

Benedikte Fiskergaard Ytterli

## «Er vi søstre?»

En økofeministisk lesning av Ellen Einans  
forfatterskap

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Suzanne Bordemann

Mai 2022



Benedikte Fiskergaard Ytterli

## «Er vi søstre?»

En økofeministisk lesning av Ellen Einans  
forfatterskap

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Veileder: Suzanne Bordemann  
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

I Ellen Einans dikt «Hos søster Ku» er det et menneskelig lyrisk Jeg som stiller spørsmålet «Er vi søstre?» til kua som hun ser på beitet. Jeget ser en del av seg selv i denne kua, som står der alene, forsømt og kun blir verdsatt i den grad hun har monetær verdi for bonden. På denne måten betoner spørsmålet sitert i oppgavens tittel den økofeministiske tendensen, som skal undersøkes nærmere. Gjennom en økofeministisk lesning av Einans forfatterskap, viser oppgaven at natur og femininitet henger tett sammen i diktene. Hélène Cixous' *écriture féminine*, feminin skrift, brukes for å beskrive den grenseoverskridende relasjonen mellom diktenes ulike subjekt. I oppløsningen av selvet får både dyr og natur taleevne. Denne nære identifikasjonen med dyr og landskap er det som avler slektskap mellom såkalt 'ikke-menneskelig' og 'menneskelig' natur. Dette familiære båndet fordrer solidaritet, empati og ansvarlighet overfor den Andre, som her innebærer både kvinner, barn, dyr og naturen for øvrig.

## Abstract

In Ellen Einan's poem «Hos søster Ku» [With sister Cow] a human speaker asks the question «Er vi søstre?» [Are we sisters?] to a cow standing in the pastures. The speaker sees a part of herself in this cow, as she stands there alone, neglected, and only appreciated to the extent that she is of monetary value for the farmer. The question cited in the thesis title thus encompasses the ecofeminist tendency, which the following seeks to examine. Through an ecofeminist approach to Einan's writing, the thesis shows the close correlation between nature and femininity in the poems. Hélène Cixous' *écriture féminine*, feminine writing, is used to describe the unlimited relation between the poems' different speakers. In dissolving the self, both animals and nature are given the ability to speak. It is the close identification with animals and landscape that creates kinship between so-called 'non-human' and 'human' nature. This familiar bond demands solidarity, empathy, and responsibility towards the Other, which here includes both women, children, animals, and nature in general.



## Forord

Å oppdage Ellen Einans forfatterskap var for meg som å finne en obskur undergrunnspub, en gjemt perle, hvor en relativt ukjent artist skal holde debutkonsert. Abstrakte toner siver ut i bakgata mens du tråkker ned en smal, mørk trapp, men idet du entrer lokalet finner du en dedikert fanklubb, som møter deg ivrig i døra. Det er ikke folksomt her, men jeg føler meg hjemme.

Prosjektet er ubeskjedit et forsøk på å sette søkelyset på en lite omtalt dikter. Samtidig så jeg en gylden mulighet til å skrive om forfatterskapet fra to perspektiver jeg har personlig interesse i, feminisme og økokritikk.

Hva gjelder takksigelser er de naturligvis på sin plass. Jeg vil rette en stor takk til veilederen min Suzanne Bordemann, for nysgjerrig oppmuntring og kritiske spørsmål underveis. I tillegg vil jeg takke øvrige kolleger, både studenter og ansatte, ved allmenn litteraturvitenskap, som har kommet med nyttige innvendinger og tips. Takk rettes også til de andre innvidde i Einan-kretsen som jeg har hatt gleden av å møte både ansikt til ansikt og i digitale sfærer. Ikke minst takker jeg mine gode venner som har bydd på utfordrende tankerekker, vin og klemmer. Dere er uvurderlige.





## Bibliografi

For å lette fremstillingen viser alle referansene til Ellen Einans lyrikktutgivelser til plasseringen i *Samlede dikt* (2011), om ikke annet er oppgitt. Der det forekommer sideskift som gjorde det vanskelig å avgjøre om det er enkelt eller dobbelt linjeskift, eller åpenbare trykkfeil, har eldre utgaver blitt konferert. Opprinnelig utgivelsesår oppgis i introduksjonen av de mest sentrale diktene og underveis med skråstrek i parentes, slik: (Einan 1978/2011:16). Der opprinnelig utgivelsesår utelates kan denne tabellen konsulteres.

<b>Tittel</b>	<b>Utgitt</b>	<b>Forlag</b>	<b>Plassering</b>
<i>Valmuesanger fra solhuset</i>	1978	Solum	9 - 30
<i>Den gode engsøster</i>	1982	Solum	31 - 67
<i>Muldsøstre</i>	1983	Solum	68 - 99
<i>Jorden har hvisket</i>	1984a	Gyldendal	100 - 134
«Nye dikt», i tidsskriftet <i>POESI 2</i>	1984b	–	135 - 143
<i>Søster Natt</i>	1985	Solum	144 - 195
<i>Nattbarn</i>	1986	Solum	196 - 237
<i>Sene rop mellom bronsebergene</i>	1987	Solum	238 - 269
<i>Hestene våker i duggtoneengen</i>	1989	Solum	270 - 303
<i>Døgnfargene er mørke</i>	1991	Solum	304 - 324
<i>De syv nattstegene</i>	1992	Solum	325 - 363
<i>Jade for min engel</i>	1994	Solum	364 - 391
<i>Innenfor og utenfor er ett</i>	1999	Solum	392 - 417
<i>Dagen får min uro</i>	2004	Solum	418 - 445
<i>Noen venter på bud</i>	2009	Solum	446 - 472
<i>Samlede dikt</i>	2011	Solum	–



## Innholdsfortegnelse

Sammendrag .....	I
Abstract .....	I
Forord.....	III
Bibliografi.....	V
Innledning .....	1
Resepsjon .....	1
Relevans.....	4
Avgrensing .....	6
Einans poetologi.....	9
Problemstilling og fremgangsmåte .....	10
Kapittel 1 – Teori .....	12
Feminin skrift.....	12
Økofeminisme.....	14
Grenseerfaring.....	17
Ambiguøse subjekt.....	21
Panteisme .....	25
Mor og forvalter.....	27
Kritikk.....	29
Kapittel 2 – Søsteren: «Hagen og kvinnen. Sendebud. Søsterøyne».....	33
«Jeg var en fange» – Feminint utenforskap .....	33
«Du bøyer deg» – Gjensidig avhengighet.....	37
«Jeg er et Det» – Feminine, ambiguøse subjekt .....	39
«Søster Ku» – Slektskap med dyr.....	43
«Så er vi ett. Hagen og vi» – Søsterskap med jorden .....	54
Kapittel 3 – Moren: «Alt du hadde tatt fra mors høye hage» .....	60
«Så går mine barns mor og steller hagen» – Moren som forelder og forvalter .....	60
«Han mønstrer din villmark» – Maskulint nærvær.....	65
«Du behøver de vakre dyrene» – Trøst og gjensidig avhengighet.....	68
«Satte vår trette kniv i alle redde vesen» – Den ambivalente mor-skikkelsen .....	72
«Jeg er en kald klode» – Posthumanistisk panteisme .....	77
Avslutning.....	86
Litteraturliste.....	92



## Innledning

Ellen Einan (1931-2013), født Nymo, var en norsk dikter fra Svolvær i Lofoten.<sup>1</sup> Hun vokste opp på en bondegård med både hester og kyr sammen med fire søsken. Senere tjente hun til livets opphold først gjennom gårdsarbeid og senere i ulike serviceyrker på gamlehjem og hotell. Einan leste lite poesi selv og hadde ingen skriveutdanning. Heller var det en personlig interesse for det okkulte, spirituelle, automattegning og spontanskrift som satte i gang hennes dikteriske karriere.

Hun begynte å skrive sine første dikt i 1977, da hun var 45 år gammel og trykket selv opp sin første diktsamling med hjelp fra sin sønn i 1978, *Valmuesanger fra solhuset*. Fra dette stensiltrykket inkluderes seks dikt i antologien *Moderne norsk lyrikk. Frie vers 1890-1980* (1985). Den offisielle debuten skjer på Solum forlag i 1982 med samlingen *Den gode engsøster*. Deretter gir hun ut om lag én samling i året frem til 1994, hvorpå det kommer en samling omtrent hvert femte år. Det som blir Einans siste samling, *Noen venter på bud*, kommer i 2009. Alle blir utgitt på Solum, utenom *Jorden har hvasket* som publiseres på Gyldendal. Foruten samlingene publiseres det 18 dikt under tittelen «Nye dikt» i tidsskriftet *POESI 2* (1984). En sammensetning av alle diktene utkom med *Samlede dikt* (2011), redigert av Jan Erik Vold og i samarbeid med Einan selv.

## Resepsjon

Einans forfatterskap har gjennomgående blitt møtt med særs positive kritikker. Hun var også en prisgitt forfatter, som mottok Aschehougprisen i 2002, og i 2012 fikk hun Doblougprisen, sammen med Roy Jacobsen som de to norske vinnerne. I tillegg fikk hun Havmannprisen, som gis til det gjeldende årets beste nordnorske bok, for samlinga *Noen venter på bud* (2009). Til tross for en jevnt over positiv mottakelse er ikke Einans poesi blitt forsket mye på og de som uttaler seg om diktningen hennes befinner seg i en relativt liten sirkel med personlig interesse i forfatterskapet. Den tsjekkiske stipendiaten ved Universitetet i Agder, Eva Pitronová har skrevet den eneste andre masteravhandlingen om Einan, *Å møte de indre roms ansikt: Ellen Einans lyrikk* (2017), og gjør i den et omfattende

---

<sup>1</sup> Denne korte biografien er basert på det Jan Erik Vold skriver i «En stripe av marmor: Om Ellen Einan og hennes dikt», som fungerer som etterord i *Samlede dikt* (2011:475-484).

arbeid med å kartlegge hva som blir skrevet om dikteren.<sup>2</sup> Oversikten hennes er også den første av denne typen som er laget om Einan. På grunn av den forestående oppgavens omfang vil redegjørelsen av resepsjonen være noe avkortet her, med oppfordring om å oppsøke Pitronovás tekst for en mer utdypende resepsjonshistorikk. Der spesifikke anmeldelser gjør seg relevante trekkes de inn underveis.

To sentrale skribenter stikker seg ut som de mest flittige anmelderne av Einan; den ovennevnte Vold og Eilif Straume. Vold var en av de som Einan sendte sine første dikt til<sup>3</sup> og han har vært en sentral støttespiller, intervjuer og omtaler siden den gang. Som Pitronová påpeker skriver Vold likevel «uten en kritisk vurdering eller noen bestrebelse på å forklare og tolke» (2017:31). Straume omtalte nærmest alle samlingene og priste Einan med betegnelser som «poesiens signekone» (1987b:7) og «Ordenes Chagall» (1992:20). Begge var, i likhet med andre kritikere, gjennomgående positivt innstilte til Einans utgivelser.

Dikteren hylles ofte for sine absurde ordsammensetninger og surrealistiske vendinger. Poesien omtales gjerne som ‘vanskelig’, riktig nok sagt i beste mening, som om en slags utfordring presenterer seg gjennom diktene. Pitronová skriver om det hun kaller «rådville litteraturteoretikere» (2017:30), noe som beskriver godt hvordan de fleste ender med å beskrive Einans dikt som nær sagt utolkbare. Det fremstår som om anmelderne har tullet Einan inn i et mystifiserende slør som har ført til at forfatterskapet utilgjengeliggjøres. Dette kaller Pitronová for «den gåtefulle auraen som tildekker Einans diktning» når hun kritiserer noe av det samme (31).

Som eksempler på denne tildekkingen kan man trekke fram at flere skildrer Einan som «ingen enkel poet» (Gundersen 2002) eller en dikter som «ikke lar seg sette på begrep» (Opstad 2012:26). Diktene beskrives som «uhåndterlige bruddstykker» (Armstrong 2002:89), eller at de er «vanskelig å skrive meningsfylt om» (Gujord 1996:172). Enkelte ber oss regelrett om å «la analysen få hvile» (Abrahamsen 1992:27) når man leser Einans innfløkte poesi. Også Straume rådet leserne flere ganger til å vente med analysen og heller stå reseptivt overfor forfatterskapet (1985:6; 1986:7). Pitronová mener at ingen, foruten litteraturprofessor ved Universitet i Agder, Charles I. Armstrong, «har overskredet grenser av Einans intime tekstlandskap og funnet mulige nøkler til interpretasjon» (Pitronová 2017:38). Denne tolkningsvegringen har vært slående for forfatter Roskva Koritzinsky

---

<sup>2</sup> Pitronová (2017:5-40) vier om lag 40 sider i sin avhandling til en grundig innledning om Einans liv, tidsepoken i nordisk lyrikk som hun var en del av, resepsjon og tidligere forskning.

<sup>3</sup> Hvordan kontakten mellom Vold og Einan oppstod gjengis flere steder. Se for eksempel Vold (2011:476) eller Vold (1985:67).

også, som beskriver at kritikere som roser Einan for sin mystikk «på den måten slipper [...] å forholde seg til den» (Koritzinsky 2021). Selv om beskrivelsene av Einans dikt som ‘vanskelige’ nok var ment som ros, kan de være en av grunnene til at forfatterskapet er lite studert.

De eneste anmelderne som har stilt seg noe kritisk til Einans forfatterskap er Helge Torvund og Espen Stueland, som Pitronová også trekker frem (2017:34-35). Torvund kritiserer Einan for at hun i *Dagen får min uro* (2004) går «meir inn i det vanlege» og dermed blir «ordinær» (Torvund 2004:49). Ifølge Torvund har ikke dikteren tilegnet seg den kritiske evnen som skal til for «å skjæra vekk det som ikkje trengst» (49). Stueland skriver på sin side, om utgivelsen av *Samelde dikt*, at han savner mer logikk i diktene, ettersom de tangerer en «virkelighetsfjern flukt» (2011:13). Han mener det er et datert poesisyn å skulle la noen deler av diktene forbli uforståtte (13). Disse kritikkene uttrykker at diktene mangler *håndverksmessige* kvaliteter. De savner en sterkere redaksjonell jobb eller mer utbredte henvendelser til ‘den virkelige verden’, men som vi skal se er nettopp mangelen på logikk en av styrkene ved Einans poesi. Gjennom den påfølgende økofeministiske lesningen skal vi også se at disse diktene kan ha samfunnsmessige implikasjoner selv uten å referere til ‘verden utenfor’.

Einan har blitt omtalt som en assosiativ dikter, som gjerne sammenlignes med andre, mer kjente diktere. Når Einan mottok Aschehougprisen var en av begrunnelsene nettopp denne assosiasjonsrikdommen; «Hennes dikt taler til hver av oss på forskjellige måter. De skaper besnærende stemninger, rytmer og melodier som på ulik måte utfordrer leserenes forståelse av de skrevne ord» (Gundersen 2002). Ingunn Økland titulerer henne som «assosiasjonsmesteren i norsk lyrikk» (1999), noe man finner bevis på i den lange og stjernespekkede listen over forfatterne hun sammenstilles med. Foruten de norske Olav H. Hauge, Tor Ulven, Gunvor Hofmo og Sigbjørn Obstfelder, nevnes de utenlandske Georg Trakl, Paul Celan, Emily Dickinson, Samuel Beckett og Sylvia Plath.<sup>4</sup> Av disse eksemplene fremgår det at poesien hennes har evne til å vekke mye ulikt hos leserne. Ett fellestrekk mellom dem er at de ligner Einan i deres presentasjon av *utenforskap*. Pitronová antyder at noe av grunnen til at det insiteres på slike sammenligninger er et forsøk på å legitimere

---

<sup>4</sup> Einan sammenstilles med Olav H. Hauge, Sylvia Plath og Georg Trakl i Abrahamsen (1982:9); med Tor Ulven i H.A. Andersen (2000); med Gunvor Hofmo i Vold (2011:480); med Paul Celan og Emily Dickinson av Poul Borum (sitert i Vold 2011:478); med Sigbjørn Obstfelder av seg selv (sitert i Vold 1985:72); og med Samuel Beckett i Armstrong (2004:44). Flere av disse sammenligningene går igjen også i andre tekster.

forfatterskapet gjennom litterære autoriteter, uten å bedrive egen tolkning (2017:30). Sammenligningene over står derfor uten særlig tyngde.

Heldigvis er trenden med lite forskning på Einan på vei til å snu. Kanskje er vi inne i en revitalisering av forfatterskapet i og med det høynede fokuset som nettopp ‘naturen’ har fått de siste årene? Pitronová (2017) skrev som nevnt den første masteravhandlingen om Einan, hvor hun ser på spesifikt surrealisme og anvender *feminin skrift* som et analyseredskap for å beskrive forfatterskapet. Hun arbeider nå ved Universitetet i Agder med en doktoravhandling om fiktive verdener i lyrikken som tar Einans poesi som analyseobjekt.<sup>5</sup> Pitronová (2018) skrev også en kortere artikkel om Einan i forlengelse av masteravhandlingen titulert «Surrealisme, lekenhet og det uhyggelige i Ellen Einans lyrikk». Armstrong skrev en av de første litteraturvitenskapelige analysene av Einan i 1997, «The Sacrifices of Ellen Einan», som hadde en psykoanalytisk tilnærming. I 2017 skrev han også kapittelet «‘Jeg er en hugget gren’. Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap» i boka *Lidelsens estetikk*. Dette er likevel ikke et stort bibliotek av litterære studier, og det foreliggende prosjektet søker å fylle et av mange forskningshull i Einans ettermæle.

Det finnes også flere ikke-vitenskapelige tekster om Einan fra de siste årene. Gunnar Wærness nevner dikteren stadig vekk, som for eksempel i «Om ‘Nye dikt’ eller Ellen Einan egentlig» (2016), hvor han begynner å omtale Georg Johannesen, men raskt vender oppmerksomheten mot Einan. Senere, i et intervju med Wærness pekes det på at Einans ‘mediumistiske’ stil er mer akseptert i amerikanske litteraturkretser, mens den her hjemme har blitt latterliggjort (Lundh og Teistung 2020). Wærness uttrykker også her at tilblivelsen av slike ‘åndelige’ opplevelser eller tekster ikke er så viktig dersom resultatet er verdifullt for den det gjelder (2020). Det ferskeste fra trykkpressen om Einan er fra *Bokvennen Litterære Avis*, hvor Koritzinsky trekker linjer til Kate Næss og fremstillingen av mor og barn hos de to dikterne (2021).<sup>6</sup>

## Relevans

Ettersom det finnes så få litteraturvitenskapelige analyser av Einans forfatterskap, er det på generelt grunnlag høyst relevant å undersøke denne diktningen nærmere. Flere sier seg enig

---

<sup>5</sup> Avhandlingen har arbeidstittelen «Det genetiske og det fiktive: Subjektdannelse i Ellen Einans diktning». Man kan lese en kort beskrivelse av prosjektet på [www.uia.no/om-uia/fakultet/fakultet-for-humaniora-og-pedagogikk/forsking/subjektdannelse-i-ellen-einans-diktning](http://www.uia.no/om-uia/fakultet/fakultet-for-humaniora-og-pedagogikk/forsking/subjektdannelse-i-ellen-einans-diktning).

<sup>6</sup> Jeg har også skrevet en kortere tekst om Einan, i *Riss tidsskrift for språk og litteratur*, som vil bli publisert i nummeret *OPPLØSNING 01/22*. Teksten tar opp noen av de samme tematikkene som omtales her, knyttet til utilgjengeliggjøringen av Einans forfatterskap (se Ytterli 2022).



i at dikteren er skrevet alt for lite om, blant andre Wærness, som har uttalt at «man kan jo bli fristet til å tenke at det skyldes mangler ved det eksisterende begrepsapparatet» (2005). Det er heller ingen tvil om at dette er et viktig forfatterskap. Juryen for Aschehoug prisen hevdet at «hun anses i dag for en av de viktigste samtidspoetene i Norden, men som alle poeter blir hun ikke lest av folket» (Gundersen 2002). Hadle Oftedal Andersen mente at Einan, sammen med blant andre Ulven, var de som på sent 70-tall bidro til å endre poesi-landskapet i Norge. Han skriver at «det er langt på veg med dei at den lyrikken me har i dag, byrjar» (H.O. Andersen 2000). Lyriker Steinar Opstad skriver at «[n]esten ingen i [hans] egen generasjon av poeter, og heller ikke de som er født ti-femten år før, har vært upåvirket av Ellen Einan» (2012:22). Det finnes med andre ord, mye usagt om denne viktige poeten.

Når det gjelder en spesifikt økofeministisk lesning finnes det gode argumenter for denne også. Armstrong mente at forfatterskapet «formelig skriker etter en dyptpløyende gjennomgang ut fra for eksempel feministiske, psykoanalytiske, antropologiske, teologisk og økologisk orienterte lesemåter» (2011:34). Etter utgivelsen av *Samlede dikt* var det, ifølge Armstrong, god mulighet for å begynne dette arbeidet. Også Pitronová mener at det kan finnes rom for en økofeministisk lesning av Einan (2017:113).

Økokritikk generelt, og økofeminisme spesielt, sees på som mer amerikanske tradisjoner. Likevel kan man argumentere for at lignende økologi-perspektiver var til stede også i norsk litteratur i løpet av Einans aktive år. Her kan Ulven nevnes igjen, særlig fordi hun selv referer til ham i diktet «Fra Snemarken (Tor Ulven)» (Einan 1999/2011:394). I Ulvens samling *Skyggen av urfuglen* (1977) finner vi for eksempel diktet «Jernkonstruksjoner», som åpner med linjene «Fra byens høyeste fjell / ser jeg forstedene brenne ned / med fabrikkpipene som høytidelige alterlys» (1977:32). En kan også trekke frem forfatteren Gert Nygårdshaug, som selv hyllet Einans skriving.<sup>7</sup> Diktsamlingen hans *Paxion* (1971) viser allerede noen økokritiske tendenser. Diktet «De grønne nettene» omhandler, i likhet med Ulven, en slags forstadsverden. Den nest siste strofen herfra skildrer hvordan bilene blir grønne og plutselig triller «uten støy / uten eksos / bare blomsterduft» (Nygårdshaug 1971:30). Begge disse diktene kan leses som økokritiske verk ved at de fordømmer forurensing.

---

<sup>7</sup> Se Nygårdshaug (1989).

Av ikke-lyriske verker finnes også Nygårdshaugs roman *Mengele Zoo* (1989), som kan leses som et eksplisitt økokritisk verk.<sup>8</sup> Romanen ble i 2007 kåret til Norges beste bok gjennom tidene (Fordal 2007) og handler om klimaendringer i jungelen som følge av industrialisering. Forfatter Elin Brodin skrev noen år senere debattboken *Kan du ikke tale?* (1991), hvor hun kritiserer menneskers behandling av dyr og gjennom begrepet *artssjåvinisme* skapes det paralleller til mannssjåvinisme og kvinneundertrykking (Brodin 1991:10). Hun argumenterer for at dyr «ikke [er] skapt for å fungere utelukkende som slave og forbruksvare [...] Ingen levende vesener er skapt for fangenskapet» (42). Det fantes altså både poeter og romanforfattere i Norge som allerede fra tidlig 70-tall og utover 80- og 90-tallet skrev om og var bevisst slike økokritiske perspektiver som også finnes i Einans diktning.

Selv om tematikken var til stede i Einans levetid, har den nok fått enda mer akutt relevans i dag. Vi står i dag overfor en klimakrise, hvor økokritiske lesninger bare blir mer populære. Det er gjort noen få lignende arbeider om øko-perspektiver i litteraturen ved NTNU,<sup>9</sup> men om økofeminisme spesifikt finnes det få studier. Dette er altså et teoretisk felt som ikke er tråkket opp innen litteraturvitenskapen enda. En del av prosjektet vil være å se på hvordan Einans diktning kan få relevans også utover sin egen tid og dermed være med på å reaktualisere forfatterskapet.

## **Avgrensing**

Å gjøre et diktutvalg har vært både lett og vanskelig. På den ene siden har det vært lett, fordi Einans forfatterskap består av mange variasjoner over gjentakende bilder. Pitronová beskriver dette fenomenet slik: «Einan dyrker de samme emnene om og om igjen på tvers av hele dikterskapet. Man kan plukke valgte dikt og demonstrere den dikteriske helheten på dem, de er nærmere dikt-representanter enn dikt-individer» (2017:13). På den annen side har det vært vanskelig, fordi Einan har et så voldsomt omfattende forfatterskap. Totalt har Einan fått publisert over tusen dikt, men disse utgjør bare en mindre del av de kilovis med tekst som hun sendte til forlagene, før de stod for utvelgelsen (Vold 1985:68; Westerås 2005:65). På grunn av de mange likhetene, velter det frem uendelige sammenhenger bare man trekker i en tråd. Jeg har måttet gjøre det Straume omtalte som «verdens verste valg:

---

<sup>8</sup> Se for eksempel Solveig Mathisens masteroppgave *Øko-misantropi som (av-)dannelsesprosjekt: En økokritisk lesning av Gert Nygårdshaugs Mengele Zoo* (2019).

<sup>9</sup> Se for eksempel Fjørtoft (2011), Mathisen (2019) eller Knapskog (2021).

Hva skal siteres? Ikke noen del yder rettferdighet mot helheten» (Straume 1985:6). Det er mange ørsmå nyanser gjennom hele forfatterskapet som påvirker tolkningene man gjør underveis. I min lesning fant jeg derfor at ingen av samlingene har en konsentrert nok andel dikt som underbygger lesningene mine godt nok. Det er en tydelig og gjennomgående tendens i forfatterskapet, dog en noe flyktig en.

Flere som skriver om Einan peker på at forfatterskapet fremstår som en lang bok, fremfor separate samlinger. Den danske forfatteren og anmelderen Poul Borum mente at samlingene kunne leses som «*en stor kontinuerlig bog*» (sisert i Straume 1987a:6; og i Rottem 1998:564). Opstad skriver at «Einans dikt er en stor bok, men samtidig er hvert dikt en åpning eller et eget perspektiv inn til hennes særegne univers» (Opstad 2012:22). Armstrong uttrykker noe av det samme når han roser *Samlede dikt* for at den muliggjør det å lese mange av diktene på rappen. Han mener at Einans poesi først «kommer til sin rett ved at man leser flest mulig av tekstene sammen» (Armstrong 2011:34). Litteraturprofessor ved Universitetet i Bergen Heming Gujord, mener at det å se sammenhengen mellom samlingene er vitalt for å forstå dem; «Isolert sett kan slike kjeder se fullstendig meningsløse ut, men en slags mening kan fremtre i lys av diktsamlingene (eller forfatterskapet) som helhet» (1996:179). Selv uttalte Einan at diktene kunne følge etter hverandre på samme papir, men at hun senere delte opp tekstene når hun skjønnte at de ikke hørte til ett og samme dikt (Vold 1985:70). Disse uttalelsene argumenterer med rette for at diktene kan leses som en lang tankestrøm uten særlig tematisk eller stilistisk avgrensning dem imellom.

På bakgrunn av dette, inkluderer oppgavens diktutvalg eksempler fra alle samlingene, for å vise den *gjennomgående* økofeministiske tendensen. Formålet er likevel ikke å fremstille et tvunget harmonisk bilde av forfatterskapet. Diktutvalget inneholder derfor både dikt som idealiserer og demoniserer forholdet mellom mennesker og natur. Det første omfattende utvalget har blitt skalert ned til et mindre, men representativt utvalg. Underveis henvises det også til andre dikt som tar opp samme tematikk, både i løpende tekst og fotnoter, uten at disse blir analysert nærmere. Dette kan forhåpentligvis understreke at utvalget ikke bare er håndplukkede dikt som tvinger frem en viss tolkning, men at de fungerer som eksempler på en tydelig tendens igjennom hele forfatterskapet.

Dette må likevel ikke leses som et forsøk på å kalle Einans forfatterskap enhetlig eller enkelt. Tvert imot karakteriseres diktene av et fragmentarisk og ulogisk uttrykk. Diktetskapet fremstår ikke som uforanderlig, men Einan hadde en utpreget ambiguøs

stemme som hun ikke vek fra. Til tross for et noe snevert motiv-galleri, så tar diktene stadig nye vendinger og virker mer som en jazz utspilt over de samme litterære strenger.

På grunn av oppgavens omfang er det en del interessante temaer som det ikke vil bli mulig å utforske i dybden. Et tema som kunne det vært relevant å skrive mer om, er særlig Einans skriveteknikk, ofte kalt automatskrift eller spontanskrift. Den surrealistiske skrivemåten er dog skrevet mye om av andre og vil dermed ikke bli diskutert i stor grad her.<sup>10</sup> Det er som Pitronová skriver: «Einans automatisme har fått en sterk posisjon blant kritikerne og litteraturviterne og har blitt sett på som en grunnstein i hele diktningen» (2017:90). En annen grunn er at omtalelse av skrivemåten stadig fungerer som et skohorn for å betvile Einan som skriver. Armstrong hevder at lesere har vist til hennes bruk av «surrealistenes automatskrift som grunn nok til å forvise henne hinsides enhver rasjonalitet» (2002:89). Pitronová finner denne tendensen til undergraving i Per Thomas Andersens underkapittel om Einan fra *Norsk litteraturhistorie* (2012:636-638). Hun skriver at «Andersen åpenbart [trekker] hennes [Einans] egne uttalelser i tvil og påstår at slike komposisjoner neppe kan dukke opp gjennom automatskrift» (Pitronová 2017:37). Fokuset på Einans autenticitet som skriver er et som fort kan dras ut i det kjedsommelige. For Einan virket spontanskriften å være en skriveteknikk mer enn noe annet. Denne teknikken behøver man ikke å undergrave, men den tilfører ikke nødvendigvis noe mer til akkurat denne analysen. Samtidig er det vanskelig å ikke skulle anerkjenne Einans skrivemetode i det hele, da den er et av argumentene for at skriften kan kalles *feminin skrift*, og spontanskriften får derfor noe oppmerksomhet i teorikapittelet.

Det finnes også andre tematikker, som er omtalt hos andre og dermed vil få minimal plass her. Pitronová (2017) analyserer Einans dikt i lys av kvinnelig surrealisme og et bredere, feministisk teorigrunnlag. Armstrongs (1997) lesning av Einan handler om ofringsritualene i diktene, noe som kunne blitt relevant her både med tanke på kvinnesyn og natursyn. Han ser mange av de spaltede identitetene og identifikasjonen med dyr gjennom en psykoanalytisk linse, hvor dyrene blir sett som en metonymi til det indre barnet (1997:229). Gujord (1996) skriver mer om det okkulte og dens plass i surrealismen, sammen med en mer språkorientert analyse av Einans diktning.

---

<sup>10</sup> Se for eksempel Vold (1985:66-68), Gujord (1996:174-186), eller Pitronová (2017:43-46, 73).

## Einans poetologi

På grunn av at hun anvender spontanskrift som skriveteknikk er Einan ofte blitt undergravd. Det også av seg selv. Hun sa blant annet: «Jeg har ikke skrevet et eneste dikt selv. Jeg er ikke kunstner» (Westerås 2005:65) og har ifølge Armstrong blitt ‘anklaget’ for at hun «fraskrev seg ansvaret for innholdet i teksten» (2011:34). For hvis det ikke er henne selv som skriver hvem er det da? På den ene siden er det et berettiget spørsmål, da det virker som om Einan tar avstand fra diktenes tilblivelse. På den annen side, kan en argumentere for at hvordan diktenes ble til er irrelevant, ettersom man alltid kan tolke dikt på mange ulike måter, uavhengig av forfatters opprinnelige intensjon eller mangel på sådan.

I intervjuene med henne fremstår det likevel som om Einan har en viss formening om hvordan diktene kan tolkes. Tidligere utgaver av *Den gode engsøster* (1982:100) og *Jorden har hvisket* (1984:80) har inneholdt såkalte ‘bruksanvisninger’ eller ‘ordlister’, som har blitt fjernet i *Samlede dikt* (2011). Selv sa Einan at disse ikke stemmer helt og at hun mistenker at forlagene så seg nødt til å ta dem med fordi de «ante at noe her var bra, men måtte unnskyldes seg for sikkerhets skyld» (Westerås 2005:65). Også i en samtale med Vold uttrykte Einan at hun har en innsikt i hvem de ulike Jegenes som taler er og hvor skillene mellom to ulike dikt skal stå (1985:70). Når Vold foreslo en tolkning svarte Einan ja eller nei, men alltid med forbeholdet ‘synes jeg’ eller ‘tror jeg’. Forfatteren har altså *noe* innsikt i hva som hender i diktene, selv om hun ikke ønsker å fremme seg selv som deres skaper. Om noen av Volds tolkninger sa hun også at hun «syntes det hørt [*sic*] sannsynlig og rett ut» (1985:69).<sup>11</sup> Altså finnes det tolkningsrom her som Einan selv ikke tenkte over.

På grunn av oppgavens omfang gjøres det ikke noe forsøk på å utarbeide en komplett poetologi etter Einan, selv om det kunne blitt undersøkt nærmere. Både Pitronová (2017:41-76) eller Gujord (1996) har redegjort for Einans poetologi, begge med bakgrunn i surrealistisk litteraturteori. Som analysene i denne oppgaven vil vise er Einans dikt mulige å tolke. Basert på uttalelsene hennes, hadde hun en mening om hvilke tolkninger som var mer eller mindre *sannsynlige*, og åpner her for andre lesninger som hun selv ikke hadde tenkt over.

Denne oppgaven er ikke et forsøk på retroaktiv ‘grønnvasking’<sup>12</sup> av Einan, men gjennom en økofeministisk lesning av forfatterskapet vil det belyses noen tolkninger av poesien som kan ha implikasjoner *utover* en eventuell intendert mening. Der antydninger

---

<sup>11</sup> Vold (1985) gjengir Einans svar ordrett på dialekt. Sitater derfra kan dermed fremstå som ugrammatiske.

