínodalen

I sonett XI sammenføres sommerfuglen med minner om avdøde medlemmer av det poetiske subjektets familie. Både sanseintrykkene i naturlandskapet og hukommelsesbildene fra barndommen samles opp i en lang setning med flere innskutte relativsetninger. Hovedverbet i setningen (“går”) kommer ikke før i første tersett, etter hele femti ord, som om stemmen samler fart gjennom kvartettene for å lede frem til selve utsigelsesstedet (“sommerfugledalen”) i første tersett. Her fortsettes den lange setningen med to apposisjoner, og hvert av de to leddene starter med et deiktisk “hvor” som utvider beskrivelsen av sommerfugldalen, og som innfører nattergalen i diktet:

XI

Og sommersyner af forsvundne døde,
hvidtjørnens sommerfugl, der svæver
som en sky af hvidt med stænk af røde
blomsterspor, som lyset sammenvæver,

min bedstemor i havens tusind favne
af gyldenlak, levkøj og brudeslør,
min far, der lærte mig de første navne
på alt hvad der må krybe, før det dør,

går med mig ind i sommerfugledalen,
hvor alting kun er til på denne side,
hvor selv de døde hører nattergalen,

dens sange har en sært bedrøvet svingen
fra ingen lidelse til det at lide,
mit øre svarer med sin døve ringen.

I analysen av *alfabet* så vi hvordan Christensen anvender nattergalen-som-dikter som en metapoetisk konvensjon. Når den omtales som “jordsanger” kan vi forstå den som en ikke-menneskelig speiling av de poetiske ambisjoner som ligger bak Christensens forfatterskap. Desto mer interessant blir det å sammenligne nattergalen i *alfabet* med bruken av motivet i *Sommerfugledalen*.

Den pastorale sangen fremføres i et landskap der også de døde kan høre nattergalens sang, noe som antyder at den har en kraft til å danne et fellesskap på tvers av grensen mellom liv og død. David Kennedy argumenterer for at det er umulig for mennesket å forestille seg ikke-væren, men at vi gjennom de andres død i noen grad kan erfare hva det vil si å ikke finnes. Elegier blir dermed en mulighet for å erfare ikke-væren som en betingelse for vår eksistens.⁴⁹⁴ Men når sonetten kulminerer i en beskrivelse av sommerfugldalens radikalt

⁴⁹⁴ Kennedy, *Elegy*, s. 115-116.

materialistiske ontologi (“alting kun er til på denne side”), synes fellesskapet med de døde å bli rent metaforisk. Prosodien i første tersetts andre vers lar seg bare så vidt underordne et jambisk skjema, som om den poetiske stemmen har vansker med å innpasse den ontologiske innsikten i sonettens metriske system. Elegiens vansker med å representere ikke-væren gjenspeiles av sommerfuglen i diktet: Betegnelsen “hvidtjørnens sommerfugl” er en omskriving for Sortåret hvidvinge, som bærer det latinske navnet *Aporia crataegi*. Den var en av de første sommerfuglene som ble vitenskapelig katalogisert allerede på 1600-tallet i England, og fordi dens viktigste forplante var hagetorn (dansk *hvidtjørn*), ble den av enkelte også kalt “The Hawthorn”. På 1700-tallet var Sortåret hvidvinge et ettertraktet samleobjekt blant sommerfuglentusiaster.⁴⁹⁵ Hos Christensen går sommerfuglen sammen med andre subjekter “ind i sommerfugledalen”, og sommersyner av “forsvundne døde”, Sortåret hvidvinge, subjektets bestemor og far danner et slags sørgende fellesskap. De filosofiske konnotasjonene som *Aporia*-navnet vekker, kan derfor knyttes til elegien som en poetisk bestrebelse på å overvinne døden som apori. Likeledes kan blomstene i andre kvartett forstås som en pastoral konvensjon: Minnebilder av bestemoren kobles til en katalog av blomster (“gyldenlak, levkøj og brudeslør”), som kan leses som en rest av den eldre konvensjonen der blomster dekker likkisten i den pastorale elegien. Bestemorens interesse for “havens tusind favne” av blomster, og den mer taksonomiske interesse for småkryp som subjektet har med seg fra farens oppdragelse (“alt der må krybe, før det dør”), synes dermed å vedvare i den pastorale elegiens nåtid.

I analysen av *alfabet* så vi at Christensen alluderer til myten om Hyasintus, som ble drept av Apollon ved et uhell. Denne myten er sentral i den pastorale elegiens historie, og i Moschos’ “Lament for Bion” ber det pastorale subjektet om at hyasinten skal rope ut sine klagende bokstaver (aiai) for å sørge over den avdøde gjeteren Bion.⁴⁹⁶ Milton bygger så videre på denne konvensjonen i *Lycidas*. Christensens farge- og ordvalg vekker derfor også assosiasjoner til “blodstenk” og “blodspor”, og knytter seg dermed an til både *Lycidas* og fortellingen om Hyasintus’ for tidlige død. I Christensens sonett opptrer “en sky af hvidt med stænk af røde / blomsterspor”. Kanskje refererer fargevalget både til myten og til det faktum at hagetornens hvite blomster forvandler seg til røde bær?

⁴⁹⁵ Se Salmon, Michael A. et al. (red.) (2000): *The Aurelian Legacy. British Butterflies and their Collectors*, Berkeley og Los Angeles: University of California Press, s. 268.

⁴⁹⁶ “Now, Hyacinth, call out your letters and take on / A darker ‘aiai’ on your peddles: the beautiful bard has died.” Leach, T.G. (2006): “Moschus’ Lament for Bion: A Translation”, i *Hirundo*, s. 56-60, <http://www.mcgill.ca/files/classics/2005-6-06.pdf>, nedlastet 5.5.2011.

Den sentrale spenningen i sonetten er likevel forholdet mellom diktjeget og nattergalen. Vi kan parafasere første terset slik: Nattergalen synger ut for å kommunisere til andre fugler, som ikke sees, men som likevel er innenfor hørbar rekkevidde i dens omverden. Denne sanghandlingen kontrasteres med det menneskelige subjektet, som til forskjell fra fuglen ikke har en tilhører i umiddelbar nærhet, og som derfor må feste sin sang i skrift. Denne handlingen er preget av usikkerhet og tvil: Vil min poetiske praksis lindre angsten for døden, eller er den en fåfengt handling som ikke gjør noen reell forskjell annet enn å være et sanselig uttrykk for sorg? Det siste verset i sonetten er utformet som et oksymoron, og gir tilsynelatende ikke noe svar på denne undringen. Fuglesangen inngår i en slags dialog med det poetiske subjektets “døve ringen”.

Vi må også nevne at nattergalen kan knyttes til undertittelen “Et requiem”. Den musikalske sjangerangivelsen assosierer til den katolske dødsmissen, og til et stort stykke musikk fremført av fullt orkester med kor og solister.⁴⁹⁷ Men Christensen synes snarere å alludere til rekviemet som pastoralt motiv i lyrikkhistorien. I Keats’ “Ode to a Nightingale” kontrasterer subjektet nattergalens sang med sin egen dødsdraging: “Still wouldst thou sing, and I have ears in vain – / To thy high requiem become a sod”.⁴⁹⁸ Keats knytter det menneskelige subjektet til jorden som element: “sod” betyr torv, og assosierer til begravelser. Mot slutten av oden svinner fuglesangen hen “past the near meadows” hvor den nå er “buried deep / In the next valley-glades”.⁴⁹⁹ Begravelsen av nattergalens sang i en lysning (“valley-glades”) er et typisk eksempel på en romantisk grav, og i likhet med Keats’ “Robin Hood”, der helten ligger i “his turfed grave”, kan graven representere en mulig idealeksistens hinsides det jordiske livet.⁵⁰⁰ I Keats’ dikt er “requiem” en betegnelse på nattergalens sang, og når dette ordet også er undertittelen i Christensens sonettkrans, vektlegger det nattergalens rolle som fugl og poet i *Sommerfugledalen*. Christensens referanse til “gravens græs” i VIII kan derfor forstås både som et ekko av Keats’ “sod” og som en metapoetisk referanse til den pastorale elegien som litterær sjanger.

Som hos Keats tematiseres altså menneskelige begrensninger og muligheter gjennom graven som sted og jorden som element. Keats innleder andre strofe med å be om “a draught

⁴⁹⁷ Som Brian Andreasen har påpekt, mangler undertittelen i Gyldendals *Samlede digte*. Andreasen hevder at denne versjonen “ikke fra forfatterens side er velsignet som den komplette og absolutte utgave af hendes digte”, og at utelattelsen derfor må bero på en feil. Andreasen, Brian (2002): “Det ustadiges ro. En studie i *Sommerfugledalens dødsinsigt*”, *Spring* 18, s. 163n16.

⁴⁹⁸ Keats, John (2001): “Ode to a Nightingale” i Keats, John: *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, New York: The Modern Library, s. 236-238.

⁴⁹⁹ Keats henter formale impulser fra både Petrarca og Shakespeares sonetter. Se Bate, Walter Jackson (1963), *John Keats*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, s. 502.

⁵⁰⁰ Roe, Nicholas (1997): *John Keats and the Culture of Dissent*, Oxford: Oxford University Press, s. 200-201.

of vintage, that hath been / Cool'd a long age in the deep-delvèd earth.” Disse linjene klinger med når Christensen i V beskriver hvordan sommerfuglene kan “opsuge verden som en billedfabel” med “deres sommerfuglesnabel,” og at de ved “hjælp af blot den mindste nektardråbe / kan løfte jorden op som diadem”. Parallellen mellom Keats’ nattergal og Christensens sommerfugler kan også spores i de to dikteriske bevissthetene: “[T]he dull brain perplexes and retards” hos Keats, mens Christensen beskriver sin “hjerne” som “bleg og grå” i IX og sin “slørede fornuft” i I. Keats spør i siste strofe: “Was it a vision, or a waking dream? / [...] do I wake or do I sleep? Christensen innleder sonettkransen med å spørre om “dette” bare er et vingeflimmer i et “indbildt syn”, men svarer også umiddelbart “Nej”. Christensen avviser muligheten for at det finnes en idealeksistens etter vårt eget liv. En slik avvisning betyr ikke bare at Christensens ståsted er i det immanente; det avviser også muligheten for at noe som helst skal finnes et annet sted. Graven, sommerfuglen, mennesket og de døde eksisterer alle i et monistisk univers.

Det ligger enda et tekstlag som forsterker inntrykket av en dialog med Keats: Den danske lyrikeren Per Langes mest kjente dikt heter “Nattergalen”, og det er utvilsomt et poetisk slektskap i bruken av eldre former og klassisk mytologi for å uttrykke moderne erfaringer.⁵⁰¹ Han diskuterer Keats’ nattergal i essayet “Om lyrik”, og vektlegger at Keats fugl til forskjell fra Shelleys lerker er “en virkelig Fugl” som “altid har hørt hjemme paa Jorden”.⁵⁰² I diktet “Keats dødsmaske” fra 1929 tematiserer Lange poesiens evne til å frembringe minnebilder for å belyse verden på ny. Lange spør:

De sommersyner, der overvintred
bag purpursløret i sangens skød,
skal de gå frem af hans blik, erindret,
og bade verden i rosenlød?⁵⁰³

Langes “rosenglød” alluderer til Keats’ “rosy hue” i “To Autumn”, slik Christensens “sommersyner” alluderer til Lange. Termen “overvintred” er derimot hentet fra biologien, og er en tilstand der kroppsfunksjonene er sterkt nedsatt for å utholde vinterens kulde. Lange bruker overvintring som en metafor for den poetiske hukommelsen. Dersom vi leser Lange med Christensens blikk for faktisitet, blir overvintringen først tilbakeført til sin opprinnelige betydning, og deretter overført til sommerfuglen (som jo kan overvintre).⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Se omtalen av Lange i Mortensen, Klaus P. (red.) (1999): *Gads danske forfatterleksikon. Litteraturens stemmer*, Århus: Systime s. 340-342 for en introduksjon til forfatterskapet.

⁵⁰² Lange, Per (1969a): *Dyrenes Maskerade og andre Essays*, København: Gyldendal, s. 100.

⁵⁰³ Lange, Per (1969b): “Keats dødsmaske” i Poul Borum (red.): *Dansk poesi 1900-1940. Fra Erik Dall til Tove Ditlevsen*, København: Vendelkær, s. 281.

⁵⁰⁴ Ordet “sommersyner” kan sammen med “blomsterspor” også leses som en allusjon til den danske 1800-tallsdikteren Christian Richardt. Richardts religiøse dikt “Bethanien” inneholder lignende sammensetninger med

I Keats' ode kontrasteres nattergalens rekviem med menneskets odeform. Nattergalens musikk i *Sommerfugledalen* er variert (den synger "sange" i flertall), og når de "har en sært bedrøvet svingen" / fra ingen lidelse til det at lide", blir det menneskelige subjektet bare et *lyttende* subjekt ("mit øre svarer med sin døve ringen"). Denne reduseringen av subjektets betydning i sommerfugldalen blir også uttrykt i XII:

Mit øre svarer med sin døve ringen,
mit øje med sit indadvendte blik,
mit hjerte ved, at jeg er ikke ingen,
men svarer med det kendte lille stik.

Denne sonetten følger umiddelbart etter beskrivelsen av de mange døde som følger subjektet inn i sommerfugledalen, og av nattergalens sanger. Ordet "ingen" rimer på "ringen", men også på "svingen", som blir brukt om nattergalens sang i XI, og på "sommerfuglevingen" i XIV. Det er som om møtet med de døde og med den ikke-menneskelige pastorale sangeren utløser et intenst behov for selvransakelse og refleksjon, som her opptrer i form av en katalog av kroppsdeler som minner om en *blazon* over subjektets egen kropp (øre, øje, hjerte). Behovet for refleksjon viser seg også i bokstavelig forstand når det i de følgende strofene forteller at det "spejler" seg i "frost- og løvfaldsmåler", i "deres puppedvale" og i "kuldens spejlbelagte sale". Sansene som er virksomme synes å insistere på enkeltmenneskets ubetydelige status, men selv om hjertet uttrykker vissheten om at det individuelle livet ikke spiller noen rolle i dette universet er det også i stand til å svare tilbake. Petrarca signerte sine sonetter med sitt eget navn innskrevet i assonanser og anagrammer.⁵⁰⁵ Christensen gjør her noe lignende: Når oksymoronet "døve ringen" rimer med "jeg er ikke ingen", minner hun leseren visuelt og auditivt om at det er *Ingers* stemme som bærer disse sonettene frem i et univers der subjektiviteten trues av overmenneskelige krefter, og der tilfeldigheter rår på godt og vondt. På lydets og rimets plan signerer Christensen sonetten ved å si "Jeg er Inger", som en handling som trosser alle poetiske forfedre og et univers som ellers er meningstomt.

Nattergalen i *Sommerfugledalen* beveger seg fra ingen lidelse til "det at lide". Her ser vi hvordan elegien synes å få en tvetydig rolle hos Christensen: "At lide" på dansk betyr jo både å pine (som av lidelse) og å synes godt om eller like. Kanskje beveges Christensens nattergal fra et fravær av lidelse til et slags tillitsforhold (jf. norsk å lite på noen)? Kanskje

sammen med ordet "sommersyner": "over Dig det blomstersneer, / ja fast det blomsterlyner, / saatid Granatens Lueblad / med Mandelblomsten følges ad / i hulde Sommersyner." Richardt, Christian (1895): *Samlede Digte. Anden Deel*, København: Gyldendal, s. 195, http://www.adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPgText.xsql?nnoc=adl_pub&p_udg_id=309&p_siden=195, nedlastet 17.09.2010.

⁵⁰⁵ Petrarca's sonett XC fra *Canzoniere* avslutter med verset "piagha per allentar d'arco non sana." Som Janss og Refsum påpeker, inneholder verset poetens signatur: "piagha per allentar d'arco non sana". Janss, Christian og Christian Refsum (2010): *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning. 2. Utgave*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 200.

betyr det at nattergalen nettopp *ikke lider*, og at dens sang er en måte å kommunisere ut til artsfrender på? Pastorale elegier før *Lycidas* bygger ifølge Alpers på en forståelse av sjangeren som en relativt stabil og formell prestasjon som hører til i en bestemt anledning. Det gjør at selv en lyriker som Milton, som utfordrer sjangerens konvensjoner, fremdeles kan spørre “Who would not sing for Lycidas?”. I senere pastorale elegier, som Wordsworths “The Two April Mornings”, kan ikke slike retoriske spørsmål fremføres. Den dodes bortgang kan bare minnes av enkeltsubjektet, og naturfenomenene som minner om den døde er bare ladet med mening for den enkelte. Alpers kaller derfor slike pastorale elegier for radikalt anekdotiske – slike naturfenomener fortolkes bare av en situert fortellerfigur med personlig og partikulær kunnskap. I denne sammenhengen må pastoralens tradisjonelle rolle som forenende sang vike for individuelle tanker, som har et mer tvetydig potensial for poetisk generalisering.⁵⁰⁶ Pendlingen mellom sanselighet og lidelse hos Christensen kan dermed leses som et metapoetisk uttrykk for elegikerens ambivalente forhold til lidelseserfaringer: De er et vilkår for poetisk skapelse, men subjektet uttrykker også tvil om verdien eller effekten av arbeidet med sorgerfaringene – en grunnleggende tvil på elegiens “nytteverdi” som lindrende middel.

Fjerne stjerneformers løv

I den pastorale elegiens historie finner vi både graver, kister, lik og muld som eksempler på den avdødes fortsatte nærvær. I Shelley’s *Adonais* representerer støvet både en rest av den avdøde og det kristne begravelseritualet (“Dust to the dust! but the pure spirit shall flow / Back to the burning fountain whence it came”).⁵⁰⁷ I “My Butterfly”, Robert Frosts første publiserte dikt, finner det lyriske subjektet en død sommerfugl som tar den døde hyrdens plass som elegisk objekt. Diktet beskriver sommerfuglens i “dye-dusty wing”, og kanskje er det dette motivet Christensen videreutvikler når hun i sonett I refererer til sommerfuglene som “farvestøv fra jordens varme krop”. Hos Christensen vektlegges imidlertid diktjegets arbeid med den poetiske utsigelsen ansikt til ansikt med døden som abstrakt og personifisert prinsipp, og ikke i form av et dødt enkeltmenneske. Det ser vi tydelig i sonett XIII:

XIII
Det er døden som med egne øjne
vil se sig selv i mig, som er naiv,

⁵⁰⁶ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 287-288.

⁵⁰⁷ Shelley, Percy Bysshe (2002a): *Adonais* i Reiman, Donald H. og Neil Fraistat (red.): *Shelley’s Poetry and Prose. Authoritative Texts and Criticism*, New York og London: Norton, l. 338-339.

en indfødt, som er bundet til den nøgne
selvindsigt i det der kaldes liv.

