



HÁSKÓLI ÍSLANDS

Poetiske fortællinger i traumatiske tider

Om jordiske relationer, resonans, bearbejdelse og alternative
levemåder i dansk samtidslitteratur og samtidskunst

Sigrún Alba Sigurðardóttir

Ritgerð lögð fram til doktorsprófs
2026

MÁLA- OG MENNINGARDEILD

Mála- og menningardeild Háskóla Íslands
hefur metið ritgerð þessa hæfa til varnar
við doktorspróf í dönsku

Reykjavík, 8. janúar 2026

Þórhallur Eypórsson
varadeildarforseti

Doktorsnefnd:
Gísli Magnússon, leiðbeinandi
Ann-Sofie N. Gremaud
Mette Sandbye

Poetiske fortællinger i traumatiske tider. Om jordiske relationer, resonans, bearbejdelse og alternative levemåder i dansk samtidslitteratur og samtidskunst
© Sigrún Alba Sigurðardóttir, Reykjavík, 2026

Doktorsritgerð við Háskóla Íslands. Allur réttur áskilinn. Ritgerðina má ekki afrita, að hluta eða í heild, svo sem með ljósmyndun, skönnun, prentun, hljóðritun eða á annan sambærilegan hátt, án skriflegs leyfis höfundar.

ISBN 978-9935-569-02-8

ORCID: orcid.org/0009-0000-1315-4568

RESUME

Afhandlingen undersøger jordiske relationer, resonans, traumatisk bearbejdelse og forestillinger om alternative levemåder i dansk samtidslitteratur og samtidskunst. Min tese er, at klimaforandringer og klimakatastrofer, har skabt et traumatisk brud i vores tankeverden eller episteme. Med episteme henviser jeg til Michel Foucaults definition af begrebet, som han brugte til at beskrive tankernes, og derved sprogets, begrænsninger og muligheder i et givet tidsrum. Det nye episteme indebærer en kritik af det moderne hastighedssamfund og fremskridtstænkning, og inviterer til refleksion over andre måder at leve sammen på i det jordiske, som igen bliver afspejlet på en betydelig måde i både dansk samtidslitteratur og samtidskunst. Det er imidlertid ikke altid den mest åbenlyse klima- eller økokunst, der har størst gennemslagskraft; hvis budskabet formidles for direkte eller aggressivt, kan det snarere fremkalde træthed eller afmagt. Jeg har derfor valgt at fokusere på værker, som kan påvirke vores jordiske relationer uden store overskrifter eller en tydelig kobling til klimakampen. Disse værker betegner jeg som *poetiske fortællinger*.

Begrebet *poetiske fortællinger* har jeg udviklet med inspiration fra Hartmut Rosa og Gaston Bachelards fænomenologi samt Walter Benjamins fortællerteori. Med dette begreb viser jeg, hvordan kunst kan aktivere menneskets skaberkraft og åbne for nye præmisser for tænkning. Jeg har udviklet begrebet for at vise, hvordan det er muligt at arbejde målbevidst med at styrke resonanserfaringer og jordiske relationer gennem kreative proces. Samtidig forklarer jeg hvordan poetiske fortællinger kan bidrage til traumabearbejdelse og til at skabe fortællinger om alternative levemåder, hvor værdier som fællesskaber, omsorg, relationer og resonansforhold spiller en afgørende rolle. I denne sammenhæng analyserer jeg fotografiske værker af Astrid Kruse Jensen, Trine Søndergaard, Mathias Svold og Ulrik Hasemann, og værker af Rune Bosse som arbejder med installationer og skulpturer. Værkerne er hovedsageligt skabt i perioden 2017–2024.

I afhandlingen danner psykoanalysens teori om traumatisk bearbejdelse også et fundament for min analyse, hvor jeg undersøger hvordan både kunst og litteratur kan bruges som metode til at bearbejde samtidens klima- og økokrise på en konstruktiv måde. I dette henseende lægger jeg særlig og detaljeret vægt på værker af forfatterne Solvej Balle og Theis Ørntoft, og analyser også Naja Marie Aidts *Har døden taget noget fra dig*

så giv det tilbage og Astrid Kruse Jensens *The Evening Before* for at beskrive fortællingens rolle i traumabearbejdelsen. Jeg argumenterer for, at Ørntofts forfatterskab fra *Digte 2014* (2014), til *Solar* (2018) og *Jordisk* (2023), kan opfattes som en sammenhængende traumbearbejdelse af klima- og økokrisen, samtidig med at hans roman *Jordisk*, ikke blot henter inspiration i teorier om jordiske relationer og alternative levemåder, men også kaster et interessant perspektiv på disse teorier. I denne sammenhæng sætter jeg særlig fokus på hvordan han arbejder med Donna Haraways teorier i sin roman.

Jeg argumenterer også for at Solvej Balles *Om udregning af rumfang I-V* (2020-2023) kan læses som en bearbejdelse af vores traumatiske tider og som et forsøg på at forestille sig et liv i et alternativt episteme. Selvom tiden, dens relativitet og vores tidsfornemmelse er et grundlæggende element i romanen, så handler den også om menneskets relationer i det jordiske, og om de muligheder der kan opstå hvis vi ville få chancen til at gentænke vores forhold til Jorden. Romanen kan derfor læses som en kritik af vores kapitalistiske samfund, og en fortælling om hvordan vi kan leve i et bedre samliv på Jorden, ved at pleje relationer, vise omsorg, samle på fortællinger og være til stede i den tid, vi befinder os i. Walter Benjamins og Ursula Le Guins kritik af heltefortællingen og den lineære fremskridtshistorie spiller en afgørende rolle i forhold til min analyse af Balles roman.

Afhandlingens argument er, at man i Danmark, hvor naturen er særlig sårbar, kan iagttage traumatiske reaktioner på klima- og økokrisen i både samtidslitteratur og samtidskunst. Gennem en analyse af værker af danske kunstnere og forfattere påvises det, hvordan konstruktiv traumbearbejdelse – blandt andet via poetiske fortællinger – kan bidrage til at skabe en kritisk holdning til den antropocentriske tankegang og åbne for forestillinger om alternative levemåder og relationer i det jordiske. Udover psykoanalysen og fænomenologien bygger afhandlingen på teorier, især af Bruno Latour, Donna Haraway og Emanuele Coccia, om jordiske relationer. Derudover spiller Benjamins dialektiske billeder og fortællerteori, Foucaults begreber om episteme og heterotopier samt Hartmut Rosas resonansbegreb en afgørende rolle i afhandlingen. Endelig inddrager jeg tekster af Jacques Derrida og Paul Ricoeur, som er væsentlige for min fortolkning af fortællingens funktion i bearbejdelse af traumatiske erindringer.

ÁGRIP

Doktorsritgerðin fjallar um jarðnesk tengsl, samsveiflu (þ. *Räsonanz*), trámaúrvinnslu og hugmyndir um annars konar lifnaðarhætti í dönskum samtímabókmenntum og samtímamyndlist. Kenning mín er að loftslagsbreytingar, og þær loftslagshamfarir sem nú eiga sér stað, hafi orsakað trámatískt rof í ríkjandi hugmyndaheimi og því þekkingarrými (fr. *épistémè*) sem við búum við í dag. Með hugtakinu þekkingarrými, sem sótt er til franska heimspekingsins Michel Foucault, er átt við möguleika og takmarkanir hugsunarinnar hverju sinni. Í ritgerðinni eru færð rök fyrir því að sú breyting á hugarfari sem hið trámatíska rof hefur orsakað endurspeglar á markverðan hátt í dönskum samtímabókmenntum og samtímalist. Í stað þess að líta til verka sem á augljósan hátt vilja vekja til umhugsunar um loftslagsbreytingar og hafa áhrif á hegðun fólks er sjónum beint að verkum sem bregðast við ástandinu á ljóðlegan og ljóðrænan hátt sem ég skilgreini sem *ljóðrænar frásagnir*.

Hugtakið um *ljóðrænar frásagnir* hef ég þróað á grunni fræðitexta og kenninga sem sóttar eru til fyrirbærafræðinganna Hartmut Rosa og Gaston Bachelard, sem og frásagnakenninga Walters Benjamin. Ég nota hugtakið til að sýna fram á hvernig hægt er að vinna markvisst með vitund um jarðnesk tengsl og samsveiflu í listum og bókmenntum, og hvernig ljóðrænar frásagnir geti gagnast okkur við að bæði skynja og skilja heiminn, vinna úr trámatískum upplifunum, hugsa út frá öðrum forsendum en þeim sem við höfum tekið í arf, efla sköpunarkraft og sjá fyrir okkur aðra mögulega lifnaðarhætti. Í þessu samhengi fjalla ég um og greini verk eftir listamennina Astrid Kruse Jensen, Trine Søndergaard, Mathias Svold og Ulrik Hasemann, sem öll vinna með ljósmyndun í verkum sínum, ásamt Rune Bosse sem vinnur einkum með innsetningar og skúlptúra. Flest verkin sem ég tek til umfjöllunar eru frá tímabilinu 2017-2024.

Ljóðrænar frásagnir leika einnig hlutverk þegar kemur að greiningu minni á því hvernig danskir listamenn og rithöfundar hafa unnið úr því tráma sem loftslagsbreytingar hafa skapað. Í þessu samhengi skoða ég ítarlega verk eftir rithöfundana Solvej Balle og Theis Ørntoft, en fjalla einnig um *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* eftir Naju Marie Aidt og ljósmyndaverkið *The Evening Before* eftir Astrid Kruse Jensen til að útskýra þátt frásagnarinnar í trámatískri úrvinnslu.

Ég færi rök fyrir því að verk Theis Ørntoft, ljóðasafnið *Digte 2014* (2014) og skáldsögurnar *Solar* (2018) og *Jordisk* (2023), megi lesa sem samhangandi trámaúrvinnsla á því ástandi sem loftslagshamfarir og umhverfiskrísa hafa skapað, og sýni jafnframt fram á hvernig Ørntoft nýtir sér ýmsar kenningar um jarðnesk tengsl og annarskonar lifnaðarhætti í *Jordisk* um leið og hann varpar nýju ljósi á þær kenningar sem hann vinnur með. Í því samhengi er lögð sérstök áhersla á úrvinnslu hans á kenningum Donnu Haraway.

Ég færi einnig rök fyrir því að lesa megi skáldsögu Solvej Balle, *Om udregning af rumfang IV* (2020-2023), sem uppbyggilega úrvinnsla á því trámatíska ástandi sem við búum við í dag, og sem tilraun til að ímynda sér líf í annars konar þekkingarrými. Eins og Balle sýnir fram á getur verið gagnlegt að hverfa frá línulegri hugsun um tímann, þar sem litið er á hvert skref sem framfaraskref, og skapa sér þess í stað rými til að hugsa hvernig við getum aðlagast nýjum heimkynnum og lifað í betri sátt við Jörðina. Við slíkar aðstæður skapast nýjar forsendur fyrir annars konar lifnaðarháttum þar sem markmiðið verður að viðhalda lífi, bæði sínu eigin og annarra, rækta tengsl, sýna umhyggju, safna frásögnum og vera til staðar í þeim tíma sem við óhjákvæmilega erum hluti af. Gagnrýni Walters Benjamin og Ursulu Le Guin á sögu sigurvegaranna, sem og gagnrýni þeirra á línulega framfarasögu, leikur stórt hlutverk í greiningu minni á skáldsögu Balle.

Helsta niðurstaða ritgerðarinnar er sú að í Danmörku, þar sem náttúran er einstaklega viðkvæm og berskjölduð fyrir áhrifum loftslagsbreytinga, megi greina trámatísk viðbrögð við loftslagsbreytingum í bæði samtímabókmenntum og samtímalist. Í gegnum umfjöllun og greiningu á verkum eftir danska listamenn og rithöfunda er sýnt fram á hvernig uppbyggileg trámaúrvinnsla, sem meðal annars á sér stað í gegnum ljóðrænar frásagnir, getur átt virkan þátt í móta gagnrýnið viðhorf til mannmiðaðs hugsunarháttar og skapa möguleika til að endurhugsa jarðnesk tengsl og sjá fyrir sér annars konar lifnaðarhætti en við búum við í dag. Fyrir utan sálgreininguna og fyrirbærafræðina eru það einkum textar um jarðnesk tengsl eftir Bruno Latour, Donnu Haraway og Emanuele Coccia sem móta þann fræðilega og kenningalega grunn sem ritgerðin byggir á, auk skrifa Walters Benjamin um díalektískar myndir og frásagnir, hugtök Michels Foucault um þekkingarrými og heterótópiur, og hugtak Hartmuts Rosa um samsveiflu. Þar fyrir utan hafa textar eftir heimspekingana Jacques Derrida og Paul

Ricoeur haft mikil áhrif á túlkun mína á kenningum sálgreiningarinnar um trámaúrvinnslu og þá sérstaklega um þátt frásagnarinnar í úrvinnslu tramatískra minninga.

ABSTRACT

The dissertation explores earthly relations, resonance, trauma processing and ideas about alternative ways of living in contemporary Danish literature and art. My claim is that climate change and climate catastrophe have caused a traumatic rupture in our episteme. The term episteme, borrowed from the French philosopher Michel Foucault, refers to the possibilities and limitations of thought at any given time. The traumatic rupture has opened an escape route into a new episteme, which involves a constructive critique of our modern society's emphasis on production, efficiency and acceleration. The dissertation argues that this different way of thinking, caused by the traumatic rupture, is reflected in a significant way in contemporary Danish literature and art. In this context, it is not necessarily the most explicitly climate-conscious works that has the greatest effect in opening for a new episteme. If the message becomes too obvious or aggressive, it can leave the recipient feeling powerless. I have therefore chosen to focus on works that can influence our earthly relations in a more quiet and poetic way, which I describe with the term *poetic storytelling*.

I have developed the concept of *poetic storytelling* on the basis of texts by phenomenologists Hartmut Rosa and Gaston Bachelard as well as Walter Benjamin's theories on storytelling. With this concept, I illustrate how poetic storytelling can be used to strengthening awareness about earthly relations by creative process. At the same time, I explain how poetic storytelling can contribute to trauma processing, and to envisioning alternative ways of living, where values such as community, care, relationships and resonance play a crucial role. In the dissertation, photographic works by Astrid Kruse Jensen, Trine Søndergaard, Mathias Svold and Ulrik Hasemann are analysed from this perspective, as well as installations and sculptures by Rune Bosse. Most of the artworks I analyse were created in the period from 2017-2024.

Psychoanalytic theory of traumatic processing also plays a fundamental role in my analysis. I explore how both art and literature can be used as a method for processing the contemporary climate and ecological crisis in a constructive way. In this regard, I place particular emphasis on works by the authors Solvej Balle and Theis Ørntoft, as well as analysing works by author Naja Marie Aidt and artist Astrid Kruse Jensen to explain the role of storytelling in the working-through of a trauma. I argue that Ørntoft's writing

from *Digte 2014* (2014), to *Solar* (2018) and *Jordisk* (2023) can be seen as a coherent trauma-processing of the climate and eco-crisis. I also explain how Ørntoft uses different theories, but especially from Donna Haraway, about earthly relations and alternative ways of living, as inspiration for his novel *Jordisk* - and at the same time how this novel shed an inspiring light on the theories.

Solvej Balle's *Om udregning af rumfang (On the Calculation of Volume) IV* (2020-2023) is also read and analysed in the light of trauma theory, as well as being interpreted as an experiment in how we can imagine alternative ways of living in another episteme. As Balle shows, it can be beneficial to move away from a linear way of thinking about time, where each step is perceived as progress, and to give ourselves time to dwell in time. Even though the relativity of time, and human sense of time, are a fundamental element of the novel, it is also about cohabitation, earthly relations, and about the possibilities that can arise if we were given the chance to rethink how we are living. The novel can therefore be read as a critique of our capitalist society, and a story about how we can live in a better coexistence on Earth, by nurturing relationships, showing care, collecting stories and being present in the time we find ourselves in. Walter Benjamin's and Ursula Le Guin's critiques of the story of the hero's journey and of the linear history of progress play a crucial role in my analysis of Balle's novel.

The dissertation's argument is that in Denmark, where nature is particularly fragile vulnerable, traumatic reactions to the climate and ecological crisis can be perceived in both contemporary literature and contemporary art. Through an analysis of works by Danish artists and writers, it is demonstrated how constructive trauma processing can, through poetic storytelling, help to create a critical attitude towards anthropocentric thinking and pave the way for ideas about alternative ways of living together in earthly relations. Alongside psychoanalysis and phenomenology, the theoretical foundation of the dissertation is grounded in Bruno Latour, Donna Haraway and Emanuele Coccia's writings on earthly relations, Walter Benjamin's conceptions of dialectical images and storytelling, Michel Foucault's concepts of episteme and heterotopias and Hartmut Rosa's concept of resonance. In addition, Paul Ricoeur's writings on memory and texts by Jacques Derrida, play a crucial role in my interpretation of trauma theory.

INDHOLDSFORTEGNELSE

FORORD.....	13
INDLEDNING.....	16
FØRSTE DEL JORDISK.....	38
1. Den kritiske zone (Ørntoft)	41
2. Episteme – tankernes muligheder og begrænsninger	47
3. Sårbar natur	53
4. Ud i skoven (Svold og Hasemann).....	62
5. Relationer (Søndergaard).....	72
6. Den tredje natur (Ørntoft).....	91
7. Jordisk	100
8. At blive i besværet (Ørntoft)	106
9. Det antropocæne, det kapitalocæne og det chthulucæne.....	111
10. Plantroposcene (Bosse, Kruse Jensen)	118
11. Skabende aktører (Bosse og Kruse Jensen).....	138
12. Resonans (Kruse Jensen).....	147
ANDEN DEL TRAUME	162
13. Udmattelse (Ørntoft)	166
14. Det reelle	171
15. Opvågning (Balle)	174
16. Tavsheden.....	193
17. Dialektiske billeder (Kruse Jensen).....	199
18. Poetiske fortællinger.....	208
19. Punctum.....	214
20. Tøven.....	217
21. Kreativ proces.....	222
22. Giv den videre	227
23. Et stærkt lysskær (Ørntoft).....	235
24. Gennemarbejde (Ørntoft)	241
25. Spøgelser og monstre (Balle)	250

26. Fællesskaber (Balle).....	266
27. Bæreposer og alternative fortællinger (Balle).....	274
EPILOG.....	282
BIBLIOGRAFI	288
VÆRKLISTE.....	309

When the universe is not habitable, the birds, if only for a time, are mute. As soon as the danger draws away, they again communicate the celestial: nearly, they tell the distant.

If they speak, it is possible to stop and listen. When they remain silent, it is best to hurry. They indicate if a place is hospitable or not.¹

Luce Irigaray

¹ Luce Irigaray, *To be two*, oversat af Monique M. Rhodes og Marco F. Cocito-Monco, London: The Athlone Press, 2000, s. 3.

FORORD

At skrive denne afhandling har været en vældigt inspirerende og for det meste, sjov rejse, gennem forskellig litteratur, udstillinger, samtaler, biblioteker, haver og byer. Jeg vil starte med at takke min vejleder Gísli Magnússon for god dialog, opbyggelig kritik og positiv vejledning, støtte og tro på projektet gennem hele processen. En stor tak også til Ann-Sofie N. Gremaud, medlem af ph.d.-udvalget, for vigtig og konstruktiv kritik, god opbakning og inspirerende samtaler gennem hele forløbet. Mette Sandbye, ligeledes medlem af ph.d.-udvalget, skal have en særlig tak for sit generøse engagement, grundige læsning, konstruktive samarbejde og store gæstfrihed under mine forskningsophold i København. Sandbye var min vejleder tilbage i 2003, da jeg skrev mit speciale i moderne kultur ved Københavns Universitet, og det har været en stor fornøjelse at få mulighed for at arbejde sammen med hende igen i forbindelse med ph.d.-projektet.

I efterårssemesteret 2024 var jeg på Erasmusophold på Institut for Kunst- og kulturvidenskab ved Københavns Universitet. Her deltog jeg blandt andet i forskningsgruppen Thinking Photography Today, ledet af professor Mette Sandbye, og havde også mulighed for at deltage i events og læsemøder i forskningsgruppen OIKOS - A Cultural Analysis of Care and Crisis in the 21st Century, arrangeret af professor Isak Winkel Holm. Samtaler med forskellige forskere på instituttet har været en væsentlig inspirationskilde i arbejdet med afhandlingen. Derudover har det været uvurderligt at have mulighed for at besøge forskellige udstillinger og have adgang til de mange kilder og den righoldige litteratur der findes på Det Kongelige Bibliotek og Frederiksberg Bibliotek.

Under mit ph.d.-forløb har jeg haft mulighed for at undervise på Islands Universitet. I foråret 2023 underviste jeg i traumateori og var ansvarlig for kurset Traume, historisk brud og bearbejdelse i kunst og kultur (*Tráma, söguleg rof og úrvinnsla í listum og menningu*) ved Institut for Filosofi, Historie og Arkæologi, og i foråret 2022 underviste jeg i fototeori og var ansvarlig for kurset Berøring af virkelighed. Fotografiet som medium (*Snert á veruleikanum. Ljósmyndun sem miðill*) ved Institut for Islandsk og kulturvidenskab. Undervisningen gav mig mulighed for at afprøve og videreudvikle de teorier, jeg arbejder med i afhandlingen, i en ny kontekst. Jeg vil gerne takke mine

engagerede og kreativt tænkende studerende for de mange inspirerende diskussioner, der indirekte har bidraget til mit projekt.

Mit ph.d.-arbejde har en lang forhistorie, samtidig med at tilegne mig ny viden og udvikle mine tanker om emnet, har jeg genbesøgt bøger, artikler og udstillinger, jeg tidligere har arbejdet med. I efteråret 2022 kuraterede jeg gruppeudstillingen *High tide – low tide*, i Hafnarborg Museum of Fine Art i Island. Blandt deltagende kunstnere var Ting & Bojsen, og vil jeg især takke Mikkel Bojesen og Rhoda Ting for inspirerende samtaler om posthumanisme og jordiske relationer, der har bidraget til min tænkning om kunstens rolle i samtiden. Særlig tak også til kunstneren Veo Friis Jespersen, som jeg har arbejdet sammen med på et nyt projekt i de sidste par måneder. Samarbejdet med hende har været meget inspirerede og bidraget til og fordybet mine tanker om poetiske fortællinger og resonans. Udstillingen *Snefnug og andre overraskelser*, som jeg kuraterede for Fotografisk Center i København, Landskrona Foto i Sverige og Northern Photographic Center i Oulu, Finland i 2022-2023, blev et vigtigt afsæt for nogle af de idéer, der udfoldes i afhandlingen. Jeg vil takke Kristine Kern, daværende direktør for Fotografisk Center, for at have inviteret mig med til projektet og for inspirerende samtaler om fotografiet som repræsentationsform. Ligeledes tak til Signe Kahr Sørensen, leder af Fotografisk Center, Jenny Nordquist, direktør for Landskrona Foto og Darja Zaitsev, direktør for Northern Photographic Center. Seksten kunstnere fra Island, Finland, Sverige og Danmark deltog i udstillingen og samtaler og samarbejde med dem har også påvirket mit arbejde med begrebet poetiske fortællinger, som er et kernebegreb i afhandlingen. Jeg vil især takke Astrid Kruse Jensen og Trine Søndergaard for inspirerende samtaler. Jeg har valgt ikke at foretage egentlige interviews med de kunstnere og forfattere, hvis værker jeg analyserer i afhandlingen, men vil gerne takke Rune Bosse og Mathias Svold for hjælpsom korrespondance omkring detaljer og oplysninger om deres værker. Jeg vil også takke alle kunstnerne, der har sendt materiale og givet tilladelse til at benytte fotografier af deres værker i afhandlingen. Jeg vil også takke Gitte Sehested-Grove for grundig korrekturlæsning og meget gode kommentarer.

Jeg har igennem hele ph.d.-forløbet også måtte tage på kortere ophold til København for at besøge biblioteker og udstillinger. Der har jeg været så heldig at kunne bo sammen med mine to søde døtre, Snædís Björnsdóttir og Matthildur Björnsdóttir, som nu studerer begge ved Institut for Kunst- og kulturvidenskab ved Københavns Universitet.

Det har været en stor gave at være sammen med dem under mine forskningsophold, og diskutere med dem om klima, kunst og litteratur, samt andre ting. Min yngste datter, Lena Charlotta Björnsdóttir, må ligeledes have stor tak for tålmodighed, godt humør og støtte, hun har ofte måttet følge med på forskellige forskningsophold, udstillinger og konferencer og har lyttet til mine tanker om projektet utallige gange. Det samme gælder min mand, Björn Þorsteinsson. Dybe samtaler med ham om mit forskningsprojekt, i vores hjem og på utallige gåture i København og Reykjavik, har været enormt inspirerende og værdifulde. Jeg håber at min familie også har haft glæde af at denne rejse. Tusind tak til jer alle fire.

Til sidst vil jeg takke for den økonomiske støtte, der har gjort dette projekt muligt: Ph.d.-fonden ved Islands Universitet (*Doktorsstyrkjasjóður Háskóla Íslands*) og Uddannelsesfonden ved det Humanistiske Fakultet (*Menntasjóður Hugvísindasviðs*). Derudover har jeg fået støtte fra Erasmus+ Traineeship Programme for et semesterlangt ophold og et kortere ophold ved Københavns Universitet, som jeg er meget taknemlig for. Denne vigtige støtte har givet mig de nødvendige rammer til at fordybe mig og fuldføre mit ph.d.-projekt.

INDLEDNING

Kirsebærtræerne blomstrer. I en aflukket have lige over for biblioteket på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Københavns Universitet spreder de deres grene og rækker deres blomster frem. Jeg betragter dem gennem vinduet og lukker min computer. I græsset sidder en gruppe studerende og diskuterer. De nyder det gode vejr og strækker deres ansigter mod solen som solsikker.

Lidt senere sidder jeg også i haven. ”Er græsset ikke vådt?”, spørger min mand over telefonen. ”Nej”, svarer jeg og arrangerer mobilen lidt bedre ved mit øre. Jeg forestiller mig våde, regnfulde dage hjemme i Island, mens jeg forsigtigt kører min hånd langs græsset. ”Det har ikke regnet i dagevis”, tilføjer jeg. ”Ikke en dråbe, siden jeg kom til Danmark.” Jeg graver fingrene forsigtigt ned i jorden og samler en tør klump jord op mellem fingrene, den smuldrer med det samme og bliver til lyst pulver. Mon ikke foråret er usædvanligt tørt i år? Jeg tænker på, om solen er en gave i disse forårsdage, eller om denne tidlige tørke og varme er en forudsigelse af noget andet end smukke forårsdage. Må jeg glæde mig over, at termometeret viser atten grader på denne første torsdag i april?

Jeg læser, at marts 2025 har været den varmeste marts i Europa nogensinde.² Det bliver april sikkert også. Klimaforandringer, klimakrise, klimakatastrofe. Disse ord følger mig hele tiden, som en konstant lav mumlen i baggrunden. Nogle gange dukker de op i samtaler, men bliver tit fortrængt igen. Det er smertefuldt at tale om klimaforandringer. For eksempel i en samtale med ens børn, som måske kommer til at få børn i 2040, børnebørn i 2070 og selv leve til år 2100. Hvordan skal jeg tale om klimakatastrofer med dem? Hvad med mine studerende? Hvordan skal jeg tale om den realitet, vi må forholde os til uden at tage håbet fra dem? Skal jeg bruge ord som klimakatastrofe, eller nøjes med klimaforandringer og klimakrise? I denne afhandling vil jeg bruge alle disse ord, også selvom jeg er bevidst om, at begrebet klimakrise kan være tvetydigt.³ Krise hentyder til, at vi står i en midlertidig tilstand, vi skal komme over, så vi (helst) kan fortsætte som før.

² ”Copernicus: Warmest March in Europe and lowest Arctic winter sea ice,” The Copernicus Climate Change Service, tilgået 9. april 2025 <https://climate.copernicus.eu/copernicus-warmest-march-europe-and-lowest-arctic-winter-sea-ice>

³ Tvetydigheden af begrebet krise diskuterer Mikkel Krause Frantzen blandt andet i ”1000 kriser, 100 økologier, 10 teser, 1 eksempel,” i *En anden økologi. Antikapitalistisk håndbog*, red. Tobias Dias og Kristoffer Balslev Willert, Knebel: Antipyrene, 2025, s. 547-548.

Men det skal vi ikke. Det er umuligt. Vi står midt i en krise, og vi skal gerne ud af den igen, men ikke tilbage til de samme livsformer og handlinger, der har skabt krisen, men til et alternativt samfund. Et samfund, som forhåbentlig opfordrer mennesker til at leve på en måde, der både kommer dem selv og naturen til gode. Nogle kalder det et utopisk fremtidssyn, men måske har vi brug for utopier for at bevare håbet, som gør det muligt for os at ændre den måde, vi lever sammen på.

I 2022 udgav politologen Mathias Thaler bogen *No Other Planet*, hvor han argumenterer for, at forestillingen om utopier kan opfordre folk til at leve deres liv på en mere klimavenlig måde.⁴ I maj 2025 udgav litteraturforsker Tue Andersen Nexø bogen, *Fælles liv: Utopiske modbilleder til den reformerede velfærdsstat i ny dansk litteratur*, hvor han argumenterer for velfærdsstatens opløsning og ønsket om et alternativt samfund i lyset af utopiteorier.⁵ I bogen skriver Andersen Nexø blandt andet om et element i dansk samtidslitteratur, som han betegner som oprør mod ikke kun kapitalismens, men snarere velfærdssamfundets krav om en fælles produktivitet hos befolkningen, og hvordan mange danske forfattere i dag skriver om drømmen om en anderledes levemåde og et bedre fælles liv. Formålet med begge bøger er at vise, hvordan litteraturen kan repræsentere et håb for et samfund, hvor mennesker lever sammen på en mere klimavenlig og måske mere retfærdig måde end i det kapitalistiske samfund, vi lever i nu. I afhandlingen vil jeg gå lidt i den samme retning, selvom jeg ikke taler om utopier, men ser på den længsel efter alternative samfund og alternative levemåder, som fremhæves og repræsenteres i dansk kunst og litteratur. Denne længsel har man også kunnet opfatte i samfundsdebatten, som jeg også kommer til at henvise til, for kunsten og litteraturen er jo altid skabt i en bestemt tidsalder, hvor den både bliver påvirket af diskursen og påvirker den. Derfor indgår blandt andet manifestet *Retfærdig Naturbevarelse*, udgivet af Den Grønne Ungdomsbevægelse og forlaget Økoptopia i 2023, også i min analyse. Manifestet kan opfattes som repræsentant

⁴ Mathias Thaler, *No Other Planet. Utopian Visions for a Climate-Changed World*, Cambridge: Cambridge University Press, 2022, <https://doi.org/10.1017/9781009030250>

⁵ Tue Andersen Nexø, *Fælles liv. Utopiske modbilleder til den reformerede velfærdsstat i ny dansk litteratur*, København: Arena, 2025. Desværre udkom bogen først, da jeg var ved at være færdig med min afhandling og indgår derfor ikke som en aktiv del af den dialog, jeg fører i afhandlingen. Derudover kan jeg nævne at litteraturforsker, Sophie Wengerscheid, arbejder også på et forskningsprojekt om utopier i dansk litteratur, som hun berettede om i sit oplæg, ”’Utopien er nærmere end du tror’”. Vendepunkter og visioner i dansk landbrug,” på IASS (International Association of Scandinavian Studies) konferencen i München, 2. august 2025.

for håbet om et alternativt samfund, en del af befolkningen er parat til at kæmpe for. I manifestet står blandt andet:

Vi er nødt til at gentænke fremtiden. Nødt til at kæmpe for en ny naturforståelse, hvor mennesket ikke er adskilt fra naturen. [...] Med denne bog ønsker vi at vise håbet, drømmene og mulighederne for en omsorgsfuld verden, hvor der er plads til alt levende. Det kan være svært at tillade sig selv at tænke stort. Det kan endda føles irrationelt at bruge vores knappe tid på at formulere vores drømme. Men storslåede forestillinger om forandring er et nødvendigt første skridt. Vi har brug for nye fortællinger, som nærer i stedet for at udnytte.⁶

Dette udsagn og hele manifestet satte ord på en bevægelse eller tendens i klimadebat, litteratur og kunst, jeg i nogle år havde fornemmet og ønsket at sætte fingeren på og analysere – og har været en stor inspiration for min afhandling. I afhandlingen vil jeg vise, hvordan det, jeg kalder alternative samfund og alternative levemåder, fremfor utopier, er blevet formuleret og repræsenteret i prisbelønnet dansk samfundslitteratur, og hvordan både litteratur og kunst kan motivere sine modtagere, læsere eller beskuere til at sætte andre værdier højere end dem, som det moderne hastighedssamfund, vi lever i, opfordrer os til at leve efter.

De værker, jeg sætter fokus på, er ikke værker, som går ind i klimakampen med store overskrifter og opråb, men værker, der kan læses som kritik af de værdier, vores samfund styres af, samtidig med, at de opfordrer deres beskuere til en mere stille og omsorgsfuld måde at leve sammen på i det jordiske. Det er min tese, at de tider, vi lever i nu, kan beskrives som traumatiske, og i afhandlingen vil jeg bruge psykoanalysens teori om traumatisk bearbejdelse til at forklare og analysere forskellige værker for at vise, hvordan både litteratur og kunst kan bruges som metode til at bearbejde samtidens klima- og økokrise på en konstruktiv måde, der gør det muligt for os at tænke på alternative samfund og måske finde håbet igen. Med dette formål introducerer jeg også begrebet om *poetiske fortællinger*. Begrebet har jeg selv brugt tidligere igennem mit kuratoriske arbejde og som forsker og underviser, men udvikler nu videre i forbindelse med

⁶ Den Grønne Ungdomsbevægelse, *Retfærdig Naturbevarelse. Et manifest*, København: Økotopia, 2023, s. 4-5.

afhandlingens kontekst.⁷ Begrebet er især inspireret af Walter Benjamins fortælle teori og Hartmut Rosas fænomenologiske begreb om resonanserfaringer, men også fænomenologiens og især Gaston Bachelards teorier om en poetisk dvælen. Det er min tese, at poetiske fortællinger kan hjælpe os med at finde en flugtvej ud af den antropocentriske tidsalder⁸ og ind i en ny tidsalder, hvor værdier som fællesskaber, omsorg, relationer og resonansforhold spiller en afgørende rolle i at forme vores tænkemåde og dermed vores levemåde. En poetisk fortælling kan på den måde hjælpe os med at tænke på alternative levemåder og alternative samfund, ikke som en utopisk og urealistisk fremtid, men som noget, vi kan tilegne os, mens vi bearbejder de traumatiske tider, vi lever i.

Som nævnt argumenterer jeg for, at de klimaforandringer og klimakatastrofer, vi oplever nu, har skabt et traumatisk brud i vores tankegang eller *episteme*. Med episteme henviser jeg til Michel Foucaults definition af begrebet, som han brugte til at beskrive tankernes, og derved sprogets, begrænsninger og muligheder i et givet tidsrum.⁹ Selvom vi burde have set accelerationen i klimaforandringerne for længst, er det, som om konsekvenserne af dem er kommet som en overraskelse, og måske har vi ikke endnu forstået betydningen af dem. Vi står midt i bruddet. Vi lever i traumatiske tider, og et

⁷ Sigrún Alba Sigurðardóttir, "Poetic Storytelling in Contemporary Photography. Relation to Nature and the Poesis of Everyday Life in Works of Selected Artists in Iceland and Other Nordic Countries," *Arts* 9, nr. 4, 2020: 129. <https://doi.org/10.3390/arts9040129>, Sigrún Alba Sigurðardóttir, "Snowflakes and Other Surprises. Poetic Storytelling in Nordic Photography," i *Snowflakes and Other Surprises*, red. Signe Kahr Sørensen og Kevin Broadbery. København: Fotografisk Center, 2022 og Sigrún Alba Sigurðardóttir, "Snowflakes and Other Surprises. A Story About Three Exhibitions," *Art in Iceland*, 4 (2024): 49-60. Se også Sigrún Alba Sigurðardóttir, *Snjóflygsur á næturhimni. Um ljósmyndir, minningar og snertingu við veruleikann*, Reykjavík: Mál og menning, 2022 og Sigrún Alba Sigurðardóttir, "Að draga andann. Ljóðræn frásögn í íslenski og norrænni samtímaljósmyndun," i *Fegurðin er ekki skraut. Íslensk samtímaljósmyndun*, red. Sigrún Alba Sigurðardóttir og Æsa Sigurjónsdóttir. Reykjavík: Fagurskinna, 2020, s. 245-291.

⁸ Af forskellige årsager, som forklaret grundigt i kapitel 9, undgår jeg at bruge begrebet *antropocæn*, som henviser til menneskets tidsalder, men bruger her adjektivet antropocentrisk, som peger på et perspektiv, der er meget menneskeorienteret og ophæver det menneskelige perspektiv på naturen og jordiske relationer. Begrebet "flugtvej" får sikkert nogle læsere til at tænke på Deleuze og Guattaris begreb om "ligne de fuite", som de opfatter som en vej ud af kapitalismen. Jeg arbejder ikke målbevidst med Deleuze og Guattaris teorier i teksten, men er bevidst om korrelationen. Se bl.a. Edward Thorntons, "On Lines of Flight. The Theory of Political Transformation in *A Thousand Plateaus*," *Deleuze and Guattari Studies*, 14, nr. 3 (2020), <https://doi.org/10.3366/dlgs.2020.0411>

⁹ Michel Foucault, *Ordene og tingene: en arkæologisk undersøgelse af videnskaberne om mennesket*, oversat af Christian Svendsen, København: Spektrum, 1999. Begrebet episteme låner Foucault fra de græske filosoffer Platon og Aristoteles, som hos dem betegner den universelle viden, som altid er sand. Foucault udvikler begrebet til at betegne den universelle viden i en given periode. Om begrebet episteme hos Platon og Aristoteles, se Karsten Friis Johansen, "Episteme." LEX - Danmarks Nationaleleksikon, tilgået 9. september 2024 <https://denstoredanske.lex.dk/episteme>

traume overgår altid ens forestillingsevne og er svært at reducere til en sproglig fortælling.¹⁰ Alligevel spiller fortællingen en afgørende rolle i en konstruktiv bearbejdelse af et traume, og den gør det også muligt for os at bevare håbet og forestille os et samfund, der ikke styres af modernitetens fokus på acceleration, effektivitet og produktion, men hvor relationer, opmærksomhed, resonans og omsorg er kernebegreber. Men for at kunne skabe alternative fortællinger har vi også brug for alternative begreber, og derfor introducerer og dvæler jeg ved forskellige begreber, som er blevet formuleret inden for posthumanistisk teori, hvor jordiske relationer bliver prioriteret.

I Danmark er naturen både truet, sart og sårbar, og bevidstheden om klimaforandringer og den klima- og økokrise, vi befinder os i, er større end for eksempel i Island, hvor jeg er vokset op og bor det meste af tiden. Jeg synes derfor, at det er oplagt at undersøge, hvordan danske kunstnere og forfattere skriver om og/eller inviterer til diskussion om komplekse jordiske relationer og traumatisk bearbejdelse i deres værker. I afhandlingen bliver der sat fokus på værker af udvalgte danske samtidskunstnere og forfattere. Det er Astrid Kruse Jensen, Trine Søndergaard, Mathias Svold og Ulrik Hasemann, som primært arbejder med fotografi i deres værker og Rune Bosse, der arbejder både med skulpturer, tegninger, digte og installationer. I afhandlingen diskuterer og analyserer jeg også værker af forfatterne Theis Ørntoft, Solvej Balle og Naja Marie Aidt. De fleste af værkerne, jeg analyserer, er skabt i perioden fra 2014-2024, og de allerfleste er fra 2017-2023.¹¹ Der findes derfor et begrænset udvalg af sekundærlitteratur om disse værker. Jeg har for eksempel, hverken fundet nogle akademiske tekster om *Jordisk* af Ørntoft, der udkom i 2023, eller om Solvej Balles første fem bind *Om udregning af rumfang* fra 2020-2023, men begge romaner spiller en afgørende rolle i min afhandling.¹² Derfor bruger jeg mest filosofiske og kulturteoretiske tekster som grundlag

¹⁰ Se bl.a. Cathy Caruth, "Recapturing the Past. Introduction," i *Trauma Explorataion in Memory*, red. Cathy Caruth, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995, s. 151 og Bessel Van der Kolk og Onno Van der Hart, "The intrusive past. The flexibility of memory and the engraving of trauma," i *Trauma Explorataion in Memory*, red. Cathy Caruth, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995, s. 172.

¹¹ De eneste værker af Trine Søndergaard, jeg skriver om som ikke er lavet i perioden fra 2014-2024, er værker, hun lavede i samarbejde med Nicolai Howalt i 2005-2010, samt serien *Denmark in Transition* fra 2008-2010. Derudover har jeg taget et værk af Astrid Kruse Jensen fra 2025 med i min analyse.

¹² Det sjette bind af Solvej Balles *Rumfangsroman* udkom i slutningen af august 2025, hvor jeg var færdig med min afhandling. Det blev derfor ikke en del af min analyse. I maj 2025, da jeg var ved at være færdig med afhandlingen og var i gang med at udarbejde de sidste kommentarer fra min vejleder og ph.d.-udvalget, udkom Theis Ørntofts autofiktive roman *Habitat*. Jeg har læst *Habitat* men vurderer at den ikke ændrer noget i forhold til min analyse af Ørntofts andre værker. Det er dog bemærkelsesværdigt at Ørntoft diskuterer Ursula Le Guins teorier i *Habitat* og tager en vis afstand fra dem. Han skriver. "For mig at se

for min analyse og håber ved brug af disse teoretiske tekster at kunne fremhæve og argumentere for, hvordan danske samtidskunstnere og forfattere både bearbejder vores klimakritiske og traumatiske tider og skaber muligheder for alternative fortællinger, der fremhæver jordiske relationer i deres værker. Selvom jeg bruger teorierne målbevidst for at analysere værkerne, er det også min overbevisning, at både kunst og litteratur kan vise os teorien i praksis og på den måde mobilisere teorierne på en ny måde. Kunsten er en kreativ repræsentation og fortolkning af erfaringer, tanker og refleksioner over verden, der inviterer sin modtager til at tænke kreativt. Det er derfor også et af mine formål med afhandlingen at vise, hvordan kunsten ikke kun kan hjælpe os med at forstå, hvordan teorier kan virke i praksis, men også at vise, hvordan kunsten kan hjælpe os med at tænke os ind i et nyt episteme, hvor alternative levemåder ikke opfattes som utopiske, men som en virkelighed, vi kan forholde os til.

Afhandlingens originalitet ligger blandt andet i at bruge forskellige tekster fra psykoanalysen og fænomenologien sammen med tekster fra Michel Foucault og Walter Benjamin, læse dem i sammenhæng med nyere posthumanistiske tekster og bruge disse sammenfletninger til at analysere værker af både danske samtidskunstnere og forfattere. På den måde er det afhandlingens hensigt at skabe en ny erkendelse af og dybere forståelse for den rolle, kunsten spiller i forhold til vores opfattelse af klimakrisen, og hvordan kunsten kan være en metode til at bearbejde det traume, klimakrisen medfører. Bearbejdelsen finder blandt andet sted, som jeg vil prøve at påvise, i den måde, kunsten kan skabe en flugtvej ud af den tidsalder, der har skabt klimakrisen, og ind i et nyt episteme, hvor der er plads til alternative fortællinger, der igen kan skabe forudsætninger for alternative eller anderledes levemåder og samliv i det jordiske.

I afhandlingen bruger jeg tværfaglige metoder. Jeg synes, det er vigtigt at skabe dialog mellem forskellige videnskabsteorier og kunstarter i stedet for at dele dem op i forskellige kategorier. Min baggrund er også tværfaglig. Jeg blev cand.mag. i moderne

fortrænger Le Guin, at ethvert system altid reguleres af både lineære og cykliske kræfter. En verden, hvor kun den ene kraft herskede, kunne ikke fungere over tid. En verden, hvor der kun fandtes omsorg, samarbejde, indsamling og cyklusser, er i sidste ende ikke en bæredygtig verden, det er en entropisk verden, hvor intet nyt ville finde sted. Men nye ting finder sted." Theis Ørntoft, *Habitat*, København: Gyldendal, 2025, s. 85. Som det fremgår af min afhandling er jeg enig med Ørntoft i at vi har både brug for cirkulær, eller snarere en spiralformet tænkning, og en vis lineær fremgang for at komme videre. På den anden side, synes jeg ikke at Le Guins kritik af en lineær fortælling nødvendigvis fremhæver en cirkulær fortælling, derimod opfatter jeg hendes bæreposefortælling som invitation til en åben vandring, hvor man lytter, sanser og lægger mærke til alt det uventede, alle krummerne, der ændrer stien og kan tage fortællingen ind på nye områder, hvor præcis noget nyt kan opstå.

kultur og kulturformidling fra Københavns Universitet i 2004 og har været lektor og docent i kulturteori på Kunstakademiet i Island (Listaháskóli Íslands) i perioden fra 2011-2021, og her har jeg i samarbejdet med andre beskæftiget mig med praktisk baseret forskning og interaktionen mellem kunst og teori. Derudover har jeg tidligere læst historie og litteraturvidenskab på Islands Universitet og arbejdet på forskningsprojekter både inden for historieskrivning, fototeori og kunstteori.

Afhandlingen består af to dele, *Jordisk* og *Traume*, i alt 27 kapitler og følger for det meste en traditionel lineær fortællestruktur. Alligevel forekommer der også forskellige knuder og sløjfer, der knytter forbindelser på kryds og tværs i teksten. Både Donna Haraway og Ursula Le Guin, ligesom flere teoretikere, jeg henviser til i afhandlingen, har lagt vægt på at kunne komme ud af den tænkemåde, vi har taget i arv fra moderniteten, der blandt andet har prioriteret fremskridt, lineær udvikling og menneskets herredømme over naturen, hvorfor vi må eksperimentere med en alternativ måde at fortælle og skrive på. Denne opfordring forsøger jeg, til dels, at tage til mig i min afhandling. Le Guin fremlagde sin bæreposefortælling som et modsvar til den traditionelle vestlige heltefortælling i 1986.¹³ Ifølge hende må vi holde op med at fortælle historier ud fra heltens forudsætninger og i stedet se på en historie, en roman, et essay, en afhandling eller en fortælling som en bærepose. Samleren, der samler ting i sin bærepose, bærer mange fortællinger med sig. I en bæreposefortælling samler fortælleren på erfaringer og knytter nye bånd og giver dem videre. Den, som følger dette råd, fremstiller ikke sit eget perspektiv som et objektive perspektiv, men er bevidst om, hvordan egne subjektive erfaringer former og påvirker fortællingen. En bæreposefortælling er derfor også en slags modsætning til den tekst, der fremstiller sit resultat som en absolut sandhed. Alligevel kan den ikke mindre end den objektive tekst fremhæve en sandhed, fordi den netop samtidig kan rumme forskellige sande perspektiver og på den måde føre til en bedre forståelse og viden. I stedet for at forklare tingene, *som de er*, har jeg lagt vægt på at vise, hvordan tingene *kan være*, hvis de bliver fortolket, analyseret og forstået i en ny sammenhæng. Formålet er derfor at skabe en åben fortælling fremfor en lukket fortælling.

¹³ Ursula K. Le Guin, *Bærepose teorien om fiktion*, oversat af Karsten Sand Iversen, København: Forlaget Virkelig og Laboratorium for Æstetik og Økologi, 2018, s. 6-7. Le Guins essay udkom først på engelsk i 1986, men har fået en øget opmærksomhed i de seneste år. Se også Elizabeth Fisher, *Woman's Creation. Sexual Evolution and the Shaping of Society*, Garden City, N.Y.: Anchor Press, 1979. Donna J. Haraway, *At blive i besværet. Om at skabe slægt i chthulucæn*, oversat af Ole Lindegård Henriksen, København: Forlaget Mindspace, 2021.

I min afhandling har jeg, til en vis grad, prøvet at indføre disse teorier i min skrivepraksis uden at give køb på akademiske metoder og afhandlingens erkendelsesmæssige hensigt. Af samme årsager og inspireret af både posthumanismen og fænomenologien, synes jeg ikke, at der er nogen grund til at skjule min subjektive position i teksten og for bedre at forklare mine forudsætninger og de perspektiver, jeg nærmer mig forskellige tekster med, skjuler jeg ikke den erfaring, jeg tager med mig, når jeg analyserer værker eller går i dialog med forskellige tekster. Det betyder blandt andet, at jeg tillader mig, nogle gange, at flette mine egne erfaringer ind i teksten for at kaste lys på min forståelse af de teorier og tekster, jeg bruger.

I afhandlingens første del, *Jordisk*, forklarer jeg og analyserer teorier af forskellige posthumanistiske tænkere, især Bruno Latour, Donna Haraway, Emanuele Coccia og Natasha Myers om jordiske relationer og en alternativ tankegang til den menneskecentrede eller antropocentriske tankegang, der har kendetegnet vores liv i de vestlige lande i de sidste mange århundreder. Ved at forbinde disse teorier med Michel Foucaults fremskridtskritik og begrebet episteme forklarer jeg, hvorfor vi har brug for nye begreber for at komme ud af den antropocentriske tankegang og ind i et nyt episteme, hvor der opstår muligheder for en alternativ tankegang. Jeg bruger også teorier fra den danske antropolog, Cecilie Rubow, om det, hun beskriver som *den tredje natur* og tekster af den engelske forfatter Daisy Hildyard om *den anden krop* for at beskrive de komplekse relationer, vi som mennesker indgår i med andre arter og livsformer i det, vi plejer at henvise til som naturen.

Filosoffen Rosi Braidotti har beskrevet begrebet posthumanisme for at betegne teorier, som markerer afslutningen på modsætningen mellem humanisme og anti-humanisme og prøver at skabe en alternativ diskursiv ramme. De fleste teorier, jeg bruger, kan betegnes som posthumanistiske.¹⁴ Jeg har tilegnet mig Braidottis forståelse af begrebet og bruger det her. Den posthumanistiske tænkning binder bånd mellem forskellige videnskaber, hvor relationer mellem mennesket og ikke-mennesket er i fokus, forklarer Braidotti.¹⁵

¹⁴ Jeg vil dog nævne, at nogle af dem, som jeg beskriver som posthumanistiske, ikke selv vil bruge begrebet til at beskrive deres teorier. Det gælder især Donna Haraway. Se bl.a. Donna Haraway, "Symbiogenesis, sympoiesis, and art science activisms for staying with the trouble," i *Arts of living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, red. Anna Tsing, Heather Swanson Elaine Gan and Niels Bubandt, Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 2017.

¹⁵ Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge UK and Malden USA: Polity Press, 2013, s. 27.

I afhandlingens første del analyserer jeg blandt andet, hvordan forfatteren Theis Ørntoft relaterer til og bruger posthumanistiske teorier om jordisk forbundethed og relationer i sin roman *Jordisk* fra 2023.¹⁶ Ørntoft blev nomineret til Nordisk Råds litteraturpris og fik EU-prisen for litteratur (European Union Prize for Literature) i 2024 for bogen.¹⁷ Ørntoft, som især er inspireret af Haraways teorier, viser i sin roman, hvordan filosofiske begreber kan virke i praksis. Han udmønter teorierne og giver dem et, hvis ikke kropsligt, så en håndgribelig form, som læseren nemt kan relatere til. Mit formål er ikke kun at vise, hvordan romanen kan fortolkes i lyset af både Haraways og Latours teorier, men også at vise, hvordan kunsten, i dette tilfælde litteraturen, kan kaste lys på teorien og føre den videre.

I afhandlingens første del undersøger og analyserer jeg også værker af kunstnerne Astrid Kruse Jensen, Rune Bosse, Trine Søndergaard, Mathias Svold og Ulrik Hasemann. Alle disse kunstnere, undtagen Bosse, bruger fotografiet som medium i deres kunst og derfor diskuterer jeg også fotografiets særlige relation til verden, og hvordan natur og kultur bliver føjet sammen i fotografiet. De kunstnere, jeg har valgt at sætte fokus på, fremhæver alle i deres værker menneskets relationer til naturen og inviterer beskuerne til at reflektere over, hvordan vi lever i fællesskab med andre arter på Jorden.

Rune Bosse har i de seneste år lavet forskellige værker, hvor han undersøger menneskets jordiske relationer, og især, hvordan naturen bliver repræsenteret. Hans tilgang til emnet er både poetisk og videnskabelig. I overensstemmelse af Natasha Myers' teorier, som Bosse benytter sig af, eksperimenterer han også med at vise os alternative fortællinger og den styrke, der ligger i at omgås verden ud fra planternes præmisser. I afhandlingen analyserer jeg værker af Bosse fra perioden 2019-2023. Disse værker er blandt andet blevet fremstillet og lavet i forbindelse med udstillingerne *Træfald* på HEART Museum i 2022, *Efter Ild* i Kunstforeningen Gammel Strand og udstillingen *Blandt Træer* på Heerup Museum i 2024.¹⁸ Den sidstnævnte udstilling var en dialog udstilling om træer i kunsten, hvor Bosse, sammen med kunstneren Astrid Kruse Jensen, indgik i dialog med værker fra museets samling. Nogle af Kruse Jensens værker, som jeg analyserer i afhandlingen, blev repræsenteret på udstillingen på Heerup Museum. Jeg

¹⁶ Theis Ørntoft, *Jordisk*, København: Gyldendal, 2023.

¹⁷ "Theis Ørntoft," Nordisk Samarbejde, tilgået 21. november 2024

<https://www.norden.org/da/nominee/theis-orntoft> og "Theis Ørntoft," European Literature Prize, tilgået 21. november 2024 <https://euprizeliterature.eu/author/theis-orntoft>

¹⁸ Billeder fra Bosses udstillinger kan ses på hans hjemmeside <https://www.runebosse.com/>

analyserer dem i forhold til udstillingen, men også i forbindelse med Kruse Jensens andre værker fra perioden 2019-2025. Kruse Jensen har i sine værker arbejdet en del med erindringer og traumbearbejdelse i sine værker, men mange af dem kredser også om menneskets følsomhed og sansning af sine omgivelser. I mange af hendes værker spiller menneskets relationer til naturen også en stor rolle og kan beskrives af det, som jeg betegner som poetisk fortælling.

Resonansbegrebet er afgørende for min analyse af Kruse Jensen værker, men også for min analyse af flere af de værker, der bliver fremhævet i afhandlingen, det være sig fotografiske såvel som romaner. Resonans (ty. *Räsonanz*) er et begreb, som den tyske sociolog Hartmut Rosa har udviklet i de seneste år for at forklare, hvordan vi bedre kan mærke efter og sanse og forstå den verden, vi befinder os i.¹⁹ Begrebet vil fungere som et gennemgribende teoretisk begreb i afhandlingen. Resonans er en måde at relatere til verden, en *relationsmodus*, der kræver, at vi ikke kun lytter til verden og vores omgivelser, men også, at vi relaterer og agerer. Pludselig er der måske noget i ens omgivelser, der kalder på én, skriver Rosa, når han beskriver resonansforhold, noget som bevæger én, men der opstår dog først en resonans ”når denne berøring (eller kaldelse) bliver fulgt op af ens eget aktive svar.”²⁰ Han forklarer, at der altid er forbundet en kropslig reaktion til resonans, for når vi resonerer med verden, føler vi os ”virksomt og levende forbundet med verden”, og det skyldes, at vi føler, at vi selv ”formår at bidrage med noget (afficerende) til verden.”²¹ Kunsthistoriker Katarina Leppänen har forklaret, at dette element i Rosas teorier peger på, at resonans altid er en kombination af en kognitiv formåen og en kropslig reaktion, der skaber en bro mellem rationalitet, følelser og krop.²² I *Det ukontrollerbare* lægger Rosa vægt på, at ”forandringen i forholdet til verden [er] et konstitutivt element i resonanserfaringen. Uanset hvornår vi oplever resonans med verden, er vi ikke mere de samme. Resonanserfaringer *forvandler* os, og netop deri ligger der en erfaring af levendegørelse.”²³ Rosa understreger, at et resonansforhold

¹⁹ Hartmut Rosa, *Resonans. En sociologi om forholdet til verden*, oversat af Peter Tudvad, København: Eksistensen, 2021.

²⁰ Hartmut Rosa, *Det ukontrollerbare*, oversat af Hanne Sander, København: Eksistensen, 2020, s. 32.

²¹ Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 33.

²² Katarina Leppänen, ”Hush and Listen to What you Can’t Hear,” i *Creative Responses to Environmental Crises in Nordic Art and Literature*, red. Katarina Leppänen og Auður Aðalsteinsdóttir, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2025, s. 32.

²³ Rosa, *Det ukontrollerbare* s. 34.

kendetegnes ved, ”at subjekt og verden forandrer sig i mødet.”²⁴ Resonanserfaringen beskriver med andre ord, hvordan det subjektive væsen, som betragter verden, går i dialog med verden og bliver forandret, samtidig med, at det også påvirker eller forandrer denne samme verden. Det sker ifølge Rosa, når vi går ned i tempo, er opmærksomme og mærker efter, hvordan vi sanser verden, og på den måde også, hvordan vi er en del af verden, hvordan vi bliver påvirket af verden, og hvordan vi påvirker verden. Den forandring, resonans medfører, er livsbekræftende, understreger Rosa. Når vi oplever resonans, føler vi, at vi føjer noget til verden, at vi får tingene til at bevæge sig. Derfor vil jeg beskrive resonans som en poetisk erfaring.

Astrid Kruse Jensen, ligesom Søndergaard, Svold og Hasemann, deltog i udstillingen *Snefnug og andre overraskelser*, som jeg kuraterede i 2022 og 2023.²⁵ Udstillingen var et samarbejde mellem Fotografisk Center i København, Landskrona Foto i Sverige og Northern Photographic Center i Finland og blev vist i tre forskellige udstillingsrum i disse tre lande. Seksten kunstnere fra Island, Finland, Sverige og Danmark deltog i udstillingen.²⁶ I udstillingen arbejdede jeg målbevidst med poetiske fortællinger og Hartmut Rosas begreb *resonans*. Mit mål med udstillingen var blandt andet at skabe et rum for udstillingsgæsterne til at dvæle i udstillingsrummet, at sanse værkerne på en kropslig, stille og poetisk måde. Samtidig var det vigtigt for mig, at gæsterne kunne skabe deres egen fortælling om værkerne. Selvom jeg selv som kurator skabte en fortælling i udstillingen på den måde, jeg valgte at repræsentere værkerne på, og i hvilken rækkefølge, bestræbte jeg mig på at efterlade huller og ubesvarede spørgsmål i fremstillingen, for at beskueren selv kunne fantasere og skabe en fortælling. På den måde ville jeg også prøve at bruge kunsten til at få beskueren til at føle sig både poetisk og skabende og dermed opfordre vedkommende til at tænke på de værdier, værkerne på udstillingen repræsenterede eller formidlede. Et af de værker, der rejste mange spørgsmål

²⁴ Ibid.

²⁵ *Snefnug og andre overraskelser*, red. Signe Kahr Sørensen og Kevin Broadbery, København: Fotografisk Center, 2022 og ”Snefnug og andre overraskelser,” Fotografisk Center, tilgået 29. januar 2025 <https://www.fotografiskcenter.dk/udstilling/snefnug-og-andre-overraskelser>

²⁶ Deltagende kunstnere var Astrid Kruse Jensen (DK), Elina Brotherus (FI), Einar Falur Ingólfsson (IS), Hallgerður Hallgrímsdóttir (IS) Helene Schmitz (SE), Hendrik Zeitler (SE/DE), Jacob Kirkegaard (DK), Katrín Elvarsdóttir (IS), Magnus Wennman (SE), Mathias Svold & Ulrik Hasemann (DK), Sanna Kannisto (FI), Tiina Itkonen (FI) Tinna Gunnarsdóttir (IS) og Trine Søndergaard og Nicolai Howalt (DK). For informationer om udstillingen se Fotografisk Center, <https://www.fotografiskcenter.dk/en/exhibition/snowflakes-and-other-surprises> Landskrona Foto, <https://www.landskronafoto.org/en/snowflakes-and-other-surprises/> Northern Photographic Center, <https://www.photonorth.fi/en/nayttelyt/snowflakes-and-other-surprises/>

hos udstillingsgæsterne, var et fotografi af et rådyr i Rold skov (Fig. 2) af Mathias Svold og Ulrik Hasemann. Mange opfattede værket som både tiltrækkende og frastødende på samme tid. Det formåede derved at skabe et rum for refleksion for beskuerne, hvor de kunne skabe deres egne fortællinger. I afhandlingen analyserer jeg værket i relation til Svold og Hasemanns andre værker, og især deres serie om Rold Skov, som den blev fremstillet i deres bog *Gennem Øjetræet*.²⁷ I afhandlingen sætter jeg deres værker i forbindelse med begrebet poetiske fortællinger, men diskuterer også, hvordan Svold og Hasemann arbejder med mystiske fortællinger, fantasi og folketro i deres repræsentation af skoven.

Mystik og folketro som tema i samtidskunst i dag kan opfattes som repræsentation og anerkendelse af det, vi ikke kan forstå og dermed som en erkendelse af menneskets begrænsninger. Bestræbelsen efter at forstå, samtidig med at anerkende sine begrænsninger for forståelse og acceptere det mystiske, er det, der kendetegner Trine Søndergaards værker i serien *Season of Undefined* fra 2024 (Fig. 7 og 8). Søndergaard, som er mest berømt for sine portrætter, har i flere af sine værker taget udgangspunkt i menneskets forhold til naturen og jordiske relationer. I afhandlingen kigger jeg nærmere på disse værker og undersøger blandt andet, hvordan Søndergaard sætter fokus på tidsforbundne forandringer i både mennesker og andre biologiske organismer og på den måde skaber relationer mellem det menneskelige og det-ikke-menneskelige i naturen. I denne sammenhæng ser jeg både på ældre værker, Søndergaard lavede sammen med fotograf Nicolai Howalt i 2005-2010, men også nyere værker, som *Borgherre* (Fig. 16-20) og *Still Water* (Fig. 21).

Alle de værker, jeg skriver om og analyserer i afhandlingens første del, har til fælles at kunne betegnes som *poetiske fortællinger*, som også er et kernebegreb i min afhandling. Jeg vil nu forklare betydningen af begrebet, og hvordan jeg har konstrueret det ud fra især Walter Benjamins fortælle-teori, Gaston Bachelards fænomenologi og Hartmut Rosas resonansbegreb. Hos Benjamin ligger fortællingens magi i de tomrum, der altid befinder sig mellem ordene eller billederne, som skaber fortællingen.²⁸ For at forstå en fortælling må vi derfor altid bruge vores forestillingsevne eller fantasi til at sætte os

²⁷ Mathias Svold og Ulrik Hasemann, *Gennem Øjetræet*, Skanderborg: Book Lab, 2023.

²⁸ Walter Benjamin, "Fortælleren. Betragtninger over Nikolaj Leskovs forfatterskab," oversat af Peter Madsen, i *Fortælleren og andre essays*, oversat af Peter Kirkegaard, Peter Madsen og Arno Victor Nielsen, Moderne Tænkere, København: Gyldendal, 1996.

selv i relation til fortællingen. Når vi tager en fortælling til os, bringer vi vores egen erfaring ind i fortællingen og gør den dermed til vores fortælling. Det er forudsætningen for, at vi kan give den videre. Som kropslige levende aktører kan vi ikke hæve os over vores kropslige erfaring af verden, og derfor vil vores egen erfaring altid påvirke, hvordan vi relaterer til andre fortællinger, forstår og giver dem videre. Ved at tilknytte Benjamins fortælleteori til poetikken og en fænomenologisk dvælen, som også er forudsætningen for resonanserfaringen, håber jeg med begrebet at kunne vise, hvordan både Rosas og Benjamins teorier kan oversættes til et værktøj, der kan være inspiration og vejledning for kunstnerisk praksis og forståelse.

Jeg forbinder også Benjamins fortælleteori til traumbearbejdningsprocessen og kommer derfor tilbage til den og forklarer begrebet mere detaljeret i afhandlingens anden del. Men i afhandlingens første del bruger jeg det hovedsageligt i forbindelse med begrebet om poetiske fortællinger og i forbindelse med Donna Haraways appel om alternative fortællinger. Ifølge Haraway er det altafgørende, hvilke fortællinger vi fortæller, og det vi har brug for nu, er det, hun kalder for 'jordbundne fortællinger'.²⁹ At være jordbundet betyder hos Haraway at se sin sameksistens med andre væsener i øjnene og reagere (at resonere vil jeg tilføje); og samtidig *at blive i besværet* på en skadet Jord, som hun formulerer det.³⁰ "Faktisk kræver dét at blive i besværet, at man lærer for alvor *at være til stede i nuet*," skriver hun og tilføjer, "ikke i form af uddøende flakken mellem forfærdende eller himmelske fortider og apokalyptiske eller frelste fremtider, men som dødelige krittere, der er vævet sammen med myriader af ufuldendte konfigurationer af steder, tider, emner, meninger."³¹ Haraway vælger at bruge begrebet krittere for at beskrive kropslige dødelige væsener (og i nogle tilfælde aktører, som ikke er levende).³² Blandt andet med dette begreb undgår hun at tale om mennesket og om det posthumane. I en artikel fra 2017 beskriver hun hvorfor:

²⁹ Haraway, *At blive i besværet*, s. 17, 70, 76, men især s. 78.

³⁰ Haraway, *At blive i besværet*, s. 21-25 og 211.

³¹ Haraway, *At blive i besværet*, s. 21. Min kursiv.

³² I den danske oversættelse af *At blive i besværet* beskriver oversætter Ole Lindegård Henriksen begrebet krittere således: "Critters (fordansket til "krittere") er et amerikansk hverdagsudtryk for levende væsener af enhver art. Forskere taler konstant om "krittere", og det samme gør almindelige mennesker over hele USA, men måske mest i sydstatene. ... I denne bog refererer "krittere" promiskuest til mikrober, planter, dyr, mennesker og ikke-mennesker, sommetider også til maskiner." Haraway, *At blive i besværet*, s. 257.

Critters are at stake in each other in every mixing and turning of the terran compost pile. We are compost, not posthuman; we inhabit the humusities, not the humanities. Philosophically and materially, I am a compostist, not a post-humanist.³³

Haraway prøver i kraft af sproget og nye begreber at komme udenom det menneskecentrerede. Hun er uenig med Braidotti i, at begrebet posthumanisme kan bruges for at skabe en alternativ tankegang. Haraway synes, at dette begreb sætter for stort fokus på mennesket. Hendes begreb om kompost understreger derimod, at sproget og begreberne altid må have en jordforbindelse, fordi det, vi tænker og gør, påvirker andre dele af det jordiske end bare os selv. Selvom jeg synes, at Braidottis forståelse af begrebet posthumanisme er brugbart til at tænke udenom det antropocentriske, er jeg også enig med Haraway i, at det gør en forskel, hvilke begreber vi bruger. Begreberne både sætter grænser for og former vores tankegang. Haraway forklarer:

Det gør en forskel, hvilke spørgsmål vi bruger til at tænke andre spørgsmål med; det gør en forskel, hvilke historier vi fortæller for at fortælle andre historier, det gør en forskel, hvilke knuder knuden knytter, hvilke tanker der tænker tanker, hvilke beskrivelser der beskriver beskrivelser, hvilke bånd der binder bånd. Det gør en forskel, hvilke historier der skaber verdener, hvilke verdener der skaber historier.³⁴

For Haraway er både begreber og fortællinger afgørende for, hvordan vi kommer ud af den kapitalistiske fremskridtshistorie, der har skabt klimaforandringer og menneskets tankemæssige afkobling fra jordiske relationer. Jeg er helt enig med Haraway i denne henseende og vil i afhandlingen dvæle en del ved både begreber og repræsentationsformer. Men før jeg går videre, vil jeg fortsætte med at forklare mit eget begreb, poetiske fortællinger, og nu kigge på den første del af begrebet, det vil sige, det poetiske.

³³ Haraway, "Symbiogenesis, Symptosis, and Art Science Activisms for Staying with the Trouble," s. M45. Se også Haraway, *At blive i besværet*, s. 98 og 162.

³⁴ Haraway, *At blive i besværet*, s. 37.

Det græske ord *poietikós* betyder kreativ med henvisning til at føje noget til tilblivelsen eller bringe noget til verden.³⁵ Poesien kan forstås som en kraft, vi bærer i os, som kan bruges til at forstå verden. Poesien kan også forstås som en måde både at acceptere magien – det som ikke underkastes fornuften eller den videnskab, som har et objektivt resultat som formål – og at blive involveret i en kreativ dialog med verden, at resonere med verden. Det, der sker, når vi resonerer med verden, eller med et fænomen, der befinder sig i verden, er ikke så forskelligt fra, hvad Bachelard beskrev som en poetisk dvælen. I sin bog *Rummets poetik (Poétique de l'espace)*, der udkom i 1957 beskriver Bachelard, hvordan vi bliver forstyrret, når vi indgår i et poetisk sammenstød med verden, og hvordan det ændrer os.³⁶

Evnen til at dvæle poetisk kræver, at vi ikke bare er til stede, men også, at vi er kreative i vores tilstedeværelse, at vi er opmærksomme på, hvordan vores væren er forbundet med en større væren, en større relation, og at vi bruger vores fantasi eller forestillingsevne til at tilføje denne tilblivelse en mening, ligesom en digter, der er opmærksom på sin sensitive væren i verden.³⁷ Denne poetiske forstyrrelse, Bachelard beskriver, kan sammenlignes med det, forfatteren Anne Carson kalder tøven. Carson understreger det positive ved tøven og mener, at vi skal dvæle i vores tøven for at mærke verden, og dermed forstå os selv i relation til verden.³⁸ Dette kan også sammenlignes med det, videnskabsfilosoffen Vandana Shiva har beskrevet som en kritisk undren. Hun skriver: ”Overalt i verden er en ny undren begyndt at tage form. Den kritiske undren er opstået hos dem, der har erfaret, at udbredelsen af den såkaldte ’oplysning’ er blevet til

³⁵ Bibliissima, tilgået 26. august 2024 <https://outils.bibliissima.fr/fr/eulexis-web/?lemma=poietik%C3%B3s&dict=LSJ> Se endvidere Andrea Wulf, *Prægtige rebeller. De første romantikere og opfindelsen af selvet*, oversat af Nanna Lund, København: Gads forlag, 2022, s. 216.