<sup>12</sup> Uttrykket ‘grønnvasking’ henspiller på ordet ‘hvitvasking’ og kan bety å fremstille noe som ‘grønnere’, altså mer miljøbevisst, enn det i realiteten er (NAOB, «Grønnvasking»).

til verden utenfor diktene forekommer, finnes ingen eksplisitt samfunnskritikk, men de representerer likevel tanker i tiden som sivet inn i forfatterskapet og forfatterens underbevissthet, der hvor trådene til diktene spinnes. Gujord antyder også et kritisk potensial i Einans poesi og beskriver dette som at diktene fører til en slags treghet, som innebærer at man stiller spørsmål ved om alt bør være så effektivt som mulig eller om alt har et fasitsvar (1996:186). Selv om det er vanskelig å ilegge diktene noen uttalte politiske intensjoner eller kritikker, kan man likevel argumentere for at de kan vekke samfunnskritiske tanker hos leseren. Den økofeministiske lesningen vil dermed vise hvilke mulige tolkninger som trer frem dersom en betoner det økologiske og feministiske ved poesien.

### **Problemstilling og fremgangsmåte**

Oppgaven er en økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap, som ser på hvordan natur og femininitet er tett sammenvevd i diktene. Dette blir gjort med et særlig henblikk på koblingen mellom såkalt ‘ikke-menneskelig’ og ‘menneskelig’ natur. De to analysekapittelene orienterer seg rundt hver sin feminine relasjon, søster og mor, som er ment å vise de ulike formene for relasjonsbygging mellom menneske og natur som kommer til syne i diktningen. Den første relasjonen betoner søsterskap og solidaritet, mens den andre betoner ansvarlighet og omsorg.

I kapittel 1 presenteres teori- og begrepsapparatet som analysen baserer seg på. Der gjøres det rede for Héléne Cixous’ begrep *écriture féminine*, samt økofeministisk teori som en avgreining av feministisk og økokritisk teori. Videre presenteres noen sentrale aspekter ved feminin skrift og hvordan disse kan knyttes til økofeminisme. Avslutningsvis presenteres noen kritikker av økofeminismen som retning. Analysen baserer seg på et utvalg av både økokritiske, feministiske og spesifikt økofeministiske teorier, ettersom feltet ikke har én uttalt foregangsperson eller et anerkjent manifest.

Kapittel 2 er titulert «søsteren» da det beskriver de ulike måtene som Einans dikt fremmer *søsterskap* på. Først analyseres det hvordan søsteren legemliggjøres som en Andre, underlagt et maskulint nærvær. Her kommer vi inn på feminin skrifts evne til å mediere, eller fungere som sendebud. Dette kontrasteres ved å kort vise til Einans ‘bøyethet’-motiv, som impliserer en gjensidig avhengighet. Deretter ser vi på hvordan diktene gjennom ambigüøse subjekt utfordrer selvets grenser. Videre analyseres det

hvordan Einans poesi utvider søsterskapet først til 'ikke-menneskelige' vesener, og så til 'ikke-levende' natur. Til slutt påpekes det hvordan denne fremstillingen av feminitet likevel kan være kritikkverdig og stereotypiserende.

I kapittel 3 analyseres fremstillingen av «moren» i forfatterskapet. Her sees moren som både en forelder og en forvalter. Vi ser også på hvilken rolle faren spiller i forfatterskapet, som en maskulin beseende skikkelse. Deretter undersøkes det hvordan diktene skildrer et gjensidig avhengighetsforhold mellom menneske og natur. Så kommer vi nærmere inn på hvordan dette ikke er en harmonisert omsorgssituasjon, men heller en preget av dominans og ambivalens. Til sist stipuleres det hvordan Einans panteisme kan leses posthumanistisk og slik få relevans utover forfatterskapets opprinnelige rammer.

Avslutningsvis oppsummeres funnene fra analysekapittelene, før det kort blir presentert noen temaer som kan bli relevante i en videre forskning på forfatterskapet.

## Kapittel 1 – Teori

### Feminin skrift

Analysene baserer seg på den franske feministen Hélène Cixous' begrep *écriture féminine*, slik det presenteres i «Medusas latter» (1975), med fokus på utenforskap, det flytende og udefinerbare ved den, de ambigüøse subjektene og den givende mor-metaforen. Cixous skriver at det er «Umulig å *definere* en feminin skrivepraksis, umuligheten vil bestå, for man kan aldri *teorisere* denne praksisen, lukke den inne, gi regler for den, noe som ikke betyr at den ikke finnes» (2003:275).<sup>13</sup> Dette kan gjøre arbeidet med å avklare konseptet vanskeligere, men i det følgende gjøres det likevel et forsøk på å nærme seg begrepet slik som artikkelforfatteren også har gjort. Det bør forstås som at det er nettopp umuligheten, det udefinerbare og mangelen på regler som på sett og vis definerer kjernen av feminin skrift.

Cixous' feminine skrift har blitt brukt for å beskrive Ellen Einans forfatterskap allerede en gang tidligere, av tsjekkiske Eva Pitronová (2017). Prosjektet hennes er et godt eksempel på hvordan feminin skrift kan føre til fruktbare diktanalyser av Einan. Pitronová skisserte at et videre arbeid med Einans forfatterskap kan analyseres med lignende tilnæringsmåte (2017:145). I tillegg kommenterer hun kort på grunnlaget for en økofeministisk lesning av forfatterskapet, på grunn av Einans panteistiske subjekt-konsept (113). Mitt arbeid kan dermed sees som videreføring av Pitronóvas, som begynner i samme teori, men ender i ulike analyser.

Femininitet for Cixous er knyttet til noe som ikke er definerbart eller regelbundet. Til tross for at hun bruker ordet 'feminin' er ikke skrivemåten uløselig knyttet til forfatters biologiske kjønn. Cixous nevner for eksempel den mannlige Jean Genet som en av få forfattere som har femininiteten innskrevet (1975/2003:271). Likevel har maskulin skrift negative innvirkninger på særlig kvinner. Maskulin skrivemåte skisseres av Cixous som en som mørklegger kvinnen eller reproducerer tradisjonelle stereotypier av henne; den er undertrykkende og mer eller mindre bevisst sin reproduksjon av fortrenning av kvinner; den er fornuftsfokusert og fallosentrisk (271-272). Feminin skrivemåte er ifølge Cixous preget av brudd, uorden, flyktighet og villskap; den er en opprørsk skrift (272). Videre beskriver hun den som «aldri enkel eller lineær, eller 'objektivert', generalisert» (274). Her

---

<sup>13</sup> Hvis ikke annet er presisert, er kursivering, understreking, bruk av store bokstaver og annen utheving i sitater alltid forfatters (eller oversetters) egne. Mine uthevninger markeres med: (min utheving).



sirkler vi oss inn på to distinkte uttrykksformer, en maskulin, fornuftsbundet og mimetisk skrift på den ene siden, og en feminin, utflytende og abstrakt skrift på den andre siden. Det maskuline er stringent og lukket, mens det feminine er fritt og åpent.

Slik som Pitronová har gjort, vil jeg argumentere for at Einans dikt er skrevet i en gjennomgående feminin uttrykksmåte. Poesien hennes er likevel ikke utpreget politisk eller etisk orientert, mener Pitronová (2017:88), men den er skrevet fra et feminint *perspektiv*. Selv når det lyriske Jeget tar på seg maskuline pronomener er de skrevet i tråd med de beskrivelsene som Cixous gir for feminin skrift. Cixous skriver om en feminin, utømmelig fantasi og kvinnens egne, indre verden som er «en utforskingens verden, en utvikling av kunnskap, med utgangspunkt i en systematisk eksperimentering med kroppens funksjoner» (1975/2003:269). Denne kroppslige eksperimenteringen, ser vi et ekko av i Einans forfatterskap. Skriveteknikken hennes kalles ofte for automatskrift, men selv dømte hun den om til «spontanskrift» mot slutten av forfatterskapet (Westerås 2005:65). Skrivemåten hang tett sammen med Einans automattegninger som akkompagnerte diktene.<sup>14</sup> Denne skrivemåten kan ikke omtales som noe annet enn feminin etter Cixous' beskrivelse av en systematisk eksperimentering av den utømmelige fantasien.

Grunnlaget for at Cixous ønsket å definere feminin skrift som en ny, distinkt skrivemåte, er tanken om at skrivingen frem til da var dominert av den *maskuline* skrivemåte, en som grunner i *fallogosentrisme*. Cixous beskriver en fallogosentrisk verdensstruktur,<sup>15</sup> et begrep innen den franske feminismen som forbinder filosofen Jacques Derridas term *logosentrisme* – ideen om at språklige tegn har en stabil ikke-språklig mening – og *fallosentrisme* – å sette det mannlige perspektiv ukritisk i sentrum (Claudi 2013:176, 166). Tanken om at verden er fallogosentrisk, understreker dermed den språklige marginaliseringen av kvinner. Samtidig er fallogosentrismen også begrensende for menn ifølge Cixous, «den [har] skapt mer enn ett offer» (1975/2003:277), ettersom den fjerner menn fra sin kroppslighet (270) og reduserer dem til kun sin fallos, altså penis (277). En innskriving av femininiteten kan dermed virke frigjørende for alle kjønn, selv om kvinnen utvetydig er Cixous' hovedanliggende.

Denne marginaliseringen av kvinner omtaler Cixous som «den store foreldrekteskapelige-fallogosentriske knyttneven» (1975/2003:269), som skremmer dem bort fra

---

<sup>14</sup> Et utvalg av tegninger ble gjengitt i tre av Einans opprinnelige utgivelser, *Jorden har hvasket* (1984), *Søster Natt* (1985) og *Sene rop mellom bronsebergene* (1987). I *Samlede dikt* (2011) er ingen tegninger tatt med, foruten forsideillustrasjonen.

<sup>15</sup> Cixous anvender både fallogosentrisme og fallosentrisme om hverandre ettersom de er tett sammenknyttet. Det vil derfor ikke gjøres store distinksjoner mellom de to formuleringene i denne oppgaven.

å ytre seg i det offentlige rom. Videre skaper denne holdningen en følelse av at skriften er 'for stor', 'for høyt oppe', eller forbeholdt 'de store menn' (269). Begrepet om fallogosentrisme impliserer også en mangel hos kvinnene, de fremstilles som 'kastrede' fordi de mangler en *symbolsk* fallos, altså *subjektstatus*. Cixous påpeker at kvinnen *ikke* er 'kastret' og sammenligner denne myten med ideen om medusaens dødelige blick (278). Disse mytene kan heller forstås som illusjoner forankret i fallogosentrismen, men ved nærmere inspeksjon forstår man at medusaen er blitt misrepresentert. Sannheten er at «[h]un er vakker og hun ler» (278). I det Cixous kaller «det gamle kastrasjonsdogmet» (277) får ikke kvinner skrive fritt og uttrykke seg som kulturvesener på lik linje med menn. Derfor trengs det en ny *feminin* skrivepraksis som kan desillusjonere disse fremstillingene.

Cixous' tekst, vil fungere som et springbrett for å vise at det er feminin skrift som *muliggjør* at Einans dikt kan leses økokritiske, og spesifikt økofeministiske, på grunn av sammenhengene som skapes mellom diktenes ulike Jeg. I det påfølgende gjøres det rede for økofeministisk teori, før noen sentrale punkter for feminin skrift blir utledet og koblet til økologiske perspektiver.

### **Økofeminisme**

Økofeministisk teori insisterer på at økokritiske og feministiske retninger har én grunnleggende idé til felles, nemlig «at forestillinger som legitimerer kvinneundertrykking, også legitimerer naturødeleggelse» (Claudi 2013:250). Innen litteraturfeltet, er økokritikk en undersjanger av den større samlebetegnelsen *miljøhumaniora*, som bare har blitt mer og mer relevant og populær de siste årene. Økokritikk kan sammenlignes med både feministisk og marxistisk litteraturkritikk, fordi den ser på forholdet mellom litteratur og det fysiske miljøet, der de to andre retningene ser på koblinger til henholdsvis kjønn og klasse (Glotfelty i Garrard 2012:3). Selv om økokritikken hovedsakelig er angloamerikansk orientert og den feministiske teorien som anvendes er fransk, har begge retningene fått bredere relevans i Europa og Norden i senere tider. Økokritiske og feministiske lesninger av litteratur belyser altså ulike problemstillinger i verden, henholdsvis naturødeleggelser og marginalisering av kvinner. Basert på de to kritiske teoriene, er økofeminismen dermed en retning hvor en leser med henblikk på *både* miljø- og kjønnsproblematikk.

Det Cixous omtalte som fallosentrisme kan i økofeministisk henseende sammenstilles med *antroposentrisme* og *androsentrisme*, to sentrale nøkkelbegrep for

retningen. Antroposentrisme «betegner en holdning som setter mennesket i sentrum, som prioriterer menneskets ønsker og behov framfor andre hensyn» (Claudi 2013:248). *Antropocen* er også det ordet som brukes for å beskrive den nåværende geologiske epoken som ‘menneskets tidsalder’ (NAOB, «antropocen»). *Økosentrisme* på den annen side «innebærer at verdi vurderes ut fra et økologisk helhetsperspektiv, slik at menneskets interesser ikke har forrang framfor andre interesser, i hvert fall ikke ut over det som gjelder menneskets primære og livsviktige behov» (Claudi 2013:248). Videre er androsentrisme en beskrivelse av verden som ikke bare er menneskesentrert, men også mannssentrert (250). Økokritikeren Greg Garrard peker på sammenhengen mellom den antroposentriske dualismen menneske/natur og den androsentriske dualismen mann/kvinne, som hovedideen innen økofeminisme (2012:26). Sentralt for økofeminismen er altså at både kvinnen og naturen er sett som en Andre, en som kan objektiveres, erobres og domineres.

Antropologen Sherry B. Ortner er en tidlig økokritisk stemme, som i artikkelen «Is Female to Male as Nature Is to Culture?» (1972) argumenterer for at undertrykkningen av kvinner må spores tilbake til en universell androsentrisk holdning verden over. En av grunnene til at akkurat Ortner settes i sammenheng med Cixous er at de begge skrev på 70-tallet, i det man kan kalle feminismens andre bølge. Som dette kapittelet vil vise, presenterer Ortner mange lignende synspunkt som Cixous, som hun setter i sammenheng med menneskers natursyn. Man kan argumentere for at dette er tanker i tiden som var med på å forme Einans forfatterskap. Denne tidsperioden faller nemlig sammen med når Einan oppdager automatskrift før hun begynner å skrive egne dikt i 1977 (Vold 2011:475). På ett vis eksemplifiserer Einan denne natur-nærheten, som Ortner mener er brukt til å nedvurdere både natur og kvinner.

Ortners definisjon av natur og kultur favner åpenbart veldig bredt, da hun ser dem i sin mest generaliserte forstand. Natur beskrives som noe forhenværende mennesker og kultur som de menneskelige prosesser som transcenderer, transformerer eller kontrollerer naturen (Ortner 1972:10). Kulturen kan her sees i sammenheng med den menneskelige bevissthet, eller dens produkter, teknologi og tankesystemer. Natur og kultur er ikke bare ulike, ifølge Ortner, hun stipulerer også et hierarki her. Naturen er definert som stående på en «lower order of existence» enn kulturen (10). Kulturen, på sin side, kan ‘hjelpes’ naturen å oppnå alle sine ‘potensialer’; den kan transformere (sosialisere eller kultivere) naturen (11). Ifølge Ortner kan man altså forstå for eksempel en kvist som et enkelt naturobjekt, mens en kvist manipulert til å brukes som verktøy, et spyd eller lignende, er blitt

transformert til et kulturobjekt. Dette er et åpenbart antroposentrisk verdenssyn som presenterer naturen kun som en ressurs.

Videre setter Ortner dette konseptet i en feministisk kontekst, gjennom en argumentasjon som bygger på tankegods fra Simone de Beauvoir. Hun skriver at kvinnekroppen dømmer henne til simpel reproduksjon, mens menn som mangler «natural creative functions» må – eller har mulighet til å – hevde sin kreativitet eksternt, altså kulturelt (Ortner 1972:15). Menn får dermed lage objekter som varer evig, mens kvinnen ‘bare’ skaper noe forgjengelig; nemlig mennesker. Nettopp på grunn av at kvinner er blitt oppfattet som nærmere naturen blir de sett som ute av stand til å skape kulturell kreativitet. Ortner understreker likevel at dette er arbitrære sammenhenger ettersom til og med typisk sett ‘kvinnelige’ aktiviteter udiskutabelt må sies å være kulturhandlinger, jamfør ideen om å transcendere naturen (19). Disse aktivitetene har bare blitt *tolket* som mer ‘naturlige’. Ortner sporer altså den universelle kvinneundertrykkingen tilbake til enhver kulturs grunnleggende syn på kvinner og natur, og sosialiseringen som følger med. Teksten kan dermed fungere som et økofeministisk grunnlag siden den understreker denne sammenhengen mellom naturen og det feminine som en Andre.

Den senere Louise H. Westlings *The Green Breast of the New World* (1996) eksemplifiserer spesifikt hvordan økofeminisme kan brukes til litteraturanalyse. Westling bygger på Lawrence Buells *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995), og de har begge amerikansk litteratur som sitt hovedanliggende. Westlings bok blir likevel nyttig her fordi hun innledningsvis redegjør for den lange historien som den vestlige verden har med kjønning av landskapet. Den strekker seg helt fra antikken, via den jødisk-kristne kulturarven, og frem til de europeiske tradisjonene, som så ble med over Atlanteren under koloniseringen av Amerika (Westling 1996:3-53). Garrard mener at Westlings arbeid er det som legger det grunnleggende teoretiske rammeverket for økofeministisk litteraturteori (Garrard 2012:58). På linje med Ortner, ser også Westling på hvordan både kvinne og natur fremstilles som mannens Andre. Hun skriver at «an analogy seems to have been assumed between the body of woman and the fruitful body of the land» (Westling 1996:6). Hun belyser hvordan erotisering og kvinnehat henger sammen med menns holdninger overfor landskap og natur og har gjort det i tusenvis av år (5). Westling trekker frem, via Page DuBois’ *Sowing the Body* (1988), at en maskulin og erobrende holdning overfor «land, nature and materiality» kan spores tilbake til antikken (i Westling 1996:27). DuBois skriver at:

Men claim that they must *plough* the earth, create fields, furrow them, and plant seeds if the earth is to bear fruit. They see female bodies as empty ovens that must be filled with grains and made to concoct offspring. (i Westling 27)

Slik blir altså kvinnekroppen noe som må pløyes på lik linje med jorden for at den skal bære frukt. Dette var noe også Cixous anerkjente, uten at hun nødvendigvis hadde økofeministiske intensjoner. Hun beskriver «et maktforhold der han [mannen] fantaserer frem en obligatorisk virilitet, invaderende, koloniserende, kvinnen blir altså fantasert frem som det ‘mørke kontinent’ som man skal trenge inn i og ‘bringe til ro’» (Cixous 1975/2003:270). Slik blir det feminine og naturen fremstilt som noe ufullstendig, som en Andre som kun får sin verdi fra det maskuline.

Økofeministen Ynestra King skriver i «The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology» (1989) om målsettingen som økologi og feminisme har til felles. Hun oppsummerer økofeminismens hovedanliggende godt:

[W]e live in a culture that is founded on the repudiation and domination of nature. This has a special significance for women because, in patriarchal thought, women are believed to be closer to nature than men. This gives women a particular stake in ending the domination of nature – in healing the alienation between human and nonhuman nature. This is also the ultimate goal of the ecology movement, but the ecology movement is not necessarily feminist. (King 1989:18)

Å få en slutt på dominerings av naturen, for å på den måten ‘helbrede’ fremmedgjøringen mellom ‘menneskelig’ og ‘ikke-menneskelig’ natur er altså økofeminismens mål. I det følgende skal vi se nærmere på hvordan Cixous’ feminine skrift kan være behjelpelig med å nå et slikt mål.

## **Grenseerfaring**

Med ordet ‘grenseerfaringer’ siktes det på å innlemme at både Cixous og Ortner beskriver femininiteten henholdsvis som noe ‘utenfor’ og ‘imellom’. Ettersom det feminine sees som noe Annet, noe som ikke står i sentrum av det patriarkalske samfunnet, men som likevel må ta del i det, blir femininiteten stående i en ambiguøs grensetilstand. For Einans forfatterskap innebærer det at diktens lyriske Jeg ofte fungerer som sendebud, observatører eller samtalepartnere mellom ulike tilstander eller skikkelser. Professor i nordisk litteratur Heming Gujord, beskriver det som «Einans mediumistiske poesi» (1996:175)<sup>16</sup> og i samtale med lyriker Jan Erik Vold forklarte Einan hvordan hun kan be

---

<sup>16</sup> Også Armstrong (2004:44), Borum (i Straume 1987a:6), Straume (1987b:7) og Opstad (2012:25) har beskrevet diktene som at medierer noe åndelig.

«det skrivende» i seg om et dikt om spesifikke personer i det hun kaller for «ønskedikt» (Vold 1985:69). Disse diktene er ofte titulert «Hos ...» etterfulgt av navnet til vedkommende,<sup>17</sup> og som eksempel trekker Einan frem et dikt hun skrev for å komme i kontakt med den avdøde moren til en venninne (69).

Men også dikt som ikke er ønskedikt per definisjon omhandler, som analysen vil vise, ofte nettopp de utenforstående, de Andre, i form av kvinner, barn, dyr og natur. Pitronová (2017) har også basert analysen sin på at Einans poesi er skrevet fra 'utenfor'. Hun skriver at den «står utenfor det dominerende patriarkalske språket, er ikke smittet av den forankrede patriarkalske imaginasjonen og i sin spontanitet kan betegnes som et uttrykk for *écriture féminine*» (Pitronová 2017:88). Utenforskap er altså nært knyttet med feminin skrift.

Hos både Ortner og Cixous finner vi tanken om kvinnen som mannens Andre. Ortner presiserer at kvinnen ikke bare er utenfor kultursfæren, men at hun befinner seg i en slags 'imellom'-posisjon mellom den natursfæren (1972:16). Cixous på sin side skriver, ganske poetisk, at «Kvinnene vender tilbake langt borte fra, fra for alltid, fra 'utenfor' [...], fra under, hinsides 'kulturen'» (1975/2003:270). Denne ambigüøse grensetilstanden gjør det mulig å skrive fram noe som ikke er bundet av maskulin logikk, fordi skriften flyter utover, den holdes ikke tilbake, begrenses ikke.

Denne erfaringen med å stå utenfor, å være hinsides eller en Andre, er det som gjør at feminin skrift kan ta så mange former og være så flytende. Det er skriften som er «*selve muligheten til endring*» skriver Cixous (1975/2003:271). Nettopp fordi kvinnen er klar over at hun er fremmedgjort i den fallogosentriske-verdensstrukturen kan hun skrive fram noe som ikke er bundet av den. Dette endringspotensialet mener Cixous å finne særlig i poesien fremfor romansjangeren. Hun hevder at romanforfatterne er for «solidariske med avbildningen, representasjonen», mens poetene kan «finne kraft i det ubevisste, og fordi det ubevisste, det andre, det grenseløse landet er stedet der de utstøtte overlever: kvinnene, eller som Hoffmann ville si: feene» (272). Igjen vektlegges det ikke-mimetiske ved feminin skrift, at den har evne til å omtale ting som ikke er logisk eller enhetlig. Takket være kvinners historie av undertrykkelse kan de vite noe som menn bare vil kunne tenke mye senere, nemlig at «De innesperrede kjenner bedre smaken av fri luft enn de som stengte dem inne» (281). Den som selv har vært den Andre og stått utenfor, har lettere for å se dette og være solidarisk.

---

<sup>17</sup> Se for eksempel «Hos Kafka» (Einan 1992/2011:339-340), eller «Hos Leo Tolstoj» (1994/2011:387).

Ortner omtaler denne posisjonen som kvinner befinner seg i for en 'imellom'-posisjon; «she is seen as something in between culture and nature, occupying an intermediate position» (1972:24). Denne 'imellom'-posisjonen mener Ortner kan ha ulike implikasjoner alt etter hvordan den tolkes. For det første, kan 'imellom' leses som helt enkelt en «middle status» i et værenshierarki, fra kultur på toppen og ned til natur (25). For det andre, kan 'imellom' forstås som 'medierende', altså som å være i en overførende eller meklende posisjon mellom natur og kultur (25-26). Til sist, kan 'imellom' forstås som å ha en større symbolsk ambiguitet (26). Kvinnen sees som 'imellom', og nettopp derfor antas hun å ikke være *i sentrum* av kulturen. Det som befinner seg i ekstremalpunktene mellom natur og kultur blir ustabil og ambiguøst, ifølge Ortner (26). Fra denne posisjonen fremkommer et særegent perspektiv, en egen skrift eller tilnæringsmåte som Cixous og Ortner tilskriver det feminine.

På grunn av det feminine grenseløse og ambiguøse karakter, så kan en feminin uttrykksmåte ta opp i seg motsigelser. Cixous skriver om det hun kaller *biseksualitet*, altså ikke ment som den seksuelle orienteringen med samme navn, men heller som 'tokjønnethet' (1975/2003:276). Denne biseksualiteten hos Cixous beskriver et nærvær av *både* femininitet og maskulinitet, som ikke annullerer forskjeller, men fordrer mangfoldighet (276-277). Cixous skriver at det finnes nesten alt igjen å skrive om kvinners femininitet, altså om «den grenseløse og bevegelige mangfoldigheten» som finnes der (278). Videre postulerer hun at denne skriften kan knuse sensur og tyranni ved å skrive frem et mylder av betydninger (278). Feminin skrift har evnen til å ta innover seg det motsigende, å innlemme alle sider ved dette 'mylderet' og dermed får den makt til å destruere det patriarkalske dogmet, som tilsier at det må være *enten eller*.

Ortner også knytter 'imellom'-posisjonens ambiguitet til mangfoldighet ved å vise til det tvetydige billedspråket som knyttes til femininitet. Fordi det feminine befinner seg i ekstremalpunkter mellom natur og kultur, er det ifølge Ortner, mulig for kvinnelig symbolikk å innebefatte både det typisk sett 'lave' og det 'høye'; hekser og forurensende mensblod på en side, og opphøyde kvinnelige gudinner og religiøse eller kulturelle idealer på den annen side (1972:26-27). Feminin skrift kan altså omtale det typisk sett 'vakre' og 'stygge' i samme vending uten at dette trenger å være motsigelser. Dette fordi den er skrevet fra den Andres perspektiv, fra 'utenfor' eller 'imellom'-posisjonen. I feminin skrift finnes det altså ikke et forsøk på å være objektiv og enhetlig. Heller er det en åpenhet mot subjektiviteten, mot det ulogiske og motsigelsesfulle.

Den britiske professoren Timothy Morton skriver om at nettopp slike motsigende beskrivelser av verden er viktig i et økokritisk øyemed. Fra Mortons begrepsapparat blir særlig *the mesh* og såkalt ‘mørk økologi-estetikk’, slik de er beskrevet i *Dark Ecology* (2016) og *The Ecological Thought* (2010), sentralt. Disse mer samtidige teoriene brukes for å vise potensialet som forfatterskapet til Einan har for stadig reaktualisering utover hennes egen tid. Mortons tanke om en ‘mørk økologi’ blir sentralt når det er snakk om motsigelsene i feminin skrift. Morton har beskrevet hvordan noen former for miljøretorikk kan villedde ved å insistere på en enhetlig universalitet og glatte over sprekkene i harmonien (2010:31). De<sup>18</sup> peker på at en helhetlig fremstilling av verden nødvendigvis forutsetter en viss aksept av det meningsløse; «Thinking big involves facing the meaninglessness and disorienting openness of the ecological thought. Interconnectedness isn’t snug and cosy. There is intimacy [...], but not predictable, warm fuzziness» (31). Denne verdensforståelsen er mørk og motsigelsesfull, åpen og ulogisk, altså karakteristisk vi kjenner igjen fra de som beskriver feminin skrivemåte. Faktisk omtaler også Morton denne intimiteten som feminin (128).

Denne nærheten legger også Morton som et grunnlag for hvordan en kan tenke om fremtidig sameksistens på jorden. De legger vekt på kollektivitet, ikke samfunn og skriver at «What we need is ‘a collectivity without presuppositions and without subjects’. We need collectivity, not community. If this collectivity means not being part of something bigger, it must be a collectivity of weakness, vulnerability, and incompleteness» (Morton 2010:127).<sup>19</sup> De skriver senere at vi burde prøve å tenke via en «future coexistence, namely coexistence unconstrained by present concepts» (2016:27). En trenger altså ikke en idé om en større mening der ute, noe som kan virke reduserende og mot sin hensikt. Å tenke på verden som et helhetlig system betyr altså ikke at man samtidig feier alle de mørke sidene under teppet og later som at sprekkene ikke er der. I stedet må det finnes en ubegrenset åpenhet mot verden og mot våre svakheter, sårbarheter og ufullstendigheter. Denne økologien er altså ‘mørk’ fordi den innebefatter både det typisk sett ‘høye’ og ‘lave’, uten å harmonisere, noe som vi skal se også karakteriserer Einans diktning. En ikke-harmoniserende økokritisk fremstilling er nettopp det feminin skrift kan bidra til å uttrykke,

---

<sup>18</sup> Morton er ikke-binær og omtales derfor her med pronomenene de, dem og deres.

<sup>19</sup> Sårbarheten som Morton mener at vi er avhengige av er også omtalt i Judith Butlers *Precarious Life* (2004). Verken Morton eller Butler refererer til hverandre, men det er klare likheter i det de skriver om å være åpen og utvise sårbarhet mot andre, en sårbarhet som særlig kvinner kjenner godt til (se særlig Butler 2004:42 og Morton 2010:31, 127-128).



ettersom den ikke er knyttet til maskulin logikk. Heller uttrykker denne skriften den ambigøse og motsigende grenseerfaringen.

### **Ambigøse subjekt**

Einans forfatterskap karakteriseres av et dikterisk Jeg som tar på seg mange ulike personligheter eller roller, som flyter over i hverandre. Dette utspiller seg ikke bare i dialogiske dikt mellom ulike menneskelige Jeg, men innebærer også tidvis lyriske Jeg som setter dyr eller natur i tale. Dette kan leses mer metaforisk, som for eksempel i «Jeg er en hugget gren» (Einan 1982/2011:31), men flere steder kan man argumentere for en mer bokstavelig lesning, som for eksempel i uttalelsen «Jeg er en kald klode» (1987/2011:250). En slik mer direkte tolkning, som går ut på at Jeget leses som talende dyr eller natur, har Einan selv støttet opp under, for eksempel er det ifølge henne kua selv som taler innledningsvis i diktet «Hos søster Ku» (1984a/2011:119). Denne formen for intersubjektivitet er mulig nettopp fordi feminin skrift befinner seg i det ovennevnte grenselandet, i det utflytende og åpne. I det følgende gjøres det rede for hvordan de feminine, ambigøse subjektene bidrar til en økofeministisk tendens.

På grunn av denne 'utenfor'- eller 'imellom'-posisjonen kan feminine uttrykksformer være svært ambigøse, noe som kommer særlig til syne i de flytende subjektene. Cixous omtaler dette grenselandet og subjektsutvekslingen som skjer der. Hun skriver:

Å innrømme at å skrive nettopp er å arbeide (i) det som er i-mellom, å undersøke kampen mellom det som er likt og det andre – for uten er det ingenting som lever –, å oppløse dødens verk – det er først å ville ha to som én og begge, helheten av den ene og den andre som ikke er stivnet i sekvenser av kamp og utvisning eller andre måter å bli drept på, men grenseløst aktivisert gjennom en uavlatelig utveksling av det ene subjektet med det andre. (Cixous 1975/2003:276)

Igen er det usikkerheten og det ulogiske som råder for feminin skrift, ifølge Cixous. I det hun kaller en «uavlatelig utveksling» av subjekt, skapes det dermed en skrift der det tidvis er umulig å vite hvem som er det lyriske Jeget og hvem som er den tiltalte i teksten. Videre skriver hun at «Jeg er romslig syngende Kjød, på det podes et jeg, ingen vet hvilket, mer eller mindre menneskelig, men først og fremst levende, fordi det forandres» (282). Cixous beskriver feminine subjekt som kan være flere på en gang. De har en evne til å endres, innta flere roller og være flere Jeg fordi skriften ikke begrenser seg til logikk.

Ettersom denne måten å uttrykke seg på ikke er stivnet i det fallosentriske, patriarkalske språket, har den noe iboende revolusjonerende i seg, ifølge Cixous. Hun skriver: «En feminin tekst kan ikke være noe annet enn farlig for samfunnet» (Cixous 1975/2003:280). Når den skrivende så har brutt seg frem «kan hun ikke annet enn å skape det ‘personliges’ kaosmos, med sine pronomener, substantiver og sin klikk av referenter» (280-281). På denne måten, utfordrer det udefinerbare og utflytende ved feminin skrift den maskuline logikken og språkets rammer. Cixous skriver at kvinnen må sprengte språket og finne opp sitt eget «uinntagelige» språk, som skal få reglene til å revne (278). «Slik er den feminine styrke, den som river med seg syntaksen, ryker av den berømte tråden» (280). Et slikt språk er videre med på å muliggjøre de ambigøse subjektene.