Jeg leger derfor gerne skovhvidvinge
og sammensmelter ord og fænomen,
jeg leger perlemåler for at bringe
alverdens leveformer ind i én.

Så jeg kan svare døden, når den kommer:
jeg leger sandrandøje, tør jeg håbe,
at jeg er billedet på evig sommer?

Jeg hører godt, du kalder mig for ingen,
men det er mig, der svøbt i kejserkåbe
ser dig an fra sommerfuglevingen.

Dette er en fiksjonalisert dialog med døden der subjektet forteller om sin egen lek med språk og verden. Det er også den sonetten der jeget kommer tydeligst frem. Anaforene “jeg leger” antyder at poesien kraft bare er en forestilling, for det er neppe noen som tror at poesien i bokstavelig forstand kan sammensmelte “ord og fænomen” i dag. Den siste tersetten kan leses som et heroisk forsøk på å fastholde en suveren subjektsposisjon i møte med dødens trussel om utslettelse: Subjektet er stilt overfor en mester hvis innflytelse må håndteres gjennom poesien, og apostroferingen av døden (“Jeg hører godt, du kalder mig for ingen”) vitner om en trassig poetisk subjektivitet som vil møte døden ansikt til ansikt i diktet.

Støvmotivet utvikles videre i XIV og kobles til stjernen, som er en vanlig konvensjon i den pastorale elegien:

XIV
Ser dig an fra sommerfuglevingen,
det gør jo kun lidt sommerfuglestøv,
så fint som intet skabt af ingen,
et svar på fjerne stjerneformers løv.

Det hvirvles opp som lys i sommervinden,
som glimt af perlemor og is og ild,
så alt hvad der er til i sin forsvinden
forbliver sig selv og aldrig farer vild,

så det som ildfugl, iris, isblåfugl
gør regnbuen til jordens sommerfugl
i jordens egen drømmesynske sfære,

et digt som nældens takvinge kan bære.
Jeg ser, at støvet løfter sig en smule,
de stiger opp, planetens sommerfugle.

De mange “som”-konstruksjonene danner en priamellignende struktur: Sommerfuglstøvet hvirvles opp og danner glimt av perlemor og is og ild, slik vanndråper og sollys danner regnbuer over jorden. Her følges imidlertid ikke analogiene av en dypere innsikt eller

erkjennelse. Nydannelsen “drømmesyndiske sfære” er kanskje poetens eget forsøk på å fange den unike skjønnheten i regnbuen? Subjektet forsikrer oss likevel om at “alt hvad der er til i sin forsvinden / forbliver sig selv og aldrig farer vild”. Det eneste uforbeholdne i vår tilværelse er døden. Ved å påpeke at sommerfuglvingens skjønnhet bare består av støvpartikler, punkterer dessuten subjektet ethvert håp om en metafysisk fortolkning av sommerfuglstøvet: Sommerfuglstøvet er “så fint som intet skabt af ingen”.

I forskningen på den pastorale elegien har det blitt påpekt at stjernekonvensjonen er i stadig utvikling, og at dens plass i teksten har blitt gradvis svekket i retorisk forstand. For både Milton og Shelley eksisterer det en metaforisk identitet mellom det elegiske objektet og stjernen (Miltons *Lycidas* er solen på morgenhimmelen, og Shelleys *Adonais* er en udødelig stjerne).⁵⁰⁸ Hos Matthew Arnold blir denne metaforiske identiteten svekket til en analogi som identifiserer en likhet i relasjoner og ikke en likhet i vesen (a:b::x:y). Den metaforiske identiteten mellom døde mennesker og naturens ånder svekkes videre når de detaljerte beskrivelsene av floraen i Arnolds “*Thyrsis*” refererer til en faktisk engelsk eng.⁵⁰⁹ Hos Christensen finner vi bare rester av stjernekonvensjonen, og det er vanskelig å lese noen form for metaforisk identitet mellom stjernen og et annet menneskelig subjekt. Denne linjen i den pastorale elegiens utvikling fra Milton til Christensen er en bevegelse fra kristen metafysikk til en moderne materialisme. Christensen fortsetter den gradvise bevegelsen fra transcens til immanens som allerede er etablert i eldre pastorale elegier, noe som manifesterer seg gjennom den utstrakte bruken av similer og analogier som erstatninger for metaforer og emblemer. Enkelte elegiteoretikere har sett dette som et uttrykk for den klassiske elegiens sammenbrudd: Når identiteten mellom naturfenomen og det elegiske objektet ikke lenger kan opprettholdes, skapes det i stedet en skepsis som underminerer den klassiske elegikerens tro på de arkaiske kategoriene.⁵¹⁰ Hos Christensen synes imidlertid denne skepsisen å være overvunnet allerede i utsigelsesøyeblikket. Det er som om de spørsmål som stilles i løpet av kransen bare er rester av en tvil og skepsis som allerede er internalisert, og som i diktets nå bare finner sitt uttrykk som en form for overflatisk tidsfordriv – en lek som ikke har som formål å vinne innsikt, men bare å utsette døden som sansningens, livets og kanskje også diktets finalitet.

⁵⁰⁸ David Kennedy skriver at “‘The soul of Adonais, like a star’ at the climax of Shelley’s poem echoes Milton’s figuring of Lycidas as the ‘day-star’ that ‘flames in the forehead of the morning sky’” (*Elegy*, s. 5).

⁵⁰⁹ Se Shaw, W. David (1994): *Elegy and Paradox. Testing the Conventions*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, s. 11.

⁵¹⁰ Shaw, *Elegy & Paradox*, s. 12.

Purpurfargen

Purpurfargen blir nevnt eksplisitt to ganger (henholdsvis i II og V).⁵¹¹ Etymologien knytter ordet til den gammelgreske artsnavnet til purpursneglen (lat. *murex*). En væske ble utvunnet fra en kjertel i sneglen, og når det ble utsatt for lys, skiftet det farge til purpur. Det ble anvendt av romerske keisere som et symbol på makt, og Nero utformet et dekret for å forhindre at andre enn keiseren bar det.⁵¹² Fargen refererer i Horats' *Ars Poetica* til en overdreven stilistikk i naturlyrikken.⁵¹³ I moderne engelsk anvendes derfor termen *purple prose* om et overdrevent utsmykket stilnivå som ikke er tilpasset innholdet og som trekker oppmerksomheten mot sin egen kunstighet. Referansen til purpurfargen assosierer til konvensjonen der subjektet kaller på sine venner for å bære blomster til den døde hyrdens grav for å delta i utsmykningen av likbåren eller graven sammen med det poetiske subjektet.⁵¹⁴ Milton utprøver og vurderer blomsterkatalogens poetiske potensial ved å investere alt det som tidligere poeter hadde fylt konvensjonen med, så som bruken av bestemte blomster for å sende en hilsen, metaforer for poesi, og følelsen av forgjengelig skjønnhet.⁵¹⁵ Purpurfargen opptrer også i pastorale elegier av Tennyson og Matthew Arnold, og mer indirekte som syriner hos Whitman og T.S. Eliot.

Det historiske fellesskapet av pastorale sangere blir metaforisert i sonett II, hvor admiralsommerfuglen hevdes å representere andre sommerfugler:

II
I Brajčínodalens middagshede luft,

⁵¹¹ Purpurfargen kommenteres også i Heidemann, Mads Dupont (1995): "Poesiens supplerende bevægelse", i Pape, Lis Wedell (red.): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 146.

⁵¹² Den uvanlige fremstillingsprosessen var lenge en godt bevart hemmelighet i Middelhavsområdet. Den fönikiske byen Tyr, som i dag ligger i Libanon, var hovedsetet for denne eksklusive fargeindustrien og ga også navnet til fargen (tyrisk purpur). Se Huxtable, Ryan J. (2001): "The Mutability of Blue" i *Molecular Interventions* vol. 1, nr. 3, s. 141-142 for en oversikt over både farmakologiske, kulturelle og etymologiske aspekter av historien til farger som indigo og purpur.

⁵¹³ Horats skriver: "I et verk med en pompøs og løfterik optakt syr man ofte til et og annet purpurfarget kledebon, som skal lyse vidt omkring. Det kan f.eks. være Dianas lund og alter og bekken som haster i buktninger gjennom det smilende landskap, man gir plass i skildringen, eller Rhinens løp eller regnbuen. Men det vil være malplassert her. Du kan kanskje avbilde en cypress. Men hva vil du med den når det du mot betaling skal male, er en sjømann som fortvilet svømmer bort fra sitt forliste skip? Det var en krukke man begynte å forme – hvorfor ble den så til et krus mens dreieskiven roterte? Kort sagt: emnet kan være et hvilket som helst når det bare er enkelt og enhetlig." For en diskusjon av Horats' syn på idyll og epos, se Svein Østeruds kommentarer i Horats (1997): *Brevet om diktetkunsten. Oversatt fra latin med innledning, etterord og kommentarer av Svein Østerud*, Oslo: Aschehoug, s. 19-20, 81.

⁵¹⁴ Denne konvensjonen etableres i Vergils femte ekloge. Toposene blomsten-som-kistedekorasjon og blomsten-som-metafor-for-diktet forenes for første gang i *Lycidas*. Alpers, *What is Pastoral?*, s. 102.

⁵¹⁵ Alpers, *What is Pastoral?*, s. 105.

hvor al erindring smuldrer, og det hele
i lysets sammenfald med plantedele
forvandler sig fra duftløshed til duft,

går jeg fra blad til blad tilbake
og setter dem på barndomslandets nælde,
naturens mest guddommelige fælde,
der fanger hvad der før fløj væk som dage.

Her sidder admiralen i sit spind,
mens den fra forårsgrøn, forslugen larve
forvandler sig til det vi kalder sind,

så den som andre somres sommerfugle
kan hente livets tette purpurfarve
op fra den underjordisk bitre hule.

Kvartettene kan leses som en metapoetisk refleksjon over hvordan den pastorale stemmen trer inn i et litterært fellesskap. Sollyset setter i gang en nedbrytning av “plantedele” som så vekkes til live som duft. Denne metamorfosen kan forstås som en allegori over det poetiske subjektets poetiske praksis: Når det går “fra blad til blad tilbake”, beskriver det hvordan det beveger seg bakover i poesihistorien for å hente frem motiver og konvensjoner fra idylltradisjonen. Neslen, (“barndomslandets nælde”), som sannsynligvis er en allusjon til Hans Adolph Brorsons salme “Op, al den ting, som Gud har gjort” fra 1734, blir en metafor for det pastorale diktet som Christensens subjekt skaper av de historiske fragmentene.⁵¹⁶

En lignende metamorfose skal admiralsommerfuglen gjennomgå: Den skal forvandle seg til “det vi kalder sind”, et ordspill på Psykhé, som refererer til den greske gudinnen med sommerfuglvinger som symboliserte den menneskelige sjelen, og til det moderne begrepet for menneskesinnet. Vi har allerede sett at Christensens diktsubjekt ser på omsmeltingen i puppefasen som et forsvar mot truende krefter i dets omverden, og når admiralen skal forvandle seg “fra forårsgrøn, forslugen larve” til en slags høyere bevissthetsform kan metamorfosen leses som en allegori over det poetiske subjektets inntreden i et eksklusivt fellesskap av sangere. Det forsterkes av at den gjør noe som “andre somres sommerfugle” allerede har gjort. Ja, dette bildet kan faktisk forstås som en mikropoetikk for den utvikling som Christensen selv har gjennomlevd som dikter fra *det* som et grådig ungdomsverk til en mer krystallisert og klassisk form i *Sommerfugledalen*.

Men hva betyr det egentlig at admiralsommerfuglen skal “hente livets tette purpurfarve / op fra den underjordisk bitre hule”? Er det den økologiske tiltrekningseffekten omslaget til førsteutgaven av sonettkransen spiller på? Fargen er karakterisert ved sin

⁵¹⁶ Se Heidemann, “Poesiens supplerende bevægelse”, s. 151-152; Lyngsø, “Mimesis: mimicry, mise-en-abîme”, s. 97.

“tetthet”; den har fylde og intensitet. Førsteutgaven av *Sommerfugledalen* er ikledt ensfarget purpur, et spissfindig grep som synes å gjøre leseren til en sommerfugl som kan nyte verkets søte og livgivende nektar i lesehandlingen. Det er imidlertid fargen (og ikke nektaren) som suges opp, og dermed synes omslaget å antyde at leseren ikke vil få den næring han kunne forvente i en elegi. Sonettkransen kan ikke tilby leseren noen opprettholdende næring – vi er forvist til å nyte fargen. Fargevalget på omslaget synes dermed å problematisere elegiens lindrende funksjon allerede før leseren har åpnet boken.⁵¹⁷ Relasjonene mellom *Sommerfugledalen* og de eldre pastorale elegiene er derfor både anstrengte og kompliserte. Flere har påpekt at den moderne elegien ikke kan tilby noen trøst eller forsoning med tapserfaringer, og at den helbredende virkning som eldre poeter synes å finne i konvensjonene ikke lenger har noen “terapeutisk” effekt i det moderne. Som vi så i analysen av *alfabet*, synes også Christensen å berøre en slik poetikk når hun viser til dødshallens manglende evne til å formidle massedødens erfaringer etter atombombene i Hiroshima og Nagasaki. Når *Sommerfugledalen* så intenst engasjerer seg i eldre poetikk og konvensjoner, må vi spørre om Christensen her avviser at den pastorale elegien kan ha noen forsonende funksjon.

Himmelstumperen

En vanlig konvensjon i mange av de pastorale elegiene helt fra hellenismen er en spekulasjon om den avdøde kan leve videre i en annen verden. I Vergils femte ekloge blir Dafnis’ apoteose en trøst fordi han lever videre blant gudene i Olympen. Shelley anvender likeledes denne konvensjonen til en lengre passasje i *Adonais*.⁵¹⁸ I sonett VII minnes subjektet et varm sommerdag på Danmarks nordligste punkt. Det poetiske subjektet konstruerer paralleller og kontraster mellom det hjemlige landskapet og Brajčinodalens nåtid, mellom sommerfuglene hjemme og i det pastorale landskapet, og mellom insektets og menneskets fysiske kjærlighet:

VII
Og foregøgler universets tåbe
sig selv, at der er andre verdner til,
hvor guderne kan både gå og råbe
og kalde os tilfældigt terningspil,

så mind mig om en sommerdag på Skagen,
da engblåfuglen under parringsflugten
fløj rundt som himmelstumper hele dagen
med ekko af det blå fra Jammerbugten,

⁵¹⁷ Også essaysamlingen *Hemmelighedstilstanden* har et purpurfarget omslag.

⁵¹⁸ Se Norlin, “The Conventions of the Pastoral Elegy”, s. 306-312.

mens vi, der bare lå fortabt i sandet,
så talrige som nu kun to kan være,
fik kroppens elementer sammenblandet

af jord som havs og himmels mellemting,
to mennesker, der overlod hinanden
et liv der ikke dør som ingenting.

Denne sonetten er en av de mest lyriske i *Sommerfugledalen*, og den åpner for at kjærlighetserfaringer (både fysiske og emosjonelle) kan splintre våre forestillinger om at vi bare er “tilfældigt terningspil” for en annen og skjult virkelighet der “guderne kan både gø og råbe”; der de oppfører seg mer som dyr enn som medfølende antropomorfe skapninger.

Ordet “himmelstumper” er et nyord som Erik Skyum-Nielsen utlegger i sin parafase av temaet i sonetten:

Temaet er, i grov forkortning, at menneskenes jordiske liv, midt mellom himlen og havet, må være verden nok for os, her er ingen grund til at foregøgle sig en idealitet histoppe, hvorfra vort liv tager sig ud som tilfældigt; men dette støbes ind i en enkelt linje: “af jord som havs og himmels mellemting”, og hvad mere er, digtets sommerfugl, den lysende blå engblåfugl, beskrives her både som en stump af himlen og et ekko av havet. Billedet af elementers forening bliver pant på oplevelsens realitet. Som andre digtere i tiden skriver Inger Christensen her på en vision af tilværelsen som skænket eller overrakt. Hendes digt søger at fastholde en grundmenneskelig længsel, et håb rakt ud i rummet, som en forventning om at modtage noget, vi ikke kender, eller blive lyst i kuld og køn, omfattet af en større orden hinsides vor kontrol. Dog er digteren sig smerteligt bevidst, at denne overladthed til eksistens og natur hele tiden glemmes bag hvad vi tror er fornuft og realiteter. Derfor har vi brug for at få fornuftens klarhed sløret af sol, eller få vort virkelighedsbegrep forvirret av noget, der på én gang er ufattelig og sandt.⁵¹⁹

Skyum-Nielsen leser sonetten som et eksempel et menneskelig begjær etter en metafysisk dimensjon i tilværelsen. Selv vår rasjonalitet makter ikke alltid å stikke hull på denne lengselen, og derfor trenger vi en slags realitetsorientering som kan knuse de falske forestillingsbilder som vi trøster oss med. Engblåfuglen blir et fysisk-visuelt fragment av den blå himmelen og et auditivt svar av havets brus som stråler et ikonoklastisk lys inn i vår virkelighetsoppfattelse.

Et element som Skyum-Nielsen ikke kommenterer er vi-instansen i diktet. I første kvartett behandles “os”-instansen skjødesløst og likegyldig av navnløse guder i et parallelt univers. Det er nærliggende å tro at subjektet her refererer til en samlet menneskehet. Men det “vi” som opptrer i første tersett og som får “kroppens elementer sammenblandet” synes snarere å snarere å referere til et elskende par på Danmarks strender. Vi kan også lese imperativen “mind mig” i andre kvartett som en direkte henvendelse fra det poetiske jeget til et du – kanskje leseren, kanskje subjektets elsker. En slik tvetydighet i vi-instansen antyder at

⁵¹⁹ Skyum-Nielsen, “Lidenskabens struktur”, s. 8.

diktet ikke bare opererer på et allmenmenneskelig plan, men at det også inkluderer noen langt mer personlige og subjektive erfaringer.