³⁶ Gaston Bachelard, *Rummets poetik*, oversat af Mikkel Ibsen Sørensen, København: Forlaget Mindspace, 2022.

³⁷ Literaturforskerne Kate Rigby og Auður Aðalsteinsdóttir har forklaret, hvordan poesians ukonventionelle sprogbrug kræver, at vi sætter farten ned og accepterer vores begrænsninger for forståelse, og at dette igen kan føre til en mere økovenlig levemåde. Kate Rigby, *Reclaiming Romanticism: Towards an Eco-poetics of Decolonization*, Environmental Cultures Series, London: Bloomsbury Academic, 2020, s. 5 og Auður Aðalsteinsdóttir, ”Complex Aesthetics” i *Creative Responses to Environmental Crises in Nordic Art and Literature*, red. Katarina Leppänen og Auður Aðalsteinsdóttir, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2025. See also Johan Alfredsson, ”Ecopoetry and Postmodern Dilemmas” i *Creative Responses to Environmental Crises in Nordic Art and Literature*, red. Katarina Leppänen og Auður Aðalsteinsdóttir, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2025, s. 95-109.

³⁸ Anne Carson, ”Hesitation.” The 2023 Vigdís Prize’s Laureate, inaugurates The Guttormur J. Guttormsson Lecture Series: Hesitation, University of Iceland, October 6, 2023. Oplægget er tilgængeligt her: <https://vigdiscentre.hi.is/sites/vigdiscentre.hi.is/files/2024-06/Anne%20Carson%20Hesitation%20%28Hik%29%20GJG%20lecture%20series.pdf>

udbredelsen af mørke, af udryddelse af liv og livsbevarende processer.”³⁹ Shiva knytter den kritiske undren til kritik af oplysningens og modernitetens fremskridtstanke, der har ført til menneskets grænseløse udnyttelse af naturen. I afhandlingen forbinder jeg også denne undren, som jeg beskriver som poetisk tøven, med kritik af produktions- og hastighedssamfundet, blandt andet ved at knytte den til behovet for at dvæle poetisk i verden og skabe forudsætninger, der kan fremhæve en resonanserfaring. Resonanserfaringen er nemlig tæt forbundet med den slags tøven over tilværelsen, som Carson betoner, en tøven, der er tæt forbundet med egenskaben til at dvæle poetisk i verden, opmærksomt og kreativt. Resonanserfaringen medfører også en bevidsthed om, at ens egen tilstedeværelse er en del af en større sammenfletning med andre væsener og arter på Jorden.

Oplysningstiden bliver tit, som hos Shiva, knyttet til menneskets bestræbelse efter at hæve sig over naturen og beherske den. Men det fokus på videnskabens trang til at undersøge og forstå naturen, oplysningstiden fremhævede, behøvede ikke at være ensbetydende med beherskelse af naturen og tro på objektive og følelsesløse metoder. Poesien er nødvendig for at forstå naturens gåder, mente naturfilosoffen Alexander von Humboldt, der i begyndelsen af det nittende århundrede skrev sit indflydelsesrige essay *Planternes geografi (Ideen zu einer Geographie der Pflanzen)*.⁴⁰ Humboldt kombinerede traditionelle videnskabelige data med sanselig erfaring og skrev i et af sine hovedværker *Kosmos*, at ”den ydre verden findes kun for os, for så vidt som vi tager imod den i vores indre.”⁴¹ Det betyder ikke, at verden, og derved naturen, kun findes for os mennesker, men tværtimod, at videnskaben ikke kan stå alene uden vores sanselige forståelse af verden, og kun ved at tage imod det, som er andet end menneskeligt, kan vi gå i dialog med verden, resonere og forstå vores omgivelser. Dette perspektiv har en del til fælles med fænomenologien, som blandt andet Rosa bygger sit resonansbegreb på, og er også et af grundlagene for mit begreb om poetiske fortællinger. Ifølge fænomenologien kan vi kun erfare verden gennem vores krop, og erfaringen er forudsætningen for viden og forståelse.⁴² Fænomenologien er en tænkemåde, som ”eksisterer som bevægelse, før den

³⁹ Vandana Shiva, ”Madens kønnede politik,” oversat af Shékufe Tadayoni Heiberg, i *En anden økologi. Antikapitalistisk håndbog*, red. Tobias Dias og Kristoffer Balslev Willert, Knebel: Antipyrene, 2025, s. 11.

⁴⁰ Mit kendskab til Humboldts teorier har jeg hovedsageligt fra Wulf, *Prægtige rebeller*.

⁴¹ Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart: Cotta'scher Verlag, 1845-52, bd. I, s. 64. Her citeret efter Wulf, *Prægtige rebeller*, s. 174.

⁴² Dan Zahavi, *Fænomenologi*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, 2013.

har opnået en fuldstændig filosofisk bevidsthed,” forklarer en af fænomenologiens største tænkere, Maurice Merleau-Ponty.⁴³ Fænomenologien er en metode, vi kan bruge for at forstå verden via vores sanser og ved at lægge mærke til, hvordan vi sanser og erfarer verden. Ifølge Merleau-Ponty påvirker vores sansning af verden, hvordan vi går i dialog med verden og forstår verden.⁴⁴ Vores erfaring af verden påvirker dermed også den videnskabelige bestræbelse, vi foretager os, vores indsamling af data, vores blik og synspunkter og vores analyse.⁴⁵

Posthumanismen og en stor del af den teori, jeg bruger i min afhandling, prøver at bygge bro mellem videnskabelige metoder og mere poetiske og kunstneriske metoder til at forstå verden og repræsentere denne forståelse. I en verden, hvor vi mennesker kan have gavn af at opfatte os selv som jordiske blandt jordiske, kan poesien blive et værktøj, vi kan bruge til både at forstå vores jordiske relationer og til at skabe alternative fortællinger. Disse alternative fortællinger prøver ikke at fremlægge ubetvivlelige resultater, men inviterer derimod sin modtager til at undres og bruge sin egen erfaring til at dvæle i sine omgivelser, reflektere og skabe nye poetiske fortællinger. En fortælling, der kan blive et redskab i bearbejdelse af de traumatiske tider, vi lever i.

I afhandlingens anden del, *Traume*, forklarer jeg som tidligere nævnt, ved brug af teoretisk psykoanalyse, hvordan Jordens tilstand i de klimakritiske tider, vi nu befinder os i, kan opfattes som traumatisk. Jeg beskriver, med henvisning til psykoanalysen, men også igennem værk- og litteraturanalyser, hvordan en traumeoplevelse og bearbejdelse af denne følger en proces eller et forløb, fra opvågning til det, der kaldes en *acting out*-tilstand og videre til en *working through*-proces, hvor den vigtigste gennemarbejdning af

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fænomenologi*, oversat af Bjørn Nake, København: Det lille Forlag, 2009, s. VIII. *Kroppens fænomenologi* er en oversættelse af den første del af Merleau-Pontys *Phénoménologie de la perception*, Paris: Editions Gallimard, 1945.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Nature. Course Notes from the Collège de France*, oversat af Robert Vaillier. Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003, s. 89-100.

⁴⁵ Fænomenologiens udgangspunkt er måske ikke så forskelligt fra kvantefysikkens. Ifølge kvantefysikken har vores iagttagelse indflydelse på, om elektroner fremtræder som partikel eller bølger. Se bl.a. David Favrholt, ”Niels Bohrs filosofi,” i *Niels Bohr og den moderne atomfysik. Fem offentlige foredrag i Videnskabernes Selskab holdt i 100-året for Niels Bohrs fødsel*, København: Det kongelige Danske Videnskabernes Selskab og Forlaget Rhodos, 1985, tilgået 26. august 2024 http://publ.royalacademy.dk/backend/web/uploads/2019-10-28/AFL%205/AFL%205/SP_131_00_00_1985_6182/SP_131_03_00_1985_6185.pdf Se endvidere den indflydelsesrige bog af Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press, 2007. Se også Vicki Kirbys bog om kvanteteori, fænomenologi og sprog, *Quantum Anthropologies. Life at Large*, Durham and London: Duke University Press, 2011.

traumet finder sted via en kreative proces og fortælling. Mine værkanalyser er baseret både på Freuds og Lacans teorier, men også på nyere traumeteori både i en kulturteoretisk og i en historiefilosofisk sammenhæng. Her bruger jeg især tekster af Cathy Caruth, Dori Laub, Margareth Iversen, Dominick La Capra, Bessel van der Kolk og Onno van der Hart om kropslige oplevelser og fortællingens rolle i en traumbearbejdelse. Jeg inddrager også Paul Ricoeurs erindringsbegreb og Marcel Prousts tekster om erindringer og hukommelse, som er tæt forbundet med forskellige beskrivelser af traumeoplevelser og fortællinger om traumatiske oplevelser. Det samme gælder Jacques Derridas begreb *differance* (fr. *différance*). Derridas teori om differancen bruger jeg blandt andet for at forklare min forståelse og fortolkning af både traumbegrebet og Benjamins fortælle-teori. Begrebet beskriver blandt andet det rum, der altid findes mellem selve verden og de ord, vi bruger til at beskrive den, såvel som det rum, der altid ligger mellem ordene. Det er disse rum, denne differance, der gør det muligt for os at forestille os noget, være kreative.⁴⁶ Ved at knytte Derridas differance til Benjamins fortælle-teori forklarer jeg mere detaljeret, hvorfor fortællingsprocessen er en skabende proces, som både kan lade individet føle sig mere kreativt og derfor mere parat til at handle og også fremmaner forståelsen for fortællingens rolle i traumeprocessen.

Benjamins teorier, både hans fortælle-teori og hans teorier om historiebegrebet, har stor betydning for både min forståelse af traumbearbejdelse, posthumanistiske teorier om jordiske relationer og fællesskaber og begrebet poetiske fortællinger. Det er også hans teorier, sammen med resonansbegrebet og begrebet om poetiske fortællinger, der på mange måder forbinder afhandlingens to dele. Posthumanistiske teorier, især Latours og Haraways, om jordiske relationer bruges også i begge dele til at analysere forskellige værker. Det er dog, som allerede forklaret, traumeteorien, der har den største plads i værkanalysen i afhandlingens anden del. Her bruges kunsten også til at forklare teorien, når jeg beskriver, hvordan billedkunstner Astrid Kruse Jensen og forfatter Naja Marie Aidt bruger kunsten som en traumatisk bearbejdelse i deres værker. Gennem analyse af Kruse Jensens fotografiske værk *The Evening Before* og den selvbiografiske

⁴⁶ Jacques Derrida, *Différance*, oversat af Søren Gosvig Olesen, København: Det lille Forlag, 2002, s. 54-111 og Jacques Derrida, "La Structure, le signe et le jeu dans le discours des science humaines," i *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967. Jeg har tidligere skrevet om Derridas teorier i forbindelsen med traumbegrebet i Sigrún Sigurðardóttir, *Det traumatiske øjeblik. Fotografiet, differancen og mødet med virkeligheden*, Rævens Sorte Bibliotek 69, København: Politisk Revy, 2006. Se især side 43-55.

roman *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage: Carls bog*⁴⁷ fra 2017 af Aidt forklarer jeg, hvordan traumeteorien, sammen med Benjamins fortælle teori, kan bruges som værktøj for analyse af enkelte værker.

Derefter analyserer jeg værker af forfatterne Theis Ørntoft og Solvej Balle ved brug af psykoanalysens teori om traumeprocesser, men også ud fra teorier om jordiske relationer i den kritiske zone. Her fortsætter jeg min analyse af *Jordisk* af Ørntoft, som startede i afhandlingens første del, men tilføjer i anden del en analyse af hans digtsamling, *Digte 2014* fra 2014 og hans roman *Solar* fra 2018.⁴⁸ Jeg analyserer disse tre værker af Ørntoft ud fra psykoanalysens bearbejdningsproces. Hovedfokusset er på *Jordisk*, hvor Ørntoft bearbejder vores tids klima- og økotraume på en konstruktiv måde, blandt andet ved at fremsætte fortællinger om et alternativt samfund. Som Ørntoft selv har formuleret det, med henvisning til Haraways teorier, så handler romanen for en stor dels vedkommende om *at blive i besværet*. At blive i besværet betyder, som allerede forklaret, hvordan vi, i de klimakritiske tider, kan finde ud af at bo sammen på Jorden, hvordan vi kan vise omsorg og leve sammen med dem, vi er forbundet med både i lokal og global sammenhæng, i samtid og nær fremtid. *Jordisk* kan derfor ses som en bearbejdelse af vores traumatiske tider og et forsøg på at skabe en konstruktiv alternativ fortælling om klima- og økokrisen som traume.

Hvordan vi kan gentænke vores jordiske sammenhæng, er også et af grundelementerne i Solvej Balles roman *Om udregning af rumfang*, som er det enkelte værk (efterfulgt af Ørntofts *Jordisk*), der får mest plads i min analyse, såvel som det værk, som afhandlingen slutter med. Romanen er planlagt som et syvbindsværk, men i skrivende stund er der kun udkommet fem bind, som er dem, jeg vil bruge som grundlag for min analyse.⁴⁹ Det første bind udkom i 2020 og bind fem i november 2023.⁵⁰ Solvej

⁴⁷ Naja Marie Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog*, København: Gyldendal, 2017.

⁴⁸ Theis Ørntoft, *Digte 2014*, København: Gyldendal, 2014 og Theis Ørntoft, *Solar*, København: Gyldendal, 2018.

⁴⁹ Solvej Balle, *Om udregning af rumfang I*, Ærø: Pelagraf, 2020, Solvej Balle, *Om udregning af rumfang II*, Ærø: Pelagraf, 2020, Solvej Balle, *Om udregning af rumfang III*, Ærø: Pelagraf, 2021, Solvej Balle, *Om udregning af rumfang IV*, Ærø: Pelagraf, 2022, Solvej Balle, *Om udregning af rumfang V*, Ærø: Pelagraf, 2023.

⁵⁰ Balle siger, at hun begyndte at udvikle idéerne til *Om udregning af rumfang* allerede i 1987. Nanna Mogensen, "Hun har skrevet på romanen i 36 år..." *Skønlitteratur*, DR, P1, 12. april 2023, 56 min., tilgået 11. november 2024 <https://www.dr.dk/lyd/p1/skoenlitteratur/skoenlitteratur-2023/skoenlitteratur-hun-har-skrevet-paa-romanen-i-36-aar-11032303153>

Balle var i 2025 nomineret til den internationale Booker Prize for det første bind i serien.⁵¹ Hun fik Nordisk Råds litteraturpris i 2022 for de første tre bind, som udkom i 2020 og 2021. I dommerkomitéens begrundelse blev romanen beskrevet som ”et mesterværk til tiden inden for genren spekulativ fiktion.”⁵² På Nordisk Råds hjemmeside beskrives romanens handling:

Solvej Balles hovedperson, Tara Selter, er ufrivilligt steget af tidens tog [...] . I hendes virkelighed gentager den 18. november sig igen og igen. Pludselig oplever hun ikke længere ugenes, månedernes eller årstidernes skiften. Personerne omkring hende ældes ikke, og de har naturligt nok svært ved at forstå Taras nye og mærkværdige virkelighed. Denne erfaringskløft kommer der stor litteratur ud af, fordi den stiller basale spørgsmål til, hvad vores individuelle oplevelser af tid og rum gør ved vores liv og samliv.⁵³

Som det fremgår her, lagde komitéen stor vægt på det åbenlyse, at romanen handler om tid og tidsfornemmelse. Men i min fortolkning handler romanen også om menneskets relationer i det jordiske, om mennesket, der lever af Jorden, sætter spor på Jorden og overbruger Jordens ressourcer, men pludselig får mulighed for at slette sine spor, undgå fejl, forebygge ulykker, genopleve gode begivenheder, eksperimentere, læse, tilegne sig viden, forske uden at skulle bekymre sig om finansiering eller tid, der løber ud, at leve et liv, der ikke indgår i kapitalismen – men dog altid er forbundet med Jorden. *Om udregning af rumfang* handler blandt andet om de muligheder, som kan opstå, hvis vi ville få chancen for at gentænke vores forhold til Jorden. Romanen kan derfor læses som en kritik af vores kapitalistiske samfund, hvor det gælder om at få så mange behov opfyldt så hurtigt som muligt, og tit uden at tænke på konsekvenserne for de jordiske relationer, vi indgår i. Den kan også opfattes som en alternativ fortælling og som et forsøg eller eksperiment med forskellige teorier om, hvordan vi overlever vores klimakritiske tider og tænker os ind i et nyt episteme.

⁵¹ The Booker Prize, ”Solvej Balle,” tilgået 12. juni 2025 <https://thebookerprizes.com/the-booker-library/authors/solvej-balle>

⁵² ”Solvej Balle: Om udregning af rumfang I, II og III. Roman. Pelagraf, 2020-2021. Nomineret til Nordisk Råds litteraturpris 2022,” Nordisk samarbejde, tilgået 1. december 2023 <https://www.norden.org/da/nominee/solvej-balle>

⁵³ ”Solvej Balle fik Nordisk Råds litteraturpris 2022,” Nordisk samarbejde, tilgået 20. november 2024 <https://www.norden.org/da/information/om-netstedet-nordenorg>

I min analyse af romanen bruger jeg psykoanalysen til at forklare, hvordan romanen kan læses som en reaktion på vores traumatiske tider, en slags opvågning, og hvordan begreber og udsagn, forbundet med forskellige teorier og tekster, bliver brugt i romanen. Det gælder især begreberne om spøgelse og monstre, som Balle må have hentet fra antologien *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene* fra 2019, redigeret af antropologen Anna Tsing og flere.⁵⁴ Antologien indeholder artikler af videnskabsfolk og forfattere fra forskellige discipliner, blandt andet Haraway og Le Guin, men også Karen Barad, der skrev om spøgelse i landskabet, kvanteteori og atombomber, og Andreas Hejnl, som skrev om evolutionsteorien og komplekse relationer i det jordiske. Alt sammen temaer, der spiller en stor rolle i Balles Rumfangsroman. Jeg peger på disse relationer, men bruger også både Le Guins og Benjamins teorier til at forklare, hvordan romanen kan opfattes som modsvar til en lineær sejrherres heltefortælling og dermed en slags svar på posthumanismens appel for alternative fortællinger om en anden måde at leve sammen på i det jordiske. Romanens hovedperson og jeg-fortæller sidder fast i en tidssløjfe, selvom hendes krop er mærket af tiden, der skrider frem. Det er ikke en lineær fortælling med en afgørende afslutning, men en bæreløst fortælling, hvor jeg-fortælleren både samler på erfaringer og fællesskaber, men også er opmærksom på, hvordan genstande der tilhører forskellige tider, taler til hende og bærer på en fortælling. *Om udregning af rumfang* er, hvad Haraway ville kalde for en Gaia-fortælling, en fortælling, som viser os, hvordan ting og mennesker er forbundet gennem både tid og rum, og hvordan mennesker kan leve sammen i fællesskab på en alternativ måde, en måde, der ikke er formet efter kapitalismens og modernitetens præmisser, men hvor folk dvæler i tiden, tænker bevidst om deres jordiske forbindelser og viser omsorg over for hinanden.⁵⁵ På den måde er den også en poetisk fortælling, hvor læseren får lov til at reflektere over klimakrisen som en traumatisk begivenhed og deltage i en poetisk fortælling, samtidig med, at vedkommende følger, hvordan jeg-fortælleren gennearbejder det traume, hun oplevede, da tiden gik af led. Hun bearbejder sit traume på en konstruktiv måde ved at skabe en alternativ fortælling, hvor der findes andre love,

⁵⁴ Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan and Niels Bubandt, red., *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 2017.

⁵⁵ Haraways beskrivelse af Gaia-fortællingen findes bl.a. i hendes bog, *At blive i besværet*, s. 82.

end der findes i den verden, vi plejer at tage for givet, og hvor omsorg og samarbejde er en forudsætning for den jordiske tilværelse, der er grundlaget for det hele.

I en verden, hvor klimakrisen er en virkelighed, vi må forholde os til, men også en virkelighed, der tit bliver dysset ned på grund af krig, højreradikale politikere, trivselskrise og identitetspolitik, i mediernes og politikernes omtale af de mest aktuelle sager, vi må tage stilling til, så kan kunsten både være en trøst, men også et styrkende element for dem, som opfatter klima- og økokrisen som den grundkrise, alle andre kriser i vores samtid udspringer af. De kunstværker og romaner, jeg har valgt at analysere i min afhandling, er alle værker, der har rørt mig. Jeg har valgt dem, fordi jeg synes, de er gode, og jeg synes, de er gode, fordi de har formået at få mig til at reflektere over både min samtid og fremtiden og endda formået at få mig til at føle mig håbefuldt. Der findes en god måde at være på i verden, og der findes alternative måder at leve sammen på med andre mennesker og i mere balance med verden. For bedre at forstå, hvorfor præcis disse værker har været styrkende og fået mig til at føle mig både kreativ og som en del af et fællesskab, en tankegang, der vil ud af den modernitetstankegang, der overprioriterer produktion og lineær acceleration, og ind i et nyt episteme, har jeg valgt at skrive om dem i min afhandling. Det er ikke mit formål at kritisere dem eller at analysere ud fra kunsthistoriske eller litteraturhistoriske præmisser, men at vise deres evne til at adressere vores traumatiske tider. På den måde handler afhandlingen meget om kunstens og litteraturens evne til at bearbejde klima- og økokrisen i vores traumatiske tid. Det er også mit formål med afhandlingen at vise, hvordan fortællinger, og især det, som jeg beskriver som poetiske fortællinger inden for kunst og litteratur, kan hjælpe os med at tage hånd om den traumatiske situation, vi befinder os i på jordkloden på en konstruktiv måde og hjælpe os med at komme ud af den antropocentriske tidsalder og tænke videre i et nyt episteme.

FØRSTE DEL

JORDISK

Hartmut Rosa opfatter kunsten som en metode til at undersøge forskellige måder at være i verden på og relatere til verden. Han understreger også, at i vores tid, der kendetegnes af klimakrise, acceleration og krav om effektivitet, bliver det særdeles vigtigt at uddybe vores relation til omverden (naturen, samfundet og andre mennesker), og her kan man bruge kunstens kraft til at åbne, genfinde og gentænke relationer.⁵⁶

Lignende perspektiver findes hos Bruno Latour, som fremstiller kunsten som et element, der på en kreativ og konstruktiv måde kan bruges til at skabe forståelse og handlekraft for at tage hånd om den krise, klimaforandringer og klimakatastrofer medfører. Kunsten (Latour nævner her især komedie, drama, kunstudstillinger og forestillinger) ”er den eneste måde, vi kan frigøre os fra følelsen af magtesløshed på.”⁵⁷ Vi har brug for noget livsbekræftende som kunst, når vi står i en krisesituation i en verden opfyldt med skræmmende informationer om den verdenstilstand, vi befinder os i.⁵⁸ Latour forklarer:

Le Monde udgav for nogen tid siden en advarsel om klimaforandringerne, underskrevet af 15.000 forskere, i krigsbogstaver over hele forsiden. Men hvad kan du bruge det til? Hvor bevæger du dig hen derfra? Folk sidder med en følelse af magtesløshed. [...] Hvis vi kun lægger vægt på det tragiske, ender vi i en pædagogisk tragedie. Det er vigtigt at få den komiske side med også, den livsbekræftende.⁵⁹

⁵⁶ Rosa, *Det ukontrollerbare* og Rosa, *Resonans*, s. 322-342. I et interview med Thijs Lijster og Robin Celikates diskuterer Rosa især kunstens rolle i resonanserfaringen, se Thijs Lijster og Robin Celikates, ”Beyond the Echo-Chamber: An Interview With Hartmut Rosa on Resonance and Alienation,” *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy* 39, (1) 2019: 64-78. <https://doi.org/10.21827/krisis.39.1.37365>.

⁵⁷ Anders Dunker, ”Genopdagelsen af Jorden. En samtale med Bruno Latour,” i

Genopdagelsen af Jorden. Ti samtaler om naturens fremtid, oversat af Rune Holm, København: Forlaget Virkelig, 2020, s. 40.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 39-40.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 39-40. Se også lignende diskussion i Bruno Latour, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climate Regime*, oversat af Catherine Porter, Cambridge: Polity, 2017, især s. 7-14 og 41-74.

Som svar på sin kritik af strømmen af informationer om klimaforandringer og verdens tilstand, der gør os magtesløse, har Latour selv, i samarbejde med andre, kurateret to udstillinger på ZKM, Zentrum für Kunst und Medien, i Karlsruhe, Tyskland. Den første var *Reset Modernity!* i 2016, og senere i samarbejde med kunstneren Peter Weibel udstillingen *Critical Zones* i 2020, som nu, også efter Latours død i 2022, fortsætter på en digital platform af samme navn.⁶⁰ I en antologi, som udkom i forbindelse med udstillingen *Reset Modernity!*, spørger Latour og hans medredaktør, hvorfor mennesker, berørt af hypermodernismen, har så svært ved at tage deres jordiske forbindelse alvorligt.⁶¹ Den store opgave bliver derfor at forklare, at vi er jordforbundne, og hvilke muligheder og begrænsninger det giver. I forbindelse med udstillingerne brugte Latour og Weibel begrebet *kritisk zone* for at beskrive den jordiske verden, vi er en del af, og som strækker sig ud i rummet, fra atmosfæren til grundvandet og igennem den menneskelige, biologiske og geologiske tid.⁶² Den kritiske zone kan også beskrives som menneskets handlerum, det sted i verden, vi befinder os i, og som alle vores handlinger påvirker, og som vi derfor må stå til ansvar for. Samtidig er det det rum, der hele tiden påvirker os, selvom vi ikke altid lægger mærke til det. Opmærksomheden er derfor det første, vi må pleje, hvis vi vil skabe et bedre rum for os selv og andre til at leve i. Jeg vil gå dybere ind i Latours teorier og forklare, hvordan især Theis Ørntofts to romaner kan ses i lyset af hans teorier om det jordiske, og hvordan Ørntofts roman både er klimakritisk og kan opfattes som en kritik af kapitalismen i opbyggelig forstand, der viser, hvordan vi – inspireret af Donna Haraways teorier – kan blive i besværet og finde en ny måde at leve sammen på.

Men for at forstå Latours begreb om det jordiske til bunds, må vi forbi andre begreber, der kan hjælpe os med at tænke os ud af den modernistiske tankegang og ind i en ny tidsalder, et nyt episteme, hvor relationer, ansvar og sammenfletninger er grundlaget i stedet for de genkendelige idéer om produktion, effektivitet og fremskridt, som styrede den moderne tidsalder. Her lægger jeg vægt på begreber som *den tredje natur*

⁶⁰ Den digitale platform *Critical Zones* findes her: <https://critical-zones.zkm.de/#/> I forbindelse med begge udstillinger, *Reset Modernity!* og *Critical Zones*, blev der udgivet voluminøse antologier med tekster af forskellige forskere og kunstnere, samt Latours egne tekster. Se Bruno Latour og Christophe Leclercq, red., *Reset Modernity!* Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2016 og Bruno Latour og Peter Weibel, red., *Critical Zones: the science and politics of landing on earth*, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2020.

⁶¹ Latour og Leclercq, *Reset Modernity!* s. 11.

⁶² Latour og Weibel, *Critical Zones*, s. 121.

og *den anden krop*, og viser også, hvordan disse teorier kan læses ud fra og ind i, ikke kun samtidslitteraturen, men også kunsten i en bredere sammenhæng. Her ser jeg især på samtidsfotografiet og analyserer værker af både kunstnerduoen Mathias Svold & Ulrik Hasemann, Trine Søndergaard og Astrid Kruse Jensen, men også Rune Bosse, som arbejder med forskellige medier i sin kunst. Jeg er bevidst om, at kunsten og teorien kan kaste lys på hinanden og hjælpe os bedre til at forstå, hvordan tingene hænger sammen, og hvor vi bevæger os hen. Derfor vil jeg ikke begrænse min analyse til et bestemt medium, men vise, hvordan forskellige medier kan bruges til at føre idéer videre, forstå og frembringe følelser og tanker, der reflekterer den tidsalder, vi lever i og formes af. Det er en bærepose af forskellige teorier og værker, jeg sætter i dialog med hinanden. Lad os bevæge os ind i den kritiske zone.

1. Den kritiske zone (Ørntoft)

Begrebet om den kritiske zone er taget fra geovidenskaben og betegner Jordens hud, det vil sige den zone eller det rum i verden, mennesker kan leve indenfor, påvirke og blive påvirket af. Det drejer sig om nogle få kilometer, der både strækker sig op i atmosfæren og ned i jorden, eller som Latour beskriver det: „I ental betegner termen Kritisk Zone det tynde lag, hvor livet afgørende har modificeret Jordens atmosfære og geologi – i modsætning til enten rummet hinsides eller de geologiske dybder.”⁶³ Den kritiske zone indebærer både biosfæren og atmosfæren, hydrosfæren (Jordens vandmasse), kryosfæren (Jordens ismasse), lythosfæren (Jordens yderste jordlag); Jordens fysik og kemi, den verden vi kan sanse og undersøge, påvirke og blive påvirket af i vores færden på Jorden.⁶⁴ Det drejer sig med andre ord om den verden, vi lever i, og den verden, vi lever af. Latour forklarer:

Man kan tale så meget, man vil, om naturen generelt, blive begejstret over universets enorme omfang, dykke ned til planetens centrum ved tankens kraft, frygte rummets uendelighed, og alligevel vil alt, der virkelig vedkommer os, befinde sig i denne ganske lille Kritiske Zone. Det er her, alle de vigtige videnskaber udspringer og vender tilbage.⁶⁵

Med begrebet Kritisk Zone og udstillingen af samme navn ønskede Latour og Weibel at gøre deres samtalepartnere opmærksomme på Jordens sensibilitet, og hvordan vi er forbundet med og afhængige af det jordiske rum, det vil sige, den kritiske zone, vi befinder os i. Ved at kalde den zone, vi befinder os i, *kritisk* påpeger de både, hvordan vores rum, denne zone er i kritisk tilstand, sårbar og skrøbelig og i en levende tilstand, flydende og omskiftelig, og derfor åben for diskussion og kritik. Vores oplevelse af den

⁶³ Bruno Latour, *Ned på jorden. Hvordan orienterer vi os politisk?* Oversat af Torsten Andreasen, Europæiske Ideer, København: Informations Forlag, 2018, s. 165-166. Se endvidere Susan L. Brantley et al.: ”Designing a network of critical zone observations to explore the living skin of the terrestrial Earth,” i *Earth Surface Dynamics* 5 (2017): 841-60 og hjemmesiden Critical Zones Observations, tilgået 27. august 2024 <https://czo-archive.criticalzone.org/national/> og Critical Zones Network, tilgået 24. august 2024 <https://criticalzone.org/>

⁶⁴ Kristoffer Balslev Willert, ”Kommunocæn? Et kritisk blik på posthumanismen,” *Jordskred. Bidrag til den nye naturtænkning*, København: Paradox og Forlaget Multivers, 2024.

⁶⁵ Latour, *Ned på jorden*, s. 113-114.

kritiske zone tager altid udgangspunkt i vores kropslige væren og erfaringer, og disse erfaringer kan gå i dialog med videnskaben og den kundskab, videnskaben har skabt for bedre at forstå de relationer, vi indgår i.⁶⁶

Latour skriver også om, hvordan muligheden for at se Jorden fra rummet har haft en forstyrrende påvirkning på mennesket. ”There is a clear tension between viewing the Earth as a planetary body floating in space and considering such a tiny biofilm from the inside.”⁶⁷ Han tilføjer, at det at vise Jorden som den ”blue marble” kan give mennesker en falsk følelse af uafhængighed af planeten. Forfatter og litteraturforsker Daisy Hildyard har påpeget, hvordan det også har forstærket menneskets tilbøjelighed til at kigge ned på ting, som om de kunne observere alt i verden ovenfra, fra et objektivt synspunkt, i stedet for at se tingene indefra. Hun påpeger dog også, at oplevelsen af at se Jorden i sin kosmiske sammenhæng kan have en modsat virkning: Hun skriver: “Some people say that humans began to care for their environment when they saw a photograph of the earth from above. This is because the photograph showed people that space on earth is limited and the atmosphere is only a thin covering.”⁶⁸

Theis Ørntoft tager begge synspunkter med, når han sender en af sine hovedpersoner i romanen *Jordisk* på rumrejse til månen i året 2036.

Det mest bevægende, Julia oplevede i den måned, hun var væk, var at se jordkloden blive mindre. Hun så det fra fartøjet. Svævende vægtløs foran vinduerne så hun, hvordan jordkloden til at begynde med var stor og mægtig og fyldte hele udsigten, hun så landene i deres helhed, hun så kontinenterne, men allerede i løbet af rejsens første døgn begyndte jorden at tage form som en glaskugle, en lysende blågrøn glaskugle spundet ind i et væv af hvide skyer. [...] Oplevelsen af at se planeten vokse sig større og større uden for vinduerne var lige så fantastisk for Julia, som det havde været at se den blive mindre. [...] Fornemmelsen af at rejse ned mod et virkeliggjort Google Maps meldte sig flere gange i løbet af timerne før landing. Hun havde ingen idé om, hvad hun skulle stille op med fornemmelsen.⁶⁹

⁶⁶ Latour and Weibel, *Critical Zones*, s. 227.

⁶⁷ Latour and Weibel, *Critical Zones*, s. 121.

⁶⁸ Daisy Hildyard, *The Second Body*, London: Fitzcarraldo Editions, 2017, s. 30-31.

⁶⁹ Ørntoft, *Jordisk*, s. 497-499.

Da Julie er tilbage fra sin rejse til månen skriver hun om sin erkendelse af den kosmiske sammenhæng. Det meste af den måned, hun er bortrejst, sidder hun på Starbucks på månen, betragter folk, som går forbi og taler ”lidt med de andre café-gæster, der drak deres kaffe som på enhver anden dag på planeten Jorden.”⁷⁰ Da hun kommer tilbage til Jorden, går hun på Naturhistorisk Museum i New York og ser et fragment af en nedstyrtet meteorit. Senere skriver hun på sin computer:

Meteoritten er udstillet på et plateau hævet over gulvet, et par trin leder derop, og således forstår man som museumsgæst, at man nu har muligheden for at lægge sin hånd, denne ens menneskehånd, på en sand kosmisk helligdom. [...] Tænk, at jeg som menneske, lige nu og her, kan få lov til at røre ved dette urgamle klippestykke der har roteret tyst og tavst gennem universets evigheder. Men da jeg forlod rummet og gik videre på museet, kom jeg alligevel til at tænke på noget. For det er jo netop hvad vores egen jordklode er, tænkte jeg: et roterende klippestykke fuld af mysterier. Vi rejser gennem det kosmiske ocean på en blågrøn klippeø; så hvorfor ikke bare sætte sig på hug og lægge hånden mod museets gulv, hvis man ønsker at røre ved en genstand fra det ydre rum? Museet her, tænkte jeg, og hele Manhattan med for den sags skyld, hele Jorden befinder sig lige nu i udkanten af en af Mælkevejens spiralarme, liv er spiret frem her, denne utrolige sjældenhed, mikrober og amøber, krybdyr og fisk, planter og urskove, stenaldersamfund, fabrikker, glitrende metropoler fulde af netværk og lys er vokset frem – så hvad ligner det at ophøje sådan en gold lille meteorklup til et mysterium, tænker jeg.⁷¹

Her påmindes Ørntoft sin læser om, at vi er jordiske væsener, forbundet med alt det, som eksisterer i den kritiske zone, men samtidig er vi kosmiske væsener, forbundet i en større verden. Men på trods af bevidstheden om denne kosmiske forbindelse, så er det den kritiske zone, vi må beskæftige os med. Den del af verden, vi kan røre ved, påvirke, og i hverdagen bliver påvirket af. Det er det jordiske, vi først og fremmest må og skal beskæftige os med.

⁷⁰ Ørntoft, *Jordisk*, s. 499.

⁷¹ Ørntoft, *Jordisk*, s. 500-501.

Som allerede beskrevet i indledningen, så argumenter jeg for, at Ørntoft ikke kun leger med Haraway i sin roman *Jordisk*, men også er under stor indflydelse af Latours teorier om de jordiske forbindelser, vi som menneskehed er forbundet med i den kritiske zone. Ørntoft har ikke udtalt sig direkte om Latours teorier på samme måde, som han har nævnt Haraway, når han har forklaret sin roman - og det er muligt, at Latour kun har påvirket ham igennem Haraway, men for mig står det klart, at romanen får en interessant dybde, når den læses i forbindelse med Latours teorier om det jordiske og om den kritiske zone. Det er også igennem kunsten, at teorierne kan udvikle sig og føres videre.

Latour og Weibel ønsker at føre videnskaben og kunsten tættere på hinanden. I de krisetider, vi befinder os i på Jorden, har videnskaben brug for kunsten, ikke som „udsmykning og popularisering“, som de siger, men for at forstå de tider, vi lever i og for at tænke videre.⁷² Kunsten kan med sin skabende kraft og fantasi hjælpe os til at se, hvordan vi kan bevæge os i andre retninger, eventuelt ind i et andet *episteme* for at låne et begreb fra Foucault, som brugte dette ord til at beskrive tankernes, og derved sprogets, begrænsninger og muligheder i et givet tidsrum. Christian Svendsen, som har oversat Foucaults værk *Les Mots et les Choses* til *Ordene og tingene* på dansk, definerer begrebet episteme som ”en tidsalders generelle tankerammer eller koder, der definerer mulighedsbetingelserne for alle typer erkendelser.”⁷³ Han forklarer: ”Man kan ikke tænke noget uden for et sådan episteme, så længe man er i det.”⁷⁴

Foucault beskrev i *Ordene og tingene*, hvordan et givent episteme beskriver en tidsalder, og at det er de begreber, vi bruger for at forklare verden, der tegner det omrids, som begrænser vores tanker. Ifølge Latour og Haraway, og også Ørntoft, vil jeg påstå, har vi brug for at tænke os ind i en ny tidsalder, og det er derfor, vi må tage begreber som jordisk og kritisk zone i brug og samtidig tænke kritisk eller endda dekonstruktivt på begrebet natur. I det følgende vil jeg forklare, hvorfor Foucaults epistemeteori kan være behjælpelig med at forstå, hvorfor Latour undgår at bruge begrebet *natur* og i stedet lægger vægt på begreberne *jordisk* (fr. *terrestre*, e. *terrestrial*) og *den kritiske zone*.

⁷² Bruno Latour og Peter Weibel, ”Seven objections against landing on earth,” i *Critical Zones. The science and politics of landing on Earth*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2020. Se endvidere, Bruno Latour, ”Some Advantages of the Notion of “Critical Zone” for Geopolitics,” i *Procedia Earth and Planetary Science*, 10 (2014): 3-6.

⁷³ Se under ”Ord og begreber” i Foucault, *Ordene og tingene*, s. 452.

⁷⁴ Ibid.

Latour introducerer begrebet *jordisk* for at beskrive en tænkemåde, som anerkender andre aktører end kun mennesket. Ved at bruge begrebet jordisk i stedet for at udvide begrebet natur, prøver han at gøre både sig og sine læsere fri af en tankegang, der altid forstås enten som en modsætning eller en forlængelse af den moderne tankegang. Vi må både gentænke den modernistiske tankegang, vi har fået i arv og prøve at tænke udenom de forudsætninger, som moderniseringen, globaliseringen, det antropocæne og det præ-moderne lægger op til.⁷⁵

Latour beskriver den tankegang, vi har fået i arv, og den tankegang, der udgør vores tankers muligheder, som forskellige planeter, vi må forholde os til for at komme videre (Fig. 1). I Latours verden befinder der sig syv planeter. De indgår ikke i en lineær rækkefølge, men svæver rundt i en slags spiral med flugtveje og er alle forbundne. Disse syv planeter hedder på Latoursk:

- Berettigelse (e. Vindication), der kendetegner tiden før moderniteten
- Modernitet (e. Modernity), der stadig former vores tankegang
- Globalisering (e. Globalization), som vi må forholde os til
- Antropocæn (e. Anthropocene), som er den planet, vi må forholde os til, men bevæge os fra
- Jordisk (e. Terrestrial), som er den planet, vi må bevæge os imod
- Sikkerhed (e. Security) er den planet, vi altid søger imod
- Udgangen (e. Exit), som er en slags flugtvej

⁷⁵ Bruno Latour, "We don't seem to live on the same planet." – A Fictional Planetarium," i *Critical Zones. The science and politics of landing on earth*, red. Bruno Latour og Peter Weibel, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2020, s. 281.

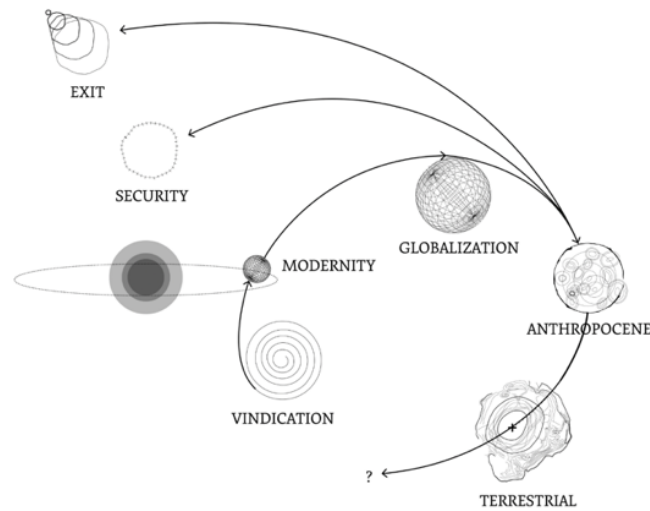


Fig. 1. Alexandra Arénes, diagram over den rumlige konfiguration af de syv imaginære planeter, foreslået af Bruno Latour, 2018.⁷⁶

At reflektere over, hvordan vi tænker i lyset af disse syv planeter og deres interaktion kan hjælpe os med at tænke os ud af den lineære fremskridtstankegang, der har formet vores liv siden moderniteten. Vi skal derfor ikke se planeterne, der betegner vores forhold og tankegang i en lineær eller kronologisk forbindelse, men som planeter, som svæver rundt og påvirker hinanden. Vi må ikke lade Modernitetsplaneten definere os og vores tankegang, vi må se kritisk på den, samtidig med, at vi anerkender den og dens indflydelse på andre planter, der udgør vores tankers muligheder.⁷⁷ En vigtig forudsætning for at kunne tænke videre og ud af menneskets tidsalder er at gøre oprør mod den modernistiske tænkning, der er blevet motiveret af begreber som fremskridt, fremdrift og produktion, for at træde ind i et nyt episteme, det posthumanistiske eller som Latour ville have formuleret det, det jordiske. Begreber som kritisk zone og jordisk må her ses som en flugtvej ud af den tankegang, der udspringer af moderniseringen og altid har mennesket som fokuspunkt.

⁷⁶ "Seven-planet-design," Bruno Latour, tilgået 23. januar 2025 <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/162-SEVEN-PLANETS-DESIGN.pdf>

⁷⁷ Ibid.

2. Episteme – tankernes muligheder og begrænsninger

For at forstå, hvordan begrebet jordisk kan ses som en reaktion på den modernistiske tankegang, må vi kigge tilbage til begyndelsen af 1800-tallet, og det, som Michel Foucault betegner som det moderne menneskes fremkomst. I sit værk, *Ordene og tingene: en arkæologisk undersøgelse af videnskaberne om mennesket* (fr. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*) fra 1966 beskriver han det moderne menneske som et historisk væsen, der lever i konstant bevidsthed om og konstant frygt for sin egen afslutning. Det moderne menneske er, ifølge Foucault, et menneske, ”der tilbringer, bruger og mister sit liv for at undslippe dødens truende nærhed.”⁷⁸ Derfor skal det moderne menneske altid være aktivt og fokusere på produktion og acceleration. Kedsomhed bliver lig med dødelighed, hvor bevidstheden om døden bliver alt for nærværende. Denne bevidsthed om dødeligheden omslutter tænkemåden, selvom den ikke må omtales.

I hvert øjeblik af sin historie arbejder menneskeheden fra nu af under truslen om døden: enhver befolkning er viet til udslettelse, hvis den ikke finder nye ressourcer; og omvendt i det omfang menneskene mangfoldiggør sig, iværksætter de arbejder, der er talrigere, fjernere, vanskeligere og mindre umiddelbart frugtbare. Den truende død bliver mere frygtindgydende [...] mens arbejdet omvendt må vokse i styrke og anvende alle midler for at blive mere frugtbart.⁷⁹

Samtidig kommer menneskene tættere på Jordens ressourcer. Alt skal udnyttes. ”Jo mere mennesket indretter sig i verdens hjerte, og jo mere det fremmer underlæggelsen af naturen, jo stærkere vil det også trykkes af sin endelighed, og jo tættere vil det komme på sin egen død,” skriver Foucault.⁸⁰ Angsten og frygten for, at vi har begrænset tid her på Jorden, at vi er dødelige, gør, at mennesket vil udnytte tiden, være effektivt, producere og

⁷⁸ Foucault, *Ordene og tingene*, s. 303. Se endvidere, Michel Foucault, ”Andre rum,” *Slagmark - Tidsskrift for idéhistorie*, 27 (1998), s. 87–96. <https://doi.org/10.7146/sl.v0i27.103872>

Walter Benjamin har også skrevet om døds-krisen i det 19. århundrede. Se bl.a., Benjamin, ”Fortælleren,” s. 49-50.

⁷⁹ Foucault, *Ordene og tingene*, s. 302.

⁸⁰ Foucault, *Ordene og tingene*, s. 305.

efterlade spor. Dødskrisen er på den måde tæt forbundet med kravet om effektivitet og udnyttelse, om ubetinget succes, der skal opleves her og nu. Det moderne menneske vil nyde frugten af sit arbejde, af sin produktion her og nu. ”Det, der således gør økonomien mulig og nødvendig, det er en vedvarende og fundamental knaphedssituation,” skriver Foucault.⁸¹ Homo oeconomicus, som er tæt forbundet med moderniteten og industrialiseringen er det menneske, ”der tilbringer, bruger og mister sit liv for at undslippe dødens truende nærhed,” tilføjer han.⁸²

Dødskrisen i modernitetens begyndelse går også hånd i hånd med oplysningstiden og især med Immanuel Kants teorier om menneskets subjektive begrænsninger. Ifølge Kant har vi som mennesker kun adgang til verden, som den fremtræder for os, hvilket gør, at vores viden om verden altid er en subjektiv viden, men samtidig må vi erkende, at der findes en verden uden for vores bevidsthed.⁸³ Det betyder også, at ”Repræsentationen er på vej mod ikke længere at kunne definere den fælles væremåde for tingene og for erkendelsen. ”Den væren, der er repræsenteret, vil nu falde uden for repræsentationen selv,” som Foucault formulerer det.⁸⁴ Sproget mister sin gennemskuelighed og sin afgørende funktion i kundskabens område, skriver Foucault endvidere og påpeger, hvordan skellet mellem individet og verden, mellem subjekt og objekt derved bliver problematisk.⁸⁵ For at overkomme den subjektive positionering i søgen efter en objektiv viden opfinder det moderne menneske forskelligt teknologisk udstyr, blandt andet fotografiet og lydoptageren, og videnskabelige metoder, som blandt andet er forudsætningen for videnskabelig historieskrivning og opfindelsen af forskellige

⁸¹ Foucault, *Ordene og tingene*, s. 302-303.

⁸² Foucault, *Ordene og tingene*, s. 303.

⁸³ Rigtig mange forfattere til den sekundærlitteratur, jeg arbejder med i min forskning, gør meget ud af Kants omvendte Kopernikusteori, der går ud på, at vores forståelse af verden altid er afhængig af både vores subjektive erfaringer, og hvordan verden i sig selv (t. *das Ding an sich*) viser sig for os. Se bl.a. Andrea Wulf, *Prægtige rebeller*, s. 67- 90, Andrea Wulf, *Opfindelsen af naturen. Den eventyrlige beretning om Alexander von Humboldt, videnskabens glemte helt*, oversat af Nanna Lund, København: Gads forlag, 2019, s. 66-67. Sophie Wennerscheid, ”På sporet af en posthuman virkelighed. Dansk spekulativ litteratur i 2010’erne,” *Passage* 85, (2021), s. 99-113 og Mikkel Krause Frantzen og Jens Bjerling, ”Ecology, Capitalism and Waste: From Hyperobject to Hyberabject,” i *Theory, Culture & Society*, 37 (2020): 87-109, her s. 93-96. Se også Maurice Merleau-Ponty, ”Hvad er fænomenologi?” i *Om sprogets fænomenologi. Udvalgte tekster*, oversat af Per Aage Brandt, Moderne tænkere, København: Gyldendal, 1999, s. 16-34, se især s. 19 og 29.

⁸⁴ Foucault, *Ordene og tingene*, s. 284.

⁸⁵ Foucault, *Ordene og tingene*, se især s. 339-355.

systemer og hidtil skjulte organismer indenfor biologien.⁸⁶ Naturen bliver genstand for undersøgelser og videnskabelige eksperimenter. Foucault skriver:

Når naturhistorien bliver biologi, når analysen af rigdommene bliver økonomi, og især når refleksionen over sproget tager form som filologi, og den klassiske *diskurs*, hvor væren og repræsentationen fandt deres fællessted, udviskes, da træder mennesket frem, i den dybtgående bevægelse af en sådan arkæologisk mutation, med dets tvetydige stilling som genstand for en kundskab og som individ, der erkender [...] ⁸⁷

Mennesket bliver dermed det erkendende subjekt, og naturen det passive objekt – eller med andre ord, kløften mellem natur og kultur i den vestlige diskurs opstår for alvor. Den indiske filosof Vandana Shiva har peget på, hvordan dette også har haft fatale konsekvenser for naturen. Hun skriver:

Oplysningstiden og den fremskridtstanke, som udsprang heraf, var centreret omkring helliggørelsen af to kategorier: moderne videnskab og økonomisk udvikling. Undervejs begyndte den uhemmede stræben efter fremskridt, anført af videnskab og udvikling, at ødelægge livet, uden begreb om, hvor meget af livets diversitet på denne klode der er ved at forsvinde – og hvor hurtigt. Det at leve, at fejre og bevare livet i al sin mangfoldighed – af mennesker og natur – synes at være blevet ofret til fordel for fremskridtet, og livets hellighed er blevet erstattet af videnskabens og udviklingens hellighed.⁸⁸

Som Shiva beskriver, så har fremskridtstanken, med videnskaben ved sin side, og med sin vægt på produktion og beherskelse over naturen ført til en alienation eller fremmedgørelse, der er ved at ødelægge livet på Jorden. Shiva går så langt at beskrive oplysningstiden som en mørk tid, der forudsatte udryddelse af liv og livsbevarende

⁸⁶ Geoffrey Batchen har bl.a. skrevet om fotografiets fremkomst ud fra disse teorier, se Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge Mass.: The MIT Press, 1999.

⁸⁷ Foucault, *Ordene og tingene*, s. 362.

⁸⁸ Shiva, "Madens kønnede politik," s 11.

processer.⁸⁹ Når mennesker begynder at opfatte sig selv i modstand til naturen, bliver kløften mellem mennesket og det liv mennesket ernæres af endnu større. Selvom Foucault i sin tid ikke skrev om konsekvenserne af denne kløft for biodiversiteten og livet på Jorden, så er det denne samme kløft, han henviser til, når han taler om splittelsen mellem kultur og natur.

Dualismen mellem subjekt og objekt havde længe været en del af den vestlige tænkning, men det Kant tilføjede var det transcendentale niveau, som gjorde, at mennesket ikke kun måtte erkende sine begrænsninger, men også ville prøve at overkomme dem. Romantikforskeren Andrea Wulf forklarer det sådan:

Ideen om, at når vi oplever et objekt, bliver det til ”tingen-som-den-fremstår-for os”. Både vores forstand og vores sanser er som tonede brilleglas, gennem hvilke vi opfatter verden. Vi tror måske, at den måde, vi ordner og forstår naturen på, er baseret på den rene og skære fornuft og forstand – på klassifikation, fysikkens love og så videre – men Kant mente, at vi så denne orden gennem de tonede briller og dermed formede den med sindet. Det er os, der påtvinger os den. Og dermed var ”selvet” forvandlet til et kreativt ego [...], også selvom tanken indebar, at vi aldrig ville opnå en ”sand” viden om ”tingen i sig selv.”⁹⁰

Mennesket, som opfatter verden, er et skabende væsen, et kreativt væsen, og bestræbelsen efter af forstå verden bliver på den måde en fortolkning af verden. Dermed bliver den ”rene” sandhed helt uopnåelig. Vores forståelse af verden er altid en subjektiv forståelse. Denne erkendelse ændrede den vestlige tænkemåde og var forudsætningen for, at det moderne menneske, ifølge Foucault, kom på banen. Det moderne menneskes opgave blev, som Foucault beskriver det, ”at vise hvordan tanken kan undslippe sig selv og således føre til en mangfoldig og frugtbar undersøgelse af væren.”⁹¹ Dette betyder så også, at videnskaben og kunsten gik hver sin vej. Videnskaben bestræbte sig efter at overvinde den subjektive erfaring, mens kunsten og poesien omfavnede den.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Wulf, *Opfindelsen af naturen*, s. 66.

⁹¹ Foucault, *Ordene og tingene*, s. 376.

Denne nye tankegang satte desuden fokus på det usynlige; på fænomenernes indre væsen og forbindelser mellem forskellige væsener i verden.⁹² Bevidstheden om menneskets begrænsninger gjorde, at mennesket ville udvide sine sanser, fokus blev rettet mod det utilgængelige og især det usynlige. Denne længsel efter at overkomme de menneskelige begrænsninger skubbede ikke kun til fremkomsten af videnskabelige metoder indenfor blandt andet historie, filologi og biologi, såvel som opfindelsen af forskellige tekniske udstyr. Bevidstheden om menneskets begrænsninger gjorde også indtryk på kunstnere, som rettede blikket i øget omfang mod det mystiske. Kunne kunsten måske hjælpe os med at forstå det, som var udenfor videnskabens og fornuftens rækkevidde?

I Jena i Thüringen samledes mange af tidens mest progressive tænkere, som senere er blevet defineret som frontfigurer i den tyske romantik, og diskuterede faren for, at mennesket ville stirre sig blindt på fornuften. ”Virkeligheden var blevet berøvet poesi, åndelighed og følelse, mente de,” skriver Andrea Wulf og citerer digteren Novalis, som erklærede, at naturen var blevet ”reduceret til et monotont maskineri.”⁹³ Videnskaben duede ikke alene, hvis mennesket skulle forstå verden. Mennesket havde brug for at ”poetisere den verden, der blev mere og mere mekanisk”.⁹⁴ Sandheden blev i det nittende århundrede, med fremkomsten af det moderne menneske, berøvet alle følelser og skønhed. Men hvad er sandheden uden følelser og skønhed? Uden poesi? Ifølge romantikerne kunne kunsten og kreativiteten blive et redskab i en verden, hvor videnskabelige metoder og tekniske opfindelser blev opfattet som nøgle til sandheden.

Denne påstand fører mig til filosofen Maurice Merleau-Ponty, en af de førende fænomenologiske tænkere i det 20. århundrede, som påpegede, at videnskabens verdensbillede er baseret på verden, som den fremstår i vores erfaring, og for at forstå videnskaben er vi nødt til at genoplive vores oprindelige sanselige og subjektive oplevelse af verden. Uden den ville videnskabens symbolik være meningsløs.⁹⁵ Han skriver blandt andet:

⁹² Foucault, *Ordene og tingene*, s. 272.

⁹³ Wulf, *Prægtige rebeller*, s. 31.

⁹⁴ Wulf, *Prægtige rebeller*, s. 38.

⁹⁵ Merleau-Ponty, ”Hvad er fænomenologi?” s. 18.

Alt hvad jeg ved om verden, også min videnskabelige viden, ved jeg i kraft af et syn, som er mit, en erfaring om verden, uden hvilken videnskabens symboler intet ville sige mig. Hele videnskabens univers er bygget på den levende verden og hvis vi stringent vil gennemtænke videnskaben selv, vurdere dens mening og betydning helt nøjagtigt, må vi først aktualisere denne erfaring om verden, som den er et sekundært udtryk for. Videnskaben har ikke og vil aldrig få samme ontologiske status eller værensmening som den oplevede verden, af den simple grund at den er en bestemmelse eller en forklaring af den.⁹⁶

Merleau-Ponty argumenterer her blandt andet for, at videnskabens fakta ikke giver mening, hvis vi ikke tager den subjektive erfaring ind i regnestykket. Einsteins relativitetsteori er det endelige bevis på, at absolut og ultimativ objektivitet blot er en drøm, påpegede Merleau-Ponty endvidere. Kunsten og filosofien kan ikke mindre end videnskaben hjælpe os med at forstå verden. Ved at bruge kunsten og filosofien til at sætte fokus på vores relationer til verden lærer vi at se verden på ny, argumenterede Merleau-Ponty.⁹⁷

Selv argumenterer jeg for, at ved at se verden på ny igennem kunsten kan vi føre os ind i et nyt episteme, hvor der er brug for andre metoder end de strengt videnskabelige for bedre at forstå, hvad der forgår i den jordiske verden, vi er en del af. Eventuelt kan kunsten og den kreative proces være et redskab, vi kan tage i brug for bedre at forstå vores forbundethed i det jordiske. Her kan kreativ filosofisk tænkning og kreativ brug af begreber sandsynligvis også hjælpe os på vej. Det vil jeg se nærmere på i næste kapitel med fokus på begrebet natur og de jordiske omgivelser, vores liv og livsgrundlag er flettet sammen med. Hvilken betydning har naturen for mennesket i dag, hvordan bliver vi rørt, og hvordan rører vi ved den? Hvordan kan kunsten få os til at tænke på jordiske relationer i en ny sammenhæng?

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Heimur skynjunarinnar*, oversat af Steinar Örn Atlason og Björn Þorsteinsson, Reykjavík: Heimspækistofnun – Háskólaútgáfan, 2017, s. 33. Jeg har brugt den islandske oversættelse af Maurice Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, Paris: Éditions du Seuil, 2002. Den engelske oversættelse er *The World of Perception*, oversat af Oliver Davis, London og New York: Routledge, 2004.

3. Sårbar natur

Hvilken betydning har begrebet natur? Når jeg skriver ordet *natur*, henviser jeg til et foranderligt fænomen, der findes derude, noget, jeg kan besøge, noget, der ernærer mig, men også noget, som findes inden i mig, og jeg ikke kan komme af med. Mennesket er en del af naturen, men alligevel stiller vi ofte naturen op som noget, vi kan betragte som et objekt, noget vi kan kigge på, beskytte og beskytte os imod, eller besøge, når det passer os. Selvom begrebet natur kan være problematisk, synes jeg ikke, at det er ubrugeligt og vælger derfor at bruge det i den kommende diskussion sammen med begrebet om det jordiske.

Begrebet natur er et vigtigt begreb, som vi har taget i arv, og alle de begreber, vi har taget i arv, påvirker vores tankegang, også selvom vi prøver at komme ind i et nyt episteme. Selvom Latour vælger ikke at bruge begrebet natur, siger han også, at vi må stille os kritisk over for de planeter (blandt andet Moderniteten), vi har taget i arv. Det natur-begreb, jeg bruger, er et begreb, der henviser både til verden uden mennesket og verden med og i mennesket. Mennesket, ulig andre arter, kan både opleve sig selv som en del af naturen og som et subjekt, der kan hæve sig over naturen i den forstand, at det kan reflektere over sin status i naturen. Ifølge fænomenologien består den menneskelige eksistens i, hvordan vi som mennesker møder virkeligheden, og virkeligheden er både det, som bevæger sig i mennesket, og det, som findes udenfor mennesket, selvom vores eneste mulighed for at tilnærme os denne virkelighed er igennem vores subjektive erfaring. I sin *Fænomenologi* skriver filosofen Dan Zahavi: ”Verden fremtræder, og strukturen af dens fremtrædelse er betinget og muliggjort af subjektet, der imidlertid kun kan forstås i sin relation til verden. [...] Subjektet kan kun tænkes som verdensrelateret, og omvendt kan vi kun give mening til verden, for så vidt den fremtræder og forstås af subjektet.”⁹⁸ Verden kan kun forstås, som den fremtræder for os, men det, at vi oplever, at der er en verden uden for menneskets tankevirke, det, vi plejer at kalde natur, er også det, der gør, at vi kan opleve os selv som kreative subjekter, som kan reflektere over vores status i den verden, som er „udenfor“. Måden, vi møder naturen og forstår os selv på, medvirker til, at vi kan opleve os selv som kreative mennesker. Mennesker, der er

⁹⁸ Zahavi, *Fænomenologi*, s. 18-19.

bevidste om deres status i forhold til forskellige relationer. Det skaber mennesket en særstilling eller mere præcis en særlig stilling. Mennesket ser ud til at være den eneste art i verden, der kan tage en bevidst beslutning om at sætte spor i naturen, at påvirke det jordiske og dermed også klimaet. Med det følger også et ansvar, som ikke påhviler andre arter i det jordiske, som jeg vil komme bedre ind på i slutningen af denne 1. del af min afhandling.

Men lad os nu kigge på naturen og især den danske natur, som er relevant i forhold til mit udgangspunkt. Der er mange, der har rullet med øjnene, når jeg har fortalt, at jeg skriver om relationer til naturen i dansk kunst og litteratur. Hvorfor har jeg, som det meste af mit liv har boet i Island med sin berømte storslåede natur, valgt at skrive om dansk natur, der næsten ikke findes ifølge mange af mine samtalepartnere både i Island og i Danmark?

I alle de nordiske lande, undtagen Danmark, findes der store arealer, som kan beskrives som vild natur. Man kan derfor godt påstå, at Danmark har en særstatus i nordisk sammenhæng i forhold til, hvor meget vild natur, beskyttet eller ubeskyttet, der findes i landet. Naturen i Danmark er på mange måder mere sårbar, men også mere tilgængelig end for eksempel i Island, og derfor er det meget interessant, synes jeg, at prøve at forstå relationer til naturen i dansk kunst og litteratur. Ved at bo i Danmark har jeg lært at se naturen og menneskets forhold til naturen i et nyt og mere kompliceret lys, end jeg er vokset op med i Island, hvor naturen føles både farlig og kold; noget, mennesket konstant må beundre, kæmpe imod, overkomme, betragte fra afstand eller bukke under for. I Danmark, hvor naturen er stærkt truet, kan man argumentere for, at der er en udbredt bevidsthed om naturens sårbarhed, og hvordan forholdet mellem natur og kultur hænger sammen på en kompleks og delikat måde. Dette vises blandt andet i samfundsdebatter om naturens sårbarhed, blandt andet i forhold til diskussioner om grundvand, *rewilding* naturprojekter, *rehabit* eller regenerativt jordbrug og forskellige udgivelser af bøger siden 2022.⁹⁹ Det er en diskussion, som man ikke nødvendigvis ser i samme grad i andre lande,

⁹⁹ Se blandt andet følgende nyere debatbøger om truet natur og menneskets relationer til naturen: Sille Skovgaard og Sofie Isager Ahl, *Lysbønder. Samtaler om genopbygningen af jorden i Danmark*, København: Virkelig, 2024, Sofie Isager Ahl, *Regeneration. Gensidigt helende praksisser i en ny jordbrugsbevægelse*, København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi, 2023, Emmy Laura Perez Fjalland, *Almanak. En bevægelse gennem årets landskaber*, København: Informations Forlag, 2023, Emmy Laura Perez Fjalland, *Jordbo. En ledsager i ureglerlige tider*, København: Føljeton og Jordbo, 2022, Charlotte Weitze, *Klimaet og kunstneren*, Sorø: U Press – Babette, 2022, Rasmus Hage Dalland, *Jordbundet. En rejse rundt i dansk landbrug*, København: Gyldendal, 2023, Den Grønne

for eksempel i Island, hvor den samme diskurs hovedsagelig finder sted inden for forskningscentre og universiteter,¹⁰⁰ og den offentlige diskurs hovedsagelig drejer sig om adgang til 'uberørt' natur og benyttelse af ressourcer som jordvarme og vandfald og kendetegnes af mere antropocentriske synspunkter, hvor menneskets trivsel og nuværende levemåder bliver sat i fokus fremfor menneskets afhængighedsforhold til andre arter.¹⁰¹

Ifølge Danmarks Naturfredningsforening karakteriseres kun 15% af Danmark som "dækket af natur", hvilket gør, at dansk natur er særdeles sårbar i vores klima- og økokritiske tider. Derudover estimeres, at højst 2,3% - 7% af Danmarks landareal med sikkerhed kan betegnes som beskyttet område, det vil sige et område, der er beskyttet af hensyn til biodiversiteten. Tallene svinger lidt i forhold til de forudsætninger, miljøforskere går ud fra, men peger alle i samme retning. For lidt natur og for lidt beskyttet natur.¹⁰² Ingen tilsvarende tal findes for Island, men alligevel er der en tilbøjelighed til at nævne dansk og islandsk natur som kontraster. I EU-rapporten "Wilderness register and indicator for Europe" fra 2013 fremgår det, at 42% (24.063 km²) af "the wildest cells of wilderness" i Europa findes i Island.¹⁰³ En stor del af dette vilde område er ørken og gletsjere, som til hverdag er utilgængelige for de fleste beboere i

Ungdomsbevægelse, *Levedygtigt Landbrug*, København: Økotoxia, 2023 og Den Grønne Ungdomsbevægelse, *Retfærdig Naturbevarelse*.

¹⁰⁰ Se blandt andet forskningscentret Biodice, tilgået 11. oktober 2024 <https://biodice.is/en/> Som det fremkommer på Biodices hjemmeside er deres formål at fremme større bevidsthed og forståelse for biodiversitet i Island.

¹⁰¹ Se bl.a. Miljøministeriets klimaplan, hvor det største fokus er på elektrificering af transport og industri, der indebærer mere udnyttelse af landets naturlige ressourcer, tilgået 18. oktober 2023

<https://www.stjornarradid.is/verkefni/umhverfi-og-natturuvernd/loftslagsmal/adgerdaaetlun-i-loftslagsmalum/> og <https://www.stjornarradid.is/rikisstjorn/stjornarsattmali/> og

<https://www.ruv.is/frettir/innlent/2022-09-09-orkuskiptin-i-forgangi-thegar-kemur-ad-orkunytningu> En undtagelse fra dette er Andri Snær Magnason, *Um tímann og vatnið*, Reykjavík: Mál og menning, 2019 (udkom i dansk oversættelse ved titlen *Tiden og vandet*, oversat af Nanna Kalkar, Aarhus: Klim, 2020).

¹⁰² Biodiversitetsrådet, *Fra tab til fremgang - beskyttet natur i Danmark i et internationalt Perspektiv*, tilgået 17. oktober 2023 <https://legacy.allinget.dk/misc/Biodiversitetetsraadet-2022-Fra-tab-til-fremgang-Beskyttet-natur-i-Danmark-i-et-internationalt-perspektiv-291122.pdf> og A.H: Petersen, B. Hasler, T.

Laage-Thomsen, M. Termansen og C. Rahbek, *Mere, bedre og større natur i Danmark. Hvor, hvordan og hvor meget?* København: Center for Makroøkologi, Evolution og Klima, Globe Institute, Københavns Universitet, 2024, s. 11-13, tilgået 17. december 2024 https://macroecology.ku.dk/pdf-files/reports-and-publications/Mere_bedre_og_stoerre_natur_i_Danmark_2024.pdf Se også Cecilie Rubow, *Indendørs menneskets natur*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2022, s. 174.