Dette kaotiske språket blir enda mer relevant for å beskrive Einans poesi om en ser nærmere på formen. Utover de flytende subjektene og pronomener, består dikterens ‘kaosmos’ også av substantiver og en egen klikk av referenter slik Cixous omtaler. Einans tendens til å sette sammen substantiver til utradisjonelle nyord er beskrevet av flere som en sentral karakteristikk ved forfatterskapet.<sup>20</sup> Sammen med disse neologismene finnes det til stadighet en usammenhengende og bruddfylt syntaks, og milevis med referenter både innad i tekstene og til andre skrifter, da særlig religiøse. Andre sentrale virkemiddel hos Einan er anaforer og samtale lignende dikt, nærmest sagt dramatiske *dialoger*, jamfør begrepet dramatisk monolog. En stringent metrikk har en stabilitet og forutsigbarhet som heller kan kobles til maskulin skrift, mens formen i Einans dikt er gjennomgående frie vers uten noe rimmønster; den er åpen og ustabil. At formmessige og syntaktiske strukturer oppløses hos Einan er, som i annen moderne poesi, ikke ukonvensjonelt for epoken, og vil derfor ikke få en stor plass i analysen.<sup>21</sup> Det er heller at denne formen muliggjør de unike sammensetninger som kan leses økofeministisk som blir sentralt. Denne feminine formen, som ifølge Cixous bryter ut av de gamle språklige strukturene, åpner for uante tolkningsrom.

Ortner presiserer noe av det samme ambiguiteten knyttet til feminine subjekt, via den amerikanske sosiologen Nancy Chodorow, som skriver at kvinnen har «more flexible ego boundaries (i.e., less insistent self-other distinctions)» (i Ortner 1972:21). Her er det ikke snakk om genetiske eller forutbestemte karakteristikk ved alle kvinner, men heller at disse trer frem som følge av de felles strukturene som kvinner sosialiseres i. Ut ifra dette

---

<sup>20</sup> Se for eksempel Straume (1987b:7), Rotttem (1998:564-565), eller Rykkja (2012).

<sup>21</sup> Formmessig og språklig oppløsning hos Einan har også blitt omtalt hos andre, se for eksempel Gujord (1996), Armstrong (2017), eller Pitronová (2017).

kan vi forstå at det feminine subjekt, ifølge Ortner, har mindre klare grenser til andre subjekt. Selvet oppløses i subjekt-konstellasjoner med andre selv.

Morton argumenterer for at en slik overskridende, feminin nærhet kan fungere økologisk: «The ecological thought discovers different kinds of pleasure in feminine intimacy with the strange stranger. Ecological collectivity welcomes nonhumans with tenderness» (2010:128). Denne feminine økologiske kollektiviteten er preget av en åpenhet og nærhet som kan overføres fra menneskelige relasjoner til naturen for øvrig. Slik kan de ambigüøse subjektene bidra til det som King omtalte som økofeminismens mål, å ‘helbrede fremmedgjøringen’ mellom ‘menneskelig’ og ‘ikke-menneskelig’ natur (1989:18). Ved hjelp av feminin skrifts tynne skille mellom ulike subjekt, eller ‘fleksible ego-grenser’ som Ortner omtaler (1972:21), kan altså såkalte ‘ikke-menneskelige’ skapninger figurere som diktens subjekter.

Karen Barad er professor i ‘feminist studies’ ved University of California i Santa Cruz, og fronter et alternativ til en antroposentrisk tenkemåte. Barads posthumanistiske teori trekker oppløsningen av selvets grenser enda lenger enn de ovennevnte Cixous og Ortner. De<sup>22</sup> vektlegger vår fysiske materialitet og setter ikke mennesker i noen særstilling over annen materie. Det er hovedsakelig begrepet deres om *intra-aksjon* som vil bli sentralt her, slik det beskrives i artiklene «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter» (2003) og den senere «Living in a Posthumanist Material World. Lessons from Schrödinger’s Cat» (2008).

Barad argumenterer for at det ikke er noe som essensielt karakteriserer oss som mennesker, adskilt fra resten av universet. Ved å markere teorien som posthumanistisk ønsker Barad å understreke at skillet mellom ‘menneskelig’ og ‘ikke-menneskelig’ natur er et som vi selv har konstruert og delt verden inn etter (Barad 2008:172). Heller kan alt i verden klassifiseres som materie eller legemer. De skriver: «‘We’ are not outside observers of the world. Nor are we simply located at particular places *in* the world; rather, we are part *of* the world in its ongoing intra-activity» (Barad 2003:828). Basert på kvantefysikken, avviser Barad en kausal deterministisk sammenheng og foreslår heller termen *intra-action* for hvordan universet opererer. *Intra-action* benyttes her fremfor *interaction* fordi sistnevnte impliserer at delene eksisterer separat først før de interagerer, mens Barad ønsker å vektlegge at alt henger sammen fra før (2008:170). Begrepet *intra-aksjon* kan dermed brukes for å snakke om vår eksistens i verden, ikke som separate enheter som interagerer,

---

<sup>22</sup> Barad er ikke-binær og omtales derfor her med pronomenene de, dem og deres.

men legemer i universets materie som befinner seg i en stadig sammenhengende prosess. En slik posthumanistisk tankegang kan hjelpe oss med å se potensialet som Einans poesi har for å uttrykke fellesskap gjennom oppløsningen av selvets grenser, også utover dikotomier som mann/kvinne og natur/kultur.

Den amerikanske forskeren og feministen Donna Haraway bygger videre på Barads idé om intra-aksjon i sin kritikk av begrepet antropocen i artikkelen «Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin» (2015).<sup>23</sup> Haraway mener at termen antropocen er altfor menneskesentrert og foreslår heller at vi bruker mange ulike navn, slik som artikkeltittelen insinuerer, for å omkranse epokens mangfoldige aspekter (2015:160). Blant dem foreslår hun «Chthulucene», som ikke må forveksles med H.P. Lovecrafts Cthulhu, men som heller skal symbolisere ulike verdensomspennende «tentacular powers and forces and collected things with names» (160). Blant disse ‘tentakulære’ kreftene nevner Haraway både Gaia, Terra og Medusa. Disse er altså vesener som strekker sine ‘tentakler’ ut over hele verden og omfavner den i sin altomfattenhet. Haraway skriver ut ifra Barads posthumanistiske teori, men hun spiller også på spekulativ fiksjon, spekulativ feminisme og sci-fi, for å understreke at alle vesen, eller jordboere («earthlings») som hun kaller det, er i slekt (162). Hun bruker ordet «kin» for å beskrive dette slektskapet, og presenterer dette som en grunn for at vi må ta vare på hverandre. Hun skriver:

I think that the stretch and recomposition of kin are allowed by the fact that all earthlings are kin in the deepest sense, and it is past time to practice better care of kinds-as-assemblages (not species one at a time). Kin is an assembling sort of word. All critters share a common «flesh», laterally, semiotically, and genealogically. (Haraway 2015:162)

Haraways tanke om kin – eller slektskap – kan her utdype dette søsterskapet som dannes mellom Einans ulike Jeg. Slik Cixous stipulerer at feminin skrift kan gi stemme til kvinner, påpeker King at «The ecology movement, in theory *and practice*, attempts to speak for nature – the ‘other’ that has no voice and is not conceived of subjectively in our civilization» (King 1989:20, min utheving). Einan gir gjennom feminin skrift ‘stemme’ til naturen, som kan være med på å hviske ut skillet mellom ‘menneskelig’ og ‘ikke-menneskelig’ natur som Barad påpeker er oppkonstruert.

---

<sup>23</sup> Også Malm (2016) har argumentert for at begrepet antropocen er for vidt, siden ikke spesifiserer at det er *kapitalistiske* krefter som i virkeligheten står bak klimaendringer (215). For å vise at kapitalen er på topp, ikke menneskeheten som hele, omdøper han derfor epoken til «Capitalocene» (241), som Haraway også nevner i sin tekst.

## Panteisme

Denne måten å skrive på kan også kalles panteistisk, men ikke nødvendigvis i religiøs forstand. Ordet panteisme kommer av gresk *pan* – alt – og *theos* – gud – og beskrives som en «lære som hevder enheten av Gud og alt som er; at Gud er nedfelt i altet. [...] I den alminnelige betydningen av ordet betyr panteisme at naturen er besjelet, jf. animisme» (Lothe mfl. 2007:164). Animisme, på sin side, kommer fra det latinske *anima* som betyr sjel og beskriver oppfatningen om at alle ting og naturfenomener har en sjel, bevissthet eller personlighet (NAOB, «animisme»). I det følgende skal vi peke på noen problemer med animisme og panteisme, før det presenteres noen måter de kan anvendes på sekulært og økologisk vis.

Garrard peker på at animistisk tenkning ikke nødvendigvis er økokritisk. Han trekker frem at dette er et sentralt punkt for økofeminister, som ofte setter animisme i sammenheng med særlig *matriarkalske*, altså kvinnestyrt, urbefolkninger (Garrard 2012:142). Han skriver at det å ta vare på jorden fordi man tenker seg at den har en sjel «does not necessarily correspond to ecological understanding and responsibility in a modern sense» (143). At urbefolkning lever i harmoni og balanse med naturen er en problematisk stereotypi, ifølge Garrard (144), heller kan man anta at denne urbefolkningen har endret landskap til sine fordeler, lenge før europeere, bare innenfor sine gitte kulturelle rammer (145). En slik naiv animisme, hvor verden fremstilles besjelet og harmonisert, blir derfor ikke sentral i analysene av Einans dikt. Heller blir forfatterskapets tendens til *prosopopeia*, i form av at naturen får en stemme vektlagt, særlig med henblikk på *hva* disse ulike subjektene sier når de settes i tale. I den grad dette kan beskrives som animisme, er det altså en som betoner det å gi naturfenomener bevissthet og personlighet, fremfor sjel.

Panteisme er ikke et nytt konsept, heller ikke når det gjelder panteisme brukt i økologisk øyemed. Garrard sporer den økokritiske bruken av panteisme tilbake til John Muir (1838-1914), og hans rolle i utviklingen av et nytt verdenssyn som skulle erstatte det mekanistiske (Garrard 2012:75). Dette verdenssynet ble omtalt som en slags «wilderness theology – a profoundly insightful evolutionary pantheism», en som gjenopplivet en arkaisk idé om at det finnes noe sakralt i alt (Oelschlaeger i Garrard 2012:75). Muir fant at uansett hva han prøvde å differensiere fra noe annet så hang det alltid sammen med alt annet i universet (Muir i Garrard 2012:75). «One fancies a heart like our own must be beating in every crystal and cell, and we feel like stopping to speak to the plants and animals

as friendly fellow mountaineers» (Muir i Garrard 2012:75). Allerede hos Muir var dette en del av en større kritikk av antroposentrismen han fant i verden.

Her presenterer Garrard det han kaller «the trouble with wilderness»; en slik panteisme forfekter nemlig at villmarka er pur eller ren, og at den står på motsatt side av den skitne, menneskeskapte verden (Garrard 2012:76). Og i et slikt tankesett ville man, ifølge Garrard, bli nødt til å «worship not only the pure streams of Yosemite Valley but also toxic waste dumps» (76). Fallgruven her er altså at panteisme kan føre til en ensidig hyllest av naturen.

Hos Morton finnes lignende panteistiske trekk i termen *the mesh*, et slags nettverk. I *Dark Ecology* beskriver Morton det som «a sprawling network of interconnection without center or edge» (2016:81) og tidligere har de skrevet at det står for «the interconnectedness of all living and non-living things» eller «a complex situation or series of events in which a person is entangled; a concatenation of constraining or restricting forces or circumstances: a snare» (Morton 2010:28). Denne snaren som beskrives, er en måte å se hele verden som et sammenhengende nettverk på. På lik linje med Garrard, understreker også Morton at et panteistisk verdenssyn ikke alltid er ideelt, fordi en holisme som tilsier at helheten er større enn dens deler avhenger av «some (false) concept of smooth, homogenous universality or space or infinity» (Morton 2016:12). En ensidig fremstilling av natur er det Garrard anser som panteismens problem, altså at en forsøker å harmonisere ved å fortie de 'giftige' sidene ved verden. Heller enn å gjemme bort det 'stygge' mener Morton at helheten må fremstilles som mangfoldig, som en *mørk økologi* fundert i svakheter.

Her kan også Barads begrep om intra-aksjoner i materien bidra til en funksjonell måte å snakke om panteisme og helhet på. Slik som Morton, ønsker ikke Barad heller å feie enkelte deler av eksistensen under teppet eller gi mennesket en objektiv særstilling. Dermed kan panteisme, som har religiøse røtter, forstås også i en sekulær forstand, og mer spesifikt i en økofeministisk forstand. Barad skriver at «Life, in all its specific material configurations, is not an inherent property of separate individual entities but rather an entangled agential performance of the world» (2008:174). Med dette i mente kan en si at det som Cixous kaller 'utenfor' og Ortner kaller 'imellom', egentlig er *inni* en slags vev av sammenhenger. I tillegg klinger en altomfattenhet som betoner forskjeller godt med det Cixous kalte biseksualitet (1975/2003:276). Dette må likevel ikke forstås som en negasjon av det forestående, eller en undergraving av feminin skrifts kreative kraft. At det ikke finnes noe endelig svar på livets gåte, er ifølge Barad «a great tribute to the inexhaustible creative

vitality of the world» (2008:174). Med Barads posthumanisme kan man altså beskrive en panteisme som ikke skiller ‘menneskelig’ fra ‘ikke-menneskelig’ natur.

### **Mor og forvalter**

Forfatterskapet til Einan preges av en tilbakevendende mor-skikkelse. Vi skal se at denne skikkelsen ikke bare kan leses feministisk, men spesifikt økofeministisk, som en forvalter. I mor-skikkelsen lever det givende og det drepende, omsorg og bevaring, avhengighet og underdanighet om hverandre. Både Ortner og Cixous har en tanke om moren som en viktig metafor og rolle i feminin tilnæringsmåte og hun karakteriseres som givende, personlig og individualistisk.

Cixous knytter tanken om en ‘utenfor’-rolle til moren, som en metafor. Både ved at moren er den som mister pikenavnet og ikke viderefører sitt navn til barnet, hun er et «ikke-navn», men også ved at moren er en kilde til alle goder (Cixous 1975/2003:274). Her kommer feminin skrifts livgivende kraft inn. Cixous skriver om feminin ødsel og maskulin sparsommelighet (275). Kvinnene ikke er «redde for å mangle», nettopp på grunn av sin status som ‘utenfor’ (271). De er vant med å skilles fra det som står dem nært, og miste ‘en del av seg selv’, fordi feminin skrift ikke preges av en maskulin hang til eierskapet og subjektstatusen. I dette ligger det en idé om moderlig omsorg overfor den Andre. Videre beskriver Cixous den feminine tilnærming som at «hun observerer, nærmer seg, er ute etter å se den andre kvinnen, barnet, elskeren, ikke for å forsterke sin narsissisme eller bekrefte herrens soliditet eller svakhet, men for bedre å kunne elske, for å oppfinne *Den Andre Kjærligheten*» (285). Cixous understreker også at denne ‘giver-økonomien’ ikke egentlig er en økonomi overhodet, ettersom de ikke forventer noe tilbake (286). Det handler ikke om maskulint eierskap, dominans eller erobring av en annen, men om å etablere en identifisering med og sympati med andre utenforstående. Altså er det uselviske en sentral beskrivelse av feminiteten.

Ortner ser også på moren som en sentral figur for å beskrive den feminine tilnæringsmåten. Hun skriver om en universell kvinnelig psyke, eller en kvinnelig måte å relatere seg til andre og til verden på (Ortner 1972:12). Med hennes antropologiske bakgrunn, trekker Ortner frem at siden kvinner ofte sosialiseres hovedsakelig av mor – og hun forberedes til å en gang innta morsrollen selv – så har kvinner utviklet en mer personlig måte å relatere til andre på (22). Den feminine måten å identifisere seg med andre på er

ifølge Ortner karakterisert av «personal identification», en måte å relatere til andre via personlighet, verdier eller holdninger, mens maskulinitet preges av «positional identification», som heller knytter relasjonsdanningen til den andres rolle (21). Det er altså det personlige som betones gjennom mor-metaforen hos Ortner.

Innenfor økokritikken er ideen om 'Moder Jord', personifikasjonen av jordkloden som en feminin kilde til liv, sentral. I både dypøkologi og økofeminisme brukes navnet Gaia, den greske jordgudinnen, for å omtale jorden som et personifisert, selvstendig system analogt med en levende ting i seg selv (Garrard 2012:199). Westling finner at vestlig kultur ser «landscape as maternal» (1996:6) og hun nevner *Bakkantinnene* av Evripides, som et eksempel fra antikken hvor fruktbare landskap knyttes til mat og til kvinnekroppen, særlig dens melkeproduksjon (28). Gaia var også en av figurene som Haraway henspilte på i sitt begrep om «Chthulucene» (2015:160). For Haraway fungerer Gaia som en av flere personifiseringer av den feminine altomspennende kraften, som skal minne oss om at vi alle er i slekt. Haraway ber oss om å «Make Kin Not Babies!» (161). Denne oppfordringen innebærer å ta til seg resten av materien eller jordboerne, som sine egne barn.

I en økofeministisk lesning innkapsler mor-skikkelsen også menneskets rolle som forvalter. Å forvalte naturen impliserer her et ansvar for å ta hånd om og bevare naturen. Garrard poengterer at økokritikk med et for stort fokus på villmarkspanteisme risikerer å promotere en «poetics of *authenticity* for which wilderness is the touchstone» (79). Altså at man setter villmarka på en slags pedestall, som målestokk for hva som har verdi. Videre skriver han at vi ikke trenger å forlate villmarka helt, at dette er et falskt ultimatum mellom å enten idealisere eller modernisere villmarka. Han ønsker seg heller en «poetics of *responsibility*» (79). Denne ansvarligheten er det Westling savner i romanene som hun analyserer; de evner ikke å anerkjenne sin egen medskyld i landskapets forsømmelse (1996:4). Westlings analyse er som nevnt bygget på Buells arbeid, som også vektla ansvarlighet overfor miljøet i ett av sine fire kriterier for hva som kan kalles en miljøorientert tekst. Hans tredje kriterium er nemlig at «Human accountability to the environment is part of the text's ethical orientation» (Buell 1995:7). Ansvarlighet overfor miljøet vil bli sentralt i forbindelse med analysen av forvalter-rollen slik den fremstilles hos Einar.

Morton skriver også om antropocen og menneskelig ansvar i *Dark Ecology* (2016). Morton mener at det er en uunngåelig innsikt at mennesker har en reell innvirkning på kloden og dyrelivet:



Humans did it, not jellyfish and not computers. But humans did it with the aid of beings that they treated as prostheses: nonhumans such as engines, factories, cows, and computers – let alone viral ideas about agricultural logistics living rent-free in minds. The reduction of lifeforms to prosthesis and the machination of agricultural logistics *is* hubristic, and tragedy [...] is at least the initial mode of ecological awareness. But this doesn't mean we are *arrogant* to think so. (Morton 2016:20-21)

Her viser Morton til de som måtte kritisere antropocen-begrepet for å være en arrogant måte å sette mennesker på toppen av hierarkiet på. Også Barad understreker en ansvarlighet når de skriver at «we must indeed be accountable to and for the lively relationalities of becoming of which we are a part» (Barad 2008:174). Selv i posthumanistisk teori har mennesker et ansvar overfor resten av materien vi er en del av.

Mortons idé om en *mørk økologi* innebærer det å være både skyldbetynt og skyldpåleggende instans samtidig; «Just like in noir fiction: I'm the detective *and* the criminal! I'm a person. I'm also part of an entity that is now *a geophysical force on a planetary scale*» (Morton 2016:9). Dette er den økologiske bevissthetens mørke side, som også King omtaler. Hun peker på nettopp dette paradokset ved menneskelig dominans av naturen; «the human species is utterly dependent on nonhuman nature. We could not live without the rest of nature; it *could* live without us» (King 1989:24). Tenker man med King, er altså forholdet mellom menneske og natur et åpenbart hierarkisk et. Mennesker bruker naturen som sin 'protese' slik Morton beskrev det. Dette belyser den andre siden av forvalter-metaforen, nemlig menneske som en kontrollerende bestyrer. Moren som forelder og forvalter viser dermed til både menneskelig ansvarlighet og samtidig en form for overlegenhet.

## **Kritikk**

Økofeminismen som retning har også blitt kritisert. Garrard peker for eksempel på begrensingene som en økofeministisk kritisk filosofi kan ha, da den står i fare for å reproducere de samme ideene om kjønn som patriarkalske samfunn har, bare snudd på hodet (2012:27). Likevel understreker han at et økofeministisk perspektiv har fått tyngde i særlig litteratur- og kultur-kritikker (30). I likhet med Garrard ser også King fallgruvene med økofeminismens prosjekt, men også hun mener det finnes presedens for å si noe meningsfylt om de overlappende retningene, så lenge man gjør det på en ikke-reduktiv måte. King peker på at en tankegang som Ortner (1972) representerer kan fjerne oss fra naturen; altså i et forsøk på å heve kvinners stilling kan enkelte mene at kvinnen må fjernes fra naturen og innta *kun* den kulturelle sfæren, på lik linje med menn (King 1989:22). Faren

her er, ifølge King, at «[t]here is no reason to believe that women placed in positions of patriarchal power will act any differently from men» (23). Det er altså ikke noen iboende kvaliteter ved menn eller kvinner, men hvordan selve maktsystemet er bygget opp som fører til dominans over den Andre. Derfor mener King at økofeminismen heller må være mangfoldig og bygge på våre forskjeller (25, 27).

Økofeminismen har særlig blitt kritisert for å være essensialistisk. Innen feministiske studier er *essensialisme* tanken om «at menn og kvinner innehar visse egenskaper i kraft av å være mann eller kvinne, og at de deler disse egenskaper med alle andre representanter for samme kjønn» (Claudi 2013:164). Å se på femininitet som noe enhetlig kvinnelig er et steg tilbake fra kvinnefrigjøringen, men ingen av de ovennevnte teoriene argumenterer i realiteten *for* noen form for essensialisme. Teoriene presentert i dette kapitlet virker heller å beskrive kulturen slik den ser ut for dem, hvor fallosentrismen eller androsentrismen som regel bifaller maskulinitet over femininitet. Den Andre er ikke *nødvendigvis* en kvinne, men som et resultat av å leve i et patriarkalsk samfunn kjenner de fleste kvinner til utenforskap.

Som nevnt innledningsvis understreker Cixous at femininitet ikke må sees som knyttet til den skrivende sitt kjønn. Dette påpeker også Anu Aneja, førsteamanuensis i kjønnsstudier ved George Mason University i Virginia, i artikkelen «The Medusa's Slip: Hélène Cixous and the Underpinnings of *Écriture Féminine*» (1999). Hun skriver at Cixous gjentatte ganger understreker at det feminine og maskuline ikke knyttes til kjønnsrepresentasjoner (Aneja 1999:59-60). Aneja fremhever fem sentrale kritikker av Cixous.<sup>24</sup> For det første er Cixous blitt anklaget for essensialisme av blant andre Hélène Vivian Wenzel (1981) og Toril Moi (1985). For det andre hevder Gayatri Spivak (1987), Ann Rosalind Jones (1985a) og Domna Stanton (1986) at essensialismen de finner hos Cixous kan ha negativ innvirkning på sosial endring. For det tredje argumenterer alle de ovennevnte kritikerne for at Cixous overser de virkelige problemene som kvinner står ovenfor. For det fjerde mener særlig Moi (1985) at Cixous er for idealistisk og utopisk. Og for det femte motarbeider Cixous seg kritisk analyse, ifølge både Moi (1985) og Jones (1985b). Aneja (1999) tilbakeviser kritikken på en overbevisende måte, ved å understreke at dette er unyanserte argumenter, som viser at de ikke kjenner til Cixous' forfatterskap godt nok. Særlig graverende er det faktum at kritikerne ikke tar en teoretisk tekst med innslag av fiksjonselementer på alvor (Aneja 1999:70). Dermed ender de opp i den samme

---

<sup>24</sup> Kritikken er omtalt slik de er presentert av Aneja (1999:61, 64, 66, 67, 70).

binære tankegangen som vektlegger fornuft og logikk over det ambigøse, som er nettopp den tankegangen feminin skrift forsøker å motarbeide (70-71). Her kan det også understrekes at flere av disse kritikkene minner om de som Einan mottok. Som nevnt i innledningen,<sup>25</sup> fikk Einan blant annet høre at manglende logikk og referanser til 'den virkelige verden' var svakheter i poesien hennes.

Også Ortner uttrykker et ønske om å fjerne seg fra essensialiserte fremstillinger av kjønn. Som hun selv skriver, prøver hun ikke å hevde at biologisk kjønn er uviktig, men at de kun får betydningen 'overlegen' eller 'underlegen' innad i det gitte kulturelle rammeverk (Ortner 1972:9). Dette gjelder særlig når hun argumenterer, via Chodorow, for at kvinner har en særegen psykisk struktur, ikke fordi den er naturlig gitt slik, men som et resultat av en universell kvinnelig sosialiseringserfaring (20). «Woman is not 'in reality' any closer to (nor farther from) nature than man – both have consciousness, both are mortal» (28). Hun understreker altså at dette er en *oppfatning* av kvinnen, dog en dyptgående en.

Likevel kan man kritisere Ortner for å være svært generaliserende. Hun trekker noen ganske brede, til tider stereotypiske og utdaterte, konklusjoner som følge av dette. For eksempel når hun hevder at enkelte 'primitive folkeslag' ikke har noe stort skille mellom kultur og natur (Ortner 1972:10). En kan argumentere for at bruken av ordet 'primitiv' ikke viser en forståelse for de komplekse strukturene som alle samfunn er orientert rundt. Formuleringen viser også, ironisk nok, den samme inndelingen i primitiv og avansert, som hun kritiserer i natur/kultur- og kvinne/mann-dikotomiene.

I «The Gender and Environment Debate: Lessons from India» (1992), kritiserer Bina Agarwal den økofeministiske bevegelsen for å være for abstrakt og lite orientert rundt reell endring. Hun kritiserer også Ortner spesifikt, nettopp på grunn av hvor generaliserende hun er (Agarwal 1992:121). Agarwal skriver at vi ikke må stoppe opp når vi finner nye måter å konseptualisere sammenhengene mellom kjønn, mennesker og natur, men også konkretisere hvordan disse tankesettene påvirker distribusjon av eiendom, makt og kunnskap (153). «It is in its failure to explicitly confront these political economy issues that the ecofeminist analysis remains a critique without threat to the established order» (153). Hun mener at det likevel kan være rom for å se på hvordan kategoriseringer som kjønn og klasse påvirker menn og kvinners relasjon til naturen, men at dette må sees på som separat fra deres biologi.

---

<sup>25</sup> Se underkapittelet «Resepsjon» (s. 3).

Generaliseringene og abstraheringene kan vi unngå om vi tenker med Barad, som påpeker at materien ikke er en individuelt artikulert og statisk enhet, ei heller passiv og uforanderlig. Heller er all materie en aktiv faktor i verdens pågående tilblivelse. De skriver:

Nature is neither a passive surface awaiting the mark of culture nor the end product of cultural performances. The belief that nature is mute and immutable and that all prospects for significance and change reside in culture is a reinscription of the nature/culture dualism that feminists have actively contested. (Barad 2003:827)

Ideen om at naturen er en passiv flate som kan innskriveres med mening er, ifølge Barad, antroposentriske verdier (2003:828). Barad ønsker å belyse hvordan vi alltid allerede er legemer, forut for kulturens innskriving, i større grad enn det for eksempel Ortner har gjort. Samtidig ser ikke Barad på legemet som en passiv flate som kan innskriveres med hva det skulle være, men fokuserer på nettopp intra-akjsjon mellom legemer i verden. Sammen med Haraways tanke om å skape slekt med verden, som betoner «the flesh», eller 'kjødet', som vi har til felles med andre jordboere (Haraway 2015:162), kan vi distansere oss fra essensialismen og samtidig anerkjenne eksistensens uunngåelige kroppslighet eller materialitet.

## Kapittel 2 – Søsteren: «Hagen og kvinnen. Sendebud. Søsterøyne»

### *Kvinnen og naturen som den Andre, utenfor og imellom, et utflytende subjekt*

Dette kapittelet omhandler hvordan Ellen Einans poesi gjennom feminin skrift skaper søsterskap med dyr og naturen for øvrig. Lest i en økofeministisk lense ser vi at forfatteren stadig skaper bånd mellom den feminine 'utenfor'-rollen og 'utenfor'-rollen som dyr og natur har.

### «Jeg var en fange» – Feminint utenforskap

Den feminine grenseerfaring kommer til syne i Einans forfatterskap når kvinnen tidvis fremstilles som 'den Andre'. Den franske filosofen Hélène Cixous beskriver denne rollen som 'utenfor' eller hinsides kulturen (1975/2003:270). Den amerikanske foregangsfiguren for økokritikken, Sherry B. Ortner, skriver på sin side at det feminine er plassert 'imellom' kultur og natur (1972:16). Hos Einan uttrykkes denne tilhørigheten i det Andre gjennom naturmetaforer, som ofte sammenstiller det å være kvinne med å være et fanget dyr eller en vokter mark. Forfatter og litteraturkritiker Odd Abrahamsen omtalte Einans tendens til å presentere utenforskap; diktene beskriver ifølge ham «de aller svakeste rundt oss såkalte vellykkede skapninger [...]. Linjene uttrykker et nærvær av et vesen avkledd det vellykkede og storslagne» (Abrahamsen 1992:27). Einans poesi presenterer stadig relasjoner mellom de som er utenfor, eller en Andre. I dette underkapittelet skal vi først se på de feministiske implikasjonene en slik fremstilling har, før vi undersøker hvordan den økokritiske brodden tilføyes.

I forfatterskapet kritiseres fallosentrismen implisitt i fremstillinger av subjekt som kontrolleres av en overordnet maskulin figur, og virker uten selvstendig status. I diktet «Jeg var en fange» (Einan 2011:225-226) fra *Nattbarn* (1986) møter vi et lyrisk Jeg som befris.<sup>26</sup> Dette kan leses med henblikk på Cixous' beskrivelse av «De innesperrede», som kjenner smaken av fri luft bedre enn de som stengte dem inne (2003:281). Første strofe lyder:

Jeg lette opp rom til sårene.  
Det vakre nattrom sov jeg i.  
Det brød han gav meg, var jeg trett av,  
salte min angerhoppe,  
gled i ond glede over myrene.

---

<sup>26</sup> Andre steder hvor maskulin makt blir tematisert synes for eksempel i linjene «Da er det han du skal rådes av» (Einan 1985/2011:144); «Elskeren trakk meg utenfor. / Mørket skremmer. / Jeg vil tilbake» (1986/2011:231); «Jeg fødte stebarn for denne tid, Mester. // Da la du det minste i gamle berg / viste meg trær, med harde øyne» (1992/2011:360); eller «Behøve stor makt. / Så er makten / soldaten» (2009/2011:467).

Fangen holdes av en 'han' som introduseres i tredje linje, en som gir Jeget brød, men også sår i en sånn mengde at Jeget må lete opp nye rom hvor sårene kan lagres. Først kan man få inntrykk av at den talende er et dyr, men i fjerde linje saler Jeget sin hest, og vi kan anta at det er snakk om et menneskelignende vesen. Et vesen som virker å være under 'hans' nåde og nå forsøker å rømme. Når Jeget har rømt leser vi om friheten i strofe to: «Melket de syv døgnville kyr. / Sakte gled danseren over sletten. / Hadde lette, sanselige brødre». Her beskrives en tilværelse preget av glede, dans og letthet. Deretter punkteres gleden med et 'men' i åpningen av tredje strofe:

Men jeg hadde tårer og sukk.  
Det lo så stygt i uren.  
Det brant unge trær i natten.  
Den ensomme hund hylte.

Jeg var underlig til stede.  
Jeg ventet ingen,  
men ormene kom.

I friheten finnes også ensomheten; tårer, sukk, stygg latter, brann og hyl beskriver ikke en idealisert tilstand. Det skrives frem et slags værenshierarki her, slik som det Ortner beskrev (1972:25), hvor det feminine Jeget assosieres med naturen, eller med et dyr som kan eies som en fange. Hun er avhengig av 'han' for å overleve, tar en sjans og rømmer. I friheten er det kyr, sletter og trær hun omgir seg med, men selv dette er ikke nok. Til slutt kommer ormene etter henne.

Dette hierarkiet kommer også til syne i diktet «Blod i vergeløs port» (Einan 2011:370), opprinnelig publisert i samlingen *Jade for min engel* (1994). Her finner vi en maskulin Annen som på mer emosjonelt vis kontrollerer og eier det feminine Jeget.

Her sover ormen.  
Trå den ikke ned.  
Ta i meg.  
Tro på meg.  
Jeg er åskanten, villåkeren, varme dalen.  
Jeg er rosenhagen, varm, skjelvende dans,  
isprinsessens ravneklo.  
Lengtende datter kapper jeg hodet av.  
Han som bor i meg, tar min sjel.  
Jeg bor ikke mer.

Den 'han' som vi møter i dette diktet bor i Jeget og stjeler sjelen hennes. Fra den siste linjen, «Jeg bor ikke mer», kan vi lese at det er kun 'han' som får bo eller eksistere, til og med i hennes sjelsliv. Det er som om han skyver hennes subjekt og sjel ut og tar bolig der selv. Jeget identifiserer seg med åsen, åkeren, dalen og hagen. Denne tendensen, hvori

femininitet knyttes til landskapet, var nettopp den som engelskprofessor Louise H. Westling fant i sin økofeministiske analyse av vestlig litteraturkanon. En analogi trekkes opp mellom kvinnekroppen og det fruktbare landskapet (Westling 1996:6), som impliserer en erobrende maskulin holdning med spor helt tilbake til antikken (27). Dette invaderende maktforholdet som menn har over kvinner, anerkjente også Cixous som et symptom av det fallostriske samfunnet (1975/2003:270). På bakgrunn av dette kan man si at identifikasjonen med landskapet i Einans dikt, forsterker motivet av å eies eller tingliggjøres av en maskulin kraft.