Et annet viktig element i sonetten er betydningen av “himmelstumper”. Skyum-Nielsen behandler den som “en stump af himlen”, noe som indikerer at sommerfuglen er et av naturens mange objekter. Men Christensens neologisme kan også leses som om sommerfuglen er et subjekt: Å “stumpe sammen er å “danne et hele af enkelte stykker”, ifølge ODS. Dette antyder at sommerfuglen ikke bare er et bilde, men også en aktiv instans i diktet. Den behøver heller ikke utelukkende representere en “forening” av tilværelsens elementer: Å “stumpe” kan også bety at noe avkortes, og verbet har en voldelig klangbunn fordi det er knyttet til hugging, skjæring eller i overført betydning en plutselig avbrytelse. En tredje betydning er å fjerne eller sløve skarpe kanter, slik en brodd kan bli uskarp, eller slik sansene i overført betydning kan bli sløvet.⁵²⁰ I eldre dansk refererte dessuten *stupere* eller *stumpere* til en tegneteknikk der kunstneren gnir linjer eller farger med fingrene for å skape en “rigtig dyb Skygge”, et betydningslag som peker tilbake til lysets engel “som kan male” i I.⁵²¹

Denne dimensjonen synes å antyde at sommerfuglen er mer enn bare et naturfenomen som mennesket kan observere og investere filosofiske og eksistensielle betraktninger i. Vi har tidligere sett hvordan menneskelig overmot tematiseres gjennom Ikaroskikkelsen i *alfabet*, og det er ikke utenkelig at ordet “himmelstumper” spiller på et mytisk lag. Robert Frosts “My Butterfly” inneholder også neologismen “the daft sun-assaulter”. Denne tolkningen forsterkes hvis vi også sammenligner motivene: Christensen nevner engblåfuglen i “parringsflugten”, og Frost beskriver sommerfuglens kjærlighetsflukt: “It seems forever – / Since first I saw thee glance, / With all thy dazzling other ones, / In airy dalliance, / Precipitate in love, / Tossed, tangled, whirled and whirled above”.⁵²² Koblingen til Frost gjør at vi kan lese frasen “Jeg spejler mig i frost- og løvfaldsmåler” i XII som en nærmest bokstavelig referanse til Christensens anvendelse av sommerfuglmotivet fra Frosts elegi. Hos Christensen er imidlertid rollene endret slik at mennesket er tåpen og sommerfuglen er himmelstumperen.

En konvensjon fra den pastorale elegien som opptrer i VII er Ekkos klage over Narkissos’ død. Hos Christensen opptrer ekkoet som en synestesi (“ekko af det blå”), og det introduseres et “vi” i første terset som tilsynelatende er et forelsket par på stranden.

⁵²⁰ “stumpe”, ODS, <http://ordnet.dk/ods/ordbog?select=stumpe.2&query=stumpe>, nedlastet 22.5.2011.

⁵²¹ “stupere”, ODS, nedlastet 20.5.2011 fra <http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=stupere>.

⁵²² Frosts dikt ble publisert i 1894, og bar opprinnelig tittelen “My Butterfly: An Elegy”. Frost, Robert (1995): *Collected Poems, Prose, & Plays*, New York: Library of America, s. 36-37, 934.

Jammerbugten har fått sitt navn fra de mange grunnstøtingene som fant sted der.⁵²³ Når sommerfuglens blåfarge er et ekko, kan vi altså lese den som en avkorting av de døendes rop idet de forgår i det blå havet. Dette blir enda klarere når vi vet at Skagen er Danmarks nordligste punkt, og at Jammerbugten ligger noen mil sørvest for de to elskende som ligger “fortabt i sandet” – et intenst og vakkert bilde av kjærligheten som en emosjonell og kroppslig kraft, og synes å hevde ganske direkte at livet ikke bare “dør som ingenting”: Vi etterlater oss *noe* når vi elsker. Sonetten konstruerer et pastoralt rom som har plass både for de døendes rop, en biologisk realisme og en intens forsikring om at selv det dennesidige livet (“jord som havs og himmels mellemting”) kan fylles med mening.

Hvis vi leser “himmelstumper” som en beskrivelse av sommerfuglens evne til å gjøre himmelen mindre, kan vi forstå denne sonetten som et forsøk på å vise hvordan også ikke-menneskelige fenomener ha skapende krefter, og hvordan de kan være medskapende i et skjørt jordisk paradys. Når det poetiske subjektet ber om å bli minnet om hukommelsesbildet fra “en sommerdag på Skagen”, inviterer det altså leseren til å bidra til en aktiv erindring av rent personlige estetiske opplevelser som kan danne en kontrast til det konvensjonelle pastorale rommet. I motsetning til Ekkos klagesang over Narkissos i eldre pastorale elegier, er denne sonetten en hyllest til en jevnbyrdig og gjensidig kjærlighet som etterlater seg nytt liv når våre elementer sammenblandes og skaper etterkommere. Imperativet “mind mig” blir dermed også en bønn om at slike hukommelsesbilder ikke skal forsvinne, og selv om de manglende rimene i tertsettene (ExE FxF) antyder at tanken her ikke lar seg underordne skjemaet, står sonetten som helhet som en slags forsikring om at kjærlighet, liv, hukommelsen og det fellesskap vi har i “hinanden” ikke er “tilfældigt terningspil” men “et liv der ikke dør som ingenting”.

Dette åpner for en ny og mer bokstavelig tolkning av en frase som “barndomslandets nælde” i sonett II: Hvis vi leser dette bokstavelig, kan vi forstå ordene som en referanse til arten Nældens sommerfugl (neslesommerfugl), som er Danmarks nasjonalsommerfugl, og som er en hardfør skapning som kan fly hele året gjennom – vinteret inkludert.⁵²⁴ Det som “fanger hvad der før fløj væk som dage” blir i denne tolkningen en metafor for sonettkransen. Med andre ord: Diktet blir en sommerfugl der den subjektive erfaringen kan fanges inn slik at ikke “al erindring smuldrer”, og slik at livet kan bli – om ikke “sommerfuglelet at huske” – så i hvert fall mulig å minnes gjennom poesien.

⁵²³ “Jammerbugten”, *Den store danske encyklopedi*, http://www.denstoredanske.dk/Danmarks_geografi_og_historie/Danmarks_geografi/Indre_danske_farvande/Jammerbugt?highlight=jammer, nedlastet 29.03.2010.

⁵²⁴ Stoltze, *Danske dagsommerfugle*, s. 152.

Lysets engel – subjektivitet i *Sommerfugledalen*

Spenningene mellom pastoralen som fellesskap, andre poeters stemmer og engstelsen for poetisk innflytelse gjør at subjektet i *Sommerfugledalen* må forstås i relasjon til både landskapet og de andre subjektene i teksten. Sonett VI refererer til det bibelske paradiset som et pastoralt rom:

VI
Som påfugløje flagrer de omkring,
jeg tror jeg går i paradisetts have,
mens haven synker ned i ingenting,
og ordene, der før var til at stave,

opløser sig i falske øjepletter,
dukatfugl, terningfugl og Harlekin,
hvis gøglerord om kiselhvite nætter
forvandler dagens lys til måneskin.

Her gror de stikkelsbær- og slåenbuske,
som ligegyldigt hvilke ord du spiser
gør livet sommerfuglelet at huske.

Skal jeg måske forpuppe mig og måbe
ved alt, den hvite Harlekin fremviser
og foregøglers universets tåbe.

Da Christensen ble tildelt Siegfried Undsel-prisen i 2006, spurte den tyske lyrikeren Durs Grünbein i tildelingstalen hvem “universets tåbe” kan være. Han undres om denne skikkelsen kan være en allegori over en fremskrittstro og teknologisk-naturvitenskapelig interessert mennesketype, med enorme ambisjoner og liten innsikt i konsekvensene av sine egne handlinger:

Kan det være den nye tids menneske, et væsen af type som kvantefysikerens eller genforskerens, for hvem naturen bliver fremmed i den udstrækning, at han griber formende ind i den og således tilvejebringer en anden natur, grusomt smuk og i sig selv katastrofisk? Den dristige iagttager, hvis svimmelhedsfølelse tager til, desto mere han forsøger at sige sig fri fra den? Ingeniøren, for hvem flyvemaskineturbiner og sekskantede iskrystaller hører til samme klasse af fuldkomne former? Den universalmelankoliker, der som kaosforsker med sin prætentiose lære om sommerfugleeffekten bliver til en art atomalderens Hamlet?⁵²⁵

I lys av Christensens kritikk av kjernefysikkens oppdagelser og våpenteknologisk innovasjon er dette rimelige spørsmål. En slik modernitets- og fremskrittskritisk impuls har vært til stede i forfatterskapet helt fra de første publiserte tekstene.

⁵²⁵ “Et menneske, som uden besvær rørte ved sprogets hemmeligheder”, i *Information*, 8. januar 2009, <http://www.information.dk/178854>, nedlastet 5. oktober 2010. Oversatt av Anton Geist og Niels Ivar Larsen.

Men Peter Øvig Knudsen påpeker i et intervju at Christensen har stanset under høytlesninger for å forklare dette uttrykket for tilhørerne:

[Man] mærker [...] i *Sommerfugledalen* en humor, som er mere hvilende eller overlegen, viis. Når du for eksempel til en oplæsning pludselig kan standse op efter linjen om 'universets tåpe' og sige, 'det er jo mig!'.
"Det er bare lidt pædagogik. Hvis nogen nu ikke forstod det."⁵²⁶

Her foreslår Christensen selv en langt mer spesifikk tolkning av denne skikkelsen – universets tåpe er forfatteren selv. Men hverken tanken om universets tåpe som representant for moderniteten eller ideen om at denne figuren står for Inger Christensen selv er spesielt berikende for forståelsen av verket. Hvis vi legger til grunn at pastoralen er en representativ anekdote om menneskets styrke overfor verden, kan vi imidlertid tilføye en tredje mulighet: Universets tåpe er et mildt ironisk uttrykk for de moderne restene av en pastoral subjektivitet som på selvrefleksivt vis kritiserer misforholdet i størrelsesorden mellom de problemstillinger det engasjerer seg i og den makt det har til å påvirke dem.

Et annet ord som fortjener en forklaring er "øjepletter", som er en variant av mimikrymotivet som vi så hos irislarvene. Dette er en biologisk fagterm for de advarselmerkene enkelte arter bruker for å true potensielle rovdyr. Uttrykket "falske øjepletter" synes derfor å være noe redundant i denne sammenhengen, for hvordan kan noe være dobbelt falskt? Kanskje henspiller falskheten på navnet til sommerfuglen påfugløye, for her har vi jo en art som har øjepletter, og som mennesket i sin tur har oppkalt etter påfuglen (som også har slike øjepletter). Første tersett åpner med et deiktisk "Her", som trolig viser tilbake til "haven", som er utsigelsens sted. Her metaforiseres ordet til en frukt som kan spises, og effekten av dette er at livet blir "sommerfuglelet at huske" – en underlig neologisme som synes å bryte med den øvrige tematiseringen av hukommelse og erindring som poetisk arbeid i de andre sonettene. Det er også nødvendig å legge merke til at subjektet her henvender seg til et "du" – kanskje bare en retorisk størrelse i betydningen "man", eller kanskje en mer direkte apostrofering av leserinstansen. Det er imidlertid "likegyldigt" hvilket ord dette duet spiser, og dermed synes subjektet å fremme en kritikk av eller mistro til den pastorale utsigelsen.

Valget av sommerfuglarter i denne sonetten er derimot hverken likegyldig eller tilfeldig. Sonetten nevner hele fire sommerfuglarter, men repetisjonen og bruken av stor forbokstav signaliserer at en av dem er sentral i sonetten. Stikkelsbærmåler (*Abraxas grossulariata*, dansk: Harlekin) har stikkelsbær og slåpetorn (dansk: slåenbusk) som fôrplanter. I naturvitenskapelig forstand er larven til sommerfuglen en destruktiv "fiende" av

⁵²⁶ Knudsen, "Tilfældets poet", s. 256.

våre kulturplanter: Stikkelsbærmålerens larver har blitt regnet som skadedyr fordi de kan ødelegge avlinger. Men den kan også forstås som en kreativ skikkelse: Harlekin er en velkjent figur fra *commedia dell'arte*-tradisjonen, der han er en smidig motstander i dobbel forstand – han beveger seg akrobatisk, men behersker også språkspillet i satiren og parodien. Teaterhistorikere har dessuten vist at *commedia dell'arte*-spillene i renessansen inneholdt partier der rollefigurene synger madrigaler, en diktform som regnes som opphavet til sonetten.⁵²⁷ Harlekin kan forstås som en kunstnerskikkelse, eller kanskje som en allegori over den poetiske smidighet som sonettdikteren må ha for å mestre sjangeren. Det latinske *Abraxas* i artsnavnet til sommerfuglen er dessuten et trylleord som blir brukt i gnostisismen og kabbalismen. Diktet synes å spille både på teaterfiguren og den kabbalistiske referansen når det lar sommerfuglene fremføre “gøglerord”. Han kan også være en mørkere og mer skremmende kraft i teksten. I Dantes *Inferno* er Alichino/Alichin navnet på en djevel som torturerer forbrytere. Andre kilder forklarer Harlekin som en djevleskikkelse fra kristen eller hedensk mytologi, eller til og med som en underverdenens hersker.⁵²⁸

Harlekens kunstneriske ferdigheter peker tilbake til lysets engel i sonett I: Når den forvandler sollys til måneskinn og viser frem sine ferdigheter for subjektet, blir den et skapende vesen som transformerer verdens fenomener til noe annet. Ifølge Kaare Nielsen er “lysets engel” i sonett I “et direkte citat fra [B.S.] Ingemanns salme ‘Lysets engel går med glans’”.⁵²⁹ I denne salmen fordriver engelens “strålekrans” “alle nattens skygger sorte”. Dette er en grundtvigiansk engel, som sprer lys og omfavner hele skaperverkets eksistens: Ingemann beskriver hvordan Gud hører vår “morgensang”, og at hans kjærlighet er nærværende i “hvert solglimt”. Den gyldne fargepaletten fra Ingemanns salme (“glans”, “gyldne skyer”, “himmel-glans”, “solglimt”) klinger med hos Christensen som de rødgule sjatteringene “zinnober, okker, guld og fosforgule”. I Ingemanns salme heter det videre at engelen “i sin kåbes stråleflor / favner [...] alverdens glade vrimmel”.⁵³⁰ Dette “vrimmel” av liv i skaperverket synes å klinge med når Christensens subjekt tviler på det “vingeflimmer” som beskues i Sommerfugledalen, og kåpemotivet dukker også opp hos Christensen i

⁵²⁷ Katritzky, M.A. (2006): *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam og New York: Rodopi, s. 55. Sonetter som ble tonesatt på 1500-tallet gikk under termen *madrigal*, men termen ble også brukt om andre strofe- og diktformer. Se Mönch, Walter (1955): *Das Sonett*, Heidelberg, s. 82-83, her etter Lauvstad, Hanne (1993): *Moderne sonetter. En studie av form og funksjon i skandinavisk sonettdiktning etter 1940*, Oslo: Solum, s. 39. For et annerledes perspektiv på sonettermens etymologi, se Oppenheimer, Robert (1989): *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*, Oxford: Oxford University Press.

⁵²⁸ Se Lima, Robert (2005): *Stages of Evil. Occultism in Western Theater and Drama*, Lexington, Kentucky: The University of Kentucky Press, s. 57-60 for en utførlig diskusjon av Harlekinnavnets etymologi.

⁵²⁹ Nielsen, “Spredte spejlinger”, s. 50.

⁵³⁰ Ingemann, B.S. (2003): “Lysets engel går med glans”, *Den danske salmebog*, København: Vajsenhus', s. 752.

artsnavnene “sørgekåbe” (i sonett IV, V og XV) og “kejserkåbe” (i XIII), som for å forsterke identifikasjonen mellom sommerfugl og engel. L-lydens 26 forekomster i sonetten holder de sentrale elementene i den første sonetten med en særegen allittererende musikalitet: Christensen lar de to l-lydene som omslutter “lysets engel” føres videre i “Apollo” og i “ildfugl, poppelfugl og svalehale”, og heterogene elementer bindes sammen med de allittererende konsonantene.

Men den mildhet som kjennetegner Ingemanns engel er bare ett aspekt av den engelen vi møter hos Christensen. Leni H. Torvbråten har antydnet at skikkelsen “kan henseile på Lucifers fall”. Torvbråten avviser imidlertid at det finnes “noe grunnlag for å anta et djevlesk nivå i *Sommerfugledalen*” annet enn i nedstigningsmotivet.⁵³¹ Men kanskje skal ikke dette betydningslaget avvises så raskt? Annette Bøgh antyder at Morfeussommerfuglen blander det å “ligne Gud” med “et syndefald”. Dette gir fallet ned i det askegrå “et blasfemisk tilsnitt”, ifølge Bøgh.⁵³² Mads Fedder Henriksen sier rett ut at lysets engel hos Christensen “er den engel, som har magten over lyset, men også den faldne engel, Lucifer, djævelen”.⁵³³ Både Bøgh og Henriksen sier dermed at denne skikkelsen tar opp i seg motsetningene mellom den grundtvigianske budbringeren og den eldre forestillingen om den falne engel. Hos Christensen er det mytologiske laget representert i sommerfuglenes fargesjattering (“fosforgule”), men den kan også forstås som en diskret referanse til stjernekonvensjonen i den pastorale elegien. “Phosphorus” er den greske termen for morgenstjernen som på latin kalles Lucifer. I Tennysons *In memoriam* opptrer planeten Venus både som “Phosphor” og i en sammenskriving med det greske navnet for aftenstjernen (“Hesper-Phosphor”). Tennysons subjekt omtaler også planetens “double name”.⁵³⁴

Vi kan også finne referanser i Bibelen som forsterker tolkningen av lysets engel som en djevlesk bedrager. I 2 Kor 11, 14: “Menighetene i Makedonia som forbilde” snakker Paulus om falske apostler, og om hvordan Satan kan forvandle seg til en lysets engel for å forlede menneskene. Stedsnavnet i Christensens første sonett synes å alludere til stedsnavnet i bibelteksten. I et intervju refererer Christensen til Brajčínodalens sommerfugler som “de

⁵³¹ Torvbråten, “Inger Christensen: Sommerfugledalen”, n10.

⁵³² Bøgh, “Vingeslag”, s. 181, 182.

⁵³³ Henriksen, “Blikket i fokus”, s. 197.