¹⁰³ "Wilderness register and indicator for Europe, October 2013," European Commission, Energy, Climate Change, Environment, tilgået 17. oktober 2023

https://ec.europa.eu/environment/nature/natura2000/wilderness/pdf/Wilderness_register_indicator.pdf og Landvernd. Snæbjörn Guðmundsson, "Villtasta prósentíð – Víðerni Íslands," tilgået 17. oktober 2023 <https://landvernd.is/villtasta-prosentid-viderni-islands/>

landet. For at komme ind til højlandet, ind i den vilde natur, skal man have adgang til en stor firhjulstrækker, der kan krydse dybe åer eller deltage i arrangerede ture for turister, som faktisk giver begrænset adgang til området. Den omtalte og storslåede natur i Island er derfor ret utilgængelig, og det gør selvfølgelig også, at den er mere ”uberørt” end naturen i Danmark. Men dette indebærer også, at naturen i Island kan føles lidt fjern og ikke som en del af dagligdagen (med undtagelse af forskellige vejrfænomener). Forfatteren Anne Carson, som bor i Island, har beskrevet islandsk natur som tom. I et interview med Nanna Mogensen på Danmarks Radio bliver hun spurgt om islandsk natur ikke er inspirerende for hendes forfatterskab. Hun svarer:

The Landscape, you get used to it. [...] Emptiness. When we first came there, we were struck by the emptiness of the landscape. It’s just lava, rocks and the sea. It seemed refreshingly vacant, in a way, which it is. And when you live there it becomes both a good and a bad thing.¹⁰⁴

Carson sætter her fingeren på følelsen af tomhed, der kan overvælde én i det islandske landskab, en tomhed, som kan både virke tiltrækkende og frastødende. Noget, som til tider, kunne beskrives som en sublim oplevelse. I islandsk samtidslitteratur og kunst bliver islandsk natur tit fremstillet som noget storslået, sublimt og farligt.¹⁰⁵ Edmund Burke beskrev i det syttende århundrede den sublime oplevelse som en slags pervers fornøjelse, en oplevelse fremkaldt af mødet med natur, som på grund af dens enorme omfang eller grusomhed vækker en rædselsfuld spænding, hvor rædsel og fryd går

¹⁰⁴ Nanna Mogensen, vært, *Skønlitteratur*; ”Knust hjerte og rød røv,” DR P1, 11. september 2024, 57 min. (her min. 06:08-08:16), tilgået 3. juni 2025 <https://www.dr.dk/lyd/p1/skoenlitteratur/skoenlitteratur-2024/knust-hjerte-og-roed-roev-11032403373>

¹⁰⁵ Her kan man f.eks. referere til islandsk samtidslitteratur i værker af nogle af største forfatterne i Island i dag. Nogle af dem er udkommet på dansk, se blandt andet, Sigríður Hagalín Björnsdóttir, *Ilden*, oversat af Annette Lassen, København: Lindhardt og Ringhof, 2024, Jón Kalman Stefánsson, *Himmerige og helvede*, oversat af Kim Lembek, Roskilde, Batzer & Co., 2013 og Ófeigur Sigurðsson, *Vildmark*, oversat af Rolf Stavnem, København: Gyldendal, 2016. Litteraturforsker Auður Aðalsteinsdóttir har skrevet om forhold til naturen i islandsk litteratur og kunst i lyset af klimaforandringer i *Hamfarir í bókmennnum og listum*, Reykjavík og Þingeyjasveit: Háskólaútgáfan og Hulda – Náttúruhugvísindasetur, 2023. Se også artikel om forholdet til naturen i islandsk samtidskunst i Vera Knútsdóttir og Heiðar Kári Ranversson, ”Kárahjúkar: mannöld í íslenskri myndlist,” *Skírnir*, 194, nr. 1 (2020): 197-220 og artikel om den islandske natur som perspektiv i Björks musik og videokunst, Ann-Sofie N. Gremaud, ”From within the Porous Body. Modes of Engagement in Björk’s Biophilia Album,” i *Artistic Visions of the Anthropocene North*, red. Gry Hedin og Ann-Sofie N. Gremaud, New York: Routledge, 2018, <https://doi.org/10.4324/9781315311890>

sammen og forandrer vores opfattelse af os selv. Immanuel Kant udviklede begrebet videre til at betegne, hvordan den sublime oplevelse påvirker vores bevidsthed og især bevidstheden om vores begrænsninger som mennesker. I mødet med det sublime føler mennesket sin magtesløshed, sin tomhed, men også sin forbundethed med noget større end én selv, og det kan både være smukt og grusomt.¹⁰⁶ Det er ikke svært at forstå, at en sublim oplevelse kan berige mennesket, men det er ikke en oplevelse, man normalt kan dvæle i over lang tid. Et landskab, der frembringer en sublim oplevelse, er ikke et landskab, vi føler os hjemme i, men et landskab, vi gerne vil besøge og være i stand til at trække os fra, når oplevelsen bliver for overvældende. Naturen i Island er et element, som de fleste, som lever i Island har forstået, at de må kæmpe imod og overvinde. På den måde fremstår mennesket som en lille David, der møder Goliat – og det er ikke nogen hverdagserfaring, men en del af en slags undtagelsestilstand, der gælder liv og død. Anderledes er det i Danmark, hvor naturen ved første blik ikke fremstår særlig farlig. Den er blød og nærende, plejet og fuld af (dyrkede) træer, eller som Carson beskriver i et interview på DR: ”I think of Denmark as a country of trees, not as a country of flatness,” Med en lidt drømmende stemme, siger hun, mens hun beundrer træerne i Humlebæk, hvor hun befinder sig, ”beautifully maintained, happy trees.”¹⁰⁷ En natur, som man nemt føler sig hjemme i.

Naturen i Danmark bliver i dag sjældent forbundet med en sublim oplevelse, men måske er det en fejl. Måske findes det sublime også i den mindre og delikate natur, der er sammenflettet med kulturen. Den danske natur er sart, sårbar og i fare – men den er også indlejret i dagligdagen, hvor træer, vegetation, insekter og fugle uventet finder vej ind i bylivet og det menneskeskabte rum. I Danmark er der ingen, der bor længere væk end ca. 50 km fra kysten, og derfor kan man påstå, at havet og naturen ved kystlinjen er rimelig let tilgængelig for alle i Danmark.¹⁰⁸ Antropologen Cecilie Rubow har undersøgt danskernes forhold til stranden og kystlinjen med udgangspunkt i kysten ved Tisvildeleje i Nordsjælland. Hun skriver i sin bog *Indendørmenneskets natur*:

¹⁰⁶ Simon Morley, *A Short History of the Sublime*. The MIT Press Reader, tilgået 10. oktober 2024 <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-short-history-of-the-sublime/>

¹⁰⁷ Mogensen, *Knust hjerte og rød røv*.

¹⁰⁸ ”Havene i Danmark.” Trap Danmark, tilgået 18. oktober 2023 https://trap.lex.dk/Havene_i_Danmark

Strandgængerne sagde for eksempel, at det bedste ved at gå ved stranden er, at det er en ”meditation over endelighed og uendelighed”; at der er ”lidt helligt og højt til loftet”; at det er ”næsten magisk at komme gennem skoven og se stranden åbne sig”; at ”der er ikke noget mere livgivende end at sidde ved vandet og se solen gå ned”; at ”man glemmer tid og sted og er sindssygt lille”; at ”naturen er min gud, hvis jeg har én”; at ”en aften på stranden kan være næsten overjordisk, som at himlen er rykket ned på jorden”; at det er ”et sted, man går i ét med universet”, og at udsigten over havet kan ”vække en urfølelse af lykke”.¹⁰⁹

Rubow forbinder også oplevelsen på stranden med det sublime og med den opfattelse af naturen, vi har taget i arv. Hun skriver:

Der er ingen vej uden om den romantiske litteratur, hvis indendørsmennesket skal forstå sit udgangspunkt. Uden naturromantikken ville vi ikke tage på stranden, som vi gør i dag. [...] I 1800-tallets romantiske tanke kunne stranden leve op til forestillingen om det sublime, en konfrontation med det vilde og overraskende.¹¹⁰

Rubow beskriver derudover stranden som ”det sted, hvor livet får en særlig fylde, et sted, hvor man kan tanke op for at vende tilbage til hverdagen med fornyet håb,” og som en ”begivenhed, hvor krop og landskab fletter sig sammen.”¹¹¹

Det samme gælder måske skoven, både den vilde og den dyrkede. I 2018 udgjorte skovene ca. 15,7% af Danmarks samlede areal. På hjemmesiden Trap Danmark bliver skovens betydning for indbyggere i Danmark fremhævet: ”Og skoven er traditionelt netop den slags natur, som danskerne helst færdes i. Ni ud af ti danskere er i skoven mindst en gang om året, og det årlige antal besøg i skovene nærmer sig 70 mio.”¹¹² Skoven strækker sig også ind i byen og er en vigtig del af mange indbyggers liv i Danmark. Ifølge en opgørelse fra Institut for Global Sundhed i 2022 halter København dog bagud i forhold til WHO's anbefalinger om indbyggernes adgang til natur og grønne

¹⁰⁹ Cecilie Rubow, *Indendørsmenneskets natur*, 2022, s. 16.

¹¹⁰ Cecilie Rubow, *Indendørsmenneskets natur*, 2022, s. 44-45.

¹¹¹ Cecilie Rubow, *Indendørsmenneskets natur*, 2022, s. 52 og 63.

¹¹² ”Skovene i Danmark.” Trap Danmark, tilgået 18. oktober 2023 https://trap.lex.dk/Skovene_i_Danmark

områder.¹¹³ Disse tal kan dog være lidt skæve, fordi den natur, der ligger tættest på mange indbyggere i Danmark ikke er grøn, men nærmere kan beskrives som gul og blå. Havet og kystområdet er vigtigt for beboere i Danmark, også for københavnere, hvor mange faktisk har daglig kontakt med naturen ved havnefronten, kysten og søerne, selvom de ikke til hverdag færdes i områder, der kategoriseres som grønne. Men opmærksomheden omkring biodiversitet og byboeres adgang til naturen bliver ivrigt diskuteret. Ifølge Københavns Kommunes strategi for 2022-2050 vil kommunen sikre en højere biodiversitet i byen. ”Dette skal bl.a. ske ved at vende tilbagegangen af arter i København, sikre alle københavnere bedre adgang til natur og naturoplevelser samt sikre viden, uddannelse, samarbejder og fællesskaber om biodiversitet.”¹¹⁴ Som den tyske litteratur- og miljøforsker Ursula Heise formulerer det: ”I byerne er udfordringen med menneskets sameksistens med naturen og andre arter ekstra intens, [og derfor må der sættes fokus på] at skabe byer, som også er tilrettelagt for andre arter.”¹¹⁵

Skoven fremstår tit som et afgørende element i dansk kunst og litteratur.¹¹⁶ Nogle gange er den smuk og imødekommende, nogle gange tåget og mystisk, og nogle gange forvirrende og lidt farlig til trods for sin uskyldighed som menneskeskabt natur, ligesom i Helle Helles roman *Hvis det er* fra 2014, hvor en løber farer vild i skoven, når mørket sænker sig, og hører nogen skribe:

Jeg forvilder mig ind i et buskads på vej ud til stien, jeg vægger for mig. Alligevel svirper kviste og grene mod mit ansigt. Der har kun været de to skrig, begge gange fra højre, i retning af vandløbet. [...] Det svier ved mit øre, og der er noget, der klistrer til min kind, spind eller harpiks, jeg gnider på det, mens jeg bevæger mig videre. [...] Jeg gør mig forskellige forestillinger, hun kan være faldet over

¹¹³IS Global Ranking of Cities, tilgået 23. oktober 2023 <https://isglobalranking.org/ranking/#green> og ”Behov for mere natur og friluftsliv i København.” Friluftsrådet, tilgået 23. oktober 2023 <https://friluftsradet.dk/nyheder/behov-mere-natur-friluftsliv-koebenhavn>

¹¹⁴”Biodiversitet i København strategi 2020-2050 – offentlig høring,” Københavns Kommune, tilgået 18. oktober 2023 <https://www.kk.dk/dagsordener-og-referater/Teknik-%20og%20Milj%C3%B8udvalget/m%C3%B8de-20062022/referat/punkt-20>

¹¹⁵ Anders Dunker, ”Meningen med livet i naturen. En samtale med Ursula Heise,” i Anders Dunker. *Genopdagelsen af Jorden. Ti samtaler om naturens fremtid*, oversat af Rune Holm. København: Forlaget Virkeligt, 2020, s.45 og 55.

¹¹⁶ Sophie Wenerscheid, ””Har du faret vild i dunkle skove?” Litterære refleksioner over det moderne menneskes forhold til skoven,” i *Jordskred. Bidrag til den nye naturtænkning*, København og Frederiksberg: Paradox og Forlaget Multivers, 2024.

en sten eller en stub, eventuelt i selve vandløbet. Hun kan have brækket benet eller det, der er værre. Men også have fået en kvist i øjet. Et træ kan være væltet over hende, spørgsmålet er, om hun i givet fald ville nå at skribe først. [...] Det dunker og brænder i min hæl, jeg prøver at fokusere på noget andet. Mit åndedræt i kraven. Den heftige svien ved øret, måske er jeg blevet bidt. Måske af en flåt.¹¹⁷

Den danske skov bliver her beskrevet som et farligt og forvirrende område, men dog ikke uden en vis ironi, som om forfatteren, der måske glimrende fanger den danske sjæl i sine værker, er lidt flov over, at det farligste dyr i skoven måske er en lille bitte flåt.¹¹⁸ Det er noget pinligt over at fare vild i den danske natur og føle sig i fare – når vi er vant til at høre historien om, hvor blid og uskyldig den menneskeskabte natur i Danmark nok er. Men mørket sænker sig over den danske skov ligesom over alle andre skove, og den kan på kort tid forvandles fra noget rekreativt til noget grufuldt, endog farligt. Det samme gælder stranden, som blandt andet stormflod og oversvømmelser i oktober 2023, der medførte store skader, var et bevis på.¹¹⁹ I følgende kapitler vil jeg undersøge jordiske relationer, og især relationer mellem mennesket og naturen, relationer mellem dem som påvirker og dem som er påvirket. I den sammenhæng fokuserer jeg på værker, hvor vegetation, planter og træer, er sat i fokus. Her ser jeg på værker af Mathias Svold og Ulrik Hasemann, Trine Søndergaard og Astrid Kruse Jensen, som alle hovedsageligt arbejder med fotografi, og værker af Rune Bosse, der både bruger naturlige genstande, tegninger og digte i sine installationer. Samtidig vil jeg undersøge, hvordan forfatter Theis Ørntoft arbejder med jordiske relationer, den tredje natur og opfordringen til at blive i besværet i sine værker. Ved at flette kunst og litteratur sammen på den måde, håber jeg at vise, hvordan forskellige kunstarter kan hjælpe os med at tænke teorierne ind i den virkelighed, der møder os i hverdagen for på den måde bedre at forstå dem både i forhold

¹¹⁷ Helle Helle, *Hvis det er*, København: Rosinante & co, 2014, s. 29.

¹¹⁸ Selvom flåten er lille, kan den sagtens være farlig, se ”Flåtbårne sygdomme.” Statens Serum Institut, tilgået 22. januar 2025 <https://www.ssi.dk/sygdomme-beredskab-og-forskning/sygdomsleksikon/flaatbaerne-sygdomme>

¹¹⁹ ”Her ramte stormfloden i oktober.” Miljøministeriet. Kystdirektoratet, tilgået 23. oktober 2024 <https://kyst.dk/klimatilpasning/stormflod-og-beredskab/stormfloden-oktober-2023> og ”Stormfloden den 20. oktober 2023.” LEX - Danmarks Nationalleksikon, tilgået 23. oktober 2024 https://lex.dk/stormfloden_den_20._oktober_2023 Se endvidere, DR. Danielsen Gille, Anna, ”Rapport: Om 50 år kan stormfloder oversvømme tusindvis af boliger i tre danske kystbyer.” 21. oktober 2024 tilgået 21. oktober 2024 <https://www.dr.dk/nyheder/indland/rapport-om-50-aar-kan-stormfloder-oversvoemme-tusindvis-af-boliger-i-tre-danske>

til vores virkelighed, men også i forhold til menneskets evne til at bruge sin kreativitet for at forstå vores relationer i og til naturen i den virkelighed, vi i dag lever i. Samtidig vil jeg med analysen vise, hvordan kunsten stille og poetisk kan være med til at påvirke vores måde at omgås og tænke på naturen, og dermed den tilstand, naturen (mennesker inkluderet) i dag befinder sig i.

4. Ud i skoven (Svold og Hasemann)

Skoven og kysten er de elementer, hvor flest beboere i Danmark søger en naturoplevelse. Det er også disse to elementer, som fotografene Mathias Svold og Ulrik Hasemann har beskæftiget sig med i to forskellige værker, *Kystland* og *Gennem Øjetræet*. Værkerne bestod både af udstillinger og et bogprojekt, som de arbejdede på i fællesskab igennem flere år. *Kystland* udkom i 2019 og *Gennem Øjetræet* i 2023.¹²⁰ Svold og Hasemann er begge uddannede i fotojournalistik fra Danmarks Medie- og Journalisthøjskole, og i deres værker blander de kunstneriske eksperimenter med fotojournalistens blik på menneskets tilstedeværelse i verden og de tilhørsforhold, der findes i dansk natur.¹²¹

Gennem Øjetræet beskæftiger sig med Rold Skov i Nordjylland, og en del af fotografierne er tidligere blevet repræsenteret som en serie ved navn *Rold – The Wild Within*.¹²² I bogen *Gennem Øjetræet* har Svold og Hasemann arbejdet videre med projektet, tilføjet flere billeder, redigeret sammenhængen på ny og fremhævet det mystiske ved skoven og relationer til folketro, blandt andet ved at tilføje tekster af Cecilie Rubow om emnet. I bogen flettes mystik, vildskab, folketro og udnyttelse af naturlige ressourcer sammen med det formål at undersøge om folk i Danmark, ”med tabet af vild natur [har] glemt evnen til at opleve skoven som et mytologisk sted, hvor fantasien kan råde?” som Svold skriver på sin hjemmeside.¹²³

¹²⁰ Mathias Svold og Ulrik Hasemann, *Kystland*, Skanderborg: Book Lab, 2019 og Svold og Hasemann, *Gennem Øjetræet*.

¹²¹ Svold har de seneste år arbejdet videre med idéer om vild og menneskeskabt natur i Danmark, bl.a. i et projekt, han har lavet for *Berlingske*, sammen med fotograf Asger Lagefoged, journalist Michael Lund og grafisk designer Maria Thykjær Jespersen om ni områder, såkaldte Nature 2000-områder, der er udpeget for at beskytte udvalgte dyr, planter og naturtyper i Danmark. Se Michael Lund, Mathias Svold, Asger Ladefoged og Maria Thykjær Jespersen, ”Ni steder ville Berlingske fotograferere vores mest beskyttede natur – her er, hvad vi fandt,” *Berlingske*, 23. november 2024, tilgået 14. april 2025

<https://www.berlingske.dk/indland/ni-steder-ville-berlingske-fotograferere-vores-mest-beskyttede-natur-her-er>. Svold har også sammen med Asger Lagefoged arbejdet på et prisbelønnet fotoprojekt om iltsvind i vandet omkring Danmark, se ”Et stort stykke af Danmark er ved at dø,” *Berlingske*, 30. september 2023, tilgået 14. april 2025 <https://www.berlingske.dk/indland/et-stort-stykke-af-danmark-er-ved-at-doe>

¹²² Se bl.a. Hasemanns hjemmeside, ”Rold” Ulrik Hasemann, tilgået 14 april 2025

<https://hasemannphotos.com/STORIES/Rold/1>

¹²³ Mathias Svold, ”Gennem Øjetræet,” tilgået 10. oktober 2024 <https://mathiassvold.dk/work/the-wild-within/>



Fig. 2. Mathias Svold og Ulrik Hasemann, Fra serien *Rold: The Wild Within*, 2017.

Deres repræsentation af skoven er til en vis grad dokumentarisk, men med et stærkt poetisk strejf, som i et sort-hvidt billede af nøgne træer, der fletter sig sammen og i et billede af en mørkkledt skikkelse, der går alene gennem faldne blade, eller i et billede af et dødt rådyr, som ligger på jorden i skoven og smelter visuelt sammen med efterårsbladene på den menneskeskabte grussti (Fig. 2). Her fornemmer man både fotografernes videnskabelige og dokumentariske tilgang, og en mere følsom og poetisk fremstilling af rædslen og *det uhyggelige*, der lurar i skovens dyb. Med begrebet *det uhyggelige* tænker jeg på Sigmund Freuds begreb, *Das Unheimliche*, som ikke kun beskriver noget, der er skræmmende, men også skildrer den følelse, der opstår, når det genkendelige eller fortrolige pludselig forvandler sig til noget ubehageligt og skrækbetonet og derved bliver ugenkendeligt på trods af de genkendelige elementer, som

på Svolds og Hasemanns billede.¹²⁴ Billedet af det lille og stivnede rådyr, der ligger på skovens bund, er fra 2017, og indgik i den poetiske fortælling, som blev repræsenteret på min udstilling *Snefnug og andre overraskelser* i Fotografisk Center i København i 2022.¹²⁵ Grunden til, at jeg valgte fotografiet af det døde rådyr til udstillingen, var, at værket både tiltrækker og frastøder beskueren på samme tid. Det formår dermed at skabe et rum for refleksion for beskueren, hvor han kan vikle sig ind i den fortælling, Svold og Hasemann fremstiller i værket, og skabe sin egen fortælling. I værket smelter det døde rådyr på en vis måde sammen med jorden, det ligger på, og det faldne løv, der danner et blødt underlag for dyrekroppen. Som beskuer føler jeg et indre behov for at række ud, røre ved dyrets krop, føle om den er blevet kold eller undersøge om den måske endnu er varm, og kan vækkes til live. På den måde fremkalder værket af det døde dyr, på modsætningsfuld vis både en følelse af omsorg og håb.

Gennem Øjetræet er ikke helt igennem en poetisk fortælling i den forstand, jeg bruger begrebet, for her er der både lagt vægt på at informere og oplyse, selvom de fleste billeder, der indgår i fortællingen, inviterer beskueren til at skabe sin egen fortælling. De er både mystiske, romantiske og poetiske. Læseren bliver inddraget i bogen gennem seks fotografier, som flyder over tretten sider, før vi kommer til titelsiden. I disse fotografier åbner skoven sig for læseren som et mystisk væsen, sat sammen af komplekse og til tider mystiske relationer. Skoven fremstår i disse fotografiske værker som en levende og kompleks helhed, der dog hverken synes at have en klar begyndelse eller slutning. Trægrene strækker sig mod hinanden, de vikler sig ind i hinanden, og træer bliver på den måde sammenflettede. Træstammer og trægrene fremstår mørke og skarpe, mens bladene bades i et blødt lys, der gør, at det bliver svært at skelne det ene blad fra et andet. De smelter til noget flydende grønt foran øjnene af mig. Jeg stopper op ved det sidste af de seks billeder og betragter den måde, Svold og Hasemann har fanget sollyset, som bryder gennem morgentågen, en transcendental sol, men alligevel et element, der tilhører vores verden, og giver det hele et skær af eventyr. (Fig. 3).

¹²⁴ Sigmund Freud, *Det uhyggelige*, oversat af Hans Christian Fink, Rævens sorte bibliotek 43, København: Politisk Revy, 2017, s. 7-56.

¹²⁵ *Snefnug og andre overraskelser* og "Snefnug og andre overraskelser," Fotografisk Center, tilgået 29. januar 2025 <https://www.fotografiskcenter.dk/udstilling/snefnug-og-andre-overraskelser>



Fig. 3. Mathias Svold og Ulrik Hasemann, fra *Gennem Øjtræet*, 2023.

Skoven fremstår her som af en anden verden – eller hvis vi tænker os om, så er den verden, som den repræsenterer, lige præcis den verden, vi må forholde os til, mørk, mangfoldig, mystisk og smuk, men svært at fange med ord og i et billede. Skoven er myldrende med liv, dybere og mere kompleks, end vi kan forstå. Skoven og især den skov, der bliver repræsenteret i disse fotografiske værker, er verdens kød, som Merleau-Ponty udtrykte det. I sin bog *Le Visible et l'invisible* beskriver Merleau-Ponty, hvordan hans krop er lavet af det samme kød som verden og forklarer yderligere, hvordan verden også er en del af hans kropslige kød og reflekteres i den.¹²⁶ Forholdet mellem kroppens kød og verdens kød karakteriseres af overlappning og opløsning af grænser.¹²⁷ Merleau-Ponty skriver:

Kødet er ikke materie, ikke ånd, ikke substans. For at betegne det kunne man bruge det gamle udtryk ”element” i den betydning, hvori man brugte det om vand, luft, jord og ild, nemlig i betydningen en *almen* ting, midtvejs mellem det

¹²⁶ Jeg har brugt den engelske oversættelse af *Le Visible et l'invisible*: Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, oversat af Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. Se især side 143-148 og 249-251. Se også Maurice Merleau-Ponty, ”Synligt – usynligt” i *Om sprogets fænomenologi. Udvalgte tekster*, oversat af Per Aage Brandt, Moderne tænkere, København: Gyldendal, 1999, s. 220-249, især s. 230-241.

¹²⁷ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, s. 249.

rum-tidslige individ og ideen, en art inkarneret princip, som indfører en værensstil overalt, hvor der findes et lille gran af det. Kødet er i denne betydning et ”element” af Væren.¹²⁸

I Svolds og Hasemanns fotografi ser vi skoven som verdens kød, ikke en materie, ikke ånd, ikke substans, men en ting, der er ved at blive til, noget, der befinder sig i konstant forandring, en tilblivelse. Fotografierne inviterer beskueren til at komme med ind i skoven, til at synke ind i verdens kød.



Fig. 4. Mathias Svold og Ulrik Hasemanns, fra *Gennem Øjetræet*, 2023.

Igennem hele bogen bliver skoven repræsenteret som et vildt element, et levende element, der kan opsluge én, men også et element, som mennesket til tider færdes hjemmevant i. Mennesker er en del af den livsverden, skoven består af. De hører hjemme i skoven, ligesom blomsterne, egerne og dådyrene. Samspillet mellem det

¹²⁸ Merleau-Ponty, ”Synligt – usynligt,” s. 230-231.

menneskeskabte og det ikke-menneskelige skaber sommetider konflikt i nogle af billederne. Jeg har svært ved at tage øjnene fra et lille sort/hvidt billede af nøgne træer, der strækker sig opad (Fig. 4). Er det en tegning – eller er det et fotografi? Er det eventuelt et fotografi af en tegning? Et gammelt fotografi, der er blevet digitaliseret og fotoshoppet? Det kan jeg ikke finde ud af – men jeg ved dog, at dette billede repræsenterer et blik på skoven, det repræsenterer et subjekt, der oplever skoven fra et bestemt perspektiv, men det prøver ikke at gengive et objektivt syn på skoven. Jeg kigger længe på billedet, betragter træernes uklare omrids og lyset i baggrunden, som flyder gennem skoven. Lyset sammen med de svajende træer skaber en okkult stemning. Det er som i en drøm, hvor træerne ser ud til at kunne omformes til noget andet, end de er, måske noget, der kunne bevæge sig fra et sted til et andet og kommunikere på et sprog, vi kender. På den måde kan billedet opfattes som en illustration af et eventyr eller et folkesagn. For mig er det først og fremmest et billede, hvor træerne bliver repræsenteret som levende aktører, og hvor relationerne mellem beskueren og træerne på billedet bliver synlige.

Jeg stopper også op ved et billede af en picnicbænk, der står midt i en grøn lysning. Rundt omkring bænken er der noget hvidt, som ved første blik viser sig som hvide fjer spredt over et gerningssted, men ved nærmere eftersyn må være kalksten. På bænken er der hvide pletter, sandsynligvis kalkstenspulver. Danmark er lavet af kalksten. Island af forskellige andre stenarter, men slet ikke kalksten. Alligevel fremkalder billedet minder om min fars sidste picnic i en lysning i en skov i Island for ti år siden. Jeg får et sug i maven. Billedet vækker noget i mig. På den måde går jeg i dialog med værket. Jeg tager den fortælling, Svold og Hasemann har skabt, og forandrer den til min egen fortælling. Jeg er tilbage i skoven i Island. Jeg husker enkelte detaljer fra den dag, og jeg skaber en fortælling, hvor bænken på fotografiet fremkalder et billede i mit indre, og dette billede bliver til en knude, der binder forskellige tråde sammen. De hvide pletter på billedet bliver siddende i mig. Følelsen af, at billedet viser et afgørende sted, sidder i mig. Er det et gerningssted? Den samme følelse rammer mig, da jeg kommer til et billede af røde plamager på en husvæg (Fig. 5). Det ser ud som et billede fra et gerningssted. Er det blod på muren? Eftersom jeg kigger længere, ser jeg, at der blot må være tale om et hus, der engang har været malet rødt, og hvor den nyeste maling er skrællet af, så det røde fremstår som blodige pletter på en krop.



Fig. 5. Mathias Svold og Ulrik Hasemann, Fra *Gennem Øjetræet*, 2023.

Inden for fotojournalistikken beskrives fotografier, der viser tegn på en forbrydelse i stedet for at vise selve forbrydelsen, ofte som forensiske billeder.¹²⁹ Forensiske billeder er blandt andet billeder af blodplettede fodspor på et fortov, der henviser til et terrorangreb eller et billede af et forladt, rodet spisebord, der henviser til en kriminel gerning. Forensiske billeder viser os spor af en traumatisk begivenhed i stedet for at vise os selve begivenheden eller forbrydelsen. Men Svold og Hasemanns billede er formodentlig ikke et billede af et gerningssted. Det er ikke et forensisk billede, selvom det gør brug af den forensiske æstetik. Ved at referere til en gerning, der ikke findes, inviterer billedet beskueren til at dvæle ved det, reflektere og skabe sin egen fortælling.

¹²⁹ Paul Lowe, "The Forensic Turn: Bearing Witness and the Thingness of the Photograph," i Liam Kennedy og Caitlin Patrich, red., *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, New York: I. B. Tauris, 2014.

Gennem Øjetræet repræsenterer en fortælling om den mangfoldighed, der til daglig trives i skoven og de forskellige relationer, over både tid og rum, som bliver forbundet og flettet sammen i skoven. Vi ser en stabel af fældede træer, udstoppede dyrehoveder på en restaurant (Fig. 6), to små børn, der hygger sig i skyggen af et træ på et billede, der kunne være fra i dag, men også kunne være fra et andet århundrede. Der indgår flere arkivfotografier fra tidligere århundreder i Svold og Hasemanns fortælling; landskaber, byggerier og mennesker, der udnytter skovens ressourcer ved at gå på jagt eller hugge træer. Der er fotografier, som viser os de mange lag og menneskelige og ikke-så-menneskelige lag, der findes i skoven i dag, af skovindustrien, jægeren og cyklisten, der bruger skoven, af træer, der vokser, af jord og mangfoldig vegetation, og der er et portræt af en tjener på skovrestauranten og en repræsentation af en pige, som svømmer i en skovsø.



Fig. 6. Mathias Svold og Ulrik Hasemann, Fra *Gennem Øjetræet*, 2023.

Det er både liv og død, der indgår i fortællingen, industri, kultur og natur og en mystik, der blandt andet bliver fremhævet ved brug af gamle billeder fra livet i skoven. I en præsentation af værket på Svolds hjemmeside står der: „Her er sagn og overtro gået i arv gennem generationer. Troldmanden Rasmus Rævedis ser tegn i naturen og ofrer dyr for at følge en gammel skik. Hellige kilder springer i skovbunden, og de historiske kroer giver stadig ly for rejsende, som de har gjort i flere hundrede år.”¹³⁰ Titlen *Gennem Øjetræet* er også hentet fra et folkesagn. Bogen indledes med et citat af Poul Lorensen, skovrider i Rold Skov 1920-1940, der fortæller, at blandt Troldskovens Bøge “findes enkelte, hvor Grene eller Stamme vokser, saa de danner Øjer. Trak man en Syg igennem et saadant Hul, blev hans rask.”¹³¹ Her bliver der dannet en konkret forbindelse til folketroen og forklaret, hvordan et folkesagn har dannet inspiration til værkets titel.

Denne mystiske tråd fornemmes også i en novelle af Cecilie Rubow, som er udgivet i en separat folder sammen med bogen. Novellen, der har titlen *Forvandlinger i skoven*, tager blandt andet udgangspunkt i folkesagn og mytologiske fortællinger om skoven. Den beskriver en kvindes møde med skoven, og hvordan hun går igennem øjetræet:

Morgenens tøven er den, alle væsner mærker, når de er på vej ind i en tvivl, der åbner to veje, men de kun finder den mørke farbar. Hun var på afveje, og idet hun tænkte på det, gik hun direkte ind i et fyrretræ, lige igennem det, faldt og landede på maven i halsumpet mos med grankogler og stikkende nåle. [...] Kroppen gjorde ondt efter det første møde med træet. Nåletræernes bark lyste plettet brunt, bukserne var våde, det svuppede i skoene, men vandet gjorde det lettere at gå igennem træerne.¹³²

Her svæver der både mystik og noget poetisk over fortællingen om den danske skov. Kvindens tilstedeværelse bliver defineret ud fra de relationer, hun indgår, når hun bevæger sig igennem naturen. Er hun et menneske, eller er hun et andet slags væsen?

¹³⁰ ”Gennem Øjetræet,” Mathias Svold, tilgået 8. februar 2025 <https://mathiassvold.dk/work/the-wild-within/>

¹³¹ Svold og Hasemann, *Gennem Øjetræet*, uden sidetal.

¹³² Cecilie Rubow, *Forvandlinger i skoven*, Skanderborg: Book Lab, 2023, udgivet med Svold og Hasemann, *Gennem Øjetræet*.

Måske ligger mystikken i, hvordan mennesket bevæger sig rundt i naturen, som en del af naturen, men alligevel et subjekt, der sanser og oplever, mens det bevæger sig igennem øjetræet. I en epiløg til bogen, som Rubow også har skrevet, bliver læseren opfordret til at fornemme poesien i skoven, bevæge sig langsomt og måske undgå andre mennesker, eller i hvert fald at tage det med ro, hvis de møder nogen. Rubow skriver:

Går du ud i en skov, så kravler den samtidig helt ind i dig, for rolige grønne omgivelser kan genoprette din evne til opmærksomhed, forbedre dit humør, din fordøjelse og dit åndedrag. Den øvelse kræver ro, og derfor er det ikke overraskende, at danskere i dag fortæller, at det, de bliver mest forstyrret af i skoven, er andre mennesker.¹³³

Gennem Øjetræet handler om den skov, som hele tiden bliver forstyrret. Den skov, vi besøger for at finde ro, men også den skov, der både er vild og industrialiseret, forvandlet til kultur, men stadig mystisk og bærer af forskellige historier og fortællinger. Det sidste billede i bogen er et fotografi af en skov, der er sin egen, mystisk og kompleks, et element vi kan besøge, men aldrig tilegne os fuldt ud. Skoven er en åben fortælling.

Gennem Øjetræet er også en åben fortælling, hvor beskueren bliver inviteret til at videreføre de erfaringer af skoven, Svold og Hasemann videreformidler, og skabe sin egen. Samtidig kan værket forstås som en invitation til at reflektere over det komplekse forhold til naturen og de mangfoldige jordiske relationer, mennesket er viklet ind i. Den natur, *Gennem Øjetræet* repræsenterer, er hovedsageligt, hvad jeg efter Cecilie Rubow kalder *den tredje natur*; det vil sige en natur, hvor det menneskelige og det ikke-menneskelige er tæt sammenfiltret på en kompleks måde, hvor vi har svært ved at se, hvor det menneskelige, det vil sige, kulturen, starter og bliver ophævet, og hvor det ikke-menneskelige tager over.¹³⁴ Jeg vil i 6. kapitel beskrive og forklare begrebet om den tredje natur mere omhyggeligt.

¹³³ Cecilie Rubow, "Epilog," i Mathias Svold og Ulrik Hasemann, *Gennem Øjetræet*, Skanderborg: Book Lab, 2023. Rubow henviser her til en undersøgelse lavet af Friluftsrådet, *Danskerens brug af naturen – og omfanget af generende oplevelser i mødet med andre brugere*, fra 2014.

¹³⁴ Rubow, *Indendørmenneskets natur*, s. 22-24.

5. Relationer (Søndergaard)

Trine Søndergaard har, ligesom Svold og Hasemann, lavet fotografiske værker fra danske skove med hentydning til mystiske væsener, der bebor skoven, til Jordens geologiske historie og til skoven, som både en ressource og et tilflugtssted for det moderne menneske. I værket *Season of Undefined* fra 2024 har hun fotograferet kæmpestore sten, som står blandt beskyttende træer ved daggry i en dansk skov (Fig. 7 - 8). Stenene kom til Danmark med isen i den seneste istid for mere en 10.700 år siden, fra bjerge i Norge og Sverige, og befinder sig nu i et land uden bjerge.¹³⁵ Ved en rundvisning i udstillingen i Martin Asbæk Gallery den 28. september 2024, forklarede Søndergaard, hvordan sammenfletningen af videnskab og mystik har været inspiration for værket for hende, og hvordan de kæmpestore sten også har været inspiration til forskellige myter og folkesagn.¹³⁶ Stenene har igennem tiden været forbundet med og inspiration til fortællinger om mystiske eller transcendentale væsener, der dvæler i skoven og blander sig i menneskets liv.¹³⁷ Disse transcendentale væsener kan opfattes som repræsentanter for det levende materielle, som gemmer sig i naturfænomener som sten og de elementer i naturen, som mennesket ikke har videnskabeligt kendskab til. Serien *Season of Undefined* kan også læses i sammenhæng med en nyere tendens inden for dansk samtidslitteratur, hvor det mystiske ved naturen bliver fremhævet gennem historier om hekse og overjordiske væsener og med henvisning til folketro og viden.¹³⁸ Denne tendens kan forstås som en slags intolerance

¹³⁵ "Season of undefined," Trine Søndergaard, tilgået 22. januar 2025

<https://trinesondergaard.com/portfolio-items/season-of-undefined/?portfolioCats=9> og Udstillingstekst fra Martin Asbæk Gallery over udstillingen, Trine Søndergaard, *Season of Undefined*, 12.09.2024 - 19.10.2024. Engelsk udgave af teksten findes på Martin Asbæks hjemmeside, tilgået 11. oktober 2024 <https://martinasbaek.com/exhibitions/season-of-undefined/>

¹³⁶ Dette bliver også fremhævet i udstillingsteksten. Se Udstillingstekst fra Martin Asbæk Gallery til udstillingen, Trine Søndergaard, *Season of Undefined*, 12.09.2024 - 19.10.2024.

¹³⁷ I Island har folk igennem århundreder f.eks. troet på 'huldufólk', en slags skjulte eller transcendentale mennesker, der lever i store sten og forhøjninger og gemmer på en viden, der er utilgængelig for de fleste. Folketroen fortæller, at huldufólk beskytter naturen for mennesket og er stadig i dag grunden til, at forskellige steder, sten og forhøjninger er blevet beskyttet. Se bl.a., Bryndís Björgvinsdóttir og Svala Ragnarsdóttir, *Krossgötur. Álfatrú, álfabyggðir og bannhelgi á Íslandi*, Reykjavík: Bjartur, 2018.

¹³⁸ Se bl.a. Charlotte Weitze, *Den afskyelige*, København: Samleren, 2016, Charlotte Weitze, *Rosarium*, København: Gutkind, 2021, Rasmus Daugbjerg, *Trold*, København: Gutkind, 2022, Rasmus Theisen, *Molbohistorier*, Knebel: Antipyrine, 2023, Olga Ravn, *Voksbarneret*, København: Gyldendal, 2023, Peder Frederik Jensen, *Rans Vilje*, København: People's, 2023 og serien *Vølvens vej* af Anne-Marie Vedsø Olsen, der er udkommet i fire bind i 2021-2024. Her kan man måske også fornemme henvisninger til den voksende interesse for folkløse og oprindelige menneskers viden i en større sammenhæng, som bl.a. den populære bog *Braiding Sweetgrass* af Robin Wall Kimmerer vidner om. Se Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teaching of Plants*.

over for videnskabens begrænsninger og intolerance i relation til tendensen til at afvise alt, der ikke kan bevises med videnskabelige metoder. Samtidig kan denne tendens ses som en afvisning af et antropocentrisk perspektiv, hvor mennesket og dets viden er i forgrunden. Ved at tillade mystik og sidestille den med videnskabelig viden, sætter kunstneren fokus på menneskets behov for at forstå verden, samtidig med, at hun viser respekt for det, vi ikke har kendskab til. Det er en anerkendelse af, at naturen er større end vores viden om den. Den kan aldrig blive reduceret til at være udelukkende en genstand for den menneskelige viden.



Fig. 7. Trine Søndergaard, *Season of Undefined*, 2024.

Minneapolis.: Milkweed Editions, 2013. Bogen er skrevet for at vise, hvordan oprindelige folks viden og metoder kan bidrage til en bedre forståelse af naturen, og hvordan denne viden og metoder kan gavne naturvidenskaberne. Bogen har haft en stor succes udover naturvidenskabelige sammenhænge. Se bl.a. Karen Heller, "Braiding Sweetgrass' has gone from surprise hit to juggernaut bestseller," *Washington Post*, 12. oktober 2022, tilgået 18. december 2024
<https://www.washingtonpost.com/books/2022/10/12/braiding-sweetgrass-robin-wall-kimmerer/>



Fig. 8. Trine Søndergaard, *Season of Undefined*, 2024

I Søndergaards fotografier fra de danske skove bliver videnskab, mystik og en personlig tilgang flettet sammen på poetisk vis. I udstillingskataloget til *Season of Undefined* bliver dette fremhævet: ”Søndergaard arbejder med stenene som metaforer for både naturens og menneskets udfordringer, der indimellem kræver, at man må træde nye stier.”¹³⁹ Selv har Søndergaard beskrevet, hvordan hun, i den tid hun har arbejdet på værkerne, har befundet sig i en svær periode i sit liv, og hvordan denne færd i skoven ved dagry og hendes søgen efter de store sten har været en healende proces for hende.¹⁴⁰ At omgås naturen på den måde betyder også at acceptere det, vi ikke helt kan forstå eller ændre. Når vi kigger på billederne, ser vi store sten, som virker lidt malplacerede i den danske skov. De er som hentet fra et andet landskab, men placeret i en dansk skov for at indgå i nye relationer. Jeg føler stenenes stærke nærvær igennem billedet. Jeg ønsker at røre ved dem, at røre ved den bløde mos på den kolde sten, og eftersom jeg ser længere

¹³⁹ Udstillingstekst fra Martin Asbæk Gallery til udstillingen, Trine Søndergaard, *Season of Undefined*, 12.09.2024 - 19.10.2024.

¹⁴⁰ Rundvisning og samtale med Trine Søndergaard i Martin Asbæk Gallery, København, 28. september 2024.

på billedet, kan jeg fremkalde den genkendelige kropslige følelse, der er forbundet med at køre fingrene let over fugtigt mos. Det er en følelse, som er forbundet med en begejstring for det levende materiale, vi er omgivet af, når vi bevæger os i naturen og er opmærksomme og åbne over for de kropslige relationer, vi indgår i. Værkerne repræsenterer en natur, der både vækker nysgerrighed og omfavner beskueren på en varsom måde, samtidig med, at den forekommer mystisk og fremmed. Naturen og den mystik, der er forbundet med den, viser os, at vi må acceptere, at vi som mennesker ikke kan forstå det hele. Vi er ikke herre over naturen. Vi færdes kun i den og er forbundet med den. Det kan godt være, at vi vil fare vild i skoven, men det kan også være, at vi finder nye stier, og at naturen dermed åbner for en ny forståelse, det vil sige, hvis vi lytter efter og tager imod.



Fig. 9. Trine Søndergaard & Nicolai Howalt, *How to Hunt*, 2005-2010.

Værkerne fra serien *Season of Undefined* er idémæssigt forbundet med mange af Søndergaards tidligere værker. I 2005-2010 arbejdede hun, sammen med fotograf Nicolai Howalt, på to fotoserier *How to Hunt* (Fig. 9) og *Dying Birds* (Fig. 10), som handler om menneskets forhold til naturen.¹⁴¹ I *How to Hunt* følger vi mænd på jagt i Danmark. Vi ser dem gå over en gul mark med hunde og geværer. Vi ser dem kigge over bakker og dale efter dyr, de kan skyde. Vi ser dem tage døde fugle op, som de lige har skudt ned ved kysten, og vi ser dem gå opmærksomme og velklædte gennem et snelandskab i en vinterskov og over en hvid mark, hvor de leder efter spor af dyr, de kan dræbe. Der er ikke noget frastødende eller blodigt i Søndergaard og Howalts serie, men alligevel føler jeg afsky for den ligegyldighed for naturen, værkerne formidler og en let tristhed. Mændenes kropsholdning giver udtryk for, at det er noget alvorligt, der foregår. De ser determinerede ud, men alligevel lidt forladte, ligesom de kæmper for noget, der ikke giver mening eller ikke længere er passende. Noget, der engang var et spørgsmål om overlevelse, er nu blevet til en sport, hvor mænd bevæger sig rundt i naturen for at vise sig selv og hinanden, hvor flinke de er med et gevær, eller, som om de ønsker sig tilbage til den tid, hvor fædre og sønner måtte jage, for at de og deres familier kunne overleve. Selvom kvinder og andre køn selvfølgelig kan jage og skyde dyr, er jagten, som repræsenteret i serien tæt forbundet med en maskulin kultur, som da værkerne blev lavet for femten til tyve år siden, hvor jagt måske kunne forbindes med noget sundt og positivt, men som jeg i 2025 først og fremmest forbinder med en indeklemt maskulinitet og kultur i forfald.¹⁴²

¹⁴¹ Trine Søndergaard og Nicolai Howalt, *How to Hunt*, Ostfildern: Hatje Cantz og København: Gyldendal, 2010, Nicolai Howalt og Trine Søndergaard, *Dying Birds*, New York: Hassla Books, 2010. Trine Søndergaard, *203 works*, Göteborg: Gothenburg Museum of Art og København: FabrikBooks, 2020, s.124-143. Se også "How to hunt", Trine Søndergaard, tilgået 22. januar 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/how-to-hunt-2/?portfolioCats=9> og "Dying birds", Trine Søndergaard, tilgået 22. januar 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/dying-birds/?portfolioCats=9> Se endvidere, "How to hunt", Nicolai Howalt, tilgået 26. maj 2025 <https://www.nicolaihowalt.com/work/how-to-hunt-nicolai-howalt/>

¹⁴² Med indeklemt maskulinitet henviser jeg til den trivselskrise imellem unge mænd, der er blevet meget omtalt og en stigning i manofæriske tendenser. Se bl.a., Center for Digital Pædagogik, "Forundersøgelse: Incel-fællesskaber i stor vækst." tilgået 12. juni 2025 <https://cfdp.dk/samfund-og-demokrati/risikoadfaerd-online/vidensbank/rapporter/forundersoegelseincel-faellesskaber-i-stor-vaekst/>



Fig. 10. Trine Søndergaard & Nicolai Howalt, *Dying Birds*, 2006-2010.

Dying Birds er lavet i forlængelse af *How to Hunt* serien. Mens de to kunstnere Søndergaard og Howalt, prøver at repræsentere jagten på en følelsesløs måde i *How to Hunt*, det vil sige uden at give deres holdning til akten til kende, så bliver der i *Dying Birds* fokuseret på fuglenes lidelse og tabte kamp for overlevelse. I femten fotografier bliver der zoomet ind på offeret, de døde og døende fugle, som falder fra himmel til jord efter at være blevet skudt. Her bliver absurditeten og grusomheden ved sportsjægerens gerning mere åbenlys. Vi ser fuglene vride sig frem og tilbage, mens de falder til jorden. Jagten bliver en metafor for menneskets ønske om og bestræbelse på at herske over naturen – og her ser vi, hvordan det lykkes for mennesket at bøje og dreje en lille, men en vigtig, repræsentant for naturen, ikke for at overleve, men for at lege og nyde. Samtidig viser den os, hvad det betyder for andre arter, at vi spiser kød. Er det at spise andre dyr en naturlig del af det at være menneske i det jordiske, eller skulle vi lade være?

Udvalgte fotografier fra *Dying Birds* serien indgik i min udstilling *Snefnug og andre overraskelser* og blev både i Fotografisk Center og på Landskrona Foto fremstillet ved siden af Svold og Hasemanns billede af det døde rådyr og et billede af en menneskabt

industriskov efter en voldsom skovbrand af den svenske fotograf Helene Schmitz.¹⁴³ På den måde blev det element, menneskets til tider farlige og ureflekterede måde at omgås naturen på, som findes i alle værkerne, forstærket gennem udstillingens kurateringsgreb.

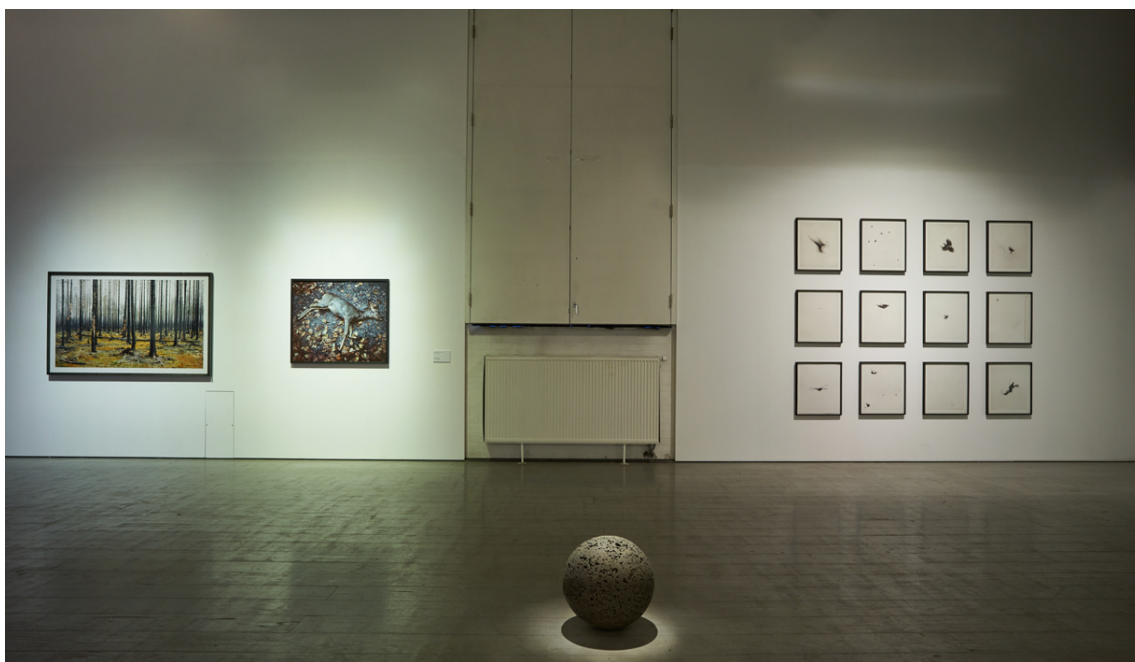


Fig. 11. Installationsbillede fra udstillingen *Snefnug og andre overraskelser* i Fotografisk Center, København, januar 2022. Til venstre ses Helene Schmitz' værk, *Turnings of Fire* fra 2016, derefter Mathias Svold og Ulrik Hasemanns værk fra serien *Rold: The Wild Within* fra 2017, i midten en skulptur fra serien *Geognome* fra 2002 af Tinna Gunnarsdóttir og til højre tolv fotografier fra *Dying Birds*, 2006-2010 af Trine Søndergaard og Nicolai Howalt. Foto: Hendrik Zeitler.

¹⁴³ På grund af de trange omgivelser i udstillingsbygningen måtte jeg finde en anden løsning for præsentationen af værket, da det blev vist i Northern Photographic Center. Her indgik værket i en anden dialog på udstillingen.



Fig. 12. Installationsbillede fra udstillingen *Snefnug og andre overraskelser* i Landskrona, november 2022. Foto: Hendrik Zeitler.

Søndergaard blev først anerkendt som kunstner for sin fotoserie af prostituerede kvinder, *Now That You Are Mine*, fra 1998-2000. I dag er hun mest kendt for sine værker af unge kvinder iklædt hovedtøj fra tidligere århundreder, blandt andet som i serierne *Strude* fra 2010, *Guldnakke* fra 2012-2013 og *Hovedtøj*, som hun har arbejdet på siden 2019.¹⁴⁴ Men selvom Søndergaard er mest berømt for sine portrætter, har hun igennem hele sin karriere også beskæftiget sig med naturen og især menneskets indblanding og relationer i naturen. I 2008-2010 lavede hun værket *Denmark in Transition*, som viser steder i det danske landskab, hvor der er lavet eksperimenter med naturgenopretning. Formålet med disse værker er ifølge Søndergaard blandt andet at vise nogle af paradokserne ved genopretning af naturen, hvor nogle livsformer skal ofres, for at andre

¹⁴⁴ Trine Søndergaard, *Now that you are mine*, Göttingen: Steidl og London: Thames & Hudson, 2002, Trine Søndergaard, *Strude*, København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2010, Trine Søndergaard, *Hovedtøj*, København: FabrikBooks, 2020. Se endvidere Søndergaards hjemmeside, <https://trinesondergaard.com/works/>

kan trives.¹⁴⁵ Her er menneskets indblanding og påvirkning sat i fokus, samtidig med, at beskueren bliver inviteret til at reflektere over sin afhængighed og relationer i naturen.



Fig. 13. Trine Søndergaard, *Denmark in Transition*, 2008-2010.

I værkerne *Callus* fra 2019,¹⁴⁶ *Muld* fra 2020¹⁴⁷ og *Rod* fra 2021 fokuserer Søndergaard på enkelte genstande i naturen; rødder og jord.¹⁴⁸ I *Rod* fotograferer hun trærødder, der strækker sig op over jordoverfladen. Værkerne er mørke og rødderne fletter sig sammen med hinanden, og ind og ud af jorden. I *Muld* ser vi et tætbeskåret udsnit af en pløjemark. Fotografierne er meget mørke og marken fremtræder som et mangfoldigt og kompliceret

¹⁴⁵ "Denmark in Transition," Trine Søndergaard, tilgået 23. januar 2025

<https://trinesondergaard.com/portfolio-items/denmark-in-transition/?portfolioCats=9>

¹⁴⁶ "Callus," Trine Søndergaard, tilgået 22. januar 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/ny-skabelon-med-grid-2/?portfolioCats=9>

¹⁴⁷ "Muld," Trine Søndergaard, tilgået 23. januar 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/muld/?portfolioCats=9>

¹⁴⁸ "Rod," Trine Søndergaard, tilgået 23. januar 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/rod/?portfolioCats=9>

jordisk væsen, hvor noget kan vokse ud af jorden, og noget kan blive til jord igen. Markerne på fotografierne er blevet klargjort til nye afgrøder, og beskueren bliver opslugt af de forskellige linjer, spor og afmærkninger, der kommer til syne i de mørke billeder, når vedkommende udforsker dem dybt eller kigger længe på dem.



Fig. 14. Trine Søndergaard, *Muld*, 2020.

I serien *Callus* (Fig. 15) har Søndergaard isoleret rødder fra deres omgivelser og fremstiller dem på en mørk baggrund. På fotografierne ser vi skadede trærødder, der har den egenskab, ligesom forskellige andre biologiske genstande, at de heler sig selv.¹⁴⁹ På nogle af fotografierne er baggrunden mørkebrun, på andre mørkviolet og endnu andre mørkeblå. Den mørke baggrund minder om den baggrund, Søndergaard bruger i mange af sine portrætter, og *Callus* kan også opfattes som portrætter af træerødder. Dette element

¹⁴⁹ Søndergaard, *203 works*, s. 265-272 og "Callus," Trine Søndergaard, tilgået 22. januar 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/ny-skabelon-med-grid-2/?portfolioCats=9>

fremhæver kunsthistoriker Kristine Kern i sin tekst "Showing What Cannot be Seen", hvor hun skriver: "They look almost human, like old body parts or faces wrinkled by the passage of time. [...] The way the tree roots in *Callus* are shown – excised from their surroundings against a dark background – is highly reminiscent of Søndergaard's portraits."¹⁵⁰ Kern påpeger også, at på udstillingen *Nearer the Time* i Martin Asbæk Gallery i 2018, var *Callus* udstillet ved siden af portrætserierne *Nearer the Time* og *Aegis*, som viser portrætter af kvinder fra forskellige generationer og portrætter af en ung kvinde, der holder sine hænder foran ansigtet som for at skjule sit blik.¹⁵¹



Fig 15. Trine Søndergaard, *Callus*, 2019.

¹⁵⁰ Kristine Kern, "Showing What Cannot be Seen: Four Aspects of Trine Søndergaard's Photography," i Trine Søndergaard, *203 works*, Göteborg: Gothenburg Museum of Art og København: FabrikBooks, 2020, s. 18.

¹⁵¹ "Nearer the time," Trine Søndergaard, tilgået 27. maj 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/nearer-the-time/?portfolioCats=9> og "Aegis," Trine Søndergaard, tilgået 27. maj 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/aegis/?portfolioCats=9>

Ligesom kvinderne i Søndergaards portrætter, ser jeg rødderne som genstande, der befinder sig midt i en proces, og jeg fornemmer, at de gemmer på nogle informationer og fortællinger, jeg må bestræbe mig på at finde frem til. Rødderne er en levende del af det jordiske, en levende materie, der bærer på historie og fortællinger. Søndergaard er lykkes med at vise dem, hver for sig, som unikke genstande. Det er, som om hun fanger deres *aura*. Begrebet *aura* kan ifølge Walter Benjamin beskrives som kernen i eller ved en genstand, en kerne, der bærer på al den erfaring og historie, genstanden bærer i sig. En genstands *aura* er noget, der adskiller den fra andre, gør den unik.¹⁵² I *Callus* kan man godt fornemme det enestående eller unikke ved hver og én rod. Hver rod er fuld af kurver, linjer, sprækker og formidler forskellige informationer til beskueren. Derudover formidler de en fornemmelse for det levende materiale, de består af. Det er, som om vi kan røre dem med øjnene. Ved at se på billedet kan vi mærke røddernes overflade, deres hårde hud eller skal, som titlen *Callus* henviser til.¹⁵³ Derudover kan vi i nogle af dem registrere et hul, som skaber en association til et sted, hvor et nyt liv opstår og fødes. Ved at vise os mangfoldigheden, der findes i en organisk genstand, vækker Søndergaard spørgsmål og inviterer beskueren til at skabe sin egen fortælling. Ved at skabe en relation mellem røddernes unikhed og menneskets personlighed, som portrætteret i hendes andre værker, overfører hun også lidt mystik til værkerne. Naturen fremstår ikke som en videnskabelig genstand, men som et levende subjekt, der både gemmer på viden og inkorporerer noget, vi ikke kan forstå. Ved at kigge nærmere efter kan vi eventuelt blive klogere på naturen og vores relationer i det jordiske. Søndergaards værker inviterer til en samtale, og det er beskueren, der skal skabe en fortælling ud af den repræsentation, der findes i værket. *Callus* kan på den måde forstås som en forgænger til Søndergaards værk *Season of Undefined*. I begge serier er der et levende materiale i forgrunden, og i begge værker tager Søndergaard en genstand i naturen og viser os dens unikhed. I *Season of Undefined* bliver stenene repræsenteret som levende eller 'vitalt materiale' – for at referere til posthumanisten Jane Bennett, som har dekonstrueret grænsen mellem levende og dødt materiale. Bennett skriver: "Med 'vitalitet' mener jeg tingenes evne til ikke blot

¹⁵² Benjamin, Walter, "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder," oversat af Jørgen Holmgaard, *Kulturkritiske essays*, oversat af Peter Madsen og Jørgen Holmgaard, København: Gyldendal, 1998.

¹⁵³ *Callus* betyder hård hud på latin, se "Callus," Online Etymology Dictionary, tilgået 23. januar 2025 <https://www.etymonline.com/word/callus> og "Callus," Trine Søndergaard, tilgået 22. januar 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/ny-skabelon-med-grid-2/?portfolioCats=9>

at forstyrre eller blokere menneskers vilje og planer, men også fungere som kvasi-agenter eller kvasi-kræfter og med selvstændige mål, tilbøjeligheder og tendenser.”¹⁵⁴ Selvom sten forekommer mange mennesker at være passive genstande i naturen, bliver de påvirket af både tid og rum (omgivelser), samt andre agenter eller aktører i naturen. Hvis vi holder op med at se andre materielle genstande som døde, vil det fremhæve en forståelse for jordiske forbindelser og relationer. Bennett skriver: ”Jeg tror, at møder med den livagtige materie kan afkøle mine fantasier om menneskeligt herredømme, sætte skarpt lys på den fælles materialitet i alt eksisterende, afdække en bredere fordeling af agens og omforme selvet og dets interesser.”¹⁵⁵

Sten er et godt udtryk for alt det levende, der findes i naturen, som vi ikke så nemt kan få øje på. Vi ser sjældent, hvordan en sten reagerer på sine omgivelser (for eksempel vejr, insekter, der bebor den, vegetation, der vokser på den, mennesker eller andre større pattedyr, som sætter sig på den eller skubber til den), men vi kan prøve at forstå den som levende materie, der både bliver påvirket og påvirker sine omgivelser. I Søndergaards værker fremstår stenene ikke som passive objekter, men levende genstande, der bærer på noget, og som vi måske kan forstå, hvis vi bare er opmærksomme nok. ”I use the camera to listen to the world”, har Søndergaard sagt om sin metode.¹⁵⁶

Søndergaard lytter til verden, mens hun arbejder og udfører sin kunstneriske proces. På den måde giver hendes arbejdsmetode en genklang i Hartmut Rosas resonanstheori. Som jeg vil forklare dybere i 10. og 11. kapitel, opfordrer Rosa med sin teori os til at sænke farten og høre efter, være opmærksomme, når verden taler til os og svare tilbage. Det grundlæggende træk i resonanserfaringen er ifølge Rosa den overbevisning, ”at der står en entitet over for os, der formår at tale med sin ’egen stemme’.”¹⁵⁷ Her nævner Rosa kunstværket som en entitet, som kan tale til os på den måde. Det minder mig også om, at det ikke er selve stenene eller rødderne, som taler til os i Søndergaards værker, men kunstnerens præsentation af sten og rødder. Søndergaard

¹⁵⁴ Jane Bennett, *Levende materialitet. Tingenes politiske økologi*, oversat af Ole Lindegård Henriksen, København: Mindspace, 2021, s. 8. Se også en god analyse af Bennetts teorier i Gremaud, ”From within the Porous Body. Modes of Engagement in Björk’s Biophilia Album.”

¹⁵⁵ Bennett, *Levende materialitet*, s. 228-229. Jeg kommer tilbage til Bennett og betydningen af vibrerende livagtig materie i 15. kapitel, hvor jeg analyserer Solvej Balles værk *Om udregning af rumfang* og dens interesse for bl.a. sten som aktør i naturen.

¹⁵⁶ Merete Pryds Helle, ”Everything is Illuminated by its Opposite,” i Trine Søndergaard, *203 works*, Göteborg: Gothenburg Museum of Art og København: FabrikBooks, 2020, s. 22.

¹⁵⁷ Rosa, *Resonans*, s. 323.

repræsenterer sten og rødder i sine værker, og det er i kunstværket, vi møder dem. Det er også i kunstværket, at ligheden mellem forskellige levende materialer, og dermed menneskets forbundethed med Jorden og andre levende jordiske væsener eller aktører, bliver fremhævet. Dette element er også omdrejningspunktet i Søndergaards værk *Borgherre* fra 2019-2020.

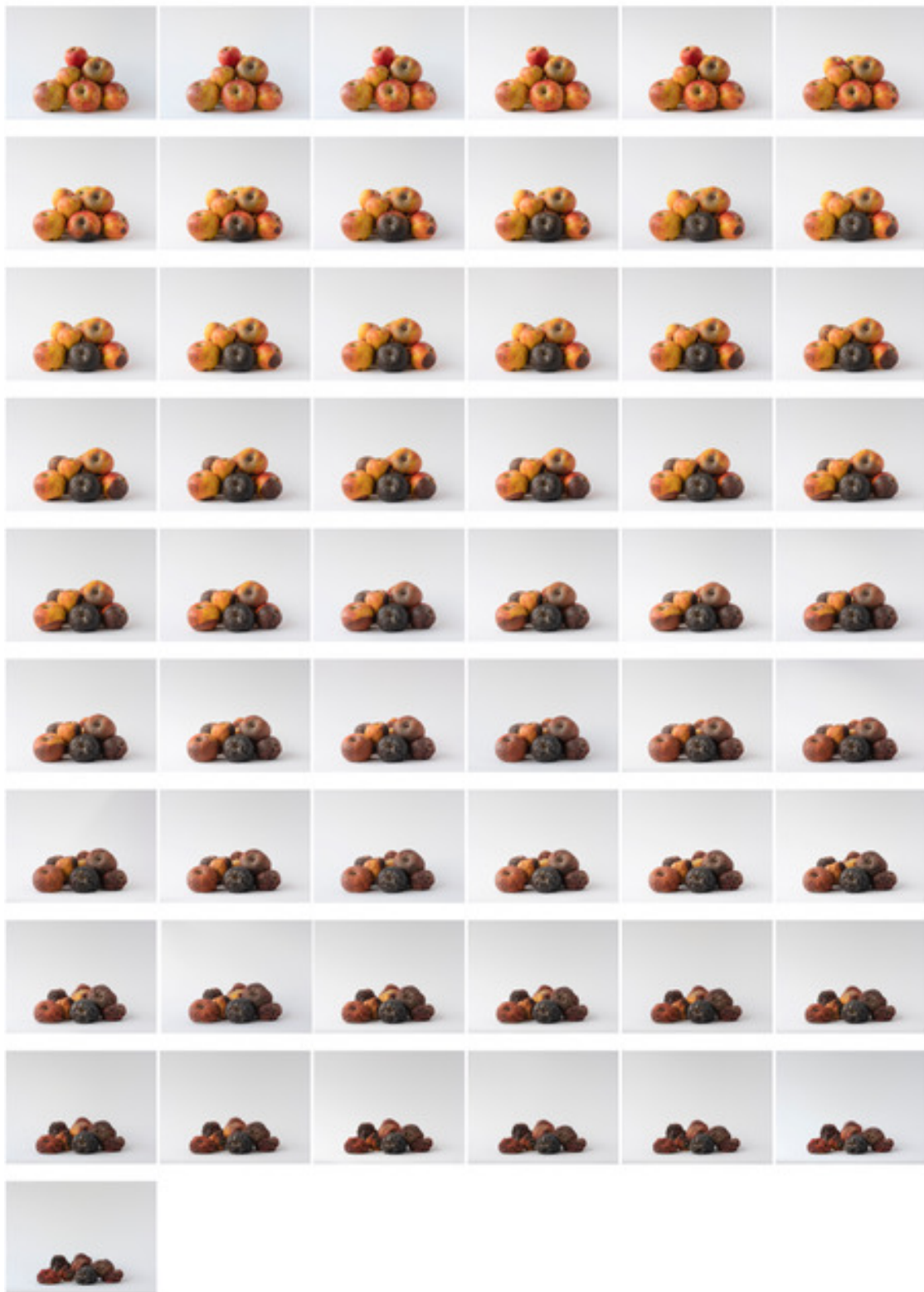


Fig. 16. Trine Søndergaard, *Borgherre*, 2019-20.



Fig 17-20. Trine Søndergaard, *Borgherre*, 2019-2020.

Værket *Borgherre* består af 55 billeder af otte æbler, der ligger på et bord og ældes over tid (Fig. 16).¹⁵⁸ På det første billede ser de nydelige ud, lige til at spise, og forfaldet går langsomt (Fig. 17). På billede seks kan man fornemme, at det æble, der ligger nederst i bunken er begyndt at blive blødt og har en fugtig plet. En lille plet på æblet ved siden af bliver også større. På det tiende billede (Fig. 18) har vi et helt uspiseligt æble, og på billede 25 (Fig. 19) er de blevet til tre helt uspiselige og tre ret dårlige æbler, det vil sige set fra et menneskeligt synspunkt. De to, der ligger bagest, kan vi endnu ikke få øje på. Men så sker der en forvandling. De mørke og uspiselige æbler begynder på billede 52 (Fig. 20), der også er den 52. uge i projektet, at være helt udtørrede, og måske endda ubrugelige i menneskets verden, men også smukke som de ligger der og viser deres mange folder og en smuk farvepalette i mørke, røde, sorte og brune nuancer. Serien i sin helhed kan også få beskueren til at tænke på livets gang, hvordan det levende rådner og bliver til en jordisk kompost, der igen kan give liv til noget nyt. Det, som mennesket måske opfatter som uspiseligt og dermed ubrugeligt, viser sig at være meget brugeligt i den jordiske sammenhæng.

Søndergaard har selv sagt, at det, der inspirerede hende, da hun lavede værket, var hendes egen alder, der begyndte at vise sig på hendes krop. Når vi bliver ældre, lægges huden i folder, den bliver mere tør, og pludselig begynder der at dukke mørke pletter op hist og her på kroppen. Serien *Borgherre*, som tager sit navn fra en æblesort, der har vokset i haven ved Gammel Holtegaard, nord for København, siden 1756,¹⁵⁹ kan ses som en metafor for kroppens smukke forfald, for forfaldet i Søndergaards billeder er ikke et trist forfald, men et bemærkelsesværdigt og smukt billede på, hvordan tiden påvirker en

¹⁵⁸ Søndergaard, *203 works*, s. 1-7 og "Borgherre," Trine Søndergaard, tilgået 22. januar 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/borgherre/?portfolioCats=9>

¹⁵⁹ Værkerne blev lavet i forbindelse med Søndergaards udstilling, *Nearly Now*, Gammel Holtegaard 5. februar – 5. april. 2021. På grund af covid-pandemien var udstillingen lukket for offentligheden, men Søndergaard inviterede forskellige kuratorer og andre gæster til udstillingen, fire ad gangen. Jeg blev inviteret på besøg den 23. februar 2021 og fik en rundvisning med Søndergaard, hvor hun bl.a. fortalte om, hvordan hendes egen krop og dens forældelse gav inspiration til værket. Søndergaard er født i 1972 og beskrev i sin rundvisning, hvordan det, at nærme sig de 50 år, fik hende til at tænke på tid og kroppens forældelse i et nyt lys. For mere info om udstillingen, se "Trine Søndergaard. Nearly Now," Gammel Holtegaard, tilgået 23. januar 2025 <https://gmlholtegaard.dk/da/udstillinger/trine-soendergaard/> og "Borgherre," Trine Søndergaard, tilgået 23. januar 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/borgherre/?portfolioCats=9> Jeg har selv tidligere skrevet om udstillingen, se Sigurðardóttir, *Snjóflygsur á næturhimni*, s. 169-173.

biologisk proces.¹⁶⁰ På den måde får serien én til også at tænke på vores slægtskab og lighed med andre arter på Jorden.



Fig. 21. Trine Søndergaard, *Stille Vand, Store Vildmose, Nordjylland*, 2024.

Denne undersøgelse af tiden og af biologiske processer er også et stærkt element i Søndergaards værk *Stille Vand* (Fig. 21). *Stille Vand* er sammensat af forskellige serier med fotografier af glas med jord fra forskellige geografiske steder, der har personlig betydning for Søndergaard. Kunstneren blander jorden med vand og fotograferer glassene flere gange. I begyndelsen er vandet mudret, men som tiden går, falder muddret ned på bunden, og vandet genvinder sin klarhed, men som Søndergaard selv beskriver, så tager vandet farve fra mødet og forvandles for altid.¹⁶¹ Billederne er fulde af detaljer og nærvær.

¹⁶⁰ Kroppens forfald og fokus på, hvor smuk en ældningsproces kan være, er også et tema i værket *Untitled* fra 2021, hvor Søndergaard har fotograferet forskellige ældre kvinder, der skjuler sig bag deres hår, som omslutter deres hoveder og hals. "Untitled," Trine Søndergaard, tilgået 26. maj 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/untitled-2/?portfolioCats=9>

¹⁶¹ Samtale med Trine Søndergaard i Martin Asbæk Gallery, København, 28. september 2024 og "Stille vand," Trine Søndergaard, tilgået 23. januar 2025 <https://trinesondergaard.com/portfolio-items/stille-vand/?portfolioCats=9>

Jorden, som blandt andet er hentet fra forskellige steder, Søndergaard selv har boet, blandt andet hendes barndomshjem, og det sted, hun boede sammen med sin nu tidligere mand i adskillige år, fotograferes med stor respekt for den historie, den bærer med sig og den materialitet, den indeholder. Hun gør den nærværende. Det er ikke, hvilken som helst jord, men en særlig og unik jord. Værkerne gengiver på den måde en respekt for både jorden og for alle de minder og fortællinger, vi bærer med os gennem tiden, og er en del af vores identitet. Søndergaard viser os her, hvordan mennesket er jordisk forbundet.