Fra tittelen «Blod i vergeløs port» kan en også se en objektivering av selvet. Porten, som er ment for å holde andre ute av hagen er blodig og kan ikke verge seg mot fare. Vergeløs impliserer også at hun er uten verge, ubevoktet og utsatt. I denne situasjonen kan hun skades eller som en port, åpnes og trenges inn i. Blodet i porten tilsier at det utøves en slags vold her, men også et erotisk motiv oppstår, sammen med formuleringene «Ta i meg» og «varm, skjelvende dans».<sup>27</sup> Jeget uttrykker et ønske om å bli trodd og berørt, men kapper hodet av lengselen, som her er personifisert som en datter. Hun formelig undertrykker sin lengsel etter å få være en Ene, et subjekt. For etter at lengselen er avkappet bor hun ikke lenger i seg selv, hele hennes sjel er kun fylt av 'han'. Jeget her får ikke engang eie seg selv og sin sjel, også den blir tatt av en maskulin kraft.

En annen funksjon av å være den Andre, kommer til uttrykk gjennom ideen av å være 'imellom', som et medierende sendebud. Ortner mener som nevnt at dette kjennetegner det feminine som en følge av at kvinner oppfattes som lavere transcenderte kulturvesen sammenlignet med menn (1972:26). Plassert slik, mellom to kategorier, kan det feminine gi uttrykk av å være et sendebud mellom de to abstraktene. En slik medierende funksjon kommer til syne i det gjengående motivet om å sende bud, som for eksempel i diktet «Noen venter på bud» (Einan 2009/2011:449-450), fra samlingen med samme tittel. Her settes denne sendebudsrollen ord på i følgende linjer:

Varme sår, sår og  
slangespytt.  
Hente frem alt.  
Sende bud.  
Noen venter på bud.  
Ved kornet sitt,  
ved veden sin.  
Bare du venter.  
Venter på lys.

---

<sup>27</sup> Erotikk og vold knyttes også sammen i diktet «Jeg bærer mørket» (Einan 1991/2011:316-317) hvor vi kan lese linjene «Jeg sover i angersengen. / Blod og sæd. / Jakt, – og sendebudets slimmunn».

Jordet og barnet.  
Hagen og kvinnen.  
Sendebud.  
Søsterøyne.  
Skadene.  
Ja nu, venn.  
Nu.

Her forbindes rollen som sendebud med både noe smertelig og det å være den Andre. Allerede i de første to linjene introduseres sår og slangespytt. Sårene er varme, mer som pulserende, mens 'slangespytt' skaper assosiasjoner med den bibelske ormen, synd og giftig væske. Deretter følger en slags rituell, manende påkalling av budet som ventes å komme fra tredje og gjennom niende linje. I diktets tiende linje føyes sendebudsrollen sammen med de andre beskrivende substantivene «Jordet og barnet. / Hagen og kvinnen. / Sendebud. / Søsterøyne». Budet forbindes altså med både noe jordlig og naiv barndom, med hagen og feminiteten, samt med søsterskapet. Det er de Andre eller de utenforstående som det relateres til her. Mot slutten kommer en parallell sårene fra åpningslinjen, gjennom «Skadene» i linje 14. Når beskrivelsene av sendebudsrollen rammes inn av vold, sår og skader, illustrerer diktet med nærmest ingen verbaler de smertene som påføres den som er 'utenfor' eller 'imellom'. Diktets to siste linjer henter håpefullt om at det lyset som de venter på snart skal komme. Sendebudet her er som en medierende instans som muliggjør fellesskapet, søsterskapet, mellom disse utstøtte, i kraft av å være en Andre.

De tre ovennevnte diktene viser hvordan det feminine subjektet tidvis fremstilles som en Andre, som underordnet en maskulin instans, i Einans forfatterskap. Allerede her ser vi likevel antydninger til at skillelinjene mellom Jeget og naturen viskes ut og at det skapes et økofeministisk fellesskap. Først i «Jeg var en fange» (Einan 1986/2011:225-226) er Jeget, som tittelen viser, fremstilt som en fange som rømmer på sin hest over myrene og finner kyr i sin frihet. De «lette, sanselige brødre» indikerer med en gang et slektskap til kyrne som Jeget melker. Videre i «Blod i vergeløs port» (1994/2011:370) identifiserer Jeget seg med åkere og åser, men dets sjel er blitt fullstendig overtatt av 'han'. Til sist i «Noen venter på bud» (Einan 2009/2011:449-450) er det igjen feminine karakterer, særlig søsteren, som skildres som de ventende Andre. Diktene presenterer det maskuline nærvær som kontrollerende og makthavende. Jegene er definert ut ifra av en 'han' som enten brødfør henne, som presser hennes eget selv ut av bopelen, eller som reduserer henne til en smertelig og medierende 'imellom'-posisjon.



En kan argumentere for at Einans poesi her uttrykker en implisitt kritikk av et fallosentrisk samfunn, ved at den skildrer hvordan disse holdningene resulterer i en objektivisering av det feminine. Poesien presenterer et værenshierarki hvor feminitet kobles til natur, på en reduktiv måte gjennomgående knyttet til vold og utslettelse av Jegets eget selv. Det er to viktige relasjoner som fremtrer når en leser med en økofeministisk lense. Den første er det feminines relasjon til det maskuline, hvordan Jegene stadig fremstår som underdanige, som objekter eller som fanger. Den andre er det feminines relasjon til naturen, hvor Jegene finner søsterskap og gjenkjennelse i det å objektiviseres og eies.

### «Du bøyer deg» – Gjensidig avhengighet

Igjennom forfatterskapet ser man likevel også tendenser til et likestilt syn på det maskuline og det feminine. Særlig i det gjennomgående ‘bøyethet’-motivet, som innebærer en figur som bøyer seg eller lener seg på den andre. Einan uttrykte selv at skikkelsene i diktene og i de medfølgende tegningene kan sees som gjensidig avhengig av hverandre:

[D]en ene lene sæ tel den andre. Og vældig ofte søk de sammen, det skal absolutt vær to og to. Trur det e en tanke bak, at egentlig *skal* man vær *ett*. Den ene litt meir høytrest og sterk, den andre bøyd imot. (Vold 1985:71)

Men hun fortsetter med å si at hun ikke hadde noen idé om at dette var noe særegent maskulint og feminint (1985:71). «Det e motsetninga som må ha kverandre for å få det hele tel» (1985:71) konkluderer hun og stikker i så måte hull i antakelsen om at skulle være noe utpreget ‘kvinnelig’ i det å lene seg på en annen. Denne holdningen reflekterer både Ortner og Cixous’ tanke om at det vi ser som typisk sett feminint og maskulint er basert i kulturelle forestillinger. Ortner skriver at det er arbitrært å kalle kvinner ‘nærmere naturen’ enn menn (1972:19), Cixous på sin side hevder at både kvinner og menn har skrevet hovedsakelig maskulint, men at forfattere av alle kjønn kan ha feminiteten innskrevet (2003:271). Dette ‘bøyethet’-motivet i Einans diktning kan derfor fungere som en kontrast til underleggelsen av det feminine som vi så i forrige underkapittel. I det følgende vises det til noen gjennomgående aspekter ved Einans diktning som vektlegger nødvendigheten av ulikheter.

Tanken om å bøye seg for, lene seg på og utfylle hverandre ser vi i for eksempel diktet «Sann at du er» (Einan 1978/2011:25-26). Her kan vi lese at «Jeg er, men ikke som du», og videre at «Så var vi lekende en, / du og jeg», før strofene konkluderes med «Jeg i deg. / Du i meg». Om dette er et par med en maskulin og en feminin komponent avsløres ikke, men fokuset på at Jeget og det tiltalte Duet er to *ulike* instanser som blir én gjennom

leken virker å reflektere Einans beskrivelser av 'bøyethet'-motivet. De er to vesener som trekkes mot hverandre og utfyller hverandre går igjen i flere dikt.<sup>28</sup> Også i diktet «Be frøene glede seg» (1989/2011:282), virker linjene «Mørke trær bærer stenfrukter, / være to tornebusker / og se på hinannen» å fremme ideen om et gjensidig avhengig par.

Et annet dikt som kan eksemplifisere dette likeverdige par-motivet er «La navnene fare» (Einan 2011:452), fra Einans siste samling *Noen venter på bud* (2009). Denne er som flere av diktene i denne samlingen, karakterisert med en slags endetidsstemning hengende over seg. Første strofe stipulerer det nærmest apokalyptiske stedet slik:

En sval hage å gå i.  
Jordens siste sukk  
å gå forbi.  
La navnene fare.  
Lev med husets  
rene kappe.  
Det lyser der ute.  
Se om du ser.

Hagen er sval og antageligvis fornøyd, men harmonien forstyrres allerede i neste linje, hvor jorden gir fra seg sitt siste sukk. Det menneskelige seende i diktet introduseres i strofens siste linje og fortsetter i andre strofe:

Jeg ser deg følge  
din annen.  
At du bøyer deg.  
Og har stor  
avmakt,  
men går  
forbi. Så er du  
rom av hele hjerter.  
Jeg bor hos  
deg.

Duet følger her sin «annen», og bøyer seg for dem i avmakt. Linjene som kun består av de korte frasene «din annen», «avmakt» og «deg» vektlegger denne ukjente andre og får oss til å dvele ved ordene. Ved første øyekast kan det virke som et Du som underlegger seg den andre og bare følger etter, men slik som jorden, går Duet forbi og blir så til et «rom av hele hjerter». Det portretteres to skikkelser som kommer sammen og blir hel, som avhenger av hverandre.

Den som bøyer seg her har stor avmakt, men går forbi dette, noe som indikerer en annen relasjon enn den vi så i forrige underkapittel. Her er den ikke bestående av en

---

<sup>28</sup> Se også «Så er vårt barn unnfanget» (Einan 1989/2011:285) som er en mer bokstavelig fremstilling av hvordan et par kommer sammen og skaper noe nytt, eller «Elsker deg» (1982/2011:64) som også betoner bøydheden i paret.

maskulin mester og en feminin fange, men heller virker det som en gjensidig positiv relasjon. Med linjene «Jeg bor hos / deg» ser vi også at dette Jeget ikke får sin sjel bebodd av et utpressende maskulint nærvær. I denne domestiserte scenen har Duet har stor avmakt, men det går forbi, transcenderer sin svakhet. Her kan man igjen tenke på Cixous' beskrivelse av det feminine som «ikke-navn» (2003:274), altså både bokstavelig talt den som ofte mister navnet i ekteskapet, men også metaforisk som den som ikke har symbolsk fallos, subjektstatus. Via Cixous kan dermed ideen om å «La navnene fare», slik diktittelen fordrer, virke som en avfeing av navnets makt. Navnene har ikke noe å si, kall det hva du vil.

Det som her har blitt kalt 'bøyethet'-motivet, beskriver hvordan man kan behøve noen å lene seg på. Hos Einan fremstilles ikke dette alltid som noe rent maskulint eller feminint, og kan dermed sies å betone det som Cixous kalte *biseksualitet*, tilstedeværelsen av *både* feminitet og maskulinitet, som eksisterer sammen i mangfoldighet (1975/2003:276-277). I de ovennevnte diktene uttrykker motivet nødvendigheten av ulikheter, som kan utfylle hverandre og slik 'lene seg på hverandre' i et gjensidig avhengighetsforhold. Her peker Einans poesi i en retning forbi det å beskrive feminitet som noe underordnet, men heller som en uløselig del av et større hele.

### **«Jeg er et Det» – Feminine, ambigøse subjekt**

Et hovedaspekt ved feminin skrift er de ambigøse, stadig utskiftende subjektene. Cixous omtalte denne grensesprengende karakteristikken, hvor man aldri helt vet hvem som er det lyriske Jeget, som «en uavlatelig utveksling av det ene subjektet med det andre» (2003:276). Ortnor trakk frem begrepet «flexible ego boundries» (1972:21) for å beskrive dette aspektet ved feminitet. I den vestlige kanon kan man vise til Virginia Woolf som en forfatter som skriver frem fleksible subjektsgrenser, særlig i romanene hennes, hvor man til stadighet blir usikker på hvem som taler. Hos Einan finner vi stadig lyriske monologer og dialoger hvor ukjente Jeg taler. Opstad kalte dette fenomenet hos Einan for «utspaltinger av jeget» og knyttet det hen til lignende trekk i Georg Trakls diktning (2012:25). Også litteraturprofessor Charles I. Armstrong omtaler ambiguiteten i forfatterskapet til Einan som «enigmatiske 'dører' som når som helst åpner til nye relasjoner og identiteter. Alltid er jeg'et i disse diktene på vei mot, eller fra, en form for transformasjon, og ofte er det dødens forvandling det kretses rundt» (2013:28). I det følgende skal vi se hvordan Einans

dikt fremstiller det ambigøse Jeget og hvordan de på denne måten skildrer en oppløsning av selvets grenser.

Det første eksempelet på et ambigøst subjekt som vi skal se på er i diktet «Dører med store øyne» (Einan 2011:308), opprinnelig fra samlingen *Døgnfargene er mørke* (1991). Her påpekes Jegets utflytende status direkte, i et metalitterært grep som utfordrer konvensjonene for hva eller hvem som kan være et Jeg.<sup>29</sup> De tre korte strofene lyder:

Jeg er et Det.  
Ikke spør hvordan.  
Jeg er et Det.

«Det» var kjærlig kommet til barneberget.  
Der var det forstått  
og satt til side  
og atter forstått.

Dører med store øyne lever nær.

Her ser vi at Jeg-subjektet blir omtalt som et Det, et objekt. Dette er ikke gjort med en subtil erstatning av pronomenet «jeg» for «det», men heller understrekes denne utbytningen direkte. Linjen «Jeg er et Det» gjentas to ganger i første strofe, og i diktets fjerde linje er det satt anførselstegnene rundt «Det». Ordet har også fått stor forbokstav i diktet, som for å understreke overgangen mellom subjekt og objekt enda tydeligere. Diktet gjennomfører bokstavelig talt en objektivisering av Jeget. Dermed tematiserer diktet et sentralt aspekt av det fallosentriske dogmet slik Cixous beskriver den, nemlig at kvinnen presenteres som 'kastret' (1975/2003:277-278), som at hun mangler subjektstatus. De store øynene som figurerer på dørene i tittelen kan i så måte symbolisere blikket som objektiviserer Jeget.

Subjektsutvekslingen som skjer her fungerer som et eksempel på hvordan feminin skrift er «aldri enkel eller lineær» (Cixous 1975/2003:274), heller presenterer skriften «det 'personliges' kaosmos, med sine pronomen, substantiver og sin klikk av referenter» (280-281). Linjen «Jeg er et Det» er også som et ekko til en annen linje hos Einan, nemlig: «Jeg heter ingen» (1987/2011:266). Der har Jeget også blitt redusert, ikke til objekt, men til 'ikke-navn' som Cixous kaller det (1975/2003:274). Her utfordrer Einan språkets rammer, ved å bytte ut et personlig pronomen som referer til subjektet, med et som referer til et intetkjønnsord.

---

<sup>29</sup> Se lignende grep i for eksempel formuleringer som «Jeget båret i kurv» (Einan 2011:333); «Selvet brekker veldig gren av» (292); «selvet mitt, det lukkes» (308); «Selvet mitt bærer jeg» (349); «Jordens indre bebodd. / Selvet fritt!» (361); «har selvet mitt i sin grå sekk» (366); eller «Selvets melkerom flytende» (411).

At Jeget identifiserer seg selv som et «Det», som er satt til side, assosieres dermed til den feminine utenforskapsrollen. Vi leser at Jeget kommer til barneberget og blir forstått, som om berget symboliserer en slags idealisert barndom preget av omsorg og forståelse. Det er i barndommen, og i berget, i naturen, at Jeget føler seg hjemme og møter aksept. Dette understrekes også i siste linje, «Dører med store øyne lever nær», som insinuerer at det finnes mulighet til grenseoverskridelse i nærheten, en terskel eller enigmatisk dør som kan tråkkes over. Leser man dette i forlengelse av Jegets objektivisering igjennom diktet, kan man se for seg at det dørene skjuler er nettopp muligheten til å få være et subjekt. Dørene kan også tenkes å representere terskelen til andre nye iterasjoner av selvet. Dersom de åpnes kan selvet oppløses enda mer.

Det ambigøse Jeget hos Einan kommer videre til syne i et dikt fra samlingen *Dagen får min uro* (2004), nemlig «Jeg, søster av sivfolket» (Einan 2011:441). Også i dette diktet skapes det en identifikasjon med dyr og natur, som skal utforskes nærmere i de to påfølgende underkapittelene. I dette diktet vises, på mer subtilt vis, noe av det som kan omtales som en slags lyrisk dialog mellom to ulike Jeg, i ett og samme dikt. De tre strofene lyder:

Jeg, søster av sivfolket.  
Og du, datter av stallens  
mørke hoppe.  
Våre møter  
i måneskinn.

Blå og kostelig,  
Vankjemmet silkehår.  
Egg i kurven, ved og ovn.  
Jeg lar henne ta mine hender.  
Hun byr på ild.  
Jeg er av sivfolket og faster nu.

Se, ilden er den sterke.  
Varm deg.  
Hold deg her,  
varmen er for deg.  
Sivdatter, du  
Som fløt på elven så lenge.

I et typisk einansk landskap møtes to figurer under måneskinnet, søsteren av sivfolket og datteren av stallens mørke hoppe. Datteren av hoppen kan være et ungt føll, mens søsteren av sivfolket er en mer mystisk karakter. Å være «søster av sivfolket» kan implisere at karakteren er beslektet med de som bor i sivet, muligens fisker, frosker eller insekter. Dette kompliseres av at søsteren i niende linje beskriver sine hender, noe som henter til at det er

en menneskelignende karakter. Landbrukselementene som «stallen», «Egg i kurven, ved og ovn» setter scenen som en bondegård, hvor søsteren muligens bor eller arbeider.

Når diktet åpner er det sivsøsteren som taler, men dette virker å skifte senere. I de tre første linjene er skillet mellom talende og tiltalt tydelige. Subjektet fremstår ganske uambiguøst her: «Jeg, søster av sivfolket. / Og du, datter av stallens / mørke hoppe». Videre til siste strofe, på den annen side, kan det virke som at Jeget er blitt overført og det nå er føllet som taler. Her tiltales nemlig søsteren av sivfolket direkte: «Sivdatter, du». Dette er en flytende overgang uten logisk stringens. Ser en på andre strofe så omtales plutselig datteren av hoppen i tredje person, «hun», som bare tilslører forholdet mellom talende, tiltalt og tilhører enda mer. En slik ambiguitet er nettopp det som karakteriserer feminin skrifts subjekt.

I tillegg finnes det en ressursutveksling her som står parallelt med overføringen av Jeget. Datteren byr søsteren på ild, ber henne varme seg ved ovnen eller ved å ta hennes hender. I nærheten står også en kurv full av egg til disposisjon, som nevnes sammen med ovnen og veden. Både denne varmen og eggene symboliserer noen tjenester, som dyrene kan yte for mennesker. Varmen som hun tilbyr fungerer som en slags søsterkjærlighet, eller et søsterskap, som understrekes i at de beskrives som søster og datter. Å beskrive dyr og mennesker med antropomorfiske relasjoner slik kan være en form for «kin-making», som Donna Haraway skrev om (2015:161). Gjennom «kin-making» blir jordboere beslektet og personifisert for å understreke at alle skapninger har noe eksistensielt til felles (162). Diktet «Jeg, søster av sivfolket» viser godene en kan få ut av denne nære slektskapsrelasjonen.

Det er altså en overføring på flere nivåer i dette diktet. Først overføres det varme og goder mellom dem. Så skjer det en overføring av ord mellom dem i samtale vist ved bruk av tiltale formen «du». Til sist, som en følge av det dialogiske ved diktet, overføres selve subjektet fra den ene talende til den andre. Gjennom samtalen veksler de på hvem som er Jeg og Du. Disse utvekslingene er likevel ikke av det eiendommelige slaget. Heller kan de minne om det Cixous kalte en økonomi som ikke egentlig er en økonomi da det ikke forventes noe i gjengjeld (1975/2003:286). Det givende understrekes i siste strofe, når datterføllet betrygger sivsøsteren om at «varmen er for deg».

Et slikt Jeg som flyter utover og tar rollen av ulike subjekt har også Jan Erik Vold pekt på i samtale med Einan. Han mener at Jeget i diktene kan være «mange *forskjellige* personer som [Einan] har gitt stemme til» (Vold 1985:70). Dette innrømmer Einan at hun selv ikke har tenkt så mye over. Hun benekter det først, men når Vold viser til et eksempel, et dikt hvor Jeget åpenbart er noen andre enn Einan selv, innrømmer forfatteren at det må

være en mulig tolkning (70). Armstrong skrev også om hvordan «besjeling akkompagneres av en motsatt tendens til at menneskelige vesener identifiseres med naturfenomener» i Einans poesi (Armstrong 2011:34). «Det er derfor sjeldent enkelt å være sikker på noe så fundamentalt som hva som blir sagt, og hvem som sier det, i hvert enkeltdikt» (34). Denne usikkerheten knyttet til hvem som taler er som nevnt en av karakteristikkene for feminin skrift. Skriften følger ikke noe logisk skjema. Den er dermed med på å utfordre ikke bare grensene for vår forståelse, men også grensene for hva som kan kalles et selv eller et subjekt.

Dette underkapittelet har vist til dikteksempler fra Einans forfatterskap hvor Jeget både blir eksplisitt utbyttet og hvor det mer ambiguøst flyter over i et annet. Det første diktet, «Dører med store øyne» (Einan 1991/2011:308), viser direkte til selvets oppløsning. Her blir subjektet bokstavelig talt objektivert gjennom en lyrisk selvrefleksivitet som ikke er uvanlig for Einan. Jeget blir et Det, samtidig som dørene til andre, nye selv venter i nærheten. Det andre diktet, «Jeg, søster av sivfolket» (Einan 2004/2011:441) leker med ambiguøse subjekt mer subtilt. Her fremstilles det som først virker som to separate figurer, før selvets grenser tilsløres idet de to går i samtale. Der det første diktet betoner følelsen av å bli objektivert, henspiller det andre diktet på slektskapet mellom de to skapningene. Einans dikt betviler på denne måten hvem som egentlig er Jeget gjennom en feminin ambiguitet.

### **«Søster Ku» – Slektskap med dyr**

I forrige underkapittel så vi hvordan feminin skrift kommer til uttrykk i Einans poesi som flytende overganger mellom subjektene. Slike overganger kaller Armstrong for en metamorfose, et gjennomgående trekk i Einans mytiske univers (2017:42). Han skriver at «Ikke bare innside og utside, men også menneske og dyr, barn og voksen, samt drøm og virkelighet glir over i hverandre» (42). I det følgende skal vi se nærmere på særlig overgangene mellom menneske og dyr. For resultatet av denne metamorfosen er ikke bare feministisk, fordi den skaper en feminin relasjon i grenseerfaringen slik som vi har sett, men den er også spesifikt økofeministisk fordi relasjonene går på tvers av artsbegrep som 'menneske' og 'dyr'. Dette underkapittelet skal undersøke hvordan Einans poesi anvender ambiguiteten i subjektene for å gi språk til dyr og hvordan dette skaper et slektskap og en solidaritet med dyrene som får tale. Det vil være diktet «Hos søster Ku» (Einan

1984a/2011:119) som utgjør hoveddelen av analysen, men først presenteres et par andre diktseksemplere.

Først kan vi trekke frem diktet «Ånei, døde ikke meg –» (Einan 2011:398-399) fra samlingen, *Innenfor og utenfor er ett* (1999). Dette diktet er ikke av de som gir stemme til dyr direkte, men heller et som plasserer et menneskelig Jeg i samme posisjon som et dyr. Spesielt tredje, fjerde og deler av femte strofe understreker denne sammenhengen:

Jeg lengter etter mitt.  
Jeg selv er mørk og trett  
mine brød harde  
min blodkanne forbrent  
min høye Annen avkledt.

Derfor leter jeg i uroføllets hage etter slavemerket,  
det jeg bar.

Del meg opp, Herre  
del meg mellom karene.  
[...]

Foruten det mørke, trette, harde, forbrente og avkledte som forbindes med «min høye Annen», er det særlig «slavemerket» som stikker seg ut her. Diktet impliserer ikke bare et bånd mellom Jeget og uroføllet, men det de forbindes med er at de begge er merket som slaver. Dette er en interessant parallell som virker å understreke artssjåvinismen i samfunnet, en parallell som også skimtes i andre dikt.<sup>30</sup> Videre ber Jeget om å bli delt opp og lagt i kar, nærmest som et stykke kjøtt. Denne vendingen betoner den talendes materialitet, og kan derfor sees som «kin-making» på basis av en felles kjødelighet (Haraway 2015:162). På denne måten underbygges koblingen til det slavemerkede dyret.

Denne fremstillingen av det lyriske Jeget kan beskrives som en form for *zoomorfisme*, dyrliggjøring av mennesker. Begrepet beskrives av økokritiker Greg Garrard som en av flere ulike måter å fremstille dyr på. Han kartlegger de fire hovedmåtene som; zoomorfisme – å dyrliggjøre mennesker, antropomorfisme – å menneskeliggjøre dyr, mekanomorfisme – å fremstille mennesker som bedre enn dyr, og allomorfisme – å fremstille dyr som bedre enn mennesker (Garrard 2012:154). I det ovennevnte diktet beskrives hendelsene fra et førstepersons perspektiv, det er diktets lyriske Jeg som bærer slavemerket og som blir delt opp. Den talende gjengir scenen sett fra et uvant perspektiv, noe som forsterker det absurde inntrykket. En poesi som denne har dermed et økokritisk potensial til å vekke empati for dyrene.

---

<sup>30</sup> Se for eksempel «Brevene. De glemte du» (Einan 1999/2011:398), hvor vi kan lese at «Jeg er utleid [...] / Meg har de leiet ut for to tusen. / Så er jeg en slave i kraftfeltet».



Jeget får feminine assosiasjoner her gjennom diktets ordvalg. Særlig betegnelse «min høye Annen» og «Herre» konnoterer en slags maskulin mester som Jeget er underordnet. Denne koblingen mellom det feminine og dyret, skapes her i forlengelse av at de står lenger ned på det Ortner kalte for et værenshierarki (1972:25). Altså fordi dyr og kvinne begge har kjennskap til hva det vil si å være underminert kan det skapes et felleskap i utenforskapet. Garrard skriver om «speciesism»,<sup>31</sup> *artssjåvinisme*, det å sette mennesker i særstilling over andre arter (2012:146). Dette setter han i sammenheng med undertrykkelse av andre grupper når han beskriver artssjåvinisme som:

the irrational prejudice that [is] the basis of our different treatment of animals and humans. Just as women or Africans have been mistreated on the grounds of morally irrelevant physiological differences, so animals suffer because they fall on the wrong side of a supposedly 'insuperable line' [...] dividing beings that count from those that do not. (Garrard 2012:146)

Artssjåvinisme sammenfaller altså med både antroposentriske og androsentriske, menneske- eller manns-sentrerte, holdninger. På linje med økofeministene som ble presentert i teorikapittelet, peker Garrard på at dette er irrasjonelle fordommer og inndelinger. Jegets beskrivelser av å bli behandlet som et dyr i diktet «Ånei, døde ikke meg –» (Einan 1999/2011:398-399), kan dermed leses som et forsøk på å uttrykke denne irrasjonaliteten som ligger i artssjåvinismens kjerne, ved å betone en felles lidelse.

En enda mer direkte sammenkobling mellom dyr og mennesker finner vi i diktet «Hegrene» (Einan 2011:368) fra *Jade for min engel* (1994). Her skimtes den omtalte panteismen; at alt i dette dikt-universet er personifisert.<sup>32</sup> Dette henger som nevnt tett sammen med det som økokritikeren Timothy Morton kalte *the mesh*, et vidstrakt nettverk av sammenkoblinger (2016:81). Diktets fire strofer lyder:

Jeg går med fuglesteg forbi døren:  
Kom!  
Se min frøhage!

Skap om min trette galskap.

Sett myk mor ut til hegrene.  
De skapes om,  
ofres på slektens ormebord.

La dem leve.  
De er deg.

---

<sup>31</sup> Dette finner Garrard hos Jeremy Bentham (1748-1832), en utilitaristisk filosof som var den første som peker på denne sjåvinismen, samt Peter Singers *Animal Liberation* (1975).

<sup>32</sup> Se underkapittelet «Panteisme» (s. 25-27).

Igjen er det tematikken rundt å forvandles, gjennom metaformosen, som står i sentrum. Denne metamorfosen begynner på ett vis allerede i diktets første linje, der Jeget går med «fuglesteg». Panteismen når sitt senit i diktets siste strofe, hvor det fremstår som om en slags verdenssjel, eller verdensalt, bor i alle levende vesener og kobler dem sammen. Siste strofe konkluderer med at det er derfor du skal la hegrene leve, fordi «De er deg». Slike fremstillinger av selvet er grunnlaget for det som Eva Pitronová kalte Einans panteistiske subjekt-konsept (2017:113). Armstrong har pekt på at når Jegene er så tett forbundet med hverandre som de er hos Einan, er slike ofringer som skildres her risikofylte. Han skriver «How, indeed, can I be sure, in sacrificing you, that it is not myself I kill?» (1997:236). Det finnes ingen garanti siden identitetene ikke har noen absolutte grenser. Om hegre-diktet spesifikt skriver han at «the ritual slaughter is arguably called off because of an identification between speaker and victim» (236). Når Jeget ber om at hegrene må spares er det basert i en nær identifikasjon med dem.

Man ser også den metamorfiske koblingen i tredje strofe, hvor «myk mor» settes ut sammen med hegrene før «De skapes om» og ofres. Det skapes en ambivalens her, hvor man ikke kan tyde sikkert om det er kun hegrene, eller moren og hegrene sammen som utgjør det felles «De». Som vi så tidligere i koblingen mellom sivsøster og datterføllet fra diktet «Jeg, søster av sivfolket» (Einan 2004/2011:441),<sup>33</sup> betones slektskapet også her. Både «myk mor» og «slekten ormebord» beskriver familiære relasjoner som flyter ut og innlemmer hegrene i familien igjennom det Haraway kalte «kin-making» (2015:161). Det samme motivet, som går ut på å skåne et offer fra døden på grunn av slektskapsfølelse, kan også skimtes i diktet «La søsterbarnet leve» (Einan 2004/2011:444). Her ber det lyriske Jeget om at vi alltid skal «ta søstre / forsiktig ved hånden», noe som begrunnes i de tre siste linjene med at «Jeg er deg / og samler deg. / Se om du ser mine fugler». Selvet oppløses i møte med den andre og de blir søstre. Nok en gang insisterer Einans dikt på at du kan finne en søster i dyreriket. Gjennom feminin skrift skapes dermed et søsterskap for de slavemerkede, som formelig *er* deg.

Et annet og mye omtalt<sup>34</sup> dikt fra Einans forfatterskap som utviser et økofeministisk bånd mellom mennesker og dyr er «Hos søster Ku» (Einan 2011:119), fra *Jorden har hvasket* (1984). Diktet låner gjennom det feminine, ambigüøse subjektet, ut sin stemme til

---

<sup>33</sup> Se underkapittelet «Feminine, ambigüøse subjekt» (s. 41-42).

<sup>34</sup> Se for eksempel Vold (1985:70), Armstrong (1997:220) eller Sejersted og Vassenden (2011:334-336). Diktet ble også utvalgt som ett av Norges 100 beste dikt gjennom tidene, i forbindelse med NRK-programmet *Dikt & forbannet løgn* (2016) og er dermed også på trykk i antologien med samme tittel, utgitt på Spartacus samme år.

en ku igjennom en samtale med det ellers menneskelige lyriske Jeget. Dette forenes med det økokritiske anliggende at mennesker må ta bedre vare på jorden og de andre levende vesenene vi deler den med. Ved å sette dyr i tale på den måten vi skal se her, fungerer diktet som et forsøk på å 'helbrede' fremmedgjøringen mellom 'menneskelig' og 'ikke-menneskelig' natur, som Ynestra King uttalte som økofeminismens mål (1989:18). Diktet gir oss en øvelse i empati overfor kua når Einan på sitt særegne vis gir henne en stemme.

I diktet tilskrives kua en unik personlighet og sees ikke bare på som en generell representant for sin art. Allerede i tittelen omtales hun som Ku, med stor forbokstav, og slik får hun ikke bare en stemme, men òg en form for egennavn. På denne måten kan vi si at det lyriske Jeget relaterer til kua på en mer personlig og ikke-eiendommelig måte, jamfør Ortners begrep om den feminine «personal identification» som baserer relasjoner i andres personlighet og verdier fremfor deres samfunnsmessige rolle (1972:21). Fra tittelen finner vi også introduksjonsordet «Hos», som ofte indikerer at diktet er et av Einans 'ønskedikt'. Dette underbygger tanken om at dikteren har forsøkt å oppsøke eller hente frem kuas egne tanker og gi henne en måte å ytre seg på. Einan uttalte selv at diktet kanskje reflekterer kuas tanker og at hun synes det må være en kupasser eller ei budeie som tiltales av kua (Vold 1985:70). Altså så ikke Einan noe problem i å la det lyriske Jeget falle i hendene – eller klovene – på også dyr.