⁵³⁴ “Bright Phosphor, fresher for the night, / By thee the world’s great work is heard / Beginning, and the wakeful bird; / Behind thee comes the greater light. / [...] / Sweet Hesper-Phosphor, double name / For what is one, the first, the last, / Thou, like my present and my past, / Thy place is changed; thou art the same.” Tennyson, Alfred Lord (1983): *In Memoriam A.H.H.*, i Allison et al. (red.) (1983): *The Norton Anthology of Poetry. 3rd Edition*, New York og London: Norton, s. 713. For en diskusjon av Tennysons bruk av sjangerkonvensjoner, se Kennedy, Ian H.C. (1977): “*In Memoriam* and the Tradition of the Pastoral Elegy” i *Victorian Poetry*, vol. 15, nr. 4.

krigeriske væsener”,⁵³⁵ en fremmedgjøring av det vakre insektet som indikerer at den har en langt mer ambivalent status enn det ytre skjønnheten skulle tilsi. Likeledes hevder Jette Lundbo Levy at man “[m]idt i skjønnheten fornemmer [...] en konfrontation med mørke kræfter”.⁵³⁶ Bloom leser Satan i Miltons *Paradise Lost* som en allegori over den moderne poetens dilemma.⁵³⁷ Kanskje kan vi derfor lese spørsmål-svar-sekvensen i sonett I (“Er dette” – “Nej”) som en allusjon til det kjente partiet i begynnelsen av *Paradise Lost* der Satan gjør sin inntreden i Helvete, og der han transformerer seg fra en strålende himmelsk engel til en like strålende bedrager:

’Is this the region, this soil, the clime,’
Said then the lost Archangel, ‘this the seat
That we must change for Heaven, this mournful gloom
For that celestial light?’⁵³⁸

Både syntaksen og de poetiske motivene har gjenklang hos Christensen – Satan ser seg om og spør “Is this”, mens subjektet hos Christensen spør “Er dette”. Det synes også å være auditive og semantiske korrespondanser mellom “the lost Archangel” og “lysets engel”.

Den nedstyrtede engelen ser seg om og bestemmer seg for å gjøre Helvete til sitt sted:

Farewell, happy fields,
Where joy for ever dwells! Hail, horrors! hail,
Infernal World! and thou, profoundest Hell,
Receive thy new possessor – one who brings
A mind not to be changed by place or time.
The mind is its own place, and in itself
Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven.⁵³⁹

De siste linjene antyder at sinnets blotte skaperkraft kan omforme selv Guds himmel til sin motpart. Med ordene “Be it so” synes han å gjenta selve den guddommelige skaperhandlingen i Bibelen, men istedenfor en skapelse *ex nihilo* blir vi vitne til en *omskapelse* av Jorden. Omskapelsen av allerede eksisterende stoff til nye former er et sentralt motiv også hos Christensen. Vi kan også sammenligne Satans “happy fields” med Christensens kålsommerfugl “fra en eng i Vejle” i sonett III. Miltons falne engel betegner sin nye bolig som “this mournful gloom” og Christensens subjekt spør hva kålsommerfuglen vil “i denne dystre luft”. Parallellene synes ytterligere styrket av at Miltons kiasme Heaven-Hell-Hell-Heaven vrangvendes til “zinnerokker-guld-fosforgule”. Zinnerokker er en kvikksølvforbindelse som har blitt brukt i malerkunst siden antikken, og som er kjent for å ha forårsaket alvorlige kvikksølvforgiftninger. Gult fosfor er likeledes et svært giftig stoff som selv antenner ved lave

⁵³⁵ Knudsen, “Tilfældets poet”, s. 230-231.

⁵³⁶ Lundbo Levy, “Samtale med Inger Christensen”, s. 28.

⁵³⁷ Bloom, *Anxiety*, s. 20.

⁵³⁸ Milton, John (1996): *Paradise Lost*, London: Penguin, bok I, linje 242-245.

⁵³⁹ Milton, *Paradise Lost*, bok I, linje 249-255.

temperaturer. Når disse toksiske substansene på kiastisk vis omslutter de ufarlige stoffene oker og gull, synes denne “sværm af kemisk grundstof” å vise både til det skjønne og til det truende, og det forsterker bildet av engelen som en høyst tvetydig skikkelse. Når den poetiske stemmen i sonett III sier at nattsvermeren “Morfeus [...] viser mig hvor blødt det er at falde / ned i det askegrå og ligner gud”, synes både parallellføringen og avviket fra Milton å være en gjennomgående struktur i kransen.

Christensen er ikke den eneste dikteren som lar tvetydige lysende skapninger opptre i sine dikt: Blake har skrevet det lange diktet *Milton*, der han omskaper 1600-tallsdikteren til en lysende udødelig skapning “Of terror & mild moony lustre” som “caus’d the Spectres of the Dead to take sweet forms / in likeness of himself”.⁵⁴⁰ Denne skremmende og måneskimrende skapningen besitter altså en kraft som omskaper de dødes ånder til “sweet forms” i sitt eget bilde. Blake skal ha hevdet at han skrev det lange diktet under Miltons åndelige veiledning, og at den store 1600-tallspoeten fungerte som en spirituell veiviser eller åpenbaring om poesien sanne vesen.⁵⁴¹ I Shelleys *Adonais* opptrer Milton som en lysende ånd på jorden: “his clear Sprite / Yet reigns o’er earth; the third among the sons of light”. Den siste frasen blir forstått som Shelleys kongerekke av episke poeter (Homer, Dante og Milton), og viser hvordan døde dikterforfedre fremdeles utøver sin innflytelse på det jordiske livet i Shelleys dikt. Keats, som er objektet for Shelleys pastorale elegi, karakteriseres likeledes som Miltons posthume sønn.⁵⁴² Bloom utroper Milton til det sentrale problemet i enhver teori og historie om poetisk innflytelse i det engelske språket.⁵⁴³ *Sommerfugledalen* viser at denne innflytelsen også når inn i den skandinaviske poesien.

I essayet “Sandhedens skygge” diskuterer Christensen Blakes kobberstikk av Newton fra 1795. Den britiske fysikeren er avbildet som “det klassiske heltebillede”, den “græske atlet som budbringer” (H 7). Christensen kommenterer Newtons mange bedrifter: “fysikeren, astronomen, matematikeren Isaac Newton, professor ved Cambridge, møntmester og præsident for Royal Society, opdageren af tyngdeloven, af lysets farvespredning m.m.” (H 9), noe som skriver Blake og Newton inn i Christensens poetiske stamtavle. I samme essay leser vi også at Newtonstikket bygger på et annet og eldre stikk av Adamo Ghisi, som igjen bygger på en freske av Michelangelo i Det sextinske kapell. Dette bildet forestiller den jødiske kongen Abias, som arver en krig etter sin far, og som vinner krigen. Christensen kommenterer

⁵⁴⁰ Blake, William og Alicia Ostriker (red.) (2004): *The Complete Poems*, London: Penguin, s. 514, 515.

⁵⁴¹ Myrone, Martin (2007): *The Blake Book*, London: Tate Publishing, s. 99.

⁵⁴² Shelley, Percy Bysshe (2002a): *Adonais* i Reiman, Donald H. og Neil Fraistat (red.): *Shelley’s Poetry and Prose. Authoritative Texts and Criticism*, New York og London: Norton, l. 35-36, s. 412n3 og s. 413n6. .

⁵⁴³ Bloom, *Anxiety*, s. 33.

den ikonografiske likheten mellom Ghisis og Blakes bilder: “[M]an kunne fristes til at si, at Newton også har arvet en krig, og at han er nødt til krampagtigt at vende ryggen til hele den brogede verden for at vinde denne krig” (H 10). En slik fremstilling av relasjonen mellom Blakes ikonografi og de eldre kunstverkene har påfallende mye til felles med Christensens eget forhold til den pastorale elegien.

Brajčínodalens lysende engel kan leses som en kompleks metafor for den poetiske innflytelsen fra en dikterforfar, og de vakre sommerfuglformene som et uttrykk for de kvalitetene som Milton selv investerer i Lucifer: Fristeren er ikke slett heslig, men tiltrekkende, skapende og spennende. Hvis dette er tilfelle, så er den grundtvigianske oppfattelsen av lysets engel bare den søte forkledning som Den Onde ikler seg for den menneskelige betrakteren. Christensen låner den sataniske styrken i det miltonske forestillingsuniverset, men avviker samtidig fra forgjengerdiktet ved å svekke det evige til det forgjengelige og det hinsidige til det dennesidige. Jonathan Bate påpeker at engelen hos Rilke er ferdig med sin metamorfose fra det synlige til det usynlige, fra jord til bevissthet, og at den derfor kan stå for både dikteren og diktet.⁵⁴⁴ Lysets engel i *Sommerfugledalen* synes derfor å ha mer til felles med Rilkes engel enn med Ingemanns: Den er både et skremmende ikke-menneskelig vesen som i kraft av sin udødelighet har en suveren distanse til skaperverket, og en allegorisk figur som står for både dikteren, hennes poetiske forgjengere og diktet selv. Lysets engel blir en fundamentalt annerledes ikke-menneskelig Andre – en overdeterminert blanding av sommerfugl, nådebringende sendebud fra himmelen, poetisk forfar og satanisk fallen engel.

Den modell for pastoral subjektivitet som Alpers fremmer i *What is Pastoral?* blir utfordret av de sterkeste tekstene i den pastorale elegiens historie. I en lesning av *Lycidas* hevder for eksempel Lauren Shohet at diktet inneholder to distinkt forskjellige modeller for poetisk subjektivitet. På den ene siden står en autonom menneskelig stemme, slik den er kjent fra tidligere forskning. Men på den andre siden finnes det ifølge Shohet også en alternativ subjektivitetsforståelse som er viklet inn i ikke-menneskelige objekter i en slik grad at objektene synes å være medvirkende til den poetiske ytringen.⁵⁴⁵ Hun forstår derfor pastorale som en verden der autonome og ikke-menneskelige materielle ting er *verter* for den pastorale subjektiviteten – den pastorale poesien kan ikke overleve uten objekter, og den pastorale subjektiviteten kan bare bli til når den næres av tingene. I en slik selvbevisst tekst er det vanskelig å snakke om et autonomt poetisk subjekt. Parasittismen og tyveriet er snarere en

⁵⁴⁴ Bate, *The Song of the Earth*, s. 263.

⁵⁴⁵ Shohet, Lauren (2005): “Subjects and Objects in *Lycidas*”, *Texas Studies in Literature*, Vol. 47, nr. 2.

betingelse for den pastorale poesien. Dette betyr ikke at det lyriske subjektet oppløses fullstendig, men det betyr at det poetiske subjektet må anerkjenne og sammenligne seg med andre subjekter. Denne forståelsen av objektets betydning i diktet impliserer en diskontinuitet som krever analytiske modeller som er følsomme for sjangerens karakteristiske utvekslinger mellom subjekt og objekt.⁵⁴⁶

Vi kan på lignende vis se den pastorale subjektiviteten i *Sommerfugledalen* som en parasittisk instans siden flere av sonettene tematiserer speilinger, mimikry, tyveri og etterligning. Subjektet lar de pastorale konvensjonene styre den poetiske utsigelsen, og vi kan se den pastoralen som et determinerende mønster for den poetiske skapelsen – ikke ulikt den autopoetiske funksjon Brøndals preposisjoner, alfabetet eller Fibonaccitallene har i de tidligere verkene. Den pastorale modusen innebærer at serier med priameler, analogier og kataloger med ikke-menneskelige fenomener skrives inn i teksten, og dermed blir det lyriske subjektet så å si avhengig av deres tilstedeværelse i teksten for at leseren skal gjenkjenne pastoralformen. Men spørsmålet er om de mange intertekstene gjør at pastoralen nå virkelig bare handler om seg selv, slik Paul de Man har hevdet. Har Christensens engasjerte stemme vendt “ryggen til hele den brogede verden” for å krigen hun fører mot eldre pastorale elegiers innflytelse, og inn i en dialog og konflikt med naturpoesiens eldre stemmer? Oppgis referansen til en fysisk virkelighet til fordel for en solipsistisk meditasjon over språkets og poesiens uttrykksformer?

Borgerkrig i Brajčínodalen

Lokaliseringen av Brajčínodalen og dens betydning i sonettkransen har vært omdiskutert. En litteraturhistorie fra 1996 hevder at Brajčínodalen befinner seg “i det græske landskab Makedonien”.⁵⁴⁷ Denne feilopplysningen stammer trolig fra det faktum at det finnes et fjellandskap i Hellas som også kalles Makedonia. Andre har insistert på at landskapets faktiske lokalitet ikke spiller noen rolle i diktet, eller at toponymet “Brajčínodalen” ikke viser til en ytre virkelighet. Leni Torvbråten hevder for eksempel at diktsamlingen ikke står i et referensielt forhold til den fysiske geografien i Jugoslavia, men at den “snarere peker på seg

⁵⁴⁶ “Pastoral ‘objects’ are partially produced by subjects (insofar as they are conventional, poetic, and rhetorically invested). Conversely, pastoral ‘subjects’ thematize questions of their own agency by entering into a convention that predetermines many of their performative choices” (Shohet, “Subjects and Objects in *Lycidas*”, s. 102).

⁵⁴⁷ I omtalen av Christensen i den danske litteraturhistorien *Litteraturens veje* hevdes det at Brajčínodalen ligger i “det græske landskab Makedonien”. Fibiger og Lütken, *Litteraturens veje*, s. 340.

selv som en poetisk konstruksjon”.⁵⁴⁸ Helle Lindhardtzen hevder at Brajčínodalen er “et både geografisk, sproglig og metrisk [...] fremmed sted”, og påpeker at det er vanskelig å skandere dette eksotiske navnet for en skandinav.⁵⁴⁹ Stedsnavnet Brajčínodalen kan imidlertid enkelt skanderes hvis man lytter til Christensens egne opplesninger, der hun uttaler navnet med en tydelig aksentuering av første stavelse. Marrian Bødker hevder at kransen er “en reise i et indre fantasi- og drømmelandskap, mer end det er en konkret henvisning til et geografisk sted på landkortet”,⁵⁵⁰ og Lock og Millinge hevder at lokaliteten “betegnes direkte som værende blot til stede på papiret”.⁵⁵¹ Ingen av disse leserne knytter an til pastoralen som litterær modus, men det er tydelig at de oppfatter teksten som virkelighetsfjern eller nærmest solipsistisk.

Enkelte har antydnet at dette er et karakteristisk trekk ved den pastorale elegien som sjanger. Ellen Zetzel Lambert hevder i sin studie av den pastorale elegien at den først og fremst fungerer den som et miljø for poesien undrende og spørrende praksis:

The pastoral elegy, I would suggest, proposes no one *solution* to the questions raised by death but rather a *setting* in which those questions may be posed, or better, “placed”. It offers us a landscape. [...]his landscape itself varies from one poet and one subject to the next. But, and this is the important point, it remains a concrete, palpable world, a world in which the elegist can place diffuse, intangible feelings of grief and thereby win his release from suffering. (*Placing Sorrow*, s. xiii)

Landskapet i pastoralen er med andre ord et geografisk rom der døden som apori kan sammenføres med livets mangfold, uten at de mange konfliktfylte erfaringene til det lyriske subjektet forløses. Men kanskje skal vi ikke så lett akseptere tanken om den pastorale elegien som et imaginært rom der sorg, sinne og forløsning kan utspilles. I mestersonetten får vi for tredje gang høre det fremmedklingende navnet på utsigelsens sted:

XV
De stiger op, planetens sommerfugle
i Brajčínodalens middagshede luft,
op fra den underjordisk bitre hule,
som bjergbuskadset dækker med sin duft.

Som blåfugl, admiral og sørgekåbe,
som påfugløje flagrer de omkring
og foregøgler universets tåbe
et liv der ikke dør som ingenting.

Hvem er det der fortryller dette møde
med strejf af sjælefred og søde løgne
og sommersyner af forsvundne døde?

⁵⁴⁸ Torvbråten, “Inger Christensen: Sommerfugledalen”, s. 58-67.

⁵⁴⁹ Lindhardtzen, “Metaforens metamorfoser”, s. 16.

⁵⁵⁰ Bødker, “Kunstens tredje øje” s. 30-40.

⁵⁵¹ Lock og Millinge, “Sommerfugledalen – et requiem”, s. 81.

Mit øre svarer med sin døve ringen:
Det er døden som med egne øjne
ser dig an fra sommerfuglevingen.

I sine memoarer beskriver forleggeren Hans Jørgen Brøndum hvordan han sammen med Christensen og hennes sønn Peter reiste rundt i det sørlige Makedonia, der landskapene var “nogle af de smukkeste i noget europeisk land”. Christensen forteller hvordan diktet begynner “i en konkret sansning i et flimrende syn” som hun selv hadde opplevd “i den dal i Jugoslavien”. De også kunne skimte lysene fra Albania, som på den tiden var “en lukket og utilgjengelig verden”.⁵⁵² Dette var ikke første gang Christensen gjestet Brajčino. På 1970-tallet var forfatteren Meto Jovanovski sekretær for makedonsk PEN, og Christensen møtte ham i Ohrid, Struga, Skopje, og i hans hjemby Brajčino.⁵⁵³ Brajčinodalen (og landsbyen Brajčino) ligger ca. 15 km sør for Skopje i det som i dag heter Den tidligere jugoslaviske republikken Makedonia, og blir beskrevet som et avsidesliggende sted mellom skogkledde fjell.⁵⁵⁴

Brajčino ligger ved en av Prespasjøene sørvest i landet, der grensene mellom Makedonia, Hellas og Albania møtes. Dette grenseområdet er både farlig og forbudt å nærme seg. Den makedonske grensen, som ligger like ved Brajčino, ble krysset til fots av makedonere som flyktet fra den greske borgerkrigen (1947-9) og inn i det sosialistiske Jugoslavia, eller videre til andre land i Sovjetunionen. Etter andre verdenskrig skiftet migrasjonsstrømmen retning, og emigranter tok seg ulovlig inn i Hellas og videre til Nord-Amerika, Australia og Skandinavia. Makedonere fra Presparegionen bosatte seg i det flerkulturelle ghettolignende strøket Vognmandsparken i København i begynnelsen av 1970-tallet. Området fikk offentlig oppmerksomhet i 1971 da to spedbarn døde, trolig på grunn av manglende sanitærforhold. Det ble revet i 1979.⁵⁵⁵ Jugoslavia var preget av sterke politiske, etniske og religiøse spenninger fra 1990, og i løpet av 1991 erklærte både Kroatia, Slovenia og Makedonia sin uavhengighet. Uavhengighetserklæringen til den nye staten i september 1991 var ikke problemfri: Nabolandene anerkjente ikke det nye landets språk, kultur eller

⁵⁵² Brøndum, Hans Jørgen (2006): *I en kælder sort som kul. Erindringer*, Charlottenlund: Ries.

⁵⁵³ Han fikk et engelsk eksemplar av *det*, og oversatte senere verket til makedonsk. De to opprettholdt kontakten i de neste tiårene. Se Jovanovski, Meto (1995): “Inger – the eternal traveler” i Bundegaard, Christian et al. (red.): *Til Inger Christensen på tresårsdagen den 16. januar 1995*, [København]: Gyldendal.

⁵⁵⁴ Schwartz, Jonathan (1997): “‘Roots’ and ‘Mosaic’ in a Balkan Border Village. Locating Cultural Production” i Olwig, Karen Fog og Kirsten Hastrup (red.): *Siting Culture. The Shifting Anthropological Object*, London og New York: Routledge.