I næste kapitel vil jeg se nærmere på, hvordan mennesket er jordforbundet, samtidig med, at jeg undersøger sammensmeltningen af natur og kultur, som den fremstår i Theis Ørntofts romaner, *Solar* og *Jordisk*.

6. Den tredje natur (Ørntoft)

I romanen *Solar* fra 2018 vandrer en ung mand, Theis, gennem det jyske landskab. Den unge mand er en slags alter ego for forfatteren Theis Ørntoft, som i romanen beskriver både sine tanker og sin desperation over klodens tilstand. Da Theis går over en eg og tager nogle uskarpe billeder på sin telefon af en musvåge, og lidt senere går forbi en løvepark midt i Jylland, begynder han også at tænke på begrebsparret natur og kultur.

Hvad der var natur og hvad der var kultur, var et spørgsmål som jævnligt blev diskuteret blandt mennesker; før vandringen havde jeg overværet en debat på de sociale medier udløst af den danske regering, som endnu engang havde slækket på de regler der forhindrede landmænd i at smadre jorden og grundvandet totalt. Diskussionen havde handlet om, hvorvidt en *rapsmark* nu var enten natur eller kultur. Af grunde jeg ikke helt kendte, lød det til at debattører – i det hele taget hvad angik dette natur-kultur-spørgsmål – fordelte sig sådan, at højreorienterede generelt anså rapsmarken for en del af naturen, mens den for venstreorienterede tilhørte kulturen. En rapsmark, hævdede en del venstreorienterede, var tegn på *menneskets indgreb i naturen*. Rapsplanterne var genmodificerede og manipulerede, frøene var sået i mulden af store maskiner, og mulden selv var fuld af kunstige sprøjtemidler og gødning, så der var intet naturligt over disse syntetiske gule felter rundt omkring i det danske forårslandskab. Ofte havde det slået mig at den generelle uenighed mellem højreorienterede og venstreorienterede på dette punkt havde rod i selve menneskesynet og hvorvidt man anså mennesket for ondt; en tanke som mange venstreorienterede syntes at have en forkærlighed for.

Men sandheden var, at ingen af de to teorier om rapsmarkens placering gav mening. Den var hverken et felt i naturen eller i kulturen. Og årsagen til denne fejlslutning var ikke dem der diskuterede emnet. De var i og for sig sagesløse.

Årsagen var sproget.

Det var sproget, der var årsagen til misforståelserne.

[...]

Det var de gamle sproglige begreber om naturen og kulturen der gjorde det umuligt for folk at finde frem til noget nyere og sandere. [...] En rapsmark er hverken natur eller kultur, den er noget tredje og på sin vis ukendt, og derfor skal den ikke tvinges ned i de kategorier, for den hører ikke hjemme her; modsætningen mellem naturen og kulturen er falsk og forældet, selvfølgelig er den det, vi ved det godt, og det er derfor vi bliver forvirrede og mærker at noget ikke stemmer når vi forsøger at argumentere for det ene eller det andet. Hvis en rapsmark skulle være kultur – hvad så med reagensglasbarnet? Er det også kultur?

[...]

Så stop med at snakke om naturen, som om den findes adskilt fra alt andet. Det gælder også mig selv. Stop med det. Stop med at snakke om kulturen, som om den findes adskilt fra alt andet. Stop med at snakke om den *uberørte natur*, som om den findes derude, adskilt fra alt andet. Stop med at snakke om den *forurenede natur*, som om den findes derude, adskilt fra alt andet. Stop med at snakke om utopien som om den findes adskilt fra alt andet. Stop med at snakke om dystopien som adskilt fra alt andet. Stop med at snakke om klimakrisen som adskilt fra alt andet. Stop med at snakke om finanskrisen som adskilt fra alt andet. Stop med at snakke om flygtningekrisen som adskilt fra alt andet. Stop med at snakke om noget som helst, som om man fatter det mindste af hvad der forgår. Vi fatter ikke hvad der forgår. Alt er vævet sammen og forbundet. Alt har årsager, alt har virkninger i et uoverskueligt multidimensionalt væv.

[...]

Det private er ikke politisk.

Det private er planetarisk.¹⁶²

Ørntoft påpeger her, hvordan ikke bare rapsmarken er hverken natur eller kultur, men noget tredje, og hvordan alt er forbundet og flettet sammen. Klimakrisen kan ikke adskilles fra flygtningekrisen og finanskrisen. Alt er forbundet ifølge Theis Ørntoft. Naturen er planetarisk, kosmisk, jordisk, og de begreber, vi bruger til at beskrive den, kan

¹⁶² Ørntoft, *Solar*, s. 65-68.

virke utilstrækkelige. Vi har brug for nye begreber for at tale om naturen og vores relationer på planeten, og Ørntoft har selv været med til at udvikle nye begreber for at tale om klodens tilstand og jordiske relationer.

I en artikel fra 2018 introducerer Ørntoft begrebet *hyperabjekt* til at betegne en sammensmeltning af natur og kultur. Begrebet har han sammensat af Julie Kristevas *abjekt* begreb, som henviser til kropsligt affald eller udskilning og Tim Mortons begreb om hyperobjekter som abstrakte objekter, der overskrider menneskets forståelsesevne.¹⁶³ Et abjekt er hverken subjekt eller objekt, men noget, der befinder sig flydende i en konstant forvandling. Et abjekt er noget velkendt, der bliver ukendeligt.¹⁶⁴ Et abjekt kan være noget, der er en del af mennesket, men alligevel ikke, et kropsligt affald for eksempel. Kristeva forklarer begrebet blandt andet på følgende vis:

These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit—cadere, cadaver.¹⁶⁵

På grundlag af Kristevas og Mortons teorier har Mikkel Krause Frantzen udviklet begrebet om hyperabjekter videre og beskriver det ”som en planetarisk infrastruktur af affald.”¹⁶⁶ Han tilføjer, at ulig Mortons hyperobjekter er hyperabjektet ”et historisk og materialistisk begreb, der er forankret i en kropslig og affektiv materialitet på en måde [...]. Det indfanger såvel det materielle affald rundt om på kloden som de mennesker, der

¹⁶³ Theis Ørntoft, ”Rejsen til Yamal,” *Kritik*, årg. 49, nr. 216/217, 2016, s. 50-58. Se endvidere Mikkel Krause Frantzens forklaring af begrebet i Mikkel Krause Frantzen, *Klodens fald. Æstetiske og økologiske perspektiver på olie, plastik og andre hyperabjekter*, København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi, 2021, se især s. 11-15. Om Mortons begreb hyperobjekt, henvises til Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2013. Om Kristevas abjekt begreb, se Julia Kristeva, ”Approaching abjection,” i *Powers of Horror. An Essay of Abjection*, oversat af Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982. Se endvidere Aðalsteinsdóttir, *Hamfarir í bókmenntum og listum*, s. 115-116 og s. 197-199.

¹⁶⁴ Bent Fausing, *Bevægende billeder. Om affekt og billeder*, København, Tiderne Skifter, 1999, s. 54-57.

¹⁶⁵ Kristeva, ”Approaching abjection,” s. 3.

¹⁶⁶ Frantzen, *Klodens fald*, s. 11. Se også Krause Frantzen og Bjering, ”Ecology, Capitalism and Waste.”

meget konkret mærker klimakrisens konsekvenser på egne kroppe.”¹⁶⁷ Selv nævner Ørntoft gigantiske øer af plastik som et eksempel på et hyperobjekt. Han skriver:

Man ser dem for sig som omkringflydende øer der vokser, indtil de antager karakter af reelle nye geografiske kontinenter; en helt ny planetarisk geografi produceret af menneskecivilisationen og dens ubegribelige monstrøsitet. Og ikke nok med at disse civilisationens objekter - som hverken kan siges at tilhøre civilisationen eller naturen - er ved at danne en helt ny geografi på kloden; plastikpartiklerne indoptages af økosystemerne: fuglene bruger plastikken til at bygge reder med, algerne indoptager plastikken, fiskene konsumerer algerne, og til sidst konsumerer vi fiskene. Ad disse veje indtager vi altså os selv og vores civilisations rester i monstrøse loops. De sidste rester af den tænkte grænse mellem natur og kultur er på denne måde endegyldigt forsvundet, liv og ikke-liv er 'igen' vævet sammen, men på en ny, uprocessérbar og katastrofal måde.¹⁶⁸

Mennesket, det kropslige væsen, der producerer kultur, har skabt et fænomen, hvor liv og ikke-liv flettes sammen, hvor kultur og natur væves og filtreres sammen. Ørntoft beskriver her det, som jeg lig med Cecilie Rubow, vil kalde *den tredje natur*.

Cecilie Rubow deler menneskets opfattelse af naturen op i tre kategorier, a) den første natur, som defineres ved, ”at der ikke har været mennesker eller kulturel prægning indblandet”, b) den anden natur, der bliver ”defineret ved menneskers bearbejdning” og c) den tredje natur, som kendetegnes ved en total sammenfiltrering mellem kultur og natur, ”hvor mennesker er så grundigt viklet ind i samarbejderne med planter, dyr og mineraler, at vi ofte overser, hvor meget alle de andre bidrager med.”¹⁶⁹

Idéen om den tredje natur har mange lighedspunkter med, hvad den engelske forfatter Daisy Hildyard har kaldt *den anden krop* (e. the second body).¹⁷⁰ Begrebet den anden krop betegner alle de relationer, alle de påvirkninger, vores krop har på Jorden, når vi for eksempel bevæger os rundt, taler i en telefon med batterier lavet med materiale fra en mine i Congo, drikker kaffe, der er blevet fragtet fra Sydamerika, og tager en

¹⁶⁷ Frantzen, *Klodens fald*, s. 13.

¹⁶⁸ Ørntoft, ”Rejsen til Yamal,” s. 58.

¹⁶⁹ Rubow, *Indendørsmenneskets natur*, s. 22-24. Direkte citat fra s. 24.

¹⁷⁰ Daisy Hildyard, *The Second Body*.

bomuldsskjorte på, der er produceret i Bangladesh. Alle vores bevægelser og beslutninger i en globaliseret verden hænger sammen med andre menneskers og andre arters liv. Som Hildyard skriver: “The smallest half-conscious acts of your first body, such as turning on the kettle, or turning down the thermostat are transformed, by the existence of your second body, into momentous political decisions which have global impact.”¹⁷¹ Hun tilføjer, at i vores klimakritiske tider bliver den anden krop en rædsel for den første krop, den krop, vi bevæger os i og er i. Men hun påpeger også, at det kan være svært at skelne mellem den første og den anden krop. Vi flyder ud i verden, og verden flyder ind i os. „The activity of a certain species of algae in the South Pacific has determined the composition of the air that you are breathing right now. For the second body, there is no stable boundary between one species and another: we’re all in the same boat.”¹⁷² Vi hænger med andre ord sammen med andre arter. Vi ånder ind, og vi ånder ud, og vores ånd flyder sammen med ånden fra andre arter. Virusser og bakterier bosætter sig i os, og vi bosætter os i andre arters hjem. Vores forbundethed med andre arter er en jordisk forbindelse, der finder sted i den kritiske zone.

Idéen om den anden krop kan også fornemmes i Ørntofts roman *Jordisk*, hvor forskellige personers handlinger påvirker livet andre steder på kloden. I romanens begyndelse møder vi Miriam, som bestiller en marmorplade fra Italien til sin fine lejlighed på Frederiksberg. Miriam er lidt tvivlende om, hvilken plade hun skal vælge, men beslutter sig efter lange overvejelser og køber den via et klik på nettet. Lidt senere får vi en detaljeret beskrivelse af marmorpladens produktionsproces i Toscana.

For millioner af år siden, da det meste af Toscana stadig lå under vand, opstod alperne på havets bund. Koraller og havorganismers efterladenskaber sank ned og dannede med tiden de dybe lag af kalk, som senere, da vandet trak sig tilbage, og havbunden blev blotlagt, steg op i landskabet som bjerge. Kalk kan forblive, hvad det er, en hvidgrå eller gullig stenart i sin egen ret, men den kan også komme under tryk fra andre mere hårdføre bjergarter, som for eksempel granit, og sker det, bliver kalken til sidst til marmor. [...] I dag er der så mange marmorbrud i de apuanske alper, at bjergtoppene set på afstand kan se ud til at

¹⁷¹ Hildyard, *The Second Body*, s. 32.

¹⁷² Hildyard, *The Second Body*, s. 57.

være dækket af sne, et indtryk der bliver forstærket af den vidtstrakte mørkegrønne vegetation og af himlen på de dage, hvor den er blå. Men tog man en tur derop, ville man hurtigt indse, at det ikke var tilfældet. Man ville passere en støvet lastbil, som kom kørende ned fra bruddene, man ville se grupper af arbejdsfolk med sikkerhedshjelme, gravkøer der med klørne greb ind under tonstunge marmorstykker, og store kædesave med elektriske diamantklinger i færd med at fræse blokke ud af den nybrudte marmor.

Alle disse ting fandt sted som på enhver anden arbejdsdag i bruddet Cava Querciola No. 147 den tiende august 2022. Det var morgen og solen brændte på en dybblå himmel over bjergene.¹⁷³

Ørntoft skriver her om den anden krop, hvordan vi med vores beslutninger og gøremål i hverdagen påvirker livet andre steder på kloden, hvordan alt hænger sammen i det jordiske. Fra Toscana bevæger romanen sig videre til Frederiksberg, hvor marmorpladen bliver hejst med en kranvogn op til Miriams lejlighed på Gammel Kongevej. ”Marmorbordpladen var hvor den skulle være, besværet var overstået.”¹⁷⁴ Senere i bogen møder vi den antropologistuderende Laura, som bekymrer sig over, hvordan skellet mellem produktion og forbrug har skabt en fremmedgørelse eller alienation:

Vi levede i årtusinder, muligvis millioner af år, før et marked opstod. Før de moderne handlesamfund indsamlede vi det, vi havde brug for. Der fandtes ikke noget sted, vi kunne afsætte det, der fandtes intet skel imellem produktion og forbrug i naturen. Vi samlede det, vi behøvede, forråd, planter, bær, rødder, vi gik på jagt. For mig er det grundtrækket ved kapitalismen. At der på et tidspunkt opstod et skel imellem produktion og forbrug.¹⁷⁵

Her peger Ørntoft på, hvordan kapitalismen er forbundet med den vej, vi bevæger os ned ad i forhold til klodens tilstand. Som allerede er blevet nævnt tegnede han i *Solar* en linje mellem klimakrisen og finanskrisen, og i *Jordisk* bliver klimakrisen opfattet som et resultat af især kapitalismen, som det system, der æder fra Jordens ressourcer, et

¹⁷³ Ørntoft, *Jordisk*, s. 85-86.

¹⁷⁴ Ørntoft, *Jordisk*, s. 87.

¹⁷⁵ Ørntoft, *Jordisk*, s. 159.

synspunkt, som både Laura og især Miriams storebror Joel, kommer ind på flere gange i romanen. Og fra Lauras monolog kan vi gå tilbage til Miriams lejlighed på Gammel Kongevej, hvor Joel diskuterer klimakrise og kapitalisme og sætter sin lillesøster på plads over marmorpladen. ”Vestens økonomi har mistet sit jordelement,” siger Joel. ”Alle mærker det. Alt er blevet til luft. Fornemmelsen af, at noget er rivende galt, men på en abstrakt og uforståelig måde.”¹⁷⁶ Senere i bogen, når Joel diskuterer med Laura, kommer den samme tanke til ham igen.

I tavsheden der fulgte, kom han til at tænke på noget, hans gamle morfar engang havde sagt. Han havde talt om forbindelsen mellem gullet og dollaren, der var forsvundet i begyndelsen af halvfjerdserne. [Morfar] Ernst havde været fundamentalt imod denne tabte forbindelse, han havde hævdet, at ingen kunne forklare ham, hvad fritflydende valutakurser var, ja, hvad verdensøkonomien som sådan egentlig var, når den havde mistet sin forbindelse til det fysiske guld, til de jordiske materialer, der engang havde givet pengene værdi.¹⁷⁷

Ørntoft kommer ind på dette samme tema forskellige steder i romanen. I den sidste del, *Alices Bog*, reflekterer moren Alice over sin søns holdninger til kapitalismen, og især, hvordan liberalismen som produkt af oplysningstiden og moderniteten havde overset sin forbundethed til Jorden:

Hun huskede noget, han havde skrevet om liberalisme dengang. At liberalismens idé om personlig frihed baserede sig på nærmest total biologisk uvidenhed, idet den luft liberalisterne gik og indåndede, alt imens de udleverede deres fantasier om uafhængighed, var produceret af planterne og skovene.¹⁷⁸

I et oplæg på Ærø Litteraturfestival i september 2024 beskrev Ørntoft, hvorfor det var vigtigt at vise, hvordan ”Vesten har mistet forbindelse til den psykiske verden.” Han ville derfor i sin roman understrege, at alt kommer et sted fra. Alt har en jordisk forbindelse.

¹⁷⁶ Ørntoft, *Jordisk*, s. 97.

¹⁷⁷ Ørntoft, *Jordisk*, s. 159-160.

¹⁷⁸ Ørntoft, *Jordisk*, s. 579.

Noget, han selv siger, har været en slags hemmelighed i den tidsånd, han voksede op i, i Danmark i 90'erne. ”*At blive i besværet*, det er at være bevidst om sin psykiske verden,” tilføjede Ørntoft og nævnte i denne forbindelse, at det var vigtigt for ham at skrive en roman, hvor ingen slipper ud af det jordiske.¹⁷⁹

Som jeg vil komme ind på senere, er *Jordisk* skrevet under stor indflydelse af Latour, men især Haraway, og både Haraway og Latour har inspireret og påvirket andre forfattere og forskere, jeg tager udgangspunkt i. Det gælder blandt andet både Hildyard og *Indendørmennesket* af Cecilie Rubow, hvor hun beskriver den tredje natur og sammenfletninger mellem forskellige arter.¹⁸⁰ Rubow skriver:

Den tredje naturs blik er, at vi, trods de økologiske kriser, skal være nysgerrige og vænne os til, at det forfærdelige og skræmmende også rummer det underlige og vidunderlige. [...] Budskabet i den tredje naturs krisebevidsthed er, at vores fortsatte overlevelse afhænger af, at vi lærer, hvordan vi bedst kan leve og dø med disse sammenfiltringer. [...] Væk er de store historier om, hvordan man kan møde naturen og blive ét med den i unikke øjeblikke af ophøjet ro. Væk er historierne om, at det er i de uberørte beskyttede områder af rekreativ natur, at man finder den egentlige natur og sit egentlige jeg. Det var den moderne verdens mest romantiske historie om sig selv. Individet og den store uberørte natur spejlede sig i hinanden i historier om storhed og erobring. Men det er en anden vej, vi skal se nu, siger den tredje natur.¹⁸¹

Rubow nævner Haraway som ”en af den tredje naturs store teoretikere” og skriver, hvordan Haraway lægger vægt på, at vi må finde en måde at ”blive i den sammenfiltrede verdens besvær og finde måder at leve ansvarligt på Jorden på.”¹⁸² Rubow påpeger, at de økologiske kriser har givet mennesket en chance for at tænke over relationer med andre arter på en ny måde og dermed at komme ud af den tankegang, vi har taget i arv fra moderniteten om, at der findes en natur *udenfor*, en natur, vi ikke er en del af. ”Der er

¹⁷⁹ Oplæg og samtale med Theis Ørntoft på Ærø Litteraturfestival, 22. september 2024.

¹⁸⁰ Se især Rubow, *Indendørmenneskets natur*, s. 218-219.

¹⁸¹ Rubow, *Indendørmenneskets natur*, s. 182-185. Se også side 200.

¹⁸² Rubow, *Indendørmenneskets natur*, s. 219

ikke noget stort udenfor mere,” skriver hun og understreger, hvordan moderniteten har bidraget til en fremmedgørelse af naturen.¹⁸³

Sådan var det at vokse op i en moderne verden. [...] At åbne for vandhanen uden at bekymre sig om, hvor det kommer fra, eller for benzinstanderen, var et umiddelbart rationelt og behageligt mål for forsyningsselskaberne og forbrugeroplevelsen, og det var alle butikkers og varehuses princip. Du behøvede ikke at vide, hvor tingene kom fra. [...] På den måde forsvandt store dele af naturen fra bevidstheden.¹⁸⁴

Ligheden med Ørntofts tanker, som de kommer til udtryk i *Jordisk*, er indlysende, og begge ser de denne fremmedgørelse som resultat af moderniteten og den tankegang, der blev skabt af industrialiseringen, dog især kapitalismen.

¹⁸³ Rubow, *Indendørmenneskets natur*, s. 199.

¹⁸⁴ Rubow, *Indendørmenneskets natur*, s. 9.

7. Jordisk

I det nittende og tyvende århundrede blev naturen fremmedgjort, og den moderne verden blev mere og mere mekanisk – fremskridt, produktion, acceleration og effektivitet blev nøgleord i de nye tider. Naturen blev opfattet som enten en ressource eller et tilflugtssted. Dette gør, at det naturbegreb, vi har taget i arv fra moderniteten, og jeg tidligere har forklaret med henvisninger til både Foucault og Latour, på mange måder er problematisk og misvisende. Ifølge Bruno Latour reducerer det naturen til noget manipulerbart, objektivt og materielt og opfatter mennesket alene som aktør.¹⁸⁵ Hvis vi vil væk fra den modernistiske tankegang kan det derfor være problematisk at bruge begrebet natur. Som jeg har været inde på før, vælger Latour ikke at bruge begrebet natur, men introducerer i stedet begrebet *jordisk*. Begrebet bruger han for at understrege sin og menneskets forbundethed med andre levende væsener, der deler livet i den kritiske zone.

For at forklare betydningen af begrebet jordisk bedre vil jeg lige nævne et andet begreb, *Gaia*, der har haft stor indflydelse på Latours tænkning og på posthumanistiske teorier i det hele taget. Gaia er det græske ord for jord, men henviser i denne sammenhæng til den såkaldte Gaia-hypotese. Det var kemikeren James Lovelock og biologen Lynn Margulis, som fremsatte Gaia-hypotesen i 1972, og deres hypotese går ud på, at alt på Jorden skal ses som et interaktivt system, en enkelt organisme, der altid søger efter balance.¹⁸⁶ Ifølge Gaia-hypotesen har alle levende ting påvirkning på Jordens miljø, eller som Bruno Latour ville formulere det: alle levende ting på Jorden er sammenflettede aktører eller agenter, der påvirker hinanden.¹⁸⁷ Donna Haraway beskriver Gaia som et element, der både frembringer og ødelægger. Gaia skal ikke ses som ”en ressource, der kan udnyttes, eller et område, der skal beskyttes, eller en mor, der lover os næring. Gaia

¹⁸⁵ Dunker, ”Genopdagelsen af Jorden,” s. 28. Se også Latour, *Facing Gaia*, s. 7-74.

¹⁸⁶ ”Gaia hypothesis,” *Britannica*, tilgået 28. august 2024 <https://www.britannica.com/science/Gaia-hypothesis> Se også Sébastien Dutrauil, ”Gaia is Alive” og Laura Dassow Walls, ”Recalling Humboldt’s Planet,” i Bruno Latour og Peter Weibel, red., *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2020.

¹⁸⁷ Ibid. Se endvidere Latour, *Ned til jorden*. I forelæsningsen ”Gaia, a (finally secular) figure for nature,” problematiserer og diskuterer Latour James Lovelocks brug af begrebet Gaia. Se Latour, *Facing Gaia*, s. 75-110.

er ikke en person, men et komplekst systematisk fænomen, der udgør en levende klode, skriver Haraway.”¹⁸⁸

Ligesom med andre idéer og tanker er Gaia-hypotesen ikke noget, der opstår ud af ingenting. Den har en lang historie, selvom den i de sidste år har fået en øget opmærksomhed, blandt andet på grund af tænkere som Haraway og Latour. Laura Dassow Walls, forfatter til bogen *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*, har sagt, at Alexander von Humboldts teorier om naturen må ses som en forløber til Gaia-hypotesen. Hun skriver, “Humboldt was our first theorist of planetarity, and what he invented was Gaia.”¹⁸⁹ Hun tilføjer, at Humboldt i 1845 introducerede konceptet om Jorden som en planet, og at han inviterer sine mange læsere til at komme ned på Jorden, eller som hun skriver:

[...] to “descend to our own planet”, to see it anew, to see a new world – more, to inhabit a new cosmology – that does not divide us from the heavens but connects us with them, [...] Humboldt showed us Earth as “the star to which one returns.”¹⁹⁰

Dassow Walls forklarer også, hvordan Timothy Lenton, Lovelocks student, senere kom frem med en udviklet teori om Gaia, som han kaldte *Gaia 2.0*. Forskellen på Margulis og Lovelocks Gaia og Gaia 2.0 hypotesen er, at den sidstnævnte lægger vægt på, at mennesket er den eneste art på Jorden, der er blevet bevidst om, hvordan dens handlinger og gøremål påvirker Jorden og klimaet. Mennesket kan tage en bevidst beslutning om at have påvirkning på klimaet, på godt og ondt, og må derfor tage ansvar for både sine handlinger og for klimaforandringerne. Her kan vi også finde en tråd helt tilbage til Humboldt. Wall skriver:

[Humboldt] resurrected the Greek word cosmos (κόσμος) out of his conviction that humanity comes into being exactly insofar as we know ourselves to be a conscious, thinking partner with the material universe. That is, the vastness of the physical universe exists quite independently of us, but it exists as a *cosmos* -

¹⁸⁸ Haraway, *At blive i besværet*, s. 82.

¹⁸⁹ Dassow Walls, “Recalling Humboldt’s Planet,” s. 214.

¹⁹⁰ Ibid.

both ordered and beautiful - through the receptive participation of the human mind. [...] Indeed, Humboldt's Gaia is much closer to Gaia 2.0, which incorporates the human as a self-aware element of Gaia's self-regulation.¹⁹¹

Humboldt ønskede at se mennesket som et bevidst væsen, der handlede som en del af en større helhed og ikke kun ud fra sine menneskelige interesser. Idéen om Gaia som et jordisk system, vi mennesker er infiltreret i og må tage ansvar for, strækker sig med andre ord tilbage til en af romantikkens største og indflydelsesrige tænkere. Lad os huske, som Andrea Wulf har påpeget, at Humboldt og hans venner fra Jena-kredsen "ville romantisere hele verden, og det betød at opfatte den som en helhed, hvor alt var forbundet."¹⁹² Hvorfor dette verdenssyn ikke udviklede sig i det nittende århundrede, kan være svært at sige, men jeg er dog tilbøjelig til at tænke, at det passede dårligt til den modernistiske tankegang, som blev drevet frem af tanken om effektivitet, produktivitet og acceleration. Det er i hvert fald sigende, at mange af de tænkere, der taler om det jordiske og vores forbundethed med andre arter kigger tilbage til Humboldt med en stor begejstring. Som Humboldt lagde vægt på, og som Latour understreger i sine værker, kan begrebet Gaia og Gaia hypotesen hjælpe os med at tænke på alle de væsener, vi er afhængige af og alle de væsener, der er afhængige af os. Vi bliver nødt til at tænke på Jorden som en helhed, siger Latour, som en krop sammenfiltret af forskellige genstande, der er afhængige af hinanden.¹⁹³

I sin bog *Où atterrir — comment s'orienter en politique* fra 2017, som udkom på dansk under titlen *Ned på Jorden* i 2018, skriver Bruno Latour, at vi må lande på et nyt territorie, det Jordiske.¹⁹⁴ Vi (menneskeheden) må forsøge *at lande*, det vil sige, vi må forsøge at leve i overensstemmelse med, at vi er afhængige af andre jordiske væsener, og at vi også er ansvarlige for, at de overlever. Latour skriver at vi må definere vores livsterrænerne som det, som vi afhænger af for at overleve og spørge os selv hvilke andre jordiske væsener indgår i det samme afhængighedsforhold.¹⁹⁵ Han forklarer:

¹⁹¹ Dassow Walls, "Recalling Humboldt's Planet," s. 220-221.

¹⁹² Wulf, s. 215. Se også Wulf, *Opfindelsen af naturen*, s. 39-71.

¹⁹³ Latour og Weibel, *Critical Zones*, s. 167.

¹⁹⁴ Latour, *Ned på Jorden*, s. 69.

¹⁹⁵ Latour, *Ned på Jorden*, s. 134.

Et territorie begrænser sig nemlig ikke til en enkel type aktant. Det udgøres af totaliteten af væsener – fjerne som nære – om hvem man gennem undersøgelser, erfaring, vane, kultur har lært, at deres tilstedeværelse er uundværlig for det Jordiskes overlevelse.¹⁹⁶

Ved at tænke på os selv som jordiske fremfor som væsener, der står inden for eller uden for naturen, kan vi bevæge os imod en ny tænkning, et nyt episteme, til en del fri af eller i hvert faldt bevidst om den modernisering, vi har fået i arv. At tænke på os selv som jordiske betyder også at tænke udenom den lineære fremskridtstænkning, der stadig former det vestlige samfund. Latour henviser ikke til Foucault i *Ned på Jorden*, men man kan nemt se mange ligheder med Foucaults teorier, når Latour beskriver den modernistiske tankegang:

Det subjektive bliver associeret med det arkaiske og det forældede; det objektive med det moderne og det progressive. At se tingene indefra har ikke længere anden dyd end at henvise til traditionen, til det intime, til det arkaiske. At se tingene udefra bliver tværtimod det eneste middel til at begribe den virkelighed, der tæller, og frem for alt bliver det et middel til at vende sig *mod fremtiden*.¹⁹⁷

Han tilføjer:

At miste følsomheden over for naturen som proces – ifølge den gamle betydning af ”natur”-begrebet – kunne som det eneste give adgang til naturen som uendeligt univers – ifølge den nye definition. Modernitetens fremskridt indebar, at man løsrev sig fra den oprindelige jord og begav sig afsted mod det Store Udenfor for at blive om ikke naturlig, så i det mindste naturalist.¹⁹⁸

I stedet for at se ”naturen” ovenfra må vi gå ind i det jordiske, siger Latour. Vi må lande på Jorden, blive jordbunde. Donna Haraway befinder sig på det samme territorie, når hun skriver, at det er de jordbundne, ”som afviser de tvivlsomme glæder ved modernitetens

¹⁹⁶ Latour, *Ned på Jorden*, s. 134-135.

¹⁹⁷ Latour, *Ned på Jorden*, s. 103.

¹⁹⁸ Latour, *Ned på Jorden*, s. 104.

transcendente handlingsforløb og den desinficerende opdeling i natur og samfund.”¹⁹⁹ Og lad os springe direkte herfra og til Latour igen, som skriver: ”Der er intet oprindeligt, intet indfødt, intet primitivt ved denne jordbund, som blev opfundet *efter*, at moderniseringen havde udslettet alle tidligere tilknytningsforhold,”²⁰⁰ samtidig med, at han understreger, at ved at tænke på os selv som jordiske kan vi tænke på det jordiske som en ny politisk aktør.²⁰¹ ”Hvis det Jordiske ikke længere udgør rammen for den menneskelige handling, er det, fordi det nu deltager.” skriver Latour.²⁰² ”Udsagnet ”Vi er Jordiske iblandt Jordiske” fører slet ikke mod den samme politik som ”Vi er mennesker i naturen””, skriver han²⁰³, og skildrer, hvordan fokus på objektiv videnskab og modernisering har fjernet os fra at forstå, hvordan det indre og det ydre, subjekt og objekt, påvirker hinanden. Den modernistiske tankegang, som vi har fået i arv, indebærer blandt andet tro på en objektiv sandhed, mennesket kan fange, hvis det gennem videnskabelige metoder hæver sig over den subjektive positionering og opfatter den subjektive positionering som ren fantasi, ”der ser tingene tæt på, men uden rod i virkeligheden.”²⁰⁴ Latour understreger, at for at forstå vores jordiske forbundethed må vi se fra en subjektiv positionering, vi må se tingene indefra, og det gælder også det jordiske.

Vi må tilbage til Jorden og erkende, at vi er jordbundne, både når vi prøver at forstå os selv, og når vi prøver at forstå de elementer, der påvirker os og bliver påvirket af os. Vi må derfor tænke hinsides kontrasten mellem kultur og natur (som også er kontrasten mellem subjekt og objekt) og i stedet tænke jordisk. At tænke jordisk betyder også at tænke på Jorden som aktør. Hvis ikke, bliver vi kastet ud.

Vestlige mennesker, som har koloniseret forskellige territorier på Jorden, bliver nu koloniserede af selve Jorden, påpeger Latour.²⁰⁵ På grund af klimaforandringerne er vi i en vis forstand blevet hjemløse, siger han - men vi må prøve at finde hjem igen.²⁰⁶ ”Derfor må man definere livsterrænerne som *det, den jordiske afhænger af for at overleve*,” skriver Latour og tilføjer, at vi må ”samtidig spørge [os] selv, *hvilke andre*

¹⁹⁹ Haraway, *At blive i besværet*, s. 78.

²⁰⁰ Latour, *Ned på Jorden*, s. 44.

²⁰¹ Latour, *Ned på Jorden*, s. 63.

²⁰² Latour, *Ned på Jorden*, s. 65.

²⁰³ Latour, *Ned på Jorden*, s. 124

²⁰⁴ Latour, *Ned på jorden*, s. 101.

²⁰⁵ Latour, *Ned på jorden*, s. 101, s. 19-21 og 64.

²⁰⁶ Latour: ”We don’t seem to live on the same planet,” s. 276.

jordiske der befinder sig i samme afhængighedsforhold.”²⁰⁷ Vi overlever kun, hvis vi kan forstå, hvor mange andre aktører, vi er afhængige af for at eksistere, og hvis vi lærer at leve i harmoni med dem. Klimaspørgsmålet bliver derfor, som Rubow har formuleret det, ” til spørgsmål om tværartslig social ansvarlighed.”²⁰⁸ At føle sin samhørighed med andre mennesker og at føle sit slægtskab med andre arter frembringer et større fokus på omsorg og bliver en slags overlevelsesstrategi, eller som jeg vil forklare i afhandlingens 2. del, så bliver det grundlaget for en traumbearbejdelse af klimakrisen.

²⁰⁷ Latour, *Ned på jorden*, s. 134

²⁰⁸ Rubow, *Indendørmenneskets natur*, s. 243.

8. At blive i besværet (Ørntoft)

I vores sårbare verden, vores kritiske zone, hvor vi deler atmosfæren og livsgrundlaget med forskellige væsener og arter, kan det være fristende at lægge sig ned og prøve at påvirke verden omkring sig så lidt som muligt. Men passivitet har også konsekvenser, og så længe vi ånder ind og ånder ud, påvirker vi vores omgivelser, så længe vi bevæger os, spiser og rører ved andre ting, rører vi også ved verden. Jeg har allerede været inde på, hvordan forskellige teorier beskriver denne forbundethed og vores ansvar i det jordiske med begreber som ”den tredje natur” og ”den anden krop”, men vil, inden jeg går videre, gå dybere ind i Haraways opfordring om *at blive i besværet*, og hvordan Theis Ørntoft har arbejdet målbevidst med disse teorier i romanen *Jordisk* både direkte igennem to personer, Joel og Alice, der reflekterer over Haraways teorier og udsagn om at blive i besværet og som den grundliggende etik, romanen repræsenterer. Jeg mener, at Ørntofts brug af Haraways teorier kaster lys over teorien, men også viser, hvordan forfatteren selv har taget hendes teorier og brugt dem til at udføre og eksperimentere med denne etik, der ligger i *at blive i besværet* og *tage ansvar* for sine gøremål og dermed påvirke det jordiske. Men hvordan skal udsagnet forstås, og hvorfor hænger det sammen med spørgsmålet om ansvar? Handler det at blive i besværet om det personlige og nære, at vi gør det meste ud af hverdagens bestræbelser, eller handler det om en større sammenhæng i det jordiske? Det er Ørntofts personer ikke helt enige om.

I slutningen af romanen reflekterer, Alice, en kvinde i 60erne og mor til Joel, over betydningen af udsagnet.

At blive i besværet.

På vej hjem i bilen funderede Alice over den sætning. Det var Joel, der engang havde talt om det, som en slags livsetik, det kom fra en forfatter, han på et tidspunkt havde været optaget af. Forfatterens navn havde Alice glemt, men hun huskede, at man ifølge vedkommende skulle blive i besværet. Indse, at man ikke kunne afvikle livets rod, at man ikke kunne vikle sig ud af moradset, men måtte leve i det. [...]

For Joel havde citatet haft en anden betydning. For ham havde det ikke handlet om familierelationer, men om planetens tilstand. Hun kunne høre sin søn væve over emnet. Denne her illusion om, at klimakrisen var et problem,

politikere kunne udrede og løse ved hjælp af velkendte strategier. Den her illusion om, at katastrofen ikke allerede var indtruffet, at man ved hjælp af politiske løsninger kunne redde de økologiske systemer, og bringe samfundet tilbage til det velkendte. Som om dette velkendte var ønskeligt.²⁰⁹

Alice opfatter det at blive i besværet som at bestræbe sig på at få det bedste ud af hverdagen, at dyrke relationer til sine nære og bestræbe sig på at leve et godt liv, uden at det går ud over andre. Joel derimod har både kæmpet og flygtet fra besværet, det at leve et hverdagsligt liv i storbyen med arbejde, kæreste, deleordning og venner, for til sidst også at begynde at værdsætte de små og hverdagslige ting i hverdagen og finde mening i at tage ansvar og blive i besværet. Hvis vi ikke kan rede verden (fra en klimakatastrofe), kan vi måske gøre vores bedste til at leve et liv, der er godt for os selv og andre, ser ud til at være den kendsgerning, Joel til sidst kommer frem til.

Det samme gælder Joels far, Nick, der hele sit liv har haft problemer med at indgå i relationer med andre. I romanens 3. del, der hedder Nicks Bog, får vi indsigt i, hvordan han siden barndommen, men især som voksen, har haft svært ved at føle empati for andre og indgå i følelsesmæssige relationer. ”Hvis du havde samme passion for levende ting som for døde ting, ville meget her i huset fungere bedre,” siger Alice til Nick på et tidspunkt.²¹⁰ Deres ægteskab går til grunde på grund af Nicks manglende evne til at forstå andre og sætte sig i deres sted. Han ser kun verden fra sit eget perspektiv.

Alt var som det altid havde været, intet havde ændret sig ved at få familie. Muligvis havde han forstillet sig, at det ville ske, på nogle dybe, ubevidste planer, at blive far til to børn, købe et hus, at forbinde sig til livet omkring sig, at det alt sammen ville forandre noget grundlæggende. Men det skete ikke. [...]

Alice kunne finde på at råbe ham direkte ind i hovedet, når han ikke reagerede, og noget ved det gav ham følelsen af at være et barn, der modtog skældud. Andre gange kunne hendes råberi få ham til føle sig tæt beslægtet med meget fjerne objekter, såsom himmellegemer, månen, stjernerne, galakserne, dem kunne han

²⁰⁹ Ørntoft, *Jordisk*, s. 578-579.

²¹⁰ Ørntoft, *Jordisk*, s. 361.

føle sig tættere på end på dette frustrerede, råbende menneske, der var hans kæreste.²¹¹

Senere i romanen og især i den del af romanen, der forgår i fremtiden, eller mere præcis i 2036, forandrer tingene sig dog for Nick, da hans yngste barn vækker noget i ham. Han har altid elsket hende, men pludselig føler han på en måde, han ikke har magtet før, at et andet menneske har brug for ham, og at han kan gøre en forskel. Han har faktisk noget at give. Det, han ikke magtede med de to kvinder, han giftede sig og fik børn med, magter han nu. Han vil gerne blive i besværet med sin datter. Scenen udfolder sig i en slags epilog, hvor Nick holder sin yngste datter, Julie, i hånden i timevis, efter at hun har ”befundet sig på kanten af livet.”²¹²

Hendes psyke var ét stort åbent sår. Hun fortalte, at de mindste sanseindtryk kunne få det til at svimle. Han havde svaret hende følgende: At menneskehjernen er som en planet. Alle planeter har forskellige atmosfærer, nogle er indhyllet i tykke uigennemtrængelige skylag, andre har nærmest ingenting at beskytte sig med. Han havde sagt, at det måske var det, der var galt, at hun havde mistet sin atmosfære. Fordi al sansning er indkommet stråling.²¹³

For at blive i besværet har vi brug for hinanden. Vi ånder ind, vi ånder ud. Vi deler atmosfæren med andre. Vi har to kroppe, den første og den anden. Vi sanser verden, påvirker den og bliver påvirket. Verden stråler ind i vores krop. At blive i besværet er en opfordring til at leve sit liv med respekt for og i overensstemmelse med, hvordan vores tilstedeværelse og livsgrundlag er flettet sammen med andre levende væsener. Det kan være væsener, der tilhører andre arter, eller væsener, der tilhører vores egen art, menneskeheden. Ligesom i romanen *Jordisk*, hvor de karakterer, der bliver i besværet, ikke kun er opmærksomme på deres omgivelser, og hvordan deres liv er flettet sammen med andre væsener på Jorden, men også bestræber sig på at være opmærksomme på andre mennesker, at skabe et fællesskab i en skadet, men smuk, verden. At blive i besværet betyder både hos Haraway og Ørntoft, at vi ikke prøver at flygte, gemme os eller lukke

²¹¹ Ørntoft, *Jordisk*, s. 359 og 362 - 363.

²¹² Ørntoft, *Jordisk*, s. 593.

²¹³ Ibid.

øjnene, men at vi værdsætter det, vi har og prøver at yde vores bedste. At blive i besværet betyder, at vi sænker hastigheden og ser os omkring og prøver at finde ud af, hvor vi kan gøre en forskel. Haraway skriver:

Faktisk kræver det at blive i besværet, at man lærer for alvor at være til stede i nuet, ikke i form af uddøende flakken mellem forfærdende eller himmelske fortider og apokalyptiske eller frelste fremtider, men som dødelige krittere, der er vævet sammen med myriader af ufuldendte konfigurationer af steder, tider, emner, meninger.²¹⁴

At blive i besværet kræver både ”uventede samarbejder” og ”skabende glæde” som Haraway formulerer det.²¹⁵ Det kræver en opvågning, der opfordrer til en ny tænkning og en ny måde at relatere til verden på. Det kræver derfor også kreativitet, skabelseskraft og forestillingsevne, og at tage ansvar for sig selv som et væsen på Jorden, som påvirker sine omgivelser.

Jeg vil afslutte dette kapitel med at citere Jeppe Svan Sørensen, klimaaktivist i Den Grønne Ungdomsbevægelse og stifter af og forlægger på Økotoxia. Hans synspunkt minder meget om det synspunkt, Ørntoft formidler i *Jordisk*. I et afsnit af Skønlitteratur på P1 i 2024 diskuterede værten, Nanna Mogensen, med Svan Sørensen, hvordan vi kan bevæge os fremad i klimakritiske tider. Svan Sørensen begrundede:

... jeg synes, det kan være meget at sige at lære sit eget forhold til økosystemerne at kende med de meget små oplevelser, men jeg er helt sikkert tilhænger af, at vi simpelthen bliver nødt til at transformere det til noget, som er udad pegende, og som er på en eller anden måde aktivistisk og skubber noget mere til nogle store strukturelle ting, jeg har i hvert fald oplevet på egen krop, at når jeg har dykket for meget ind i den her form for pakken ind i sig selv og [at lægge sig] i sofaen og prøve at gøre så lille et aftryk på verden som muligt, at hvis det bliver ens reaktion til at mærke, at man har en negativ indflydelse på kloden, så trækker man sig tilbage og spiser nedfaldsfrugter og gemmer sig, og da synes jeg bare, at alt er destruktivt, enormt handlingslammende på rigtig mange måder, det er

²¹⁴ Haraway, *At blive i besværet*, s. 21. Krittere betegner hos Haraway alle levende væsener eller organismer på Jorden, se bl.a. ordforklaringer på side 430 i *At blive i besværet*.

²¹⁵ Haraway, *At blive i besværet*, s. 25 og 64.

en fin fase at gå igennem, man oplever, hvordan man selv er, hvordan man selv hænger sammen med alle de her ting, jeg synes, det, der hjalp mig var at komme ud igen og komme ud og finde et fællesskab og organisere sig selv og begynde at drømme igen og begynde at blive indigneret på en sund måde og begynde at skubbe opad, og begynde simpelthen at presse på de steder, hvor der skal presses på, der er faktisk nogle store ting, der kan ændre sig.²¹⁶

Dette citat beskriver på mange måder det samme synspunkt, som Ørntoft formidler igennem karakteren Joel i *Jordisk*. At lægge sig på sofaen og prøve at røre og påvirke så lidt som muligt beskrives i begge tilfælde en fase, de klimatraumatiserede unge må igennem, før de forstår, at de må tage ansvar, i hvert fald for deres egen tilværelse, og hvordan den påvirker den større sammenhæng. At handle og handle kreativt på den situation, vi befinder os i, kan hjælpe os ud af det, som jeg i afhandlingens 2. del vil beskrive som en traumatisk tilstand, frembragt blandt andet af moderniseringen med sit fokus på øget acceleration, produktion og effektivitet.

Men før jeg går videre dertil, vil jeg i 9. kapitel komme rundt om flere vigtige begreber, der kan hjælpe os til at forstå den situation, vi nu befinder os i. Det er begrebet antropocæn, men også begreberne kapitalocæn og chtulucæn, som er en slags reaktion på det først nævnte. Begrebet antropocæn er af mange, blandt andet Haraway og Latour, blevet kritiseret for at sætte mennesket i centrum, og af blandt andet antropologerne og økoforskerne Andreas Malm og Alf Hornborg for at sætte hele menneskeheden under den samme hat. I 10. og 11. kapitel vil jeg gå videre med at analysere værker af billedkunstnerne Rune Bosse og Astrid Kruse Jensen, og deres evne til at blive i besværet i ikke- antropocentriske tider, for at afslutte i 12. kapitel med fokus på begrebet resonans og forklare, hvordan Kruse Jensen har arbejdet målbevidst med det i sin kunst.

²¹⁶ Nanna Mogensen, *Skønlitteratur*, ”Farvel til dystopierne. Interview med Jeppe Svan Sørensen,” DR P1, 27. marts 2024, 57. min., tilgået 5. september 2024
<https://www.dr.dk/lyd/p1/skoenlitteratur/skoenlitteratur-2024/skoenlitteratur-farvel-til-dystopierne-11032403133>

9. Det antropocæne, det kapitalocæne og det chthulucæne

Begrebet *antropocæn* er blevet brugt til at beskrive, hvordan mennesket i kraft af kolonisering, industrialisering, forbrug og udnyttelse af Jordens ressourcer har påvirket Jordens geologi i den grad, at den burde blive beskrevet med henvisning til mennesket, *antropos* af det græske ord *άνθρωπος*. Begrebet det antropocæne fremkom først i 2000²¹⁷ og fik en større gennemslagskraft i 2002, da kemikeren og nobelprismodtageren Paul Crutzen skrev i tidsskriftet *Nature*:

For the past three centuries, the effects of humans on the global environment have escalated. Because of these anthropogenic emissions of carbon dioxide, global climate may depart significantly from natural behavior for many millennia to come. It seems appropriate to assign the term 'Anthropocene' to the present, in many ways human-dominated, geological epoch, supplementing the Holocene — the warm period of the past 10–12 millennia. The Anthropocene could be said to have started in the latter part of the eighteenth century, when analyses of air trapped in polar ice showed the beginning of growing global concentrations of carbon dioxide and methane. This date also happens to coincide with James Watt's design of the steam engine in 1784.²¹⁸

Crutzens erklæring om menneskets tidsalder bygger på idéer, der kan føres tilbage til den italienske geolog Antonio Stoppani, som så tidligt som i 1873 forudsagde menneskets påvirkning på Jordens geologi. Men det var først med Crutzens artikel i 2002, at begrebet om det antropocæne for alvor blev taget i brug og brugt som et opråb i forbindelse med menneskeskabte klimaforandringer. Crutzen afsluttede sin artikel med disse ord:

²¹⁷ Paul Crutzen brugte først begrebet på en konference i 2000 og lidt senere i en kort artikel, han skrev sammen med Eugene F. Stoermer i nyhedsbrevet, *Global Change Newsletter*. Se P. J. Crutzen og E.F. Stoermer, "The Anthropocene," *Global Change Newsletter*, 41 (2000): 17–18, tilgået 25. september 2024 <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf> Dansk oversættelse findes i Kristoffer Balslev Willert, red., *Planetære frakturer. Humanistiske og socialvidenskabelige perspektiver på antropocæn*, Frederiksberg: Mulitvers, 2022, s. 43–46.

²¹⁸ Paul Crutzen, "Geology of mankind," *Nature* 415, 23 (2002), <https://doi.org/10.1038/415023a>, tilgået 30. august 2024 <https://www.nature.com/articles/415023a>

Unless there is a global catastrophe — a meteorite impact, a world war or a pandemic — mankind will remain a major environmental force for many millennia. A daunting task lies ahead for scientists and engineers to guide society towards environmentally sustainable management during the era of the Anthropocene. This will require appropriate human behavior at all scales, and may well involve internationally accepted, large-scale geo-engineering projects, for instance to 'optimize' climate. At this stage, however, we are still largely treading on *terra incognita*.²¹⁹

Begrebet antropocæn er gradvist blevet mere anerkendt, og har haft den indflydelse, Crutzen håbede på, og kommer ind på i citatet ovenfor; at gøre menneskeheden mere bevidst om sin påvirkning på kloden. Men begrebet er også blevet kritiseret og problematiseret af forskellige forskere. Det er blandt andet blevet diskuteret, om industrialiseringen i det nittende århundrede skal ses som ophavspunktet, om vi hellere skal gå helt tilbage til det sekstende eller det femtende århundrede for at beskrive menneskets påvirkning på Jordsystemet, eller modsat, at vi skal se det tyvende århundrede som et skelsættende brud og pege på den accelererede befolkningstilvækst efter Anden Verdenskrig som det afgørende ophavspunkt.²²⁰

I 2009 fik en international arbejdsgruppe, the Anthropocene Working Group, sammensat af forskellige anerkendte geoforskere fra The International Union of Geological Science (IUGS), den opgave at finde ud af, om antropocæn skulle blive taget i brug som et begreb, der kunne erstatte Holocene til at kendetegne en geologisk tidsskala (GTS). Det tog arbejdsgruppen femten år at komme til beslutning og godkendelse fra IUGS, og beslutningen var, at menneskets indflydelse på Jordens geologiske system ikke kunne bruges til at kendetegne en GTS. Essensen i beslutningen var, at det tidsspand antropocæn dækkede, ikke kunne sammenlignes med de tidsspand, GTS normalt dækker (tusinder eller endda millioner af år), og at det var for tidligt at fastlægge menneskets indflydelse på Jorden. Det blev også foreslået, at antropocæn måske snarere betegnede en geologisk begivenhed fremfor en GTS, svarende til andre geologiske transformative begivenheder i Jordens historie, såsom den store iltkatastrofe for cirka 2,5 milliarder år

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Pauline Goul, "1610 Wood/Cut: The Anthropocene, Uprooted," i *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, red. Bruno Latour og Peter Weibel, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2020, s. 181.

siden, hvor cyanobakterier udviklede evnen til at udskille ilt, som derefter fyldte atmosfæren og tog livet af mange af Jordens organismer.²²¹ Selvom antropocæn ikke blev godkendt som et begreb, der kunne kendetegne en ny geologisk tidsskala, skrev arbejdsgruppen i sin udtalelse, at selve begrebet var vigtigt for vores forståelse af menneskets påvirkning på Jordens system. IUGS' konklusion var:

... the Anthropocene as a concept will continue to be widely used not only by Earth and environmental scientists, but also by social scientists, politicians and economists, as well as by the public at large. As such, it will remain an invaluable descriptor in human-environment interactions. But it will not be recognized as a formal geological term but will more usefully be employed informally in future discussions of the anthropogenic impacts on Earth's climatic and environmental systems.²²²

Begrebet antropocæn vil sikkert blive brugt i mange år endnu, men hvilken periode, det skal kendetegne bliver sikkert også diskuteret længe endnu. IUGS' arbejdsgruppe foreslog, at ophavspunktet skulle være midten af det 20. århundrede, hvor både Jordens befolkningstal og produktion (det indebar øget fossilt energiforbrug og økonomisk vækst) steg af en dertil ukendt hastighed.²²³ Siden midten af det 20. århundrede er befolkningstallet blevet tredobbelte. I 1800 var der omkring 1 milliard mennesker på Jorden, i 1950 omkring 2,5 milliarder, og i dag er vi mere end 8 milliarder mennesker. Det er beregnet, at tallene vil stige til 8,5 milliard i 2030 og til 9,7 i 2050.²²⁴ Ud fra disse tal er det logisk at antage, at befolkningsvæksten har haft en afgørende indvirkning på Jordens geologiske sammensætning, accelererende klimaforandringer og svækket biodiversitet i de sidste årtier. Men hvis vi ser nærmere på det, er tingene mere

²²¹ IUGS Executive Committee, "The Anthropocene: IUGS-ICS Statement," International Union of Geological Science, 30.03.2024, tilgået 25. september 2024 https://www.iugs.org/files/ugd/flfc07_40d1a7ed58de458c9f8f24de5e739663.pdf?index=true

²²² Ibid.

²²³ William Saas giver et meget godt indblik i det, der er blevet kaldt "The Great Acceleration" i artiklen "Mennesket har sat markante aftryk på jordkloden. Hvorfor er 'menneskets tidsalder' ikke en geologisk periode?" i *Information*, 22. september 2024, tilgået 25. september 2024 <https://www.information.dk/indland/2024/09/mennesket-sat-markante-aftryk-paa-jordkloden-hvorfor-menneskets-tidsalder-geologisk-periode>

²²⁴ "Population." United Nations, tilgået 30. august 2024 <https://www.un.org/en/global-issues/population> Donna Haraway skriver, "antallet af mennesker næsten sikkert vil nå op på over 11 mia. i 2100. Dette tal er en forøgelse på 9 mia. mennesker i løbet af de 150 år fra 1950-2100, og det får stærkt ulige konsekvenser for de fattige og de rige." Haraway, *At blive i besværet*, s. 25.

komplekse, og begrebet antropocæn kan nemt blive problematisk, da det henviser til hele menneskeheden. De svenske forskere Andreas Malm og Alf Hornborg skrev i tidsskriftet *The Anthropocene Review* i 2014:

The best counter-shot for the Anthropocene narrative seems to be population growth: if it can be shown that fossil fuel combustion is largely fanned by the multiplication of human numbers, the species can indeed be held causally responsible. Thus the leading Anthropocene theorists like to foreground this as one or even the major perturbation of the biosphere. [...] For recent decades, the correlation has been revealed as outright negative. David Satterthwaite juxtaposed rates of population growth to rates of emissions growth in the quarter-century between 1980 and 2005, and found that numbers tended to rise fastest where emissions grew slowest, and vice versa. The rise of population and the rise of emissions were disconnected from each other, the one mostly happening in places where the other did not – and if a correlation is negative, causation is out of the question. A significant chunk of humanity is not party to the fossil economy at all: hundreds of millions rely on charcoal, firewood or organic waste such as dung for all domestic purposes. Satterthwaite concluded that one-sixth of the human population ‘best not be included in allocations of responsibility for GHG emissions’. [...] Depending on the circumstances in which a specimen of *Homo sapiens* is born, then, her imprint on the atmosphere may vary by a factor of more than 1000. Given these enormous variations – in space and in time: the present and the past – humanity seems far too slender an abstraction to carry the burden of causality.²²⁵

Malm uddybede senere sit argument i sin bog *Fossil Capital*, hvor han beskriver, hvordan vi må tænke sociale forhold ind i diskussionen om klimaforandringer, som ifølge ham burde forklares med kapitalismens vækst fremfor med populationsvækst.²²⁶

Donna Haraway bevægede sig ind på det samme territorie, da hun i 2014 kom med diverse forslag om begreber, vi kunne bruge til at beskrive, hvordan mennesket har

²²⁵ Andreas Malm og Alf Hornborg, ”The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative,” *The Anthropocene Review* 1, nr. 1 (2014): 62–69, her side 65. DOI: 10.1177/2053019613516291G

²²⁶ Andreas Malm, *Fossil Capital. The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, New York: Verso, 2016. Se også Kristoffer Balslev Willert, ”Klima og kapital: Interview med Andreas Malm,” i *Planetære frakturer. Humanistiske og socialvidenskabelige perspektiver på antropocæn*, red. Kristoffer Balslev Willert, Frederiksberg: Multivers, 2022, s. 81-87.

ændret kloden i stedet for at bruge det problematiske begreb antropocæn. Hun syntes dog, at begrebet *kapitalocæn*, som marxistiske tænkere som Malm og Jason Moore²²⁷ har brugt i stedet for antropocæn (for at påpege nødvendigheden af at tænke sociale forhold og udnyttelse af Jordens ressourcer ind i diskursen om menneskets påvirkning på Jorden), også er problematisk. Ligesom begrebet antropocæn indebærer begrebet kapitalocæn ifølge Haraway en fremskridtstænkning, der forstærker skelnen mellem natur og kultur.²²⁸

Vi skal ud af denne fremskridtstænkning, og for at vi bedre vil forstå vores tider og bevæge os ind i nye tider, foreslår hun, at vi bruger begrebet *chthulucæn*, „som skal rumme historier om samskabelse mellem arter, hvor både menneskelige og ikke menneskelige spillere er afgørende nødvendige, og hvor hovedhistorien tilfalder biologiske kræfter og ikke mennesket.“²²⁹ Begrebet Chthulucæn er sammensat af to græske rødder, *khthôn* og *kainos*, som tilsammen, forklarer Haraway, „angiver en slags *tidsted* for at lære at blive i besværet, nemlig at leve og dø i *respons-habilitet* på en skadet J/jord.“²³⁰ *Kainos* betyder nu, en ny nu-tid, en begyndelses tid, forklarer Haraway. Hun skriver: „Der er ikke noget i begyndelsernes tid, som insisterer på at udslette det, der er gået forud, eller for den sags skyld det, der kommer efter. *Kainos* kan være fuld af arv og hukommelse og fuld af noget kommende – af næring til det, der måske stadig er.“²³¹ På den måde kan idéen med at inddrage *kainos* minde lidt om Latours forhold til de syv planeter. Vi må erkende den tankegang, som vi har taget i arv, hvis vi skal tage et bevidst skridt ind i et nyt episteme.

Khthôn, som også inspirerer og bidrager til begrebet *chthulucæn*, henviser til monstre, ”der demonstrerer og praktiserer den materielle meningsfuldhed i jordiske processer og kriterer.“²³² At leve i *chthulucæn* er at leve som monstre i et nyt episteme, at blive i besværet, i stedet for at flygte.²³³ Hun forklarer videre: ”I modsætning til de dominerende dramaer i antropocæns og kapitalocæns diskurser er mennesker ikke de

²²⁷ Jason W. Moore, red., *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, CA: PM Press, 2016.

²²⁸ Haraway, *At blive i besværet*, 91-92.

²²⁹ Lis Højgaard, ”Forord,” i Donna J. Haraway, *At blive i besværet. Om at skabe slægt i chthulucæn*. oversat af Ole Lindegård Henriksen, København: Forlaget Mindspace, 2021, s. 11. Se også Haraways grundige beskrivelse af begrebet i Haraway, ”Symbiogenesis, Symptiosis, and Art Science Activisms for Staying with the Trouble,” s. M25-M50.

²³⁰ Haraway, *At blive i besværet*, s. 21.

²³¹ Haraway, *At blive i besværet*, s. 22.

²³² Ibid.

²³³ Ibid.

eneste vigtige aktører i chthulucæn.”²³⁴ Som allerede forklaret, så var Theis Ørntoft under stor indflydelse af Haraways bog *At blive i besværet*, da han skrev *Jordisk*, og det er nemt at se, hvordan diskussionen om kapitalismen, som jeg lige har gennemgået, er inspireret af disse tanker. Joels (og Ørntofts) oprør med kapitalismen fører ham videre ind i det jordiske.

Der er mange ligheder med Haraways begreb, chthulucæne, og Latours tænkning om det jordiske, og Haraway går tit i direkte dialog med Latour, når hun skriver.²³⁵ Men hun kritiserer ham også og foreslår, at han tilslutter sig hende og bevæger sig ind i den chthulucæne begrebsverden:

Hans Jordbundne vil blive nødt til at vandre ind i chthulucæn for at blande sig med de fortsatte, slangesnoede, uheroiske, tentakulære, forfærdelige – dem, der fremstiller en materiel-semiotisk bærepose, der er af mindre nytte under styrkeprøver, men til stor nytte, når man skal hjembære og dele midlerne til livets opretholdelse og den gode død – måske endda også midlerne til økologisk genrejsning af både menneskelige og andet-end-menneskelige krittere.²³⁶

Her nikker Haraway også til Ursula Le Guins bærepose-teori fra 1986 (og jeg kommer bedre ind på i 27. kapitel), og der er ikke nogen tvivl om, at alle disse teorier er beslægtede. Hvem inspirerer hvem kan til tider være svært at se. Haraways bog, *At blive i besværet*, udkom i 2016, og i 2017 udkom *Ned på Jorden* på fransk, men i den bog udvikler Latour begrebet om det jordiske til at bestemme de mangfoldige relationer mellem arter, der findes i den kritiske zone. Disse to bøger er en del af et nyt episteme, en ny tidsalder. At tale om det jordiske i en Latoursk forstand er, ligesom at bruge begrebet chthulucæn, et forsøg på at tale om menneskets virkning på det jordiske uden at sætte mennesket i centrum.²³⁷ Jeg har valgt at bruge Latours begreb om det jordiske for at beskrive det episteme, vi bør stige forsigtigt ind i for at komme ud af den

²³⁴ Haraway, *At blive i besværet*, s. 98. Se også Donna Haraway, ”Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin,” *Environmental Humanities*, 6 (2015): 159-165 og Donna Haraway, ”Present to Bruno, from Donna.” Remembering Bruno Latour.” *Social Studies of Science*, 2023, 53, no2: 165–168. DOI: 10.1177/03063127231157395

²³⁵ Se også Haraways refleksion over sit forhold til Latour i ”Present to Bruno, from Donna.”

²³⁶ Haraway, *At blive i besværet*, s. 81.

²³⁷ Latour, *Ned på Jorden*, s. 122. Se endvidere Latours diskussion af begrebet antropocæn i Latour, ”We don’t seem to live on the same planet,” s. 276-281, og Latour, *Facing Gaia*, s. 111-145.

antropocentriske tankegang, som nogle gange ubevidst kan følge med, når vi bruger begrebet om det antropocæne.

10. Plantroposcene (Bosse, Kruse Jensen)

Selvom begrebet om det antropocæne sætter mennesket i centrum i stedet for at sætte fokus på de relationer, mennesket indgår i, erkender jeg, at begrebet kan være til nytte, især når vi beskriver menneskets påvirkning af det jordiske. Selvom begrebet ikke kan bruges til at beskrive en geologisk tidsalder, har det lært os, at vi mennesker kan have en enorm indflydelse på klima og økologi på Jorden. Mennesket befinder sig i den situation, at det kan gøre noget for at bekæmpe klimaforandringerne og den økokrise, vi befinder os i. Vi kan ikke nøjes med at læne os tilbage og se, hvad der sker. Vi bliver nødt til at handle, tage ansvar og finde en vej til et nyt episteme, der skaber nye forudsætninger, for at vi kan leve sammen i fællesskab i det jordiske.

Her spiller kunsten og den livsbekræftende skaberkraft en afgørende rolle for at hjælpe os med at se alternativer og finde frem til andre levemåder. At skrive om eller visualisere naturen i dag er en politisk handling. "Vores natursyn og verdensanskuelse må genovervejes, før vi kan løse nutidens klima- og miljøproblemer," skriver den danske forfatter og forsker Emmy Laura Perez Fjalland og tilføjer, "at vi må lære at se naturen på ny."²³⁸ At skrive om naturen i dag betyder også at skrive om relationer, fællesskab og omsorg.

De samtidskunstnere og forfattere, jeg sætter fokus på, forholder sig ikke nødvendigvis direkte til klimaforandringer og økokrise i deres værker (undtagen Theis Ørntoft og Rune Bosse), men jeg vil påstå, at deres værker ikke kun sætter vores jordiske relationer i perspektiv, men at deres værker også er karakteristiske for det episteme, vi nu bevæger os ind i, hvor jordiske forbindelser og den tredje natur virker som omdrejningspunkt for den kunst, der bestræber sig efter at forstå fortiden og bevæge sig fremad på en følsom og poetisk måde.

Jeg har i 1. og 2. kapitel beskrevet, hvordan nye begreber kan hjælpe os ud af det episteme, vi har taget i arv og hjælpe os med at se en fremtid, der bygger på andre forudsætninger end den modernitetstænkning med sit fokus på acceleration, effektivitet, produktion og beherskelse af andre væsener, der bliver opfattet som objekt for det menneskelige subjekt, er drivkraften. Selvom kunsten eller litteraturen ikke har afgørende

²³⁸ Perez Fjalland, *Almanak*, s. 8-9.

og deciderede svar på, hvordan vi kan skabe en bedre fremtid, kan de hjælpe os med at tænke nyt og tænke fremad.

Ved at tænke kreativt kan vi forestille os andre verdener. Den canadiske antropolog Natasha Myers skriver om vores klima- og økokritiske tider: "It is clear that the situation we find ourselves in now leaves us at the limits of language, and grasping at the edges of imagination. We need art, experiment and radical disruption to learn other ways to see, feel and know."²³⁹ Hun har selv eksperimenteret med nye måder at tænke på og bruge sproget på en kreativ måde. Med det formål har hun introduceret begrebet plantroposcene (forstået som "planter, der ejer eller styrer scenen") og et projekt med samme navn, som har det formål at finde en vej til at komme ud af den antropocentriske tankegang. Projektet tager udgangspunkt i at tænke ud fra planternes behov. Husk, at det, som er godt for planter, også er godt for alle andre, siger Myers.

Rather than circumscribing the terrors we face now, the Planthroposcene is an invitation to root ourselves into a way of doing life that would break the frame of Anthropocene logic. The Planthroposcene acknowledges the joint and uncertain futures of plants and peoples and demands we change the terms of encounter so that we can become allies to these green beings. [...] Remember this: what is good for plants is good for everyone else.²⁴⁰

At kigge på planter og prøve at forstå, hvordan de interagerer med verden, påvirker deres omgivelser, kommunikerer, tilpasser sig og overlever, er noget, der har fået stor opmærksomhed både inden for videnskaben og inden for kunst og litteratur, både i danske og internationale sammenhænge. I dansk sammenhæng kan jeg for eksempel nævne Charlotte Weitzes roman *Rosarium*²⁴¹ og digtsamlingen *Bøgetid* af Nanna Storr-Hansen,²⁴² såvel som forskellige udstillinger af kunstnere, så som Ebbe Stub Wittrup, Cecilia Westerberg, Maria Viftrup og kunstnerduoen Ting & Bøjesen (der før gik under

²³⁹ Natasha Myers, "How to grow liveable worlds: Ten (not-so-easy) steps for life in the Planthroposcene," *ABC Religion and Ethics*, 7. januar 2021, tilgået 27. september 2024 <https://www.abc.net.au/religion/natasha-myers-how-to-grow-liveable-worlds:-ten-not-so-easy-step/11906548> Se også Plant Studies Collaboratory, tilgået 27. september 2024 <https://plantstudies.wordpress.com/>

²⁴⁰ Myers, "How to grow liveable worlds."

²⁴¹ Weitze, *Rosarium*.

²⁴² Nanna Storr-Hansen, *Bøgetid*, København: Gyldendal, 2022.

navnet Studio ThinkingHand) samt forskellige gruppeudstillinger.²⁴³ Her vil jeg især nævne forskellige udstillinger i Skovhuset i Værløse, som i perioden 2020–2024 havde det formål at vise dansk og international kunst, der „forholder sig til natur og miljø på en aktuel måde i et klart, stærkt og nutidigt kunstnerisk sprog”²⁴⁴ og Munkeruphus i Nordsjælland, som især siden 2020 har beskæftiget sig med kunst, der handler om relationer i naturen. På Munkeruphus’ hjemmeside kunne man for eksempel i en beskrivelse af programmet for 2020 under overskriften *Jordbundne og forbundne* læse, at udstillingsstedet havde store visioner om, hvordan kunsten kunne få os til at tænke på forholdet til naturen på ny:

Kunsten kan hjælpe os med at gøre komplekse og uoverstigelige emner som natur og klima mere håndgribelige, og den kan oversætte videnskabelig forskning og fakta til værker og materialer, som kan erfares med vores krop og sanser. Kunst kan give rum og mulighed for at undersøge og genforhandle vores forhold til naturen – og måske ligefrem bidrage til at genfinde manglende jordforbindelse og troen på at kunne forandre i flok.²⁴⁵

Munkeruphus skriver sig her ind i det nye episteme, eventuelt inspireret af tænkere som Haraway og Latour og kunstnere, der har taget deres teorier til sig.