Første strofe av «Hos søster Ku» (Einan 1984a/2011:119) lyder slik:

Jeg er danserens kjære.  
Brakte du meg øvede henders kjærlige omsorg?  
Kom du til meg med vann,  
og røpte meg ut til løkhagens stemme?<sup>35</sup>

Vi møter i første strofe et spørrende dyr, som undrer om Duet har gitt henne omsorg, vann og en løkhage å beite på. Einan peker her på at de fremdeles fortjener omsorg, uttrykt gjennom kuas 'egne' ord. Gjennom *prosopopeia*, at «begreper, ting eller dyr gis menneskelige egenskaper» (Lothe mfl. 181), får kua i diktet evne til å uttrykke seg på vårt språk. Å sette dyr i tale står sentralt for økofeminismen, ifølge King, som påpekte at økologi-bevegelsen forsøker å snakke for naturen, ettersom den er en Andre uten egen

---

<sup>35</sup> Opprinnelig er førstelinjen gjengitt som «Jeg er danserens kjære» (Einan 1984a:46), men i *Samlede dikt* (Einan 2011:119) står det «Jeg er danseren kjære». Jeg har valgt å la originalen stå både fordi linjens tegnsetting ikke indikerer at «kjære» er ment som et tiltaleord (andre dikt har med komma i lignende tilfeller), og fordi linjen hos andre konsekvent gjengis med genitiv-s i «danserens» (se Vold 1985:70; Sejersted og Vassenden 2011:334; Norsk rikskringkasting 2016:196). I tillegg finnes det flere lignende trykkfeil i *Samlede dikt*, som støtter en slik tolkning.

stemme (King 1989:20). Dette understreker en viktig funksjon av diktet «Hos søster Ku» (Einan 1984a/2011:119), som fungerer som et talerør for dyret.

Kritikken av moderne dyrehold utvides i diktets andre strofe. Sejersted og Vassenden mener at linjene fungerer som det «moderne fjøsstelllets fremmedgjøring» (2011:336). Her fortsetter kua sin inkvisisjon av passeren idet hun spør:

Eller bar du barnet mitt bort fra meg,  
stod kold ved min kilde,  
og tok markens hvite melk uten de myke bøyninger.

Her fremmedgjøres vi av forholdet mellom mennesker og dyr ytterligere, ettersom linjene understreker brutaliteten i hvordan kyr og kalver behandles. Barnet fjernes fra moren slik at vi kan forsyne oss av melken som egentlig var tiltenkt den nyfødte. Særlig formuleringen «barnet mitt» vekker empati for kua gjennom en antropomorvisering av kalven. Språket menneskeliggjør dyrene ved å beskrive dem med slektskapsrelasjoner som vanligvis er forbeholdt mennesker. Det er stadig en sentral dyrevelferdsdebatt om hvorvidt det er moralsk forkastelig å separere ku og kalv, nå snart førti år etter diktet først ble publisert.<sup>36</sup> Dette diktet betoner den samme etiske diskursen, ved å fremstille kua og kalven som mor og barn, altså individer.

I strofens tredje linje spør kua om Duet «tok markens hvite melk» fra henne, som understreker at melken ikke tilhører menneskene, men heller «marken», jorden for øvrig, naturen eller kalvene. Det ligger også en kritikk i det at melken tas «uten de myke bøyninger», altså uten respekt, jamfør Einans 'bøyethet'-motiv. Vi så hvordan Jeget i «Jeg, søster av sivfolket» (Einan 2004/2011:441),<sup>37</sup> ble møtt med en forsikring om at varmen var til for henne, i en slags tillatelse til å benytte seg av dyrenes ressurser. I denne strofen av «Hos søster Ku» (1984a/2011:119) er det derimot ingen varme. Det er heller kulden fra den menneskelige forvalteren som skildres. Kuas melk fungerer her som en kilde til næring, men mennesket som forsyner seg av den står kald ved siden av kua. Det er som om sansene til bonden er skrudd av for å unngå å måtte relatere seg til hva dyret måtte føle på. Hun reduseres til å være *kun* en kilde, eller en råvare, gjennom en form for objektivering.

Beskrivelsene av objektiveringen og reduksjonen som kua har gått gjennom tvinger frem et subjektsskifte. I tredje strofe av «Hos søster Ku» (1984a/2011:119) er det det menneskelige som overtar posisjonen som diktets lyriske Jeg, slik som i tittelen. Empatien

---

<sup>36</sup> Se for eksempel Pileberg (2022) hvor biologiprofessor Dag O. Hessen kaller måten vi behandler dyr på for «paradoksalt».

<sup>37</sup> Se underkapittelet «Feminine, ambigüøse subjekt» (s. 41-42).

for kua som har opplevd å bli undertrykket tar over i denne strofen og Jeget bryter inn i kuas tanker for å spørre henne et vitalt spørsmål:

Er vi søstre?  
Du med din faste åndelige hage,  
jeg med mørkets lille nattverden,  
og brødrene med de stille øyne  
og de forrevne horn  
og vår kjølige kilde.

Einan har uttalt at denne åpningslinjen kan leses som hennes egen stemme (Vold 1985:70). Dette viser igjen hvordan det lyriske Jeget hos Einan kan variere, ikke bare mellom ulike tekster, men også innad i ett og samme dikt. Det dialogiske ved forfatterskapet har også Armstrong pekt på tidligere, han skriver at «De aller fleste av tekstene hennes kan leses som noe tilnærmet dramatiske monologer, hvor stadig nye subjektposisjoneringer inntas innenfor et mangfoldig tekstunivers» (2002:89). Han kaller det 'tilnærmet' dramatisk monolog, men understreker så at det er nettopp mange ulike subjekt som taler. Diktet er dermed ikke en ren dramatisk monolog fra kuas ståsted, men heller en slags *dramatisk dialog* mellom to stemmer. Denne ambigüøse subjektutvekslingen i dialogen er med på å karakterisere diktningen som feminin skrift.

Åpningen av denne strofen spesielt, skriver frem et søsterskap mellom dyr og mennesker. For i det innledende spørsmålet «Er vi søstre?» ligger det en tanke om at kyr og mennesker har noe til felles. Garrard har pekt på hvor tilfeldige inndelingen i menneske kontra dyr er. Han skriver at «The boundary between human and animal is arbitrary and, moreover, irrelevant, since we share with animals a capacity for suffering that only 'the hand of tyranny' could ignore» (Garrard 2012:147). Hos Einan blir ikke dette bare understreket som et lidelsens felleskap, men et utpreget feminint et. Det uttrykkes i dette enkle spørsmålet en solidaritet i den felles lidelsen, slik vi også så i fremstillingen av Jegene som fanger og slaver. Spørsmålet er dermed nærliggende spørsmålet «Er du også en Andre?».

Ved å omtale kilden som «vår [...] kilde» i denne strofen tilføres det en dybde til søsterskapet mellom kvinne og ku. I forrige strofe konnoterte kilden kuas melk som ble tatt fra henne uten omtanke. Tilføyelsen av eiendomsordet «vår» skaper her en forbindelse i objektivering, i det å sees som en naturressurs. Kvinner, som kyr, kan ha en egen melkekilde for å mate sine barn. Dette pekte Westling på som en sentral del av vestlig litteratur sin kjønning av landskapet, hvor femininitet knyttes til fruktbarhet og næring (1996:6). De er altså søstre også i den forstand at de begge blir redusert til hva de kan tilby

av næring. Slik forbindes den *antroposentriske* tanken om at dyr er til for menneskers nytte og den *androsentriske* tanken om at kvinnen er til for mannens nytte. Begge settes på det Ortner kalte en «lower order of existence» (1972:10). Altså kan det skapes en søsterrelasjon mellom dem fordi de begge kan relatere til det å stå lavere på værenshierarkiet og bli utnyttet som en Andre.

«Søster» indikerer en annen relasjon enn den som kua har til forvalteren i diktet. Søsteren er nærværende, mens kupasseren er fraværende, kun til stede igjennom hypotetiske spørsmål i de to første strofene; «Brakte du meg øvede henders kjærlige omsorg?» spør kua i andre linje. I tredje strofe blir kua derimot tilnærmet som en likeverdige, en som kan relateres til, som skulle hatt vern, som har blitt forsømt, men som fortjener bedre. Slektningsrelasjoner til dyr har vi allerede sett i de to foregående diktene, «Hegrene» (Einan 1994/2011:368) og «Jeg, søster av sivfolket» (2004/2011:441), og motivet går igjen flere steder i Einans forfatterskap.<sup>38</sup> Slekten utvides i strofe tre til å også omtale brødrene, eller oksene, som står her stilnet med «forrevne horn» og et tomt blikk.

De to siste strofene fra «Hos søster Ku» (1984a/2011:119) fremstiller så et slags drømmescenario for kua, hvor det virker som om Jeget igjen har skiftet tilbake til å presentere kuas perspektiv. Vi kan lese det som fremstår som en idealisert hverdag på beitet:

I morgenlyset kommer også de blide feer frem,  
tok meg med til vann og søvn-kilden,  
så jeg har mine gode drømmer,  
eller vesen fra lystens slette bøyde seg for meg.

Hadde de fine bjeller

Feer som trer frem ved daggry og gir kua vann og hvile så hun får rom til å drømme kan ikke beskrives som annet enn et svært romantisk bilde. Sejersted og Vassenden har sett på feene her som ett uttrykk for «positiv femininitet» (2011:335) og de understreker hvordan den lyse bondeidyllen i strofe én og fire «rammer inn en modernitetskritikk» i midten av diktet (336). I disse drømmene som kua har, blir hun behandlet med respekt. Vi kan lese «vesen fra lystens slette» som menneskene, den fraværende kupasseren. Når kua uttrykker et ønske om at dette vesenet skal 'bøye seg' for henne, må man unngå fristelsen av å tolke dette som et slags veltet artshierarki, eller artssjåvinisme snudd på hodet, hvor menneskene

---

<sup>38</sup> Se for eksempel «Nattbåten» (Einan 2011:355-356), hvor vi kan lese «Hellige kyr har jeg kysset»; «Ja, melkesøster» (444-445); eller «En gave» (458), hvor reven «er som / en slektning» for lignende antropomorfe relasjoner.

kneler for dyrene. Heller er det 'bøyethet'-motivet vi ser her. Denne 'bøyetheten' impliserer hos Einan et par med ulike karakteristikk, men som er gjensidig avhengige, slik vi har sett tidligere. Når vi leser at det menneskelignende vesenet bøyer seg for kua, så bør det derfor leses som at det viser respekt overfor kua.

Når denne strofen beskriver at kua har sine egne drømmer, blir hun også ilagt fri vilje og egenverdi. Et lignende grep brukes i diktet «Jeg ville, om jeg kunne, ånde på løkbarnet» (Einan 1985/2011:167), hvor vi møter et føll som svarer sin forvalter på tiltale i siste strofe: «Jeg roper over gjerdet. / Kom, føll! / Det svarer fra løvhenget. / Nei». Gjennom disse dialogiske linjene understrekes føllet som et autonomt individ. Å tenke på dyr som autonome vesener er ikke noe man nødvendigvis gjør instinktivt, og dermed tilføyer dette grepet seg i rekken av antropomorfiserende virkemiddel. På denne måten kan fremmedgjøringen 'helbredes' enda mer, hvis en tenker med King (1989:18). I intervjuet med Vold snakket Einan på sin måte om dyrevelferd, om kyr som ble behandlet som «en kjær ting» i gamledager, om at de var mer verdsatt da (Vold 1985:70). Dette kontrasterte hun med «nu når man lar ho stå i båsen fra ho blir fødd tel man puffe ho i slaktebilen» (70). For aller helst skulle Einan sett at ting ble gjort på «den gode, gamle måten», når kyr fikk gå *fritt* rundt og spise det de *selv* ville – eller som hun påpeker; det som i dag ville blitt kalt «ulønnsomme kyr» (70). Disse utsagnene understreker at Einans personlige syn på moderne landbruk står nært det kua tenker i diktet; at kua har sine egne tanker og ønsker, samt en egenverdi utover det å skape profitt for bonden.

Einans poesi kan dermed leses som økofeministisk, ettersom den stipulerer noen høyst tankevekkende relasjoner mellom kvinner og kyr. Det menneskelige Jeget undrer seg i diktet om hun og kua er søstre, og beskriver melken som «vår kilde». Også bjellene i siste linje kan sies å ringe for søsterskapet. Kua forteller at hun «Hadde de fine bjeller», noe skinnende, vakkert og velklingende, men som likevel er et tegn på at hun figurerer som et eid objekt. For bjellen henger nok rundt halsen hennes i et bindsel eller en halsreim for kyr, som markerer hennes ufrihet. Gjennom denne metonymien skaper de ellers fine bjellene forbindelser til slavemerket vi leste om i diktet «Ånei, døde ikke meg →» (Einan 1999/2011:398-399). Her videreføres altså bildet av dyret som en slave, eller et eid objekt som tilhører mennesker.

Kvinnen og kua knyttes sammen i flere dikt av Einan. Det senere «Jeg går til danseplassen» (Einan 2011:328), fra *De syv nattstegene* (1992), virker å utbrodere denne relasjonen. Her presenteres kvinnene, slik som kyrne, som en utnyttbar ressurs:

Jeg lar meg føre.  
De står med huden sin og venter.  
Deler sine små engler opp  
og gleder seg over fettet.

Da ser de døde til oss,  
mellom dem og ordene et sus som om de var ved havet.

Hellige har de vært,  
og grådige,  
og melken renner fra de stille kvinner,  
blod føres om i kar,  
og de setter seg ned.  
Brenner sine slør.

Jeget vi møter her lar seg føre til danseplassen, men slik som kua i «Hos søster Ku» (Einan 1984a/2011:119) ikke ble møtt med «myke bøyninger», møter heller ikke dette Jeget en kjærlig danser. Heller møtes hun av noen som «deler sine små engler opp» og fryder seg over fettet, over ressursene, de kan utlede fra det oppskårne byttet. Formuleringen «sine små engler» virker som et ekko til «barnet mitt» som bæres bort i «Hos søster Ku» (119). I dette diktet fullbyrdes dermed det som kua før bare kunne spørre om og vi får se hva som skjer etter de små tas bort. De reduseres til en naturressurs, til et stykke kjøtt, i en scene som kan ikke beskrives som annet enn et blodig slakt.

Koblingen mellom kvinne og ku forsterkes i siste strofe når melken lates «fra de stille kvinner».<sup>39</sup> Dette sammen blodet som føres i kar, og oppdelingen i fettete kjøttstykker, understreker tingliggjøringen som kvinner og kyr har til felles. Som Haraway skrev om er det «the flesh», kjødet, som er i sentrum her (2015:162). Ved å fokusere på det felles kjødet som vi alle er skapt av betones altså slektskapet med kyrne. Videre virker diktets siste linje, hvor kvinnene «Brenner sine slør», nærmest som et feministisk kamprop mot det Cixous kalte «den store foreldre-ekteskapelige-fallogosentriske knyttneven» (1975/2003:269). Slørene skaper assosiasjoner til brudesløret og hustruen, som hos Einan stadig blir koblet til dyr og natur. Bare i *Søster natt* (1985) finner vi tre eksempler; først finner vi at noen «aktet din blå hustruhage» (1985/2011:173-174), så at det finnes «I høye berg en tom hustruløk» (1985/2011:189-190), og til sist at noen «Kjørte med grå hustruhest nær mitt hus / i natt» (Einan 1985/2011:191). Kvinnene fremstår altså som tingliggjort i disse diktene fordi de gjennomgående omtales med henblikk på de produktene man kan utnytte dem for, slik som hos dyr.

---

<sup>39</sup> Motivet med å 'melkes' som en ku går igjen i diktet «Jeg er en søster fra mors hage» (Einan 1997/2011:238-239) hvor vi kan vi lese oppfordringen «Melk mor Lys og Lett».



Det er ikke en uvanlig metafor, å sammenligne kvinner og kyr. Som Westling pekte på, kan melkeproduksjon være sentralt for analogier mellom kvinnekroppen og naturen (1996:28). De reduseres på samme måte som kua til en næringskilde. Symbolhistorisk har kua stått «for jordas *moderlig* nærrende krefter» (Biedermann 1992:227). En parallell kan trekkes til Sylvia Plath, som både deler Einans melankolske stil og ofte skildrer mor- og hustru-rollen i sine dikt. Forfatter og litteraturkritiker Odd Abrahamsen sammenlignet de to poetene i forordet til *Den gode engsøster* (Abrahamsen 1982:9). I Plaths dikt «Morning Song» (1961/1981:156-157) setter hun ord på følelsene som kan oppstå etter man har fått barn. Jeget beskriver seg selv som en ku i femte strofe:

One cry, and I stumble from bed, cow-heavy and floral  
In my Victorian nightgown.  
Your mouth opens clean as a cat's [...]

‘Ku-tung’ brukes her som en nedsettende skildring av hvordan hun opplevde morsrollen. Ku-metaforen, sammen med beskrivelsen av den blomstrete, viktorianske nattkjolen, skaper et bilde av kvinnen som uattraktiv og aldrende. Samtidig betoner ku-metaforen at hun føler seg umenneskeligjort, som et dyr eller en fødemaskin. Særlig denne siste implikasjonen ligner de vi har sett i Einans sammenkoblinger mellom kvinne og ku.

I dette underkapittelet har vi sett at søsterskapet i Einans poesi utvides til å innlemme dyrene gjennom både panteistisk identifikasjon og prosopopeia. For det første påpekes artssjåvinismen i samfunnet igjennom et felles slavemerke som dyr og kvinne bærer i diktet «Ånei, døde ikke meg →» (Einan 1999/2011:398-399). Dette belyser både androsentrismen og antroposentrismen i verden ved å spille på de like posisjonene som dyr og kvinne befinner seg i. Deretter så vi at det skapes en videre identifikasjon med dyrene i diktet «Hegrene» (1994/2011:368). Særlig linjen «De er deg» er med på å forme et panteistisk søsterskap her. Videre så vi i «Hos søster Ku» (1984a/2011:119) at diktningen fungerer som et talerør for dyr og deres rettigheter. Man kan lese diktene som et slags «hva hvis»-scenario. Hva hvis kua kunne tale på vårt språk? En slik lek utfordrer våre forståelseshorisonter, får oss til å hensette oss i en annens situasjon og slik skape en sammensmelting av vårt og den andres perspektiv.<sup>40</sup> Slik viser Einans poesi et mulighetsrom for empatisk øvelse igjennom diktningen.

Når dyr presenteres som autonome og med egenverd, fremstår det som en påkalling av et mer økosentrisk verdenssyn, som ikke lar menneskers interesser få forrang. Det

---

<sup>40</sup> Jamfør Hans-Georg Gadammers begreper om forståelseshorisonter og horisontsammensmelting fra hans hovedverk *Sannhet og Metode* (1960:343-345).

etterlyses en 'bøyethet' og varme i disse diktene, noe som kan leses som en kritikk av menneskers respektløse dominans over dyr. Solidariteten i søsterskapet bygger på en felles lidelse i det å være en Andre. Gjennomgående er det feminin skrifts muligheter for panteistiske fremstillinger som skaper dette slektskapet mellom mennesker og dyr.

### «Så er vi ett. Hagen og vi» – Søsterskap med jorden

Som nevnt innledningsvis så er ikke animisme eller panteisme nødvendigvis ensbetydende med et økokritisk standpunkt i seg selv. likevel fungerer antropomorfering av dyrene hos Einan som et verktøy for å rette implisitt kritikk mot det moderne landbruket. Gjennom feminin skrift skapes det altså et empatisk rom, mellom mennesker og dyr. Forfatterskapet får nok en økokritisk dimensjon når vi ser at Einan, fortsatt gjennom feminine, ambigüøse subjekt, lar også andre deler av naturen komme til orde. Vi møter jorden som en søsterskikkelse i figurer som Søster Vår (Einan 1984a/2011:120), Søster Elv (1984a/2011:132-133), og den gode Engsøster (1982/2011:49). Igjen er det en feminin identifikasjon med den utsatte Andre som gir poesien en økofeministisk brodd. I det følgende skal vi se nærmere på hvordan også jorden antropomorferes og innlemmes i søsterskapet, samt hvilke videre panteistiske undertoner som kommer til syne i disse fremstillingene.

I diktet «Gå herfra» (Einan 2011:388), fra samlingen *Jade for min engel* (1994), møter vi jorden personifisert som en søster i et apokalyptisk landskap. Diktet lyder:

Hadde det enda vært hager her.  
Men her var slektens snegalskap  
og hyl fra solens ansikt.

Her klamret de seg til stenguden,  
hadde rettigheter og blå kalver  
og sangene blåst bort,  
og havet løste sine harde nattbarn  
og veltet sine blå kraftrom inn over oss.

Da sang gudene, da lo fangen!  
Hester løp!

Ansiktene var ikke.  
Barn var ikke.

Jorden var en hylende søster  
med brann ut av øynene,  
og svaret kom:  
Del med oss, gale, del med oss!

Se på vår jord, venn.  
Stå seende, vær om oss.

Kjøøl vår panne,  
dekk vårt skall.

Gå herfra.

Ved første øyekast kan dette nærmest virke som et eksplisitt klimakamp-dikt, med bilder av en jord uten hager, som brenner, hylar og vil få sin panne nedkjølt. Slike apokalyptiske motiver brukes også som retorisk virkemiddel av klimaaktivister (Garrard 2012:93). Hos Einan beskrives denne dommedagsstemningen neppe global oppvarming eksplisitt. Heller kan det leses som ett av mange dikt som tematiserer undergang, ettersom motivet er til stede i store deler av forfatterskapet, gjerne med religiøse undertoner. Allerede i *Valmuesanger fra solhuset* (1978) kan man i diktet «Ansamle dere i ånden» (2011:28) lese om «det siste basunstøt». Men det er særlig de seneste samlingene som har blitt fremhevet som endetidspreget.<sup>41</sup> I diktet «Gå herfra» konnoteres dommens dag spesielt via sangene som er blåst bort, havet som velter «sine blå kraftrom inn over oss» og syngende gudinner. Det er ikke så rart at jorden og solen presenteres som hylende i denne sammenheng.

Gjennom formuleringen «Jorden var en hylende søster» fra femte strofe innlemmes altså kloden i søsterskapet som vi har utforsket i dette kapittelet. Som de andre søstrene vi har møtt så langt, uttrykker også jorden her et ønske om å bli forstått. Hun vil bli sett; «Se på vår jord, venn» og beroliget. Fellesskapsfølelsen forsterkes ved diktets fravær av Jeg, for det er heller et kollektivt Vi som taler og deler jordens sinne og frykt. Fremdeles er det en feminin ambiguitet som gjør det vanskelig å definere hvem som taler. Viet fremstår som et kor av søstre, eller en slekt, som innebefatter jord, barn, hester og kalver.

At jorden hylar kan også leses som en form for prosopopeia, ettersom 'hyl' vanligvis beskriver en menneskelig handling. Hylet impliserer at jorden har mulighet til å føle smerte, og videre at hun kan artikulere denne smerten med et skrik. Diktet skaper altså en relasjon til jorden ved at den antropomorferes som en søster, men også gjennom en felles lidelse slik vi så i forrige underkapittel. En jord som gir lyd fra seg, som hylar, taler eller lytter er et motiv som går igjen i flere av Einans dikt.<sup>42</sup> Som for eksempel i tittelen på samlingen *Jorden har hvisket* (1984). Andre steder er jorden også fremstilt som et autonomt vesen, som i diktet «Jeg ber tungt og skjelvende fler og lengre bønner» (1984b/2011:139),

---

<sup>41</sup> Se for eksempel H.O. Andersen (1999), Gundersen (2002), Armstrong (2004), eller Armstrong (2017).

<sup>42</sup> Se for eksempel linjene «mumlingen fra / jorden» (Einan 1984b/2011:139); eller «Jordsøster lytter» (1985/2011:189); diktet «Be om myk lys hage for seg selv» (1987/2011:259), hvor hagen og vinden snakker; linjen «Hulen snakker» (1992/2011:331-332); eller formuleringen «Jorden hører sin egen stemme» (1992/2011:352).

hvor Elven og Engen individualiseres gjennom bruken av stor forbokstav, på samme vis som Kua fra «Hos søster Ku» (1984a/2011:119). Linjene beskriver engens og elvens siste forgjeves kamp og overgivelse mot en ubenevnt kraft. Diktene strekker altså ut en empati mot jordens smerter og kamp gjennom personifikasjonen.

Et senere dikt som fremstiller dette søsterskapet med naturen er «Om en tid» (Einan 2009/2011:448-449), hvor menneskene smelter sammen med hagen. Diktets eneste, korte strofe går slik:

Ja nu, mørke varme,  
du.  
Nu er lydene  
å høre fra  
hagen.  
Der inne gjør de  
seg klare for  
kalde netter.  
Så våkner vi  
alle til liv  
om en tid.  
Jeg med glede,  
dere med  
kar av edelt  
virke.  
Så er vi ett.  
Hagen og  
vi.

Igjen er det en slags endetid som beskrives her, med kalde netter og noen som nærmest går i dvale for vinteren og våkner til liv igjen. Endetiden er skildret uten den opprørske kraften som vi så i «Gå herfra» (Einan 1994/2011:388). Diktet «Om en tid» er hentet fra Einans siste samling *Noen venter på bud* (2009), og i denne møter vi et Jeg som er mer forsonet med den uunngåelige slutten. Ikke bare er stemningen mindre apokalyptisk, men vi ser også mye hyppigere linjedelning enn tidligere. Denne vendingen i forfatterskapet har Armstrong knyttet opp mot begrepet «sen stil», som beskriver hvordan litterær modernisme ikke handler om nyskaping, men heller det aldrende og endetiden (2017:28). Den mer stakkato stilen ser en også på Einans utgivelses-frekvens; tidligere utkom det en samling hvert år, men mot slutten gikk det regelmessig fire år mellom hver. Det er et eldre og roligere Jeg enn før, som møter oss i dette diktet.

Endetidsmotivet betyr likevel ikke nødvendigvis slutten på livet i Einans dikt. Som vi leser, forenes Viet med hagen og våkner til liv igjen. Einan kjente til reinkarnasjonsteorier og i hennes egen tolkning uttrykker diktene hennes tidvis «at man e

fri sjæl [sjel] helt til man må inn i svangerskapet, på nytt» (Vold 1985:71).<sup>43</sup> Viet her er blitt en uløselig del av hagen gjennom en slik gjenoppstandelse, synliggjort i formuleringen «Så er vi ett» diktets 16. linje. Denne linjen fungerer som et ekko til «Jeg er deg» (Einan 2004/2011:444) og «De er deg» (1994/2011:368), som vi så på i forrige underkapittel<sup>44</sup>. Der ble dyrene beskrevet som en del av deg selv, mens Viet knyttes til naturen. Som nevnt, uttrykker dette en form for panteisme i Einans dikt-univers. Med henblikk på det ovenstående diktet innlemmes jorden i sammenkoblingene i *the mesh* (Jamfør Morton 2016:81). Denne panteismen betoner et sentralt element i forfatterskapet, nemlig at verden ikke forstås antroposentrisk, med menneske i sentrum.

Her kommer vi inn på det som i forrige underkapittel bare ble sett på med Haraways kin-begrep i mente, men som nå kan utvides enda mer posthumanistisk. For det er ikke bare det som Haraway kalte jordboere eller «critters» (2015:162), som blir til en søster i Einans forfatterskap. Hun visker også ut vesensforskjeller mellom mennesker og verden for øvrig. Denne utviskingen kan leses med Kings tanke om å ‘helbrede’ fremmedgjøringen mellom det ‘menneskelige’ og det ‘ikke-menneskelige’ (1989:18). Videre kan man konseptualisere en slik grenseoppløsning igjennom professor i feministiske studier Karen Barad, sin posthumanistiske teori. Denne teorien peker på at mennesker ikke kan kalle seg selv eksterne fra verden: «‘Humans’ are neither pure cause nor pure effect but part of the world in its open-ended becoming» (2003:821). Gjennom feminin skrift tilsløres grensene mellom Jeg og Deg, mellom talende og tiltalt, i Einans poesi. Diktningen hennes peker dermed på nettopp denne oppløsningen av grenser mellom ‘menneske’ og verden.

Naturen er en del av søsterskapet i Einans diktning også på den måte at den blir beskrevet som en kjønn og erotisert Andre. Som vi så tidligere har dyrene som figurerer i Einans poesi blitt presentert som søstre i at de undermineres og eies. Vi så også at Jeget i «Blod i vergeløs port» (1994/2011:370) identifiserte seg med åker og mark som var eid av diktets ‘han’.<sup>45</sup> Her er det ikke bare jorden som en hylende søster eller som et panteistisk fellesskap som gjør henne til en søster. Man finner nemlig også en slags erotisering av landskapet hvor særlig feminine stereotypier ilegges jorden. Forfatter og litteraturkritiker Hadle Oftedal Andersen (2000) kalte Einan for en «kroppsmoedernist» nettopp på grunn av

---

<sup>43</sup> I samtalen nevner Einan diktet «Bare å leve en gang» (Einan 1984a/2011:109), hvor gjenoppstandelsen igjen knyttes til hagen. Se også diktet «Jeg leter opp svarene» (1984b/2011:142-143), hvor «Jordhagen [...] hvisker», og linjene «Danseren dør mens jeg leter. / Da skaper jeg meg om» virker å konnotere en form for reinkarnasjon.

<sup>44</sup> Se underkapittelet «Slektskap med dyr» (s. 45-46).

<sup>45</sup> Se underkapittelet «Feminint utenforskap» (s. 34-35).

den erotiske skildringen av landskapet. Jorden som Einan skriver om, kan i så henseende representere en feminin erfaring av å formelig bli tråkket på.

Et dikt som beskriver jorden med erotiske undertoner, er «Bygresset» (Einan 2004/2011:423). De to strofene lyder som følger:

Bygresset,  
bestandig klippet.  
Barnegresset fort borte.

Dørselgeren ser hit,  
etterlater seg skrap.  
En som ennu  
går forbi med  
hatt dreier  
sitt oldingehode.  
Egentlig nede  
i muldens skjød,  
men hel.

Fra disse to korte strofene leser vi om dybden i muldens skjød, et klippet gress, en slags natur som er blitt temt. Muldens «skjød» kan i overført betydning beskrive et fruktbart sted hvor noe kan vokse frem (NAOB, «skjød»). Hos Einan knyttes skjødet til fødselshandlingen også i andre dikt,<sup>46</sup> men her konnoterer skjødet noe mer. Sett sammen med den første strofen kan barnegresset som er klippet og «fort borte» implisere en spolering av barndommen. Dørselgerens maskuline tilstedeværelse som kun legger igjen skrap etter seg, figurerer som en mørk skygge over gresset. I en slik lesning fungerer barnegresset som klippes og beskrivelsen av den som er «nede / i muldens skjød» som en eufemisme for en seksuell debut, en forspillelse av uskylden i så måte. Her knyttes altså en form for forsøpling i naturen til en forsøpling av den feminines uskyld.

En slik kjønning og erotisering av landskapet indikerer en identifikasjon med jorden. Det finnes også andre dikt som referer til naturlige åpninger, som jordens munn eller lepper i erotiske vendinger. I «Jeg er en løshage» (Einan 1987/2011:260) kan vi lese at «Mulden legger sine lepper frem». Og i «Jeg følger deg, snedanser» (2004/2011:442) står det at «Jeg vader i elvens / munn». Dette kan leses som en bokstavelig referanse til jordsmonn – som kan være jordens lepper eller munn – og elvemunningen, men formuleringene kan også tolkes som en feminin personifisering av jorden. Westling omtalte som nevnt analogien mellom kvinnekroppen og den fruktbare jorden som et sentralt aspekt

---

<sup>46</sup> Som for eksempel i «Lysset kommer» (Einan 1984a/2011:114-115) med linjene: «Ennu under sne står hagens søster, / aner de smertelige fødsler, / de går neiende om hennes skjød», eller diktet «Brevene. De glemte du» (1999/2011:398) hvor vi finner linjene: «Leke sine barn frem fra skjødets dyp // Be meg føde mitt arme svake barn».

ved vestlig kanon gjennom tidene (1996:6). Via Page DuBois understrekes også tankegangen om at menn må pløye gjennom kvinnekroppen og så sitt frø for at den skal bære frukter er nært knyttet til et androsentrisk natursyn (i Westling 1996:27). Denne erotiseringen av landskapet som vi finner i Einans poesi, indikerer dermed et nytt lag av identifikasjon med naturen. Jorden, slik som kvinnen, er den Andre som erobres og underlegges. Og i denne relasjonen ligger en risiko for å bli forsøplet. Vi kan lese et ønske om å forstå eller relatere til naturen på et dypere nivå enn det et antroposentrisk natursyn tillater.

Analysene i dette underkapittelet har pekt på hvordan Einans poesi utvider søsterskapet til å også innlemme jorden selv. Først gjennom antropomorfisme i fremstillingen av jorden som en hylende søster i «Gå herfra» (Einan 1994/2011:388). Her ser vi også et ambiguøst Vi-subjekt som understreker kollektiviteten. Videre i «Om en tid» (Einan 2009/2011:448-449) omformes subjektene til å bli en del av hagen også forbi dødens grenser. Begge diktene presenterer en slags dommedag, men mot slutten er diktene mer forsonet med den. Søsterskapet her konnoterer en åpenhet mot verden, som viser at 'vi' er en del *av* den heller enn bare boende *i* den, jamfør Barads posthumanistiske teori (2003:821). Panteisme og feminin ambiguitet er det som fremhever oppløsningen av selvets grenser. I tillegg skimtes en kjønning av landskapet som kobler forsøpling av natur til maskulin utnyttelse. Her uttrykkes det et ønske om å relatere til naturens underleggelse og forspillelse, igjen et økosentrisk perspektiv. Disse beskrivelsene av jorden fremstår som en anerkjennelse av den som en Andre, igjennom den felles lidelsen.