⁵⁵⁵ Schwartz, Jonathan M. (2000): “Blessing the Water the Macedonian Way: Improvisations of Identity in Diaspora and Homeland”, i Cowan, Jane K. (red.): *Macedonia. The Politics of Identity and Difference*, London: Pluto s. 118; Schwartz, “‘Roots and ‘Mosaic’ in a Balkan Border Village”, s. 257.

geografiske territorium.⁵⁵⁶ Brajčinodalen er kanskje et *locus amoenus*, men stedsnavnet skjuler større problemstillinger.

Dette er en politisk kontekst som Christensen deler med sine eldre dikterkolleger. Miltonforskeren John Martin Evans påpeker at både Vergil og Milton skriver i skyggen av en borgerkrig som de selv ble berørt av:

Writing in the aftermath of a civil war that had deprived him of his farm, Virgil had pondered the worth of the poetic vocation. Writing during the prelude to a civil war that was to absorb most of his energies in the following decade, Milton is faced with the same question. If the muse is not only thankless but powerless to boot, then what is the point of serving her so strictly? If songs are of no avail among the weapons of war, then what is the point of singing them?⁵⁵⁷

Evans påpeker at Miltons publikum hadde klassisk utdanning, og at tittelen *Lycidas* var nok til å vekke et helt sett med ideer og assosiasjoner hos leserne som peker frem til et sentralt tema i diktet: det poetiske arbeidets gyldighet. Vi som leser Inger Christensens diktning i dag har neppe den samme klassiske danning som Miltons lesere. Vi gjenkjenner ikke automatisk navn som Thyrasis eller Lycidas, og får ikke de samme assosiasjoner til metapoetiske refleksjoner over diktningens verdi i en samtid da krigen truer alt liv. Vi mangler også den naturvitenskapelige kunnskapen som diktet krever – sommerfuglene som katalogiseres i verket er i stor grad ukjente for oss, og stedsnavnet som Christensen nevner tre ganger kjenner vi kanskje heller ikke. Parallellene mellom Vergils, Miltons og Christensens dikt er likevel påfallende. Alle diktene er konstruert rundt tradisjonen fra Theokrits pastorale elegi, og alle reflekterer over den poetiske sangens rolle og funksjon i en samtid da den synes marginalisert. Og som hos Vergil og Milton representerer Christensens pastorale tilbaketrekning til Brajčinodalen en bevegelse i et landskap på randen av borgerkrig.

Biodiversitet

I begynnelsen av avhandlingen antydet jeg at moderne forestillinger om en økologisk krise har fornyet interessen for pastoralen som litterær form blant økokritikere. Når Christensen situerer en pastoral elegi i et landskap som står på randen av borgerkrig, kan dette forstås både

⁵⁵⁶ Bulgaria anerkjente den nye staten, men ikke nasjonen eller nasjonalspråket; det nye Jugoslavia nektet å ratifisere grensen mellom Makedonia og Serbia; den serbiske ortodokse kirke benektet den makedoniske motpartens status, og Hellas, som hadde allerede utfordret forestillingen om et makedonsk territorium i flere tiår, tolket grunnloven, flagget og navnevalget som et uttrykk for ekstraterritoriale ambisjoner. Se Cowan, Jane K. (red.) (2000): *Macedonia. The Politics of Identity and Difference*, London: Pluto for flere diskusjoner av Makedonias historie. Se også Vasiliadis, Peter (1989): *Whose are you? Identity and Ethnicity Among the Toronto Macedonians*, New York: AMS Press.

⁵⁵⁷ Evans, John Martin (1998): *The Miltonic Moment*, Lexington, KY: University of Kentucky Press, s. 80.

som en forlengelse av de eldste poetiske tradisjoner og som en fornyelse av en intenst konvensjonell historisk form: Pastoralen som et uttrykk for menneskets relative styrke overfor verden, den pastorale elegien som en ambisiøs og eksklusiv poetisk sjanger, og sonettkransen som en like eksklusiv dikterisk form der tanken enten må innordne seg et metrum eller åpenlyst trosse de rammer som formen danner. Det finnes ikke hyrder i *Sommerfugledalen* fordi de er erstattet av et moderne subjekts bekymringer, engstelser og lengsler. Fellesskapet av poeter-som-gjetere er heller ikke et uproblematisk rom fordi Christensen ikke kan anvende pastoralens konvensjonelle apparat uten å distansere seg fra eldre dikterstemmer. Men som vi så innledningsvis, kan man komme lengre hvis man bruker entomologisk kunnskap. I artsnavnene til insektene i Brajčínodalen kan vi gjenfinne hyrdene som sang i Theokrits og Vergils idyller: Sommerfuglen som kalles Sort ildfugl i Danmark bærer det latinske navnet *Lycaena tityrus*, etter Tityrus i pastoraldiktingen.⁵⁵⁸ I Blåfuglfamilien finner vi en *Meleageria daphnis*, og blant svalestjertene (dansk: *svalehaler*) finner vi en *Battus lycidas*.⁵⁵⁹ Tre av de fire sommerfuglnavnene som opptrer i sonett I refererer altså til pastoralens gjetere.

Tanken om at *Sommerfugledalen* er skrevet for å minne om de faktiske insektenes eksistens har allerede blitt introdusert av Erik Skyum-Nielsen, som antyder at de over 30 sommerfuglartene nevnes fordi Christensen ville “værne om dem blot ved at anvende deres navne”.⁵⁶⁰ Han ser en spenning mellom “en fryd ved sommerfuglenes mangfoldige farve- og formpragt, sådan som denne har vist sig for poeten et sted i Sydeuropa [... og] sorgen, længslen efter det og dem, der døde, harmen over grusomheden i forgængeligheden”.⁵⁶¹ Vi kan tilføye at denne innsikten er en del av den pastorale ironien i verket: Møtet med naturens sykluser av liv og død utløser refleksjoner over menneskelivets vilkår og til verdens mangfoldighet. Imidlertid konkluderer Skyum-Nielsen med å hevde at “først og fremmest er de femten digtes kreds en overgiven leg med ord, og som sådan nyttig og smuk i sig selv”.⁵⁶²

Denne påstanden er jeg ikke enig i, og jeg vil hevde at engasjementet for det faktiske også er til stede i *Sommerfugledalen*. For det er ikke bare universelle eksistensielle spørsmål som reises i *Sommerfugledalen*: Christensen forteller i et intervju om kontrastene mellom det yrende livet i Makedonia og det forsvinnende artsmangfoldet i dansk sommerfuglfauna: Hun “gikk en tur en eftermiddag i dalen, og [...] der var usædvanligt mange i forhold til

⁵⁵⁸ Stoltze, *Danske dagsommerfugle*, s. 284. Stoltze hevder at sommerfuglen er oppkalt etter Tityrus i Vergils *Ekloger*, men Vergil hentet som kjent fortellingen om Tityrus fra Theokrit (Se Gifford, *Pastoral*, s. 18).

⁵⁵⁹ Disse sommerfuglene er ikke de eneste som bærer navn etter pastorale gjetere: Andre bærer navn som Parage menalcas, *Polyommatus corydon* og *Harkenclenus titus mopsus*.

⁵⁶⁰ Skyum-Nielsen, “Lidenskabens struktur”, s. 9.

⁵⁶¹ Skyum-Nielsen, “Lidenskabens struktur”, s. 7.

⁵⁶² Skyum-Nielsen, “Lidenskabens struktur”, s. 14.

herhjemme, hvor talrige arter nu om dage er uddøde. Dalen var som en sommereng i Danmark i 1944, i min barndom”.⁵⁶³ Christensens observasjon er i det store og hele korrekt. Det er registrert 98 arter dagsommerfugler i Danmark. 11 er utdødd, 43 er rødlistet og 32 rangeres fra nesten truet til kritisk truet. Mnemosynesommerfuglen fantes for eksempel i Danmark frem til 1961, men til tross for totalfredningen er det nå forsvunnet fra dansk jord. Av de 721 registrerte artene nattsommerfugler (ugler, møll, svermere osv.) er 39 forsvunnet, 165 rødlistet og mange truet.⁵⁶⁴ Ikke alle de truede artene fikk plass i *Sommerfugledalen*: Christensen ville gjerne ha med sitronsommerfuglen, men fikk det ikke til fordi navnet ikke passet med sonettens jambiske metrum. “Det er jeg meget ked af, for den er så fin”, sier hun, før hun tilføyer: “Eller *var* – jeg har ikke sett den i årevis”.⁵⁶⁵ Møtet med artsmangfoldet i Makedonia utløser altså en refleksjon over de mange artene som er forsvunnet fra dansk jord.

Dette var ikke bare et nasjonalt anliggende: Christensen skriver *Sommerfugledalen* på et tidspunkt da et viktig skifte i både vitenskapelig og politisk bevissthet om artsmangfold finner sted. Begrepet *biodiversitet* ble formulert i USA i 1986, og publisert i 1988. Det gikk få år før begrepet ble vanlig langt utenfor spesialistfeltet.⁵⁶⁶ I 1992 ble det første FN-toppmøtet om miljø og utvikling arrangert i Rio. Arrangementet markerte at den geopolitiske krisen fra den kalde krigen var avløst av felles globale utfordringer som drivhuseffekt, global oppvarming og ozonlagets tilstand. Et av målene for møtet var å vedta en ny FN-konvensjon om biologisk mangfold. Toppmøtet ble referert til som “the Earth Summit”, og i kjølvannet av møtet ble det globale perspektivet understreket, ikke minst fordi de fattigste landene på planeten er ansvarlige for de områdene som har størst biodiversitet.⁵⁶⁷ Makedonia er et godt eksempel på nettopp dette: Artsmangfoldet i regionen omkring Prespasjøene har blitt omtalt som unik i global sammenheng, og det lave befolkningstallet og et variert klima har produsert en svært stor mengde arter. Brajčínodalen er alene tilholdssted for over 250 sommerfuglarter, hvorav 77 er endemiske for Balkan.⁵⁶⁸ Det makedonske området i og rundt nasjonalparken er uvanlig rikt på sommerfugler. Nasjonalparken inneholder over 1600 sommerfuglarter, eller

⁵⁶³ Knudsen, “Tilfældets poet”, s. 230-231.

⁵⁶⁴ Tallmaterialet stammer fra <http://redlist.dmu.dk>, nedlastet 24.08.20. Fredningen av mnemosynesommerfuglen er omtalt på <http://www.lepidoptera.dk/>, nedlastet 24.08.10.

⁵⁶⁵ Knudsen, “Tilfældets poet”, s. 231, uth. i orig.

⁵⁶⁶ Wilson, Edward O. (1997): “Introduction” i Reaka-Kudla, Marjorie L.; Don E. Wilson og Edward O. Wilson (red.): *Biodiversity II. Understanding and Protecting our Biological Resources*, Washington, D.C.: Joseph Henry Press, s. 1-2.

⁵⁶⁷ Food and Agriculture Organization of the United Nations (1993): *Harvesting Nature's Diversity*, s. 3. Nedlastet 12.10.2010 fra <http://www.fao.org/docrep/004/V1430E/V1430E00.htm>.

⁵⁶⁸ Macedonian Cultural and Information Centre (u.å.):

<http://www.macedonia.co.uk/client/index1.aspx?idp=modules&page=426>, nedlastet 22.03.2010.

nesten en art for hver kvadratkilometer.⁵⁶⁹ I senere tid har imidlertid tilstanden til den rike biodiversiteten i Makedonia blitt beskrevet som alarmerende. Årsakene er mange – manglende miljøbevissthet blant innbyggerne, utdatert teknologi, mangel på bærekraftige jordbruksmetoder, ulovlig jakt, lav kapasitet i institusjoner, manglende strategisk planlegging og ukontrollert urbanisering og industrialisering blir nevnt som viktige faktorer.⁵⁷⁰ Dette er bare et av mange sørgelige eksempler på den politiske kompleksiteten i spørsmål om miljø og økologi. Det viser også hvor presserende det var å få etablert et begrep som kunne brukes for å problematisere den manglende bevaringen av biologisk mangfold på globalt plan.

I *Sommerfugledalen* konstruerer Christensen et forestillingsunivers der jorden kan løftes “op som diadem”, og der “jord som havs og himmels mellemting” kan besynges. Sommerfuglene står for både subjektet, diktet, pastoralens gjeter, subjektets familiemedlemmer og selve den kunstneriske skaperprosessen som forvandler gamle konvensjoner til nye dikt – en prosess som har mye til felles med det Ursula K. Heise har kalt en “ecological imagination of the global”: Verket er en “detailed exploration of a local site that on close inspection turns out to be linked to the global in unanticipated, sometimes unsettling, and sometimes exhilarating ways”.⁵⁷¹ Det kan synes forsert å kalle *Sommerfugledalen* et moderne langdikt sammenlignet med verk som *det* og *alfabet*. Men som Smaro Kamboureli har påpekt, er ikke nødvendigvis langdiktets former *nye* – det lange diktet viser frem formens skapelse, endring, og kanskje også dens opphør.⁵⁷² Christensens anvendelse av sonettkransen, den pastorale elegien og den naturvitenskapelige kunnskapen om sommerfugler er derfor eksempler på at den poetikken som ble etablert med *det* fremdeles er en del av hennes poetiske praksis: Verket kombinerer sonettkransens strenge og forutsigbare form med de mange variasjonsmulighetene som pastoralen skaper. Den “vitenskapelige” undersøkelsen som hver enkelt sonett representerer, utspennes mot den anekdotiske karakteren i pastoralen. De logiske slutningene i de analogiske *priamel*-strukturene brytes mot mangetydige og ustabile navn. Det pastorale subjektets lyriske uttrykk

⁵⁶⁹ “[T]here are over 1,600 species of butterflies which considering the size of the Park (1,605 km²) is quite exceptional (this is almost one species for every square km!)”. United Nations Development Programme, Global Environment Facility (2005): *Integrated Ecosystem Management in the Prespa Lakes Basin of Albania, FYR-Macedonia and Greece*, PIMS nr. 1996, s. 8. Nedlastet 05.03.2010 fra http://www.gefweb.org/Documents/project_proposals_for_endorsement/documents/Regional-PrespaLakesBasinofAlbania.pdf

⁵⁷⁰ Europakommisjonen (2008): *Benefits for the former Yugoslav Republic of Macedonia and other countries of SEE of compliance with the environmental acquis Final Report– Part II: Country*, s. 4. Nedlastet 05.03.2010 http://ec.europa.eu/environment/enlarg/pdf/report_macedonia_feb08.pdf

⁵⁷¹ Heise, *Sense of Place and Sense of Planet*, s. 210.

⁵⁷² Kamboureli, Smaro (2008): “The Long Poem’s Race away from Modernity” i Ole Karlsen (red.): *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*, Tromsø: Unipub, s. 194-196.

kontrasteres mot de mange ikke-menneskelige fenomenene som også er skapende individer i teksten. Christensen absorberer eldre poetiske former for å teste ut deres gyldighet og vise frem de punkter der de ikke lenger kan videreføres uten at eldre poeters stemmer overdøver de yngre. Kombinasjonen av sonettkrans og pastoral elegi er derfor både innovativt og tradisjonsbevisst, og produserer et rom som kan inneholde både en allegorisk metapoese og en etisk bevissthet om en ikke-menneskelig natur som er i ferd med å forsvinne.

6. Poesiens ansvar

Hvorfor trenger vi poeter? De er ikke filosofer, selv om de forsøker å forklare verden og menneskets plass i den. De er heller ikke en kilde til moralske normer, selv om de en gang forsøkte å fortelle oss hvordan vi burde leve. Jonathan Bate reflekterer over slike spørsmål mot slutten av *The Song of the Earth*, og svaret han finner er at poeter kan artikulere forholdet mellom indre og ytre verdener – menneskehet og miljø, person og sted – på særlig opplysende eller provokative måter. Han konkluderer derfor i forlengelsen av Heidegger: “If mortals dwell in that they save the earth and if poetry is the original admission of dwelling, then poetry is the place where we save the earth”.⁵⁷³ Vi kan spørre oss hva Christensen ville ha sagt om en slik påstand. Kanskje ville hun svart åpent, springende og reflekterende, og påpekt at slikt kunne det være en sannhet i, men også at man ikke lenger kan uttrykke seg i slike høytidelige termer. På den andre siden ville hun kanskje også si at selve *følelsen* av poesien som jordens redning ikke lar seg utviske i det moderne. Utenfor vår menneskeverden finnes det en ikke-menneskelig natur som er “større og mangfoldigere end vi nogensinde før har kunnet se og turdet tro”.⁵⁷⁴ Kanskje ville hun derfor også si at poesien kan gi oss et innblikk i en større verden, hinsides våre dagligdagse erfaringer?

Sommerfugledalen var det siste skjønnlitterære verket Christensen utga i sin levetid, og på mange måter er sonettkransen en kulminering av hennes poetiske virke. Men i sine essays fortsetter hun undersøkelsen av poesiens evne til å utsi noe om menneske, språk og verden. I et essay publisert året etter *Sommerfugledalen* diskuterer hun den kinesiske dikteren Lu Chi og hans poetikk *Wen fu*. Denne boken, som ble skrevet på 200-tallet, anvender en poetisk form som ifølge Christensen ble brukt “i lange fortellende digte om historiske begivenheder eller i hyldestdige til fyrster og lederskikkelser” (H 27). Lu Chi approprierer denne formen for å skrive om “enkle, men meget indviklede ting” som begynnelsens problem, poetisk harmoni, ordvalg og “om originalitet, om angst, om inspiration, eller om hvordan man finder en form” (H 27, 28). I kjølvannet av *Sommerfugledalen* fremstår Christensens essay som en allegori over hennes egen appropriering av den pastorale elegien og sonettkransen for

⁵⁷³ Bate, *The Song of the Earth*, s. 283.

⁵⁷⁴ Jf. H 108, der Christensen diskuterer romantisk naturretorikk hos H.C. Andersen og den moderne avvisningen av slike uttrykksformer.

å skrive om lignende erfaringer. Christensen kommenterer deretter det kinesiske ordet *wen*, som på ett plan betyr kunst eller litteratur, på et annet “mønster eller struktur [...] hvor betydning og form er så uløseligt forbundne, at det ene ikke kan tænkes uden det andet”, og på et tredje “det at skrive som det naturligste udtryk for bevidsthedens dyb eller centrum” (H 29).⁵⁷⁵ Dette mangfoldet av meningslag fører Christensen frem til en innsikt i kunsten som en etisk forpliktelse:

Når Lu Chi bruker ordet *wen* får det derfor en mangfoldighet av betydninger. Det er kun på overfladen, det betyder litteratur, i virkeligheten betyder det også ansvar; også et ansvar for at si sandheten, som kan defineres som noget i retning af at kalde tingene ved deres rette navn. (H 29)

Når Christensen vil “si sandheten” og kalle tingene ved deres “rette navn”, skal det ikke forstås som et autentisk uttrykk for menneskesjelens innerste egenskaper i romantisk forstand. Å være økopoet handler heller ikke om å ansamle bestemte motiver, landskapsskildringer eller om å bruke naturen som allegorisk tegn for menneskelige interesser.