Forholdet til naturen var også et tema på udstillingen *Blandt træer* på Heerup Museum i Rødovre i 2024, hvor værker af Rune Bosse og Astrid Kruse Jensen indgik i

²⁴³ Jeg nævner her nogle udstillinger, der har haft indflydelse på mine tanker omkring kunst og naturen, men selvfølgelig findes der mange flere, se Ebbe Stub Wittrup, *Botanical Drift* i Copenhagen Contemporary, 25. juni – 19. juli 2020, <https://copenhagencontemporary.org/en/ebbe-stub-wittrup/Langt-ude-i-skoven>, Skovhuset, 21. april – 13. juni 2021, <https://skovhuset.org/udstillinger/langt-ude-i-skoven> Studio ThinkingHand, *Entangled Encounters*, Munkeruphus, 14. juni – 9. august 2020, <https://munkeruphus.dk/portfolio/studio-thinkinghand-entangled-encounters-05-04-07-06-20/> Studio Thinking Hand, *Feral Fetish* i Politikens Forhal, 4. november 2021 – 22. januar 2022, <https://jppol.dk/kalender/studio-thinkinghand-feral-fetisch/> Cecilia Westerberg, *De overvintrende*, Bakkehuset, 13. november 2021- 10. april 2022, <https://frederiksbergmuseerne.dk/da/udstillinger/cecilia-westerberg-de-overvintrende/> Maria Viftrup og Jordens hus, *Jordsans*, Munkeruphus, 24. marts – 12. maj 2024, <https://munkeruphus.dk/portfolio/jordsans-soloudstilling-af-maria-viftrup-i-samarbejde-med-jordens-hus/>

²⁴⁴ Skovhuset, tilgået 27. september 2024 <https://skovhuset.org/om-skovhuset/om-skovhuset> Skovhuset blev lukket i november 2024 pga. manglende tilskud fra kommunen, tilgået 8. november 2024 <https://skovhuset.org/udstillinger/skovhuset-lukker-efter-n%C3%A6sten-50-%C3%A5r-som-udstillingssted>

²⁴⁵ ”Jordbundne og forbundne,” Munkeruphus, tilgået 27. september 2024 <https://munkeruphus.dk/portfolio/jordbundne-og-forbundne-ny-saeson-paa-munkeruphus/>

dialog med ældre værker af maleren Henry Heerup, hvor fokuset netop var, som titlen henviser til, træer.

Bosses værker på udstillingen var tidligere blevet vist på hans soloudstilling, *Træfald*, på HEART – Herning Museum of Contemporary Art – i 2023 og var en kombination af skulpturer, digte, tegninger, foruden et videoværk om hans praksis.²⁴⁶ Værket *Laboratorie* fra 2022 bestod af træstumper og rødder, der var tørret ud og så ved første blik ud som menneskeskabte klumper af ler (Fig. 22).²⁴⁷



Fig. 22. Installationsbillede af Rune Bosses værk, *Laboratorie* fra 2022, fra udstillingen *Blandt træer* på Heerup Museum, 2024. Foto: Bjørn Pierri Enevoldsen.

Træstumperne minder på mange måder om afstumpede kropsdele fra mennesker, men de ser også ud, som om de er lavet af keramik og kan dermed få beskueren til at tænke på, hvordan vi efterligner naturen. Når vi kigger nærmere på værkerne, kan vi se, at træobjekterne er lige præcis det, de er, og ikke andet, det vil sige udtørrede træstumper. Kunstneren har arrangeret dem i forskellige rækker og skabt en orden. Dermed inviterer

²⁴⁶ ”Træfald – Rune Bosse,” HEART - Herning Museum of Contemporary Art, tilgået 27. september 2024 <https://www.heartmus.dk/besog/udstillinger/aktuelle-udstillinger/645-traefald-rune-bosse.html>

²⁴⁷ Værket blev tidligere udstillet på udstillingen *Træfald* på HEART, og der var der endnu flere trædele, der indgik i værket.

værket også til en refleksion over menneskets behov for at styre, organisere og kategorisere naturen. Bosse sætter de forskellige trædele i relation til hinanden, organiserer dem efter sit menneskelige behov for visuel orden. Hvad sker der, når vi blander os, tager en del af skoven ud af skoven og sætter den i en ny sammenhæng? Opstår der nye relationer eller repræsenterer det tværtimod mangel på rigtige relationer? Mens jeg står overfor værket, spørger jeg mig selv, hvorfor Bosse har bragt træstumperne ind i rummet og arrangeret dem på den her måde. Er det for, at vi bedre kan se dem, mærke dem? Eventuelt er hans tilgang den samme som Trine Søndergaards, når hun har fotograferet rødderne i *Callus* som subjekter og prøvet at fange deres aura i fotografiet. Jeg går rundt om Bosses værk, kigger på alle detaljer, sprækker og linjer, jeg finder. ”Kunst handler om at sanse, og vi har brug for at mærke og holde af, før vi har lyst til at beskytte. Jeg tror, vi har mere lyst til at passe på en skov, hvis vi holder af den, end hvis vi får at vide, at Jorden går under om 50 år. Derfor er kunst vigtig i kampen for naturen,” siger Bosse selv, når han bliver spurgt om forbindelsen mellem kunst og klimakamp.²⁴⁸ I en video, lavet i forbindelse med udstillingen *Træfald*, beskriver han et lignende synspunkt:

Det, som min praksis går ud på, og det, som jeg gerne vil bringe videre på en måde, er at der mangler en grundlæggende dannelse eller viden, før man kan tillade sig at være politisk, eller begynde at snakke om klima, eller begynde at snakke om alle de store spørgsmål som er oppe i vores tid. Men for at kunne snakke om værdien af en skov, må vi forstå hvad en skov er, og hvad et træ er, og hvad et blad er, og hvad er det for nogle processer og sammenhænge det indgår i, inden vi begynder at tage de politiske beslutninger.²⁴⁹

Senere i videoen forklarer han, hvordan kendskab til træer, svampe, insekter er forudsætningen for, at vi kan forstå vores afhængighedsforhold i naturen. “Det, som jeg forsøger at undersøge med mine værker, med min praksis, er nogle af de grundlæggende elementer, der er til stede i skoven og på stranden, [...] og hvordan det hele er forbundet

²⁴⁸ ”Kunstner Rune Bosse gør træer til levende kunstværker,” *Magasinet Natur og Miljø*, tilgået 27. maj 2025 på Danmarks Naturfredningsforening, <https://www.dn.dk/nyheder/kunstner-rune-bosse-gor-traeer-til-levende-kunstvaerker/>

²⁴⁹ Rune Bosse, *Træfald*, lydoptagelse og komponering af Jacob Kirkegaard, Kamera, Adam Jandrup, HEART – Herning Museum of Contemporary Art, 2022, 16 min, 08 sek.

på kryds og tværs, og hvordan vi er forbundet med det.”²⁵⁰ Han forklarer også, hvordan han håber, at folk bliver mere opmærksomme på disse relationer, når de går ud i skoven næste gang, efter at have besøgt hans udstillinger. Et andet sted hævder Bosse også: “Politikerne smider om sig med CO₂-procenter. Men det giver os ikke en relation til naturen.”²⁵¹ Dette statement har en stærk association til Latours udtalelse om, hvor handlingslammede og magtesløse videnskabelige tal og advarsler om klimaforandringer kan gøre folk.²⁵²

Vi har behov for kunst for at mærke verden på den måde, der kan få os til at handle, synes Bosse at påstå. I nogle af hans værker undersøger han, hvordan vi er tilbøjelige til at bøje, strække og ændre naturen, som i værket *Imagine Possible Trees* (Fig. 23), der består af forskellige formfuldendte tegninger af forskellige udgaver af træer, der har fået ny form. Tegningerne fremsættes som idéer til, hvordan mennesket kan påvirke vækst og sammenfletninger af træer i forskellige former. Selvom tegningerne, som også blev vist på udstillingen *The Trail or Time between Trees* i Overgaden i 2019, virker tiltrækkende til at begynde med, kan menneskets indblanding opfattes som et overgreb, der kan vække afsky i beskueren. Denne afsky bliver kun stærkere fordi værkerne samtidig repræsenterer en poetisk jordforbundethed.

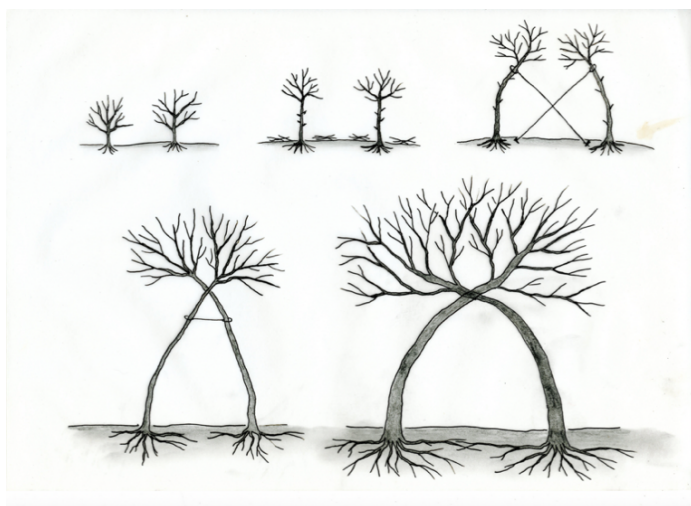


Fig. 23. Rune Bosse, tegninger fra serien *Imagine Possible Trees*, 2019.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Anders Dunker, ”Genopdagelsen af Jorden. En samtale med Bruno Latour,” i *Genopdagelsen af Jorden. Ti samtaler om naturens fremtid*, oversat af Rune Holm, København: Forlaget Virkelig, 2020, s. 39-40.

Men så må vi huske, at det kun er tegninger, en kunstnerisk repræsentation af idéer om, hvordan træer kan bøjes og svejses efter menneskets vilje. Men Bosse har også eksperimenteret med virkelige træer ude i naturen. På grunden til et gods på Præstø arbejder han med træer, som levende skulpturer. Han binder træer sammen, bøjer dem i cirkler og bruger forskellige metoder for at få dem til at danne forskellige formationer. Formålet er at rykke ved noget i beskueren og få vedkommende til at være opmærksom på naturen, vi befinder os i.²⁵³ Bosse har også forklaret, at eksperimentet er udsprunget af en stigende frustration over, at han tit var ”nødt” til at slå naturen ihjel, når han ville udstille sine værker på museer.²⁵⁴ Alligevel synes jeg, at værkerne er lidt foruroligende. Måske formidler de, at på trods af gode hensigter om at arbejde med naturen, så er der altid en fare for, at mennesket vil styre dette samarbejde og bøje naturen efter sin egen vilje.



Fig. 24. Rune Bosse, Lunge træer, 2022. Installationsbillede fra udstillingen *Træfald* i HEART, 2022.

²⁵³ ”Kunstner Rune Bosse gør træer til levende kunstværker.”

²⁵⁴ Ibid.

I andre værker af Bosse, som det med træobjekterne, kan vi sanse en sensibel forbindelse til Jorden, til det materielle, hvor det stoflige træder frem som det jordforbundne, det er. Her bliver naturen fremstillet på en måde, hvor vi både kan mærke dens sårbarhed og styrke. Det er et genkendeligt element i Bosses værker, som tit tager genstande fra naturen ind i udstillingsrummet og sætter dem i en ny sammenhæng, sandsynligvis med det formål at gøre os mere opmærksomme på forskellige elementer i naturen, vi er påvirket af, og som vi påvirker. I værket *Lunge træer* (Fig. 24) er det selve atmosfæren, og hvordan træer og planter skaber de nødvendige forudsætninger, for at vi kan trække vejret, der er omdrejningspunktet. Træerne er blevet installeret i noget, der kunne opfattes som en slags respirator, og værket kan derfor også opfattes som en refleksion over, hvad der kunne ske i en mørk fremtid, hvis menneskeheden måtte, ved brug af teknologi og videnskab, hjælpe træerne med at indånde kuldioxid og udånde ild. På den måde handler værket om afhængighedsforhold og relationer i det jordiske.²⁵⁵



Fig. 25. Rune Bosse, installation fra udstillingen *Langt ude i skoven* i Skovhuset, Kunst og natur, 2021.

²⁵⁵ Rune Bosse, *Træfald*, lydoptagelse og komponering af Jacob Kirkegaard, Kamera, Adam Jandrup, HEART – Herning Museum of Contemporary Art, 2022, 16 min, 08 sek.

I nogle af sine udstillinger, som på udstillingen *The Trail or Time between Trees* og gruppe-udstillingen *Langt ude i skoven i Skovhuset* i 2021 (Fig. 25), bliver der også sat et spil i gang mellem kunst og videnskab. Bosse fremstår her som en videnskabsmand, der undersøger naturen udefra. Han river forskellige genstande fra naturen ud af deres naturlige sammenhæng for at fremme sin egen antropocentriske forståelse. Kunstneren fremstiller sig her ikke ulig videnskabsmanden, som værkerne også kan ses som en kritik af. Samtidig påminder han os om, hvor de forskellige naturgenstande kommer fra og bringer dermed den jordiske forbindelse ind i udstillingsrummet.

Hver og én genstand i Bosses udstillinger kan læses som et symbol, der går i dialog med et andet symbol og skaber en poetisk stemning. I udstillingerne på HEART og på Heerup Museum blev denne poetiske stemning fremhævet med digte, Bosse har skrevet. Digtene handler om træernes tid, om at tage sig tid til at se dem og føle, og lære af dem. Som digtet ”Træfald”, hvor der står:

Jeg ved, at der var så meget, vi vidste,
da vi havde tiden til at være med træerne.
I træernes tid.²⁵⁶

Ved at dvæle i naturen, ved at være med træerne, vil vi bedre forstå vores jordiske sammenhæng, påpeger Bosse i dette digt. Træerne lever sandsynligvis ikke i bevidstheden om en fremadskridende lineær tid. Deres tid må være en cirkelende spirallignende tid, hvor sollys og væske danner rammen for vækst og ikke nødvendigvis en lineær udvikling. Hvordan påvirker vores menneskelige tidsfølelse vores forhold til naturen, og hvordan kan vi prøve at tænke udenom den, ser det ud til, at Bosse prøver at spørge i digtet.

Digtene skaber en poetisk ramme, men det er også i selve kunstværkerne, at poesien træder frem. Værkerne vækker en trang i beskueren til at røre ved dem, komme i direkte kontakt med dem, mærke dem. Samtidig står de som et symbol, der inviterer beskueren til at mærke efter i sin egen krop i en bevægelse mellem værkerne og dvælen i rummet. De inviterer beskueren til at dvæle i rummets poetik som fænomenologen Gaston

²⁵⁶ Rune Bosse, *Træfald*, oversat af René Laurtisen, red. Sara Duborg Døssing og Holger Reenberg, Herning: HEART - Herning Museum of Contemporary Art, 2023, s. 115.

Bachelard har udtrykt det. Jeg har allerede forklaret grundelementerne i Bachelards filosofi og dykker dybere ned i den i 20. kapitel. Her vil jeg nøjes med at påpege, at ifølge Bachelard udspringer en poetisk oplevelse blandt andet fra evnen til at dvæle og sanses vores oplevelser i givne omgivelser.²⁵⁷ Det er noget, Bosse ser ud til at arbejde målbevidst med.

Bosse skaber sine værker i en ny tidsalder, hvor jordiske relationer, fremfor hierarki i naturen, står i centrum. I en omfangsrig bog om hans værker, der blev udgivet i forbindelse med udstillingen på HEART, indgår en artikel af Natasha Myers om, hvordan træerne kan føre os og vise os vej ind i plantroposcenen. Hun skriver:

Lad dig forsamles med alle dem, der vokser i disse skove: også du kan lære, hvordan du kan blive planternes medsammensvorne og samarbejde med dem om at skabe verdener, der er til at leve i. [...] Glem alt om hvad der efter sigende skulle adskille dig og et træ. Nulstil det koloniserede sanseapparat der begrænser hvad du kan se, høre, føle, forestille dig og vide.²⁵⁸

Prøv at dvæle i træernes tid, er opfordringen fra Myers. Det er svært at sige, om Bosse er direkte inspireret af Myers, eller om han har fundet hendes teorier tiltrækkende, fordi de gav genklang i ham selv, men det står i hvert fald klart, at Bosses formål er det samme som Myers', nemlig at skabe visioner om en ny måde at leve på, med respekt for, hvordan mennesker og andre arter flettes sammen, og hvor vi lærer at leve på ny ved at lære af planternes verden. Denne etik repræsenteres også i en artikel, som biologen Susanne Simard skriver i bogen *Træfald*, hvor hun påpeger, at "skoven er knyttet sammen i et netværk, der fremmer visdom, sansning og helbredelse."²⁵⁹ Simard er en anerkendt forsker inden for plantekommunikation og har skrevet en del om planteintelligens.²⁶⁰ Skoven er knyttet sammen, og vi er knyttet sammen med skoven, og som Bosse viser i

²⁵⁷ Bachelard, *Rummets poetik*, s. 290.

²⁵⁸ Natasha Myers, "Del 1: Lad Træerne føre dig (eller frø til det plantropocæne)," i Rune Bosse, *Træfald*, oversat af René Lauritsen, red. Sara Duborg Døssing og Holger Reenberg, Herning: HEART - Herning Museum of Contemporary Art, 2023, s. 55. Her bliver Myers begreb "planthroposcene" oversat som det plantropocæne men jeg mener at den mere rigtige oversættelse er plantroposcene. Ellers ville Myers sikkert have skrevet "plantropocene" som i "anthropocene".

²⁵⁹ Suzanne Simard, "Forbindelser," i Rune Bosse, *Træfald*, oversat af René Lauritsen, red. Sara Duborg Døssing og Holger Reenberg. Herning: HEART - Herning Museum of Contemporary Art, 2023, s. 83.

²⁶⁰ Suzanne Simard, *Finding the Mother Tree. Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*, Toronto: Penguin, 2022.

sine værker, så har vi også ansvar. Vi kan bøje, fordærve og arrangere naturen på forskellig vis, men vi kan også lære at lytte til den og leve sammen med den i en anden harmoni end den, der tager udgangspunkt i det antropocentriske. Vi kan være bevidste om, at vi er monstre, khthôner, i en ny tid, kainos, som altid er i gang med at opfinde sig selv på ny.

Jeg oplevede Bosses værker fra *Træfald* første gang på Heerup Museum. Heerup Museum er et lille museum, der ligger lidt skjult, tæt på Damhussøen i Rødovre. Første gang jeg kom forbi udstillingen, cyklede jeg dertil i silende regn sammen med min datter. Der var ingen gæster udover os to, og vi blev taget godt imod. Vi havde ingen grund til at skynde os ud i regnen igen og tog imod invitationen til at dvæle længe i rummet, udforske hvert og et værk. Dialogen med Heerups værker på udstillingen forekom lidt tilfældig, selvom de fleste af værkerne på en eller anden måde havde træer som motiv eller tog udgangspunkt i træer. Det første værk, som tog imod os, var Astrid Kruse Jensens fotografi af sorte trægrene, der flettes sammen og danner en slags slør eller hegn foran en blålig himmel (Fig. 26). Værket, *Merged Within The Infinite*, er trykt på stof, så museumsgæsten bliver nødt til at bevæge sig langsomt forbi det for at komme ud i selve udstillingen.



Fig. 26. Astrid Kruse Jensen, *Merged Within The Infinite*, 2020. Installationsbillede fra udstillingen *Blandt træer* på Heerup Museum, 2024. Foto: Bjørn Pierri Enevoldsen.

Astrid Kruse Jensens værker taler ikke på samme direkte måde ind i vores klimakritiske tider som Bosses værker, men jeg læser dem dog som en invitation til at stoppe op og dvæle over, hvordan vi relaterer til verden, hvordan verden taler til os igennem kunsten, og hvordan vi reagerer; hvordan vi sanser og reflekterer over vores relationer i det jordiske. Ligesom Bosses værker, er Kruse Jensens fulde af poesi, der kræver, at vi må tage os tid til at mærke og sanse, hvis vi vil gå ind i en dyb dialog. De er drømmeagtige og mystiske fremfor at være direkte eller klare. Ligesom Bosse udstillede Kruse Jensen digte på udstillingen. Hendes digte var broderet med hvid tråd på et fint hvidt stof, der mindede om et pudebetræk, nogen havde lavet af dyb kærlighed og omsorg for at markere en ny begyndelse, en fødsel eller et bryllup (Fig. 27), eller måske et dødsfald. Værkerne kunne også skabe association til hedebosyninger, en dansk broderitradition, hvor broderierne er syet med hvidt garn, primært hørgarn, på hvidt hørlærred.²⁶¹

²⁶¹ LEX – Danmarks Nationalleksikon, “Hedebosyning,” tilgået 4. juni 2025 <https://lex.dk/hedebosyning>



Fig. 27. Astrid Kruse Jensen, *Verden vendt på hovedet*, fra serien *The Impossible Photographs*, 2021.

Digtværkerne kalder hun *Impossible Photographs* og forklarer, at hun har set dem for sig i sit hoved som billeder, det ikke var muligt at genskabe som fotografi.²⁶² Derfor titlen: *Impossible Photographs*. Digtene skrev hun, da hendes mand var døende og kort efter hans død. For Astrid Kruse Jensen, som er vant til at udtrykke sig gennem fotografiet, var det genkendelige medie ikke brugbart. Hun måtte finde en anden måde at ytre sine følelser og tanker på, en måde, der krævede overvejelse og refleksion, en måde, der krævede oversættelse af billeder til ord. Værkerne mindede om et indrammet arvestykke. Den

²⁶² Samtale med Astrid Kruse Jensen på Beau Marché, café, København, 16. maj 2025.

hvide tråd på det hvide stof gjorde, at ordene trådte frem, næsten samtidig med, at de forsvandt. For at læse de broderede sætninger måtte museumsgæsten komme tæt på værket, undersøge det grundigt og eventuelt finde sine læsebriller frem. Digtene krævede, at beskueren måtte give sig tid og koncentrere sig. At prøve at læse de sarte hvide bogstaver på det hvide tekstil skabte en diffus følelse. Vi får på fornemmelsen, at der er noget flydende ved ordene, der prøver at begribe virkeligheden, noget, der blaftrer mellem det, vi forstår og det, vi ikke forstår, mellem liv og død.²⁶³

Digtene, som også indgik i udstillingen *Fortiden bag mig* på Fotografisk Center i København i 2021, handler om sorg og tab og er lavet af kunstneren efter hendes mands alt for tidlige død. Digtene og den måde, de bliver præsenteret på, viser os, hvordan Kruse Jensen har prøvet at finde en måde at være i verden, efter den er gået af led ved det traumatiske brud. Jeg vil i 2. del komme tilbage til det traumatiske brud og bearbejdelsen i kunsten, men vil her pointere, hvordan Kruse Jensen bruger naturen både som metafor og som trøst i sine værker. I et af digtene skriver hun:

Træerne
Står
Skrøbelige
Genkendelige

Blæsten tog
Bladene
Dig
Livet
På en nat
Forandrede
Mig
Os
Livet

²⁶³ Astrid Kruse Jensen har udtalt sig om at for hende handler tekstilværkerne om følelsen af uvirkelighed i forbindelse med hendes mands sygdomsforløb og hendes oplevelse af at være så tæt på et andet menneske der holder op med at trække vejret. Birgitte Ellemann Höegh, ”At have mistet sin mand i min alder betyder, at man repræsenterer det, som alle folk frygter skulle ske,” *Berlingske*, 28. juli 2021, tilgået 27. september 2024 <https://www.berlingske.dk/kunst/at-have-mistet-sin-mand-i-min-alder-betyder-at-man-repraesenterer-det-som>

Forandrede
Verden
Du tog
Dit sidste
Åndedræt
Mens vi forsøgte
At holde dig
Til livet
Til os

I et andet digt, *Morgenlys*, skriver hun:

Modlys
Disen om kroppen
Som en berøring
Af fravær
Dækket af grene
Den slubrende
Fugtige bund
Af skov
Af elskov
Af der hvor vi kom fra
Og bliver
Til
En dag
Smelter vi
Sammen
Igen

Her bliver der skabt en forbindelse mellem kærligheden, sorgen, livet og døden i det jordiske og den trøst, der findes i relationer til naturen. Digtene betoner den stemning, Kruse Jensens værker udstråler, og kan både opfattes som bearbejdelse af at miste en elsket person og af at miste fodfæstet i det jordiske eller mere præcis i en skov, som man nemt kan fare vild i. Digtene dialog med Kruse Jensens fotografiske værker på

udstillingen *Blandt træer* understreger denne forbindelse til det jordiske, og hvordan interaktionen mellem liv og død i naturen er noget, vi alle sammen på et tidspunkt bliver nødt til forholde os til.

Nogle af fotografierne på udstillingen var taget med polaroidkamera og derefter scannet og digitaliseret, for at åbne for muligheden for at skabe værker i store formater. I Kruse Jensens forstørrede værker fremstår træerne og skoven som noget, der samtidig træder frem og forsvinder (Fig. 28).



Fig. 28. Astrid Kruse Jensen, *Traces of what we can't see*, 2021.

Polaroidkameraet bruger en speciel film, der indeholder både de kemikalier, som er nødvendige for, at billedet kan fremkaldes og et lag papir, som billedet dannes på. En kemisk reaktion finder sted, når filmen udsættes for lys og derefter presses gennem kameraets ruller. Efter at filmen er blevet skubbet ud af kameraet, fortsætter den kemiske reaktion i et til to minutter, og billedet dukker langsomt op på filmens overflade. Denne metode gør, at billedet får blødere farver end det mest almindelige digitale fotografi. Et polaroidbillede er følsomt over for lys, billedets farver svækkes over tid og kan endog

helt forsvinde, hvis det bliver udstillet for direkte sollys.²⁶⁴ Selvom Kruse Jensen bruger forskellige polaroidkameraer og prøver sig frem med mange forskellige perspektiver og iscenesættelser, når hun fotograferer, så er der altid noget ukontrollerbart indfanget i fotografiet.²⁶⁵ Denne ukontrollerbarhed manifesterer sig tit endnu klarere i polaroidbilledet end ved brug af en anden slags fotografisk, digital eller analog teknik. Jeg skriver mere om Kruse Jensens brug af polaroidbilleder i forbindelse med traumbearbejdelse i afhandlingens 2. del, men nævner det også her, fordi denne leg, der forekommer i polaroidbilleder mellem fremkomst og forsvinden resonerer med den måde, Kruse Jensen repræsenterer sine digte. Denne flydende fornemmelse, som fremkomst og forsvinden, som både digtene og polaroidbillederne formidler, er også et element, der kunne beskrive værket *Merged Within The Infinite* (Fig. 26) fra *Floating serien*. Her svæver fotografiet, trykt på tekstil, halvt gennemsigtigt i rummet. Trægrenene i billedet fremstår både sårbare og stærke på samme tid, fortryllende og farlige. Vi sanser skønheden i mørket. Livskraften og dødsangsten bliver flettet sammen og bliver en del af den poetiske fortælling, udstillingen formidler.

Den poetiske forbindelse mellem liv og død er også et emne, jeg forbinder med udstillingen *Efter ilden* af Rune Bosse i Kunstforeningen Gammel Strand. På udstillingen, som havde fernisering i november 2023, kunne publikum opleve en totalinstallation med afbrændte træer, der spredte sig over et gulv af trækul (Fig. 29-30). Træerne fremstod for de flestes vedkommende som døde eller døende, men jo længere udstillingsperioden varede, des mere begyndte træerne at skyde knopper og nye lysegrønne blade at formes på de mørke træer. Det var en overvældende oplevelse at bevæge sig rundt i installationen og forsigtigt gå ned ad den vej, der lå mellem træerne. Installationen virkede stærkt på forskellige sanser, ikke mindst lugtesansen for rummet var fyldt med en stærk lugt af brændte trækul, og på bevægelsessansen, som arkitekt og filosof Juhani Pallasma har beskrevet som en af menneskets vigtigste sanser.²⁶⁶

²⁶⁴ "Instant-Picture Photography," Britannica, tilgået 3. maj 2025

<https://www.britannica.com/technology/technology-of-photography/Instant-picture-photography> og

"Hvad er et polaroid kamera og hvordan fungerer det?" Tech Tilalle, tilgået 3. maj 2025

<https://techtillalle.dk/hvad-er-et-polaroid-kamera-og-hvordan-fungerer-det/>

²⁶⁵ Samtale med Astrid Kruse Jensen i Martin Asbæk Gallery, 16. maj 2025.

²⁶⁶ Juhani Pallasma, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, London: John Wiley & Sons Ltd., 2014, s. 45. Se også på dansk, Juhani Pallasmaa, *Arkitekturen og sanserne*, oversat af Cornelius Holck Colding og Annemette Fogh, København: Arkitektens Forlag, 2014.



Fig. 29. Rune Bosse. *Efter Ild*, 2023. Fra installationen i Kunstforeningen Gammel Strand.



Fig. 30. Rune Bosse. *Efter Ild*, 2023. Fra installationen i Kunstforeningen Gammel Strand.

Med installationen viste Bosse os både naturens sårbarhed overfor klimaforandringer og den styrke, der ligger i træernes egenskaber til at genopstå eller skabe et liv ud af det, som for menneskets øje forekommer livløst eller dødt. Denne oplevelse var måske endnu stærkere, da værket blev installeret på udstillingen *Circularis* på Museum Sønderjylland i Tønder i 2024.²⁶⁷ Værket fik lov til at være i udstillingsrummet over en længere periode, og det gav træerne lov til at rekreere efter ilden og rigtigt springe ud (Fig. 31 og 32).²⁶⁸



Fig. 31 og 32. Rune Bosse, *Efter ild*. Installationsbilleder fra udstillingen *Circularis* i Museum Sønderjylland, februar og maj 2024.

På den måde viser Bosse os også det liv og den verden, der kunne træde frem, når menneskeskabte klimaforandringer med tilhørende hyppigere og voldsommere skovbrande har ødelagt den verden, vi kender. Jeg besøgte udstillingen, da små grønne blade lige var begyndt at spire frem, og det var en stor oplevelse (Fig. 30). Da vi bevægede os i rummet, fik vi en fornemmelse af, at vi var de sidste mennesker i verden – som nogle af de få, der havde overlevet katastrofen, ragnarok, og vi mærkede skønheden i det mørke. Værkerne handler ikke om en natur, der eksisterer uden for mennesket, men om den tredje natur, om mennesket, som er flettet sammen med andre væsener i det jordiske.

²⁶⁷ Museum Sønderjylland, “Rune Bosse. *Circularis*,” tilgået 11. juni 2025
<https://msj.dk/udstillinger/rune-bosse/>

²⁶⁸ Rune Bosse, e-mail til Sigrún Alba Sigurðardóttir, 10. juni 2025.

At dykke ned i naturens dybder, mørke og lys kan i Bosses værker også opfattes som en opfordring til menneskeheden om at dykke ned i sig selv og genoverveje sine relationer til naturen. Ligesom i hans digte, der indgik som en del af udstillingen *Træfald*:

jeg vil beskrive rummet omkring
og indtage pladsen som den store
planteæder
på organismens præmisser
jeg accepterer mine kræfters begrænsning

og jeg bliver gjort næsten magtesløs
for at finde en plads i kredsløbet
og uden mekaniske tilføjelser
bliver jeg igen et dyr i skoven²⁶⁹

Her må mennesket give efter for naturen, flyde sammen og arbejde sammen med den i stedet for at hæve sig over den. I sine værker lægger Bosse stor vægt på, at vi må prøve at forstå de sammenhænge, vi indgår i med andre arter og naturkræfter.

²⁶⁹ Bosse, *Træfald*, s. 69.

11. Skabende aktører (Bosse og Kruse Jensen)

Som nævnt tidligere leger Bosse tit med samspillet mellem kunst og videnskab i sine værker, som for eksempel i udstillingen *Langt ude i skoven*, hvor han udstillede et laboratorie, der repræsenterede forskellige videnskabelige og kunstneriske måder at undersøge naturen på (Fig. 25). Igennem mikroskop, reagensglas og klassificering skabte Bosse en dialog mellem videnskab og kunst. Det samme fornemmer man i bogen *Træfald*, hvor videnskabelige metoder og artikler bliver stillet op over for hinanden og indgår i dialog med Bosses kunst. I introduktion til bogen understreger kurator Katrine From denne tilgang. Hun skriver:

Vi kan leve os ind i verden på mange forskellige måder. Kunstnerens og videnskabsmandens oplevelse af skoven, er ligesom din og min, forskellige. Men de forsøger begge at skabe en orden i det vildnis deres øje falder over. På hver deres måde finder de underliggende mønstre, elegante skjulte strukturer og forbindelser i naturens umiddelbare uorden. Måske er det kun resultaterne af deres undersøgelser der er forskellige. Så kan vi lære noget nyt om vores omverden ved at anskue den fra en anden vinkel?²⁷⁰

Kunsten og videnskaben er ved at finde hinanden igen efter den adskillelse, der fandt sted i oplysningstiden. Denne tendens oplever vi blandt andet i Bosses værker og udstillinger. Her kan jeg også pege på Latours og Weibels *Critical Zone* projekt, hvor kunstnere og videnskabsfolk går i dialog i både fysiske udstillinger, i tekst og bog og i et virtuelt rum.²⁷¹ Men det er ikke kun kunsten, der søger efter dialog med videnskaben. I forskellige tekster, der kan beskrives som posthumanistiske, ser vi, hvordan videnskabsfolk inddrager kunsten i deres værker og bygger bro mellem forskellige metoder for at forstå den verden, vi er en del af. Her kan jeg blandt andet nævne fysikeren Karen Barad og Stefano Mancuso, biolog og specialist i planternes neurologi, som skriver sig ind i den filosofiske

²⁷⁰ Katrine Form, "Introduktion," i Rune Bosse, *Træfald*, oversat af René Lauritsen,, red. Sara Duborg Døssing og Holger Reenberg. Herning: HEART– Herning Museum of Contemporary Art, 2022, s. 10.

²⁷¹ *Critical Zones*, tilgået 27. januar 2025 <https://critical-zones.zkm.de/#/> Se også Latour og Weibel, *Critical Zone*.

diskurs ved at arbejde på tværs af forskellige fagområder.²⁷² Jeg kan også pege på Donna Haraway, som startede sin videnskabelige karriere som biolog, men har bevæget sig ind på det humanistiske vidensområde og nu er en af de mest indflydelsesrige teoretikere inden for posthumanistisk filosofi.²⁷³ Alle disse forskellige tænkere, jeg har nævnt her, viser os, hvordan verden ikke kun må forstås inden for begrænsede fagmure, men på tværs af grænser. Det samme gælder den italienske forsker Emanuele Coccia, som har en baggrund i filosofi, men har bevæget sig ind på det naturvidenskabelige område og viser i sine tekster, hvordan livet, og især planternes liv, må forstås samtidig ud fra videnskabelige undersøgelser og filosofisk tænkning.

Ifølge Coccia er den økologiske krise først og fremmest et æstetisk problem som vi kan komme igennem ved at gentænke eksistensens mulighedsbetingelser og vores forhold til andre jordiske arter. Ifølge hans teori må vi lære at sanse, percipere og repræsentere på en ny måde for bedre at forstå verden og vores plads i den. Coccia sætter planter i centrum i sine tekster og lægger vægt på, hvordan de er fødegrundlaget for alle andre levende væsener og dermed for, at liv kan eksistere i det jordiske. Planter er autotrofe, det vil sige, at de, som de eneste levende væsener, ikke behøver at spise andre levende væsener for at overleve.²⁷⁴ Men, da de ikke kan bevæge sig fra det sted, der fæstner dem til Jorden, er de også tæt afhængige af og tæt forbundet med deres omgivelser. ”At undersøge planter er ensbetydende med at skaffe sig viden om, hvad det vil sige at være i verden,” skriver Coccia.²⁷⁵ Han lægger også vægt på, at grundet planternes autotrofi forvandler de alt, hvad de rører ved, til liv, til føde for andre arter, og skaber dermed grundlaget for habitat på Jorden.²⁷⁶ Planterne omformer atmosfæren og gør den beboelig for andre arter. Fotosyntesen er en kosmisk proces, siger Coccia, der gør universet flydende og ”får Jorden til at trække vejret”.²⁷⁷ Han skriver:

²⁷² Se bl.a. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, Stefano Mancuso, *The Revolutionary Genius of Plants. A new Understanding of Plant Intelligence and Behavior*, oversat af Vanessa Di Stefano, New York: Atria Books, 2018, Stefano Mancuso og Alessandra Viola, *Brilliant Green. The Surprising History and Science of Plant Intelligence*, oversat af Joan Benham, London, England: Island Press, 2015.

²⁷³ ”Donna Haraway,” University of California, Santa Cruz, tilgået 27. januar 2025

<https://humanities.ucsc.edu/academics/faculty/index.php?uid=haraway>

²⁷⁴ Frédérique Aït-Touati og Nikolaj Schultz, ”Forord,” i Emanuele Coccia, *Planternes liv. Blandingens metafysik*, oversat af Tom Haveman, København: Hans Reitzels Forlag, 2021, s. 18-19.

²⁷⁵ Emanuele Coccia, *Planternes liv. Blandingens metafysik*, oversat af Tom Haveman, København: Hans Reitzels Forlag, 2021, s. 29.

²⁷⁶ Coccia, *Planternes liv*, s. 32.

²⁷⁷ Coccia, *Planternes liv*, s. 58.

At trække vejret er faktisk ensbetydende med at opleve, at det, der omslutter os, bliver til noget i os, og at det, der er i os, bliver til det, der omslutter os. At trække vejret er at befinde sig i nogle omgivelser, der gennemtrænger os med samme intensitet, som vi gennemtrænger dem.²⁷⁸

At trække vejret. At indånde atmosfæren og ånde ud i den igen. Det er at sameksistere med andre væsener på Jorden. Vi er en flydende strøm. Verden er en flydende strøm, der gennemtrænger os, og som vi selv gennemtrænger. ”At blande sig uden at smelte sammen er at dele det samme åndedræt,”²⁷⁹ skriver Coccia og understreger, hvordan denne flydende tilstand, denne gennemtrængning mellem forskellige væsener, der bebor atmosfæren, er et grundvilkår, vi må forholde os til i stedet for hele tiden at tænke på kløften mellem subjekt og objekt. ”Når vi ånder ind, åbner vi os for verden – verden er i os – og når vi ånder ud, projicerer vi os ud i den verden, vi er.”²⁸⁰ Denne interaktion mellem alle væsener, der deler atmosfæren, indebærer også, at vi hele tiden påvirker andre væsener, samtidig med, at vi bliver påvirket. ”At føle er altid at røre ved såvel os selv som det univers, vi er omgivet af,” siger Coccia,²⁸¹ og tilføjer: ”Man kan ikke *være* i et flydende rum uden samtidig at ændre omgivelsernes realitet og form.”²⁸²

Som allerede nævnt danner planter grundlaget for alt andet liv på Jorden. De tager energi fra solen og skaber liv uden at tage fra andre levende væsener. Hvis vi retter vores opmærksomhed imod planterne, bliver vi derfor i bedre stand til at forstå forbindelser og relationer og det grundlag, vi bygger vores tilstedeværelse på. Og det er ikke kun videnskaben, der kan fremme vores forståelse. For at forstå planternes liv og deres betydning for vores eksistens kræver, at vi også må sanse og føle dem. „At percipere eller sanse verden i dybden er at blive berørt og gennemtrængt af den, indtil man forandres eller modificeres af den,” skriver Coccia.²⁸³ Når jeg læser denne tekst, tænker jeg også på Rune Bosses værker og især hans værk *Efter Ild* (Fig. 29 og 30), som har sat sig fast i mine tanker og krop. Har det måske forandret min forståelse for skovbrande? Når jeg nu læser om skovbrande kan jeg ikke kun se flammerne for mig, men også mærke den stærke

²⁷⁸ Coccia, *Planternes liv*, s. 34.

²⁷⁹ Coccia, *Planternes liv*, s. 71.

²⁸⁰ Coccia, *Planternes liv*, s. 83.

²⁸¹ Coccia, *Planternes liv*, s. 55.

²⁸² Coccia, *Planternes liv*, s. 59.

²⁸³ Coccia, *Planternes liv*, s. 114.

lugt af brændt træ efter ilden. Her kan jeg heller ikke lade være med at bringe Hartmut Rosa og hans resonansbegreb på banen igen. For hos ham er sansning af verden også det grundlag, vi må bygge på for at forstå verden. ”Resonansrelationen til naturen etablerer sig ikke gennem kognitive læreprocesser og rationelle indsigter, men er resultatet af praktisk-aktive og emotionelt betydningsfulde erfaringer,” skriver Rosa og understreger, hvordan vi må lære at føle og sanse og være til stede i naturen for at mærke, hvordan den taler til os.²⁸⁴

For at forstå verden må vi både sanse, rationalisere, fortolke og skabe relationer. Når jeg tænker på, hvordan planterne omformer solens stråler til liv, kommer jeg hurtigt til at tænke på, hvordan mennesket har brugt solens stråler, ikke kun til energi, men også til at skabe en repræsentation af verden. Her tænker jeg på fotografiets opfindelse i den første halvdel af det nittende århundrede. Jeg har tidligere diskuteret, hvordan menneskets længsel efter at forstå verden og overvinde det subjektive perspektiv førte til opfindelsen af forskellige tekniske udstyr og videnskabelige metoder. Geoffrey Batchen har argumenteret, hvordan fotografiet var et logisk resultat af dette ønske. Den fotografiske teknik er baseret på simpel kemi, hvor sollys bruges til permanent at fastgøre silhuetten skabt af solen på en overflade, men længslen efter at fange naturens egen objektive tegning igennem sollyset opstod først i det modernistiske episteme.²⁸⁵ Fotografiet forandrer sollyset til en repræsentation af verden, et objekt, der overgår tiden, og skaber dermed noget nyt ud af det, der allerede er. Det skulle derfor måske ikke komme som en overraskelse, at lige siden opfindelsen af fotografiet i begyndelsen af det nittende århundrede, har planternes verden været genstand for fotografernes opmærksomhed. At fotografere en plante har været et værktøj, forskellige kunstnere har brugt og stadig bruger til at føle og forstå verden.

Kunsthistorikeren Carol Armstrong har studeret diskursen omkring fotografiets fremkomst. Hun beskriver, hvordan fotografiet i de første år blev betragtet som både et naturfænomen og naturkunst.²⁸⁶ Med andre ord blev fotografiet anset for at være et

²⁸⁴ Rosa, *Resonans*, s. 315.

²⁸⁵ Batchen, *Burning with Desire*. Se også Lars Kiel Bertelsen, *Fotografiets grå mytologi. Historier på kanten af et medie*, Rævens Sorte Bibliotek 51, København: Politisk Revy, 2000.

²⁸⁶ Carol Armstrong, ”Fotosyntese, fotografi og tegnekunst. Anna Atkins Britisk Algae,” *Photosynthetic. Filter 7* (2017), s. 17-29. Geoffrey Batchen og Lars Kiel Bertelsen har skrevet om fotografiets fremkomst ud fra lignende argumentation. Batchen, *Burning with Desire* og Kiel Bertelsen, *Fotografiets grå mytologi*.

fænomen, der ikke kun var en del af naturen, men et fænomen, der også blev skabt af naturen, ligesom en smukt skabt alge eller et blad er en del af naturen, men også skabt af naturen. Naturen opfattedes på den måde ikke som et passivt fænomen, men som noget aktivt og kreativt, en aktiv aktør, som Latour sikkert ville have formuleret det. Faktisk så skrev en af de første fotografer, Henry Fox Talbot, om, at fotografiet kræver både en passiv og aktiv indblanding af naturen, og det er blevet fortolket af blandt andet Batchen som en indikation af, at Talbot opfattede fotografiet både som et naturfænomen og som et kulturfænomen.²⁸⁷ Naturfænomenerne alger og diverse planter blev meget populære motiver i fotografiets første år og kan opleves i både fotografier af Talbot fra omkring 1840 og i billeder skabt af fotografen Anna Atkins (Fig. 33).



Fig. 33. Anna Atkins, "Furcellaria fastigiata," fra *Photographs of British algae: cyanotype impressions*.²⁸⁸

²⁸⁷ Batchen, *Burning with Desire*, s. 68-69. Se også Henry Fox Talbot, "A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art," i *Classic Essays on Photography*, red. Alan Trachtenberg, New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980, s. 27-36.

²⁸⁸ Anna Atkins, "Furcellaria fastigiata," fra *Photographs of British algae: cyanotype impressions*,

Disse billeder er ikke, hvad vi i dag betegner som fotografier, men billeder skabt ved at lade naturfænomener (især blade, alger og skaller) ligge på en lysfølsom overflade og dermed lade naturens kemiske reaktioner sætte spor så uformidlet som muligt.²⁸⁹ I dag kaldes denne metode kameraløs fotografering, og dens manifestationer omfatter cyanotypi eller blåtrykket, der blev opfundet i 1842 af John F.W. Herschel, og fotogrammet, som blandt andet Fox Talbot brugte fra omkring 1835. Under eksponering af lysfølsomme flader i et mørkekammer “anbringes et eller flere objekter mellem lyskilden og det lysfølsomme papir, der sværtes alt efter, hvor meget lys, objektet tillader at passere.”²⁹⁰ Armstrong beskriver, hvordan begrebet fotografi i mediets første år, også blev brugt til at beskrive denne metode. Hvis vi anerkender blåtrykket som en form for fotografi, er det Anna Atkins, der er forfatter til den første fotobog nogensinde, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* fra 1843.²⁹¹ I bogen beskriver Atkins, hvor enestående det er at kunne bruge Herschels metode til at få levende organismer som alger, til *selv* at efterlade deres tryk eller deres rekonstruktion på et blåtryk, når nu det er så svært at tegne et nøjagtigt billede af ting så sarte som alger.²⁹² Blåtrykket er med andre ord en metode, der kan bruges til at fange spor efter genstande, der befinder sig i en konstant forandring.

Blåtrykket lever et godt liv i dag, og i de senere år har man kunnet opleve det på forskellige kunstudstillinger. Her kan jeg nævne værket *Botanizing on the Asphalt*, som blandt andet kunne opleves på udstillingen *Herbarium* om forholdet mellem fotografi og

The New York Public Library. Digital Collections, tilgået 11. oktober 2024
<https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation>

²⁸⁹ Her kan nævnes, at flere af Anna Atkins' blåprint kunne ses på udstillingen *Havet* på Louisiana Museum of Modern Art, 11.10.24 - 27.4.25, tilgået 3. juni 2025 <https://louisiana.dk/udstilling/havet/> Se også *Havet*, red. Lærke Rydal Jørgensen, Tine Colstrup og Kaspar Thormod, Louisiana Revy, 65., nr. 1 (2024).

²⁹⁰ "Fotogram." LEX - Danmarks Nationalleksikon, tilgået 9. oktober 2024 <https://lex.dk/fotogram>

²⁹¹ Anna Atkins, *Photographs of British algae: Cyanotype Impressions*, The New York Public Library. Digital Collections, tilgået 9. oktober 2024 <https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation> Et år efter, at første bind i Atkins' trebindsværk, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, fra 1843, udkom Henry Fox Talbots fotobog, *The Pencil of Nature* med fotografier, han havde lavet på papir. Se bl.a. diskussion i Martin Parr og Gerry Badger, *The Photobook. A History*, vol. I. London: Phaidon Press, 2004, s. 14.

²⁹² Anna Atkins, *Photographs of British algae. Cyanotype Impressions*, tilgået 9. oktober 2024
<https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation>

botanik i Fotografisk Center i 2017. I dette værk har Debois Buhl, inspireret af Atkins æstetik og Walter Benjamins idéer om flanøren, lavet blåtryk ud af genstande, hun har fundet på gaden i forskellige byer og skabt en mosaik af 44 blåtryk, der minder om en systematisk analyse af planter.²⁹³

Når en kunstner skaber et blåtryk, går hun i dialog med både den genstand, det drejer sig om, og med sollyset, der gør det muligt for hende at fange en skygge fra en genstand på en lysfølsom overflade. På den måde kan vi i blåtrykket fange spor af et naturfænomen, såsom et blad eller en plante. Naturen deltager i den fotografiske proces, samtidig med, at den bliver fotograferet. Den er passiv og aktiv på samme tid, et objekt og et subjekt. Ligesom planten, der står stille og fanger solens stråler og på en aktiv måde ved fotosyntese ”transformerer solens åndedrag – dens energi, dens lys, dens stråler” til levende materie.²⁹⁴ Det er fotosyntesen, der ”får Jorden til at trække vejret.”²⁹⁵ Plantens fotosyntese er kernen i dens tilstedeværelse og forudsætningen for livet på Jorden. På den måde omdanner planten ”alle jordiske organismers levende kød til solmaterie, som Coccia formulerer det”²⁹⁶

Blåtrykket i sig selv, med al den historie og filosofi, den bærer i sig, kan man opfatte som en hyldest til planternes verden. Det er det, jeg tænker, når jeg betragter blåtryk af planter, eller mere præcist blåtryk af planternes skygger, i serier af værker, *Traces of what once were* (Fig. 34), af Astrid Kruse Jensen, der også kunne opleves på udstillingen *Blandt træer* på Heerup Museum.²⁹⁷ Værkerne havde tidligere været vist på Kruse Jensens soludstilling, *Nu Falmer Skoven* i Skovhuset og udstillingen *Resonance*, i Martin Asbæk Gallery.²⁹⁸

²⁹³ *Herbarium – fotografi & botanik*, redigeret af Kristine Kern, Camilla Berner og Kevin Broadbery, København: Fotografisk Center, 2017, ”Botanizing on the Asphalt.” Nanna Debois Buhl, tilgået 27. januar 2025 <http://nannadeboisbuhl.net/botanizing/> og ”Herbarium - fotografi & botanik” Fotografisk Center, tilgået 27. januar 2025 <https://fotografiskcenter.dk/udstillinger/herbarium-fotografi-botanik> Om Benjamins flanør teori kan bl.a. læses i Benjamin, ”Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder,” s. 129-158 og Walter Benjamin, ”Om nogle motiver hos Baudelaire,” oversat af Peter Madsen, *Fortælleren og andre essays*, oversat af Peter Kirkegaard, Peter Madsen og Arno Victor Nielsen, Moderne Tænkere, København: Gyldendal, 1996, s. 125-178.

²⁹⁴ Coccia, *Planternes liv*, s.102.

²⁹⁵ Coccia, *Planternes liv*, s. 58.

²⁹⁶ Coccia, *Planternes liv*, s.102.

²⁹⁷ Om teknikken bag værkerne kan man læse på Martin Asbæks Gallery hjemmeside, ”Astrid Kruse Jensen, Resonance,” Martin Asbæk Gallery, tilgået 7. oktober 2024 <https://martinasbaek.com/exhibitions/resonance/>

²⁹⁸ ”Nu falmer skoven.” Skovhuset, tilgået 13. august 2025 <https://skovhuset.org/udstillinger/nu-falmer-skoven> og ”Astrid Kruse Jensen, Resonance,” Martin Asbæk Gallery, tilgået 29. januar 2025 på <https://martinasbaek.com/exhibitions/resonance/>

Resonance, i Martin Asbæk Gallery.²⁹⁹ I forbindelse med denne udstilling skrev Patricia Breinholm Bertram, at ved at fange planternes skygger fremfor selve planterne skaber Kruse Jensen en slags drømmescener.³⁰⁰



Fig. 34. Astrid Kruse Jensen, *Traces of what once were #05*, 2021.

Her kan jeg tilføje, at værkerne ikke viser os selve genstanden, de repræsenterer men en repræsentation (skyggen) af genstanden (planten), de repræsenterer. På den måde minder de os også om, at planterne er deres egen. Vi kan ikke eje dem eller herske over dem. Vi må respektere dem og erkende, at de sanser verden på en anden måde, end vi mennesker gør. Planterne følger deres egen indre logik, og denne logik kan være uden for

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid.

vores rækkevidde, eller som Stefano Mancuso har påpeget, så er det forhold, at planter ikke har hjjerne ikke ensbetydende med, at de ikke er i stand til at foretage beregninger. (Nu kommer jeg også til at tænke på rødderne i Søndergaards værk *Callus*, som beskrevet i 5. kapitel). Mancuso skriver:

Men er det forhold, at planter ikke har et hjerte, ensbetydende med, at de ikke har noget kredsløb? At de ikke har lunger, at de ikke ånder? At de ikke har en mund, at de ikke ernærer sig? Og at de ikke har en mave, at de ikke fordøjer? Og vil det sige, at fordi en kompleks organisme som en plante ikke har en hjjerne, er den ikke i stand til at foretage beregninger?³⁰¹

Planterne har ikke lunger, men de ånder, og de ånder også for Jorden. Vi trækker vejret ind, og vi puster vejret ud, og vi påvirker og bliver påvirket af atmosfæren, vi deler med utallige andre væsener af forskellige arter. Vi har to kroppe, den første og den anden, og vi bevæger os ud i den tredje natur og kigger på disse arter. Vi sanser og føler og går på opdagelse. Indimellem sker det, at vi møder et væsen eller et naturfænomen, der taler til os. Vi lytter, føler, ser, smager og svarer tilbage. Vi resonerer. Kruse Jensens værker fra resonans-serien inviterer os til at se på planter som væsener, der må bevares, sårbare og stærke på samme tid, noget vi må rette vores opmærksomhed imod, vise respekt og varligt omgås. Vores tilværelse afhænger af dem, og deres vedbliven i verden kan også afhænge af vores handlinger. Planterne skaber livet i den kritiske zone og i Kruse Jensens værker oplever jeg dem som livsbekræftende, noget, der giver håb og mening.

³⁰¹ Stefano Mancuso, ”Grøn intelligens,” *Filter (Photosynthetic)*, 7 (2017), 139-143, her s. 140.

12. Resonans (Kruse Jensen)

Lykken kommer ofte uventet. En smuk sommerdag i 2020 spadserede jeg sammen med min datter op til Fælledparken i København. Denne sommer boede vi i en legatbolig i Østre Voldgade. Min mand og jeg skiftedes til at være sammen med barnet, mens den anden arbejdede på sit forskningsprojekt. Et par dage forinden havde jeg købt bogen *Det ukontrollerbare*, en dansk oversættelse af bogen *Unverfügbarkeit*, af Hartmut Rosa. Jeg tog bogen med i en mulepose sammen med en tegneblok og farveblyanter til min datter – og en fodbold til os begge. Vi startede med at sparke bolden til hinanden, men blev hurtigt trætte af det og satte os i græsset. Min datter begyndte at tegne og glemte hurtigt sig selv. Jeg tog bogen op og begyndte at læse:

Kan du huske fra din barndom, når det sneede første gang et sent efterår eller om vinteren? Man oplevede det som noget, der kom fra en anden verden. Noget sart, sjældent, der kom for at besøge os, noget som sænkede sig ned over verden og forvandlede den rundt omkring os, uden at vi havde gjort noget, som en uventet gave. Sne er nemlig en manifestation af det ukontrollerbare i sin rene form: Vi kan ikke frembringe det, ikke fremtvinge det, ikke engang med sikkerhed lægge planer efter det, i hvert fald ikke ud over et længere tidsrum. Dertil kommer, at vi ikke kan gøre sneen til vores, vi kan ikke besidde den. Når vi tager den i hånden, løber den ud mellem fingrene på os, hvis vi tager den med ind i huset, smelter den, og hvis vi lægger den i fryseren, er den ikke mere sne. [...] Forestillingen og ønsket om og begæret efter at kunne kontrollere verden er den kulturelle motivation i alle de livsformer, vi kalder moderne. Men liv, berøring og virkelig erfaring opstår i mødet med det, der ikke kan kontrolleres.³⁰²

Jeg blev suget ind i bogen. Jeg kendte følelsen, Rosa beskrev, så godt. Hvert år glæder jeg mig stadig til at se den første sne, se hvordan den falder, se snekrystaller svæve ned, hver for sig, selvstændige partikler, der danner en helhed, som dansere, der flyder som én krop hen over scenen. Et snefnug er en god metafor for naturen som helhed, fordi vi, som Rosa påpeger, ikke kan besidde et snefnug. Hvis vi forsøger at få fingrene i det, smelter

³⁰² Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 7.

det og forsvinder. Alligevel kan et snefnug, i samarbejde med andre snefnug, bringe os uvurderlig glæde og forvandle en grå hverdag til en magisk verden.

Rosas beskrivelse af et snefnug blev hos mig, og da jeg lidt over et år senere fik mulighed for at kuratere en gruppeudstilling med nordiske kunstnere på Fotografisk Center, besluttede jeg at kalde udstillingen *Snefnug og andre overraskelser*. Udstillingens titel og de idéer, jeg arbejdede med, refererede direkte til Rosas teorier om det ukontrollerbare og resonansbegrebet, jeg blev så opslugt af denne smukke julidag i Fælledparken.

Som tidligere nævnt henviser begrebet resonans til den oplevelse, når vi føler en særlig stærk forbindelse med verden – eller svinger med verden, som jeg også vil formulere det. I den danske ordbog er forklaringen på resonans ”det, at et legeme i svingninger fremkalder tilsvarende svingninger i et andet legeme”.³⁰³ Resonans er en svingning snarere end en samklang. Denne svingning oplever vi, når vi sanser tilværelsen omkring os, eller en bestemt genstand i verden (for eksempel et naturfænomen, et kunstværk eller en person), der møder og taler til os på en måde, der fanger os fuldstændig, og vi føler, at verden ikke bliver den samme igen. Rosa har beskrevet resonanserfaringen som, at vores „tråd til verden begynder at vibrere intensivt,“ og vores „forhold til verden at ånde.“³⁰⁴

Vi planlægger ofte rejser med det formål at opleve sådanne følelser, vi deltager i koncerter og andre kunstneriske begivenheder med det samme ønske i tankerne, eller tager hen for at møde en person, vi elsker med den samme længsel – men som Rosa påpeger i sin bog, *Det ukontrollerbare*, så er det ikke muligt at planlægge eller iscenesætte et sådant møde. Vi kan ikke planlægge eller frembringe en resonanserfaring, når det passer os.³⁰⁵ Ganske vist kan vi skabe omgivelser, der formodentlig kan frembringe en resonanserfaring, men selve svingningen, resonansforholdet, kommer altid overraskende. Resonans opstår, når to (eller flere) subjekter mødes og påvirker hinanden. Rosa beskriver resonansforholdet som „en dynamisk interaktion mellem subjekt og verden.“³⁰⁶ Han tilføjer også, at resonans kun er mulig „mellem et subjekt og en overforstående, der evner at tale med sin egen stemme og dermed viser sig som en kilde til stærke vurderinger.“³⁰⁷

³⁰³ ”Resonans,” Den danske ordbog, tilgået 28. juni 2025 <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=resonans>

³⁰⁴ Rosa, *Resonans*, s. 24.

³⁰⁵ Rosa, *Resonans*, s. 38.

³⁰⁶ Rosa, *Resonans*, s. 38.

³⁰⁷ Rosa, *Resonans*, s. 311.

Når vi oplever et resonansforhold til naturen, for eksempel, når vi går en tur i skoven eller svømmer i bølgerne ved stranden, oplever vi naturen som et handlende subjekt, der vil os noget, der taler til os og forventer et svar eller i hvert fald en reaktion. Det er et aktivt forhold mellem to aktører.

Men lad os gå tilbage til det mindeværdige øjeblik i Fælledparken. Min datter var opslugt af tegningen, og jeg mærkede, hvordan Rosas tekst talte til mig. Den handlede om accelerationen i vores samfund og det moderne menneskets trang til at overskride sig selv og opnå succes, hele tiden at bestige højere og højere bjerge, løbe hurtigere, se mere (af verden), sætte kryds ved flere og flere kasser i stedet for at stoppe op og skabe en relation til den verden, vi befinder os i. Jeg mærkede, hvordan teksten talte til mig, hvordan den rørte ved mig, ikke kun intellektuelt, men udløste en ny følelse i hele min krop. Igennem læsningen oplevede jeg, hvordan jeg resonerede med den verden, jeg befandt mig i, både med den tekst, jeg læste, og de omgivelser, jeg var i. Bogen og de tanker, den formidlede, min datter, afslappet og tilfreds med tilværelsen i græsset foran mig, solen og endda fodbolden som ikke repræsenterede ønsker om sejr og succes, men kun inviterede til en leg mellem generationer. Det var, som om omgivelserne og relationerne mellem de forskellige genstande formede min oplevelse, de rørte ved mig og jeg rørte ved dem. Jeg oplevede berøringen med græsset stærkere end før, lyset var smukkere og kærligheden til barnet næsten håndgribelig. Rundt omkring kunne jeg høre stemmerne fra mine medborgere klinge i det offentlige rum, vi delte. Jeg oplevede et stærkt resonansforhold til verden omkring mig.

Jeg rakte ud efter min telefon og ville fange denne følelse – men selvfølgelig vidste jeg, at det var umuligt. Ikke desto mindre tog jeg et billede af barnet, bogen, bolden, græsset og lagde det op på Instagram. Jeg vidste, at billedet ikke ville bevæge andre, som det bevægede mig, men den dag i dag løber en bølge af glæde gennem min krop, når jeg ser på fotografiet. Jeg fik det printet ud og har det hængende i mit arbejdsværelse. Den telefon, fotografiet er taget med, er for længst blevet ødelagt, og hvis det ikke var for det printede billede, ville min eneste adgang til fotografiet være gennem min profil på Metas Instagram.



Fig. 35. Sigrún Alba Sigurðardóttir, *Resonans i Fælledparken*, 2020.

Det er ikke muligt at fremkalde et resonansforhold med rekvisitter eller iscenesættelser. Alligevel er det muligt at skabe forhold, hvor denne form for oplevelse har mere sandsynlighed for at indtræffe. I *Det ukontrollerbare* skriver Rosa om fotografiet. Han siger blandt andet, at forsøg på at fange resonansforholdet er umuligt. Det kan ikke kontrolleres. Derudover ødelægger forsøget med at fange øjeblikket tit det resonansforhold, det prøver at fange. ”Ulykkeligvis viser det sig dog som regel, at denne fastholden [med kameraet] betyder, at resonansdynamikken nulstilles,”³⁰⁸ skriver han og tilføjer:

I det øjeblik, hvor vi møder et landskab eller en begivenhed eller en genstand med fotografens blik, taler de ikke længere til os. Ganske vist kan vi stadig fornemme, at landskabet vil sige os noget, derfor vil vi jo fastholde det, men det taler ikke, så længe vi lægger bånd på det, og heller ikke, når vi fikserer det med det fotografiske blik.³⁰⁹

³⁰⁸ Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 47

³⁰⁹ Ibid.

Fotografiet ødelægger resonansforholdet, siger Rosa. Måske fordi det kræver, at vi samtidig med, at vi erfarer, prøver at iscenesætte det, vi erfarer. Vi oversætter den kropslige erfaring til noget kulturelt, noget, der har en bestemt hensigt eller formål. Vi accelererer i stedet for at leve os ind i øjeblikket. Vi prøver at fastholde tiden i stedet for at nyde den. ”Når vi ser på displayet på kameraet – eller rettere, allerede når vi ser noget som potentielt fotogent – indtager vi en holdning til verden, der på en måde handler om at fastfryse noget verdenspotentiale, (”der er noget”) for at besidde det.”³¹⁰ Når Rosa skriver om fotografiet, skriver han om det digitale fotografi, det fotografi, der fanges på et øjeblik på vores telefon eller digitale kamera.³¹¹ Han ser først og fremmest på fotografiet som et kulturelt fænomen frem for kunst. Han ser det primært som forsøg på at fastholde tiden og kontrollere øjeblikket eller objektet, der bliver fotograferet. Han skriver: ”*Holdningen, hvor det drejer sig om at fastholde, beherske og om at gøre et udsnit af verden kontrollerbart, kan ikke forenes med en resonansorientering; den ødelægger resonanserfaringen ved at nulstille dens indre dynamik.*”³¹²

Men et fotografi kan være mange ting og at tage et fotografi tager nogle gange mere end kun et øjeblik. Man kan også tage et fotografi med andre hensigter end at kontrollere øjeblikket eller kontrollere det, som fotograferes. Formålet kan blandt andet være at skabe relationer, fremkalde følelser eller tanker eller at reflektere over et koncept. Sådan er det ofte, når fotografiet som medium har en kunstnerisk intention, når fotografiet bliver medium for en kunstner. Kunstneren går ofte dybt ind i de forhold, han prøver at fange, fortolke eller formilde, og her mener jeg, at fotografiet kan være en lige så god partner i en kreativ proces som andre medier. Ligesom maleren eller billedhuggeren kan fotografen opleve et resonansforhold både med det værk, han er i gang med at skabe og med de omgivelser, værket bliver skabt i.

I sit hovedværk skriver Rosa om, at kunsten både berører og bevæger, og at kunsten måske er blevet til den ”vigtigste resonanssfære”, vi oplever i hverdagen.³¹³ Rosa bruger hovedsageligt eksempler fra musikken i teksten, men nævner også maleriet, litteraturen og scenekunsten. En musikalsk oplevelse kan fremkalde en stærk

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 46-47.

³¹² Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 47.

³¹³ Rosa, *Resonans*, s. 323.

resonanserfaring.³¹⁴ Den, som lytter, kan blive „berørt, bevæget, grebet netop gennem den eksistentielle fremmedgørelses æstetisk frembragte og drøftede gestalt. Dermed oplever han resonans og fremmedgørelse, ganske vist ikke smeltet sammen til en blandingsform, men i et forhold af gensidig forøgelse.”³¹⁵ Her berører Rosa et andet aspekt, der ligger i resonansoplevelsen, og det er fremmedgørelsen. Når vi oplever et resonansforhold, oplever vi altid modspilleren som et fremmed væsen, uanset hvor velkendt pågældende genstand eller subjekt er for os. Resonansoplevelsen lader os se vores modspiller, hvad enten det er et kunstværk, et naturfænomen eller en person, i et nyt lys. Vi ser ham som „den anden“ og det er også en forudsætning for, at vi kan have en aktiv dialog med ham. Han viser os verden på ny. Fremmedgørelsen er dermed forudsætningen for, at resonanserfaringen ændrer os.

Her kan jeg ikke undlade at nævne, hvordan Rosas beskrivelser af resonansforholdet minder om, hvordan Roland Barthes brugte og beskrev begrebet punctum. Punctum i et fotografi er ifølge Barthes noget, som bevæger os, prikker til os og nogle gange sårer os, men også noget, der altid er personligt, og som forandrer vores syn på verden.³¹⁶ Punctum i et fotografi kan ikke planlægges, iscenesættes eller kontrolleres. Oplevelsen af punctum er altid uventet. Punctum er et møde mellem beskuer og det, som bliver beskuet, ligesom resonansforholdet altid er et møde mellem et subjekt, der rører verden og den verden, som bliver rørt ved og rører ved én. Både Rosa og Barthes er inspirerede af den fænomenologiske tilgang til verden, hvor betydningen opstår i mødet mellem subjektet og verden, og hvor en kropslig erfaring af verden er forudsætningen for forståelsen. Jeg forklarer punctum-begrebet mere udførligt i afhandlingens 2. del, men vil her bruge lejligheden til at pege på de lighedstegn, som findes mellem de to begreber. Det må dog også siges, at de to begreber er ikke lig med hinanden. Den største forskel ligger i Rosas insisteren på, at resonansforholdet ikke er et forhold mellem et aktivt subjekt og et passivt objekt, men mellem to aktører, mens et punctum i et fotografi opleves, når et element, subjektet opfanger i et billede, ikke er i overensstemmelse med beskuerens erfaring og verdensanskuelse.

³¹⁴ I 2023 udgav Rosa en bog om heavy metal musik, *When Monsters Roar and Angels Sing*. Bogen er også udkommet på dansk, Hartmut Rosa, *Når monstre brøler og engle synger. Heavy metal og resonans*, oversat af Gustav Damgaard, Frederiksberg: Eksistensen, 2024.

³¹⁵ Rosa, *Resonans*, s. 332.

³¹⁶ Roland Barthes, *Det lyse kammer: Bemærkninger om fotografiet*, oversat af Karen Nicolajssen, Rævens Sorte Bibliotek, København: Forlaget Politisk Revy, 1983.

Jeg vil nu gå dybere ind i kunstnerens muligheder for at arbejde med resonansforholdet i sin kunst. Som jeg kom kort ind på tidligere, så var Hartmut Rosas resonansbegreb en vigtig inspiration til min udstilling, *Snefnug og andre overraskelser*. Formålet med begrebet resonans er, som jeg allerede har påpeget, ikke at beskrive en følelse af at smelte sammen med verden, men at deltage i en aktiv samtale med verden, at sanse verden, lytte til verden og reagere, at lade verden forandre os. Alligevel må det noteres, at når vi oplever resonansforhold, føler vi, at vi er en del af noget større, samtidig med, at vi er os selv, små væsener i en stor verden, lidt som et enkelt snefnug, der er en del af en større helhed og får en ny mening ud fra sin relation til denne helhed. Forskydningen mellem os selv og verden er forudsætningen for, at vi kan føle, tolke og reagere på verden.³¹⁷ Hvis der ikke var nogen forskydning, ville vi smelte sammen med verden, ligesom et snefnug kan smelte sammen med de øvrige snefnug, når vi laver en snebold og på den måde blive umulig at skelne fra den helhed, den indgår i.

På udstillingen *Snefnug og andre overraskelser* ville jeg skabe en dialog mellem de forskellige værker, der indgik i udstillingen og samtidig invitere beskueren til at skabe en fortælling ved at give sig tid til at opleve værkerne hver for sig og sammen. Jeg ønskede at frembringe den følelse hos beskueren, at han ville føle sig selv som et kreativt menneske og muligvis føle et resonansforhold i relation til værkerne på udstillingen. Jeg var selvfølgelig bevidst om, at jeg ikke kunne fremkalde eller iscenesætte denne resonanserfaring, men med mit valg af værker på udstillingen ville jeg i hvert fald prøve at vise, hvordan kunsten samtidig kan få os til at sænke tempoet, få os til at dvæle i rummet, og føle os kreative. Det er nemlig min tese, at det er, når vi oplever denne forskydning i verden, at vi føler os mest kreative. Jeg vil i kapitel 18 yderligere udfolde, hvordan det hænger sammen med henvisninger til Jacques Derridas begreb om *differancen* og Walter Benjamins fortælle teori.

En af de kunstnere, som jeg inviterede til at deltage i udstillingen, var Astrid Kruse Jensen. Jeg valgte tre værker fra hendes serie *Floating* til udstillingen (Fig. 36). Det største værk, *The Mountains of Lava # 3* (Fig. 37), var trykt på tekstil og hængt højt op i Fotografisk Centers lokaler, der tidligere var en slagtehal.³¹⁸ Værket svævede i rummet

³¹⁷ Her kan læseren eventuelt se en relation til Jacques Derridas begreb om *differance*, men det kommer jeg nærmere ind på i 18. kapitel.