### **Kapittel 3 – Moren: «Alt du hadde tatt fra mors høye hage»**

#### *Forelder- og forvalter-rollen, ansvar, gjensidig avhengighet og panteismens fallgruver*

Dette kapittelet skal handle om fremstillingen av moren, den andre sentrale feminine skikkelsen i Ellen Einans forfatterskap. I forlengelse av forrige kapittel ser vi hvordan moren skiller seg fra søsteren, men at de likevel har fellestrekk knyttet til feminin skrift og tilnærmingsmåte. Også her skapes det et slektskap mellom ‘menneskelig’ og ‘ikke-menneskelig’ natur, men som vi skal se er ikke moren en enhetlig omsorgsperson.

#### **«Så går mine barns mor og steller hagen» – Moren som forelder og forvalter**

Både hos den franske feministen H  l  ne Cixous (1975) og den amerikanske antropologen Sherry B. Ortner (1972) symboliserer moren det givende, personlige og individualistiske. Cixous skriver at kvinnen aldri er langt fra ‘moren’, altså fra ‘utenfor’-rollen, som ikke-navn (1975/2003:274). Moren hos Cixous er en uselvvisk giverske som mister en del av seg selv for å styrke den andre, og som heller ikke forventer noe tilbake (274, 286). For Ortner representerer moren en personlig m  te å relatere til andre på gjennom deres individualitet, fremfor deres rolle (1972:22). I Einans poesi belyser mor-skikkelsen et menneskelig ansvar overfor omverdenen. Hun bærer de livgivende karakteristikkene som Cixous beskriver i forbindelse med moren og kan derfor leses som et uttrykk for feminin skrivemåte. I tillegg knyttes de livgivende egenskapene hennes gjennomgående til ‘ikke-menneskelig’ natur gjennom barnemetaforikk. På denne måten skaper diktningen slektskap på en annen måte en det vi så i søster-kapittelet, som likevel er knyttet til femininitet. Gjennom en økofeministisk lesning vil moren som metafor dermed sikte på å beskrive en relasjon som betoner ansvarlighet og omsorg overfor natur og dyr; hun er både forelder og forvalter.

Hos Einan blir den forvaltende forelder bærer av et menneskelig – og særlig et moderlig – ansvar overfor naturen. Dette ble antydnet også i diktet «Hos søster Ku» (Einan 1984a/2011:119), hvor Jeget etterlyser bondens ‘bøyethet’, altså respekt, overfor kua. Rurale bilder av mennesker som forvalter naturen om seg finnes også i andre dikt. For eksempel i «Ja, gå!» (1982/2011:33-34) kobles linjene «Ingen skal blå forgjeves i dette l  klandskap / med lam» til «mors  yet». Diktet «Jeg som var i dag og natt-hagen» (1984a/2011:131), har linjene «Jeg var der i sommertimen, / så til vekstene». I «Be om myk lys hage for seg selv» (1987/2011:259) spør Jeget «Beskar du nattreet, / og skodde du stille hest?», og påkaller samtidig «fangebarnet» og en «vugge» som dermed forbinder forelder-



og forvalter-rollen. Eksempelet vi skal se nærmere på her er et utdrag fra diktet «Ja, det var en forunderlig ørns reise» (Einan 2011:269), fra samlingen *Sene rop mellom bronsebergene* (1987). Her finner vi et utrop fra en mystisk stemme, som likestiller det å leve med å forvalte omverdenen:

Ensomme er vi, sa en klar stemme.  
Se til marken,  
plant trær,  
kall på dyrene,  
lev, sa de grå døde.  
Åndet på oss.

Denne rekken med påbud ytrer at selve meningen med livet er å ta vare på marken, trærne og dyrene. Det fremstilles som krav å forvalte naturen, se til jorden, og leve. Her leser vi et menneskelig ansvar om å se til marken og dyrene, uatskillelig fra livet selv. Dette ansvaret er ikke bare sentralt for mor-skikkelsen som omsorgsperson, men også i økokritisk øyemed. Som økokritikk-pioneren Lawrence Buell beskrev i det tredje av fire kriterier for miljøorienterte tekster, må menneskelig ansvarlighet overfor miljøet være en del av tekstens etiske orientering (1995:7). Også den senere økokritikeren Greg Garrard understreket viktigheten av menneskelig ansvar innenfor økologien (2012:79). Ansvarligheten er innskrevet i linjene over gjennom imperativformuleringene som beordrer diktets lyriske Vi om å forvalte naturen rundt seg. Diktet fungerer som et eksempel på hvordan forfatterskapet ser på menneskets rolle i verden.

Denne rollen som forvalter, som en som skal ta vare på naturen kan, med en økofeministisk lense, leses sammen med Cixous' mor-metafor. Hun omtaler en feminin ødsel, som gir av seg selv for den andres skyld (1975/2003:275, 284). Gjennom en slik uegoistisk tilnærming til den andre gis livet næring og fryder seg over mangfoldigheten (285-286). Denne ueiendommeligheten blir tematisert allerede i Einans tidligste poesi, i diktet «Be ingen» (Einan 2011:16), fra den første, selvpubliserte diktsamlingen *Valmuesanger fra solhuset* (1978). I diktet bevitner vi en skapelse av en mor som blir gitt en barneflokk i gave, hvor subtile ordvalg indikerer at den givende mor-metaforen videre må ses i forbindelse med hennes relasjon til også 'ikke-menneskelig' natur. De to strofene lyder:

Be ingen om det du trenger.  
Ser du, du får.  
Ser du, det er avsatt til deg.

Vi så din redde solpanne,  
din bleke angst,

dine hender så tomme for gaver.  
Så vi gir deg alt.  
Sangene har du alt fått.  
Nu gir vi deg en smilende venn  
og en god ansvarsfull barneflokk,  
vinnerlykke  
og til slutt en blå venn.

Det kollektive Viet som taler her forsterker umiddelbart følelsen av fellesskap, slik som så i flere dikt i forrige kapittel. Diktets lyriske Vi anerkjenner den tiltaltes angst og følelse av tilkortkommenhet, men allerede i fjerde linje omtales sola, noe som skaper håpefulle forventninger og som innfris mot diktets slutt. For enn så mye redselen skinner i Duets panne så er den også forgyldt av solen. De dunkle beskrivelsene av redsel, «din bleke angst» og tomme hender, avløses fra og med Viets gaver i sjuende linje. Derfra får Duet sanger, «en smilende venn», gode, ansvarsfulle barn, «vinnerlykke» og vennskap. Diktet betoner her det Cixous kalte for feminin skrifts livgivende kraft og ødsel (1975/2003:275), som en del av 'giver-økonomien' som ikke forventer noe i gjengjeld (286). For den tiltalte blir nemlig forsikret om at de ikke trenger å be om disse gavene, «Be ingen om det du trenger», de skal få alt de trenger og ønsker seg, «det er avsatt til deg». Dermed eksemplifiserer diktet den feminine ødsel og uselvishet som gir av seg selv for å styrke den andre.

Videre knyttes det givende spesifikt til både moderlig omsorg og til naturen. Først gjennom benevnelsen av barneflokk, som kan leses som en form for zoomorfisme, en dyrliggjøring av mennesket (Garrard 2012:154). Ordet 'flokk' skaper assosiasjoner til et dyrisk fellesskap, som en ulveflokk eller saueflokk. Dette enkle ordet knytter dermed barn og dyr sammen som de omsorgstrengende, en forbindelse som stadig fremtoner seg i forfatterskapet.<sup>47</sup> Også nyordet «solpanne» kobler diktets tiltalte til naturen, eller mer spesifikt til det livgivende himmellegemet. Litteraturhistoriker Øystein Rottem omtalte den sammenføyende effekten slike neologismer har hos Einan: «Menneske og natur kobles sammen i uvante metaforsammensetninger» (1998:565). Diktets Du er altså både en mor med ansvar for barn, men gjennom metaforikken utvides morskapet med konnotasjoner til også 'ikke-menneskelig' natur. Solen og flokken står nært sammen med den feminine mor-metaforen her.

---

<sup>47</sup> Se for eksempel forbindelser til hest og føll i linjene «Alle mine barn og føll, kom ut!» (Einan 2011:120), «Jeg skal føde. / De ser min barnehest» (305) og «Jeg avser tid til hester og barn» (401); forbindelser til kyr og kalver når åndekuer «føder saft og blod-barn» (196-197); til fugler i formuleringer som «En sorgtung fugl skar han barnet ut av» (231), «uglebarn» (331) og «fuglebarnet» (410); til ormer når Jeget hevder at det skal «Fange grå ormebarn» (253); eller flere referanser til «Nytttebarnet» (102, 302, 389, 407) som er en parallell til «nyttedyret» som vi skal se på senere i kapittelet.

Slik diktet ovenfor forbinder barn og dyr, forbindes barnet videre med trær og planter i andre dikt gjennomgående i forfatterskapet. Vi finner atskillige eksempler på neologismer som knytter barn til natur, som i «barnegren» (Einan 2011:296), «barnetrær» (332) og «barneskog» (469).<sup>48</sup> Heming Gujord har pekt på hvordan Einans konsentrerte bildespråk skaper *en poetisk storfamilie* i diktningen (1996:181). Gujord påpeker at menneskene i denne storfamilien har selskap av dyr i disse sammensetningene (181), men han understreker ikke dette slektskapet noe mer utover det. Lest med en økofeministisk lense blir det tydelig at nyordene er med på å skape slektskapsforbindelser til også såkalt 'ikke-levende' natur, gjennom en nær og familiær identifikasjon mellom menneske og natur. Dette kan leses i sammenheng med den amerikanske feministen Donna Haraways tanke om å skape slekt i stedet for barn (2015:162). Haraway beskriver et verdenssyn hvor en anser 'ikke-menneskelig' natur som slekt, i et altomfattende fellesskap (160). Et slikt verdenssyn er utpreget økosentrisk, det tar altså ikke menneskers interesser i favør. Barnemetaforikken som vi ser i Einans diktning, fremmer i så måte at naturen er som et barn som vi må ta til oss og forsørge.

Morens tilstedeværelse som forvalter gjør seg også synlig i diktet «Ingen skal bli tråknet ned her» (Einan 2011:377), fra samlingen *Jade for min engel* (1994). Diktet beskriver et idyllisk, nærmest romantisk, bilde av livet, som innebærer trygghet for både dyr og mennesker. Her figurer moren som en sentral figur:

Svanen skal banne ømt.  
Jaguaren skal lytte.  
Jordvesenet skal bringes til ro.  
Så går mine barns mor  
og stiller hagen.  
I granskogen banker et hjerte.

Også her blir slektskapets grenser utfordret. 'Jordvesenet' fra tredje linje fremstår som et slags ambiguøst vesen imellom menneske og dyr. Vesenet står plassert i samme setningsformasjon som både svanen og jaguaren, men innleder også introduksjonen av moren i fjerde linje. Dette vesenet skal også «bringes til ro», noe som skaper assosiasjoner til det å vugge et barn i søvn. Dermed kan ordet «Jordvesenet» være en måte å si det samme som Haraway uttrykte i sin bruk av «earthlings» eller «critters» for å beskrive alle vesener som bor på jorden (2015:162). Nok en gang tilsløres grensene mellom menneske og dyr i

---

<sup>48</sup> Andre sammenlignbare neologismer er «Jordhagebarna» (Einan 2011:147), «løkbarnet» (167, 186), «barnebusk» (248), «lyngbarn» (318), «barneteig» (331), «hagebarn» (342, 349), «stenbarn» (360), «Elvebarn» (422), «Barnegresset» (423) og «vannbarn» (182, 465).

Einans diktning. Det kan like gjerne være svanen, jaguaren og det ambiguøse jordvesenet som er 'mine barn' som det refereres til i fjerde linje. Å beskrive noe som jordboer, vesen eller skapning kan ikke sies å være enten en antropomorfering av dyr eller en zoomorfering av menneske på grunn av disse utydelige skillelinjene. Ordvalget understreker dermed likheten mellom 'menneskelige' og 'ikke-menneskelige' skapninger enda mer. Ambiguiteten skaper slektskap.

Dette slektskapet utvides i diktets siste linje, når granskogen besjeles ved beskrivelsen av dens bankende hjerte. Identifisering med natur gjennom slike personifikasjoner, er et gjengående motiv hos Einan, som vi så i forrige kapittel og ovenfor i alle nyordene som forbinder skog og barn. Pitronová har beskrevet forbindelsen som Einan skaper mellom ulike menneskelige instanser og skogen som «Jegets granskogsopprinnelse» (2017:54). Denne formuleringen uttrykker det nære slektskapet mellom Einans ulike subjekt og naturen de er en del av. Igjen kan vi tenke med økofeministen Ynestra King, som peker på at økofeminismens mål er å utslette de fremmedgjørende skillene mellom 'menneskelig' og 'ikke-menneskelig' natur. Dette oppnår Einans idylliske skildringer i dette diktet ved å innlemme både barn, dyr og skog i en trygg favn, hvor «Ingen skal bli tråkket ned» slik tittelen poengterer.

Einans subjekt som i forrige kapittel ble beskrevet som en søster som utlåner sitt Jeg til dyrene og jorden, blir her sett som en mor for dem. Det feminine, givende subjektet som ga sitt språk til naturen igjennom søsteren, gir her av sin omsorg. I forrige kapittel så vi naturen beskrevet som en søster, mens den her fremtoner seg som et barn. Dette fordrer altså en menneskelig ansvarlighet overfor miljøet fremfor et solidarisk søsterskap. Dette går hånd i hånd med Buells krav om ansvarlighet i miljøorienterte tekster (1995:7) og Garrards «poetics of *responsibility*» (2012:79). Det som gir dette et feminint uttrykk hos Einan, er at ansvarligheten ligger nært opp mot en moderlig omsorg. Moren representerer her hvordan forvalter- og forelder-rollen overlapper i en økofeministisk lesning. Hun gir av seg selv for den andres vekst, ikke for egen nytte, som Cixous knytter til den feminine ødsel (1975/2003:275). Gjennom Einans barnemetaforikk, beskrives både 'menneskelige' og 'ikke-menneskelige' barn i samme vendinger og diktene har dermed mulighet til å skape slekt på tvers av artsbestemmelser, jamfør Haraways begrep om «kin-making» (2015:161). Vi finner en blanding av antropomorfering og zoomorfering her, men også tilfeller der slike begreper ikke strekker til fordi mennesket er så uløselig knyttet til natur. Nok en gang ser vi at selvets grenser oppløses i Einans poesi når den stiller spørsmål ved hva som egentlig skiller mennesker fra naturen for øvrig.

### «Han mønstrer din villmark» – Maskulint nærvær

I det følgende skal vi kort utforske hvordan forvalteren ikke bare fremskrives som en mor i Einans forfatterskap, men også som en far. Allerede i forrige underkapittel skimtet vi ham implisitt i beskrivelsen av moren som «mine barns mor» (Einan 1994/2011:377). Her defineres hun ut ifra sin relasjon til faren, en tydelig «positional identification» slik som Ortner omtalte (1972:21). Denne måten å relatere til andre på omtaler Ortner som maskulin og baserer seg på den andres *rolle*, fremfor deres personlighet (21). Formuleringen «mine barns mor» viser altså at faren er det observerende implisitte Jeg i diktet og vi ser det hele fra hans perspektiv. Hun defineres ikke som et individ i seg selv og dermed blir hun en Andre, eller et «ikke-navn» som Cixous kaller det (1975/2003:274). Dette maskuline beseende blikket blir sentralt i de påfølgende analysene.

Når man møter den maskuline kontrasten til moren, fremtoner han seg ofte som en mektig og mørk instans i Einans forfatterskap. Som litteraturkritiker Eilif Straume har påpekt er «Far og mor [...] veldige makter, men ingen av dem er entydige. Far mest mørk, mor mest lys» (1986:7). En slik fremstillingen virker å kontrastere det vi så på i søsterkapittelet hvor det maskuline og det feminine ble presentert som gjensidig avhengige motstykker. Vi så at de lente seg på hverandre igjennom 'bøyethet'-motivet.<sup>49</sup> Men det ble også stipulert at kvinnen hadde noe til felles med dyr og natur fordi de også er underlagt maskuline instanser. Det er nettopp denne dominerende tendensen som blir sentral i fremstillingen av faren. Han er den maskuline foreldreskikkelsen også forvalter og beseer moren i forlengelse av landskapet.

Fra samlingen *Valmuesanger fra solhuset* (1978) kan vi i diktet «Han mønstrer din villmark» (Einan 2011:30), se en særlig sammenheng mellom forvalteren og forelderen, her med et maskulint fortegn. De tre strofene lyder slik:

Han mønstrer din villmark.  
Bra og vill og uten ende,  
et herlig stykke av evigheten.

Og dette er deg.  
En god slette med valmuer.  
En kneik full av barn som roper på mor.  
En vannkant  
full av slyngplanter til å rive bort,  
en hel elv av dråper fra alle de gode  
varme sangerne

---

<sup>49</sup> Se underkapittelet «Gjensidig avhengighet» (s. 37-39).

og villhonning ved munningen.

Si meg,  
kan du være mer,  
min gale?

Diktet skildrer en 'han' i åpningslinjen, som «mønster din villmark», med et slags inspiserende, kontrollerende blikk. På denne måten eksemplifiserer diktet det Cixous omtaler som en maskulin «besettelse etter å herske» (1975/2011:280). Villmarken er kanskje «din», tilhørende Duet i første linje, men Duet er likevel «min gale» i siste linje, tilhørende noen andre enn seg selv. Denne maskuline eiendommeligheten står dermed i kontrast til det feminine uselviske vi så i forrige underkapittel.

Også her skapes det en nær relasjon mellom menneske og natur. I diktets fjerde linje leser vi at «dette er deg», med henblikk på sletten, kneiken, vannkanten og elven som så beskrives. Denne linjen er som et ekko til de formuleringene som ble brukt for å skape panteistiske sammenkoblinger i forrige kapittel. Menneske ble forent med hagen i linjen «Så er vi ett» (Einan 2009/2011:448-449), med fugler i linjen «Jeg er deg» (2004/2011:444) og med hegrene i linjen «De er deg» (1994/2011:368).<sup>50</sup> På samme vis uttrykker linjen «Og dette er deg» en forbindelseslinje mellom Duet og landskapet. Denne naturen beskrives som mangfoldig og har goder som honning og vann i elven, som forvalteren kan disponere. Samtidig må denne naturen temmes; her finnes «slyngplanter til å rive bort» og villskapen må mønstres og holdes i sjakk. Så dersom Duet er denne villmarken, og den besees av 'han' fra første linje, ser vi hvordan den maskuline instansen figurerer som Duets eier. På denne måten viser diktet et sentralt aspekt for økofeminismen, nemlig at «[b]åde kvinnen og naturen innehar rollen som mannens Andre, den som [...] alltid blir forstått og definert av noen» (Claudi 2013:250). Den feminine identifikasjon med landskapet understreker altså den objektiveringen som natur og kvinne har til felles.

Det er et mannlig blikk, en 'han', som møysomt innstiller seg som villmarkens overordnede. Foregangskvinne for økofeministisk litteraturkritikk, Louise H. Westling, peker, via Page DuBois' *Sowing the Body* (1988), på en sentral tankegang i vestlig kultur. Nemlig at kvinnekroppen blir ansett som et jordsmonn som må pløyes og befruktes for å kunne skape verdi (i Westling 1996:27). DuBois finner at denne typen analogier på et vis bekrefter at man ser på kvinnen og jorden med ærbødighet og ærefrykt (i Westling 27). I diktet over kan vi se at 'han' i sin mønstring finner at sletten er «god», villmarken er «bra» og stykket av evighet er «herlig». Den kritiske granskningen og omtalelsen av den andre

---

<sup>50</sup> Se underkapittelet «Slektskap med dyr» (s. 45-46).

som gal, kontrasteres altså med et romantiserende bilde av naturen. Likevel, som DuBois peker på, uttrykkes det et ønske om å omgå eller undergrave kvinnens rolle i denne analogien, slik at mennene kan få æren for (re)produksjonen selv (i Westling 27). Denne fruktbare villmarken hos Einan kan dermed leses som noe som egentlig er farens fortjeneste, gitt hans mønstring. Det knyttes positivt ladde ord til villmarken som bedømmes, men det er samtidig en kvalitets-vurdering i bunn og grunn. Villskapen opphøyes og idealiseres, samtidig som den skal temmes, rives bort, kontrolleres og besees av en maskulin instans for at den skal få blomstre.

Der faren fremstår som en beseende forvalter i diktet over, blir han videre fremstilt som en forsømmende forvalter i «Jeg ser den gode far» (Einan 2011:90), fra samlingen *Muldsøstre* (1983). Her er hagen tom, jordsøstrene magre og sauene vanskjøttet:

Bløderhagen hans tom.  
Jordsøstrene storøyde og magre.  
Den trette ullsau vanskjøttet.  
Ingen søvnhage for de døde åpnes lett.

Selv med epitetet 'den gode' fra tittelen, fremgår det i de fire påfølgende linjene at denne faren slett ikke er uten mangler. Igjen beskrives hagen som 'hans', slik Duet i diktet over ble beskrevet som 'min gale'. Bruken av eiendomsord understreker hvem som har eierskap og makt over hvem. Hagen 'hans' er dessuten tom og står sammensatt med 'bløder', en formulering som indikerer at noe er skadd. Neste linje utbroderer forfallet når 'Jordsøstrene' beskrives som tynne og med store skrekkslagne øyne. Hvis en leser diktet i forlengelse av «Hos søster Ku» (Einan 1984a/2011:119), kan jordsøstrene indikere gårdsdyr som er blitt magre av for lite fôr. 'Jordsøstrene' skaper også assosiasjoner til det kvinnelige fellesskapet som Einan tematiserer, slik vi så i «Jeg går til danseplassen» (1992/2011:328), hvor kvinnene ble melket som kyr. En kan også sette 'Jordsøstrene' i sammenheng med «Jordvesenet» (1994/2011:377), som vi så i forrige underkapittel, som en ambiguøs jordboer.

Det er likevel ikke før i tredje linje at diktet mer eksplisitt uttaler hvem som har skyld i dette forfallet, når vi leser at ullsauene er «vanskjøttet». Å vanskjøtte, eller stelle dårlig med dyrene, impliserer et visst ansvar som ikke er blitt oppfylt. Igjen kan vi se dette opp mot den økokritiske tanken om menneskers ansvarlighet (Buell 1995:7; Garrard 2012:79). Diktet fremstiller en far som ikke har levd opp til sin rolle. Siste linje skildrer det fatale resultatet av forsømmelsen, når en «søvnhage», lest som et siste hvilested, introduseres. Denne hagen åpner seg ikke for de døende på enkelt vis, de må først lide.

Linjen understreker på denne måten at konsekvensene av å forsømme naturen er å påføre den smerte og død. Diktet tematiserer dermed det som Garrard kaller menneskers og dyrs felles mulighet for å lide, som ifølge han viser at grensen mellom disse artsbestemmelsene er arbitrær og irrelevant (2012:147). Både hagen, dyrene og de ambigüøse jordsøstrene forsømmes under farens hånd. At forvalteren tituleres som «den gode far» fremstår dermed mer ironisk enn noe annet.

I diktene som er presentert her er kvinnen, hagen og dyret sammen fremstilt som en Andre, under farens mektige knyttneve. Dette skriver seg altså tett opp mot analysene av den maskuline instansen fra det tidligere underkapittelet om feminint utenforskap i diktene.<sup>51</sup> Her sammenstilles det feminine med jorden og dyrene, i en prosess hvor hun også blir objektivert av en maskulin overvåker. Felleskapet av disse Andre fremstilles som forsømte av en forvalter som ikke har levd opp til sitt ansvar. Gjennom slike skildringer av faren får Einan frem en implisitt kritikk av antroposentrisme, og androsentrisme i samme slengen. Faren står dermed i kontrast til morens omsorgsfulle, mer personlige måte å relatere på som vi har sett i det foregående, men denne fremstillingen skal nyanseres senere i kapittelet.

### **«Du behøver de vakre dyrene» – Trøst og gjensidig avhengighet**

Moren sett som forelder og forvalter impliserer som nevnt at ett vesen har ansvar for å ta vare på det andre. Likevel finnes det også tilfeller som viser et *gjensidig* avhengighetsforhold mellom ‘menneske’ og ‘ikke-menneske’ i Einans poesi. Igjennom forfatterskapet oppstår det nemlig scener hvor de trøster hverandre. Dette kan igjen fungere som en parallell til den avhengigheten som vi så mellom den maskuline og feminine part som bøyer seg for den andre. I ‘bøyethet’-motivet så vi at to ulike parter var avhengige av mangfoldet som nettopp ulikheten mellom dem gir.<sup>52</sup> I tillegg virker trøste-motivene hos Einan igjen å betone den moderlige omsorgen og den feminine relasjonsbyggingen.

En slik uttalt trøst finner vi i diktet «Vær dyret du er» (Einan 2011:454) fra samlingen *Noen venter på bud* (2009). Her ser vi et tilfelle av en noe utypisk eksperimentell linjedeling hos Einan, som tidligere i forfatterskapet tenderte mot å dele linjene inn etter naturlige pauser i syntaksen. Likevel gjenkjenner vi den dialogiske, åpne stilen med

---

<sup>51</sup> Se underkapittelet «Feminint utenforskap» (s. 33-37).

<sup>52</sup> Se underkapittelet «Gjensidig avhengighet» (s. 37-39).



spørsmål og tilsvaret som 'Ja' eller 'Å ja'. Vi finner konturene av en samtale om dyr og menneskers gjensidige avhengighet i den enslige strofen:

Ja, men hadde du glemt? Hadde  
du glemt solbukken  
den vakre?  
Da må du lokke den til deg.  
Vær det dyret du er, la det  
trøste deg, støtte deg.  
Behøver du det?  
Å ja. Du behøver de vakre  
dyrene.

Stemmen i diktet minner den tiltalte om at man trenger dyrene, ikke ulikt påbudene vi så tidligere om å se til marken, kalle på dyrene og leve.<sup>53</sup> Også her ser vi et natursyn som proklamerer at en ikke skal glemme eller forsømme dyrene en har ansvar for. Dette diktet evner altså å ta opp i seg det økokritiske ansvarligheten som både Buell (1995:7) og Garrard (2012:) understreker at mennesker har overfor omverdenen. Samtidig viser diktet at den tiltalte ikke bare har forsømt den nevnte solbukken, personen har også forsømt *selve* båndet mellom seg og dyret. Duet blir bedt om å lokke bukken til seg, og om å være det dyret du er. Det oppfordres eksplisitt til en internalisert zoomorfisme, en dyrliggjøring av seg selv. Lest med det King anså som økofeminismens mål, er dette et forsøk på å helbrede separasjonen mellom 'menneskelig' og 'ikke-menneskelig' natur (1989:18). Belønningen for å gjenopprette dette fortapte båndet vil være at dyret kan trøste og støtte Duet, en funksjon som dyrene har i også andre dikt.<sup>54</sup> Til sist understrekes det igjen med spørsmål-svar strukturen at jo, du behøver dyrene.

Det implisitte Jeget som taler her, ber den tiltalte om å være mer åpen overfor naturen. Denne måten å relatere til dyrene på, å søke trøst i dem, minner om den personlige, feminine tilnæringsmåten som Ortner beskriver (1972:26). Også den britiske professoren og økokritikeren Timothy Morton, har pekt på fordelene ved nettopp en slik feminin intimitet; «The ecological thought discovers different kinds of pleasure in feminine intimacy with the strange stranger. Ecological collectivity welcomes nonhumans with tenderness» (Morton 2010:128). Relasjonen her bygges på en åpen, personlig relasjon basert i trøst og støtte, ikke dyrets rolle som gårdsdyr og naturressurs. Denne relasjonen kan føre til at man utviser ømhet og empati mot 'ikke-menneskelige' vesener. Dette

---

<sup>53</sup> Se underkapittelet «Moren som forelder og forvalter» (s. 61).

<sup>54</sup> Se for eksempel «Elske dørene» (Einan 2011:161), hvor vi kan lese at «Jeg løfter trøstens varme fugl inn. / Brød og nattkorn til deg, min trøster»; eller de «trøstende høye toner» i myrullhagen (197); i «Jeg bærer mørket» (316) kan vi lese linjen «Da ser granens nattfugl til meg»; i «Min stille annen» (390) knyttes «fugl fra synene» til «mor med trøsten».

understrekes ved at den tiltalte skal 'la' dyret trøste seg, etter dyrets egen vilje. I tillegg virker støtten som søkes å klinge godt med Cixous' beskrivelse av den feminine giverske, som ikke ønsker noe igjen, men som gir uten frykt for å selv mangle (1975/2003:285, 286). Denne omsorgen som dyret utviser, reflekterer den moderlige omsorgen som er etterlyst eller portrettert andre steder. Relasjonen er basert i at de er likeverdige individer, begge er dyr som trøster hverandre. Gjensidigheten kommer til syne for eksempel gjennom at Jeget uttrykker at det «Bar trøst og bjeller ut til høye berget» (Einan 1985/2011:155). Om en betoner sammenhengen mellom barn og dyr kan formuleringen «Jo, jeg samler barnene om meg. Trøster dem» (1984a/2011:101) peke mot den samme menneskelige trøsten overfor naturen. Dermed eksemplifiseres det at relasjonen mellom menneske og dyr er gjensidig i sin trøst.

Dette gjensidige avhengighetsforholdet kan virke som naiv tilnærming til økologi, men den reflekterer bare den ene siden av den feminine forvalter, slik hun fremtrer i Einans poesi. Et dikt som viser de mørkere aspektene ved Einans mør-skikkelse er «Så går vi til hagens nyttedyr» (2011:55), fra samlingen *Den gode engsøster* (1982). Her ser vi en annen side enn den moderlige ansvarligheten som har blitt presentert så langt. De to strofene lyder:

Ser om det lever.  
Tar dets natthode,  
ser dets myralvs øye.  
Jo, det er vårt.

Hugg ned myralven.  
Så han forstår.  
At han bøyes,  
at han var en trell.  
At han kommer forbi oss forsiktig  
lutende.  
Eller om natten.  
I søvn.

Skildringene i dette diktet står i stor kontrast til dyrene som før er beskrevet som søstre eller barn. At Viet i det hele tatt skal inn til dyret for å 'se om det lever' impliserer enn viss risiko for at det faktisk er et dødt dyr som møter dem når de entrer hagen. I en lite omsorgsfull bevegelse griper de dyrets hode for å inspisere øyene. Denne beskrivelsen står nært den vi så i «Hos søster Ku» (1984a/2011:119), hvor kua i andre strofe spør om passeren «tok markens hvite melk uten de myke bøyninger».<sup>55</sup> Dyret skal hugges ned og straffes så det kjenner sin plass. Det beskrives som lutende trell, en slave som går forsiktig i natten, for å unngå mesterens blikk.

---

<sup>55</sup> Se underkapittelet «Slektskap med dyr» (s. 48).

Her får Einans ‘bøyethet’-motiv en helt annen funksjon enn den som hun selv beskrev. Einan uttalte som nevnt at akten det er å lene seg på hverandre, innebærer to motsetningsfylte, men likeverdige og nødvendige deler av en enhet (Vold 1985:71). Her bøyer dyret seg heller i underkastelse og skam under Viets hånd. Den menneskelige dominansen som utøves på dyret blir videre synlig igjennom bruk av eiendomsordet ‘vårt’. Her er det satt i en bekreftende setning, «Jo, det er vårt», som understreker at nyttedyret er et eid objekt og ikke tilhører seg selv.

Dyret er en trell, en slave, et bilde som vi har sett bli brukt som solidaritets-markør i diktet «Ånei, døde ikke meg →» (Einan 1999/2011:398-399).<sup>56</sup> Også her blir dyret forbundet med «[d]e innesperrede» som Cixous kalte de Andre som står utenfor (1975/2003:281), men her brukes slavemerket som en måte å distingvere dyret fra det menneskelige lyriske Vi. Nyttedyret blir videre fremmedgjort gjennom beskrivelsen «myralvs øye», en sammensatt formulering som peker både på dyrets jordlige og dets mer magiske tilknytning. At myralven så ‘hugges ned’, skaper videre assosiasjoner til tømmerhugging og alven knyttes slik ikke bare til myren, men også til trærne. Samtidig som at ordet ‘alv’ gjør vesenet mer fremmedgjort og overnaturlig, gjør det likevel dyret på ett vis mer menneskeliggjort, da det omtales som en *humanoid* – altså menneskelignende – skapning. Muligens blir det også mer feminint, da alver kan knyttes til kvinneskikkelser, slik som alvekvinnen i John Keats’ ballade «La Belle Dame Sans Merci» (1819). ‘Alv’ kan også skape de samme konnotasjoner som feene i nest siste strofe av «Hos søster Ku» (1984a/2011:119), som har blitt beskrevet som positive feminine skikkelser (Sejersted og Vassenden 2011:335). Er ikke dette vesenet en som hos Einan burde innlemmes i søsterskapet eller få omsorg fra morens feminine ødsel? Her er det heller fremstilt som en fange, et objekt som kan eies.

I begrepet «nyttedyrt» synliggjøres også et annet aspekt ved menneskets rolle i Einans diktning, den siden som er utpreget antroposentrisk. For det vi ser i diktet her er det motsatte av den økosentriske fremstillingen av dyr og natur som autonome vesener. Her er relasjonen betinget av dyrets rolle. Mer spesifikt til hvilken *nytte* dyret har for menneskene. Hvis en tenker med Morton, viser diktet hvordan mennesker utnytter dyr som sine ‘proteser’ (2016:20-21). Nytte er ikke bare antroposentrisk definert, men ordet ‘nyttedyrt’ står også antonymt til ‘skadedyr’,<sup>57</sup> begge er begreper som defineres ut ifra menneskelige

---

<sup>56</sup> Se underkapittelet «Slektskap med dyr» (s. 44-45).