Så hvorfor trenger vi poeter? I “Vores fortælling om verden” beskriver Christensen den kunstneriske skapelsen som en forlengelse av de dynamiske relasjonene mellom forandring og former i naturen:

Det jeg kredser om, er sammenheng og forskelle mellem alle skabninger på jorden. Vores kunnen, udfoldelse og forståelse som et fælles projekt. Sten og insekter, regnskove, mennesker og skyformationer som en samlet nødvendighed. Hvis vi ikke kunne synge, spille og danse, hvis vi ikke kunne fortælle historier og berette for hinanden om verden, ville vi aldrig kunne begribe verden, og verden heller aldrig begribe sig selv gennem os. (H 20)

Inger Christensen er økopoet fordi hun søker etter litterære uttrykk som kan fange inn de fruktbare spenningsfeltene som oppstår når grensene mellom naturvitenskapelig faktisitet og poetisk selvreferensialitet blir uklare. Dette prosjektet er både epistemologisk og ontologisk. I “Realiteternes mysterium” spør hun: “Hvorfor er vi her? Anbragt midt i alt dette ikke-menneskelige, som bare er der. Hinsides godt og ondt” (H 34). I “Den naive læser” sier hun at menneskeheten “selvfølgelig [er] enestående” blant planetens skapninger, “men kun fordi jorden er enestående” – den har “udkastet det projekt, der hedder menneskeheten” i sin biosfære” (H 14). Det er ikke vårt intellekt, vår teknologi eller vår posisjon som forvaltere av verdens ressurser som definerer vår eksepsjonalitet; det er vår vilje til å presse grensene for hva vi kan vite som gjør oss unike. Som vi har sett i analysene, er vi ikke bare “udkastet” på jorden. Christensens diktning minner oss om at vi også er “sammenkastet” med det ikke-menneskelige livet. Christensens lange dikt er eksempel på en søken etter litterære

⁵⁷⁵ Christensen parafraserer trolig introduksjonen i Chi, Lu og Sam Hamill (1991): *The Art of Writing*, Minneapolis: Milkweed, s. 17. Hamills gjendiktning og introduksjon ble første gang publisert i 1987. Christensen publiserte sitt essay om Lu Chi i 1992.

uttrykksformer som kan representere Jorden i en tid da menneskets bånd til stedet, naturen eller planeten ikke lenger er en selvfølge.

Økokritikken har blitt kritisert for å være troskyldig, nostalgisk og naiv. I *The Future of Environmental Criticism* innrømmer Lawrence Buell at den første økokritikken var preget av en antiteoretisk holdning, men han påpeker også at dens verdi ligger i vektleggingen av uvanlige sjangre, økologiske intertekster og i nytolkninger av tematiske konfigurasjoner som pastoralen og den økologiske apokalypsen.⁵⁷⁶ En slik utforsking av sjangre, tema og intertekster er en sentral del av denne avhandlingen fordi dette også er viktige komponenter i Christensens poetikk. Hun er en tradisjonsbevisst avantgardist som er elsket av et stort publikum, et litteraturhistorisk paradoks som bør tilskrives tekstenes litterære kvaliteter. *det* er en ambivalent tekst som søker etter alternativer til en rådende sosial virkelighet, der naturens uopphørlige geologiske og biologiske prosesser danner grunnlaget for et nytt utopisk rom der motsetninger mellom individ og kollektiv, mann og kvinne, kultur og natur erstattes av andre og mer dynamiske relasjoner. Fokuset i dette verket ligger imidlertid først og fremst på mennesket og dets rom. *alfabet* viderefører noen av ideene fra *det* fordi det også her er tale om en søken etter et alternativt rom. Her trer imidlertid tradisjonsbevisstheten sterkere frem, både gjennom tekstens modus, i sjangerblandinger og på frasenivå. Gjennom de mange intertekstene kan det poetiske subjektet gjenerobre poesens autoritet og formulere et alternativt rom der menneskelig og ikke-menneskelig liv kan komme sammen, og der subjektive og stedsspesifikke erfaringer får ny gyldighet gjennom den poetiske ytringen. Subjektet i *Sommerfugledalen* hjemsesøkes av dikteriske ambisjoner, bekymringer over dets litterære ettermæle og engstelsen for de poetiske forfedrenes innflytelse på verket. Men også her forblir ett øye festet på den poetiske tradisjonen, og et annet på en virkelighet der en ikke-menneskelig natur står i fare for å forsvinne. Systemene i forfatterskapet fungerer som formale rammer for poetiske refleksjoner over sted, subjektivitet, erfaring og våre relasjoner til det ikke-menneskelige universet vi lever i.

Med sine mange perspektiver på lyrisk subjektivitet, ikke-menneskelige fenomener, intertekstuelle relasjoner og litterære representasjonsformer danner derfor de tre hovedverkene et bilde av et ambisiøst dikterisk prosjekt der tradisjonelle grenser mellom natur og menneske, subjekt og objekt, individ og kollektiv stadig utfordres og overskrides i øko-kosmopolitiske visjoner av globale fellesskap. For en leser som Bate er poesien en

⁵⁷⁶ Buell, *The Future of Environmental Criticism*, s. 128-133.

privilegert erkjennelsesform fordi den åpner mot værens natur.⁵⁷⁷ Til dette ville Christensen trolig svare at poesien bare er én av menneskets mange måter å forstå verden på:

Poesien er bare én af menneskets mange erkendelsesformer, og der går det samme skel ned gennem dem alle, hvad enten det drejer seg om filosofi, matematik eller naturvidenskab. Et skel mellem dem, der tror at mennesket med sit sprog står uden for verden, og dem der oplever, at et menneske med sprog er en del af verden; og at det derfor bliver nødvendigt at forstå, at idet et menneske udtrykker sig, er det også verden der udtrykker sig. Formodentlig hører vi alle sammen dagligt, at det er et udtryk for klodens tilstand, hvordan regnskoven lever og ånder. Men hvorfor skulle det ikke på samme måde være et udtryk for klodens tilstand, hvordan vi som mennesker lever og ånder og udtrykker os, f.eks. om regnskovenes tilstand. (H 44)

Poesi, filosofi og vitenskap er avtrykk av de historiske og diskursive vilkår som former menneskets væren i verden, og de er eksempler på vår anskuelse av det fysiske og mentale universet vi lever i. Poeter setter oss i stand til å forstå hvordan liv, ekspressivitet, viten og det ikke-menneskelige universets eksistens henger sammen. Poesiens ansvar betinger imidlertid både kunnskaper om den ikke-menneskelige verden, kritisk refleksjon over menneskets plass i verden og en sensibilitet overfor det liv vi deler planeten med. Det er derfor grunn til å tro at Christensen av og til savnet lesere med en dannelselse som også omfattet kunnskaper fra naturvitenskapens domene.

⁵⁷⁷ Bate, *The Song of the Earth*, s. 280.

7. Bibliografi

Verk av Inger Christensen

- (1981): *alfabet. digte*, [København]: Gyldendal
(1982): *Del af labyrinten. Essays*, [København]: Gyldendal
(1999): *Samlede digte*, [København]: Gyldendal
(2000a): *Hemmelighedstilstanden. Essays*, [København]: Gyldendal
(2000b): *alphabet*, translated by Susanna Nied, New York: New Directions
(2006): *it*, translated by Susanna Nied, New York: New Directions

Sekundærlitteratur om Inger Christensen

- “alfabet. digte” i Jørgensen, John Chr. (red.) (2001): *Dansk Forfatterleksikon. Værker*, København: Rosinante
- Andersen, Michael Bruun m.fl. (red.) (2000): *Dansk litteraturhistorie 8. Velfærdsstat og kulturkritik 1945-80*, København: Gyldendal
- Andreasen, Brian (2002): “Det ustadiges ro. En studie i *Sommerfugledalens* dødsinsigt” i *Spring* nr. 18
- Andreasen, Unni (1995): “Med ryggen til poesien – læsninger i Inger Christensens digtsamlinger *Lys og Græs*” i Pape, Lis Wedell (red.): *Sprogskyyger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag
- Asdal, Kristin (2008): “Saken” i Asdal, Kristin m.fl.: *Tekst og historie. Å lese tekster historisk*, Oslo: Universitetsforlaget
- Baggesen, Søren (1997): *Seks sonderinger i den panerotiske linje i dansk lyrik*, Odense: Odense universitetsforlag
- Bredsdorff, Thomas (2009): “Inger Christensen var enestående i dansk litteratur” i *Politiken* 05.01., nedlastet fra <http://politiken.dk/kultur/boger/ECE623031/nekrolog-inger-christensen-var-enestaaende-i-dansk-litteratur/> 15. februar 2011
- Brøndum, Hans Jørgen (2006): *I en kælder sort som kul. Erindringer*, Charlottenlund: Ries
- Bødker, Marrian (1995): “Kunstens tredje øje. Metaforens centrale rolle i Inger Christensens *Sommerfugledalen*” i *Kritik* nr. 116
- Bødker, Marrian (1993): “Ormenes tisen... – om Inger Christensens *alfabet*”, i Anne-Marie Mai (red.): *Digtning fra 80'erne til 90'erne. Læsninger af ny dansk lyrik*, København: Borgen
- Bøgh, Annette (1995): “Vingeslag” i Lis Wedell Pape (red.): *Sprogskyyger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus universitetsforlag
- Carson, Anne (2006): “Introduction” i Christensen, Inger: *it*, New York: New Directions
- Conrad, Neal Ashley (2002): “Det svimlende punkt. Synsvinkler på forfatterskabet” i *Spring*, nr. 18
- Engstrøm, Claus (1988): “Om alfabet” i Inger Christensen: *alfabet. digte* [2. udgave], København: Gyldendal.
- “Et menneske, som uden besvær rørte ved sprogets hemmeligheder”, i *Information*, 8. januar 2009, <http://www.information.dk/178854>, nedlastet 5. oktober 2010
- Frantzen, Mikkel Krause (2009): “Det er svært at vende ryggen til vand i bevægelse – 5 kommentarer om celler, bevægelser, tal og marxisme hos Inger Christensen” i *Trappe Tusind*, særnummer om Inger Christensen

- Friis, Elisabeth (2009): "Livet, luften vi indånder findes. Om Juliana Spahr og Inger Christensen", *Den blå port* nr. 81
- Hansen, Ib Fischer; Jens Anker Jørgensen og Jørgen Sørensen (red.): *Litteraturhåndbogen 2. Forfatterbiografier, litteraturlleksikon*, København: Gyldendal Uddannelse
- Haugane, Karin (2009): "Ut av Sommerfugledalen. Et essay om den danske poeten Inger Christensen" i *Bokvennen* nr. 3
- Haugen, Paal-Helge (1995): "Punktet mellom ingenting og alt", i Bundegaard et al. (red.): *Til Inger Christensen på tresårsdagen den 16. januar 1995*, [København]: Gyldendal
- Haugland, Anne Gry (2008): "'Jeg ser, at støvet løfter sig en smule'. Poetiske erkendelser i Inger Christensens *Sommerfugledalen* i *Spring* nr. 26
- Haugland, Anne Gry (2002): "Mønsterdigting. Betydningsvækst i Inger Christensens lyrik" i *Kritik* nr. 155/156
- Heidemann, Mads Dupont (1995): "Poesiens supplerende bevægelse", i Pape, Lis Wedell (red.): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag
- Hejlskov Larsen, Steffen (2004): *Betydningsstrømme i nyere dansk poesi*, København: Museum Tusulanums forlag
- Henriksen, Ann-Kristin (2006): "Samtaler med de døde – en læsning af Inger Christensens *Sommerfugledalen*", i *Synsvinkler*, nr. 33
- Henriksen, Mads Fedder (1995): "Blikket i fokus. Projektioner på og fra Inger Christensens sonetkrans" i Pape, Lis Wedell (red.): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Århus: Aarhus universitetsforlag
- Holk, Iben (red.) (1983): *Tegnverden. En bog om Inger Christensen's forfatterskab*, [Viby]: Centrum
- Højholt, Per (1969): "Overleve med angsten i behold". Anmeldelse av *det* i Aarhus Stiftsstidende 28. oktober
- Jovanovski, Meto (1995): "Inger – the eternal traveler" i Bundegaard, Christian et al. (red.): *Til Inger Christensen på tresårsdagen den 16. januar 1995*, [København]: Gyldendal
- Juul, Annelise (1998): "Mystik i Sommerfugledalen" i *Tabu* nr. 2
- Jørgensen, Bo Håkon (1986): "Eskatologiens fascination. Om Inger Christensens 'alfabet'", i *Den Blå Port*, nr. 4
- Kittang, Atle (2001): "Uavgrensande form: Inger Christensens alfabet som kunstverk" i Atle Kittang, Frederik Tygstrup og Aslaug Vaa (red.): *Blikk på kunst*, Oslo: Press
- Kjærstad, Jan (1986): "En kombinasjon av verden og meg selv. Intervju med Inger Christensen" i *Vinduet* nr. 1
- Knudsen, Peter Øvig (1995): "Tilfældets poet", i *Børn skal ikke lege under fuldmånen. Forfatterportrætter*, [København]: Brøndum Aschehoug
- Krake, Kristina (1998): "Længe leve symbolet – om billederne i *Sommerfugledalen*" i *Kritik* nr. 143
- Larsen, Svend Erik (2001): "Det jordiske gok. Inger Christensen. *det*", i Schmidt m.fl. (red.): *Læsninger i dansk litteratur. Fjerde bind 1940-1970*, Odense: Odense Universitetsforlag
- Lemhagen, Ingmar (1996): "Inspiration er at betragte et ord og derved betragte verden. Om sonetten och Inger Christensens *Sommerfugledalen*" i *Lyrikvännen*, nr. 1-2
- Lindhardtson, Helle (1994): "Metaforens metamorfoser. Former og billeder i Inger Christensens *Sommerfugledalen*" i *Passage* nr. 16
- Lock, Gitte Jæger og Tanja Millinge (2002): "Sommerfugledalen – et requiem. En læsning af Inger Christensens sonetkrans" i *Alebu*, nr. 6

- Lundberg, Liv (2005): "System og natur", i *Tekstens etiske øyeblikk og andre essays*, Oslo: Cappelen
- Lundberg, Liv (1997): "En iakttagelse av naturen". Intervju med Christensen i *Klassekampen* 21. juni
- Lundbo Levy, Jette (1992): "Samtale med Inger Christensen", i Skei, Hans H. og Einar Vannebo (red.): *Norsk litterær årbok 1992*, Oslo: Samlaget
- Lyngsø, Niels (1997): "Mimesis: mimicry, mise-en-abîme" i *Kritik* nr. 125-126
- Mortensen, Klaus P. (1993): *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning*, København: Gyldendal
- Mortensen, Klaus P. og May Schack (2007) (red.): *Dansk litteraturs historie. Bind 5: 1960-2000*, København: Gyldendal
- Møllehave, Johannes (1986): "Inger Christensen: Alfabet" i Møllehave: *Læsehæst med versefødder*, København: Lindhardt og Ringhof
- Nexø, Tue Andersen (1998): "Vækstprincipper. Systemernes betydning i Inger Christensens alfabet", i *Passage* nr. 30
- Nexø, Tue Andersen (1997): "Systemer i digtningen" i *Kulturo* nr. 6
- Nied, Susanna (1982): "Letting Things Be: Inger Christensen's *alphabet*" i *Scandinavian Review* Vol. 70 nr. 4
- Nielsen, Erik A. (1991): "Sorgens symmetri" i *Spring*, nr. 1
- Nielsen, Kaare (1997): "Spredte spejlinger i Inger Christensens *Sommerfugledalen*" i *Spring* nr. 11
- Pape, Lis Wedell (2006): "Hjemkomst i det fremmede – Inger Christensens lyriske suite 'Vandtrapper'" i *Edda*, nr. 3
- Pape, Lis Wedell (2002): "Fortælleligheder. Om tal og tale som system i Inger Christensens *det og alfabet*" i *Spring*, nr. 18
- Pape, Lis Wedell (1998): "Oscillations: on subject and gender in late modernism" i Drude von der Fehr, Bente Rosenbeck og Anna G. Jónasdóttir (red.): *Is there a Nordic Feminism? Nordic Feminist Thought on Culture and Society*, University College of London
- Pape, Lis Wedell (1995): "Tilstande. Inger Christensens essayistikk" i Lis Wedell Pape (red.): *Sprogskygger. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus universitetsforlag
- Pape, Lis Wedell (1994): *Mellem-værender. Om subjekt og køn i det senmoderne – med særlig henblik på nogle linier i Inger Christensens forfatterskab*, Aarhus: Aarhus Universitet
- Rösing, Lillian Munk (2008): "Hvad nu hvis sommerfuglen er ekshibitionist?" i *Spring*, nr. 26
- Seedorff, Christine (2002): "Utopi og dementi. Inger Christensens poetik i spændingsfeltet mellem skabelse og opløsning af betydning" i *Spring*, nr. 18
- Skyum-Nielsen, Erik (2004): *Dansk litteraturhistorie 1978-2003. Fra jeghimmel til verdensvrimmel*, Århus: Systime
- Skyum-Nielsen, Erik (2002): "Længsel og struktur. Inger Christensens tidlige og tidligste lyrik" i *Spring*, nr. 18
- Skyum-Nielsen, Erik (1998): "Lidenskabens struktur. Inger Christensen og sonetten" i *Dansk noter* nr. 1
- Skyum-Nielsen, Erik (1982a): "Man får lyst til at holde det hele i bevægelse". Intervju med Inger Christensen i *Information* 4. februar
- Skyum-Nielsen, Erik (1982b): *Modsprogets proces. Poesi – fiktion – psyke – samfund. Essays og interviews om moderne dansk litteratur*, Viborg: Arena
- Thomsen, Thomas Bo (2003): "Larve, puppe, imago. Forvandlinger i Inger Christensens *Sommerfugledalen*" i *Reception* nr. 52