³¹⁸ Senere da udstillingen blev sat op i et gammelt våbenkammer på Landskrona Foto og i en gammel politistation i Northern Photographic Center i Oulu i Finland, måtte det store værk skiftes ud med værket *Stairs*, som også indgik i *Floating* serien.

og inviterede beskueren til at udforske det fra alle sider. Samtidig markerede værket et bestemt rum, hvor de to andre værker, fotografierne *The Landscape of Memory* (Fig. 38) og *The Drifting Space* (Fig. 39) kunne opleves.



Fig. 36. Installationsbillede af Astrid Kruse Jensens værker på udstillingen *Snefnug og andre overraskelser* i Fotografisk Center, januar 2022. Foto Hendrik Zeitler.



Fig. 37. Astrid Kruse Jensen, *The Mountains of Lava # 3*, 2019.



Fig. 38. Astrid Kruse Jensen, *The Landscape of Memory*, 2019.



Fig. 39. Astrid Kruse Jensen, *The Drifting Space*, 2019.

Alle disse værker formidler efter min mening en fornemmelse af resonanserfaring, der kan få beskueren til at dvæle foran værket, synke ind i det og føle, hvordan det er at resonere. Kruse Jensens metode til at nærmer sig virkeligheden på en måde, der samtidig virker drømmeagtig og kropslig, vækker hos mig en følelse af, hvordan det er at sanse et rum, at røre ved verden, på samme måde, som jeg føler, at fotografen har sanset og rørt ved verden. I nogle tilfælde kan der eventuelt opstå et resonansforhold mellem beskueren og værket. Som allerede forklaret er det ikke muligt at iscenesætte, fremkalde eller bestille en resonanserfaring, men ved at skabe en påmindelse om, hvordan det er at opleve et resonansforhold, kan kunstneren i hvert fald få beskueren til at reflektere over betydningen af de øjeblikke, hvor vi har følt, at vi svingede sammen med et andet menneske, en genstand eller med omgivelserne, måske ude i naturen. I værket *The Landscape of Memory* ser jeg en kvinde, der søger ind i naturen. Jeg mærker en længsel hos hende efter at smelte sammen med naturen, men samtidig mærker jeg, at hun vil være sig selv. Hun er en del af naturen, men alligevel sig selv, et sansende og reflekterende subjekt, som møder en levende verden.

I udstillingerne *Resonance* i Martin Asbæk Gallery 20. maj – 23. juni 2022, *Traces of Resonance* på Odsherred Kunstmuseum 27. maj – 17. december 2023 og *Resonance* i Wetterling Gallery i Stockholm 10. november – 16. december 2023, udstillede Kruse Jensen værker, der kan ses i direkte forlængelse af hendes værk *The Landscape of Memory*.³¹⁹ I værkerne *The Room of Resonance* og *Weightless Dreams* (Fig. 40-41) ser vi en kvinde i et rum. Hun står i centrum af billedet og tiltrækker straks beskuerens opmærksomhed. Hun er en del af det rum, der viser sig for os, og samtidig er det tydeligt, at hun er en aktiv aktør, der ser ud til at bruge alle sine sanser til at opleve rummet. Vi kan ikke se hendes ansigt, men hun ser ud til både at kigge, lytte, og bruge sin lugtesans. Det ser ud, som om hun fornemmer rummet med hele kroppen.³²⁰ Som i *Landscape of*

³¹⁹ "Astrid Kruse Jensen, Resonance," Martin Asbæk Gallery, tilgået 29. januar 2025 <https://martinasbaek.com/exhibitions/resonance/>, "Traces of Resonance," Museum Vest Sjælland, tilgået 29. januar 2025 på <https://vestmuseum.dk/oplevelser/traces-of-resonance-v-astrid-kruse-jensen/> "Astrid Kruse Jensen, Resonance," Wetterling Gallery, tilgået 29. januar 2025 <https://www.wetterlinggallery.com/exhibitions/astrid-kruse-jensen>

³²⁰ Positionen kvinden står i og selve rummet vil sikkert skabe en association til Wilhelm Hammershøis malerier fra slutningen af det nittende århundrede og begyndelsen af det tyvende århundrede. Det er interessant at tænke på, at også Trine Søndergaard har skabt fotografiske værker, som henviser direkte til Hammershøis interiørmalerier. Jeg er interesseret i nærmere at udforske associationerne og de ideologiske forbindelser mellem disse værker og kunstnere, især i relation til romantikkens idégrundlag og begrebet om poetiske fortællinger.

Memory og måske i endnu højere grad i dette værk ser vi et subjekt, som resonerer med sine omgivelser.



Fig. 40. Astrid Kruse Jensen, *The Room of Resonance*, 2022.



Fig. 41. Astrid Kruse Jensen, *Weightless Dreams*, 2024.

Kruse Jensen har fortalt, at vores samarbejde om udstillingen *Snefnug og andre overraskelser* inspirerede hende til at gå dybere ind i at udforske, hvordan fotografiet kunne bruges i forhold til resonanserfaringen.³²¹ Hun har derfor valgt at bruge Rosas begreb om resonans som titel på sine nyeste udstillinger. I en tekst, Astrid La Cour skrev om Kruse Jensens Resonans-udstilling i Stockholm, forklarer hun:

Resonance is oscillations. Sociologist Hartmut Rosa uses the term to describe fluxes between the individual and the world - when something speaks to us and touches us, the feeling arises that everything for a moment is connected, falls into place. It is not necessarily possible to see concrete contexts or understand this feeling of resonance, but when it is experienced, one is in no doubt. When it arises, one feels for a moment connected and in a vibrating dialogue with the world.

La Cour går her præcis samme vej, som jeg gjorde i udstillingen *Snefnug og andre overraskelser* året før, men inddrager også de elementer i Kruse Jensens værker, hun har skrevet om før, og berører både, hvordan Kruse Jensen arbejder med erindringer, drømmescener og bygninger i sine værker. Hun forklarer også de tekniske elementer:

Through double exposures, chemical traces, long shutter speeds and the use of backlighting, the photographic image's concrete image is dissolved. Long shutter speeds in the camera allow the light, like brushstrokes of light, to leave traces and repetitions in the subject. With the camera, Astrid Kruse Jensen captures more than what the human eye can perceive. When the camera is moved with an open lens, movement is captured and in this way the photograph captures a moment in motion that can only be created through the photographic gaze.³²²

Kruse Jensens bruger kameraet ikke ulig den måde, kunstmaleren bruger sin pensel. Hun bruger fotografiets teknik til at dvæle i øjeblikket, male billedet igen og igen og viser os noget, vi ikke kan opfange i virkeligheden. På den måde kan man godt argumentere for,

³²¹ Samtale med Astrid Kruse Jensen i Fotografisk Center, 25. august 2024.

³²² Astrid La Cour, "Resonance," Wetterling Gallery, tilgået 29. januar 2025
<https://www.wetterlinggallery.com/exhibitions/astrid-kruse-jensen>

at Kruse Jensens brug af fotografiet er i overensstemmelse med Rosas beskrivelse af kunstens formåen til at skabe resonanserfaring både for kunstneren og for beskueren.

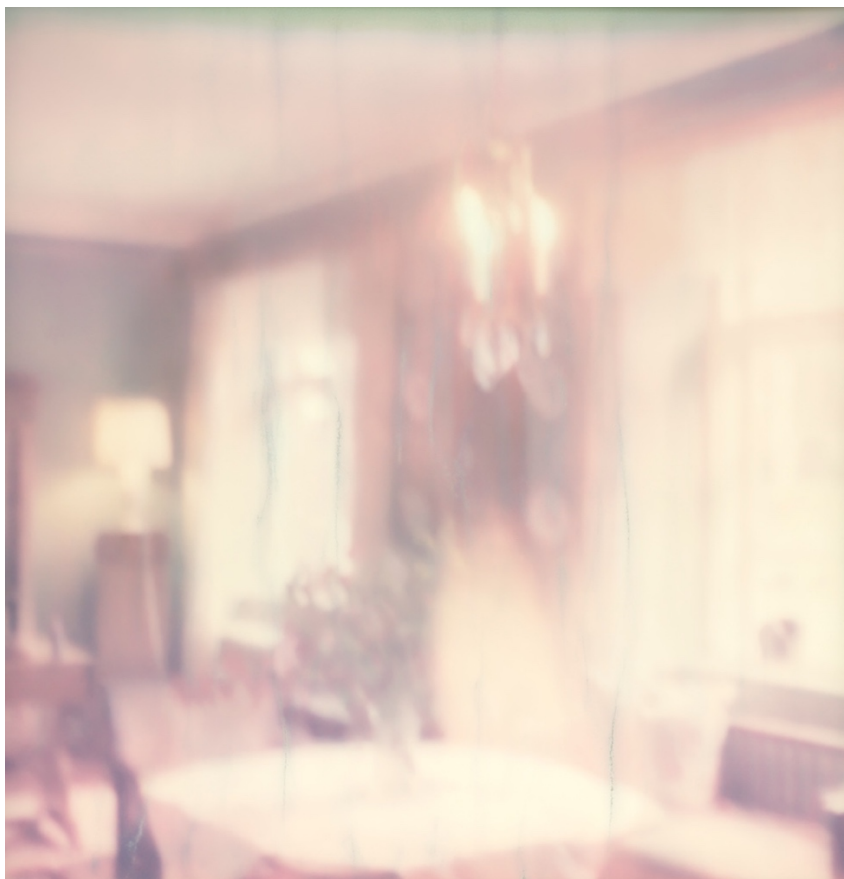


Fig. 42. Astrid Kruse Jensen, *The Fleeting Hour*, 2025.

Dette spil med resonanserfaringen i Kruse Jensens værker oplevede jeg også på Kruse Jensens udstilling *Places Beyond Places* i Martin Asbæk Gallery i foråret 2025.³²³ På udstillingen kunne man opleve forskellige fotografier taget i forskellige kunstnerhjem, hvor man ser interiør fra forskellige huse, møbler, vinduer, gardiner, lysekroner og forskellige genstande, der fortæller om beboernes eller de tidligere beboeres status, smag og interesser, dog uden forklaringer eller præcisering. Genstandene på fotografierne er på den måde en slags nøgler eller frø til en fortælling, beskueren selv må skabe. Den måde, Kruse Jensen fotograferer dem på, kræver, at beskueren må dvæle et godt stykke tid foran dem for virkelig at forstå essensen eller kernen i det, hun formidler. Kruse Jensen bruger

³²³ ”Astrid Kruse Jensen, *Places Beyond Places*, 9. maj 2025 – 14. juni 2025,” Martin Asbæk Gallery, tilgået 24. maj 2025 <https://martinasbaek.com/exhibitions/places-beyond-places/>

den samme polaroidteknik som tidligere. Billederne er uskarpe, lidt flydende, som om det, der bliver gengivet, tilhører en anden virkelighed. Som beskuer fornemmer jeg, at jeg er på besøg i et rum, jeg ikke er blevet inviteret ind i, men besøger, uden at nogen lægger mærke til mit besøg.

Når jeg dvæler foran billedet *The Fleeting Hour* (Fig. 42) føler jeg, at jeg svæver ind i rummet, som i en drøm eller som en gæst fra en anden virkelighed, måske et genfærd. Jeg suges ind i billedet, prøver at mærke alle detaljer, men det er svært at koncentrere sig, for alt flyder sammen, og jeg føler også, at jeg flyder med. Værket taler til mig, og jeg svarer tilbage. På den måde kan jeg påstå, at Kruse Jensen i sine drømmende og flydende billeder magter at fremkalde en resonanserfaring hos beskueren, men det kræver, som resonans altid gør, at beskueren dvæler i rummet og er åben over for det, der møder hende. Resonans er ikke noget, der kan planlægges eller iscenesættes, men ved at få beskueren til at sænke farten og dvæle ved et krævende værk, der ikke har klar besked eller råber sit budskab ud i rummet, kan kunstneren skabe omgivelser, der inviterer til en resonansoplevelse.

Afhandlingens første del er ved at være til ende. Jeg har i denne del af afhandlingen forklaret nogle af de grundbegreber og teorier, som er grundlaget for min tese. Det gælder især Foucaults, Latours og Haraways teorier om fremskridtsteoriens og modernitetens blindgyde og det behov, der er for nye begreber og nye fortællinger, for at vi kan tænke os ind i et nyt episteme, hvor der opstår nye måder at leve sammen på med hinanden som mennesker, og med andre arter, i det jordiske. Deres teorier opfatter jeg som en påkaldelse om et alternativt samfund. Det er min tese, at vejen dertil især kan blive synliggjort igennem kunst og litteratur. Derfor har jeg, især ved brug af Hartmut Rosas begreb om resonans og mit eget begreb om poetiske fortællinger, prøvet at vise, hvordan en tendens, der fører os nærmere disse veje, kan opleves både i dansk litteratur, som hos Theis Ørntoft og Solvej Balle, og i værker lavet af forskellige danske kunstnere. Nogle af disse kunstnere, især Rune Bosse, ville kunne beskrives som klima- eller økokunstnere, mens andre, og det gælder især Trine Søndergaard og Astrid Kruse Jensen, repræsenterer en mere stille og forsigtig kritik af det moderne produktionssamfund i deres værker. Hverken Søndergaard eller Kruse Jensen definerer deres værker som klima- eller økokunst, men det, deres værker repræsenterer, er i min forståelse en måde at omgås

verden, der er både poetisk og i overensstemmelse med et bedre balanceret liv i det jordiske, som ifølge både Latour og Haraway, og måske posthumanismen i det hele taget, er det, vi har brug for for at komme ud af klimakrisen og ind i en ny tidsalder. Jeg har i min analyse især knyttet denne repræsentation til Rosas resonansbegreb og appellen for en tidsalder, hvor vi er mere opmærksomme og omsorgsfulde over for hinanden. Det er blandt andet min tese, at vi har brug for netop poetiske fortællinger for at komme ud af den traumatiske tilstand, vi mennesker i dag befinder os i på jordkloden.

I afhandlingens næste del vil jeg gå dybere ind i Walter Benjamins fortælleteori og knytte den sammen med psykoanalysens teorier om traumatisk bearbejdelse. Jeg undersøger også, hvordan værket, *The Evening before*, af kunstneren Astrid Kruse Jensen og bogen *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* af Naja Marie Aidt kan forstås i lyset af psykoanalysen og derigennem vise, hvor vigtigt det er at skabe en fortælling for at bearbejde et traume. Ved at analysere disse værker håber jeg at kunne forklare og kaste lys på psykoanalysen, og hvor brugbar den er for at forstå den traumatiske repræsentation i kunsten. I afhandlingens anden del bruger jeg også traumeteorien til at analysere og forklare, hvordan forskellige forfattere bruger poetiske fortællinger i deres værker for at bearbejde det traume, det moderne hastigheds- og produktionssamfund og klimakrisen har frembragt. De udvalgte forfattere forsøger nemlig at skabe en forestilling om et alternativt samfund, hvor folk lever i anerkendelse af jordiske relationer, en bedre overensstemmelse med sig selv og andre jordiske arter. Her fokuserer jeg især på *Digte 2014*, *Solar* og *Jordisk* af Theis Ørntoft, og *Om udregning af rumfang, I-V* af Solvej Balle.

ANDEN DEL

TRAUME

Walter Benjamin beskrev storbymenneskets liv i slutningen af det nittende århundrede som et liv, der kendetegnedes af en traumatisk tilstand, frembragt af forøget acceleration og et brud med det forhold, mennesket før havde haft til Jorden, det vil sige et brud med den materialistiske eller jordiske forudsætning for menneskets liv. Benjamin brugte begrebet choktilstand til at beskrive den fremmedgørelse, storbyen og tabet af den jordiske forbindelse frembragte. Benjamin funderede sin analyse på Freuds traumeteorier og henviste direkte til dem, så jeg tillader mig at bruge det freudianske begreb traume i denne sammenhæng, selvom Benjamin selv brugte begrebet chok.³²⁴

Udover at miste jordforbindelsen, forklarede Benjamin, mistede det moderne storbymenneske evnen til at føle slægtskab med andre, at føle sig som en del af et fællesskab. I stedet for at se på hinanden, så menneskene forbi hinanden. I sit essay om digteren Baudelaire, forklarer Benjamin konsekvensen af dette og citerer blandt andet Friedrich Engels, som i *Arbejderklassens vilkår i England* skrev om, hvordan mennesker i et byrum farer forbi hinanden, som om de ikke havde noget med hinanden at gøre:

”Disse hundredtusinder fra alle klasser og fra alle stænder, som trænger sig forbi hverandre, er de ikke alle mennesker med samme egenskaber og færdigheder, med samme interesser i at blive lykkelige? ... Og alligevel farer de forbi hinanden, som om de ikke havde det mindste til fælles, ikke det mindste med hinanden at gøre, og dog indskrænker fællesforståelsen mellem dem sig til den stiltiende aftale, at enhver skal holde til den side på fortovet som er til højre, så at de to hinanden forbipasserende strømme ikke standser hinanden; og dog falder det ingen ind at værdige de andre et blik. Den brutale ligegyldighed, den enkeltes følelsesmæssige isolation i sine privatinteresser fremtræder på en så meget desto

³²⁴ Benjamin beskriver dette i ”Om nogle motiver hos Baudelaire.” I sit store værk om det 19. århundrede *Passageværket* beskriver han også fremmedgørelsen i storbyen. Se Walter Benjamin, *Passageværket*, oversat af Henning Goldbæk, København: Politisk Revy, 2007.

mere modbydelig og krænkende måde, jo flere af disse individer, der er trængt sammen på et lille område.”³²⁵

Desto større og mere moderne bysamfundet bliver, desto større bliver ligegyldighed, mener Engels. Benjamin genkender Engels beskrivelse af det moderne menneske, og beskriver selv storbymennesket som et menneske, der havde ”mistet kontakten med erfaringens verden.”³²⁶ Verden havde forandret sig, tempoet i hverdagen havde forandret sig og de gamle forudsætninger for, hvordan mennesket så sig selv i relation til omverdenen fandtes ikke mere. Mennesket måtte finde et nyt grundlag for at skabe fortællinger om sin fremtid.

Benjamins beskrivelse af det moderne storbymenneske, som har mistet relationen til erfaringens verden og dermed sig selv som et sansende og jordforbundet væsen, minder meget om Rosas beskrivelse af menneskets fremmedgørelse i en verden, der kendetegnes af konstant acceleration. I sin bog *Resonans* forklarer Rosa begrebet fremmedgørelse. Han skriver: ”Fremmedgørelse betegner en specifik form for forhold til verden, hvor subjekt og verden står indifferent og fjendtligt (repulsivt) og følgelig inderligt uforbundet over for hinanden. Derfor kan fremmedgørelse også beskrives som en relationsløs relation.”³²⁷ Rosa stiller resonans op som et modsvar på fremmedgørelsen i det moderne samfund. Han skriver: ”Fremmedgørelse definerer dermed en tilstand, hvor ’verdenstilpasningen’ mislykkes, så verden bestandigt forekommer kold, stiv, afvisende og ikke-reponsiv. Derfor danner resonans fremmedgørelsens ’andet’ – dens modbegreb.”³²⁸

Resonans er Rosas vej til at bearbejde fremmedgørelsen, mens Benjamin så fortællingen som en vej for at genfinde relationer og på den måde bearbejde den traumatiske fremmedgørelse. Det kommer jeg nærmere ind på i 17. og 18. kapitel, men lad os først dvæle lidt ved Rosas beskrivelse af vores liv i det 21. århundrede. I sine tekster lægger han vægt på, at den moderne emfase på acceleration og øget krav om produktivitet og effektivitet ikke længere fremstår ”som et håb om, at livet bliver bedre og bedre, men

³²⁵ Benjamin, ”Om nogle motiver hos Baudelaire,” s. 139.

³²⁶ Benjamin, ”Om nogle motiver hos Baudelaire,” s. 161.

³²⁷ Rosa, *Resonans*, s. 215.

³²⁸ Ibid.

derimod som en apokalyptisk-klaustrofobisk trussel.”³²⁹ Kravet om hele tiden at skulle overgå sig selv, at løbe stærkere, at præsentere bedre og producere mere, har kort sagt medført en trivselskrise, der ”er uløseligt sammenfiltret med de økologiske kriser”, som Den Grønne Ungdomsbevægelse har beskrevet det i sit manifest, *Retfærdig Naturbevarelse*.³³⁰

Rosas kritik af det moderne samfund har mange lighedspunkter med Michel Foucaults beskrivelse af det moderne og det moderne menneske, som tilbringer og bruger tiden for at undslippe dødens truende nærhed ved konstant at være aktiv og produktiv (som blev beskrevet i 2. kapitel).³³¹ Acceleration er kernen i den modernisering, der begyndte med industrialiseringen, siger Rosa, og det har betydet at „verden er blevet til et aggressionspunkt for det moderne menneske. Alt, hvad der viser sig, vil man vide om, beherske, erobre, gøre nyttigt.“³³² Konsekvenserne er, at vi, produkter af modernismen, er i fare for „ikke mere at kunne høre verden og derfor heller ikke mere at kunne mærke [os] selv,“ påpeger Rosa og minder her meget om Benjamin og hans beskrivelse af det traumatiserede og fremmedgjorte storbymenneske.³³³

Min tese er, at vi i det 21. århundrede befinder os i en tilstand, der på mange måder minder om den choktilstand eller traumetilstand, Benjamin beskrev i sine tekster om det nittende århundrede, hvor øget fokus på acceleration, produktivitet og effektivitet gjorde, at folk mistede jordforbindelsen og forståelsen for de relationer, der skaber grundlaget for vores trivsel. Den modernistiske tankegang med sin vægt på udnyttelse af ressourcer og vækst har ikke kun bragt os klimaforandringer og økokrise, men har også skabt en tilstand, hvor vi bliver nødt til at indse, at vi ikke kan blive ved som før. Vi kan ikke længere tænke på modernitetens præmisser. Jorden er udmattet. Vi har mistet grundlaget. Det er et traume.³³⁴

³²⁹ Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 14.

³³⁰ Den Grønne Ungdomsbevægelse, *Retfærdig Naturbevarelse*, s. 12.

³³¹ Foucault, *Ordene og tingene*, s. 303.

³³² Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 12. Se også Lijster, Celikates and Rosa, “Beyond the Echo-Chamber,” s. 65 - 68.

³³³ Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 29.

³³⁴ Forskere som Ann Kaplan har valgt at beskrive vores tidsalder som *pretraumatic* og især lidende af et *pretraumatic stress syndrome* fremfor at være traumatiseret. Selv har jeg det lidt svært med dette begreb og mener, at vi i denne henseende skal skelne mellem traume og angst. Det kommer jeg nærmere ind på i 22. kapitel. Begrebet er dog bemærkelsesværdigt, ligesom Kaplans analyse i bogen *Climate Trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, New Jersey: Rutgers University Press, 2016. Se endvidere Aðalsteinsdóttir, *Hamfarir í bókmennnum og listum*, s. 21.

Jeg vil i de følgende kapitler gå fra at beskrive forskellige teorier om vores udmattede Jord til at analysere traumbegrebet og vise, hvordan forfatterne Theis Ørntoft og Solvej Balle har bearbejdet samtidens traume ved brug af, eller i hvert fald inspireret af, teorier hentet fra Haraway, Latour, Braidotti og Rosa, og hvordan jeg ved at tilføje begreber og teorier fra både psykoanalysen, fra Walter Benjamins fortælleteori og Ursula Le Guins bæreposeteori giver bud på, hvordan vi kan bruge kreative fortællinger til at bearbejde traumer og skabe nye og anderledes fortællinger om, hvordan vi kan komme videre.

13. Udmattelse (Ørntoft)

Filosoffen Rosi Braidotti har beskrevet Jordens (og dermed menneskets) tilstand som udmattelse (e. *exhaustion*) og henviser dermed til, at Jorden befinder sig i en tilstand, der kendetegnes af en slags kollaps, og hvor vi, som lever på Jorden og er i stand til at reflektere over vores status på Jorden, bliver nødt til at gentænke grundlaget for vores eksistens og finde ud af, hvordan vi kan gentænke og indrette vores liv på en ny måde for at komme videre.³³⁵

I romanen *Jordisk* nikker forfatteren Ørntoft genkendende til Braidotti, når en af hans hovedpersoner, Julie, på et tidspunkt siger, ”at det føles, som om vi lever i en udmattet verden.”³³⁶ Denne udmattelse betyder dog ikke, at Julie og hendes samleverer i et kollektiv er ved at kapitulere eller give op. Hun snakker med en af sine kammerater, Patrick, der i 1990’erne levede et yuppieliv på Wall Street, men nu havde fundet en ny tilgang til livet og ”bad morgenbøn til solen” om, hvordan tilstanden kan udvikle sig til et bedre samfund.³³⁷ Patrick er sikker på, at den krise de befinder sig i, i USA i 2036, vil udvikle sig langsomt for så at kollapse, før noget nyt kan opstå:

Men det kommer til at gå langsommere end vi troede. Den endegyldige krig bryder ikke ud. Det vil fortsætte med attentater, mord, kidnapninger, belejringer. Lokale begivenheder. Besværlig og langsommeligt. Mod et slutpunkt ingen kender. [...] Højtudviklede civilisationer følger en mere eller mindre identisk udviklingsproces,” sagde han. ”Mønstret viser sig gennem hele verdenshistorien. [...] Tegnene er næsten altid de samme. Konspirationsteorier og interne politiske stridigheder. Svage ledere. Faldende fødselstal. Nye religioners tilsynekomst. Sygdomme i befolkningen. Økonomisk dekadence, det, at de rige ikke betaler deres skat. Og klimaforandringerne.³³⁸

³³⁵ Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Cambridge UK and Malden USA: Polity Press, 2019. Se især s. 13-39.

³³⁶ Ørntoft, *Jordisk*, s. 452.

³³⁷ Ørntoft, *Jordisk*, s. 457.

³³⁸ Ørntoft, *Jordisk*, s. 452.

Denne udviklingsproces, som Patrick beskriver, giver ham mod til at fortsætte sit liv, hvor han har sænket farten, dvæler i sine omgivelser og dyrker relationer til andre levende væsener, han deler den kritiske zone med. Udmattelsen kan nemlig også føre til, at vi magter at se vores liv i en ny sammenhæng. Braidotti forklarer:

Approaching the state of exhaustion, affirmatively, offers some unexpected options. [...] Let me dare to suggest that there is a creative potential here, which means that exhaustion is not a pathological state that needs to be cured, as an actual disorder, but a threshold of transformation of forces, that is to say a virtual state of creative becoming. Of course, I do not mean to disregard the pain, but rather encourage us to see the intensity of the discomfort as a motor of change, expressing also the capacity to open up to non/in-human and other-than-human forces.³³⁹

Når vi indser, at vi ikke kan fortsætte, som vi har gjort, når vi et slutpunkt. Måske svimler vi, måske falder vi ned, men inden længe vil vi sandsynligvis indse, at en slutning kan markere en ny begyndelse. Det er denne kreative indsigt, der kan give os kraft til at fortsætte på en ny måde. Vi har ikke behov for at hele såret, så at alt bliver som før, men for at komme videre med menneskelige og mere end menneskelige kræfter. Denne tankegang har meget til fælles med Haraways teori om at blive i besværet, som forklaret i 8. kapitel. Både Haraways og Braidotti ønsker at opfordre deres læsere til at se, hvordan vi kan bruge vores forståelse af klodens tilstand til at skabe nye fortællinger og nye måder at leve eller overleve på. Som Hans, en af karaktererne i Ørntofts *Jordisk*, siger på et tidspunkt: „Meningen var at skabe et blivende sted. Med samvær, naboer og selvforsyning. Meningen var at blive i besværet.“³⁴⁰ Jeg har allerede forklaret, hvordan Ørntoft leger med begrebet og Haraways teorier i *Jordisk*. Jeg kan ikke finde de samme forbindelser til Braidottis teorier i Ørntofts roman, undtagen Julies udsagn om udmattelse, men begge teorier, ligesom romanen, er udsprunget af bevidstheden og overbevisningen om, at vores eneste mulighed for at håndtere klodens udmattelse må være at gentænke vores relationer, både til andre mennesker og til andre arter i den kritiske zone. Vi må blive i besværet, ikke kun til gavn for os selv, men for alt det jordiske. Vi kan vælge at se

³³⁹ Braidotti, *Posthuman Knowledge*, s. 16-17.

³⁴⁰ Ørntoft, *Jordisk*, s. 135.

udmattelsen som et ophavspunkt, ikke mindre end et slutpunkt. At se udmattelsen som en begyndelse på en ny tidsalder og levemåde er, som jeg vil forklare bedre senere, hvad de danske forfattere, Theis Ørntoft og Solvej Balle, har valgt at gøre. Men deres bearbejdelse af vores traumatiske tider giver genklang i det manifest, Den Grønne Ungdomsbevægelse i Danmark udgav i 2023. De skriver:

Vi er nødt til at gentænke fremtiden. Nødt til at kæmpe for en ny naturforståelse, hvor mennesket ikke er adskilt fra naturen. Hvor vi forstår os selv som en biologisk art, der er dybt afhængig af de økosystemer, der udgør livsbetingelserne på Jorden. De livsbetingelser, som vi er ved at ødelægge. Selvom det kan virke uoverskueligt, ja nærmest umuligt, at ændre på den fremtid, vi går i møde, skal vi nægte at acceptere, at det nuværende system ødelægger vores og så mange andre levende væseners liv.³⁴¹

Den Grønne Ungdomsbevægelses manifest taler her ind i samme diskurs som Haraway, Braidotti og Latour. De unge er ikke ved at give op, de er ikke udmattede, men de vil opgive det system, der har ødelagt jordkloden. Ifølge Latour ser vi nu en friktionsflade mellem ”de moderne mennesker”, som bare vil fortsætte på den same bane, vi har været på siden modernismens indtræffen, og dem, han kalder de Jordiske, det vil sige dem, ”som ved, at de befinder sig i det Antropocæne, og som forsøger at bo sammen med andre Jordiske under en autoritet, der endnu ikke har nogen sikker politisk institution.”³⁴² Latour tilføjer, at de Jordiske nu må stille sig selv nogle spørgsmål om deres eksistens eller overlevelse, som også vedrører deres medmenneskers og medarters overlevelse. Samtidig må mennesket acceptere sine begrænsninger og stille sig selv følgende spørgsmål: ”Hvad er du mest knyttet til? Hvem kan du leve med? Hvem er afhængig af dig for at overleve? Hvem må du kæmpe mod?”³⁴³ Han tilføjer, ”Det er ved at stille denne type spørgsmål, at man bliver klar over sin uvidenhed. Hver gang man indleder en sådan undersøgelse, overraskes man af manglen på svar.”³⁴⁴

Latour beskriver også, hvordan vi konstant er i fare for at miste overblikket over, hvem vi er afhængig af for at overleve, og at lige præcis derfor er vi ikke kun nødt til at

³⁴¹ Den Grønne Ungdomsbevægelse, *Retfærdig Naturbevarelse*, s. 4.

³⁴² Latour, *Ned på Jorden*, s. 128.

³⁴³ Latour, *Ned på Jorden*, s. 135.

³⁴⁴ Ibid.

lande på Jorden, i den forstand at blive jordforbundne jordiske mennesker, men at vi er nødt til at lande på et sted, i en bestemt sammenhæng, hvor vi kan orientere os selv.³⁴⁵ For at kunne beskrive vores afhængighedsforhold må vi begynde med at beskrive, registrere, kortlægge og opmåle “hvordan det Jordiske er sat sammen for os,” skriver Latour.³⁴⁶ På den måde kan vi eventuelt finde os hjemme igen på Jorden.

Denne opfordring har Den Grønne Ungdomsbevægelse taget til sig i sit manifest om retfærdig naturbevarelse, men også i de forskellige bøger, de har udgivet de seneste år, som handler om, hvordan vi kan gentænke vores relationer og jordiske forbindelser i blandt andet landbruget og byggebranchen.³⁴⁷ Ligesom Ørntoft gør i *Jordisk*, bruger de fortællingsmetoden og kreativ tænkning til at skabe nye fortællinger, der kan vise os vejen ind i en ny, og for at skabe nye fortællinger, må vi bruge nye begreber og udsagn. I de traumatiske tider vi nu lever i, må vi bruge nye begreber, konstruere en ny tænkemåde med ord og handlinger. Latour og Haraway taler ikke direkte om traume i forbindelse med Jordens udmattelse og den situation, vi nu befinder os i, men de taler begge to om mangel på samhørighed og fællesskaber, fremmedgørelse og relationssvigt. Latour bruger også begreber som svimmelhed, panik og hjemløshed³⁴⁸ til at beskrive den tilstand, klimakatastroferne og økokrisen har frembragt. Det er samtidig begreber, som tit bliver brugt for at beskrive den tilstand, en traumatiseret person befinder sig i.

I de følgende kapitler vil jeg beskrive, hvordan traume og traumeprocessen, fra mødet med det reelle, til opvågningen, *acting out* tilstanden og videre til det, som kendetegnes som *working through*, fører til konstruktiv bearbejdelse, der måske kan, ligesom Haraways og Latours teorier, føre os ind i en ny tidsalder, et nyt episteme, og hvordan der i dansk litteratur bliver eksperimenteret med dette. Her vil jeg især kigge på Ørntofts *Jordisk* og Balles *Om udregning af rumfang*, som efter min mening kan opfattes som bearbejdelser af den traumatiske tilstand, vi befinder os i nu. For at forklare traumeprocessen bedre vil jeg også beskrive, hvordan to forskellige kunstnere, forfatteren Naja Marie Aidt og fotografen Astrid Kruse Jensen, har brugt deres kunst til at skabe

³⁴⁵ Latour, *Ned på Jorden*, s. 139.

³⁴⁶ Latour, *Ned på Jorden*, s. 133. Min kursiv.

³⁴⁷ Den Grønne Ungdomsbevægelse, *Retfærdig Naturbevarelse*, Den Grønne Ungdomsbevægelse, *Levedygtigt Landbrug* og Den Grønne Ungdomsbevægelse, *Bevaringsværdig Byggebranche*, Valby: Økotopia, 2025.

³⁴⁸ Latour, *Ned på Jorden*, s. 20 og Latour, ”We don’t seem to live on the same planet,” s. 276.

fortællinger og bearbejdet traumer i kunsten. På den måde kaster traumeteorien ikke kun lys på deres værker, men deres værker viser også, hvordan traumeteorien virker i praksis.

14. Det reelle

Begrebet traume er afledt af det græske ord *τραύμα*, som i grunden betyder sår. Den danske ordbog beskriver traume som en “rystende oplevelse der (ubevidst) virker skadeligt på en person længe efter at begivenheden er indtruffet; et ar i sjælen.”³⁴⁹ En traumatisk hændelse gør, at de kriterier og forudsætninger, vi bruger til at tænke på virkeligheden, ikke længere eksisterer. Når en traumatisk begivenhed indtræffer, bliver grundlaget revet væk under os, vi kigger ind i afgrunden så at sige. En traumatisk oplevelse gør en stum. Den traumatiserede mangler ord til at forstå den traumatiske begivenhed, fordi den traumatiske begivenhed overskrider alt, hvad han har kunnet forestille sig. Traumeforskerne Bessel Van der Kolk og Onno Van der Hart har beskrevet en traumatisk oplevelse og den tavshed, den medfører på følgende måde:

When people are exposed to trauma, that is, a frightening event outside of ordinary human experience, they experience “speechless terror”. The experience cannot be organized on a linguistic level, and this failure to arrange the memory in words and symbols leaves it to be organized on a somatosensory or iconic level: as somatic sensations, behavioral reenactments, nightmares, and flashbacks.³⁵⁰

Jeg vender tilbage til dette, når jeg kommer tilbage til tavsheden og *acting out*-processen, hvor traumet hjemsøger den traumatiserede på en kropslig måde. Men før jeg kommer dertil, vil jeg se nærmere på begrebet traume, og hvad det betyder i en psykoanalytisk forstand. For at forstå dybden, der ligger i begrebet traume, kan det være gavnligt at se på andre relaterede begreber.

Filosoffen og psykoanalytikeren Jacques Lacan, introducerede i midten af det tyvende århundrede begrebet *det reelle* (fr. *le réel*), der har haft stor indflydelse på, hvordan psykoanalysens metoder i de senere år er blevet taget i brug for at analysere ideologier, magtrelationer, kendsgerninger og vidensgrundlag i forskellige samfund og

³⁴⁹ ”Trauma.” Den Danske Ordbog, tilgået 9. september 2024 <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=trauma>

³⁵⁰ Van der Kolk og Van der Hart, “The intrusive past,” s. 172.

kulturer. Lacan skelner mellem det reelle og realiteten (fr. *réalité*). Det reelle er selve eksistensen både det, som eksisterer og sanses af mennesket, og det, som findes eller eksisterer uafhængigt af mennesket.

Det reelle har mange ligheder med det element, fænomenologen Maurice Merleau-Ponty kaldte *verdens kød*, og som jeg har forklaret i forhold til Svold og Hasemanns værker i 4. kapitel. Forholdet mellem kroppens kød og verdens kød karakteriseres af overlapning og opløsning af grænser.³⁵¹ Når vi møder det reelle, opløses grænserne mellem subjekt og objekt ligesom grænserne mellem subjektet, der sanser eller erfarer verden, og selve verden, skrider hos Merleau-Ponty. Han beskriver det som en ikke-definitiv glidende grænse mellem kødet, der sanser og kødet, der omslutter. Ligesom vi er en del af den kritiske zone, er vi også en del af verdens kød, vi påvirker det, og vi bliver påvirket, men hvis vi fuldstændig flyder sammen med det, kan vi ikke længere respondere. Vi bliver tavse. Vi mangler ord til at skelne mellem os, som erfarer og det, der bliver erfaret.

Når vi møder det reelle, kommer verden for tæt på, vi kan ikke skelne én ting fra én anden, vi kan ikke skelne verden fra os selv, og det er foruroligende. Vi besvimer og kan ikke finde vores retningslinjer. Det er som at synke ned i et mørkt og dybt hav, hvor vi mister fornemmelsen for alle retninger, kan ikke finde ud af, hvad der er op, og hvad der er ned, og hvor vi skal hen for at komme videre. Vi mister os selv. Derfor er mødet med det reelle altid et grusomt møde.

Jeg forstår det reelle som verdens kød, eksistensen af livet i den kritiske zone, vi kan påvirke og blive påvirket af.³⁵² Realiteten, som Lacan beskriver den, skal derimod forstås som det netværk af ord og symboler, som mennesket bruger til at tænke, definere, diskutere, forklare og forstå alt det, der eksisterer. Når vi prøver at forklare eller definere verden, er der altid noget, der undslipper vores tanker, noget, vi ikke kan fange med ord

³⁵¹ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, s. 249.

³⁵² Margaret Iversen har også skrevet om ligheden mellem Lacan og Merleau-Ponty og mener, at Lacan har været under indflydelse fra Merleau-Pontys bog, *The Visible and Invisible*. Se Margaret Iversen, "What is a Photograph?" *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, red. Geoffrey Batchen, Cambridge Mass. og London: The MIT Press, 2009, s. 64.

eller symboler, og det, der ikke lader sig fange med ord og andre symboler, er det, som Lacan beskriver som det reelle.³⁵³

Kulturforskeren Mette Sandbye forklarer:

Vi bruger sproget til at få orden på og begribe verden, men der vil altid være en ”rest”, der unddrager sig sproget, som ikke kan symboliseres eller sprogliggøres, og det er dét, Lacan kalder det reelle. Det reelle kan aldrig rigtig nås, hverken gennem det imaginære eller det symbolske, hvorfor det altid vil være forbundet med noget traumatisk. Det reelle er ”det umulige og ubegribelige”, den rest der ikke kan gøres nærværende i sproget, og dette tab eller traume må subjektet acceptere.³⁵⁴

Filosoffen Slavoj Žižek har sagt, at forskellen på det reelle og realiteten kan sammenlignes med forskellen mellem skønhed og hæslighed, vi har brug for en slags ophøjelse eller filtrering for at væbne os imod grusomheden, der ligger i det reelle, og derved bruger vi symbolerne.³⁵⁵ Vi filtrerer eller slører verden med ord og billeder og disse symboler er nødvendig for, at vi kan adskille os selv fra verden og reflektere over den og på den måde forstå det, vi sanser.

Når en traumatisk begivenhed indtræffer, mangler vi ord og begreber til at forstå den verden, vi står overfor, vi mangler de symboler, vi ellers bruger til at skærme os af eller filtrere det reelle. Det traumatiske øjeblik kan sammenlignes med et brud, der gør de forudsætninger, vi plejer at tage som givet, ubrugelige. Det traumatiske øjeblik kan også beskrives som en åbning, hvor en afgrund fremtræder, når jorden smuldrer under os helt uventet, og uden at vi kan gøre noget for at forhindre det. Fundamentet forsvinder.

³⁵³ Lacan forklarede begrebet om det reelle i forelæsningen ”Le symbolique l’imaginire et le réel” i 1953. Jeg bruger den engelske oversættelse, som findes i Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, oversat af Alan Sheridan, red. Jacques-Alain Miller, London: Vintage, 1998.

³⁵⁴ Mette Sandbye, *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Rævens Sorte Bibliotek 54, København: Politisk Revy, 2001, s. 163.

³⁵⁵ Slavoj Žižek, *Interrogating the Real*, London og New York: Continuum, 2006, s. 190-191 og Slavoj Žižek, *Órplágan*, oversat af Haukur Már Helgason, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2007, s. 176.

15. Opvågning (Balle)

Selvom et traume ofte er forbundet med et afgørende øjeblik, hvor alt forandrer sig i et splitsekund – kan det også forekomme langsomt over længere tid, og nogle gange snige sig ind i vores liv, uden at vi mærker den store forandring fra den ene dag til den anden. Om traumet forekommer i et splitsekund, som når vi er ude for en ulykke, eller når det indtræffer langsomt som en klimakatastofe, så indebærer det i begge tilfælde en afslutning. Det kan være afslutningen af et liv, afslutningen af en periode, en tankegang eller en levemåde, der medfører en fornemmelse af tab og tomhed. Det er ret indlysende at beskrive øko- og biodiversitetskrisen og klimakrisen, vi nu må se i øjnene, som en traumatisk begivenhed, der fører til et tab af verden, som vi har kendt den, og et tab af en fremtid, vi har drømt om. Men her er det godt at huske, at en afslutning tit også medfører en ny begyndelse. Vi går ind i en ny periode, sikkert en ny tankegang, og måske en ny måde at leve livet på. Men denne overgang kan opleves som meget smertefuld.

Solvej Balles roman *Om udregning af rumfang* handler om Tara Selter, der sidder fast i tiden, men som jeg har forklaret i indledningen, så handler romanen ikke kun om tiden og tidens relativitet, men også om mennesket og dets relationer på Jorden. Romanen handler om, hvordan mennesket lever af Jorden, hvordan mennesket sætter spor på Jorden og tager af Jordens ressourcer, og hvad der sker, når mennesket pludselig får mulighed for at slette sine spor, undgå fejl, forebygge ulykker, genoplive gode begivenheder, eksperimentere, læse, tilegne sig viden, forske uden at skulle bekymre sig om finansiering eller tid, der løber ud, at leve et liv, der ikke indgår i kapitalismen – men dog altid er forbundet med Jorden. *Om udregning af rumfang* handler både om tid og om de muligheder, der kan opstå, hvis vi ville få chancen for at gentænke vores forhold til Jorden.

Jeg vil i det følgende gøre rede for, hvordan *Om udregning af rumfang*, bind I-V, ikke kun kan læses som en roman om vores jordiske forhold i kritiske tider, men også kan læses som et sorgarbejde i forbindelse med den traumatiske tilstand, vi befinder os i på Jorden. I romanen bearbejder Balle traumet, klima- øko- biodiversitet- og trivselskriserne har frembragt, og inviterer læseren til at reflektere og tænke sig ind i en verden, hvor der

findes andre love, og hvor empati, omsorg og samarbejde er nøglebegreber.³⁵⁶ For at komme dertil må vi følge den traditionelle traumbearbejdelse fra brud til opvågning og derfra til *acting out* og *working through*-processen i sorgarbejdet. Vi starter med opvågningen.

Romanen handler om Tara, der ”er ufrivilligt steget af tidens tog”, som det bliver formuleret i præsentation af bogen på Nordisk Råds hjemmeside, og sidder fast i den attende november.³⁵⁷ Tiden er gået af led. Tara er i Paris for at købe bøger til sit antikvariat og oplever der, at den attende november gentager sig igen – og igen – og igen – og igen. I romanens begyndelse er der mange hentydninger til, hvilke temaer der kommer til at udfolde sig i værket som helhed.

For det første er det jo tiden som sådan og menneskets opfattelse af tiden. Tara beskriver, at det er, som om hun befinder sig i en tidssløjfe, og det er ikke kun en kognitiv eller imaginær oplevelse, for kroppen følger med, ”som om intet var hændt.”³⁵⁸ Hendes hår og negler vokser, selvom hun selv befinder sig i en standset tid. Hendes krop følger et lineært tidsforløb, selvom hendes omgivelser ser ud til at gentage sig cirkulært igen og igen. Nogle gange beskriver hun det som et loop og andre gange som en cirkulær eller rumlig tid, nogle gange som en tidsbeholder og tit som en tidssløjfe.³⁵⁹ På et tidspunkt taler hun også om, at det er, som der findes en anden tid under hendes dage, at der findes mange lag af tiden. Hun beskriver det, ”som om der løber en anden tid under mine dage, et almindeligt år, der siver op nedefra.”³⁶⁰ I bind to prøver hun at beskrive sin standsede tid for sin far og siger, at der ikke var en simpel mekanik i forhold til overgangen mellem de to tider, men at det snarere lignede noget optisk. Hun forklarer:

³⁵⁶ De love der styrer samfundet har længe ligget Balle på hjerte og i 1993 udkom Balles roman, *Ifølge loven. Fire beretninger om mennesket*. Den blev genudgivet for nogle år siden af Balles eget forlag, se Solvej Balle, *Ifølge loven. Fire beretninger om mennesket*, Årø: Pelagraf, 1993. Balle tager dette tema op igen i *Om udregning af rumfang*, og det gælder både menneskets love og naturens love. I begyndelsen af romanen skriver hun f.eks.: ”At tiden standser. At tyngdekraften ophæves. At verdens logik og naturens love bryder sammen. At vi må indse, at vores forventning om verdens konstans hviler på et usikkert fundament. Der er ingen garantier, og bag ved alt det, vi til daglig opfatter som sikkert, ligger der usandsynlige undtagelser, pludselige knæk og utænkelige lovbrud.” Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 36.

³⁵⁷ ”Solvej Balle fik Nordisk Råds litteraturpris 2022.”

³⁵⁸ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 70.

³⁵⁹ Se bl.a., Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 59 og 134, Balle, *Om udregning af rumfang II*, Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 36 og 132, Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 160.

³⁶⁰ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s.131.

[E]n slags overblending eller en parallelforskydning, en slags indfletning måske, af de to tider i hinanden, hvor min fremadskridende tid, min omgang med verden, min konsumerende og akkumulerende tid, ganske vist stod i kontrast til resten af verdens glemsel, men ikke efter et sæt af mekaniske eller uovertrædelige regler og love, snarere efter nogle omtrentlige principper, nogle regler omgivet af en ubeslutsomhedszone, en usikkerhed, som jeg ikke helt kunne gennemskue, men som typisk, som med disse ovnstegte kartofler, skabte et skel mellem de dele af verden, jeg havde haft fingrene i så at sige, og de dele, der blot vendte tilbage til deres udgangspunkt.³⁶¹

Hun tilføjer, at det er i krydspunktet, hvor de to tider mødes, at usikkerheden ligger. ”Jeg insisterede på, at der ikke var faste regler. Det var ikke en mekanik,” forklarer Tara.³⁶² Senere i bog to understreger Tara, at hendes tid ikke er en cirkel og ikke en linje, ikke et hjul eller en flod.³⁶³ Balle nævner ikke en spiral, men alligevel vækker teksten en fornemmelse for tiden som en spiral. Vi følger en dag, der gentager sig med små variationer, og hvor subjektet, der færdes i rummet, har afgørende indflydelse på, hvordan dagen eller tiden viser sig. Tara sidder ikke kun fast i tiden, hun lever også i et rum. I bind to siger hun direkte: ”Tiden er et rum”³⁶⁴ og understreger på den måde titlen på romanen, *Om udregning af rumfang*. Hvis der findes to eller flere tider, og hvis tiden er et rum, vi lever i, kan vi måske godt forstå, hvorfor Tara kan mærke sin alder, selvom tiden står stille: ”Alderen,” skriver hun: ”En følelse af at blive formet af tiden. At tiden ikke kun havde sat sig i erindringen, men også i kroppen. Forandringer som ikke bare forsvandt. Den slags.”³⁶⁵ Tiden, Tara erfarer på sin krop, og tiden, der står stille eller gentager sig som i en tidssløjfe, stemmer ikke overens med hinanden. De tilhører to forskellige rum.

I romanens begyndelse er Tara vendt tilbage til sit hus i en lille fiktiv landsby i Nordfrankrig og tænker tilbage til dengang, hvor tiden gik af led. Hun har installeret sig i gæsteværelset i sit hjem for ikke at forstyrre sin mand, Thomas, i hans attende november.

³⁶¹ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 48-49.

³⁶² Ibid. Med sit fokus på usikkerhed og faste regler nikker Balle muligvis til kvanteteorien, men dette udsagn kan også pege på den mystik, der også er infiltreret i verden og tiden. Björn Þorsteinsson, *Verufræði*, Heimspekistofnun Háskóla Íslands – Rit 31, Reykjavík: Heimspekistofnun – Háskólaútgáfan, 2022, s. 55-80 og Favrholt, ”Niels Bohrs filosofi.”

³⁶³ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 143.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 77.

Thomas færdes gennem dagen, foretager de samme gøremål og oplever den samme attende november igen og igen, hvis Tara, som ser tavs på, ikke forstyrrer ham. For Thomas er den attende november altid en ny dag, mens Tara tæller dagene. Langsomt får vi at vide, at hun, hendes krop og sind, bliver ældre og mere erfaren, mens Thomas ikke ændrer sig. ”Vi levede i to tider,” fortæller Tara, ”vores kroppe levede i to tider. Det var ikke kun hukommelsen. Kroppen fulgte med.”³⁶⁶ Snart bliver det også lidt uklart, hvem der sidder fast i tiden, og hvem ikke. ”Jeg bevægede mig i tiden. Thomas stod stille.”³⁶⁷

Læseren fornemmer snart, at der er en stor kærlighed mellem Tara og Thomas. De har et nært forhold, og da Tara er tilbage i huset, beslutter hun sig for at fortælle Thomas om sin standsede dag. Han tvivler ikke på, at hun taler sandt, men hver morgen, når hun vågner ved hans side, må hun fortælle sin historie igen. ”Jeg kunne høre det på hans stemme. Den stilfærdige panik, da han forstod, hvad der var sket, og hans tøvende forsøg på at finde en forklaring, der gav mening.”³⁶⁸ Lidt senere forklarer hun, ”Det var hans faste grund, der forsvandt, hans alarmberedskab, der blev aktiveret, førstehjælpskassen, der blev pakket ud. Åbningen til en verden, hvor alt kan forandres.”³⁶⁹ Alligevel begynder Tara at nyde dagene, hun er sammen med Thomas. Det bliver 27 dage i alt. Hun fortæller:

Nu husker jeg disse dage som de lykkeligste. Nogensinde. Jeg følte mig elsket. Jeg følte mig elsket på sofaen i stuen og på gulvet. Jeg følte mig elsket i sengen, og når vi sad ved spisebordet om aftenen. Det var ikke noget usædvanligt. Det var ikke noget andet end før den attende november, bare stærkere, og der var intet, vi skulle nå. Det var en tid, der ikke løb fra os.³⁷⁰

Lidt senere beskriver hun, at den tid mindede om den første tid, de kendte hinanden, ”bare mere intenst, og måske – eller sådan tænker jeg nu – måske med en undertone af stilfærdig desperation.”³⁷¹ De nyder tiden som to mennesker, der frygter, at verden er ved at gå under eller i hvert fald, at alt er ved at forandre sig. De lytter til hinden og Balle beskriver

³⁶⁶ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 71.

³⁶⁷ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 74.

³⁶⁸ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 37.

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 58.

³⁷¹ Ibid.

noget, der kunne ligne en resonans mellem to personer. ”Det var noget i rummet mellem os, en fortætning, et netværk af forbindelser. Jeg følte mig forstået. Jeg sagde sætninger, der blev hørt, og hørte ord, der blev sagt.”³⁷² Det var også her, jeg begyndte at resonere med bogen og kom til at tænke på det, som Hartmut Rosa beskrev om resonanserfaringen:

Men til den slags erfaringer – hvad enten modparten er et menneske, en bog, et musikstykke, et bjerg eller et snefald – hører for det første følelsen af en indre forvandling eller forandring og for det andet – og især – formodningen eller håbet om, at det vil være umagen værd at indlade sig med det, yderligere at beskæftige sig med det, fordi vi netop ikke udtømmende forstår det, der taler til os, og ikke er færdige med det.³⁷³

For at vi kan resonere med et andet menneske, et andet levende væsen eller et udtryk for kreativitet som for eksempel en bog, må der være nogle ubesvarede spørgsmål, noget mystisk, ukontrollerbart, en forskydning mellem to subjekter. Jeg resonerede med teksten og læste om Tara og Thomas, der resonerede med hinanden. ”Så længe resonansforholdet består, bliver modparten ved med at være noget andet, noget fremmed,” skrev Rosa også, og det fik mig til at tænke på filosofen Luce Irigaray og hendes udsagn om, at for at undgå at vise ejerskab over for et andet menneske (eller et andet væsen, et dyr, eller en blomst for eksempel), så må vi erkende det som en anden, som noget, vi ikke har kontrol over, og derfor sige ”jeg elsker til dig” men ikke ”jeg elsker dig”.³⁷⁴

I sin bog *To be Two (Essere Due)* skriver Irigaray om forholdet mellem mennesket og naturen, og hvordan både vores viden og vores sprogbrug er formet af vores oplevelse af at være kropslige væsener.³⁷⁵ Hun argumenterer også for, at vores køn og samfundets opfattelse af køn har en afgørende indflydelse på vores kropslige oplevelse og dermed også på vores holdninger til viden og til sprog. Som kvinde og som filosof understreger hun, hvor vigtigt det er at finde en ny måde at bruge sproget på, en måde, der adskiller sig fra den måde, sproget er blevet formet på i den patriarkalske vestlige kultur gennem århundreder. Hun påpeger, at den patriarkalske tilgang til sproget lægger mere vægt på

³⁷² Ibid.

³⁷³ Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 45.

³⁷⁴ Irigaray, *To be two*, s. 19.

³⁷⁵ Irigaray, *To be two* s. 59.

subjektets forhold til objekter, ting, som kan iagttages udefra uden at forvente en respons end forhold til andre subjekter. Kvinder eller den feminine tilgang synes derimod at understrege relationer mellem to subjekter.³⁷⁶ Det, som jeg især finder interessant i Irigarays teorier er, hvordan hun beskriver, hvordan den feminine tilgang til verden (og dermed videnskaben og sproget), i modsætning til den objektive traditionelle videnskab, understreger et aktivt samspil mellem individets bevidsthed og det, bevidstheden undersøger. Her igen fornemmer jeg en forbindelse både til kvanteteorien og til fænomenologien. For at opnå en dybere forståelse er det ikke meningen, at vi skal smelte sammen med vores modspiller, men derimod skal vi se mellemrummet eller intervallet imellem os og andre, mellem os og det, der omgiver os, som en kilde til at være kreative. Det er i dette mellemrum, som mulighederne opstår i, og derfor beskriver Irigaray det ikke kun som mulighedsrum, men også som det rum, hvor kærlighed og retfærdighed kan opstå og blomstre. Begæret eller den dybe længsel, mennesker har for at dele deres liv med andre og at deltage i hinandens liv opstår på grund af denne kløft, der altid eksisterer mellem to. Denne kløft er forudsætningen for, at vi kan indgå i relationer med andre og elske andre, både mennesker og andre subjekter. I forbindelse med forholdet til naturen understreger hun, at naturen er i os, men den er ikke os. Den er en del af os, men alligevel ikke. Der er en kløft, og denne kløft er en forudsætning for relationer. Hun skriver: "To leave the other to be, not to possess him in any way, to contemplate him as an irreducible presence, to relish him as an inappropriable good, to see him, to listen to him, to touch him, knowing that what I perceive is not mine. Sensed by me, yet remaining other, never reduced to an object."³⁷⁷ Irigaray lægger også vægt på, at denne adskillelse, som også er forudsætningen for, at to subjekter kan indgå i relationer er, at de respekterer hinanden som sansende væsener. "Perceiving, if it is cultivated as such, is part of becoming together," skriver hun.³⁷⁸ I perceive you, but what I perceive is not the whole of you, and the whole of me is not perception. I perceive what is already apparent. I perceive it with my eyes, my ears, my nose, my touch, my taste."³⁷⁹ Det, som hun ikke sanser, bliver til det usynlige, det mystiske, vi ikke forstår, men alligevel må acceptere. Irigaray henviser både til andre mennesker og det, som er mere end menneskeligt, når hun

³⁷⁶ Irigaray, *To be two*, s. 60.

³⁷⁷ Irigaray, *To be two*, s. 46.

³⁷⁸ Irigaray, *To be two*, s. 44-46.

³⁷⁹ Irigaray, *To be two*, s. 46.

skriver: "You, therefore, allow me to see the invisible. The invisible is here. You are visible and invisible."³⁸⁰ Det er også derfor, hun siger, at vi ikke kan elske andre uden at elske også det, vi ikke forstår, og det gælder både det, vi ikke forstår i andre mennesker, men også i naturen. Vi må lade den anden blive den anden, aldrig at reducere ham til et objekt, men lade ham blive til et subjekt, lade ham blive en anden. Det samme gælder naturen.

Det er på den måde, Tara omgås både naturen og sine medmennesker, og det gælder også Thomas. Hun sover i gæsteværelset i sit hjem og lytter til ham og sanser ham. Hun prøver ikke at drage ham ind i sit rum. Det samme gør Thomas. Han lytter og forstår, men respekterer også den kløft, der er imellem dem. På den måde kan de blive to.

Der er stor kærlighed mellem Thomas og Tara, og i begyndelsen prøver de at bygge bro over den forskydning, der er imellem de tider, de lever i. "Vi talte om kærligheden," fortæller Tara, "Om den kunne få tingene til at ske. Om kærlighed kunne bringe os ind eller ud."³⁸¹ De eksperimenterer med tiden og prøver at holde sig vågne sammen igennem nætterne for at se, om Thomas kan følge med Tara ind i hendes tid eller endnu bedre, om hun kan komme tilbage til den tid, Thomas lever i. Tara beskriver, hvordan det nogle gange lykkes Thomas at følge med hende over midnat og ind i den næste dag. "Thomas fulgte med mig. Han huskede vores dag, han huskede, at det var natten efter den attende november, ikke natten før den attende."³⁸² De drikker kaffe i køkkenet, laver med og elsker. De læser højt for hinanden og tager bad sammen. De holder hinanden i hånden og slipper ikke hinanden af syne. "Vi ville passere ind i den næste attende november sammen, vi ville ud af den attende november sammen," fortæller Tara.³⁸³ Men det lykkes alligevel ikke. Forskydningen kommer imellem dem. Tara fortæller:

Klokken lidt over fem må [Thomas] alligevel have været uopmærksom et øjeblik, eller jeg må have været uopmærksom, for pludselig mente han, at han havde sovet. [...] Han havde vendt sig et øjeblik, mens jeg stadig rørte hans nøgne hud med min hånd, og pludselig gav det et ryk i hans krop, et spjæt af den

³⁸⁰ Irigaray, *To be two*, s. 47.

³⁸¹ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 78.

³⁸² Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 75.

³⁸³ Ibid.

slags, der kan gå gennem kroppen, netop som man falder i søvn, men jeg tror ikke, han sov, for han var midt i en sætning, som han afsluttede, da han vendte sig om. Han så på mig, lidt konfus, som en søvngænger, der var blevet vækket.³⁸⁴

Lidt senere tilføjer hun. ”Der var gået hul i tiden, men det var ikke til at se, hvordan det var sket. Et øjeblik uopmærksomhed og Thomas mistede sin attende november.”³⁸⁵ Til sidst, eftersom de attende novembre, Tara lever i bliver flere, bliver deres to tider og det rum, der ligger mellem disse to tider, og dermed mellem dem, for stort eller dybt. Tara forklarer:

Thomas, der lå ved siden af mig, var ikke længere min sovende mand i en ubestemmelig morgen, men min mand på vej bort, dag efter dag, min endnu ikke tabte elskede, hvis overraskede blik, jeg nu skulle møde, for det var ikke en almindelig morgen, og jeg var ikke længere Tara halvt sovende, diffust levende og stilfærdigt lykkelig, men Tara, tilbage i en ødelagt tid, og det var igen blevet tid til at forklare Thomas, hvad der var sket.³⁸⁶

Tara trækker sig tilbage og indlogerer sig i gæsteværelset i deres hjem. I stedet for at prøve at fylde op i rummet mellem sig selv og Thomas begynder hun at lytte til ham. Hun fortæller: ”Jeg kan høre det på lydene. Det er den samme dag. Endnu en gang er jeg vågnet i gæsteværelset, og endnu en gang har Thomas bevæget sig igennem sit morgenmønster, rørene har summet, komfuret og køleskabet givet deres lyde fra sig.”³⁸⁷ Hun ved, hvad Thomas foretager sig, hvornår han går ud for at købe ind, hvornår han kommer tilbage, hvor han stiller poserne. Ved at lytte føler hun sig tæt på ham, men længslen efter at kunne røre ved ham i en tid, de deler, gør ondt. Hun længes efter ham og efter den tid, han lever i. ”Jeg har talt dagene”, beretter Tara. ”Det er min attende november #122. Jeg er kommet langt bort fra den syttende, og jeg ved ikke, om jeg nogensinde får den nittende at se. Men den attende kommer igen og igen. Den kommer og fylder huset med lyde.”³⁸⁸

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 76.

³⁸⁶ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 62.

³⁸⁷ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 27.

³⁸⁸ Ibid.

Det er også her, på en af romanens første sider, at fortælleren hentyder til, at det, der er hændt Tara, er sket før. Måske er det ikke noget enestående. Måske er der flere, der rejser ufrivilligt i tiden? Grunden til, at Tara rejste til Paris var at købe nogle særlige bøger og holde møde med en forskningsbibliotekar, som havde opdaget en uoverensstemmelse mellem illustrationer og udgivelsesdato i en bog fra 1700-tallet. Det var, som om illustrationerne var fra en anden periode end den tid, bogen var udgivet i, fortæller Tara.³⁸⁹

Tidligt i første bind får vi også at vide, at de bøger Tara skulle købe i Paris, alle handlede om emner, der havde en relation til forskellige arter (fugle og edderkopper), lyde og biodiversitet i naturen, samt en bog om drikkevandets historie. Dette kan opfattes som et tegn på et andet tema i romanen, en udmattet Jord og biodiversitetskrise. Tara er på besøg hos en ven, en antikvarboghandler, og beretter i fortællingen om deres møde:

Vi funderede lidt over denne efterspørgsel på trofæer fra fortiden, og jeg viste Philip mit eksemplar af *Historie des Eaux Potables*. Vi talte om den iver, køberen havde lagt for dagen for at få fat i den, og spekulerede over grundene til at købe en bog som denne. Hvem køber en mere end to hundrede år gammel bog om drikkevandets historie? En samler af en art, men hvad hans samling mere præcist bestod af, og hvilken sammenhæng bogen skulle indgå i, var vanskeligt at gætte.³⁹⁰

Tara undrer sig over interessen for drikkevandets historie, og det samme gjorde måske de fleste af bogens læsere i 2020, men nu i 2025 forekommer emnet og interessen for det ikke lige så mærkeligt. Bevidstheden om, hvordan klimaforandringerne påvirker drikkevandet, er steget, og på Danske Vandværkers hjemmeside kan man for eksempel læse:

Vandværkerne forbereder sig på en fremtid, hvor hyppige og voldsomme ekstreme vejrforhold kommer til at påvirke drikkevandsforsyningen. Lige som alle andre sektorer er vi nødt til at ruste os, så vi kan håndtere klimaforandringerne og den nye virkelighed. [...] Rent drikkevand kan ikke ses som en uudtømmelig ressource, og selv om situationen i Danmark er mindre akut

³⁸⁹ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 15.

³⁹⁰ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 21.

end mange andre steder, så skal drikkevandet – vores mest essentielle fødevarer
– behandles som det guld, det er.³⁹¹

Selv på den nordlige del af Jordkloden kan rent drikkevand ikke længere opfattes som en selvfølgelighed, og denne kendsgerning må Balle have haft i tankerne. Den gamle bog om drikkevandets historie dukker op igen i romanens fjerde bind³⁹², og igen i femte bind, hvor Tara beslutter sig for at besøge manden, der bestilte bogen. Det viser sig, at manden, som Tara kalder Carl T, ikke kun interesserer sig for drikkevandets historie, men også for sten, mineraler og bjergarter. “Han var interesseret i lige præcis den del af planeten, vi havde adgang til. Stjernehimlen interesserede ham ikke så meget. Eller jordens indre. Jo, månen, selvfølgelig og jordlagene under os, men ikke det, der var uden for rækkevidde,” fortæller Tara.³⁹³ Carl T. interesserer sig med andre ord for den kritiske zone, den del af verden, vi kan røre ved og/eller rører ved os. “For ham var en plante en beboer, hans sten og jordlagene og vandet var planeten selv,” fortæller Tara videre.³⁹⁴ Carl T. opfatter Jorden som et vibrerende materiale, hvor forskellige aktører interagerer med hinanden. Begrebet aktør stammer fra Latour og henviser til en jordisk, menneskelig eller ikke-menneskelig kilde til handling. En aktør kan gøre en forskel, fremkalde virkninger, påvirke og blive påvirket. Jane Bennett, som har både arbejdet med og kritiseret Latours aktørteori, mener, at vi må udvide vores idéer om levende aktører til det, hun kalder for vital materialitet (e. vibrant matter). Hun skriver, “det er min fornemmelse, at forestillingen om en død eller fuldstændig instrumentaliseret materie nærer menneskelig hybris og Jord-ødelæggende fantasier om at erobre og forbruge. Den gør det ved at forhindre os i at udvikle sans for (se, høre, lugte, smage, føle) en mere fyldig række ikke-menneskelige kræfter, der cirkulerer i og omkring menneskelegemer.”³⁹⁵ Ligesom Bennett interesserer Carl T. sig for den vibrerende materie og materiens vitalitet, men han skelner mellem materie, der har vilje og materie uden vilje. Ikke alle stenarter interesserer ham. Carl T. forklarer, at han ikke samler på strandsten og fossiler, for det er, som om

³⁹¹ ”Klimaforandringer og ekstremvejr. Hvordan ser drikkevandets fremtid ud?” Danske vandværker, tilgået 17. februar 2025 <https://danskevv.dk/nyheder/klimaforandringer-og-ekstremvejr-hvordan-ser-drikkevandets-fremtid-ud/>

³⁹² Balle, *Om udregning af rumfang IV*, Ærø: Pelagraf, 2022, s. 112-113.

³⁹³ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 95.

³⁹⁴ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 96.

³⁹⁵ Jane Bennett, *Levende materialitet*, s. 11.

disse stenarter har en vilje. De er ankommet et sted. De er beboere på planeten. Han samler kun på den slags sten, som ikke er ankommet af sig selv, og som ikke defineres som en del af planetens beboere, men som en del af planeten selv. "De ville ingenting. [...] I hvert fald kunne han godt lide tanken om, at hans sten aldrig havde forsøgt at få nogen i tale."³⁹⁶ Det er ikke et resonansforhold, Carl T. søger efter i de sten, han samler, men kun en jordisk forbindelse. Alligevel ser han ud til at være god til at resonere med sine omgivelser. Tara fortæller: "Nu tænkte jeg, at det var godt, tiden var standset, for ellers havde jeg ikke mødt Carl T. Det gjorde mig lykkelig at sidde sammen med ham og betragte et blad, der uendelig langsomt blev ført med af vandet i en af byens kanaler."³⁹⁷

Jeg vil i 25. kapitel komme tilbage til den jordiske forbindelse, Balle arbejder med i romanen, men vil nu undersøge, hvordan romanen kan læses som en traumbearbejdelse. Det starter med, at betydningen af tidsforskydningen begynder at snige sig ind i Taras bevidsthed. Tiden er gået af led, og det har skabt en kløft mellem det liv, hun nu må leve, og det liv, hun levede før. Virkeligheden, som hun altid har kendt den, eksisterer ikke længere.

Det sære øjeblik, hvor den faste grund forsvinder, og det med ét føles, som om al verdens forudsigelighed kan ophæves, som om et eksistentielt alarmberedskab pludselig aktiveres, en stiltfærdig panik, der hverken får én til at flygte eller råbe om hjælp, og som ikke kræver ambulancer eller udrykning. Det er, som om dette beredskab ligger parat bagest i bevidstheden, nærmest som en grundtone, man ikke hører til daglig, men som sætter ind i det øjeblik, man opdager verdens utilregnelighed, en viden om, at alting kan forandre sig på et øjeblik, at det som ikke kan ske, som vi absolut ikke forventer, alligevel er en mulighed.³⁹⁸

Den følelse, Balle beskriver her, ligner en traumatisk oplevelse, hvor den traumatiserede indser, "at det, som ikke kan ske, [...] alligevel er en mulighed."³⁹⁹ Eller mere præcist, det ligner en traumatisk opvågning, hvor vi vågner til en forandret tilværelse og indser, at vi har mistet verden, som vi kender den, på et splitsekund. Vi har mistet fundamentet. Vi

³⁹⁶ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 99.

³⁹⁷ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 100.

³⁹⁸ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 35-36.