<sup>57</sup> I et annet av Einans dikt omtales skadedyret slik: «Bak søster Elv går skadedyret. / Hat og nød i skadedyrets mørke øyne» (1987/2011:266).

interesser. Einan har i diktene vi har sett så langt forfektet at dyr bør behandles med respekt, men her vises dyrets identitet som betinget av menneskers interesser. Diktet avslører at det like gjerne kan være snakk om et ønske om selvopprettholdelse, som en moderlig omsorg. King har understreket menneskelig dominans av naturen som paradoksalt; «the human species is utterly dependent on nonhuman nature. We could not live without the rest of nature; it *could* live without us» (1989:24). Altså det er ikke en fullendt gjensidig avhengighet som skisseres i forfatterskapet, det er et element av dominans her også. Utsagnet «Du behøver de vakre / dyrene» (2009/2011:454), får en ny klang med dette i mente. Du behøver kanskje dyrene, men de behøver ikke deg.

Her skimter vi altså at forvalteren ikke er en enhetlig god skikkelse. Morton har understreket at mennesker ikke kan fraskrive seg sin negative innvirkning på verden og det å anerkjenne sin egen skyld er den første delen av økologisk bevissthet (2016:20-21). Dette er sentralt i Mortons idé om en *mørk* økologi, en som evner å ta innover seg de harde sannheter, heller enn å skape fiktiv harmoni. «Just like in noir fiction: I'm the detective *and* the criminal! I'm a person. I'm also part of an entity that is now *a geophysical force on a planetary scale*» (9). Denne dualiteten beskriver Einans poesi godt, ettersom den tematiserer både en mulighet for trøst mellom dyr og mennesker og hvordan dyrene brukes som en trell for menneskers vinning. Denne anerkjennelsen av egen skyld er nettopp den Westling savner i hennes analyse av den amerikanske pastoralen; «all of them share the failure to confront their own complicity with the forces of destruction» (1996:5). Einans dikt er ikke beskjedne når de skildrer den menneskelige dominans over dyr, noe som skal utdypes i det følgende.

### **«Satte vår trette kniv i alle redde vesen» – Den ambivalente mor-skikkelsen**

Som vi har sett så stipuleres det et menneskelig ansvar og en gjensidig avhengighet i Einans mor-skikkelse, men denne skikkelsen er ikke enhetlig god. Vi aner dermed en ambivalent fremstilling av det feminine i forfatterskapet. For dette søsterskapet som Einan har forfektet mellom dyr og kvinne, gjennom at begge er en Andre, virker nærmest å undergraves når moren også fremstilles som en dominerende instans over dyret. Det å være et annet vesens nødvendighetsbetingelse kan mate en slik dominerende kraft. For mor-metaforen viser også til noen antroposentriske verdier, som setter mennesker i særstilling som verdens forvaltere eller tilsynspersoner. Litteraturkritiker Odd Abrahamsen skrev at «Moren i Einans dikt er

et splittet vesen der både ondt og godt lever inntil hverandre» (1992:26), mens forfatter Roskva Koritzinsky har uttalt: «Ofte framstår morsskikkelsen i diktene [...] ikke som noen urmor eller moder jord, men som en skikkelse eller kraft som holder seg avskjermet fra barnet og det levende, bevæpnet med sine idealer» (2021). I det følgende skal de mørke sidene ved mor-skikkelsen undersøkes nærmere. Vi skal se at fremstillingene av feminitet og natur hos Einan ikke er enhetliggjørende eller harmoniserende, da de også innebærer eierskap og vold.

Det virker med det første noe motsigende at moren som til nå har blitt omtalt som en uselvsk giverske også kan innebefatte negative sider. Ortner pekte likevel på at denne evnen til å portrettere både det typisk sett 'høye' og 'lave' i sin symbolikk er en av karakteristikkene til det feminine (1972:26). Dette muliggjøres fordi feminitet befinner seg i ekstremalpunktene mellom 'høyt' og 'lavt', mellom natur og kultur. For Ortner knyttes dette til negative stereotyper og idealiserende opphøyinger av kvinner (26-27). Dersom en tenker med Cixous' begrep om biseksualitet i skriften, kan denne evnen til å skrive frem motsigelser og ambiguiteter samtidig føre til en mer mangfoldig fremstilling (1975/2003:276). Begrepet betoner en type tekst som ikke utsletter forskjellene, men lar de sameksistere. Dermed kan feminin skrift fungere som en måte å uttrykke menneskers ambivalente rolle i verden. Som nevnt, ligger denne skriftens styrke i det utflytende, ambigøse og ikke-enhetlige, som gjør at mor-skikkelsen hos Einan ikke behøver å være verken fullstendig god eller ond.

I motsetning til det livgivende og uselviske feminine som vi har sett så langt, finnes eksempler på noe mørkere. Ofte får for eksempel eierskap feminine konnotasjoner, slik som når vi møter «Eierinnen» (Einan 2011:102) i diktet med samme tittel, et Jeg som «eier morgenfargene. / De har jeg født» (206), «eierinnens muldhage» (127) eller «Eierinnens muldsøster» (135). Dette er ikke den feminine ueiendommeligheten som ble presentert tidligere. Moren spesifikt knyttes til dominans over dyr i linjene: «Jeg satt ved omgjort mor, / hun var gjort om til hulder. // Jeg føder. / Se, rosa mor bærer offerlammet ømt inn til slakteren» (1987/2011:252-253). Her er moren det *motsatte* av livsbejaende, hun utviser ikke omsorg for lammet som bæres det til slakteren.<sup>58</sup> Moren kan drepe, slik som vi ser i disse linjene: «Jeg vil skades av mulden og vekstene, / lytte til markens fine snakk, / men jeg vil brennes av husets vektløse mor, / det vet jeg» (1984a/2011:130). Her finner vi et

---

<sup>58</sup> Andre tilfeller av dyrevold finnes i formuleringer som «de skamslåtte hester» (Einan 2011:226), «du ville / piske dyret» (174), «Jegeren kommer. / Kalvene drepes» (210), «Et esel med tre øyne [...] / Jeg slo det!» (344), eller «hestene slår de. // [...] søvnføllet slaktet» (398).

ønske om å skades, først av jord og planter, så av en mor. Det kan også leses som et profetisk «vil», noe som «vil» skje med sikkerhet. Disse eksemplene viser en ny dimensjon av moren, hun er ikke knyttet til livgivende krefter alene, men også til livsbetingelser.

De feminine figurene omtales her som mer maskuline, hvis en tenker med Cixous' og Ortner's distinksjoner. Begge beskriver feminin tilnærming som personlig og individualisert (Cixous 1975/2003:284-285; Ortner 1972:21-22). King peker på at det dominerende systemet vil bestå selv om kvinner skulle innta patriarkalske roller, hierarkiet blir da bare snudd på hodet. Hun skriver at «There is no reason to believe that women placed in positions of patriarchal power will act any differently from men» (King 1989:23). På denne måten får dikotomien bestå, undertrykkelsen av de Andre bevares, men med moren som overlegen og naturen som den undertrykte.

Heller ikke morens gaver presenteres som ubegrensede i Einans diktning. Tidligere har vi sett at det givende aspektet ved moren kom med forsikringen «det er avsatt til deg» (Einan 1978/2011:16) og den moderlige omsorgen i at «Ingen skal bli tråkket ned her» (1994/2011:377).<sup>59</sup> I diktet «Jordhagen tømmes» (1983/2011:83) skimter vi dog at morens gaver er noe man kan miste. Diktet står som den rake motsetning av fremstillingene vi har sett før:

Bøy deg, vannsøster,  
alt du hadde tatt fra mors høye hage  
skal taes fra deg,  
og murene skal få sine barn trådt ned.  
I danserens hus gleder de seg,  
men ulvene står ved grinden.

Diktet står i kontrast til det Cixous beskrev som den feminine ødsel, som ikke forventer noe tilbake (1975/2003:275, 286), som vi har sett fremtøne seg i andre dikt. Heller fungerer de seks linjene som en kommentar på vår dødelighet. Alt du har fått skal du en dag miste. Videre kan det også leses som et spill på jordens forfall og selve menneskehetens dødelighet. Vi har mors tømt jordhage og som et resultat skal barna skal bli trådt ned. Femte og sjette linje virker å skildre noen som naivt danser mens en trussel venter utenfor. At «ulvene står ved grinden» kan også forsterke bildet av jordhagens forsømmelse for oss i dag, ettersom idiommet blant annet blir brukt for å uttrykke frykt for ugjenopprettelige

---

<sup>59</sup> Se underkapittelet «Moren som forelder og forvalter» (henholdsvis s. 61, 63-64).

klimaendringer.<sup>60</sup> Moren som vi møter i dette diktet kommuniserer altså at naturens liv er betinget.

Livsbedingungen møter vi også når mennesker utøver sitt eierskap over dyr, som i diktet «Mørket og høsten kom» (Einan 2011:169-170), fra samlingen *Søster natt* (1985). I første og andre strofe presenterer en slags tilflukt i en hule. Det beskrives en rolig melankoli i påvente av en mørk vinter. Dette kontrasteres så i diktets tredje strofe, hvor det lyriske Vi spør seg:

Bar vi døde i hus?  
Vi sanket opp lydige lam,  
satte vår trette kniv i alle redde vesen.  
Godt at de unge trær får stå.  
Mørket var stort og nytt hver natt.

Her tematiseres relasjonen menneske og dyr igjen, og slik som med nyttedyret fra forrige underkapittel kontrolleres lammene av en forvaltende instans. Det som presenteres i denne strofen virker som et slags barmhjertighetsdrap. For i den påfølgende strofen uttrykker Jeget at «Inntil dørene lukkes, ber jeg om ømhet. / Alt du eier, fryser snart» (1985/2011:170). Det er altså i påvente av en hard vinter som skimtes i første strofe at Viet velger å drepe de redde vesen, de lydige lam, for å forhindre at de fryser i hjel og i mellomtiden ber Jeget om ømhet og forståelse. Avslutningen av diktet understreker dyrenes redsel igjen; «Blodhagene tømt for redde lam» (1985/2011:170) står det i siste linje. Et slikt ordvalg fremmer at det talende Viet her er sin egen skyld bevisst, selv når de utøver sin dominans som forvalter.

Moren i forfatterskapet er heller ikke fremmed for å skade naturen i form av planter og trær. Særlig er hennes vold knyttet til øksen, som vist når det er «mor min som svinger øksen» (1986/2011:230). Den feminine relasjonen som i andre dikt blir bygget opp mellom de Andre, kvinnen, dyret og naturen, blir formelig avhugget med en øks her. For eksempel i diktet «Hugge ned råttent pæretre» (Einan 2011:386), fra samlingen *Jade for min engel* (1994). Den ensomme strofen lyder:

Jeg sang og danset rundt det i unge år.  
I kveld samler jeg ved til mine  
ensomme nattetimer, og det er kaldt.  
I dag var jeg omsider den blodige kriger.  
Blåste i lur, trakk min øks av sliren.  
Var en bange sjel, men hugg.

---

<sup>60</sup> Se for eksempel Peter Arnds' *Wolves at the Door: Migration, Dehumanization, Rewilding the World* (2021) om hvordan ulvemetaforen er brukt for å snakke om ikke bare rase, kjønn og kolonialisme, men også økologi.

Diktet åpner med å beskrive hvordan Jeget har nærmest vokst opp med treet, som om de var søstre, men nå er Jeget eldre og sitter i et kaldt hus med behov for varme. Akten å hugge ned treet beskrives som et blodig drap og som en kriger trekker hun øksen ut av sliren. På en side kan diktet leses antroposentrisk, med menneskets interesser i sentrum, fordi hun 'dreper' treet for å varme seg selv. På den annen side avslører ordformuleringene «omsider» og «bange» at dette er gjort ut av nødvendighet, til forskjell fra et sadistisk ønske om å skade treet. Selv om treet er råttent så vil Jeget nødvendig hugge det ned, det er kun den ekstreme kulden som har drevet henne til å begå 'drapet'.

En tendens som fremtoner seg her, er nettopp det at skadene som forvalteren påfører omverdenen er kritikkverdige. De beskrives som blodige og voldelige handlinger, ikke skyldløse og gledelige. Det er i nøden at moren forsømmer sitt ansvar og forspiller sin omsorg. Altså slipper Einans poesi aldri helt opp på denne ansvarsfølelsen. I et dikt kan vi lese hvordan Jeget pålegger seg selv straff for sine naturødeleggelser: «Jeg brenner. [...] / Jeg sager ned de små nattrær. / [...] jeg er ond og har ensomhet» (Einan 1986/2011:226). Utsagnet «jeg er ond» utskriver en selvklander, et ansvar forsømt. Som Morton pekte på, er det vanskelig å ta inn over seg sin egen rolle i naturødeleggelser, man er på en og samme tid den kriminelle og den som skal fukke ham (2016:9). Einans ulike Jeg forsøker å forsone den moderlige ansvarsfølelsen og den gnagende følelsen om at Jeget selv er den onde. Som vi har sett er lammene redde i det de blir stukket ned og den som hugger ned treet er en blodig kriger. Ikke bare anerkjenner Jegene at de dreper og utnytter naturen, men de uttrykker også en bevisst holdning om at dette er galt å gjøre.

Ei heller forsøker diktningen å sette dyrene opp på en pidestall. Som vi så i forrige kapittel ble for eksempel ormene ofte knyttet til ondskap,<sup>61</sup> men også andre dyr fremstilles med negative konnotasjoner. Linjene «Jeg skades. / Jagende snekatter har meg iblant. / De krafser på meg og lar meg gå» (Einan 1984a/2011:100), viser at også dyr kan påføre skader på mennesker i dette dikt-universet. På lignende vis, illustrerer linjene «Jeg har deg, sa vakre fuglen. / Eier deg, sang fattig, liten spurv» (1985/2011:155) at dyr også kan figurere som makthavende eier. Dermed eksemplifiserer diktningen både en form for mekanomorfisme, en fremstilling av mennesker som bedre enn dyr, og allomorfisme, en fremstilling av dyr som bedre enn mennesker (Garrard 2012:154).

Naturen hos Einan beskrives også med negative ord i enkelte dikt. Vi leser om forråtnelse for eksempel i form av mugg; «hustrumugg» (Einan 2011:113) og «mugghus»

---

<sup>61</sup> Se underkapittelet «Feminint utenforskap» (s. 36).



(78), om ødeleggelse som at «Søvnhager forfaller» (99), «Skadd og forsøpelt gled mørkets orm» (177), eller mosegrodde trapper og forbrente enger (314). Diktene motsetter seg på denne måten en enhetlig harmonisering og omgår dermed det som Garrard fant problematisk med en «poetics of *authenticity* for which wilderness is the touchstone» (2012:79), nemlig at den uberørte villmarka blir idealisert. Heller fremtoner det seg et mylder av både det typisk sett 'vakre' og 'stygge'. Disse 'motsetningene' kan sameksistere ettersom feminin skrift karakteriseres av ambiguitet og ikke enhetlig logikk.

Den mørke siden ved menneskets rolle som forvalter kommer til syne i Einans poesi ettersom den ikke skyr vekk fra å omtale motsetninger. I samtale med Jan Erik Vold uttrykte Einan at hun ikke liker arbitrære inndelinger av naturen i blomster og «ugress» (Vold 1985:69). Selv plantet hun både geitrams og lusblomster, som oftest kategoriseres som ugress, rundt hele huset (69). Dette synet reflekteres også i forfatterskapet, som viser en mangfoldig presentasjon av moren og naturen. Diktene visker i så måte ut de arbitrære skillene som Ortner (1972:19) finner mellom feminitet og maskulinitet, eller som Garrard (2012:147) ser mellom artsbestemmelsene menneske og dyr. Heller uttrykkes det en biseksualitet, jamfør Cixous (1975/2003:276), som lar mangfoldet bestå, eller en mørk økologi, som ifølge Morton (2016:9) ikke forsøker å skjule menneskers skyld i naturødeleggelse. Å belyse hvordan moren også kan være uselvvisk og skade dyr og natur for egen vinning er ikke nødvendigvis antroposentrisk her, ettersom diktene fremdeles uttrykker et etisk ansvar overfor miljøet. Bildet vi sitter igjen med av både 'menneskelig' og 'ikke-menneskelig' natur er et mangfoldig et.

### **«Jeg er en kald klode» – Posthumanistisk panteisme**

Som vi har sett bygges det stadig opp nære relasjoner mellom Einans ulike Jeg, mellom mennesker og natur, mor og barn. Det moderlige ansvaret som uttrykkes i beskrivelsen av forvalteren peker mot en tankegang om at alt og alle 'er i slekt' med hverandre i Einans dikteriske univers. Dette verdenssynet hos Einan har her blitt kalt for en form for panteisme, et verdensalt, eller et *mesh* jamfør Mortons tanke om et vidstrakt nettverk av sammenhenger (2016:81). Til nå har det hovedsakelig vært de nære, rurale relasjoner som har vært i fokus, men i det følgende skal det undersøkes hvordan Einans poesi skuer utover og omtaler en mer global verden. Dette kan tidvis fortone seg som en slags moder jord altså verden som personifisert individ. Først vil noen fallgruver ved en slik panteistisk tenkemåte bli

presentert, før det skisseres hvordan poesien, via en posthumanistisk innfallsvinkel, kan få relevans utover rent mellommenneskelige relasjoner. Det som blir sentralt i en økofeministisk analyse er å trekke frem hvordan denne panteismen beror på en feminin nærhet og åpenhet overfor verden. Ved å vise at mennesket ikke er eksternt fra verden, kan poesien videre viske ut skillelinjer mellom ‘menneskelig’ og ‘ikke-menneskelig’ natur.

I Einans poesi personifiseres jorden tidvis som en kvinne-skikkelse. Slik som vi så i søster-kapittelet så ble jorden fremstilt som en hylende søster,<sup>62</sup> men hun kan også bli presentert som en mor. En slik personifikasjon fordrer naturlig nok en tolkning av verden som en ‘moder jord’ eller Gaia, den greske jordgudinnen, som er en sentral figur i særlig dypøkologi og økofeminisme (Garrard 2012:199). Som Koritzinsky (2021) har pekt på, er det som regel ikke en urmor eller moder jord vi møter i Einans poesi. Likevel finnes det dikt som personifiserer jorden som en mor, slik som «Jorden føder» (Einan 2011:282), fra samlingen *Hestene våker i duggtoneengen* (1989). Her er det nettopp jorden som er den fødende mor-skikkelsen med en livgivende kraft. Koblingen som skapes mellom mor og jord på denne måten kaller Westling for «landscape as maternal» (1996:6). Denne analogien grunner i fruktbarheten og de reproduktive egenskapene som har blitt sett som felles for kvinner og natur. Den korte strofen lyder:

Jorden føder.  
Ensomt glir fødselshagens foster ut.  
Duft.  
Sår.  
Nattsøster med hest.

Gjennom et oksymoron beskrives fosteret som ensomt i det det glir ut av jorden. En fødsel kan sjeldent beskrives som en ensom handling ettersom det alltid vil være minst to vesener til stede. ‘Ensom’ kan også betone at man går fra å være tosom i morslivet, til å bli ensom idet man entrer verden. Når fosteret fødes så skilles det fra moren og blir et individ. Som Cixous skriver: «å føde betyr ikke å miste, heller ikke å økes. Det betyr å føye en annen til livet generelt» (1975/2003:284). Fødselen hos Cixous innkapsler altså verken en kastrasjon eller en reproduksjon av seg selv, men skapelsen av et annet *individ*. Diktet eksemplifiserer dermed moren som ikke er redd for å miste en del av seg selv.

Til tross for denne ensomheten, bærer diktet fremdeles preg av en feminin nærhet. I en grenseoverskridende bevegelse fra jorden, via fødselens dufter og sårhet, så til søsteren og hesten i siste linje, ser vi at fosteret kan skilles fra jorden, men søsteren står likevel *med*

---

<sup>62</sup> Se underkapittelet «Søsterskap med jorden» (s. 54-55).

hesten. De ambigüøse sammenhengene i den moder-jorden som vi møter her betoner det samme som Haraways (2015) tanke om «kin-making». Et av navnene som Haraway brukte for å beskrive den feminine, altomspennende morsfiguren var nettopp Gaia (2015:160). Denne personifiseringen kan ifølge Haraway skape et slektskapelig bånd mellom alle jordboere. Og som vi ser i diktet kobles den feminine skaperhandling først til jorden og hagen, så til det menneskelige gjennom fosteret og søsteren, og sist til dyrene gjennom hesten. Dette er nok et eksempel på at Einan trekker opp familiære linjer mellom vesener på tvers av artsbestemmelser. Selvet oppløses mot resten av verden på subtilt og ambigüøst, altså feminint, vis.

Denne måten å tenke om Einans forfatterskap på er likevel ikke ufeilbarlig. Ved å vektlegge 'moder jord'-analogien i diktningens panteisme, risikerer man å sammenstille feminin essens med reproduksjon. Denne stereotypiseringen kan også ende i reduktive fremstillinger av andre marginaliserte grupper, særlig urfolk. Et eksempel kan være koblingene som forfatter Gert Nygårdshaug fant mellom Einans panteistiske språk og urfolksspråk i Latin-Amerika (1989:68-70). Blant stereotypiseringene som han gjør er den kjente tropen om at enkelte urfolksspråk har «over hundre forskjellige ord for 'vann'» (68, 70), noe som har blitt avslørt som en myte.<sup>63</sup> Med en slik sammenligning av Einans panteistiske språk og urfolksspråk, risikerer man å tre inn i en stereotypiserende argumentasjonsrekke.

Garrard peker på at mye av tankegodset innen økosentrisme er hentet fra blant annet moderne rekonstruksjoner av amerikansk urbefolkning, som har en «strongly spiritualistic dimension» (2012:25). Han pekte likevel på hvor skadelig stereotypien om at urfolk er nærmere naturen enn andre folk er (144). Også Westling har poengtert at urbefolkning, landskap og det feminine kobles sammen på reduktivt vis i hvite menns ideologier (1996:38). En slik forenkling av urfolkskulturer står på linje med det værenshierarkiet som Ortner beskriver (1972:25). Der hvor kvinner sees som nærmere naturen enn menn, sees også urbefolkning som nærmere naturen enn andre grupper mennesker. Det er en forenkling av den Andre som ender med å redusere dem til arbitrære sammenhenger heller enn å ta dem på alvor.

En annen fallgrube ved en slik panteisme er, som Garrard har påpekt en «poetics of *authenticity* for which wilderness is the touchstone» (2012:79). Denne innebærer igjen en

---

<sup>63</sup> Se for eksempel Uri (2004) som kaller denne lingvistiske stereotypien for «ren myte» (96). Det bør likevel understrekes at Nygårdshaug (1989) med denne uttalelsen forsøkte å *hylle* disse språkene for deres allsidighet og at han stiller spørsmål ved ideen om at enkelte kulturer kan kalles primitive i forhold til andre.

reduksjon av naturen til noe som er eksternt fra mennesket og som må være autentisk eller rent for å ha verdi. Denne fellen er også eksemplifisert i Nygårdshaugs tekst når han uttrykker at Einans panteistiske språk har potensiale til å fremstille verden på mer *realistisk* vis; «Jeg kan ikke, så langt, i norsk litterær tradisjon, finne noe som uttrykker de kvantefysiske konsekvenser bedre enn Einans poetiske Univers» (1989:70). Skrevet etter store kvantefysiske oppdagelser på 80-tallet, som viste at partikler ‘kommuniserer’ på tvers av materien er det ikke rart at Nygårdshaug betviler «vår erkjennelses gyldighet» (65). Men det som heller bør betones når vi snakker om Einans feminine skrift og de panteistiske sammenkoblinger som skapes her, er det empatiske rommet som åpnes mellom legemer i verden og mangfoldigheten som får utspille seg der.

For å kunne skrive funksjonelt om forfatterskapets panteisme kan en benytte seg av Karen Barads posthumanistiske teori. Som professor feministiske studier, belyser Barad at mennesker ikke står *utenfor* verden og dermed finnes det ingen ekstern eller autentisk måte å erkjenne den på. «Life is not a secret to be revealed. Life, in all its specific material configurations, is not an inherent property of separate individual entities but rather an entangled agential performance of the world» (Barad 2008:174). I denne sammenvevde ytelsen ligger ideen om at ‘menneske’ ikke kan skilles fra ‘ikke-menneske’, heller omtaler Barad hvordan ulike legemer av materien opererer gjennom intra-aksjoner (170). Intra-aksjoner, til forskjell fra interaksjoner, uttrykker en sammenheng forut samhandlingen. Dette begrepsapparatet fra Barad kan være med på å belyse nettopp de panteistiske sammenhengene som vi ser i Einans forfatterskap, uten å trå i reduktive feller. Vi er ikke utenfor verden, vi er alltid allerede en del av den.

Lest med posthumanistisk teori i mente, kan dikt som «Jeg så alt som blødde og alle som ropte» (Einan 1987/2011:249-250), vise de videre implikasjonene av selvets oppløsning i Einans forfatterskap. Her møter vi et Jeg som fremstår nærmest allvitende, som ser alt og fortviler over forsømmelsen av verden:

Jeg så alt som blødde og alle som ropte.  
Kaldt skar du i alle mine redde nattbarn.

Som om sjørøsene sukket for det grå vann,  
som om blodkannen skvulpet mett i døren din.

Jeg la kalde skoger øde.  
Salve ble ikke tatt med.

Jeg lengtet etter broer, venn,  
var det ikke brobyggere,  
kom ingen med sten til broene mer?

Broer av sten, vekket jeg ikke opp stenene?

Jeg kastet ikke føll og lam  
i gale grøfter,  
satt ikke trett ved hulen og smakte  
på lammets indre øye.

Dette har jeg gjort mot dere, barn,  
for stenene lo ikke mer,  
og mosen slakteren tråkket ned,  
sukket ikke mer.

Der var mellom sårene blodrop  
og mellom selvets dør og støyen intet som skjermet.

Jeg er en kald klode.  
Dørene kom trette opp min vesle knaus,  
bad.

Igjen møter vi et ambigüøst subjekt som ikke lar seg utlede utover stemninger og antydninger. Dette fører ikke bare til en subjektutveksling hvor «det podes et jeg, ingen vet hvilket» (Cixous 1975/2003:282), men det gjør også at den moderlige ansvarligheten overfor verden blir uklar. Hvem har skylden for naturødeleggelsene her? Først uttrykker Jeget at det selv har lagt «kalde skoger øde» i femte linje, men så kan vi lese at det ikke kastet føll og lam «i gale grøfter» i sjette strofe. Og selv om Jeget nekter for å ha smakt «på lammets indre øye», så tilstår det allerede i neste linje at «Dette har jeg gjort mot dere, barn».

Hvis en tenker med Barad viser dette diktets skiftende skyldsbetoning til menneskets ambivalente plass i verden; «‘Humans’ are neither pure cause nor pure effect but part of the world in its open-ended becoming» (2003:821). I en posthumanistisk verden kan Jeget hos Einan være både skyldig og offer på en og samme tid. Slik som også Morton antyder i sin noir-fiksjon-metafor: «I’m the detective *and* the criminal» (2016:9). Jeget innrømmer sin tilkortkommenhet overfor barna som knyttes sammen med føll, lam, stenene og mosen. Den ambivalente mor-skikkelsen har et moderlig ansvar overfor verdensbarnet og kan samtidig svikte det. Igjen er det den feminine nærhet til verden og de ambigüøse subjektene som løser opp selvets grenser. De to siste strofene peker mot selvets oppløsning enda mer direkte når vi leser at det ikke er noe som skjermer døren inn til selvet fra støyen utenfor. Det hele kulminerer til sist med at Jeget beskriver seg selv som en kald klode; Jeget har blitt hele verden i ett.

Et annet av Einans dikt som gjennom en posthumanistisk lense viser sammenhengende mellom ‘menneske’ og ‘ikke-menneske’ er «Jeg er veiet» (Einan 2011:320), fra samlingen *Døgnfarvene er mørke* (1991). Den single strofen lyder:

Brevene!  
Jeg selger dem!  
Alle ordene – .  
Vekten står.  
Jeg er veiet.  
Død eller levende: veiet.  
Alterets røde duk,  
melken for de arrede små,  
melet for det vakre barn.  
Jeg ser på duggrommet ennu en gang.  
Et lys!  
En valmue!  
Døden.  
Jeg skal ikke selge mer, død.  
Ikke engen, ikke duen.  
Vestenfor hagen vokser muren.

De mange sentimentale utropene her er med på å skape et bilde av en slags salgsbod, hvor ulike objekter står til salgs.<sup>64</sup> Først er det brevene og ordene som selges, deretter veies Jeget selv opp som et kjøttstykke hos slakteren, melken og melet kommer så. Videre utloddes et lys og en valmue, før døden til sist forhindrer en å selge mer. I løftet «Jeg skal ikke selge mer» ligger det også et løfte om å ikke utøve sitt eierskap over engen og duen i neste linje, de skal ikke bli solgt. Språket, selvet og verden for øvrig knyttes her sammen som produkter, de tingliggjøres.

Med henblikk på feminin skrift er dette et ambiguøst Jeg som både er den selgende («Jeg selger dem!») og det solgte produkt («Jeg er veiet»). Denne ambiguiteten opphever ikke bare skillet mellom menneske og dyr, men også det arbitrære skillet mellom såkalt ‘levende’ og ‘ikke-levende’ natur med linjen: «Død eller levende: veiet». Einans poesi utfordrer på denne måten grensesetting med sin stadige ambiguitet. Dette understreker at menneske ikke er adskilt fra resten av verden, og heller «part of the lifeblood of the universe in its ongoing re-creation» (Barad 2008:174). På bakgrunn av et slikt verdenssyn kan vi se hvordan Einans dikt lar oss nærme oss, sirkle rundt noe, uten at en trenger å sette to streker under det ene eller det andre svaret.

---

<sup>64</sup> Flere referanser til dyr, natur og mennesker som produkter, varer eller materie kan finnes i «Hos melkeropets blå kalv» (Einan 2011:149), hvor vi kan lese om «En kalv til salgs. / En rose til leie»; i «Min huds tvilling» (367), hvor Jeget «skaffer fugler som pynt»; og i «Bo ved tankebarnet» (400) blir slakteren selv slept «inn til dødsqvernen», for så å bli solgt som små, lekre pølser.

En annen norsk, modernistisk dikter som utfordrer selvets grenser og som har blitt sammenlignet med Einan, er Tor Ulven.<sup>65</sup> Diktene hans som peker også mot det posthumanistiske, som omtaler mennesker som en intern del av verden. Litteraturviterne Christian Janss og Christian Refsum peker på at «[m]ye av Ulvens poesi kretser om forholdet mellom det ‘menneskelige’ og det ‘ikke-menneskelige’, det punktet der mennesket glir over i å bli materie» (2010:243). De trekker frem blant annet det følgende utitulerte diktet, fra samlingen *Søppelsolen* (1989), som har klare sammenligningsgrunnlag til Einans forfatterskap:

(Giacometti: *Tête sur tige*)

Endelig  
vaker  
et menneske

som steinens  
evne til  
skrik.  
(Ulven 1989:35)

Slik som Janss og Refsum påpeker, åpner diktet med en referanse til kunstneren Alberto Giacomettis skulptur, som på norsk heter «Hodet på stengel» (2010:243). Diktet kan dermed leses som en sammenligning av mennesket med en blomst, med en fisk som vaker, og med en stein. Bevegelsen nedover i diktet er lik den vi har sett i flere av Einans dikt, som tematiserer subtile overganger mellom ulike skikkelser eller subjekt. Ulvens poesi innkapsler en grensetilstand, som kan karakteriseres som feminin, jamfør Cixous' (1975/2003) tanke om å være fra ‘utenfor’ og Ortners (1972) idé om å være ‘imellom’. Altså bærer hans poesi fellestrekk med de terskeloverskridninger som Einans poesi fremskriver.

Å oppløse selvets grenser trenger likevel ikke å resultere i bare tragiske dommedagshymner, det kan også være livsbejaende i sin grensesprengning. Den massive meningsløsheten som man møtes med, er ifølge Barad «a great tribute to the inexhaustible creative vitality of the world» (2008:174). At det finnes et håp i verdensaltet, og at man gjennom en nærhet til det kan kjenne til både det vonde og det gode, sees i Einans dikt «Jade og stille perle» (1994/2011:379). Diktets tre strofer er melankolske, men håpefulle:

Vakten for de ordløse ånder.  
Jeg går deg nær, Elskede.

Jeg vaker med deg i hagen.  
Har treet kjært,

---

<sup>65</sup> Se for eksempel Pitronová (2017:27) eller H.O. Andersen (2000).

vet godt om ormens tunge  
og bedervelsens grå buk.

Jorden føles askegrå,  
men den er grønn,  
jeg vet det.

Benevning av ordløse ånder som vaker med Duet skaper slik vi så med Ulven en relasjon til vannets liv, fisker eller båter, som flyter i nærheten. Koblinger kan dermed knyttes til det tidligere nevnte diktet «Jeg, søster av sivfolket» (Einan 2004/2011:441), som betoner et slektskap med de som bor blant sivet.<sup>66</sup> Det beskrives en ambiguøs nærhet, et Jeg som ikke er fullstendig til stede, men ei heller ikke-eksisterende. Jeget her beskriver videre sin kjærlighet til jorden, selv om det finnes ondskap i verden, i «ormens tunge» og «bedervelsens grå buk». Den talende her virker nærmest som en overmenneskelig personifikasjon, eller et slags spøkelse, en ordløs ånd, som våker over Duet, lik en moderlig trøstende instans. På ett vis er vi tilbake til den beroligende moren som ser det vonde, men forklarer at det skal gå fint, som figurerte i «Be ingen» (Einan 1978/2011:16).<sup>67</sup> Jeget vet at jorden kan føles grå og død, men det vet også at den er grønn, og tilfører slik en håpefull stemning til forfatterskapets ellers dype melankoli.