- Thorup, Kirsten (1995): "Tilværelsens egentlige ansigt" i Bundegaard et al. (red.): *Til Inger Christensen på tresårsdagen den 16. januar 1995*, [København]: Gyldendal
- Torvbråten, Leni. H. (1999): "Inger Christensen: Sommerfugledalen: Enkeltsonetter og sonettekrans" i Skei, Hans H. og Einar Vannebo (red.): *Norsk litterær årbok*, Oslo, Samlaget
- Vandborg, Lise (1998): "Blikket og blindheden – billedernes iscenesættelse af mødets poetik i Inger Christensens *Sommerfugledalen*" i *Synsvinkler* nr. 21
- Varga, Somogy og Isak Winkel Holm: "Katastrofestemning. Inger Christensens *alfabet* og den kolde katastrofe" i *Trappe tusind*, særnummer om Inger Christensen, 2009
- Aakre, Tiril Broch: "Vekse, vokser, voksen. Om 'atombomben findes'" i *Vagant* nr. 1-2, 2003

Annen litteratur

- Abbs, Peter (red.): (2003): *Earth Songs. A Resurgence Anthology of Contemporary Eco-Poetry*, Dartington: Green Books/Resurgence Magazine
- Adams, Richard P. (1957): "Whitman's 'Lilacs' and the Tradition of Pastoral Elegy" i PMLA, nr. 3
- Agamben, Giorgio (2004): *The Open. Man and Animal*, Stanford: Stanford University Press
- Albertsen, Leif Ludvig (1990): "Hvor kommer ordet omverden fra?" i *Omverden*, nr. 2
- Anderson, Terry H. (2007): *The Sixties*, New York: Pearson Longman
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis og London: University of Minnesota Press
- Astley, Neil (red.) (2007): *Earth Shattering. Ecopoems*, Highgreen: Bloodaxe
- Auden, W.H. (2007): "In Memory of Sigmund Freud" i Auden, W.H. og Edward Mendelson (red.): *Collected Poems*, New York: Modern Library
- Baker, Peter (1991): *Obdurate Brilliance. Exteriority and the Modern Long Poem*, Gainesville: University of Florida Press
- Barndollar, David Phillip (2004): *The Poetics of Complexity and the Modern Long Poem*, PhD-afhandling, The University of Texas at Austin, nedlastet 22.01.2010 fra <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2124/barndollardp50540.pdf?sequence=2>
- Bate, Jonathan (2005): "Comfort Food for Thought" i *The Guardian* 30. April 2005, nedlastet fra <http://www.guardian.co.uk/books/2005/apr/30/featuresreviewsguardianreview28> 23.5.2011.
- Bate, Jonathan (2000): *The Song of the Earth*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Bate, Jonathan (1991): *Romantic Ecology. Wordsworth and the Environmental Tradition*, London og New York: Routledge
- Bate, Walter Jackson (1963), *John Keats*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press
- Beer, Gillian (2009): *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction. Third Edition*, Cambridge: Cambridge University Press
- Berling, David (2007): *The Emerald Planet. How Plants Changed Earth's History*, Oxford: Oxford University Press
- Belknap, Robert (2004) *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, CT: Yale University Press
- Bergsten, Staffan: (2007): *Den svenska poesins historia*, [Stockholm]: Wahlström & Widstrand
- Bhabha, Homi K. (2004 [1994]): *The Location of Culture*, London: Routledge

- Blake, William og Alicia Ostriker (red.) (2004): *The Complete Poems*, London: Penguin
- Bloom, Harold (1997): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Second Edition*, New York og Oxford: Oxford University Press
- Bolt, Mikkel (2004) *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*, København: Politisk revy
- Brians, Paul (1987): *Nuclear Holocausts. Atomic war in Fiction 1895-1984*, Kent og London: The Kent State University Press
- Brickman, Ronald; Sheila Jasanoff og Thomas Ilgen (1985): *Controlling Chemicals. The Politics of Regulation*, Ithaca: Cornell University Press
- Brook, Clodagh, J. (2002): *The Expression of the Inexpressible in Eugenio Montale's Poetry*, Oxford og New York: Oxford University Press
- Brooks, Cleanth og Robert Penn Warren (1976): *Understanding Poetry. Fourth Edition*, New York: Holt, Rhineheart and Winston
- Brostrøm, Torben; Christian Lund og Erik Skyum-Nielsen (red.) (2002): *Underspil. Litterær kritik i udvalg*, København: Gad
- Brown, Phil (1985): *The Transfer of Care. Psychiatric Deinstitutionalization and Its Aftermath*, London og New York: Routledge
- Browne, Janet E. (2002): *Charles Darwin. The Power of Place*, Princeton: Princeton University
- Bryson, J. Scott (2005): *The West Side of Any Mountain. Place, Space, and Ecopoetry*, Iowa City: The University of Iowa Press
- Bryson, J. Scott (red.) (2002): *Ecopoetry. A Critical Introduction*, Salt Lake City: The University of Utah Press
- Buci-Glucksmann, Christine (1986): *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris: Galilée
- Buckminster Fuller, R. (2008 [1969]): *Operating Manual for Spaceship Earth*, Baden: Lars Müller Publishers
- Buckminster Fuller, R. (1962): *Untitled Epic Poem on the History of Industrialization*, New York: Simon and Schuster
- Buell, Lawrence (2005): *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, MA: Blackwell
- Buell, Lawrence (2001): *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press
- Buell, Lawrence (1995): *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Mass. og London: The Belknap Press of Harvard University Press
- Burnham, Jack (1968): "Systems Esthetics" i *Artforum* (september)
- Byron, Lord (1986): "Darkness" i Byron, Lord og Jerome J. McGann (red.): *The Complete Poetical Works*, Oxford: Clarendon
- Canaday, John (2000): *The Nuclear Muse. Literature, Physics, and the First Atomic Bomb*, Madison og London: The University of Wisconsin Press
- Carlestam, Gösta og Birgitta Eneroth (red.) (1991): *Samtal om hus. Till kritiken av arkitekturen*, Gävle: Statens Institut för byggnadsforskning for analyser av byplanlegging og arkitektur i Gävles historie
- Carpenter, Charles A. (1999): *Dramatists and the Bomb. American and British Playwrights Confront the Nuclear Age, 1945-1964*, Westport og London: Greenwood
- Chi, Lu og Sam Hamill (1991): *The Art of Writing*, Minneapolis: Milkweed
- Chomsky, Noam (1957): *Syntactic Structures*, Den Haag: Mouton
- Cohen, Joel E. (1995): *How Many People can the Earth Support?* New York og London: Norton

- Connelly, Matthew (2008): *Fatal Misconception. The Struggle to Control World Population*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press
- Conte, Joseph (1991): *Unending Design. The Form of Postmodern Poetry*, Ithaca: Cornell University Press
- Cowan, Jane K. (red.) (2000): *Macedonia. The Politics of Identity and Difference*, London: Pluto
- Darwin, Charles (2001): "The Origin of Species", i Philip Appleman (red.): *Darwin. A Norton Critical Edition. Third Edition*, New York og London: Norton
- Darwin, Charles R. (1868): *The Variation of Plants and Animals Under Domestication*, London: John Murray
- Davis, Kingsley (2005): "An Attempt to Lay the Ghost of Malthus" i Heer, David: *Kingsley Davis. A Biography and Selections from His Writings*, New Brunswick og London: Transaction Publishers
- Débord, Guy (2002): "A Different City for a Different Life" i Tom McDonough (red.): *Guy Debord and the Situations International. Texts and Documents*, Cambridge, Mass.: October
- Deitering, Cynthia (1996): "The Postnatural Novel. Toxic Consciousness in fiction of the 1980s" i Glotfelty, Cheryl og Harold Fromm (red.): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens og London: The University of Georgia Press
- de Man, Paul (1983): *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Second Edition, Revised*, London: Routledge
- Demos, T.J. (2009): "The Politics of Sustainability: Art and Ecology" i Manacorda, Francesco og Ariella Yedgar (red.): *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, London: Koenig Books
- De Salvo, Donna (2005): "Where We Begin: Opening the System, c. 1970" i Donna De Salvo (red.): *Open Systems. Rethinking Art c.1970*, London: Tate Publishing
- Dicke, Margaret (1986): *On the Modernist Long Poem*, Iowa City: University of Iowa Press
- Dowling, David (1987): *Fictions Of Nuclear Disaster*, Houndmills: Macmillan Press
- DuPlessis, Rachel Blau (2009): "Considering the long poem: genre problems" i *Readings 4*, http://www.bbk.ac.uk/readings/issues/issue4/duplessis_on_Considering_thelongpoemgenreproblems, nedlastet 06.6.2010
- Eco, Umberto (2009): *The Infinity of Lists*, New York: Rizzoli
- "Ecocriticism" i Grodem, Michael; Martin Kreiswirth og Imre Szeman (red.) (2005): *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism. Second Edition*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press
- Eide, Tormod (1999): *Retorisk leksikon*, Oslo: Spartacus
- Ekelöf, Gunnar; Ekner, Reidar (red.): (1991): *Skrifter 1. Dikter 1927-1951*, [Stockholm]: Bonnier
- Enebakk, Vidar (2008) "Innledende essay" i Snow, C.P.: *De to kulturer*, [Oslo]: Bokklubben
- Epe, Ewald og Emil Hornemann (1984): "Øresunds blå" i Andreasen, Mogens Wenzel (red.): *Lystige viser. Og nogle sørgelige sange*. Bd. VIII, København: Politikens forlag
- Eriksson, Ann-Mari (1989): "Stadsexkursion i Gävle med förorter" i Borgegård, Lars-Erik (red.): *Samhällsplaneringens informationsförsörjning. Rapport från Geografdagarna 1988 i Gävle*, Gävle: Statens institut för byggnadsforskning
- Europakommisjonen (2008): *Benefits for the former Yugoslav Republic of Macedonia and other countries of SEE of compliance with the environmental acquis Final Report–Part II: Country*, s. 4. Nedlastet 05.03.2010
http://ec.europa.eu/environment/enlarg/pdf/report_macedonia_feb08.pdf
- Evans, John Martin (1998): *The Miltonic Moment*, Lexington, KY: University of Kentucky Press

- Evans, Joyce A. (1998): *Celluloid Mushroom Clouds. Hollywood and the Atomic Bomb*, Boulder, CO: Westview Press
- Evernden, Neil (1996): "Beyond Ecology. Self, Place, and the Pathetic Fallacy" i Glotfelty, Cheryll og Harold Fromm (red.): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens og London: The University of Georgia Press
- Fafner, Jørgen (2000): *Dansk vershistorie 2. Dansk Verskunst II, 2. Fra romantik til modernisme*, København: C.A. Reitzel
- Fairer, David (2003): *English Poetry of the Eighteenth Century 1700-1789*, London: Longman
- Falk, Hjalmar og Alf Torp (red.) (1991): *Etymologisk ordbog over den norske og det danske sprog*, Oslo: Bjørn Ringstrøms antikvariat
- Felstiner, John (red.) (2009): *Can Poetry Save the Earth? A Field Guide to Nature Poems*, New Haven, Conn.: Yale University Press
- Fibiger, Johannes og Gerd Lütken (1996): *Litteraturens veje*, København: Gad
- Fjørtoft, Henning (2008): "Materie, energi og poesi. Om økokritikk" i *Ratatosk* 3-4 2007/1-4 2008
- Food and Agriculture Organization of the United Nations (1993): *Harvesting Nature's Diversity*, nedlastet 12.10.2010 fra <http://www.fao.org/docrep/004/V1430E/V1430E00.htm>
- Foreningen for Ung Dansk Kunst (1967): *25 års jubilæumsudstilling* (utstillingskatalog)
- Fortey, Richard (2004): *The Earth. An Intimate History*, London: Harper Collins
- Fromm, Harold (2009): *The Nature of Being Human. From Environmentalism to Consciousness*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press
- Frost, Robert (1995): *Collected Poems, Prose, & Plays*, New York: Library of America
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton: Princeton University Press
- Fröding, Gustav (2003): "En ghasel" i Michanek, Germund (red.): *Vår klassiska lyrik. Från ballader til Karlfeldt*, [u.s.]: Wahlström & Widstrand
- Garrard, Greg (2004): *Ecocriticism*, London og New York: Routledge
- Gifford, Terry (1999): *Pastoral*, London og New York: Routledge
- Gifford, Terry (1995): *Green Voices. Understanding Contemporary Nature Poetry*, Manchester: Manchester University Press
- Gleick, James (1987): *Chaos. Making a New Science*, New York: Viking
- Glotfelty, Cheryll (1996): "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis", i Glotfelty, Cheryll og Harold Fromm (red.) (1996): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* Athens og London: The University of Georgia Press
- Gros Louis, Kenneth R.R. og James Ackerman (red.) (1982): *Literary Interpretations of Biblical Narratives. Vol. II*, Nashville: Abingdon
- Grosz, Elizabeth (2008): *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, New York: Columbia University Press
- Guattari, Félix (2000 [1989]): *The Three Ecologies*, oversatt av Ian Pindar og Paul Sutton, London og New York: Continuum
- Gustafsson, Lars (1965): "Den långa diktens problem" i *Bonniers litterära magasin*, nr. 5
- Gutzwiller, Kathryn J. (1991): *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre*, Madison: The University of Madison Press
- Halnes, Geir (2008): "Økokritikk – naturen i litteraturen" i *Kuiper* nr. 3-4.
- Halpern, Paul (1998): *Countdown to Apocalypse. A Scientific Exploration of the End of the World*, New York: Perseus
- Halsall, Francis (2008): *Systems of Art. Art, History and Systems Theory*, Oxford: Peter Lang
- Hammer, Espen (2002): *Theodor W. Adorno*, Oslo: Gyldendal

- Hanford, James Holly (1910): "The Pastoral Elegy and Milton's Lycidas" i *PMLA* Vol. 25, nr. 3
- Hansen, Jakob (2000): *Litterære verdensbilleder. Menneske og natur hos Solvej Balle, Merete Pryds Helle og Niels Lyngsø*, København: Museum Tusulanums Forlag
- Hansen, Jens Morten: (2002): "Videnskabens naturopfattelse" i Agger, Peder et al. (red.): *Naturens værdi. Vinkler på danskernes forhold til naturen*, København: Gad
- Hanson, Anne Coffin (1965): *Jacopo della Quercia's Fonte Gaia*, Oxford: Oxford University Press
- Harrison, Thomas Perrin Jr. og Harry Joshua Leon (1939): *The Pastoral Elegy. An Anthology*, Austin: The University of Texas
- Hassan, Ihab (1984 [1975]): *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Urbana: University of Illinois Press
- Hayles, N. Katherine (2002): "Escape and Constraint" i Clarke, Bruce og Linda Dalrymple Henderson (red.): *From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, Stanford: Stanford University Press
- Hayles, N. Katherine (1999): *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago og London: The University of Chicago Press
- H.D. og Louis L. Martz (red.) (1983): *Collected poems 1912-1944*, New York: New Directions
- Hejlskov Larsen, Steffen (2004): *Betydningsstrømme i nyere dansk poesi*, København: Museum Tusulanums forlag
- Hejlskov Larsen, Steffen (red.) (1971a): *Tekster 1965-1970. Systemdigtning i Danmark*, København: Gyldendal
- Hejlskov Larsen, Steffen (1971b): *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, København: Munksgaard
- Hemmilä, Olavi (2007): "Natur och litteratur" i *DN* 28. oktober
- Holmes, Brian (2007): "Do-It-Yourself Geopolitics: Cartographies of Art in the World", i Blake Stimson og Gregory Sholette (red.): *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis: University of Minneapolis Press
- Horats (1997): *Brevet om diktekunsten. Oversatt fra latin med innledning, etterord og kommentarer av Svein Østerud*, Oslo: Aschehoug
- Hughes, Ted (2003): "Autumn Nature Notes", i Hughes, Ted og Paul Keegan (red.) *Collected Poems*, New York: Farrar, Straus og Giroux
- Huxtable, Ryan J. (2001): "The Mutability of Blue" i *Molecular Interventions* vol. 1, nr. 3
- Høeg, Ove Arbo (red.) (1974): *Planter og tradisjon. Floraen i levende tale og tradisjon i Norge 1925-1974*, Oslo: Universitetsforlaget
- Højholt, Per og Steffen Hejlskov Larsen (red.) (1971): *Og. En tekstantologi*, København: Schönbergsske
- Ingemann, B.S. (2003): "Lysets engel går med glans", *Den danske salmebog*, København: Vajsenhus
- Ingvarsson, Jonas (2003): *En besynnerlig gemenskap. Teknologins gestalter i svensk prosa 1965-1970*, Göteborg: Daidalos
- Jakobsen, Claus Schatz (1999): "Kritikkens Natur. Den 'økologiske vending' i den akademiske litteraturkritik". *Kritik*, 32. årgang
- Janss, Christian og Christian Refsum (2010): *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning. 2. utgave*, Oslo: Universitetsforlaget
- Janss, Christian og Christian Refsum (2003): *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*, Oslo: Universitetsforlaget
- Jay, Martin: (1989): "Hermeneutics and Ocularcentrism", i Hernadi, Paul (red.): *The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric*, Durham: Duke University Press

- Jensen, Johannes V. (1951): *Tilblivelsen. Ny forøget udgave af dyrenes forvandling*, København: Nordisk forlag
- Kamboureli, Smaro (2008): "The Long Poem's Race away from Modernity" i Ole Karlsen (red.): *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*, Tromsø: Unipub
- Kamboureli, Smaro (1991): *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, Toronto, Buffalo og London: University of Toronto Press
- Karlsen, Ole (2008): "Forord" i Ole Karlsen (red.): *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*, Tromsø: Unipub
- Katritzky, M.A. (2006): *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam og New York: Rodopi
- Kaufmann, J.E. og H.W. Kaufmann (1997): *The Maginot Line. None Shall Pass*, Westport: Praeger
- Keats, John (2001): "Ode to a Nightingale" i Keats, John: *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, New York: The Modern Library
- Kennedy, David (2007): *Elegy*, London: Routledge
- Kennedy, Ian H.C. (1977): "In Memoriam and the Tradition of the Pastoral Elegy" i *Victorian Poetry*, vol. 15, nr. 4
- Kenny, Michael (2000) "Socialism and the romantic 'self': The case of Edward Thompson", *Journal of Political Ideologies*, nr. 1
- Kerridge, Richard og Neil Sammells (red.) (1998): *Writing the Environment. Ecocriticism and Literature*, London: Zed Books
- Kerridge, Richard (1998): "Small Rooms and the Ecosystem: Environmentalism and DeLillo's *White Noise*" i Kerridge, Richard og N. Sammells (red.): *Writing the Environment*, London: Zed Books
- Knudsen, Erik (1968): *Menneskebomben. Sange og monologer*, København: Gyldendal
- Kuhnle, John H. (1978): "The Great Gatsby as Pastoral Elegy" i *Fitzgerald/Hemingway Annual*, 1978
- "Laetrile/Amygdalin", National Cancer Institute, http://www.cancer.gov/cancertopics/pdq/cam/laetrile/patient/allpages#Section_20, nedlastet 30.07.2009
- Lambert, Ellen Zetzel (1976): *Placing Sorrow. A Study of the Pastoral Elegy Convention from Theocritus to Milton*, Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Lange, Johan (red.) (1959-1961): *Ordbog over Danmarks plantnavne*, bd. II, København: Ejnar Munksgaards Forlag
- Lange, Per (1969a): *Dyrenes Maskerade og andre Essays*, København: Gyldendal
- Lange, Per (1969b): "Keats dødsmaske" i Poul Borum (red.): *Dansk poesi 1900-1940. Fra Erik Dall til Tove Ditlevsen*, København: Vendelkær
- Lanouette, William og Bela Silard (1992): *Genius in the Shadows. A Biography of Leo Szilard. The Man behind the Bomb*, New York: Charles Scribner's Sons
- Larsen, Janike Kampevold: *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*, [Oslo]: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo: Unipub
- Larsen, Thøger (1963): *Udvalgte digte*, København: Gyldendal
- Latour, Bruno (1993): *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Lauvstad, Hanne (1993): *Moderne sonetter. En studie av form og funksjon i skandinavisk sonettdiktning etter 1940*, Oslo: Solum
- Leach, T.G. (2006): "Moschus' Lament for Bion: A Translation", i *Hirund*, <http://www.mcgill.ca/files/classics/2005-6-06.pdf>, nedlastet 5.5.2011
- Lefebvre, Henri (2000): *La production de l'espace. 4e edition*, Paris: Anthropos
- Lefebvre, Henri (1991 [1974]): *The Production of Space*, Oxford: Blackwell