³⁹⁹ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 36.

vågner op. I Taras tilfælde er der ingen døde, ikke noget uheld eller blod, kun tiden, der er gået af led. ”Der var ingen døde, ingen tilskadekomne,” gentager jeg-fortælleren adskillige gange i romanen.⁴⁰⁰ Første gang dette udsagn bruges, er det Thomas, der siger til Tara:

Mennesker har altid måttet regne med nogle forskydninger i tilværelsen, floder, der går over deres breder, trafikuheld, forvredne ankler, isvintre eller tørke, men når alt kom til alt, sagde han, sad vi her nu, som om intet var hændt. *Der var ingen døde, ingen tilskadekomne.*⁴⁰¹

Senere er det Tara selv, der gentager disse ord. Hun ligger i sengen ved siden af Thomas og fortæller: ”Jeg skulle se hans uro, og jeg skulle skynde mig at sige, at han ikke skulle bekymre sig, at nu var jeg her, vi var sammen, *der var ingen døde, ingen tilskadekomne*. Jeg var hjemme, der var ikke sket mig noget, vi var i live, det var bare tiden, der var gået i stykker.”⁴⁰² Der er ingen tilskadekomne, ingen døde. Tiden er bare gået i stykker – den er *gået af led* – for at bruge den berømte frase fra Shakespeares danske prins Hamlet, *time is out of joint*.⁴⁰³ Filosofen Jacques Derrida har brugt det samme udsagn og citat fra Hamlet til at beskrive, hvordan tiden aldrig kan være fuldkommen nærværende, på samme måde som ordene aldrig er forenelige med den virkelighed, de prøver at beskrive. Derrida kalder det for ”la disjointure dans la présence même du présent.”⁴⁰⁴ Det vil jeg komme lidt dybere ind på i 18. kapitel, men vil lige nævne det her også, fordi denne forskydning af tiden er noget, der kendetegner en traumatisk oplevelse. Når det traumatiske øjeblik indtræffer, mister vi tidsfornemmelsen.⁴⁰⁵

I andet bind af *Om udregning af rumfang* henviser Tara igen til denne defekt i tiden, som, selvom den er katastrofal, ikke har medført nogen dødsfald. Hun gentager

⁴⁰⁰ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 44, 62, 63 og 92.

⁴⁰¹ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 44. Min kursiv.

⁴⁰² Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 62. Min kursiv.

⁴⁰³ Shakespeare, *Hamlet*, Act 1, scene 5 (940-945), tilgået 20. marts 2025

https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=hamlet&Scope=entire&pleasewait=1&msg=pl

⁴⁰⁴ Se Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993, s. 52. Se endvidere Derridas idéer om differancen og begrebernes umulighed i Derrida, *Differance*, 54-55 og 72.

⁴⁰⁵ Van der Kolk og Van der Hart, ”The Intrusive Past,” s. 160-164.

sætningen, ”Der var ingen døde, ingen tilskadekomne. Kun en defekt i tiden.”⁴⁰⁶ Lidt senere, da hun prøver at forklare til sine forældre, at hun sidder fast i tiden, fortæller hun ”at overgangen mellem de to tider ikke var entydig,” og at det var ingen faste regler, ingen mekanik, ingen mening.⁴⁰⁷ Kun uforudsigelighed, noget ukontrollerbart. Tiden var simpelthen ude af kurs, ude af led, og heldigvis var der ingen tilskadekomne, ingen døde, bare en flok mennesker, der sad fast i den attende november og i bind fire havde fundet hinanden: ”Ni mennesker, der hver især havde stået der: alene midt i katastrofen. Alene med chokket. Hvis en katastrofe uden døde eller tilskadekomne overhovedet kan kaldes en katastrofe,” reflekterer Tara.⁴⁰⁸

Kan en katastrofe uden døde kaldes en katastrofe, eller ydermere et traume? Ifølge psykoanalysen er svaret ja. Et traume opstår ikke altid i forbindelse med en død, det kan også opstå i forbindelse med et tab, som jeg allerede har forklaret, ligesom det gør for Tara, når tiden er gået af led, og fundamentene begynder at smuldre.

Et traume kan indtræffe, uden at nogen dør eller komme til skade, men der er altid et tab involveret, et tab af verden, som vi har kendt den, indtil det traumatiske forhold tager over. Skyldfølelse er en anden ting, der meget ofte er forbundet med en traumatisk begivenhed, og denne skyldfølelse er tæt forbundet med opvågningen. Tit sker det, når et menneske overlever en begivenhed, andre ikke overlever, eller kommer i berøring med døden på en anden måde, såsom ved sygdom eller uheld, eller blot når de oplever døden på nært hold.⁴⁰⁹ At se et menneske dø kan være en traumatisk oplevelse. Når vi ser et menneske dø, kommer vi i berøring med døden, vi kommer i berøring med det reelle. Men en traumatisk oplevelse kendetegnes ikke kun af tab, men medfører også tit en skyldfølelse, og det er skyldfølelsen, som er forbundet med at eje noget dyrebart (det vil sige livet selv), et andet menneske har mistet.

Men traumet hænger også sammen med andre former for skyldfølelse og af det vedvarende spørgsmål om, hvorvidt det ville have været muligt at gribe ind og dermed forhindre den traumatiske begivenhed. Traumeforskeren Cathy Caruth har sammenlignet dette med den følelse, som er tæt knyttet til opvågningen, eller mere præcis den oplevelse

⁴⁰⁶ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 41.

⁴⁰⁷ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 48-49.

⁴⁰⁸ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 21.

⁴⁰⁹ Se f.eks. Cathy Caruth, ”Introduction.” *Trauma. Exploration in Memory*, red. Cathy Caruth, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995, s. 9.

at vågne op og samtidig indse, at man er vågnet et øjeblik for sent, og som følge heraf er gået glip af noget dybt, men som er svært at forstå eller begribe, hvad er.⁴¹⁰

Denne form for skyldfølelse i forbindelse med opvågningen har dybe rødder i psykoanalysen og kan spores tilbage til Freuds berømte fortælling om faren, der bliver vækket af sin afdøde søn. Fortællingen er fra Freuds *Drømmetydning* og lyder således:

En fader har i dage og nætter våget ved sit barns sygeleje. Efter at barnet er afgået ved døden, lægger han sig til hvile i et værelse ved siden af, men lader døren stå åben for fra sit soveværelse at kunne se ind i det første værelse, hvor barneliget ligger, omgivet af høje voksllys. En gammel mand er tilkaldt for at våge og sidder ved siden af liget og mumler bønner. Efter nogle timers søvn drømmer faderen, *at barnet står ved hans seng, tager ham i armen og hvisker bebrejdende til ham: Far, kan du da ikke se, at jeg brænder op?* Han vågner, mærker et stærkt lysskær, der kommer fra dødsværelset, skynder sig derind og finder den gamle vægter sovende og ligklæderne og ligets ene arm forbrændt af et lys, der er faldet brændende over det.⁴¹¹

Drengen, der optræder i sin fars drøm, redder ham, samtidig med, at han anklager ham for vanrøgt. Det er den dårlige samvittighed, der får faren til at vågne op til de traumatiske omstændigheder. Når Lacan fortolker Freuds beretning af drømmen, lægger han vægt på *selve øjeblikket*, hvor faren vågner op. Han skriver: "The awakening shows us the waking state of the subject's consciousness in the representation of what has happened – the unfortunate accident in reality, against which one can do no more than take steps!"⁴¹² Det er farens skyldfølelse, der får ham til at vågne op og handle. Caruth skriver: "To awaken is thus precisely to awaken to one's repetition of a previous failure to see in time. [...] Lacan suggests that the awakening itself is not a simple accident, but engages a larger question of responsibility."⁴¹³ På den måde er selve opvågningen også traumatisk, måske ligesom når folk vågner op til klimakatastroferne, der indtræffer rundt omkring på Jorden

⁴¹⁰ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore og London: The John Hopkins University Press, 1996. s. 62-65 og s. 91-112.

⁴¹¹ Sigmund Freud, *Drømmetydning II*, oversat af Mogens Boisen, København: Hans Reitzels Forlag, 1985, s. 405.

⁴¹² Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, s. 55

⁴¹³ Caruth, *Unclaimed Experience*, s. 100-101.

og må indse, at opvågningen kom for sent. Det i sig selv kan være en traumatisk oplevelse. Hvis vi går tilbage til Freuds drøm og Lacans og Caruths fortolkning, kan vi se, at barnet, faren føler skyldfølelse overfor, vækker ikke kun faren og hans skyldfølelse, men redder ham også. Han vågner op og indser, at han ikke har kunnet gøre noget for at afværge eller forhindre traumets indtræffen. Samtidig bliver han påmindet om, at det er nu, han må agere, hvis han vil redde sig selv.

Det er interessant at overføre denne drøm til den traumatiske opvågning, klimakrisen eller klimakatastrofer kan medføre i dag. Er det vores dårlige samvittighed, der har vækket os, eller kommer til at vække os? Kommer vi til at indse, ligesom faren i Freuds drøm, at vi er vågnet for sent til at forhindre katastrofen, og er det denne opvågning, som kommer til at udgøre kernen i vores traumatiske oplevelse? Hvordan kan vi få verden til at hænge sammen på ny, hvis vi vågner et øjeblik for sent og indser, at alt er forandret?

“Our house is on fire. I am here to say, our house is on fire,” sagde aktivisten Greta Thunberg i sin berømte tale til verdens ledere på årsmødet i Davos, World Economic Forum, i januar 2019.⁴¹⁴ “I want you to act as you would in a crisis. I want you to act as if our house is on fire. Because it is,” tilføjede Thunberg, mens lederne sov videre.⁴¹⁵ Dette ordvalg kunne være en direkte henvisning til Freuds anekdote om faren, der i Lacans fortolkning bliver vækket af sin dårlige samvittighed og opfatter, at det, som står hans hjerte nærmest, brænder. Men Thunbergs opråb virkede ikke. De fleste sov videre, og her vil jeg minde om, at i Freuds fortolkning af drømmen vil faren ikke lade sig vække, for det er for svært, for smertefuldt at vågne op til virkeligheden. Drømmen gør, at faren bliver ved med at sove, så længe han kan, og indtil han pludselig vågner op og indser, at han er vågnet op et øjeblik for sent. Det er der, traumet indtræffer.⁴¹⁶

Men hvordan vågner vi op her i vores samtid? Hvem skal vække os? Er det aktivister, kunstnere eller journalister? Eller er det måske kun begivenhederne selv, der kan vække os? Torsdag den 31. oktober 2024 kunne man i Danmark vågne op til et opråb

⁴¹⁴ “Our house is on fire. Greta Thunberg, 16, urges leaders to act on climate,” *Guardian*, 25. januar 2019, tilgået 31. oktober 2024 <https://www.theguardian.com/environment/2019/jan/25/our-house-is-on-fire-greta-thunberg-16-urges-leaders-to-act-on-climate>

⁴¹⁵ Ibid.

⁴¹⁶ Caruth, *Unclaimed Experience*, s. 92-100.

på DRs hjemmeside: “Klimaforsker om vildt vejr: Det er vores skyld. Din og min.”⁴¹⁷ Er dette opråb og lignende overskrifter og artikler en opvågning, eller bare en larmende strøm af nyheder, der ikke påvirker os længere? Kan sådan en overskrift få tiden til at stå stille, så vi kigger ind i afgrunden og erklærer undtagelsestilstand? Eller flyder det bare forbi som en hver anden overskrift på skærmen? Er det nu, vi bliver nødt til at vågne op, agere og tænke vores verden ud fra nye forudsætninger, eller kan vi måske bare sove og hygge os lidt længere? Nogle er i hvert fald ved at være desperate. ”Jeg synes, det er bekymrende, at der ikke er nogen, der har lyttet før, når vi nu har snakket om det i 40 år”, siger Eigil Kaas, professor i meteorologi og klimafysik på Niels Bohr Institutet på Københavns Universitet. “Vi vil både få mere tørke og mere oversvømmelse,” tilføjer han i den artikel, overskriften henviser til.⁴¹⁸ De samme nyheder kommer igen og igen – men det er, som om mængden af folk ikke kan eller vil vågne op. Måske er det på grund af overflod. Vi magter ikke at vågne op til den store strøm af dårlige nyheder, vi bliver bombarderet med hver dag, og vil kun have lov til at sove lidt længere. Det hele kan nemt lyde lidt uoverskueligt, og gentagelsen kan nemt ændre vækkeuret til en summende lyd, vi nemt kan ignorere. ”Det er det samme hvert år: Hedeølger, skovbrande, tørke, dødsfald. Så længe der investeres nyt i fossil energi, bliver det ved og værre,” skrev Jørgen Steen Nielsen i *Information* den 24. juli 2024. Han tilføjer:

”Skal vi ikke have noget om det vilde vejr kloden rundt?” lød forespørgslen på morgenens redaktionsmøde. Sådan som den har lydt hver sommer i mange år på omtrent dette tidspunkt, hvor hjemlig nyhedstørke er sat ind, alt mens fysisk tørke, hedeølger og andre vejr- og klimaekstremer dukker op rundt omkring på planeten. “Hvad gør man, når det globale drivhus rammes af ildevarslende feber?” lød for eksempel vores overskrift i avisen i sommeren 2020. “Tre dage i træk satte Lytton temperaturrekorder, på fjerdedagen brændte byen ned,” skrev vi i 2021 med afsæt i årets historiske skovbrande i Canada. “Den værste tørke i 500 år rammer nu høsten i EU,” var vinklen i 2022. “Jeg er så bange,” hed det ganske enkelt på forsiden i juli sidste år, hvor en amerikansk psykolog reagerede på meldinger om over 40 grader i Sydeuropa, 45 grader i Nordafrika og 50 grader

⁴¹⁷ Laura Kirkebæk-Johansson, ”Klimaforsker om vildt vejr: Det er vores skyld. Din og min,” DR, 31. oktober 2024, tilgået 31. oktober <https://www.dr.dk/nyheder/viden/klima/klimaforsker-om-vildt-vejr-det-vores-skyld-din-og-min>

⁴¹⁸ Ibid.

i Kina og USA. Hvordan skal man komme efter det? Hvordan beskrive den overophedede virkelighed omkring os uden at gentage sig selv, uden at befordre yderligere angst, resignation eller desperation?⁴¹⁹

Denne tekst giver genklang i, hvad Bruno Latour skrev om klimaforandringerne, og den advarsel, *Le Monde* publicerede med underskrifter fra over 15.000 forskere, jeg henviser til i indgangen til 1. del af afhandlingen. En strøm af informationer ser ikke ud til at vække flokken. Der skal mere til. Måske en kropslig erfaring. Måske en dårlig samvittighed, der hjem søger os? En virkelighed, som viser sig som en traumatisk oplevelse?

Den 22. juli 2024 blev den varmeste dag på kloden, nogensinde målt, ifølge EU's Klimatjeneste Copernicus, og hver måned i 2024 er blevet målt til den varmeste nogensinde.⁴²⁰ Jeg skriver denne tekst i begyndelsen af september 2024, og nogle dage har jeg måttet flygte fra mit skrivebord i et aflukket lokale for ph.d.-studerende på Københavns Universitet og ud til havet, når solen har varmet lokalet op til det uudholdelige, og sveden løber i stride strømme ned ad ryggen. Jeg følger varmen og de usædvanlige klimaforhold på min krop. Jeg sidder på stranden med mine døtre, og den yngste spørger, hvordan det bliver, når Golfstrømmen svækkes. Bliver der beboeligt i Island? Hvad med Danmark? Hvor skal hendes børnebørn bo i fremtiden? Hvis hun altså skal have børn og børnebørn. Jeg prøver at finde nogle opmuntrende svar og siger, at kurven måske stadig kan knækkes. Så siger jeg, inspireret af Latour, Haraway, Ørntoft og Balle, at vi også må erkende, at den måde vi lever vores liv på Jorden, måske ikke er den bedst tænkelige. "Måske kan vi finde en anden måde at leve på, i fællesskab, sammen med andre mennesker og andre arter," siger jeg og prøver at smile. Det sidste er noget, jeg tror på. Må tro på. Der findes andre levemåder. Jeg finder trøst i at læse Balles roman. Det gør også en forskel, hvilke fortællinger, vi fortæller, som Haraway lægger vægt på og gentager mange gange med lidt variation i *At blive i besværet*.⁴²¹

⁴¹⁹ Jørgen Steen Nielsen, "Endnu en sommer med globalt klimakaos – hvad synes du om udsigten?" *Information*, 29. juli 2024, tilgået 10. september 2024 <https://www.information.dk/udland/2024/07/endnu-sommer-globalt-klimakaos-synes-udsigten>

⁴²⁰ "World's warmest August completes hottest boreal summer on record." *Copernicus Climate Change Service*, tilgået 10. september 2024 på <https://climate.copernicus.eu/worlds-warmest-august-completes-hottest-boreal-summer-record>

⁴²¹ Haraway, *At blive i besværet*, s. 37, 40, 70, 76, 187.

Det gør en forskel, hvilke spørgsmål vi bruger til at tænke andre spørgsmål med; det gør en forskel, hvilke historier vi fortæller for at fortælle andre historier, det gør en forskel, hvilke knuder knuden knytter, hvilke tanker der tænker tanker, hvilke beskrivelser der beskriver beskrivelser, hvilke bånd der binder bånd. Det gør en forskel, hvilke historier der skaber verdener, hvilke verdener der skaber historier.⁴²²

Jeg er enig med Haraway. Det gør en forskel, hvilke fortællinger vi fortæller, hvilke fortællinger vi bruger til at skabe andre fortællinger med, og hvilke fortællinger, vi bruger for at skabe en fortælling om en anderledes fremtid. Vi kan kalde det spekulative fortællinger.

Litteraturforsker Sophie Wennerscheid beskriver begrebet spekulativ litteratur i en artikel fra 2021.⁴²³ Hun skriver: "Spekulativ litteratur giver os en verden at se, som vi ellers ikke kan eller vil se. Den åbner for et syn på virkeligheden, der ikke er antropocentrisk begrænset."⁴²⁴ Et andet sted skriver hun:

For at opsamle hvad de her fremstillede spekulative tekster har tilfælles, kan man sige, at de fortæller om verdener, som ikke stemmer overens med den forestilling om verden, som vi ,normalt' har. [...] Det drejer sig ikke om en planet, som er blevet opdaget for nylig, men om en planet, som opdages på ny. Det er vores planet, men kigget på med nye briller, men ikke-antropocentrisk farvede briller.⁴²⁵

I kapitel 24.-27. vil jeg gå dybere ind i den diskussion og forklare, hvordan Balle og Ørntoft, ikke kun beskriver en anden måde at leve på, i deres værker, men også, hvordan deres værker også handler om mennesker, der oplever, at den verden, de kender, er ved at gå i opløsning, og de må finde en ny Jordforbindelse. Både *Jordisk* og *Om udregning af rumfang* er spekulative fortællinger, der viser, hvordan vi kan opdage vores

⁴²² Haraway, *At blive i besværet*, s. 37

⁴²³ Wennerscheid, "På sporet af en post-human virkelighed," s. 99-113. Balles romaner nævnes kort på side 105 og Ørntofts *Solar* analyserer hun mere i dybden på side 99-100, 105 og 108-109.

⁴²⁴ Wennerscheid, "På sporet af en post-human virkelighed," s. 111.

⁴²⁵ Ibid.

planet på ny, og hvordan vi kan leve på en anden måde, end vi gør nu. I en forandret verden, som er gået af led, kan vi nemlig ikke bruge de samme ord og begreber, der passede til den gamle verden. Der er et før og et efter, at traumet indtræffer. Vi må derfor skabe nye fortællinger og ændre mødet med det reelle til en realitet, vi kan orientere os i.

16. Tavsheden

I *Om udregning af rumfang* beskriver Balle en traumatisk oplevelse og bearbejdelse af denne. Traumatet indtræffer ikke pludseligt, da Tara vågner op den attende november for anden gang, men sniger sig langsomt ind, når tiden begynder at skride frem i et nyt rum. Tiden står stille, men alligevel ikke. Hun sidder fast i tiden, mens verden skrider frem. Eller er det måske omvendt? Pludselig bliver Tara bevidst om, at tiden foregår i to lag. Der findes to tidsrum. Denne forskydning i tiden gør, at tilværelsen føles „[s]om morgener i fremmede værelser, hvor man tror, man er vågnet i sin egen seng, indtil man opdager, at døren er placeret forkert, sengetøjet ukendt, rummet et andet,” siger hun.⁴²⁶ Lidt senere fortæller hun: ”Jeg vågnede langsomt. I begyndelsen blot med en følelse af hjemlighed, i en tilstand mellem sovende og vågen, en diset bevidsthed. Man er vågnet til noget, der ikke helt har taget form, og i nogle øjeblikke med en følelse af, at alt er, som det plejer at være.”⁴²⁷ Tara vågner langsomt til den virkelighed, hun nu befinder sig i. Det er en langsom opvågning, og det er i denne langsomme opvågning, traumatet indfindersig. Verden, som Tara har kendt den, hænger ikke sammen længere. En begivenhed, hun hverken har haft forestillingsevne eller fantasi til at forestille sig, er indtrådt. En traumatisk oplevelse er altid utænkelig på en dyb kropslig måde, den overgår altid vores forestillingsevne. Derfor er tavsheden tæt forbundet med traumatet og opvågningen. Tara beskriver sin opvågning til den nye virkelighed som ”et problem, hvis omfang jeg endnu ikke kunne overskue”⁴²⁸ Hun mangler ord til at beskrive det, hun aldrig har kunnet forestille sig. Når traumatet indtræffer, mister vi sproget. I *Om udregning af rumfang* er det klart, at Tara har fundet sproget igen. Det er hende, der fortæller. Hun har været igennem en traumatisk bearbejdningsproces, et sorgarbejde, hvor fortællingen ikke kun har hjulpet hende med at overskue, hvad der er sket, men er et vigtigt led i selve bearbejdningsprocessen.

I sit essay *Fortælleren* beskriver Walter Benjamin, hvordan soldaterne kom tilbage fra frontlinjen i Første Verdenskrig uden at kunne berette om de traumatiske oplevelser, der havde ændret deres tilværelse for altid:

⁴²⁶ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 54.

⁴²⁷ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 85.

⁴²⁸ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 41.

Med verdenskrigen begyndte en proces at blive tydelig, som ikke er ophørt siden. Bemærkede man ikke ved krigens afslutning, at folk kom forstummede tilbage fra slagmarken? Ikke rigere, men fattigere på erfaring, der kunne deles med andre. [...] En generation, som endnu havde kørt med hestesporvogn til skole, stod under åben himmel i et landskab, hvor kun skyerne var uforandrede, og under dem, i et kraftfelt af destruktive strømme og eksplosioner, det spinkle, skrøbelige menneskelegeme.⁴²⁹

Benjamins ord skaber en genklang fra Eric Maria Remarque til den selvbiografiske roman om Første Verdenskrig, *Intet nyt fra vestfronten*, hvor den unge soldat kommer til sin hjemby for at holde ferie. Her skriver han om, hvordan han ikke længere kan tale med folk, som ikke har oplevet grusomhederne på slagmarken. Mellem ham selv og de andre er der opstået en kløft, fordi han ikke kan berette om det, han har oplevet, og de andre ikke kan forstå.

Jeg læner mig til væggen og klamrer om min hjelm og mit gevær. Jeg klamrer om dem, så fast jeg kan; men jeg kan ikke gå et skridt længere, trappen svømmer bort for mine øjne, [...] jeg anstrenger mig pinagtigt for at tale eller at le; men jeg får ikke et ord over mine læber, og så står jeg på trappen ulykkelig, hjælpeløs, i en frygtelig krampe, og vil ikke, at tårerne løber mig stadig sådan ned over ansigtet.⁴³⁰

Lidt senere i bogen kommer soldaten tilbage til den samme følelse, der kendetegnes af svimmelhed og tavshed. Det, han har oplevet, overskrider de erfaringer, mennesker deler i en normal tilværelse. Han beretter:

Det er vel mig, som i mellemtiden har forandret mig. Imellem dengang og nu ligger der en kløft. [...] Jeg finder mig ikke mere til rette herhjemme, der er en fremmed verden. [...] En uhyggelig følelse af at være fremmed stiger pludselig

⁴²⁹ Benjamin, "Fortælleren," s. 37-38.

⁴³⁰ Eric Maria Remarque, *Intet nyt fra vestfronten*, oversat af Tom Kristensen, København: Gyldendal, 2014, s. 122-123.

op i mig. Jeg kan ikke finde tilbage, jeg er lukket ude, hvor meget jeg end beder og anstrenger mig. Intet bevæger sig, udeltagende og bedrøvet sidder jeg som en dømt, og fortiden vender sig bort. Samtidig sporer jeg en frygt for at besværges den for stærkt, fordi jeg ikke ved, hvad der så kunne ske.⁴³¹

Remarque beskriver her den frygt, mange, som har oplevet voldsomme og traumatiske hændelser, genkender, frygten ved at gå ind i såret. I stedet for at fortælle forholder soldaten sig tavs. I slutningen af romanen beskriver Remarque igen, hvordan hans hovedperson ikke kan finde sig til rette i verden. Han kan ikke forklare eller fortælle om sine oplevelser for dem, som ikke har oplevet det samme. Han fortæller: „Her standser mine tanker og kan ikke komme videre. Det, som overvælder mig og venter på mig, er følelser.“⁴³² Remarque beskriver her en meget typisk reaktion hos et menneske, som har oplevet et traume, men samtidig er hans roman et vidnesbyrd om, at de, som har oplevet noget traumatisk kan genfinde ordene og komme tilbage til sproget. Fortællingen bliver på den måde et redskab til at overleve.

Denne tanke er også noget, Solvej Balle ser ud til at arbejde med i *Om udregningen af rumfang*. I romanens første bind, da Tara er ved at vænne sig til det traumatiske brud, bruger hun skriften til at gennearbejde det, hun har oplevet. Vi må huske, at i hele romanen, i hvert fald de fem første bind, der er udkommet, mens jeg skriver disse linjer, er det Tara, der fortæller sin historie for at kunne overskue det, der er sket og for at huske. Hun reflekter selv over det på et tidspunkt og fortæller, at grunden til, at hun begyndte at skrive var, at „tiden er gået i stykker. Fordi jeg fandt en pakke med papir i reolen. Fordi jeg forsøger at huske. Fordi papiret husker.“⁴³³ Hun tilføjer: „Måske er der noget helende ved sætninger,“ og lidt senere igen: ”Jeg har skrevet, at jeg begynder at vænne mig til tanken, og at der er noget helende ved sætninger. Måske.“⁴³⁴ Tara bruger skriften for at huske, men også for at komme ud af den *acting out* tilstand, hun befinder sig i den første tid, efter at tiden er gået af led og ind i det, der i traumeteorien kaldes *working through* tilstanden, og jeg vil forklare i detaljer i 21. kapitel. Der vil jeg også forklare bedre, hvorfor det er så vigtigt for en traumatiseret person ikke bare at skabe en

⁴³¹ Remarque, *Intet nyt fra vestfronten*, s. 128 og 131.

⁴³² Remarque, *Intet nyt fra vestfronten*, s. 211.

⁴³³ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 28.

⁴³⁴ Ibid.

fortælling om den traumatiske begivenhed, men også at føle, at man bliver lyttet til. „Det føles, som om jeg ikke er alene længere,“ siger Tara, når hun sidder ved et bord og skriver. „Mine dage er ikke forsvundet i glemslen. De findes. Mine dage findes i min bunke papir.“⁴³⁵ Tara har behov for at fortælle, og for at nogen hører hendes historie. Det er så os, læserene, som må være dem, som hører hendes historie og er vidner til hendes beretning.

Før jeg går videre med at forklare betydningen af, at der er nogen, som hører på, eller som er vidne til fortællingen i en traumbearbejdelse, vil jeg dvæle lidt ved tavsheden og Remarques og Benjamins beskrivelser af sprogets afmagt for at beskrive den traumatiske oplevelse, mennesket bærer med sig. For at forstå bedre hvorfor, kan vi spole tilbage til det, jeg har skrevet tidligere i forhold til begreberne *det reelle* og *realiteten*. Det reelle er verden i sig selv i sin rå og kødelige form, og realiteten er den verden, vi kan forholde os til med sprog og andre tegn. Når vi forandrer det reelle til en realitet, filtrerer vi vores oplevelse. Verden, som vi oplever den, er altid større end verden, som vi beskriver den. Vores oplevelser er altid kropslige, forbundet med vores sanser og væren i verden. Sproget adskiller os fra verden, som vi oplever den, samtidig med, at det prøver at åbne for en forståelse af den verden, den adskiller os fra. Denne forståelse af sprogets rolle i forståelsen af verden er en vigtig del af den fænomenologiske tankegang, jeg er inspireret af i min fortolkning. Vores primære erfaring eller oplevelse (ty. Erleben, e. lived experience) af verden er i grunden ikke en sproglig erfaring, men en kropslig erfaring. Fænomenolog Dan Zahavi skriver:

Subjektiviteten er kropsligt forankret, og tilsvarende præger vores kropslighed den måde, som verden fremtræder for os på. Verden er, om man vil, givet for os som kropsligt udforsket. [...] Kroppen fungerer således ikke blot som stabilt orienteringscentrum. Dens bevægelse spiller også en afgørende rolle for konstitutionen af den perceptuelle virkelighed. [...] Kroppen er ikke en skærm mellem mig og verden, men vores primære væren-i-verden.⁴³⁶

⁴³⁵ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 87.

⁴³⁶ Zahavi, *Fænomenologi*, s. 54-56.

Distinktionen mellem væren og verden kommer først bagefter, når subjektet begynder at bruge begreber og viden til at skelne sig selv fra den verden, den er en del af. Denne distinktion er ikke indlysende og kræver, at subjektet skelner mellem sin perception, og hvordan hun reflekterer over sin perception. Perceptionen kan her forstås som menneskets oplevelse af verden og menneskets refleksion over sin oplevelse kan beskrives med begrebet erfaring. For at forstå vores oplevelse, og hvordan vi møder verden (som i det reelle), må vi bruge ord og tanker, der giver os mulighed for både at adskille os fra verden og reflektere over den (realiteten). Når vi reflekterer og tænker over vores oplevelse af verden, ændrer vi oplevelsen til erfaring. Denne tænkning fremmes hos fænomenologiens ophavsmand, Edmund Husserl, som brugte de tyske begreber *Erlebnis* og *Erfahrung* for at beskrive forskellen på oplevelse og erfaring.⁴³⁷ I den engelske fænomenologiske begrebsverden bliver der på lignende vis skelnet mellem 'lived experience' og 'experience.'

Oplevelsen er vores perception og møde med verden. Erfaringen tager form, når subjektet overfører sin oplevelse til det symbolske (oftest sproget) for at reflektere, forstå og eventuelt skabe en fortælling om sin oplevelse. På den måde er forskellen mellem oplevelse og erfaring lig med den berømte skelnen, som forfatteren Marcel Proust foretog mellem henholdsvis ufrivillige erindringer (fr. *mémoire involontaire*) og frivillige erindringer (fr. *mémoire volontaire*) eller uvilkårlig og vilkårlig ihukommelse. Dette kommer jeg tilbage til og vil se nærmere på i 20. kapitel, hvor jeg blandt andet forklarer, hvordan den ufrivillige erindring er forbundet med både tavshed og tøven. Nu vil jeg nøjes med at påpege, at den ufrivillige erindring er en kropslig erindring, der vækkes af vores sanser, for eksempel, når vi smager på noget, dufter til noget, hører en bestemt lyd eller rører ved en bestemt overflade, mens den frivillige erindring er forbundet med sproget, og hvordan vi finder en bestemt oplevelse i den fortælling, vi fortæller (os selv eller andre).⁴³⁸

⁴³⁷ Jeg har mit kendskab om begreberne *Erlebnis* og *Erfahrung* hovedsageligt fra Paul Ricoeur, se Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, oversat af Kathleen Balmey og David Pellauer, Chicago: The University of Chicago Press, 2004, s. 24. Se også Giovanni Matteucci og Gioia Laura Iannilli, "Modes of Experience. Everyday Aesthetics Between *Erlebnis* and *Erfahrung*. Espes," *The Slovak Journal of Aesthetics* 11, nr. 1 (2021): 39-55.

⁴³⁸ Marcel Proust, *På sporet af den tabte tid. Swanns verden*, oversat af Else Henneberg Pedersen: København: Mulitvers, 2002, se især side 52-63.

Filosoffen Paul Ricoeur har i en lignende sammenhæng skelnet mellem erindring, der gentager (fr. *mémoire répéter*) og erindring, der forestiller (fr. *mémoire imaginer*). Den sidstnævnte opstår som et billede, vi kalder frem og hænger tæt sammen med menneskets egenskab til at fantasere og skabe.⁴³⁹ I forlængelse af denne diskussion nævner Ricoeur også skelnen mellem instinktiv (e. *spontant*) erindring og arbejdskrævende erindring.⁴⁴⁰ Dermed trækker han en linje tilbage til Husserl, som skelnede mellem opbevaret (e. *retention*) primær erindring og reproduktiv sekundær erindring. Ricoeur understreger, at forskellen på de to ligger i, at den ene er en præsentation, mens den anden er en repræsentation.⁴⁴¹

Muligvis har Proust også været inspireret af Husserls fænomenologiske skelnen, når han beskrev forskellen på ufrivillige erindringer og frivillige erindringer.⁴⁴² I hvert fald synes jeg, at de kan hjælpe os med at forstå, hvordan vi oplever, og hvordan vi forstår vores oplevelser, det vil sige forskellen på oplevelse og erindring, og hvordan vi omdanner en traumatisk oplevelse til en brugbar erfaring i vores bearbejdelse af en traumatisk begivenhed.⁴⁴³ Mette Sandbye har formuleret det således, med henvisning til Freuds teorier, at ”det oprindelige traume fra fortiden ikke kan rekonstrueres, men kun er til rådighed gennem den konstruktion, som repræsentationen udgør sidenhen; som Nachträglichkeit”⁴⁴⁴ Jeg kommer tilbage til det i 21. kapitel i forbindelse med en analyse af sorgprocessen, men vil nu kigge på et værk af Astrid Kruse Jensen, som i mange af sine værker tager afsæt i traumatiske begivenheder og poetiske bearbejdelser af disse.

⁴³⁹ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, s. 25.

⁴⁴⁰ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, s. 28.

⁴⁴¹ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, s. 30-35. Se også side 57-58.

⁴⁴² Her kan man måske tale om et dialektisk forhold mellem fænomenologien og Proust, for fænomenologen Maurice Merleau-Ponty skriver om Proust som inspirationskilde i *Det synlige og det usynlige*, se bl.a. uddrag fra teksten i Merleau-Ponty, ”Synligt – usynligt,” s. 241-246. Se også Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*.

⁴⁴³ Se bl.a. Benjamin analyse af Proust i Benjamin, ”Om nogle motiver hos Baudelaire,” s. 128-132.

⁴⁴⁴ Sandbye, *Mindesmærker*, s. 110.

17. Dialektiske billeder (Kruse Jensen)

Som allerede forklaret bliver en oplevelse tit til en erfaring igennem en sproglig udarbejdelse, der formidles i en fortælling. Men fortællinger kan også gennemføres indenfor andre symbolske former end sproget. Det gælder for eksempel, når kunstneren, Astrid Kruse Jensen, skaber fotografiske fortællinger med billeder af sin nu afdøde mand, og det skel, der findes mellem livet før og efter hans død. Dette skel opfatter jeg som en traumatisk kløft eller afgrund, som Kruse Jensen prøver at bearbejde ved at skabe en fortælling med billeder.⁴⁴⁵

På udstillingen *Fortiden foran mig* i Fotografisk Center i København i 2021 udstillede Kruse Jensen, sammen med den norske kunstner Maria Sjøvold, værker, der alle på en eller anden måde handlede om forholdet til tid og erindring.⁴⁴⁶ Mange af værkerne handlede om nære relationer, skrøbelighed, sorg og tab og nogle af værkerne kan opfattes direkte som bearbejdelse af en traumatisk begivenhed. Det gælder blandt andet værket *The Evening before* af Astrid Kruse Jensen (Fig. 43).

⁴⁴⁵ Kruse Jensen har bekræftet at hun ser sin kunstneriske arbejde som en slags bearbejdelse og har i forbindelse med udstillingen *Den flygtige time* på Karen Blixen Museum i foråret 2025 haft følgende udsagn fra Karen Blixen målbevidst i tankerne, og at det har hjulpet hende videre i sorgen og kunsten: "Alle sorger kan bæres, hvis man omsætter dem til en historie." Citatet er fra Blixens samling af fortællinger, *Syv fantastiske fortællinger*, fra 1934. Astrid Kruse Jensen, e-mail til Sigrún Alba Sigurðardóttir, 5. juli 2025. Se endvidere, "Den flygtige time," Karen Blixen Museum, tilgået 13. august 2025 <https://blixen.dk/>

⁴⁴⁶ *Fortiden foran mig. En dialog med Astrid Kruse Jensen og Marie Sjøvold*, red. Kristine Kern, Pauline Koffi Vandet og Kevin Broadbery, København: Fotografisk Center, 2021.

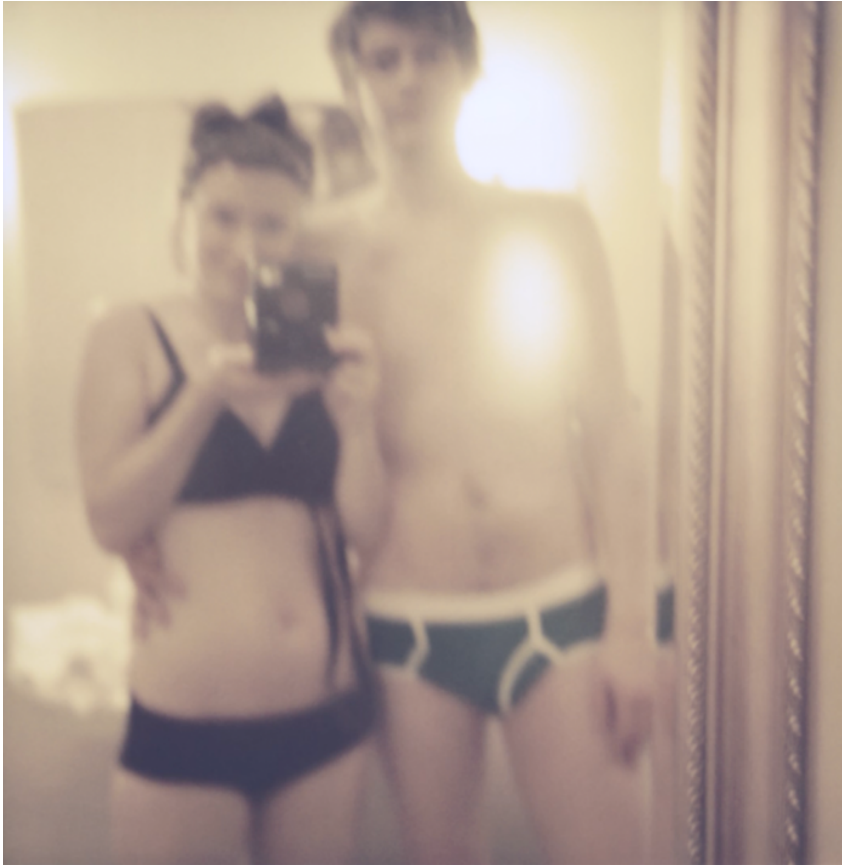


Fig. 43. Astrid Kruse Jensen, *The Evening Before*, 2007/2021.

Værket er et digitalt billede af et polaroidbillede, som Kruse Jensen tog af sig selv og sin mand, Ulrik Sylvest Nielsen, aftenen før deres bryllup i 2007. Billedet var på udstillingen trykt på et tekstilstof i størrelsen 300 x 311 cm og hængt op, så det svævede over gulvet i det gamle slagteri på Vesterbro, hvor Fotografisk Center har til huse, og hvor udstillingen fandt sted.⁴⁴⁷ På grund af størrelsen og den måde værket var installeret, havde beskuerne vanskeligheder ved at se billedet i sin helhed i ét blik, men måtte bevæge sig rundt i rummet for at samle brud fra oplevelsen sammen i et billede. Ved første blik kunne beskueren fornemme et smukt billede af et intimt øjeblik mellem to elskende, men hvis man kender historien om Ulrik, forandrer billedet sig til at være både smukt og hjerteskrærende på samme tid. Ulrik døde af kræft efter et svært sygdomsforløb i 2019.

⁴⁴⁷ Ibid.

I et interview med Marc-Christoph Wagner, optaget for Louisiana Channel i 2023, forklarer Kruse Jensen, hvorfor hun mange år senere valgte at udstille polaroidbilledet som et værk:

Da jeg ligesom fandt det 14 år efter, det var også taget med polaroidkameraet, som jeg egentlig ikke brugte på det tidspunkt, men bare gerne ville have det ”instant memory” [...], så det gik fra at være et billede af en smuk aften til at blive et værk. Så så jeg også ting, jeg så, at over min mands bryst var det fuldstændigt brændt ud, og det var helt hvidt, og det var så voldsomt for det var, hvor hans hjerte plejede at slå, og så pludselig sad jeg med et værk, [...] det så jeg ikke, da han levede, da så jeg os aftenen før vores bryllup, det igen med at forstå tingene baglæns, denne dobbelthed, jeg har haft mange oplevelser. [...] Man leder efter tegn for, at det er også en måde at forstå nutiden og at forstå fremtiden, at forstå baglæns, hvad der egentligt er sket.⁴⁴⁸

Fotografiet, eller mere præcist det punkt, hvor lyset reflekteres på Ulriks bryst, vækker noget i Kruse Jensen, en voldsom følelse forbundet med det traume, hun oplevede ved hans pludselige sygdom og senere død. Dermed får billedet også en anden betydning og Kruse Jensen beslutter sig for at gøre dette personlige minde til et værk, der har større betydning og kan indgå i en dialog med andre. For at forstå den følelse, fotografiet vækker i hende, prøver Kruse Jensen at forstå baglæns ved at finde den fortælling, der ligger i billedet. Hun prøver at se det ikke kun som et minde, men som et billede fuldt af betydning, der bliver skabt i en dialog mellem nutid og fortid. Når fortiden er ved at forsvinde, må vi holde fast i den ved at give den en ny mening.

Polaroidbilledet er et godt eksempel på, hvordan tilsynekomst og forsvinden, nærvær og fravær altid er på spil i et fotografi, og som jeg allerede har været inde på i 10. kapitel, så er denne tilsynekomst og tilsløring af virkeligheden noget, Kruse Jensen ofte leger med i sine værker. ”Der er ikke noget, der er synligt, uden at der også er noget usynligt,” siger Kruse Jensen i interviewet med Louisiana Channel og henviser til

⁴⁴⁸ Marc-Christoph Wagner, vært, *Louisiana Channel. Louisiana Museum of Modern Art*, 2023, ”Astrid Kruse Jensen. Trying To Understand What Has Happened. ”There is no beauty without pain.”” 2023, 25. min., 41 sek., tilgået 10. september 2024 <https://channel.louisiana.dk/video/astrid-kruse-jensentrying-to-understand-what-has-happened>

fotografiet som repræsentationsform.⁴⁴⁹ Polaroidbilledet har derudover et ekstra lag af usynlighed indbefattet. Noget bliver fremkaldt og begynder med det samme langsomt at forsvinde. Kunstteoretiker Astrid La Cour har skrevet om Kruse Jensens brug af polaroidbilledet og påpeget, hvordan det at bruge polaroidkamera i stedet for eksempelvis digitalt fotografi også er et valg af ukontrollerbarhed. La Cour skriver: ”Der ligger også i høj grad en umiskendelig erkendelse af sårbarhed, et ønske om at give slip – og lade sig drage af materiale, det ikke er muligt at kontrollere.”⁴⁵⁰ Hun tilføjer:

Idet Astrid Kruse Jensen standser den kemiske nedbrydningsproces i polaroidfilmene ved at scanne dem, fæstner hun et motiv i samspil med kemiens her og nu. Motivet er nøje udvalgt – fotografiets kemiske proces er ukontrollerbar. Og i denne sammensmeltning mellem det udvalgte og det ukontrollerbare, peger værkerne på erindringens processuelle karakter. På det forhold, at erindring ikke er noget statisk eller endeligt, men noget, vi fortløbende behandler, genskaber og konstruerer.⁴⁵¹

Det ukontrollerbare, La Cour peger på, er også *det*, der er forudsætningen for resonanserfaringer. Som forklaret i første del af afhandlingen og især i 12. kapitel, opstår en resonanserfaring, når vi møder verden, påvirker den og bliver påvirket. Hartmut Rosa forklarer forholdet mellem resonanserfaringen og det ukontrollerbare:

Dermed bliver det også tydeligt, at det ukontrollerbare hos modparten i et resonansforhold er det ægte og kvalificerede ukontrollerbare. Det kan ikke kun dreje sig om det tilfældigt ukontrollerbare. [...] Resonans opleves kun i forhold til en modpart, der samtidig ”taler med sin egen stemme”, der har noget i retning af en egen vilje eller karakter eller i det mindste en indre logik, der bliver ved med at være det ukontrollerbare.⁴⁵²

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Astrid La Cour, ”Disappearing into the past,” i Astrid Kruse Jensen: *Disappearing into the past*, red. Karen M. Olsen, Aabenraa: Museum Sønderjylland, Kunstmuseet Brundlund Slot, 2011, s. 8. Se også Astrid La Cour, ”Beauty Will Always Be Disturbed,” i Astrid Kruse Jensen, *Beauty Will Always Be Disturbed*, Heidelberg: Kehrer, 2014, s. 87.

⁴⁵¹ La Cour, ”Disappearing into the past,” s. 10.

⁴⁵² Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 44.

Rosa tilføjer, ”Hvor ”alt kan kontrolleres”, har verden ikke mere at sige os.”⁴⁵³

Det er i mødet med det ukontrollerbare, fremhæver Kruse Jensen, at vi mærker verden. Vi går i dialog med fortiden, som møder os her som et ’dialektisk billede’ for at bruge et begreb fra Walter Benjamin. Et dialektisk billede er et begreb, der henviser til, hvordan fortiden kan vise sig for os i et lynglimt, u-forventet og ukontrollerbart, som et øjebliksbillede, hvis vi bare lader være med at kontrollere og i stedet lytter efter. Benjamin forklarer:

Det er ikke sådan, at fortiden kaster sit lys på nutiden, eller nutiden sit lys på fortiden, derimod er et billede det, hvor fortiden i et lynglimt indgår i en konstellation med nuet. Med andre ord: billede er dialektik i stilstand. For mens nutidens forhold til fortiden er rent tidsbestemt, kontinuerlig, er fortidens relation til nuet dialektisk: ikke forløb, men øjebliksbillede. [...] Hver nutid er bestemt af de billeder, der er synkrone med den: hvert nu er en bestemt genkendeligheds nu. [...] For mens nutidens forhold til fortiden er rent tidsligt, er fortidens forhold til nuet dialektisk.⁴⁵⁴

Et dialektisk billede er ikke noget, vi styrer eller kan fremkalde, når det passer os. Det er altid ukontrollerbart. ”Det sande billede af fortiden bevæger sig flygtigt forbi os. Kun som et billede, der for aldrig at vise sig igen viser sig i et glimt i dets erkendbarheds øjeblik, kan det forgangne fastholdes,” forklarer Benjamin.⁴⁵⁵ ”For det er et uigenkaldeligt billede af fortiden, der truer med at forsvinde sammen med enhver nutid, der ikke har erkendt sig selv som betydet af denne fortid.”⁴⁵⁶ For at få øje på det dialektiske billede må vi være åbne over for fortiden, ikke indelukkede i den fortælling, vi genkender eller den fortælling, vi er blevet vant til at fortælle, men åbne over for det u-forventede, det

⁴⁵³ Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 97.

⁴⁵⁴ Benjamin, *Passageværket*, s. 565-566. Se endvidere s. 567-568 og s. 580. Benjamin taler ikke direkte om fotografiet eller billeder i denne tekst, men fokuserer på sproget som mødestedet, hvor det dialektiske billede viser sig. Mette Sandbye har skrevet om fotografiet og Benjamins begreb om det dialektiske billede i *Mindesmærker*, s. 95-100. Jeg har før selv skrevet om fotografiet som et dialektisk billede, Sigrún Alba Sigurðardóttir, ”Apertures of another understanding. Photographs of children at work,” i *Monument and Memory*, red. Jonna Bornemark, Mattias Martinson og Jayne Svenungsson, Zürich og Münster: Lit Verlag, 2015: 127-143.

⁴⁵⁵ Walter Benjamin, ”Om historiebegrebet,” oversat af Peter Madsen, *Kulturkritiske essays*, oversat af Peter Madsen og Jørgen Holmgaard, København: Gyldendal, 1998, s. 161.

⁴⁵⁶ Ibid.

ukontrollerbare, når den ”viser sig som et glimt i farens stund,” som Benjamin beskriver det.⁴⁵⁷

Farens stund betyder den tid, hvor sejrherren har fuld kontrol over fortællingen af fortiden. Her må vi også huske, at Benjamin skrev denne tekst i begyndelsen af Anden Verdenskrig. Han frygtede, hvordan historien ville blive fortalt i fremtiden, hvis fascister og nazister ville blive sejrherrene. Selvom de historiske omstændigheder formede den måde, jøden Benjamin skrev om historiebegrebet tidligt i 1940, så har hans tekst meget bredere betydning. Sejrherren fortæller altid historien ud fra heltefortællingen, hvor de, som ikke deler hans livssyn eller er hans tilhængere, falder ud af fortællingen. De bliver gjort tavse, forstummede. De får ikke et sted i fortællingen eller i historien. Selvom Benjamin skriver om den store historiefortælling i sin tekst, så kan man overføre hans teori på det personlige. Hvordan fortæller vi vores historie? Når vi tænker over vores plads i verden, når vi tænker på vores fortid eller prøver at forestille os vores fremtid, skaber vi en fortælling over vores liv. For ikke at sidde fast i en fortælling, for at komme videre må vi være åbne over for, at verden taler til os. Hvis vi stopper op, dvæler og lytter, kan det godt være, at vi mærker verden på en ny måde, at fortiden for eksempel taler til os på en ny måde. Mette Sandbye skriver i sin bog *Mindesmærker* om fotografiet som en repræsentationsform i lyset af Benjamins teorier om historiebegrebet og det dialektiske billede. Hun påpeger:

Historien kan ikke fortælles og lader sig ikke erkende, ”som den egentlig var”, ligesom fotografiet aldrig viser fortiden, som den egentlig var, for dette ”egentlige” findes ikke udenfor bevidstheden, som vi så det hos fænomenologerne [...] Benjamins historiefilosofi er formuleret ud fra en generel mistro til forestillingen om historien som et homogent kontinuum, for sådan en historie vil altid blive de sejrendes historie, og en mistro overfor traditionelle forestillinger om fremskridt [...] Denne erkendelse af historien udløser imidlertid en reddende impuls. Man kan som sagt aldrig fortælle historien, som den egentlig var, men man kan i stedet gennem det konstruktive princip skabe en sammenstilling, en montage, af stivnede monader, af billeder, fragmenter,

⁴⁵⁷ Ibid. Se også Mette Sandbye, *Mindesmærker*, s. 95 og s. 97-100.

fortidserindringer. [...] Hvis der findes en historisk sandhed, er det i en konstant bevægelse mellem fortiden og den aktuelle situations nutid.⁴⁵⁸

Lidt senere uddyber Sandbye:

Tiden er ikke – som historien heller ikke er det – en homogen, flydende strøm. Den kan kun forstås – som fotografiet gør det – ved at foretage ”tigerspring ind i fortiden” og bruge de citater, man henter herfra i sin egen tid. Man må så at sige omkomponere eller bryde urets tid, den tid, hvor begivenhederne løber efter hinanden som rosenkransen løber gennem fingrene, hvilket man ifølge Benjamin har haft sværere ved i den moderne epoke siden begyndelsen af 1800-tallet.⁴⁵⁹

Sandbyes fortolkning af Benjamin har påvirket min læsning af hans tekster og forståelse for både historiebegrebet og det dialektiske billede, som det møde med fortiden, som ikke kun påvirker vores syn på fortiden, men også ændrer vores syn på vores løbende nu-tid. Den falder også godt sammen med det historiesyn, jeg har taget til mig gennem forskellige andre tekster om historiebegrebet, og hvordan en fortælling om fortid altid til en vis grad tager udgangspunkt i historikerens/fortællerens verdenssyn.⁴⁶⁰ Et dialektisk billede kan åbne op for en ny forståelse af fortiden, en ny dialog. På den måde kan et dialektisk billede også være med til at udvikle den personlige fortælling ligesom den historiske fortælling kan. Igennem et dialektisk billede kan fortiden fortælle os noget, vi ikke har lagt mærke til før, noget uventet, eller viser os tegn, der kan forstyrre eller ryste op i vores idéer om forgangen tid.

Når Kruse Jensen peger på lyset på sin mands bryst og forklarer, hvordan det åbner op for en nyfortolkning af fortiden, peger hun på det, som Roland Barthes kaldte for et *punctum* i et fotografi.⁴⁶¹ Lyset på Ulriks bryst bliver for fotografen et *punctum*, en lille detalje, der åbner ind til et traume, et traume hun nu er klar til at bearbejde ved at skabe en fortælling, som hun så inviterer beskueren til at deltage i. Jeg vil forklare begrebet

⁴⁵⁸ Sandbye, *Mindesmærker*, s. 98-99.

⁴⁵⁹ Sandbye, *Mindesmærker*, s. 99.

⁴⁶⁰ Dominick LaCapra, ”Rethinking Intellectual History and Reading Texts,” *History and Theory. Studies in the Philosophy of History* 19 (1980): 245-276, Peter Burke red., *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge: Polity Press, 1995, Keith Jenkins, *On what is History? From Carr and Elton to Rorty and White*, London: Routledge, 1995 og Carlo Ginzburg, *History, Rhetoric and Proof*, Hanover, NH: University Press of New England, 1999.

⁴⁶¹ Barthes, *Det lyse kammer*.

punctum i detaljer i 19. kapitel og i forlængelse af det, i 21. kapitel, forklare, hvordan en virkningsfuld traumbearbejdelse kræver, at den traumatiserede har nogen, der godkender hans fortælling, en der lytter, læser eller ser. Men denne erkendelse af betydningen af at have et vidne til fortællingen kan også hjælpe os med at forstå, hvorfor Kruse Jensen fremstiller det personlige billede som et værk. Det kan være en bevidst eller en ubevidst gerning. En virkningsfuld traumbearbejdelse kræver ifølge psykoanalysen, at nogen, der ikke er direkte vidne til den traumatiske begivenhed, bliver vidne til fortællingen om den traumatiske begivenhed og på den måde erkender, at traumet har fundet sted og godkender den traumatiseredes erfaring, der bliver formidlet i fortællingen. Psykoanalytiker Dori Laub, som selv overlevede holocaust som barn, har skrevet om holocaustberetninger og traumbearbejdelse i lyset af psykoanalysen. Han skriver: „The survivors did not only need to survive so that they could tell their stories; they also needed to tell their stories in order to survive.”⁴⁶² Laub understreger fortællingens magt, og hvordan det at skabe en fortælling om den traumatiske begivenhed kan føles livsnødvendig.

Når Kruse Jensen udstiller et forsvindende polaroidbillede af sig selv og sin mand natten før deres bryllup, inviterer hun os ind i sin sårbarhed og sorg. Det kan være, at vi først fornemmer varme følelser og ser to kærlige unge mennesker, men jo længere vi kigger på værket fornemmer vi, at der er noget, der forstyrrer, og når vi opdager, hvilken historie Kruse Jensen fortæller på udstillingen, når vi for eksempel sætter hendes fotografiske værker i sammenhæng og læser de broderede digte om hendes tab og hendes sorg, der også indgik i udstillingen i Fotografisk Center, fornemmer vi, hvor vigtigt det er for hende at udstille præcis dette billede. Det er et dialektisk billede. Det er et billede, der forstyrrer fortællingen, men også skaber en ny fortælling.

Et dialektisk billede kan ikke indgå i en fortælling uden at skabe en lille konflikt. Et dialektisk billede overrasker, tilføjer eller forstyrrer. Et dialektisk billede er altid ukontrollerbart, og for at tage imod det ukontrollerbare, der findes i det dialektiske billede, må vi være åbne over for den overraskelse, der ligger i fortiden. Derfor er det lidt på samme måde med det dialektiske billede, som det er med den ufrivillige erindring, som Proust beskrev den, eller som den instinktive erindring hos Ricoeur. Det ukontrollerbare

⁴⁶² Dori Laub, "Truth and Testimony: The Process and the Struggle," i *Trauma. Exploration in Memory*, red., Cathy Caruth, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995, s. 63.

dialektiske billede kan beskrives som en flænge, der laver et hul i diskursen, ryster eller bryder den op, for at vi senere kan skabe en ny bevidst, frivillig eller arbejdskrævende erindring, en ny fortælling. På den måde er det dialektiske billede også forbundet med behovet for at bruge nye begreber for at skabe nye fortællinger, der kan vise vej i et nyt episteme.

18. Poetiske fortællinger

Det dialektiske billede kan ikke kun forstås i forbindelse med det ukontrollerbare, med begrebet punctum og med begrebet om resonans, men også med udsagnet om den poetiske fortælling, som jeg har brugt det i beskrivelsen af blandt andet Kruse Jensens værker, og dog især i forbindelse med min udstilling *Snefnug og andre overraskelser* i 12. kapitel. Astrid La Cour har også været inde på lignende tanker, når hun har skrevet om Kruse Jensen og især om hendes polaroidbilleder, hvor spillet mellem frembringelse og forsvinden forudsiger den betydning, vi lægger i værket. I dette spil opstår der hos beskueren en længsel efter at skabe en fortælling. La Cour kalder det for en poetisk forskydning af virkeligheden, eller ”en forskydning, som giver fantasiens parallelverden mulighed for at kile sig ind i virkeligheden.”⁴⁶³ Det er nemlig i hullet mellem ordene og virkeligheden, at muligheden for en ny mening opstår. For at skabe en fortælling må vi bryde tavsheden uden at fylde op i hullerne.

Når jeg bruger begrebet poetisk fortælling, er jeg inspireret af Benjamin og hans tekster om både dialektiske billeder og fortælleren samt andre tekster, hvor han blandt andet beskriver forskellen på informationer og fortællinger.⁴⁶⁴ Begrebet poetisk fortælling har jeg udviklet igennem nogle år, blandt andet i forbindelse med mit kuratoriske samarbejde med forskellige nordiske kunstnere, blandt andet Kruse Jensen. I en artikel i *Arts* i 2020 beskrev jeg begrebet på følgende måde:

I use the term poetic storytelling to describe a phenomenological approach towards the world around us, where the relationship and the dialogue between subject and object are crucial for understanding the world and adding meaning to it. The photographer is therefore both aware of and reflective about her or his perspective as an embodied being and how her or his embodiment is part of the work created. Simultaneously, she or he is engaged in the project of telling a story, making the viewer an active participant in the project.⁴⁶⁵

⁴⁶³ La Cour, ”Disappearing into the past,” s. 11.

⁴⁶⁴ Her henvises til følgende tekster af Benjamin, ”Om historiebegrebet,” ”Fortælleren,” ”Om nogle motiver hos Baudelaire,” og *Passageværket*, især side 565-568.

⁴⁶⁵ Sigurðardóttir, ”Poetic Storytelling in Contemporary Photography,” s. 2.

Begrebet, som jeg brugte det, var fra starten inspireret af både Rosas teorier og Benjamins tekster om fortælleren og dialektiske billeder. I 20. kapitel kommer jeg tilbage til poesien, og hvordan den er forbundet med det at dvæle i det rum, der skaber muligheden for resonans, men vil nu se lidt nærmere på fortællingen og fortællingens magi eller skaberkraft.

Hos Benjamin ligger fortællingens magi i de tomrum, som altid befinder sig mellem ordene eller billederne, der skaber fortællingen. ”Det er nemlig allerede fortællingens halve kunst at holde en historie fri for forklaringer, når man giver den videre,” skrev han i sin tekst ”Fortælleren.”⁴⁶⁶ Det er i rummet mellem ordene, fantasien opstår, og det er også det, som adskiller fortællingen fra informationerne. Informationer efterlader ikke plads til fantasien. De prøver at forklare det hele og efterlader ingen spørgsmål. Benjamin skriver:

Hver morgen holdes vi underrettet om nyhederne fra hele jorden. Og dog er vi fattige på bemærkelsesværdige historier. Dette skyldes, at ingen begivenheder når frem til os, som ikke allerede er gennemsyret af forklaringer. [...] Informationen lønner sig i det øjeblik den er ny. Den lever kun i dette øjeblik, den må fuldstændig udlevere sig i det og uden at spille tiden forklare sig for det. Anderledes med fortællingen; den spiller ikke kræfterne. Den holder dem samlet og kan endnu udfolde sig langt senere.⁴⁶⁷

Mens informationerne prøver at komme så tæt på den verden, de beskriver som muligt, ligger fortællingens magi i de rum, der altid findes mellem selve verden og de ord, vi bruger til at beskrive den. Dette rum har filosofen Jacques Derrida beskrevet som *differance* og han kalder det også begrebslighedens mulighed.⁴⁶⁸ Det, der beskrives som begrebslighedens mulighed er for det første, det rum, der altid findes mellem sprog og verden, og for det andet, det rum, der ligger mellem ordene. Det er dette rum, denne *differance*, der gør det muligt for os at forestille os noget, være kreative.⁴⁶⁹ En fortælling bruger både symboler og tegn til at invitere os indenfor, men holder os samtidig på afstand

⁴⁶⁶ Benjamin, ”Fortælleren,” s. 44.

⁴⁶⁷ Benjamin, ”Fortælleren,” s. 44 og 45.

⁴⁶⁸ Derrida, *Differance*, s. 59.

⁴⁶⁹ Derrida, *Differance*, s. 54-111 og Derrida, ”La Structure, le signe et le jeu dans le discours des science humaines.”

igennem disse tegn, der både filtrerer og giver indblik i en verden, de prøver at beskrive.⁴⁷⁰ Tegnene, både sprog og billeder, kan nemlig både opfattes som nøgler til verden og som en mur mellem os og verden. De er som døre, der på én gang åbner for vores adgang til verden og begrænser vores blik på den. Samtidig bærer de spor af verden – er på en måde skabt af verden. Dette er meget indlysende, når vi tager et fotografi i betragtning, især et analogt fotografi, lavet med sollyset, der efterlader spor på en lysfølsom overflade, som beskrevet i 11. kapitel, men også andre repræsentationer af verden. Alt, der har med verden at gøre, er på en eller anden måde udsprunget af verden, og bærer derfor spor af verden i sig, spor af det reelle, spor af verdens kød, samtidig med, at det kan hjælpe os med at forstå verden, forstå det reelle, forstå verdens kød og vores erfaring af den. Forståelsen bliver skabt, når vi skaber en fortælling ud af tegnene, der holder på og efterlader spor.

Som jeg har forklaret med henvisning til Benjamins fortælle teori, må vi bruge forestillingsevnen eller fantasien til at forstå fortællingen. Vi må, i bedste fænomenologiske forstand, sætte os selv i relation til fortællingen, gøre den til vores. Som kropslige levende aktører kan vi ikke hæve os over vores kropslige erfaring af verden. Den påvirker altid vores måde at forstå og formidle. Men det betyder også, at vi ikke kan styre, hvordan andre erfarer verden. Det samme gælder fortællingen, vi kan aldrig helt styre, hvordan fortællingen påvirker vores læsere, lyttere eller beskuere. ”Fortælleren henter det, han fortæller, fra erfaringen – hans egen eller berettet erfaring. Og han gør det til gengæld til sine tilhøreres erfaring,” skriver Benjamin.⁴⁷¹

Benjamins essay ”Fortælleren” udkom i 1936, og på det tidspunkt var Benjamin bekymret for hastigheden i samfundet og det bombardement af informationer, han erfarede i samfundet. Benjamins artikel var relevant i sin tid, men vi kan godt argumentere for, at den nu i dag ikke er mindre relevant. I dag bliver vores samfund bombarderet med endnu flere informationer end før. Hvad skal vi bruge alle disse informationer til? Gør

⁴⁷⁰ Denne kløft mellem ord og virkelighed, Derrida beskriver, er på mange måder lig med den kløft Saussure gjorde mellem betegnet (signifiant) og det betegnede (signifié), se Ferdinand de Saussure, ”Nature of the linguistic sign,” i *Modern Criticism and Theory. A reader*, red. David Lodge, London: Longman, 1996. Se også god forklaring om forbindelsen mellem Saussure og Derrida i Søren Gosvig Olesen, ”Indledning,” i Derrida, *Differance*, oversat af Søren Gosvig Olesen, København: Det lille Forlag, 2002, s. 14-16.

⁴⁷¹ Benjamin, ”Fortælleren,” s. 42.

de os blot magtesløse i stedet for at vække os og skabe en trang til at agere? Her kan jeg ikke lade være med igen at berøre Latours citat om, hvordan overflod af informationer om statistik over klimaforandringer og konsekvenserne af disse vil lade folk føle sig magtesløse⁴⁷² Latours overbevisning er, at vi har brug for kunst til at kæmpe mod denne overflod af informationer, og jeg vil tilføje, at vi også har brug for tid og især poetiske fortællinger, der får sin beskuer, læser eller lytter, til at stoppe op og give sig tid til at reflektere, danne sig en ny erkendelse og handle. Modsat informationer tager fortællinger tid, og hvis vi ikke giver os tid til at lytte, til at ”væve og spinde”⁴⁷³, mens vi lytter, kan vi også gå glip af det skabende element, fortællingen kan indebære. Vi må, ifølge Benjamin, synke ind i fortællingen og finde den kreativitet, der ligger i at gøre en andens erfaring til sin. ”Jo mere selvforglemmende den lyttende er, desto dybere sætter det hørte sit præg på ham,” påpeger Benjamin.⁴⁷⁴ Hver gang en lytter, læser eller beskuer giver sig tid til at gå dybt ind i fortællingen, til at opfange den poetik, der ligger mellem ordene, og bruge sin egen erfaring af verden sammen med sin forestillingsevne eller fantasi til at fylde op i hullerne og føje sammen, så skabes der en ny fortælling og dermed en ny forståelse. Ligesom den nye fortælling har en del til fælles med den fortælling, den er udsprunget af, så har den forståelse, beskueren/lytteren/læseren tager med sig, en del til fælles med den forståelse, fortælleren har prøvet at give videre, selvom den ikke er lige den samme. Det er en fælles forståelse, og så alligevel ikke.

Hvis vi opfatter, som Benjamin, at fortællinger, helt modsat informationer, kan give os en drivkraft på grund af den kreativitet, de mobiliserer, kan vi argumentere for, at vi har mere og mere behov for fortællinger. Vi kan i denne sammenhæng hente et eksempel fra virkeligheden om en klimakatastrofe, der fandt sted i Valencia i Spanien i oktober 2024, hvor voldsomme oversvømmelser skabte store ødelæggelser og kostede over 200 menneskeliv.⁴⁷⁵ Lad os forestille os, at vi sidder over for en kvinde, der er flygtet

⁴⁷² Anders Dunker, ”Genopdagelsen af Jorden,” s. 39-40.

⁴⁷³ Benjamin, ”Fortælleren,” s. 46.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ ”Tema: Oversvømmelser i Spanien.” DR, tilgået 13. november 2024

<https://www.dr.dk/nyheder/udland/tema/oversvoemmelse-i-spanien> Se endvidere om regn og flod i Europa i 2024 i ”Climate change and high exposure increased costs and disruption to lives and livelihoods from flooding associated with exceptionally heavy rainfall in Central Europe,” World Weather Attribution, 25. september 2024, tilgået 18. december 2024

<https://www.worldweatherattribution.org/climate-change-and-high-exposure-increased-costs-and-disruption-to-lives-and-livelihoods-from-flooding-associated-with-exceptionally-heavy-rainfall-in-central-europe/> og Gustav Prip, ”Oversvømmelse set fra rummet: Se spanske Valencia før og efter katastrofen,” *Videnskab*, 8. november 2024. Tilgået 10. februar 2025

fra sit oversvømmede hjem og har mistet en pårørende, der var lukket inde i en parkeringskælder, da floden kom. Hun fortæller sin historie. Hvis vi lytter, viser medfølelse, og danner os billeder, investerer os i hendes fortælling og er parate til at give den videre, opstår der en anden slags forståelse for situationen, end hvis vi nøjes med at forholde os til statistik og informationer, der bliver formidlet så objektivt og konkret som muligt. Muligvis føler vi hendes fortælling på vores krop. Vi mærker en kropslig reaktion og i denne kropslige reaktion ligger en anden forståelse end den, der kun har med sproget at gøre. På den måde får vi en anden indsigt i en traumatisk begivenhed.

Denne forståelse, fortællingen frembringer, kunne vi måske også til en vis grad, have fået ved at læse kvindens fortælling eller eventuelt ved at se på fotografier, der fortæller historien. Fotografiet kan ligesom sproget både formidle informationer og fortællinger. Et fotografi, der fortæller, viser tit en subjektiv oplevelse og inviterer beskueren til at bruge sin forestillingsevne til at danne sig et helhedsbillede, mens et fotografi, der informerer, prøver at efterlade så lidt som muligt til fantasien. De fleste fotografier indebærer dog både informationer og fortællinger, som fotografiet fra en parkeringskælder, taget af Alberto Saiz for AP den 4. november 2024 i Valencia og tilgængeligt på [APs hjemmeside](#)⁴⁷⁶ (44).



Fig. 44. Screenshot fra APs hjemmeside. Billedet viser en del af et fotografi, taget i Valencia af Alberto Saiz for AP, 4. november 2024.