Jeget er igjen som en allvitende instans i «Jade og stille perle» (Einan 1994/2011:379), som viser forståelse overfor den sørgende tiltalte, men den talende er likevel ikke fjernet fra Duet, utenfor eller ekstern. Den som snakker omtaler seg som en del av verden på en måte som er nær, og minner slik om det Barad beskriver: «‘We’ are not outside observers of the world. Nor are we simply located at particular places *in* the world; rather, we are part *of* the world in its ongoing intra-activity» (Barad 2003:828). At det lyriske Jeget uttrykker at «Jeg går deg nær» og «Jeg vaker med deg» kan her leses som en åpen nærhet mot verden. En slik nærhet er det Morton legger til grunn for vår sameksistens med resten av verdens bestanddeler i en kollektivitet som består av svakheter, sårbarhet og ufullstendighet (2010:127). Dette fordrer en spesifikt *feminin* intimitet, som kan føre til at man åpner seg opp mot verdens ‘ikke-menneskelige’ deler med ømhet, ifølge Morton (128). Denne ømheten kan vi lese i Einans poesi ved at den stadig forfekter en moderlig omsorg og et ansvar overfor verden, selv når den skades er det alltid med en gnist av skyldfølelse. Gjennom feminin skrift skrives det frem en slik nærhet som ikke behøver å harmonisere eller dekke over, men som bare får være ambiguøs og ulogisk.

---

<sup>66</sup> Se underkapittelet «Feminine, ambiguøse subjekt» (s. 41).

<sup>67</sup> Se underkapittelet «Moren som forelder og forvalter» (s. 61-62).



Det foregående har vist hvordan Einans poesi, via en posthumanistisk panteisme, kan fordre empatiske tilnærminger ikke bare overfor andre mennesker, men også resten av materien vi er en del av. Dette er det som er selve kjernen av økofeminismen, som King (1989:18) påpekte; å viske ut de arbitrære skillelinjene mellom ‘menneskelig’ og ‘ikke-menneskelig’ natur. De familiære båndene, slektskapet, munner dermed ut i en omsorg for seg selv. Når selvet oppløses, åpner sine dører mot støyen, ender det altså i en omsorg for verden. Vi har sett hvordan panteismen kan føre til reduktive konklusjoner, men ved å betone et posthumanistisk syn på mennesker som en uadskillelig del av verden kan disse holdes på avstand. Feminin skrift karakteriseres av at den ‘får lov til’ å være ambivalent og det resulterer i en mangfoldig fremstilling av tilværelsen. Slik kan diktene vise menneskers ambivalente ansvarlighet og skyldighet. De anerkjenner det mørke, samtidig som det lyse får blomstre. Ved å overskride visse terskler kan man skape en større åpenhet og dermed utvise den ‘bøyetheten’ eller respekten overfor naturen som Einan selv etterlyste i diktene vi har sett på. Vi skimter dermed en sårt trengt håpefullhet til tross for mørkets truende skygger.

## Avslutning

Gjennom en økofeministisk lesning av Ellen Einans forfatterskap, har det foregående arbeidet vist hvilke relasjoner diktene skaper mellom alle deler av verden. Diktene fordrer uløselige sammenhenger som utfordrer grensene mellom en selv og andre. Slik kan diktene forandre hvordan vi tenker om ikke bare våre medmennesker, men om natur og dyreliv som vi lever sammen med. Vi har sett at Héléne Cixous' idé om feminin skrift er helt sentral for denne grenseoverskridende poesien, fordi den lar Einans ulike subjekt flyte over i hverandre. Gjennom denne oppløsningen av selvet skapes det en nær identifikasjon med naturen. På denne måten kan diktene 'helbrede' fremmedgjøringen mellom 'menneskelig' og 'ikke-menneskelig' natur, som Ynestra King stipulerte som økofeminismens overordnede mål (1989:18). Feminin skrift muliggjør altså en økosentrisk tenkemåte, en tenkemåte som ikke setter menneskers interesser ukritisk i sentrum.

Slik som økosentrisme forfekter at naturen har en egenverdi separat fra mennesker, er et hovedpoeng for feminismen at kvinner har en egenverdi separat fra menn. Basert i de foregående lesningene, fremgår det at Einans poesi fremstiller både mennesker, dyr og verden som helhet, med en iboende egenverdi. Selv når dyrene fremstilles som underdanige eller jorden som nedtråkket, impliseres det fremdeles at menneskelig dominans er umoralsk. Det blir dermed ikke en karakterisering som rømmer inn i nostalgien og nekter å se sin egen medskyld, slik som Louise H. Westling finner i sin økofeministiske lesning av amerikanske romaner fra det tjuende århundret (1996:5). Diktene viser hvordan feminin skrift kan brukes til å utfordre etablerte sannheter, slik Cixous mente den kunne desillusjonere mytene i «det gamle kastrasjonsdogmet» (1975/2003:277). Feminin skrift fungerer særlig godt til å skrive om naturen og menneskenes plass i den. Nettopp fordi det er så skiftende og vage overganger makter den å uttrykke en sammenvevd væren – en væren som likevel ikke er preget av falsk harmonisering. Einan skriver slik frem en flekkete idyll, som er et forent bilde av verden og det å være menneske nettopp fordi det er så fragmentert og til tider motsigelsesfylt.

## Søster

Søster-kapittelet viste hvordan Einans poesi, sett gjennom en økofeministisk linse, kan skape søsterskap mellom mennesker, dyr og jorden ellers. En grunnleggende

mulighetsbetingelse for søsterskapet er som vi har sett de feminine ambigøse subjekt. Det er felles utenforskap, grenseerfaringer og ambigøse subjekt som brukes til å etablere søsterrelasjonene mellom de ulike Jegene.

Analysene har vist at Jegene hos Einan ofte fremstilles som feminine og tidvis som underlagt en maskulin 'han'. I det feminine utenforskapet presenteres kvinnen som en fange, som blir helt utslettet idet 'han' flytter inn i sjelen hennes, eller som må stå 'imellom' og fungere som sendebud. Diktene stipulerer dermed et fellesskap av Andre, av søstre. Allerede her så vi en identifikasjon med dyr og natur, som en fange eller eid objekt. En kan argumentere for at Einans poesi uttrykker en implisitt kritikk av fallosentrismen eller androsentrismen, ved at den skildrer hvordan disse holdningene resulterer i en objektivering av det feminine. Poesien presenterer et værenshierarki hvor feminitet kobles til natur, på en reduktiv måte, gjennomgående knyttet til vold og utslettelse av Jegets eget selv. Det er to viktige relasjoner som fremtrer når en leser med en økofeministisk lense. Den første er det feminines relasjon til det maskuline, hvordan Jegene fremstår som underdanige, som objekter eller som fanger. Den andre er det feminines relasjon til naturen, hvor Jegene finner søsterskap og gjenkjennelse i det å objektiveres og eies.

Videre pekte søster-kapittelet på tilfeller hvor feminitet og maskulinitet *ikke* fremstilles som hierarkisk ordnet, men heller som to gjensidig avhengige, men forskjellige enheter. Dette kommer til syne i Einans 'bøyethet'-motiv, som beskriver både det å trenge et motstykke for å skape et helhetlig par og en handling som viser respekt overfor den andre. Dette ble satt i sammenheng med Cixous' begrep om *bisexualitet* i skriften som omfavner både maskulinitet og feminitet uten å utslette den ene parten (1975/2003:276-277). Einans diktning uttrykker gjennom en slik fremstilling en åpenhet mot mangfoldet og det skapes et mulighetsrom hvor feminiteten ikke nødvendigvis er underordnet.

Undersøkingen av de feminine, ambigøse subjektene har vist at Einans dikt tematiserer en oppløsning av selvets grenser. Feminin skrift er det som muliggjør den konstante subjektutvekslingen i Einans dikt. Vi så først hvordan diktene tematiserer objektivering gjennom de ambigøse Jegene. I tillegg ble det påpekt at en feminin skrift muliggjør dialogiske dikt der grensene mellom de ulike talende utslettes. Sentralt for feminin skrift er nettopp denne usikkerheten i subjektene, de fleksible ego-grensene, som ikke kan tvinges under noen form for maskulin logikk.

Vi har sett at disse ambigøse subjektene hos Einan brukes til å skape slektskap og solidaritet med dyr. Gjennom prosopopeia får dyrene i forfatterskapet mulighet til å uttale seg. Dette foregår i en perspektivlek som ser for seg hva de ville sagt om de kunne uttale

seg på vårt språk. Søsterskapet med dyrene skapes også med en nær identifikasjon mellom menneskelige og dyriske subjekt. Igjen er det grenseoverskridningene mellom en selv og andre vesener som utfordrer de antroposentriske skillelinjene. Fellesskapet betoner en feminitet ikke bare fordi dyrene omtales som søstre, men også ved å understreke den felles lidelsen som kvinne og dyr undergår i et antroposentrisk og androsentrisk samfunn. Det er disse implisitte kritikkene som legges til grunn for den økofeministiske lesningen.

Til sist, viste søster-kapittelet hvordan også jorden får innpass i søsterskapet i Einans dikt-univers. Igjen er det prosopopeia og identifikasjon som skaper forbindelseslinjene her. Særlig ble panteismen hos Einan understreket, som gjennom oppløste subjektsgrenser viser hvordan alt i verden henger sammen i en overskridende feminin intimitet. Jorden blir her sett som en Andre som på lik linje med kvinnene og dyrene blir relatert til og personifisert igjennom deres felles lidelse.

Perspektivene vi ser *muliggjøres* av feminin skrifts utflytende og ambigüøse karakter. Ved å låne ut det lyriske Jeget til de som ellers ikke får tale, gis de en stemme gjennom diktene. Sammen med panteismen i forfatterskapet – som insisterer på at Jegene, hagen og dyrene er ett – åpnes det opp et empatisk rom. I en slik tankegang blir det å bevare kuas ønsker likestilt med å bevare ens egne. Gjennom feminin skrift kan diktene skrive frem det ikke-logiske. Fordi skriften ikke tynges ned av å være mimetisk kan man se for seg nettopp slike ‘umulige’ situasjoner, som at man samtaler med en ku. Poesien utfordrer på denne måten grensene mellom hva som skiller mennesker fra dyr og natur

## **Mor**

Mor-kapittelet belyste den menneskelige ansvarligheten og omsorgen som etterlyses i Einans diktning. Her så vi at morens livgivende karakteristikk kom til syne gjennom en metaforikk som omtaler både dyr og natur som en del av sin barneflokk. Dette er en annen feminin relasjonsbygging enn den vi så i søster-kapittelet ettersom den betoner en omsorgsrelasjon, heller enn et solidarisk søsterskap. Moren ble omtalt som en forvalter og forelder fordi det moderlige ansvaret ble strukket ut til også ‘ikke-menneskelig’ natur. Forvalterens ansvar overfor naturen er sammenbundet med livet selv og sammen med den feminine ødsel viser mor-metaforen til den uselvisk givende forelder. De familiære forbindelseslinjene som kommer til syne i poesien er med på å skape slektskapsfølelse mellom alle jordvesener. Og dette slektskapet fordrer dermed et økosentrisk verdensbilde, hvor mennesker ikke får

forrang. Heller ser vi at mennesket gjennom mor-metaforen er uløselig sammenvevd med naturen selv, slik som i søster-metaforen.

Gjennom undersøkelsen av farens tilstedeværelse i diktningen ser vi at han tidvis kan representere en maskulin kontrollerende instans. Faren fremtoner seg som en dominerende forvalter som underlegger seg kvinnen og marken. Nok en gang gjennom en nær identifikasjon mellom femininitet og natur som betoner deres objektivering og status som en Andre. I tillegg til å underlegge seg natur så vi at faren også forsømmer sitt forvaltningsansvar gjennom vanskjøtsel. Disse diktene kan leses som en implisitt kritikk av den maskuline eiendommeligheten som står sentralt for fallosentrismen.

Mor-kapittelet viste også hvordan omsorgen mellom mor og natur kunne portrettere trøstende dyr i Einans dikt. Vi så at 'bøyetheten' som dyrene viste står på linje med den som etterlyses mellom feminine og maskuline motparter. I dialogiske vendinger presenterer enkelte av diktene den gjensidige avhengigheten mellom menneske og dyr. Dette båndet viser en harmonisk åpenhet mot naturen, men vi så raskt at dette nyanseres med de kontrastfylte skildringene av menneskers utnyttning av dyr. Her så vi igjen hvordan dyr omtales som slaver, og heller enn en solidarisk relasjon viste analysen at forvalteren her distanserer seg og underlegger seg dyret. Det omtalte 'bøyethet'-motivet ble i dette tilfelle brukt for å be den undertrykkede knele for sin makt. I dette skimtes noen antroposentriske holdninger som omtaler naturen ut ifra om den har *nytte* for mennesker. Forvalteren hos Einan er altså ikke en enhetlig god hyrde.

Når så den ambivalente mor-skikkelsen ble utforsket videre ser vi en anerkjennelse av menneskers egen skyld i naturødeleggelser. Mor-kapittelet viste dermed, i større grad enn søster-kapittelet, feminin skrifts evne til å bære med seg motsetninger. Einans poesi forsøker ikke å forstumme de mørke sidene ved tilværelsen, heller lever de sammen uløselig med de lysere sidene. Gjennom Eierinnen, moren som hugger ned trær, slakter sine dyr og tar tilbake sine gaver viser analysene at det feminine ikke er enhetlig fremstilt i Einans dikt. Dette ble knyttet opp mot en feminin ambiguitet som ikke behøver å harmonisere for å gi mening. Likevel finnes det en implisitt kritikk i diktene, av nettopp menneskers misgjerninger over naturen. Ofrene for forvalterens dominans blir gjennomgående skildret som sårbare. Selv når diktene ikke viser omsorg overfor natur er det altså et *ønske* om en slik omsorg. Det er galt å handle slik, eller som et subjekt uttaler: «jeg er ond» (Einan 1986/2011:226). Likevel blir ikke naturen idealisert i diktningen, også den kan skade, være forfallen eller ond.

Til sist viste mor-kapittelet hvordan man funksjonelt kan snakke om de panteistiske karakteristikkene av Einans poesi. For å unngå de reduktive fallgruvene ble et posthumanistisk perspektiv sentralt. Her betones at mennesker ikke står 'utenfor' verden som en objektiv observatør, men at vi alltid allerede er en del av materien. Igjen utspiller denne relasjonen seg gjennom den feminine ambiguitet og oppløsningen av selvet. Uten klare skillelinjer mellom 'meg' og 'deg' skapes en nær intimitet med andre legemer. Denne oppløsningen gjør det mulig skape empatiske rom utover medmenneskelighet, samtidig som vi ser en håpefullhet. Diktene klarer å kommunisere en altomfattenheten uten å tilsløre de mørke sidene.

Gjennom analysene har vi sett at søsteren konnoterer en noe mer harmoniserende relasjon enn moren. Søsterskapet viser identifikasjon og fellesskap i at man er den Andre sammen. Slik sett er det mer som en likeverdig en-til-en-relasjon. Dette kan man dermed kalle en horisontal relasjonsbygging som fordrer respekt og likestilling fordi «Jeg er deg» (Einan 2004/2011:444). Moren på den andre siden alluderer til omsorg og forståelse overfor verdens 'barn'. Hun har selv vært den Andre og føler nå et ansvar for å ta vare på de små. Denne vertikale relasjonsbyggingen, som gir 'nedover' fordrer en ansvarlighet, men også en mulig kontroll over «en god ansvarsfull barneflokk» (1978/2011:16).

### **Veien videre**

Det er så klart flere andre aspekter ved dette omfangsrike forfatterskapet som kunne blitt relevant å utforske i denne oppgaven. King skriver at økofeminisme motstiller seg forenklingen som følge av industrialiseringen (1989:26), og slik sett kunne en økofeministisk lesning også inneholdt mer marxistiske litteraturkritikker. Det kunne vært interessant å se på hvilke antikapitalistiske tendenser som finnes i Einans forfatterskap, som stort sett fremstiller fraværet av urbant liv. Unntakene finnes muligens i de diktene som beskriver samlebandene, dørselgeren og sovepillene, som går igjen flere steder.<sup>68</sup> Her kunne nok kultur/natur-dikotomien blitt utfordret enda mer, og kanskje blitt lest opp imot romantikkens naturdikt eller norsk heimstaddiktning, som det finnes noen klare paralleller til. En slik lesning kan vi allerede skimte i konturene av diktet «Byggresset» (Einan

---

<sup>68</sup> Nevning av samleband (Einan 2011:35, 135, 435), dørselger (35, 105, 118, 135, 232, 299, 423) og sovepiller (119, 145).

2004/2011:423)<sup>69</sup> hvor dørselgeren la igjen sitt skrap, men det er vanskelig å si om noen komplett postmodernistisk storbykritikk skriver seg frem her.

Flere har allerede skrevet om de religiøse eller okkulte koblingene som gjøres i Einans forfatterskap.<sup>70</sup> Kanskje kunne koblingene mellom Guds hage og den fiktive hagen som vi finner i diktene ført til en dypere økokritisk lesning. Kanskje særlig i diktene hvor 'Han'-, 'Herre'- eller 'Fader'-figurer påkalles direkte. For eksempel mennesker portrettert som Guds stedfortredende forvaltere på jorda, kunne vært interessant å sett nærmere på.

Oppgaven har også nevnt at Einans språk sammenlignes med urfolksspråk (Nygårdshaug 1989) og at diktens naturnærhet har blitt koblet til hennes nordnorske opphav (Bugge 1984:5). Kanskje kunne koblingen mellom antroposentrisme blitt utvidet til å også se på *etnosentrisme*, å sette sin egen kultur over andres. Her kunne det blitt interessant å se nærmere på hvilke stereotypier som knyttes distriktene eller Nord-Norge. Eller i et mer globalt perspektiv kunne en gått nærmere inn på særlig New Age-bevegelsens opphøying av østlig kultur og urfolkskultur, som til tider tangerer en fetisjering på linje med romantikkens orientalisme. På grunn av denne tekstens omfang ender dessverre diskusjonene her, med håp om at Einans diktning kan bli objekt for andre analyser i fremtiden.

## Sluttord

Med dette arbeidet har jeg håpt å revitalisere interessen for Ellen Einans poesi og sette lys på det som til nå har vært et lite utforsket forfatterskap. Dette er ikke bare fordi det etter min mening er gode, kunstferdige dikt, men også fordi denne poesien har potensiale til å skape endring. Mange av diktene kunne klinget godt i et demonstrasjonstog av i dag, spesielt dersom man leser med henblikk på klima- og likestillingskamp. Denne poesien kan skape endring fordi den ikke flykter inn i apatien eller fiktiv harmonisering, den anerkjenner at det er mørkt, men vi ser også et lys her. Diktene anerkjenner menneskets rolle i hvordan jord og dyr skades og slik møter man seg selv ansikt til ansikt. Einans poesi har potensiale til å fornye forståelsen vår for hvordan vi relaterer til naturen, jamfør økofeminismens mål om å utslette arbitrære skillelinjer. Så på Einans spørsmål til kua, «Er vi søstre?», må svaret være et rungende «Ja!». I dette dikt-universet er vi alle søstre.

---

<sup>69</sup> Se underkapittelet «Søsterskap med jorden» (s. 58).

<sup>70</sup> Se for eksempel Gujord (1996), Armstrong (1997) eller Rykkja (2012).

## Litteraturliste

- Abrahamsen, Odd. «Ellen Einans diktsamling». I *Den gode Engsøster*, av Ellen Einan, Solum, 1982, ss. 9-10.
- Abrahamsen, Odd. «En dør til en anderledes verden: Fenomenet Ellen Einan». *Ordet*, nr. 2, 1992, ss. 26-27.
- Agarwal, Bina. «The Gender and Environment Debate: Lessons from India», *Feminist Studies*, vol. 18, no. 1, 1992, ss. 119-158.
- Andersen, Hadle Oftedal. «Etter kroppsmoernismen. Noko om trendar i den nye norske lyrikken». *Vinduet*, 4. desember 2000, arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=156.
- Andersen, Per Thomas. *Norsk Litteraturhistorie*. 2. utg., Universitetsforlaget, 2012.
- Aneja, Anu. «The Medusa's Slip: Hélène Cixous and the Underpinnings of *Écriture Féminine*». *Hélène Cixous: Critical Impressions*. Redaktører Lee A. Jacobus og Regina Barreca, Routledge, 1999, ss. 58-75.
- Armstrong, Charles I. «The Sacrifices of Ellen Einan». *Scandinavian Studies*, vol. 69, no. 2, 1997, ss. 212-242.
- Armstrong, Charles I. «Ellen Einan (1931-). Å komme som en fremmed». *Prosopopeia*, no. 1, 2002, ss. 88-89.
- Armstrong, Charles I. «Skumringens språk». *Morgenbladet*, 1.-7. oktober 2004, s. 44.
- Armstrong, Charles I. «Poetiske visjoner». *Morgenbladet*, 22.-28. juni 2011, s. 34.
- Armstrong, Charles I. «Inderlig varhet. Ellen Einan (1931-2013) er død». *Klassekampen*, 5. april 2013, s. 28.
- Armstrong, Charles I. «'Jeg er en hugget gren'. Fra tap til fravær i Ellen Einans forfatterskap». *Lidelsens estetikk: Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*. Redaktører Christine Hamm, Siri Hempel Lindøe og Bjarne Markussen, 2017, ss. 27-52.
- Barad, Karen. «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 3, 2003, ss. 801-831.
- Barad, Karen. «Living in a Posthumanist Material World: Lessons from Schrödinger's Cat». *Bits of Life: Feminism at the Intersections of Media, Bioscience, and Technology*. Redaktører Anneke Smelik og Nina Lykke, University of Washington Press, 2008, ss. 165–176.



- Biedermann, Hans. *Symbolleksikon*. Oversetter Finn B. Larsen, Cappelen, 1992.
- Brodin, Elin. *Kan du ikke tale? Menneskeverd og dyreverd*. Aschehoug, 1991.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- Bugge, Erle Moestue. «Dikt om naturkrefter». *Aftenposten*, 1. november 1984, s. 5.
- Cixous, Hélène. «Medusas Latter», 1975. *Moderne Litteraturteori: En Antologi*. Redaktør Atle Kittang, oversetter Sissel Lie, 2. utg., Universitetsforlaget, Oslo, 2003, ss. 268–286.
- Claudi, Mads Breckan. *Litteraturteori*. Fagbokforlaget, 2013.
- Einan, Ellen. *Samlede Dikt*. Redaktør Jan Erik Vold, Bokvennen, 2011.
- Fordal, Jon Annar. «Mengele Zoo tidenes norske bok». *NRK*, publisert 1. juni 2007, [www.nrk.no/arkiv/artikkel/mengele-zoo-tidenes-norske-bok-1.2583151](http://www.nrk.no/arkiv/artikkel/mengele-zoo-tidenes-norske-bok-1.2583151), lest 11. mai 2022.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. 2. utg., Routledge, 2012.
- Gujord, Heming. «‘Sovetreet med selvets krone duver.’ En tankegang i Ellen Einans tekstlandskap». *Nordica Bergensia*, no. 11, 1996, ss. 171-187.
- Gundersen, Asle Aasen. «Aschehougprisen 2002 til Ellen Einan». *Kritikerlaget*. Jurymedlemmer Nøste Kendzior, Andrine Pollen, Trond Haugen og Asle Aasen Gundersen, publisert 21. august 2002, [kritikerlaget.no/saker/aschehougprisen-2002-til-ellen-einan](http://kritikerlaget.no/saker/aschehougprisen-2002-til-ellen-einan), lest 27. januar 2022.
- Haraway, Donna. «Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin». *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, ss. 159-165, [read.dukeupress.edu/environmental-humanities/article-pdf/6/1/159/251848/159Haraway.pdf](http://read.dukeupress.edu/environmental-humanities/article-pdf/6/1/159/251848/159Haraway.pdf), lest 7. mars 2022.
- Janss, Christian og Christian Refsum. *Lyrikkens liv*. 2. utg., Universitetsforlaget, 2010.
- King, Ynestra. «The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology». *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*. Redaktør Judith Plant, New Society Publishers, 1989, ss. 18-28.
- Koritzinsky, Roskva. «Barndom, gjemsel, frihet». *Bokvennen Litterære Avis*, vol. 33, no. 10, 2021, [blabla.no/essay/2021/10/barndom-gjemsel-frihet](http://blabla.no/essay/2021/10/barndom-gjemsel-frihet), lest 12. januar 2022.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utg., Kunnskapsforlaget, 2007.

- Lundh, Live og Even Teistung. «Hvis du vil vite hva masken gjør, må du ta den på». *Bokvennen Litterære Avis*, publisert 2. desember 2020, [blabla.no/intervju/2020/12/hvis-du-vil-vite-hva-masken-gjor-ma-du-ta-den-pa](http://blabla.no/intervju/2020/12/hvis-du-vil-vite-hva-masken-gjor-ma-du-ta-den-pa), lest 12. januar 2022.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia University Press, 2016.
- Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2010.
- NAOB. «Animisme». [naob.no/ordbok/animisme](http://naob.no/ordbok/animisme), lest 25. april 2022.
- NAOB. «Antropocen». [naob.no/ordbok/antropocen\\_2](http://naob.no/ordbok/antropocen_2), lest 28. april 2022.
- NAOB. «Skjød». [naob.no/ordbok/skj%C3%B8d](http://naob.no/ordbok/skj%C3%B8d), lest 17. mai 2022.
- Nygårdshaug, Gert. *Paxion*. Aschehoug, 1971.
- Nygårdshaug, Gert. «Bringebærsol over regnskogens tamburin». *Vinduet*, vol. 43, no. 3, 1989, ss. 64-71.
- Opstad, Steinar. «Forslag til en umulig tradisjon- de inspirerte og inspirerende». *Himmelretninger: Essays om dikt og diktning*, 2012, ss. 9-31.
- Ortner, Sherry B. «Is Female to Male as Nature Is to Culture?». *Feminist Studies*, vol. 1, no. 2, 1972, ss. 5–31.
- Pitronová, Eva. *Å møte de indre roms ansikt. Ellen Einans lyrikk*. Akademisk avhandling, Institutt for tysk, nordisk og nederlandske studier, Masaryk-Universitetet, 2017.
- Pitronová, Eva. «Surrealisme, lekenhet og det uhyggelige i Ellen Einans lyrikk». *Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, vol. 32, no. 2, 2018, ss. 125-145.
- Plath, Sylvia. «Morning Song», 1961. *Collected Poems*. Redaktør Ted Hughes, Faber and Faber, 1981, s. 156-157.
- Rottem, Øystein. *Etterkrigs litteraturen. Bind 3: Vår egen tid 1980-1998*. Cappelen, 1998.
- Sejersted, Jørgen Magnus og Eirik Vassenden. *Lyrikk: En håndbok*. 2. utg, Spartacus, 2011, ss. 334-336.
- Straume, Eilif. «Drømmesøvnens urtehage». *Aftenposten*, 27. november 1985, s. 6.
- Straume, Eilif. «En søvn, en drøm – og en have ...». *Aftenposten*, 9. desember 1986, s. 7.
- Straume, Eilif. «Poesi som underholdning? – Poul Borum setter nordisk lyrikk under lupen». *Aftenposten*, 4. juni 1987a, s. 6.
- Straume, Eilif. «En poesiers signekone». *Aftenposten*, 14. november 1987b, s. 7.
- Stueland, Espen. «Ofte stilte spørsmål». *Klassekampen*, 25. juni 2011, ss. 12-13.
- Torvund, Helge. «Gode Ellen Einan-dikt, men ikkje alle er like inspirerte som før». *Dagbladet*, 7. oktober 2004, s. 49.

- Ulven, Tor. *Skyggen av urfuglen*. Solum, 1977.
- Ulven, Tor. *Sjøpelsolen: Memorabilia*. Gyldendal, 1989.
- Vold, Jan Erik. «Jeg som bare lener blyanten sånn passe mot papiret og la den fly...». *Samtiden*, no. 1, 1985, ss. 65–72.
- Vold, Jan Erik. «En stripe av marmor: Om Ellen Einan og hennes dikt». I *Samlede dikt*, av Ellen Einan, Bokvennen, 2011, ss. 475-483.
- Westerås, Lene E. «Ellen i luren». *Kuiper: litterært tidsskrift*. Redaktører Annelill B. Flaamo, Lene E. Westerås og Morten Wintervold, no. 1, 2005, ss. 64-66.
- Westling, Louise H. *The Green Breast of the New World. Landscape, Gender, and American Fiction*. University of Georgia Press, 1996.
- Wærness, Gunnar. Introduksjon av Ellen Einan. Fra programhefte for *Æ Å Trondheim Litteraturfestival*, 2005, gjort tilgjengelig gjennom personlig kommunikasjon, 12. januar 2022.
- Wærness, Gunnar. «Om 'Nye dikt' eller Ellen Einan egentlig», *Morgenbladet*, publisert 25. oktober 2016, [www.morgenbladet.no/portal/2016/10/25/om-nye-dikt-eller-ellen-einan-egentlig/](http://www.morgenbladet.no/portal/2016/10/25/om-nye-dikt-eller-ellen-einan-egentlig/), lest 17. januar 2022.
- Økland, Ingunn. «Dystert fra assosiasjonsmesteren i norsk lyrikk», *Aftenposten*, 9. desember 1999, [tekst.aftenposten.no/%E2%80%A6/tekst.cgi?stdsok=bokart&felt1=doknr&q1=AFT19991209009](http://tekst.aftenposten.no/%E2%80%A6/tekst.cgi?stdsok=bokart&felt1=doknr&q1=AFT19991209009), hentet 20. desember 1999.

### Øvrige henvisninger

- Arnds, Peter. *Wolves at the Door: Migration, Dehumanization, Rewilding the World*. Bloomsbury, 2021.
- Butler, Judith. *Precarious Life*. Verso, 2004.
- Fjørtoft, Henning. *Jordsanger: Økokritiske analyser av Inger Christensen lange dikt*. Akademisk avhandling, Institutt for språk og litteratur, NTNU Trondheim, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. *Sannhet og Metode*. 1960. Oversetter Lars Holm-Hansen, Pax Forlag, 2010.
- Jones, Ann Rosalind. «Writing the Body: Toward an Understanding of *Écriture Feminine*». *New Feminist Criticism*. Redaktør Elaine Showalter, Pantheon, 1985a, ss. 361-377.
- Jones, Ann Rosalind. «Inscribing Femininity: French Theories of the Feminine». *Making a Difference*. Redaktør Gayle Greene og Coppélia Kahn, Methuen, 1985b, ss. 80-112.

- Knapskog, Jon Henrik. *Eit første steg i riktig retning: Ei lesing av Kim Stanley Robinson sin roman New York 2140*. Akademisk avhandling, Institutt for språk og litteratur, NTNU Trondheim, 2021.
- Malm, Andreas. «Who Lit This Fire? Approaching the History of the Fossil Economy». *Critical Historical Studies*, vol. 3, no. 2., høst 2016, ss. 215-248. [heinonline.org/HOL/Page?handle=hein.journals/chstd3&collection=journals&id=219&startid=&endid=252](http://heinonline.org/HOL/Page?handle=hein.journals/chstd3&collection=journals&id=219&startid=&endid=252), lest 31. januar 2022.
- Mathisen, Solveig. *Øko-misanthropi som (av-)dannelseprosjekt: En økokritisk lesning av Gert Nygårdshaugs Mengele Zoo*. Akademisk avhandling, Institutt for språk og litteratur, NTNU Trondheim, 2019.
- Moi, Toril. «Hélène Cixous: an Imaginary Utopia». *Sexual/Textual Politics*, Methuen, 1985, ss. 102-126.
- NAOB. «Grønnvasking». [naob.no/ordbok/gr%C3%B8nnvaske](http://naob.no/ordbok/gr%C3%B8nnvaske), lest 11. mai 2022.
- Norsk rikskringkasting. *Dikt & forbannet løgn. Norges beste dikt*. Forord av Hans Olav Brenner, Spartacus, 2016, s. 196.
- Pileberg, Silje. «Dyrevelferd: Frå sjellause maskiner til individ». *Fri tanke: medlemsmagasin for Human-Etisk Forbund*, publisert 19. januar 2022, [fritanke.no/fra-sjellause-maskiner-til-individ/19.11518](http://fritanke.no/fra-sjellause-maskiner-til-individ/19.11518), lest 15. februar 2022.
- Pitronová, Eva. «Subjektdannelse i Ellen Einans diktning». *Universitetet i Agder*, [www.uia.no/om-uia/fakultet/fakultet-for-humaniora-og-pedagogikk/forsking/subjektdannelse-i-ellen-einans-diktning](http://www.uia.no/om-uia/fakultet/fakultet-for-humaniora-og-pedagogikk/forsking/subjektdannelse-i-ellen-einans-diktning), lest 11. mai 2022.
- Rykkja, Helge. «Møte med Ellen Einan», 16. mai 2005. *Helge Rykkja – offisiell forfatterside med dikt*, 23. august 2012, [www.helgerykkja.com/Artiklar/19](http://www.helgerykkja.com/Artiklar/19), lest 27. januar 2022.
- Spivak, Gayatri. «French Feminism in an International Frame». *Other Worlds*, Methuen, 1987, ss. 134-153.
- Stanton, Domna. «Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva». *The Poetics of Gender*. Redaktør Nancy K. Miller, Columbia UP, 1986, ss. 157-182.
- Uri, Helene. *Hva er språk*. Universitetsforlaget, 2004.
- Wenzel, Hélène Vivian. «The Text as Body/Politics: An Appreciation of Monique Wittig's Writings in Context». *Feminist Studies*, no. 7, 1981, ss. 264-287.
- Ytterli, Benedikte Fiskergaard. «Mening er uopløselig av natur – selv i moderne lyrikk». *Riss tidsskrift for språk og litteratur*, no. 1, 2022.