- Leopold, Aldo (1989 [1949]): *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, New York og Oxford: Oxford University Press
- Lie, Arvid Torgeir (1997): "Etterord" i Eugène Guillevic: *Skåpet var av eik. Utval og gjendikting ved Arvid Torgeir Lie*, Oslo: Aschehoug
- Lima, Robert (2005): *Stages of Evil. Occultism in Western Theater and Drama*, Lexington, Kentucky: The University of Kentucky Press
- Lindgren, Birgitta et al. (2002): *Norstedts skandinaviska ordbok. Svenska, norska och danska*, [Stockholm]: Norstedts ordbok
- Loughrey, Bryan (1984): *The Pastoral Mode. A Casebook*, London: Macmillan
- Lowney, John (1997): *The American Avant-Garde Tradition. William Carlos Williams, Postmodern Poetry, and the Politics of Cultural Memory*, Lewisburg: Bucknell University Press
- Lundbye, Vagn (red.) (1969): *Texter fra slutningen af 60erne. Prosaantologi*, København: Borgen
- Lundbye, Vagn (1969): "Forord" i Lundbye, Vagn (red.): *Texter fra slutningen av 60erne. Prosaantologi*, København: Borgens
- Lundvall, Ann (2009): *Till det omöjligas konst bekänner jag mig. Gunnar Ekelöfs konstsyn*, [Lund]: Ellerströms
- Macedonian Cultural and Information Centre (u.å.): <http://www.macedonia.co.uk/client/index1.aspx?idp=modules&page=426>, nedlastet 22.03.2010
- Mai, Anne-Marie (2000): "Det formelle gennembrudd. Dansk litteratur i tiden fra 1970 til 2000" i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind III, København: Gad
- Makdisi, Saree (2003): *William Blake and the Impossible History of the 1790s*, Chicago: University of Chicago Press
- Marin, Louis (1984): *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*, Amherst: Humanity Books
- Martz, Louis L. (1983): "Introduction" i H.D. og Louis L. Martz (red.): *Collected poems 1912-1944*, New York: New Directions
- Massey, Doreen (2005): *For Space*, London: Sage
- Massey, Doreen (1997): "A Global Sense of Place" i Barnes, Trevor J. og Derek Gregory (red.): *Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry*, London: Edward Arnold
- Maturana, Humberto R. og Francisco Varela (1980): *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Dordrecht: Reidel
- McColley, Diane Kelsey (2001): "Milton's Environmental Epic: Creature Kinship and the Language of *Paradise Lost*" i Karla Armbruster og Kathleen R. Wallace (red.): *Beyond Nature Writing. Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville og London: The University of Virginia Press
- McDougall, Walter A. (1985): *The Heavens and the Earth. A Political History of the Space Age*, New York: Basic Books
- McMurry, Andrew (2003): *Environmental Renaissance. Emerson, Thoreau, and the Systems of Nature*, Athens og London
- Memon, Muhammad Umar (red.) (1979): *Studies in the Urdu Gazal and Prose Fiction*, Madison: University of Wisconsin-Madison
- Merrifield, Andy (2005): *Guy Debord*, London: Reaktion
- Melley, Timothy (2000): *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca og London: Cornell University Press
- Midgley, Mary (2001): *Science and Poetry*, Florence, KY: Routledge
- Milton, John (1996): *Paradise Lost*, London: Penguin

- Milton, John (1983): *Lycidas*, i Allison et al. (red.): *The Norton Anthology of Poetry. Third Edition*, New York og London: Norton
- Milton, John og Egerton Brydges (red.) (1853): *The Poetical Works of John Milton. A New Edition*, London: Tegg
- Miller, Barbara Stoler (red.) (1977): *Love Song of the Dark Lord. Jayadeva's Gitagovinda*, New York: Columbia University Press
- Mortensen, Klaus P. (red.) (1999): *Gads danske forfatterleksikon. Litteraturens stemmer*, Århus: Systime
- Mortensen, Klaus P. og May Schack (red.) (2007): *Dansk litteraturs historie*, bd. V, København: Gyldendal
- Mortensen, Peter (2009): "Ecopoetry – engelsksproget samtidsdigting om planetens fremtid" i *Anglo Files* nr. 154
- Myrone, Martin (2007): *The Blake Book*, London: Tate Publishing
- Mönch, Walter (1955): *Das Sonett*, Heidelberg
- "nattsommerfugler", *Store norske leksikon*, <http://snl.no/nattsommerfugler>, nedlastet 17.5.2011
- Nielsen, Erik A. og Marianne Barlyng (1993): "Nattergaledigteren. En samtale med Thorkild Bjørnvig" i Marianne Barlyng (red.): *I kentarens tegn. En bog om Thorkild Bjørnvigs universer*, København: Gyldendal
- Nielsen, Hans-Jørgen (2006): *Nye sprog, nye verdener. Udvalgte artikler om kunst og kultur*, København: Gyldendal
- Nielsen, Hans-Jørgen (red.) (1968): *Eksempler. Antologi*, [København]: Borgen
- Nielsen, Hans-Jørgen (1968): "Efterskrift. Modernismens tredje fase: Fra erkendelse til eksempel" i Nielsen, Hans-Jørgen (red.): *Eksempler. Antologi*, [København]: Borgen
- Norlin, George (1911): "The Conventions of the Pastoral Elegy" i *The American Journal of Philology*, vol. 32, nr. 3
- "Nyt opgør om Thule-bomber", *BT* 14. august 2000 <http://www.bt.dk/article/20000814/forside/108140517>, nedlastet 24.5.2011
- Obstfelder, Sigbjørn (1998): "Jeg ser" i Stegane, Idar, Eiliv Vinje og Asbjørn Aarseth (red.): *Norske tekster. Lyrikk*, Oslo: Cappelen
- Oldroyd, David R. (2006): *Earth Cycles. A Historical Perspective*, Westport og London: Greenwood
- Oldroyd, David R. (1996): *Thinking About the Earth. A History of Ideas in Geology*, London: Athlone
- Olsson, Jesper (2005): *Alfabetets användning. Konkret poesi og poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, [Stockholm]: OEI Editör
- Olwig, Kenneth (2002): *Landscape, Nature, and the Body Politic. From Britain's Renaissance to America's New World*, Madison: University of Wisconsin Press
- Olwig, Kenneth (1986): *Hedens natur. Om natursyn og naturanvendelse gennem tiderne*, København: Teknisk Forlag
- Oppenheimer, Robert (1989): *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*, Oxford: Oxford University Press
- Oreskes, Naomi (2003): "From Continental Drift to Plate Tectonics" i Naomi Oreskes (red.): *Plate Tectonics. An Insider's History of the Modern Theory of the Earth*, Boulder: Westview
- Osborn, Fairfield (1953): *The Limits of the Earth*, Boston: Little, Brown and Company
- Oscarson, Christopher Paul (2009): "Nils Holgersson, Empty Maps and the Entangled Bird's-Eye View of Sweden" i *Edda* nr. 2

- Oscarson, Christopher Paul (2006): *Landscape and the Entangled Bird's Eye View: Turn-of-the-Century Swedish Culture and the Ecological Imaginary*, PhD-avhandling, Berkeley: University of California
- O'Shea, Michael (2005): *The Brain. A Very Short Introduction*, Oxford og New York: Oxford University Press
- Oswalds, Alice (red.) (2005): *The Thunder Mutters. 101 Poems for the Planet*, London: Faber and Faber
- Ovid (2004): *Metamorphoses. A New Verse Translation*, London: Penguin
- Panofsky, Erwin (1955): "Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition" i *Meaning in the Visual Arts*, London: Penguin
- Pedersen, Anfred og Jens Christian Schou (1989): *Nordiske brombær (Rubus sect. Rubus, sect. Corylifolii og sect. Caesii)*, AAU Reports 21, Aarhus: Botanisk institutt, Aarhus universitet
- Phillips, Dana (2003): *The Truth of Ecology. Nature, Culture, and Literature in America*, Oxford og New York: Oxford University Press
- Piette, Adam (2009): *The Literary Cold War. 1945 to Vietnam*, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Preminger, Alex et al. (red.) (1993): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, NJ: Princeton University Press
- Punter, David (1981): "Blake: 'Active Evil' and 'Passive Good'" i Aers, David, Jonathan Cook og David Punter: *Romanticism and Ideology. Studies in English Writing 1765-1830*, London: Routledge og Kegan Paul
- Rabin, Elliot (2006): *Understanding the Hebrew Bible. A Reader's Guide*, Jersey City: KTAV Publishing House
- Rem, Tore: "Økokritikk: Det grønnes i litteraturens verden" i: *Samtiden* nr. 5/6, 1998
- Rhodes, Richard: *Dark Sun. The Making of the Hydrogen Bomb*, New York: Simon & Schuster
- Richardt, Christian (1895): *Samlede Digte. Anden Deel*, København: Gyldendal
- Rosenmeyer, Thomas G. (1969): *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley og Los Angeles: University of California Press
- Russell, Bertrand (1926): *Icarus, or the Future of Science*, London: Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co
- Russel, Sharman Apt (2003): *An Obsession with Butterflies. Our Long Love Affair with a Singular Insect*, New York: Basic Books
- Roe, Nicholas (1997): *John Keats and the Culture of Dissent*, Oxford: Oxford University Press
- Rønhede, Nikolaj (2005): "Værk-steder og systemer" i *Spring* nr. 23
- Sagan, Scott D. (1993): *The Limits to Safety. Organizations, Accidents, and Nuclear Weapons*, Princeton: Princeton University Press
- Salmon, Michael A. et al. (red.) (2000): *The Aurelian Legacy. British Butterflies and their Collectors*, Berkeley og Los Angeles: University of California Press
- Sand-Jensen, Kaj og Morten Foldager Pedersen (1994): "Photosynthesis by symbiotic algae in the freshwater sponge, *Spongilla lacustris*" i *Limnol. Oceanogr.* 39 (3)
- Sassen, Saskia (2006): *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*, Princeton og Oxford: Princeton University Press
- Scheffer, Victor B. (1991): *The Shaping of Environmentalism in America*, Seattle: University of Washington Press
- Schiødt, Hans Hørgen (1970): "Poesien og systemet" i *mak* nr. 5
- Schott, Webster (red.) (1970): *Imaginations*, New York: New Directions

- Schulz, Sven Lars (red.) (2007): *Ekokritik. Naturen i litteraturen. En antologi*. Uppsala: Centrum för miljö- och utvecklingsstudier
- Schwartz, Jonathan M. (2000): "Blessing the Water the Macedonian Way: Improvisations of Identity in Diaspora and Homeland", i Cowan, Jane K. (red.): *Macedonia. The Politics of Identity and Difference*, London: Pluto
- Schwartz, Jonathan (1997): "'Roots' and 'Mosaic' in a Balkan Border Village. Locating Cultural Production" i Olwig, Karen Fog og Kirsten Hastrup (red.): *Siting Culture. The Shifting Anthropological Object*, London og New York: Routledge
- Seymour, Charles Jr. (1973): *Jacopo della Quercia. Sculptor*, New Haven og London: Yale University Press
- Shakespeare, William (1995): *The Complete Works*, London: Leopard Books
- Shapiro, Jerome F. (2002): *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, New York og London: Routledge
- Shelley, Percy Bysshe (2002a): "A Defence of Poetry" i Reiman, Donald H. og Neil Fraistat (red.): *Shelley's Poetry and Prose. Authoritative Texts. Criticism. Second Edition*, New York og London: Norton
- Shelley, Percy Bysshe (2002b): *Adonais* i Reiman, Donald H. og Neil Fraistat (red.): *Shelley's Poetry and Prose. Authoritative Texts and Criticism. Second Edition*, New York og London: Norton
- Shohet, Lauren (2005): "Subjects and Objects in *Lycidas*", *Texas Studies in Literature*, Vol. 47, nr. 2
- Shaw, W. David (1994): *Elegy and Paradox. Testing the Conventions*, Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Simmons, I.G. (2008): *Global Environmental History. 10,000 BC to AD 2000*, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Snow, C.P. (1959): *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, New York: Cambridge University Press
- Sontag, Susan (2009 [1961]): "Against Interpretation", i *Against Interpretation and Other Essays*, London: Penguin
- Sterry, Paul og Andrew Mackay (2005): *Sommerfugler og møll*, Oslo: Damm
- Stimson, Blake og Gregory Sholette (2007): "Introduction" i Stimson og Sholette (red.): *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Stockwell, Peter (2002): *Cognitive Poetics. An Introduction*, London og New York: Routledge
- Stoltze, Michael (1996): *Danske dagsommerfugle*, København: Gyldendal
- Sutrop, Urmars (2001): "Umwelt – Word and Concept: Two Hundred Years of Semantic Change" i *Semiotica* 134-1/4
- Tabbi, Joseph (2002): *Cognitive Fictions*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Tennyson, Alfred Lord (1983): *In Memoriam A.H.H.*, i Allison et al. (red.) (1983): *The Norton Anthology of Poetry. 3rd Edition*, New York og London: Norton
- Theokrit (1922): *Udvalgte idyller*, gjendiktet av P. Østbye, Kristiania: Helge Erichsen & co
- Thompson, E.P (1957): "Socialism and the Intellectuals" i *Universities and Left Review*, nr. 1, s. 32, nedlastet fra http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/ulr/1_socialismint.pdf 7.3.2011
- Thrane, Mikkel (2000): *Fiskerisektoren – sektorbeskrivelse, miljørelasjoner og regulering*, Aalborg: Aalborg universitet
- Thygesen Erik (red.) (1970): *Prosa. En antologi*, København: Rhodos
- Tobin, Kathleen A. (2004): *Politics and Population Control. A Documentary History*, Westport, Conn.: Greenwood Press

- United Nations Development Programme, Global Environment Facility (2005): *Integrated Ecosystem Management in the Prespa Lakes Basin of Albania, FYR-Macedonia and Greece*, PIMS nr. 1996, s. 8. Nedlastet 05.03.2010 fra http://www.gefweb.org/Documents/project_proposals_for_endorsement/documents/Regional-PrespaLakesBasinofAlbania.pdf
- “Uvished om brint-bombe”, *BT* 13. august 2000, <http://www.bt.dk/article/20000813/forside/108130593>, nedlastet 24.5.2011
- “Vanlig urtefly”, Wikipedia, http://no.wikipedia.org/wiki/Vanlig_urtefly, nedlastet 3.6.2011
- Vasiliadis, Peter (1989): *Whose are you? Identity and Ethnicity Among the Toronto Macedonians*, New York: AMS Press
- Vergilius Maro, Publius og Guy Lee (1980): *Virgil's Eclogues. The Latin Text with a Verse Translation and Brief Notes*, Liverpool: Francis Cairns
- Vesaas, Tarjei: “Regn i Hiroshima”, i Stegane, Vinje og Aarseth (red.) (1998): *Norske tekster. Lyrikk*, Oslo: Cappelen
- Vorzimmer, Peter J. (1972 [1970]): *Charles Darwin: The Years of Controversy. The Origin of Species and its Critics 1859-82*, London: University of London Press
- Watterson, William C. (2010): “Nation and History: The Emergence of the English Pastoral Elegy” i Weisman, Karen (red.): *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press
- Wear, Spencer, R. (1988): *Nuclear Fear. A History of Images*, Cambridge, Mass. og London: Harvard University Press
- Weisman, Karen (red.) (2010): *The Oxford Handbook of The Elegy*, Oxford og New York: Oxford University Press
- Wells, H.G. (1921): *The World Set Free. A Story of Mankind*, London: W. Collins Sons & Co.
- Whatmore, Sarah (2002): *Hybrid Geographies. Natures, Cultures, Spaces*, London: Sage
- Wiener, Norbert (1963): *Menneske og automat. Kybernetikken og samfundet*, København: Gyldendal
- Wieseltier, Leon (2010): “Death and the Dishwasher” i *The New Republic*, 7. mai. <http://www.tnr.com/book/review/death-and-the-dishwasher>, nedlastet 27. mai 2010
- Williams, Rhian (2009): *The Poetry Toolkit. The Essential Guide to Studying Poetry*, London og New York: Continuum
- Williams, William Carlos (1992): *Paterson. Revised Edition Prepared by Christopher MacGowan*, New York: New Directions
- Wilson, Edward O. (1997): “Introduction” i Reaka-Kudla, Marjorie L.; Don E. Wilson og Edward O. Wilson (red.): *Biodiversity II. Understanding and Protecting our Biological Resources*, Washington, D.C.: Joseph Henry Press
- Worster, Donald (1985 [1977]): *Nature's Economy. A History of Ecological Ideas*, Cambridge: Cambridge University Press
- Wærp, Henning Howlid (2010): “Isak Sellanrå, igjen dagens mann? Markens grøde lest i et økokritisk perspektiv” i Sejersted, Jørgen Magnus og Eirik Vassenden (red.): *Norsk litterær årbok 2010*, Oslo: Samlaget
- Wærp, Henning Howlid (1997): *Diktet natur. Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*, Oslo: Aschehoug
- Aarestrup, Emil; Hans Brix og Palle Raunkjær (red.) (1976): *Emil Aarestrups samlede skrifter*, bd. III, København: Reitzel