<https://videnskab.dk/naturvidenskab/oversvoemmelse-set-fra-rummet-se-spanske-valencia-foer-og-efter-katastrofen/>

⁴⁷⁶ AP. Joseph Wilson, "Death by water, burial by mud. Images of Spain's flood of the century," 10. november 2024, tilgået 13. november 2024 <https://apnews.com/article/floods-spain-valencia-photo-gallery-af444afb79ad40dd4a01e9dcfa95d2ba>

På fotografiet ser vi tre civile redningsmænd og en rød bil, der er halvt sunket i vandet. Vi kan se, at vandet flyder ind i bilen, og den ene af redningsarbejderne fører en lygte op og lyser ind i bilen. Samtidig skygger han for førersædet, så vi kan kun forestille os, hvad han selv ser. Vi ser uden at se. På den måde indeholder fotografiet en fortælling, vi kun kan tage til os, hvis vi bruger vores forestillingsevne, hvis vi tager os tid til at engagere os i billedet, lader det dvæle i os og danner os et billede af den virkelighed, det repræsenterer. Informationerne kan på den måde hjælpe os til at orientere os, mens fortællingen kan hjælpe os til at forstå på en mere fænomenologisk måde, hvor vi bruger vores forskellige sanser til at se for os, percipere, og dermed forstå som et subjektivt erfarende væsen, der spejler sine egne erfaringer i andres erfaringer og gør dem til sine. På den måde kan vi sige, ligesom Benjamin, at vi gør dem til vores egne erfaringer og dermed kan give dem videre. Når jeg kigger på billedet, ser jeg ikke kun tre redningsmænd, men kan også fornemme deres åndedræt bagved masken, forestille mig lugten, og hvordan det må være at stå i koldt vand op til armhulerne. Det er dog ikke redningsfolket selv, deres kroppe og positioneringer, der rører mest ved mig. Det, som jeg ikke kan slippe, når jeg kigger på dette billede, er det hul, det tomme rum, jeg opfatter, at der ligger i fortællingen, når jeg kigger på den skygge inde i bilen, som lyset fra redningsmanden peger på. Den skygge er for mig et punctum i fotografiet, og det er også det rum, jeg selv må dvæle i, et rum, der ikke giver mening, men jeg må prøve at give mening. Punctum er dét i et fotografi, jeg føler en vis trang til at skabe en fortælling om. I næste kapitel vil jeg se nærmere på begrebet punctum, og hvordan det i nogle tilfælde kan være forbundet med et traume.

19. Punctum

For at forklare begrebet punctum bedre, vil jeg gå tilbage til værket *The Evening Before* af Astrid Kruse Jensen (Fig. 43). Da kunstneren udstillede dette personlige værk, inviterede hun gæsterne til at skabe en fortælling ud af et billede der, for hende, er tæt forbundet med en traumatisk oplevelse. Vi ser det ikke på billedet, men vi fornemmer, at der i fotografiet ligger en fortælling, kunstneren vil give videre. Måske vækker fotografiet nogle minder hos beskueren, måske en ufrivillig erindring, der viser sig i et lynglimt. Måske bruger beskueren sin fantasi til at skabe en fortælling om fotografiet, som kun har en lille berøring med den virkelighed, den er udsprunget af. Måske hæfter han sig ved en detalje, hvordan de tunge gardiner er med til at skabe en scene, eller hvordan manden forsigtigt lægger sin hånd på kvindens nøgne hud. For kunstneren selv, er det lyset på hendes mands bryst, der åbner for det traume, der gemmer sig i fotografiet. Jeg citerer her Kruse Jensen, som i interviewet med Louisiana Channel fortæller: ”jeg så, at over min mands bryst var det fuldstændigt brændt ud, og det var helt hvidt, og det var så voldsomt, for det var, hvor hans hjerte plejede at slå...”⁴⁷⁷

Det, Kruse Jensen beskriver her, er hvad Roland Barthes kaldte et punctum i et fotografi. ”Punctum i et foto, det er dette tilfældige i det, der prikker til mig, (men også sårer mig, piner mig),” skrev Roland Barthes i *Det lyse kammer*.⁴⁷⁸ Et punctum i et fotografi er altid personligt, det vil sige, det giver kun mening for en bestemt beskuer på et bestemt tidspunkt. Et punctum i et fotografi er derfor svært at iscenesætte, det er noget, der sker. Det er en begivenhed. Et punctum befinder sig tit i en detalje i et fotografi og skaber, ligesom det dialektiske billede, en rift i diskursen, i beskuerens tankeverden, men på en mere voldsom og kropslig måde. Barthes beskriver, hvordan punctum i et fotografi fremkalder en kropslig reaktion. Punctum sårer, piner, og nogle gange skaber det en rift i den realitet, vi har skabt for at beskytte os for det reelle.

Det skulle derfor ikke komme som en overraskelse, at Barthes’ begreb punctum, ofte har været knyttet til begrebet traume og også med begrebet om det reelle.⁴⁷⁹ Det

⁴⁷⁷ ”Trying To Understand What Has Happened.”

⁴⁷⁸ Barthes, *Det lyse kammer*, s. 38.

⁴⁷⁹ I mit speciale, som jeg skrev ved Københavns Universitet i 2003, skrev jeg bl.a. om forbindelsen mellem disse to begreber. Mit speciale blev udgivet i bogform og her henvises til bogen, Sigurðardóttir, *Det traumatiske øjeblik*, s. 96–104. Flere forskere har skrevet om forholdet mellem punctum og traumbegrebet og påvirket min fortolkning af det, efter at min bog udkom. Her nævnes især Margaret

tilhører ikke sprogets eller tegnenes verden. ”For at opfatte punctum ville ingen analyse [...] være mig til nogen hjælp,”⁴⁸⁰ skriver Barthes og understreger samtidig, at punctum ikke tilhører sprogets eller tegnenes verden.

Kunsthistorikeren Margaret Iversen har skrevet om forholdet mellem Barthes’ fototeori og begrebet traume i Lacans psykoanalyse. Hun introducerer også begrebet *tuché* i denne sammenhæng og forklarer, hvordan *tuché* (oprindeligt fra Aristoteles) hos Lacan er lig med begrebet *real* eller *det reelle*. ”*Tuché* [...] is experienced by the subject as a painful intrusion, as a trauma,” skriver hun.⁴⁸¹ Hun forklarer videre, „Lacan adds to this that the trauma is real insofar as it remains unsymbolizable – a kernel for nonsense at the heart of the subject.”⁴⁸² *Tuché* har en del fælles med punctum-begrebet. Ligesom *tuché* befinder punctum sig i det reelle. Det tilhører ikke sproget eller tegnene, men kommer til syne, når vi møder det reelle. Selv beskrev Lacan *tuché* som ”the real as encounter”.⁴⁸³ *Tuché* er mødet med det reelle, og sådan kunne man også beskrive et punctum i et fotografi. Punctum er tæt forbundet med det reelle, mens begrebet *studium*, som Barthes stiller over for punctum, tilhører realiteten.

Studium er den tankevirkning, vi udfører, når vi forlener det, som et fotografi repræsenterer, med kulturel mening. *Studium* tilhører kulturen, sproget, tegnene. ”At erkende *studium*,” skriver Barthes, ”er nødvendigvis at møde fotografiets hensigter, at komme i harmoni med dem, billige eller misbillige dem, men altid forstå dem med sig selv, for kultur (som *studium* hører under) er en kontrakt mellem skabere og forbrugere.”⁴⁸⁴ *Studium* er harmoni, punctum er en forstyrrelse. Et punctum skaber en sprække, hvor vi kan møde eller se det reelle i et glimt, mens *studium* tilhører den realitet, vi har skabt med sprog og billeder for at beskytte os mod det reelle og samtidig forstå det. ”The *studium* is the ”field” and the punctum is that which pierces the field,” skriver kulturforskeren Margaret Olin.⁴⁸⁵ Barthes bruger også *studium* til at beskrive den

Olin, „Touching Photographs. Roland Barthes’ ”mistaken“ identification,” i *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes’ Camera Lucida*, red. Geoffrey Bathcen, Cambridge Mass. og London: The MIT Press, 2011 og Ulrich Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge, Mass. og London: MIT Press, 2002, s. 61-86.

⁴⁸⁰ Barthes, *Det lyse kammer*, s. 88.

⁴⁸¹ Margaret Iversen, ”What is a Photograph?”, s. 60. Se endvidere Margaret Iversen, *Photography, Trace, and Trauma*, Chicago: University of Chicago Press, 2017.

⁴⁸² Iversen, ”What is a Photograph?” s. 62.

⁴⁸³ Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, s. 55.

⁴⁸⁴ Barthes, *Det lyse kammer*, s. 39.

⁴⁸⁵ Olin, ”Touching Photographs,” s. 77.

interesse, et fotografi kan vække, når det føjer noget til vores viden uden at overraske eller støde os på en følelsesmæssig måde. Et studium i et fotografi sårer ikke, piner os ikke, men det kan alligevel tilføre vores viden noget, bare ikke det overskrider vores forestillingsevne, vores realitet. Studium i et fotografi spejler vores episteme, den diskurs, vi læner os opad, og ryster derfor ikke op i vores identitet eller vores realitet. Et studium i et fotografi kommer ikke til at ændre på, hvordan vi opfatter os selv, eller hvordan vi forstår os selv og den verden, vi lever i. Når vi betegner et fotografi som et studium-fotografi, er det tit et fotografi, der viser os, hvad vi forventer at se. Et studium-fotografi falder nemt på plads sammen med andre frivillige erindringsbilleder. Et fotografi, der kendetegnes af studium bliver nemt en del af vores erfaring og indgår blidt og uden problemer i de fortællinger, vi er vant til at videregive om os selv og den verden, vi bebor.

Et studium og et punctum i et fotografi er elementer, der altid er i dialog. Et fotografi kan nemt forvandles fra at være et punctum-fotografi til at være et studium-fotografi og omvendt. Det kommer blandt andet an på, hvem ser, ud fra hvilke forudsætninger, hvilke erfaringer hun har, hvilke erindringer og hvilke forventninger. Derudover kommer det også an på, med hvilket blik vi ser på et fotografi. Om vi er receptive, når vi nærmere os et fotografi, om vi lader det røre ved os, vække os, søre os, pine os. Om vi vil gå i dialog med den virkelighed, det repræsenterer. Om vi er åbne for og accepterer det ukontrollerbare og lader *den undren*, et ”lynglimt fra fortiden”⁴⁸⁶ medfører, forandre os. Om vi ser det som et dialektisk billede, der kan skabe en ny forståelse af fortiden og dermed kaste et nyt lys på nutiden, ligesom Kruse Jensens værk formår at gøre, når hun omdanner et personligt øjeblikks billede til et værk, der fortæller en ny historie.

⁴⁸⁶ Benjamin, *Passageværket*, s. 565-566.

20. Tøven

Som beskrevet før kræver både resonanserfaringen og dialektiske billeder, at vi sænker farten og *dvæler* i verden, mens vi prøver at høre efter, hvordan verden taler til os. Når vi dvæler i verden, bebor vi rummet og tiden. Vi mærker vores krop i rummet og tiden, eller som Merleau-Ponty har formuleret det: ”Man kan således ikke sige, at vor krop er *i* rummet og *i* øvrigt heller, at den er *i* tiden. Den *bebor* rummet og tiden.”⁴⁸⁷ Han tilføjer, ”At være krop betyder [...] at være knyttet til en bestemt verden, og kroppen befinder sig ikke til at begynde med *i* rummet: den er *til i* rummet.”⁴⁸⁸ Når vi mærker vores krops væren *i* rummet og *i* tiden, dvæler vi *i* rummet og *i* tiden. Denne dvælen, hvor vi bruger alle vores sanser til at være *til stede* og føle, hvordan vi påvirker omgivelserne, samtidig med, at vi bliver påvirket, er, hvad jeg kalder at dvæle poetisk.

At dvæle og sanse verden er tæt forbundet med det, filosofen og fænomenologen Gaston Bachelard har kaldt *at dvæle i undrens øjeblik* og er forbundet med evnen til at undre sig. Det kræver, at vi sænker farten og giver os selv tid til at opleve det, som fremkalder denne undren, før vi forandrer vores undring til beundring, og prøver at forandre oplevelsen til noget sprogligt, vi kan analysere og reflektere over.⁴⁸⁹ I *Rummets poetik* beskriver Bachelard, hvordan forudsætningen for denne undren er, hvad han kalder en poetisk tøven. For at se det genkendelige som på ny, og undres, må vi tøve, og vi skal nyde denne tøven, der også er forbundet med evnen til at dvæle i undrens øjeblik. Bachelard beskriver det som en poetisk tøven, og oplevelsen kan sammenlignes med at stå foran en dør, der er på klem, hvor vi stopper op og dvæler i øjeblikket, tøver, før vi beslutter os for at træde ind i det uforudsigelige.⁴⁹⁰

Ligesom punctum åbner den poetiske tøven for fantasien. Før vi tager et skridt ind ad døren, må vi forestille os, hvad vil møde os. Denne tøven inviterer fantasien og skaberkraften til at dvæle i døråbningen, sanse og forestille os, hvad vil møde os, når vi tager et skridt til. På den måde kan man sige, at en tøven opfordrer os til at fylde det rum, vi dvæler i med en fortælling. En tøven kan virke som rummet mellem ordene i en sætning, et rum vi må fylde op med vores forestillingsevne og skaberkraft. Den tøven

⁴⁸⁷ Merleau-Ponty, *Kroppens fænomenologi*, s. 93.

⁴⁸⁸ Merleau-Ponty, *Kroppens fænomenologi*, s. 104.

⁴⁸⁹ Bachelard, *Rummets poetik*, s. 290.

⁴⁹⁰ Bachelard, *Rummets poetik*, s. 293-295.

kalder på en poetisk dvælen. Men denne tøven behøver ikke altid at være mild og kærlig. Den kan også være urovækkende. En tøven, der piner os og sårer os, ligesom punctum som Barthes blandt andet beskrev som „stik, lille hul, lille plet, lille afbrydelse.“⁴⁹¹ Denne poetiske tøven, smertefuld eller fornøjelig, kan også være noget, der åbner for en ny tankegang, nye idéer, nyskabelse. Den kan beskrives som en slags poetisk opfattelse af verden, der gør det muligt for os at tænke på vores oplevelser eller relationer i verden i en ny sammenhæng. Ligesom et punctum i et billede.

Denne tøven kan også føre os på sporet af en svunden tid, som Marcel Proust beskrev det. I sin syvbindsroman *På sporet af den tabte tid* beskrev han, i forbindelse med den ufrivillige erindring, hvordan en genstand, vi pludselig støder på, kunne vække noget i os, en kropslig reaktion, noget, der har været „skjult uden for tankevirksomhedens område og rækkevidde.“⁴⁹² Prousts begreb om den ufrivillige erindring, korresponderer stærkt med både den poetiske tøven, og også med den kropslige oplevelse, der kommer før den kognitive erfaring. Walter Benjamin, som ofte vendte tilbage til Proust i sine essays, forklarer, hvordan det frivillige eller vilkårlige minde er underlagt ”intellektets herredømme”, mens det ufrivillige eller uvilkårlige er lig med filosofens Henri Bergsons beskrivelse af den rene hukommelse – *la mémoire pure* – og er upåvirket af sproget eller diskursen.⁴⁹³

De ufrivillige erindringer opstår, som allerede forklaret, uden varsel på grund af et fænomen vi støder på, det kan for eksempel være et objekt, eller en duft, en lyd eller en smag, som fremkalder noget, der bor i vores krop. Der er mange ting, der kan vække den ufrivillige erindring til live, men det er altid uforudsigeligt og personligt, hvilket fænomen, der taler til et menneske på denne måde. Måske er det en duft af en trøje fra en afdød person, eller et glimt af en hånd, der lægger sig på en nøgen hud, eller måske en melodi, vi forbinder med en bestemt person eller et hus, eller en smag, som den berømte smag af en madeleinekage dyppet i te, som Proust beskriver i sin roman. Hans hovedperson kommer hjem til sin mor en vinterdag, og da han er kold og fryser, beslutter hans mor sig for at bringe ham en kop te og nogle små madeleinekager. Jeg-fortælleren i Prousts roman beretter:

⁴⁹¹ Barthes, *Det lyse kammer*, s. 38.

⁴⁹² Proust, *På sporet af den tabte tid*, s. 52.

⁴⁹³ Benjamin, ”Om nogle motiver hos Baudelaire,” s. 128-129. Mette Sandbye har skrevet om Barthes teorier og Benjamins fortolkning af Proust i *Mindesmærker*, s. 100-110.

Men i samme øjeblik som den mundfuld te, blandet med kagekrummer, ramte min gane, før jeg sammen, slået af det usædvanlige der var ved at ske med mig. En vidunderlig lystfølelse havde grebet mig, noget helt enestående, og jeg havde ingen anelse om dens årsag. Den gjorde på stedet livets omskiftelser ligegyldige, dets katastrofer harmløse og dets korthed illusorisk, på samme måde som når man forelsker sig, og den fyldte mig med en dyrebar substans, eller rettere sagt: Substansen var ikke i mig, den var mig. Jeg var holdt op med at føle mig middelmådig, begrænset og dødelig. Hvor kunne denne vældige glæde være kommet fra? Jeg havde på fornemmelsen at den hang sammen med smagen af te og kage, men at den gik langt, langt videre, at den ikke kunne være af samme natur. Hvor kom den fra? Hvad betød den? Hvordan kunne jeg gribe og fastholde den? Jeg drikker en mundfuld, men finder ikke mere i den end i den første, og en tredje der giver mig lidt mindre end den anden. Det er på tide at holde op, drikkens kraft synes at aftage. Det er tydeligt at den sandhed jeg søger, ikke er at finde i den, men i mig. Den har vakt den til live, men kender den ikke, og kan kun, med stadig svagere styrke, atter og atter gentage det samme vidnesbyrd som jeg ikke kan tyde, men som jeg i det mindste vil kunne bede om at få gentaget og genfinde intakt, til min disposition, om lidt, når jeg prøver at komme helt til klarhed over det. Jeg stiller koppen fra mig og vender mig indad, mod mine tanker. Det er ved åndelig virksomhed at sandheden skal findes. Men hvordan? En dyb usikkerhed kommer over os hver gang ånden føler sig overgået af sig selv, når den samtidig er udforskeren og den mørke egn hvor den skal lede, og hvor al dens bagage ikke er den til nogen nytte. Lede? Nej, ikke kun det, den skal også skabe.⁴⁹⁴

Her beskriver Proust ikke kun den ufrivillige erindring som en kropslig sansning, men beskriver også, hvordan denne sanselige, kropslige følelse kræver ikke kun en „åndelig virksomhed“ og sproglig overførsel for at blive til en sand fortælling, men også en skabende virksomhed. Når vi laver den kropslige erfaring om til en fortælling, kræver det en skabende virksomhed, en kreativitet, der både har med vores forestillingsevne og fantasi at gøre.

⁴⁹⁴ Proust, *På sporet af den tabte tid*, s. 52-54. Min kursiv.

Den ufrivillige erindring er altid forbundet med en tid, der er gået, det vil sige noget, der kan betegnes som (nær eller fjern) fortid. Et andet sted i romanen skriver Proust om fortiden:

Den ligger skjult uden for tankevirksomhedens område og rækkevidde, i en eller anden materiel genstand (i det sanseindtryk, som den materielle genstand ville give os) som vi ikke har nogen anelse om. Og det afhænger af tilfældighedernes spil om vi støder på denne genstand før vi dør, eller om vi ikke støder på den.⁴⁹⁵

Proust mente, at den ufrivillige erindring, som opstår i et lynglimt, var det, som skabte den sande relation til fortiden, en relation, som var upåvirket og uafhængig af sproget, en kropslig men ikke kulturel erindring. Frivillige eller bevidste erindringer på den anden side formes af vores holdninger, mente Proust, og dermed af sproget og diskursen kunne vi tilføje, men også af kreativitet og skaberkraft, og har en stor betydning for vores identitet og vores syn på den fortælling, vi har skabt om os selv. Selvom vi prøver, så beretter frivillig erindring aldrig hele sandheden, den kan være lunefuld og foranderlig, og er altid påvirket af vores personlige erfaringer.

Benjamin var meget optaget af Prousts skelnen mellem den frivillige og ufrivillige erindring, og det er ikke mindst igennem Benjamin, at jeg har forstået, hvor tæt forbundet den ufrivillige erindring er med menneskets behov for det ukontrollerbare, det vidunderlige, og det kropslige, men også med det, der sårer én og piner én.⁴⁹⁶ Samtidig har jeg indset, hvor gavnligt det kan være at tænke på Prousts begrebspar i relation til begrebsparret punctum og studium.

Jeg ved ikke, om Barthes selv havde tænkt over korrelationen mellem ufrivillige og frivillige erindringer på den ene side og punctum og studium på den anden side, eller om han var inspireret af Proust, da han skrev sin bog om fotografiet i 1980. Det er dog ret sandsynligt, som blandt andet fotografiforskeren, David Bate, har peget på.⁴⁹⁷ Den frivillige erindring stimulerer ligesom studium mine tanker og bekræfter dem, mens

⁴⁹⁵ Proust, *På sporet af den tabte tid*, s. 52.

⁴⁹⁶ Her vil jeg især nævne Benjamins essay, "Om nogle motiver hos Baudelaire," og hans store værk om det 19. århundrede, *Passageværket*, samt essayet, "Til billedet af Proust," oversat af Peter Kirkegaard, *Fortælleren og andre essays*, oversat af Peter Kirkegaard, Peter Madsen og Arno Victor Nielsen, Moderne Tænkere, København: Gyldendal, 1995, s. 69-85.

⁴⁹⁷ Se bl.a. David Bate, "The Memory of Photography," *Photographies*, 3, nr. 2 (2010): 243-257.

begreberne ufrivillig erindring og punctum betegner noget, der ryster op i mine tanker, skaber et hul eller en flænge i den fortælling, jeg er i gang med at fortælle (mig selv eller andre) om den verden, jeg lever i. En punctumoplevelse er en kropslig oplevelse. Den er ligesom den ufrivillige erindring, uden for "tankevirksomhedens område og rækkevidde."⁴⁹⁸ Det er en oplevelse, der overtager mig, og hvis jeg kan forbinde den med en kropslig erindring, en ufrivillig erindring, tøver jeg. Jeg dvæler i min tøven, før jeg tager en beslutning, om jeg vil prøve at analysere den, omdanne den til ord, forvandle den til en fortælling, der indgår i relationer med andre fortællinger, eller om jeg bevidst eller ubevidst lader den ligge og blive i min krop. Hvis denne kropslige og ufrivillige oplevelse sårer mig eller piner mig, er det muligt, at jeg har fået øje på det reelle, og at jeg derfor har svært ved at bruge sproget til at forstå den. Men hvis jeg nu tager en bevidst eller ubevidst beslutning om at omdanne denne kropslige erfaring til en fortælling i ord eller billeder, tager jeg også en beslutning om at forvandle mødet med det reelle til en realitet, jeg kan forholde mig til.

⁴⁹⁸ Proust, *På sporet af den tabte tid*, s. 52.

21. Kreativ proces

I 17. kapitel om det dialektiske billede citerede jeg psykoanalytikeren Dori Laub, der beskrev hvordan de, som overlevede holocaust, ikke kun måtte overleve for at fortælle deres historie, men at de også måtte fortælle for at overleve. Laub understreger dette i sin artikel ”Truth and Testimony” og forklarer, hvorfor det er så vigtigt at bryde tavsheden:

None find peace in silence, even when it is their choice to remain silent. [...] Moreover, survivors who do not tell their story become victims of a distorted memory that is, of a forcibly imposed „external evil,“ which causes an endless struggle with and over a delusion. The „not telling“ of the story serves as perpetuation of its tyranny. [...] The longer the story remains untold, the more distorted it becomes in the survivor’s conception of it, so much so that the survivor doubts the reality of the actual events.⁴⁹⁹

For at komme videre er det vigtigt at fortælle sin historie. Hvis ikke, kan den traumatiserede blive besat af den traumatiske begivenhed. Jeg har allerede forklaret, hvordan Astrid Kruse Jensen måtte formidle sin traumatiske historie, og hvordan det forstyrrende lys på hendes mands bryst pegede på det traume, hun prøvede at begribe og give videre via fortællingen i udstillingen *Fortiden foran mig*. Jeg vil nu tage den tråd op og forklare udførligt, hvorfor fortællingen er så vigtig i forbindelse med en traumatisk bearbejdelse.

For at forstå fortællingens nødvendighed vil jeg kigge på den psykoanalytiske proces, der starter, når vi oplever et traume. Først er det selve mødet med det reelle, så er det opvågningen, tavshed og tøven, og derfra kommer vi til to grundbegreber i psykoanalysens analyse af sorgprocessen, som jeg vil forklare nu. Det er den fase i stadiet, som på engelsk kaldes *acting-out* og *working-through*. Det tyske ord for *acting-out*, og det, Freud bruger i originalteksten, er *agieren*, mens *working-through* henviser til Freuds begreb *durcharbeiten*.⁵⁰⁰ På dansk kunne man eventuelt bruge begreberne *tømme ud*, *aftapning* eller blot *ageren* for *acting out*, og *gennearbejde* for *working through*. Jeg vil

⁴⁹⁹ Laub, ”Truth and Testimony,” s. 64

⁵⁰⁰ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, s. 70.

dog holde mig til at bruge de engelske begreber, som tit er blevet brugt i dansk litteratur for ikke at skabe en misforståelse og fastholde dialogen med den litteratur, der ligger bagved min analyse.

Jeg har tidligere forklaret, hvordan vi, når vi oplever et traume, får indblik i noget større, end vi har forudsætninger til at begribe, noget, der overgår både sproget og vores tanker. Traumeforskeren Cathy Caruth har beskrevet det således, at det er, som om den traumatiserede må være vidne til en fortid, han ikke fuldt har erfaret.⁵⁰¹ Her sætter hun fingeren på, hvordan oplevelsen, det fænomenologen Husserl kalder *Erlebnis*, altid er større end erfaringen, den *Erfahrung*, vi omsætter den til, og jeg kom kort ind på tidligere. Denne manglende egenskab til at oversætte vores oplevelse til sproglig erfaring gør, at traumet sætter sig fast i vores krop. Det bliver til en ufrivillig erindring. Vi gemmer den i os, og uventet og ukontrollerbart vækkes den, nogle gange, når noget „prikker“ til os i vågen tilstand, og nogle gange, når vi drømmer. Vi kan ikke styre det. Vi kan ikke få adgang til det, når det passer os. Det kommer ufrivilligt. Caruth skriver:

The ability to recover the past is thus closely and paradoxically tied up, in trauma with the inability to have access to it. And this suggest that what returns in the flashback is not simply an overwhelming experience that has been obstructed by a later repression or amnesia, but an event that is itself constituted, in part, by its lack of integration into consciousness.⁵⁰²

Det, Caruth beskriver her, er ageren, *acting-out* – og er ifølge psykoanalysen en vigtig fase, den traumatiserede må igennem for at komme videre. *Acting-out* fasen kendetegnes af gentagelse og kropslig hukommelse, der hjemsøger den traumatiserede både i vågen og sovende tilstand, og som det tyske begreb agieren også peger på, kendetegnes det tit også af en trang til at foretage sig noget. Der er en uro i kroppen, der må ud. Paul Ricoeur, som i sin bog, *Mémoire, l'histoire, l'oubli*, skriver om relationer mellem erindring, glemsel, traume og fortælling, beskriver det som, at den traumatiserede reproducerer den traumatiske begivenhed ikke som en erindring, men som en handling. Han gentager uden

⁵⁰¹ Cathy Caruth, "Recapturing the Past," s. 151.

⁵⁰² Caruth, "Recapturing the Past," s. 152. Se også lignende beskrivelse af bearbejdningsprocessen i Van der Kolk og Van der Hart, "The intrusive past," s. 172-177.

at vide, at han gentager.⁵⁰³ Gentagelsen, eller de flashbacks, den traumatiserede ufrivilligt oplever, vidner både om begivenhedens sandhed og om dens ubegribelighed.⁵⁰⁴

Caruth's beskrivelse af *acting-out* minder meget om, hvordan Lacan beskriver den traumatiske reaktion i sin analyse af drømmen om det brændende barn, som jeg beskrev i 15. kapitel. I sin analyse understreger han blandt andet, at mødet med det reelle i sin kerne altid er et "missed encounter".⁵⁰⁵ Derfor, forklarer Lacan, fremkommer traumet (eller mødet med det reelle) som en gentagelse. Han beskriver det som en slags hyldest til den fortabte begivenhed, der ikke kan fremkomme på en anden måde end som en (kropslig) gentagelse.⁵⁰⁶

Lacans psykoanalyse kommer i fortsættelse af Sigmund Freuds teorier, som i *Jenseits des Lustprinzips* beskrev det første trin i traumbearbejdelsen, det, vi nu kalder for *acting-out* fasen. Freud forklarede:

Der Kranke kann von dem in ihm Verdrängten nicht alles erinnern, vielleicht gerade das Wesentliche nicht, [...] Er ist vielmehr genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu *erinnern*.⁵⁰⁷

I *acting-out* fasen sidder den traumatiserede fast i gentagelsen, og det er, som om den traumatiske begivenhed har overtaget hele ens liv. Freud brugte i denne sammenhæng begrebet *Einverleibung*, som i dansk oversættelse kunne kaldes inkorporering og betegner en fuldkommen integration, hvor der ikke er nogen plads til refleksion eller fortolkning.⁵⁰⁸

Psykiaterne og traumeforskerne Van der Kolk og Van der Hart har beskrevet, at det er, som om den traumatiserede lever i to verdener, traumets verden og den virkelige hverdagslige verden, som han ikke kan få til at hænge sammen.⁵⁰⁹ *Acting-out* tilstanden

⁵⁰³ Ibid.

⁵⁰⁴ Caruth, "Recapturing the Past," s. 153.

⁵⁰⁵ Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, s. 55.

⁵⁰⁶ Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, s. 58.

⁵⁰⁷ Sigmund Freud, *Psychologie des Unbewussten*, Studenausgabe. Band III. S. Frankfurt am Main, Fisher Verlag, 1975, s. 228.

⁵⁰⁸ Sigmund Freud, "Handan velliðunarlögmálsins," i *Ritgerðir*, oversat af Sigurjón Björnsson, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2002, s. 336. Jeg kom på sporet af Freuds begreb om inkorporation efter at have læst Geoffrey Benningtons beskrivelse af Jacques Derridas fortolkning og brug af begrebet. Se Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, s. 147.

⁵⁰⁹ Van der Kolk og Van der Hart, "The intrusive past," s. 177.

består både af en fuldkommen inkorporering og en benægtelse. Det traumatiserede er som besat af den traumatiske begivenhed, samtidig med, at han ikke kan forholde sig til den. *Acting-out* processen er derfor tæt forbundet med tavsheden og en mekanisk gentagende fortælling uden refleksion.

Vi kan sige, at *acting-out*-fasen er en fase, hvor traumet præsenterer eller viser sig, mens *working-through*-fasen, som jeg kommer til om lidt, er en fase, hvor traumet bliver repræsenteret af et erfarende subjekt. Paul Ricoeur beskriver, som jeg har beskrevet i 16. kapitel, denne præsentation af den traumatiske begivenhed som en *erindring, som gentager sig* og repræsentationen af denne samme begivenhed som *erindring, der forestiller*.⁵¹⁰ *Working-through*-processen kan derfor beskrives som en kreativ proces, men den er også en krævende proces, et hårdt arbejde. Som tidligere nævnt er *working-through* en oversættelse af Freuds begreb *Durcharbeiten*, og jeg vil gøre opmærksom på endelsen *-arbeiten*, der understreger, at nu befinder vi os ikke længere i en ubevidst eller instinktiv tilstand (som når vi sidder fast i *acting-out*-processen), men i en aktiv tilstand, som kræver en bevidst indsats af den traumatiserede. For at komme ud af *acting-out*-tilstanden og videre til *working-through*-processen bliver den traumatiserede nødt til at gennemgå en slags opvågning (som beskrevet tidligere), og det sker ved at gå tilbage til begivenheden og se den i øjnene eller i hvert fald at erkende den og dens konsekvenser. Først da er den traumatiserede i stand til at komme videre og over til det, som i traumeteori bliver kaldt gennemarbejds- eller *working-through*-fasen.⁵¹¹ Men for at komme dertil må den traumatiserede bruge sin forestillingsevne, sin skaberkraft til at forandre erindringen, som gentager sig, til en reflekteret fortælling. *Working-through*-fasen kræver, at den traumatiserede forandrer det traume, det dybe sorte hul, det aldrig er muligt helt at fylde op, til en reflekteret fortælling. Det er forudsætningen for, at den traumatiske begivenhed, den oplevelse den traumatiserede er besat af, overhovedet kan blive til en erindring, og dermed noget, den traumatiserede kan se på afstand og reflektere over.

Oplevelserne, som bliver omdannet til en erindring ved at skabe en fortælling, vil både forme den traumatiseredes identitet og gøre det muligt for ham at forestille sig en

⁵¹⁰ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, s. 25.

⁵¹¹ Min beskrivelse af *acting-out* og *working-through* faserne i sorgarbejdet bygger hovedsageligt på Ricoeurs analyse i *Memory, History, Forgetting*, s. 69-79 og følgende tekster af Dominick LaCapra, "Trauma, Absence, Loss," *Critical Inquiry* 25:4 (1999), s. 696-727 og Dominick LaCapra *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001, samt de tekster, jeg citerer mere specifikt af Caruth og Van der Kolk og Van der Hart.

fremtid. Psykoanalytikerens Pierre Janet brugte begrebet fortællingserindring og påpegede, at en fortællingserindring altid vil følge princippet om begyndelse, midte og slutning, og derfor ville det være nemt for den traumatiserede at tilpasse det til sin livsfortælling og identitet.⁵¹² Det betyder også, at fortællingen og vores identitet påvirker og former hinanden i en interaktion. „Fortællingen „bærer [...] sporene af fortælleren som lerskålen bærer sporene af pottemagerens hånd,“ som Benjamin beskrev det.⁵¹³ Dette betyder også, at fortællingen altid er en subjektiv fortælling. Når vi erkender, at vores eneste adgang til verden er en subjektiv adgang (husk Kants teorier om menneskets subjektive begrænsninger i 2. kapitel), kan vi også erkende, at vores fortælling om verden er en subjektiv fortælling. Samtidig som vi erkender dette, må vi foretage os den krævende og til dels umulige opgave at fortælle sandheden. Vi kan kalde det trofasthed, siger Ricoeur.⁵¹⁴

En fortælling kan have trofastheden eller sandheden som drivkraft, selvom den erkender, at den sandhed, vi gengiver som fortælling, er en subjektiv sandhed. Det er en sandhed baseret på sprog og dermed en kulturel forståelse, der ikke kun er trofast over for det, der er sket, men også giver mening for vores identitet og drømme om fremtiden. At skabe en fortælling er altid en kreativ proces. Sproget lægger sig nemlig aldrig tæt nok op ad den virkelighed, den beskriver. Fortællingen med alle sine huller og tomrum, der lægger sig mellem ord og sætninger, bliver en redning, der kan føre os ud af *acting-out*-fasen og ind i *working-through*-fasen, hvor vi lærer at leve med den traumatiske begivenhed i stedet for at leve i skyggen af den.

At bearbejde et traume er et hårdt arbejde, men også en kreativ proces, og derfor er det især interessant at se, hvordan kunsten bliver brugt som en metode i bearbejdelse af de traumatiske tider, vi nu lever i. Det vil jeg se nærmere på i lyset af Theis Ørntofts forfatterskab, men før jeg kommer dertil, vil jeg kigge nærmere på et andet eksempel om, hvordan fortællingen og litteraturen er blevet brugt som direkte bearbejdelse af et traume, og hvordan litteraturen kan kaste lys på teorien, samtidig med, at den bruger den i bearbejdelsen af et traume.

⁵¹² Van der Kolk og Van der Hart, "The intrusive past," s. 159-175. Se også Caruth, "Recapturing the Past," s. 153-155.

⁵¹³ Benjamin, "Om nogle motiver hos Baudelaire," s. 130.

⁵¹⁴ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, s. 55.

22. Giv den videre

I dansk samtidslitteratur har vi i de seneste år set en del bøger, der handler om traume og bearbejdelse, eksempelvis *Den, der lever stille* (2018) af Leonora Christine Skov, *Tænk ikke på mig* (2022) af Vilma Sanders Johansson og *Du er min arv* (2023) af Sidsel Ana Welden Gajardo, som alle går lige ind i såret og bruger litteraturen til at bearbejde en personlig traumatisk oplevelse ved at skabe fortællinger, de deler med andre.⁵¹⁵ Den mest anerkendte bog i denne sammenhæng er dog uden tvivl Naja Marie Aidts *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage: Carls bog*, fra 2017. I bogen fortæller Aidt om sin sorg og sit traume, og hvordan hun bruger fortællingen, som en måde at lære at leve med traumet, der overtog hendes liv, da hun mistede sin 25-årige søn på en pludselig og forfærdelig måde. Carl sprang ud fra et vindue på 5. sal i København efter at have taget svampe, der fratog ham virkelighedssansen. Carl var en munter og fantasifuld dreng, eventyrlysten og tørstig efter at udforske alle virkelighedens nuancer, smage den i forskellige former, lige fra starten.

Jeg læste Aidts bog på femte sal i en anden bygning i den samme by, som Carl døde i. Jeg lå søvnløs af bekymring over mit eget unge menneske, der slentrede glad og eventyrlysten gennem byen nat efter nat, weekend efter weekend. Jeg lyttede til stilheden, læste i stilheden, mærkede frygten tage fat i mig, sank ned i bogen og forstod til sidst, at ved at dykke ned i forfatterens bearbejdelse kunne jeg endeligt give slip på min egen angst. På den måde var bogen en gave.⁵¹⁶ Den gav mig chancen for at dykke ned i det, jeg frygter mest, og på den måde gav den mig muligheden for at reflektere over min frygt, erkende den, og på en måde overkomme den for at komme videre. Aidts bog er desværre ikke et eventyr, men en fortælling fra virkeligheden. Alligevel tænkte jeg meget på, hvordan psykoanalytikerens Bruno Bettelheim beskrev, hvordan eventyret er blevet brugt for at hjælpe børn med at overkomme det, de frygter mest, at omforme frygten til en

⁵¹⁵ Leonora Christina Skov, *Den, der lever stille*, København: Politikens Forlag, 2018, Vilma Sandnes Johansson, *Tænk ikke på mig*, København: Gutkind, 2022, Sidsel Ana Welden Gajardo, *Du er min arv*, København: Gads forlag, 2023. Disse bøger er alle prisbelønnede, Skov fik boghandlernes pris, De Gyldne Laurbær, for *Den, der lever stille*, Sandnes Johansson blev nomineret til Nordisk Råds børne- og ungdomslitteraturpris 2023 for *Tænk ikke på mig* og Welden Gajardo fik Michael Strunge-prisen i 2024 for *Du er min arv*.

⁵¹⁶ Om Aidts bog har jeg skrevet tidligere ud fra lignende betingelser, se Sigrún Alba Sigurðardóttir, "Gjöfin, ástin, skömmín og skáldskapurinn," *Tímarit Máls og menningar*, 84, nr. 1 (2023): 106-111 og "Háskin, sárið og fegurðin í skáldskapnum," *Tímarit Máls og menningar*, 84, nr. 2, (2023): 121-126.

fortælling for at gøre den overskuelig og komme videre.⁵¹⁷ Jeg reflekterer over, om en personlig autobiografisk fortælling ikke også kan bruges til dette formål, og til en vis grad kan forklare læserens (mig selv inkluderet) lyst til at deltage i Aids traume og hendes traumbearbejdelse.

Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage handler ikke kun om død og traume, men også om kærlighed, livslyst og sult. Aidt går dybt ind i sin sorg, men også ind i sin kærlighed til sin søn og den kærlighed, han udstrålede, og den kærlighed giver hun videre. På den måde vokser kærligheden, når Aidt skriver om sit traume, og selvom sorgen er dyb, bliver den overskuelig, når forfatteren fortæller. Forfatteren inviterer læseren ind i sin sorgproces, og vi følger med og oplever sammen med hende, hvordan den traumatiske oplevelse overgår alle hendes forestillinger om sorgen, vi følger med, når hun fortæller, hvordan hun mister jordforbindelsen, når hun får beskeden om hans død, hvordan traumatet lammer hende, gør hende tavs (ligesom de traumatiserede soldater, der vendte tilbage fra slagmarken efter Første Verdenskrig), og hvordan hun til sidst finder ordene igen og kravler op på overfladen. Læseren følger forfatterens sorgproces nøje, fra tavsheden og lammelsen, til *acting-out*-tilstanden og videre til *working-through*-processen, som bogen kan læses som et resultat af. Selvom Aidt selv har fortalt, at hun ikke tror på det freudianske sorgforløb på grund af dets lineære tænkning,⁵¹⁸ så vil jeg mene, at det kan være inspirerende at læse bogen som litteraturfortælling i lyset af psykoanalysens teori om sorgprocessen.⁵¹⁹

I begyndelsen af bogen beskriver hun, hvordan traumatet tager sproget fra hende, og hun mister fornemmelsen for den fremadskridende tid.⁵²⁰ Tiden er blevet standset. Aidt skriver: ”I den standsede tid, i denne nye tid, i den tid, der kun består af det eneste øjeblik, der findes lige nu, kan ingen planer laves for fremtiden. Ingen.”⁵²¹ Som jeg allerede har forklaret i 15. kapitel, blandt andet i forbindelse med min analyse af Balles

⁵¹⁷ Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment. The Meaning and importance of Fairy Tales*, London: Penguin Books, 1991. Se især kapitel om Hans og Grete, s. 159-165.

⁵¹⁸ Peter Nielsen, ”Naja Marie Aidt: Sorgen er et kæmpe fucking monster, der ødelægger alting,” *Information*, 18. marts 2017, tilgået 24 .marts 2025 <https://www.information.dk/mofo/naja-marie-aidt-sorgen-kaempe-fucking-monster-oedelaegger-aling>

⁵¹⁹ Bogen inviterer selvfølgelig på forskellige fortolkninger. Litteraturforsker Gísli Magnússon har analyseret teksten i lyset af Eranos og Shamanisme. Gísli Magnússon, “Reminiscences of Eranos in Naja Marie Aidt’s novel *When Death Takes Something from You Give It Back: Carl’s Book*,” *Religiographies* 4, (1) 2025:104–116. <https://doi.org/10.69125/Religio.2025>.

⁵²⁰ Om dette har blandt andet Aðalsteinsdóttir skrevet i *Hamfarir í bókmenntum og listum*, s. 109-110.

⁵²¹ Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 150.

roman, så er det meget almindeligt, at en traumatiseret person mister tidsfornemmelsen, og det er denne oplevelse, Aidt beskriver her. Hun beskriver også, hvordan hun føler sig fanget som i en standset tid, hvor der ikke er noget før og ikke noget efter, ikke nogen fremadskridende fortælling. Aidt skriver: ”Når man ikke kan lave planer, kan man heller ikke forestille sig fremtiden. Eller noget andet. Når forestillingsevnen ikke er en mulighed, kan man ikke skrive. At skrive er at forestille sig. At skrive er også at bevæge sig skriftligt i tid. At skabe tid. Nutid, fortid, fremtid.”⁵²² Hun forklarer videre:

At skrive fiktion er at forestille sig billeder og strukturer, hændelser og følelser, i tid. Arrangeret i tid. Med tiden som faktor, som kompositorisk kraft. Som det, der kæder forestillingerne sammen. Men nu er det ikke muligt. Det er ikke muligt for mig at skrive om andet end denne ikke-tid. Det er ikke muligt for mig at forestille mig at skrive i fremtiden. Der hvor der tidligere var forestillinger om at skrive det ene eller det andet i fremtiden, er der nu tyst. Der er ingen bevægelser. Der er dødensstille. Vi deler det dødensstille med vores døde. Vi befinder os på den måde i den samme tid, som vores døde befinder sig i. Vi befinder os på den måde det samme sted, som vores døde befinder sig. Vi er her. Men vi er også hos den døde. Det er ikke spor vanskeligt. Det sker helt af sig selv.⁵²³

Det, Aidt beskriver her, minder om, hvordan Van der Kolk og Van der Hart beskrev, hvordan den traumatiserede levede i to verdener, traumets verden og den virkelige verden, og jeg gjorde rede for i kapitlet, der gik forud.⁵²⁴ Når Aidt befinder sig i en standset tid, kan hun ikke skrive. Hvordan skulle man kunne skrive, når man befinder sig i en ikke-tid, som Aidt beskriver det, og skriften foregår i en fremadskridende tid, der har ophav, midte og ende; fortid, nutid og fremtid?

Lidt efter lidt begynder Aidt at bevæge sig ud af denne ikke-tid, dette dødensstille øjeblik. Men det er svært, og til at begynde med er det kun ”muligt at foretage sig de mest nødvendige ting, at sikre sin egen og sine børns overlevelse.”⁵²⁵ Hun bevæger sig dog

⁵²² Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 150 – 151.

⁵²³ Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 151.

⁵²⁴ Van der Kolk og Van der Hart, ”The intrusive past,” s. 177.

⁵²⁵ Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 151.

langsomt ud af choktilstanden og ind i sorgarbejdet. ”Det er ikke længere chokket, der styrer hvert eneste øjeblik, vi oplever,” skriver hun, når hun har fundet sproget igen.⁵²⁶

Vi følger forfatteren gå langsomt ind i *acting-out*-tilstanden og derfra videre til *working-through*-processen, hvor der bliver muligt for hende at skabe en fortælling, der strækker sig over en tidsramme. Denne overgang fra den ene tilstand i sorgprocessen til den anden, fremgår blandt andet i beskrivelsen af selve det traumatiske øjeblik, det vil sige i beskrivelsen af det øjeblik, da hun fik nyheden om sin søns død, og hele hendes verden gik til grunde. Bogen starter med en kort fortælling, hvor Aidt prøver at vende tilbage til det øjeblik, hvor hun får at vide, at hendes søn havde kastet sig ud fra femte sal.

Jeg løfter mit glas og skåler med min ældste søn. Ovenpå sover hans gravide hustru og hans datter. Udenfor er martsnatten kold og klar ”For livet” siger jeg, da glassene rammer hinanden med en sprød og fin lyd. Min mor siger noget til hunden. Så ringer telefonen. Vi tager den ikke. Hvem skulle ringe til os så sent en lørdag aften?⁵²⁷

Så stopper hun. Hun kan ikke komme videre. Men nogle sider senere prøver hun igen at berette om det traumatiske øjeblik. Hun bruger de samme ord som før, men magter at føje nogle ord til, så vi får et lidt klarere billede af, hvad der er sket.⁵²⁸ Den tredje gang hun prøver at fortælle, føjes der endnu flere sætninger til fortællingen. Der dannes et klarere billede. Hun fortæller:

Jeg løfter mit glas og skåler med min ældste søn. Ovenpå sover hans gravide hustru og hans datter. Hun er lige akkurat tre år gammel. Udenfor er martsnatten kold og klar. Vi har været sammen hele dagen. Vi har gået tur i skoven og leget med den lille. Hun har sagt mange forunderlige ting, og hun har moret sig. Vi har talt om alt muligt, og nu sidder vi ved det runde bord i min mors stue. For livet! siger jeg, da glassene rammer hinanden. Vi har spist, vi drikker vin, vi taler om min næstældste søn. [...] Vi savner ham. Jeg siger: Jeg savner ham. Han kunne desværre ikke være med i aften. Men jeg glæder mig sådan til at se ham i morgen, siger jeg. Hunden gør. Jeg fortæller om min yngste søn. Vi ler ad et eller

⁵²⁶ Ibid.

⁵²⁷ Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 9.

⁵²⁸ Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 12-13.

andet. Min mor siger noget til hunden. Så ringer telefonen. Vi tager den ikke.
Hvem skulle ringe til os så sent en lørdag aften?

Så ringer alle vores telefoner.

Det er min søster, der ringer.

Så tager min mor telefonen.

Jeg kan høre min søster skrike.⁵²⁹

Aidt er ved at genfinde sproget. Endnu flere ord bliver føjet til den samme beretning, endnu flere sætninger. Hun bliver ved, fortæller det samme, men føjer lidt til hver gang. Igennem fortælling prøver hun at finde tilbage til det traumatiske øjeblik. I alt får vi tolv beretninger om det traumatiske øjeblik, hvor hendes verden gik i opløsning. Læseren følger hendes bestræbelser nøje, efterhånden som flere og flere ord bliver tilføjet og mærker, hvor svært det er for hende at bruge ord til at beskrive den begivenhed, der fratog hende sproget.

Det, at Aidt i de første beskrivelser af øjeblikket bruger præcis de samme ord igen og igen, er meget typisk for *acting-out*-processen. Vi føler hendes smerte igennem gentagelsen, og det er en lettelse, når hun til sidst bliver i stand til at bruge andre ord til at skabe en fortælling, når det bliver muligt for hende at reflektere over det, der er sket. Så fornemmer vi, at hun er ved at komme videre. Hun er på det tidspunkt i stand til at foretage den rigtige gennemarbejdning. Hun er kommet ind i *working-through* processen. Hun kan gå tilbage til den traumatiske begivenhed og gengiver den som en fortælling, der både har en begyndelse (hvad skete før), en midte (det traumatiske møde med det reelle) og en slutning, der viser, at hun er kommet videre og er klar til at se en fremtid for sig, en forandret fremtid. Fortælleren er i live og tiden begynder langsomt at skride fremad igen.

Ved at skabe en fortælling om den traumatiske begivenhed har Aidt bygget en bro over den kløft, der har delt hendes liv i to, verden før traumet og verden efter traumet. Hun har magtet at skabe en fortælling, der får disse to tider, disse to verdener til at hænge sammen. Bogen slutter med en detaljeret og nær fortælling om Carls død:

⁵²⁹ Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 23-24.

Jeg er frygtelig ked af det, siger [lægen], og jeg begynder at skribe, jeg skriber hæst og vanvittigt, jeg græder, alting går i stykker i dette øjeblik, der er en, der griber mig, jeg havde rejst mig op og var ved at vælte, alting går i stykker, [...] alting går i stykker, som om der indtil nu har været håb, som om dét at respiratoren trak vejret for vores dreng, betød håb, men der har aldrig været håb, det ved vi godt, alligevel er forskellen mellem, at han trak vejret, og at de nu snart slukker for ham, så stor, præcis så banalt stor, som forskellen mellem liv og død er, [...] og vi samler vores ting sammen, og går, vi går, vi forlader hospitalet vi er en stor flok mennesker, der knap nok er i stand til at sætte den ene fod foran den anden, vi går ud i solskinnet, vi forlader Carl.⁵³⁰

Aidt fortæller om sin reaktion på sin søns død i en lang sætning, med mange kommaer, megen tøven, men ingen punktummer. Det er først, når hun kommer til det punkt i fortællingen, at hun forlader Carl og giver slip, at hun kan sætte et punktum. Når fortællingen er gennemført, og Naja Marie Aidt går ud i solskinnet, med sorgen i sig, er hun i stand til at sætte et punktum og anerkende, at den traumatiske begivenhed har fundet sted. Selv har hun påpeget, at det, at man kommer videre ikke betyder, at man er "helbredt" for sorgen.⁵³¹ Som psykoanalysen peger på, bliver man ved med at bære på sorgen, men ved gennemarbejdning kan man se traumet på afstand, reflektere over det og fortælle om det, leve med det i stedet for at leve i det.

Aidt har inviteret sin læser til at deltage i sorgprocessen, men hun er også sunket ind i andres sorg, og været i dialog med andre, der har oplevede lignende traumer. Igennem litteraturen har hun fundet forståelse, som har hjulpet hende med at forstå sin egen sorg. I bogen fletter hun sin egen fortælling sammen med citater fra andre forfattere, blandt andet Anne Carson, Emily Dickinson, Mallarmé, Cicero, Jan Kochanowski, Denise Riley, som alle har mistet og skrevet om deres traumer og deres sorg. C.S. Lewis skrev:

Det er aldrig nogen, der har fortalt mig, at sorg i
Den grad føles som frygt. Jeg er ikke bange, men
Fornemmelsen er, som når man er bange.⁵³²

⁵³⁰ Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 155-156.

⁵³¹ Nielsen, "Naja Marie Aidt."

⁵³² Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 59.

Dette citat kommer i forlængelse af Aidts beskrivelse af sin kropslige reaktion ved traumet: ”Jeg fryser, jeg ryster. Det er som om livet siver ud af mig. Så begynder jeg at skrigе igen, og skriget lyder, som om det kommer fra en dyb urtilstand, det er ikke min stemme, og den stemme, jeg hører, skræmmer mig fra vid og sans.”⁵³³ Aidt bliver bange, når hun skriger. ”Jeg er blevet til en anden,” skriver hun og sætter her fokus på den fremmedgørelse, hun som en traumatiseret person føler over for sig selv og verden.⁵³⁴ Hverken hun selv eller verden forekommer genkendelig og hun, ligesom C.S. Lewis, bliver skrækslagen. Frygten er navnet på den tilstand, folk befinder sig i uden at være forberedt på det, skrev Freud og tilføjede, at man ikke skulle forveksle angst og frygt. Den, som har angst, forbereder sig på faren, men den, som er skrækslagen, er altid uforberedt.⁵³⁵

Aidt er taknemlig for, at hun kan læse om andres sorg. At der er nogen derude, som har set ind i den samme afgrund, og endda mistet sproget, for derefter at genfinde fortællingen og komme videre. Det er slemt for alle at miste sproget, men måske især for en forfatter, som Aidt beskriver her i en ulogisk, men meningsfuld sætning uden stort bogstav, kommaer eller punktum:

intet sprog muligt sprog døde med mit barn kunne ikke være kunstfærdigt ikke være kunst ville ikke forpulet kunst brækker mig over kunst over syntaks skriver som et barn hovedsætninger prøvende alt jeg skriver er erklæring jeg hader skrift vil aldrig skrive mere jeg skriver brændende had min vrede formålsløs stump er skrig brøl *jeg er kuglebærer ingen skal komme til mig med deres bløde shit*⁵³⁶

Aidt har ikke kontrol over sit sprog – selvom hun prøver at bruge det. På det tidspunkt befinder hun sig i det, psykoanalysen ville beskrive som *acting-out*-processen. Sproget bruger hun, selvom det ikke giver mening for hende at skrive. Den usammenhængende tekst, hun skriver, giver først mening for hende, når hun læser den franske forfatter Jacques Roubaud og citerer hans udsagn: ”At opholde sig ved døden som

⁵³³ Ibid.

⁵³⁴ Ibid.

⁵³⁵ Freud, ”Handan vellíðunarlögmálsins,” s. 92.

⁵³⁶ Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 31.

sådan, at erkende et begær efter en virkelighed, har betydet, at jeg måtte indrømme, at der i sproget og i alle dets konstruktioner var noget, som jeg ikke længere havde kontrol over.”⁵³⁷

Eftersom sorgarbejdet skrider fremad, genfinder Aidt både sproget og sin kontrol over det, og giver sin sorg videre. Hun samler verden sammen og skaber en trofast fortælling, der både ændrer hendes identitet og bliver en del af den. På den måde genfinder hun sig selv gennem sproget. Hun holder det reelle på afstand ved at skabe en realitet, hun kan leve med og leve i. Vi må huske, at de, som overlever, må fortælle om mødet med det reelle for at give andre mulighed for at forstå det, som aldrig helt kan beskrives eller forstås, men også for selv at overleve. Når hun skriver, bevæger hun sig både indad, gennem sig selv og udad, mod verden.⁵³⁸ Aidt fortæller, både for sin egen og andres skyld. Hvis døden har taget noget fra dig så *giv det videre* som en fortælling. Fortæl, både for at overleve, og for at vi andre kan forstå det, som ikke kan fortælles.

⁵³⁷ Aidt, *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, s. 73.

⁵³⁸ Forfatteren Paul Auster har beskrevet, hvordan det at skrive er at bevæge sig samtidig indad og udad mod verden, se Paul Auster, *Opfindelsen af ensomhed*, oversat af Jan Bredsdorff, København: Per Kofod, 2002, s. 167.

23. Et stærkt lysskær (Ørntoft)

Jeg har nu forklaret, hvordan en fortælling i dansk litteratur, der tager udgangspunkt i et personligt traume, kan hjælpe os med at forstå traume- og sorgprocessen, og hvordan litteraturen, eller for den skyld al kunst, der bruger fortællingen som en metode, kan hjælpe os med at bearbejde et traume på en konstruktiv måde. Jeg vil nu gå fra det personlige traume og til et mere kollektivt og abstrakt traume, det vil sige klima- og økokrisen, og hvordan Theis Ørntofts forfatterskab, i perioden fra 2014-2023, kan fortolkes gennem den psykoanalytiske traumeprocess, der går fra mødet med det reelle, over til *acting-out*- tilstanden og videre til *working-through*-processen.

Efter debuten *Yeahsuiten* fra 2009 udgav Ørntoft i 2014 sin anden digtsamling, *Digte 2014*. Digtsamlingen kan ses som en apokalyptisk fortælling, men også som et nødråb fra en ung mand, der indser, at klima- og økokrisen kan fratage både ham selv og livet på kloden i det hele taget, fremtiden. På en af de første sider i digtsamlingen kan vi læse følgende tekst:

Det er forvirrede tider, jeg skal fortælle om
Det var tider, hvor intet skulle begrænse os.
Hver gang jeg ikke distraherer mig selv med ligegyldige gøremål
tænker jeg på apokalypsen
hver gang nogen udtrykker håb for det bestående
får jeg det fysisk dårligt.
Lad os sætte os her i skumringen og vente på
at revolutionen griber os.
Lad os sætte os ned med kviksølv i lungerne
og flyforbindelser i hud og hår
og læse breaking news
de sløjfer skøjtebanen i årets kommunale budget
hvad fanden er det for noget

[...]

Jeg har ikke længere nogen overordnet plan for livet
Ud over at holde mig tæt på folk jeg elsker
jeg har fået nok af at bilde mig samfundene ind
jeg har fået nok af at fylde min mund med petroleum
og se boreplatformene komme sejlene
se dem skyde deres flammer op i mørket⁵³⁹

Det er en dystopisk fremtid, han går i møde. En fremtid uden håb, hvor folk bekymrer sig om så ligegyldige ting som en skøjtebane i stedet for at prøve at redde verden. *Digte 2014* beskriver en ødelagt natur og en ødelagt menneskehed. Fortælleren har fået nok af at fylde sin mund med petroleum, der løber en gift i hans årer og olien drypper fra menneskenes lever.⁵⁴⁰ Fortælleren er også vred. Han kan ikke forstå, hvorfor folk bliver ved med at skade Jorden, hvorfor folk lader som ingenting, og hvorfor folk ”sætter børn i verden i dette årtusind.”⁵⁴¹

Digte 2014 kan ses som en slags forberedelse på en katastrofe, et forsøg på at forberede sig til de kommende tider, hvor verden, som vi kender den, går under. I forlængelse af traumediskussionen i forrige kapitel kan man derfor påstå, at jeg-fortælleren ikke er traumatiseret, men angstfuld. Den, som er angstfuld, forstiller sig at alt det værste kan ske og forbereder sig, men den traumatiserede kan ikke forestille sig noget, han er simpelthen bange eller skrækslagen, som psykoanalysen har forklaret det.⁵⁴² Jeg-fortælleren er angstfuld, men lige på grænset til at blive skrækslagen, traumatiseret, fordi andre ikke kan se det, som han ser. De vil ikke vågne op, og den søvngængeragtige tilstand, han fornemmer blandt sine medmennesker, kan til sidst føre til et traume. Som læser får man fornemmelse af, hvordan verden begynder at skride under fødderne på ham. Verden brænder. Men kan han med sit opråb vække os andre? Ligesom barnet i Freuds fortælling: ”Far, kan du da ikke se, at jeg brænder op?”⁵⁴³

⁵³⁹ Ørntoft, *Digte 2014*, s. 11.

⁵⁴⁰ Citater fra Ørntoft, *Digte 2014*, s. 11, 25 og 5.

Lilian Munk Rösing, ”Postapokalyptisk digtsamling er breaking news,” *Politiken*, 16. marts 2014, tilgået 4. november 2024

https://politiken.dk/kultur/boger/boganmeldelser/skonlitteratur_boger/art5508702/Postapokalyptisk-digtsamling-er-breaking-news?srsltid=AfmBOoqp_fN0ewcDQUnuWfHdLZUFdgZnhG1LnZQIUDGUWibcRUyemf_F

⁵⁴¹ Ørntoft, *Digte 2014*, s. 29.

⁵⁴² Freud, ”Handan vellíðunarlögmálsins,” s. 92.

⁵⁴³ Freud, *Drømmetydning II.*, s. 405.

Litteraturkritiker Torsten Bøgh Thomsen læser *Digte 2014* i lyset af Freuds teori om sorg og melankoli. Han skriver: ”The dominant affect in *Digte 2014*, [...] can be termed melancholia because nothing fills the fundamental void created by the loss of human autonomy, historical progression and stable world.”⁵⁴⁴ Han påpeger endvidere, at melankoli ikke er synonymt med nihilisme, selvom den nægter at være optimistisk, men at vi skal se melankoli som en reflekterende metode som opløser dualismen mellem pessimisme og optimisme og i stedet skaber et rum for omtanke eller refleksion.⁵⁴⁵ Bøgh Thomsen skriver, ”Perhaps the skepticism, which I would call melancholy, can point out how alternatives often resemble the systems they intend to replace because they settle for formulating new content within traditional forms.”⁵⁴⁶

Selvom jeg genkender den melankoli, der kendetegner *Digte 2014*, mener jeg, at digtsamlingen ikke kun kan læses som invitation til overvejelser over samtiden og fremtiden, men at den også kan læses som et opråb i klimakritiske tider. Ørntoft vil vække folk, men hans jeg-fortæller svinger fra at være vred, kritisk og opgivende. Han fortæller:

Jeg analyserer samfundene med min kritiske bevidsthed
Jeg betragter verden
Med mit skarpe blik
Men jeg tror ikke, at bevidsthed og blik
er godt for noget som helst, siger jeg
ud gennem munden på min krop⁵⁴⁷

I en anmeldelse af bogen skriver litteraturforsker Tue Andersen Nexø, ”*Digte 2014* er [...] fyldt med surrelle og sært komiske profetier fra en verden, hvor apokalypsen allerede har fundet sted. Den globale natur er helt af led, men cirkulerer stadig gennem vores kroppe.”⁵⁴⁸ Fortælleren i *Digte 2014*, som kalder sig selv Theis,⁵⁴⁹ ”magter ligesom

⁵⁴⁴ Torsten Bøgh Thomsen, ”Happiness in the Age of Disaster. Eco-mourning and Climate Melancholia in Danish 2010s Ecopoetry,” *Creative Responses to Environmental Crisis in Nordic Art and Literature*, red. Katarina Leppänen og Auður Aðalsteinsdóttir. Lanham: Lexington Books, 2025, s. 57

⁵⁴⁵ Bøgh Thomsen, ”Happiness in the Age of Disaster,” s. 48 og 58

⁵⁴⁶ Bøgh Thomsen, ”Happiness in the Age of Disaster,” s. 48.

⁵⁴⁷ Ørntoft, *Digte 2014*, s. 22.

⁵⁴⁸ Tue Andersen Nexø, ”Hvæpse i røven, kviksoelv i munden,” *Information*, 7. marts 2014, tilgået 4. november 2024 <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2014/03/hvæpse-roeven-kviksoelv-munden>

⁵⁴⁹ Citater fra Ørntoft, *Digte 2014*, s. 11, 25 og 5.

ikke al den håbløshed, der strømmer ud af ham og heller ikke den ødelagte natur, der strømmer igennem ham,” skriver Andersen Nexø.⁵⁵⁰ Litteraturforskeren Lilian Munk Rösing peger på digtsamlingens ’mørke økologi’ og henviser der til Timothy Mortons teorier. Morton har i sin mørke økologi beskrevet mennesket som menneskehedens største fjende og skriver om, hvordan denne erkendelse kan føre til en dyb melankoli.⁵⁵¹ Rösing skriver i sin anmeldelse i *Politiken*:

Det er apokalyptiske eller ligefrem postapokalyptiske digte, digte fra en tid, hvor samfundene er forbi [...] og en urnatur af bregner og gærende celler smeltet sammen med en unatur af selvlysende fisk. Det er økokatastrofen ikke som menneskets sejr over naturen, men som naturens sejr over mennesket. [...] Det er digte, der skriver sig ind i den mørke økologi; en økologisk katastrofebevidsthed blottet for ethvert sentimentalt forhold til naturen.⁵⁵²

Digte 2014 forudsiger naturens sejr over mennesket, skriver Rösing. Men mennesket er en del af naturen, og hvis mennesket må bøje sig under større naturkræfter, er der eventuelt mulighed for et andet slags liv. Betyder samfundets afvikling nødvendigvis også menneskets afvikling? Ørntoft skriver:

For mig er samfundene døde.
Jeg tror ikke længere
Det er et spørgsmål om forfinelse
Men om afvikling.⁵⁵³

Det er et spørgsmål om afvikling, opløsning, død, men er det samfundets død eller menneskets død, måske naturens død, klodens død? Her må vi huske, at døden ikke kun indebærer en afslutning, men også et nyt ophav. Livet og døden er et kredsløb. Døden er

Ørntoft, *Digte 2014*, s. 51.

⁵⁵⁰ Andersen Nexø, ”Hvæpse i røven, kviksølv i munden.”

⁵⁵¹ Timothy Morton, *Dark Ecology. For a Logic o Future Coexistence*, New York: Columbia University Press, 2016. Bøgh Thomsen skriver om Mortons mørke økologi og *Digte 2014* i ”Happiness in the Age of Disaster,” s. 52-57. Karen Fjordside Pontoppidan har skrevet en meget fin artikel om *Solar* af Ørntoft i lyset af Tim Mortons mørke økologi, se Karen Fjordside Pontoppidan, ”Hvad er (god) litteratur? Om den komplekse økokritiske æstetik i Theis Ørntofts roman *Solar*,” *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*, 49 (2021), s. 58- 81.

⁵⁵² Lilian Munk Rösing, ”Postapokalyptisk digtsamling er breaking news.”

⁵⁵³ Ørntoft, *Digte 2014*, s. 9.

ofte forudsætningen for, at noget nyt kan opstå i naturen, men også i samfundet, og der kan man måske fornemme et glimt af håb hos Ørntoft.

Litteraturforsker Mikkel Krause Frantzen fornemmer i hvert fald håb i digtsamlingens dystopiske fortælling. Han skriver i en artikel fra 2017, at på trods af en depressiv grundstemning kan vi fornemme et håb, der ligger i fabulationen eller illusionen om de katastrofale tider, der venter os.⁵⁵⁴ Krause Frantzen bruger i sin analyse Henri Bergsons begreb om fabulation og viser, hvordan fabulationen kan give os adgang til virkeligheden via det imaginære. Han tilføjer, „Det afgørende er imidlertid, at det kun er muligt at få adgang til det såkaldt virkelige eller reelle via det imaginære; det er den fabulative projektion ud i fremtiden – foregribelsen af katastrofen – der giver mulighed for at erfare og handle i nutiden.“⁵⁵⁵ På den måde kan udsigten til mødet med det reelle, med det traume, der venter os, forberedes via det imaginære, via fabulationen. Men problemet er, mener jeg, at vi aldrig kan forberede os på et traume. Det overskrider altid vores forestillingsevne. Den traumatiske oplevelse er en oplevelse, der er meget større end sproget, vi bruger til at beskrive den. Fortællingen om en katastrofal fremtid kan dog røre os og muligvis vække os. Krause Frantzen opfatter *Digte 2014* som en reaktion på de katastrofale tider, der venter os og skriver: ”Med en i udgangspunktet apokalyptisk grundstemning, en total sammenblanding af planeter og planter og talrige rytmiske crescendos er *Digte 2014* en yderst væsentlig, hvis ikke den væsentligste, bog i krydsfeltet mellem poesi og politik i klimakrisens skær.”⁵⁵⁶

Men spørgsmålet, vi står tilbage med, er, om katastrofen allerede er indtruffet eller om den er noget, vi må forberede os på. Var Ørntoft eventuelt, da han skrev *Digte 2014* for mere end ti år siden, i gang med at forberede os på den katastrofe, vi nu befinder os i? Påvirker *Digte 2014* os eventuelt anderledes nu, end den gjorde for elleve år siden? Hvis vi vågner op og indser, hvor vi befinder os, er det så der, traumet indtræffer? Indser vi, at vi er vågnet op et øjeblik for sent, og ikke kan gøre noget for at forhindre den traumatiske begivenhed? Eller kan vi stadig nå at se det som en konstruktiv opvågning? Peger *Digte 2014* eventuelt på, at samfundets afvikling ikke nødvendigvis betyder Jordens undergang?

⁵⁵⁴ Mikkel Krause Frantzen, ”Poesi i den antropocæne tidsalder. Tid, affekt og fabulation i Theis Ørntofts *Digte 2014*,” *Nordisk samtidslyrik*, red. Hans Kristian Rustad og Ole Karlsen, Studier i samtidslyrik Nr. 3, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2017: 37-59. Citat fra s. 45.

⁵⁵⁵ Krause Frantzen, ”Poesi i den antropocæne tidsalder,” s. 49.

⁵⁵⁶ Krause Frantzen, ”Poesi i den antropocæne tidsalder,” s. 37.

Litteraturforsker Astrid Ellen Kruse skrev en artikel i tidsskriftet *Aktualitet* i 2023, hvor hun fremhæver, hvordan *Digte 2014* kan opfattes som kritik af kapitalismen og den kapitalistiske tidsalder, samtidig med, at hun fornemmer et håb i digtsamlingen om et sted hinsides den kapitalistiske tidsalder. Hun skriver:

Der er behov for fortællinger, der ligesom *Digte 2014* udvider vores forestilling om, hvad et liv kan være, hvordan det skal leves i balance med andre mennesker og naturen, samt hvordan et samfund kan se ud. Litteraturen kan opsøge det, der er uforudsigeligt og derved udstikke andre retninger, andre muligheder, andre meninger. Så når et værk som *Digte 2014* er godt og væsentligt, er det, fordi det afslører visse illusioner, myter og fortællinger, der er begrænsende og ødelæggende i det nutidige samfund, og derved formulerer et håb.⁵⁵⁷

Vi lever måske ikke i den bedst mulige verden. At påpege dette og reflektere over dette kan være en måde at forberede os på mødet med det reelle i en tid, hvor vi er i gang med at ødelægge det grundlag, vi bygger vores liv på. Vi kan også bruge vores forestillingsevne til at skabe en realitet, vi kan forholde os til, en realitet, der gør det reelle lidt mere overskueligt, når vi vågner op og ”mærker et stærkt lysskær”, som Freud beskriver det i fortællingen om det brændende barn.⁵⁵⁸ Vi kan prøve at forberede os på det, som ingen kan forberede sig på. Det kan være det hjælper, alligevel.

⁵⁵⁷ Astrid Ellen Kruse, ”Når Vi drømmer, løber økonomierne under Vores Hud: En økomarxistisk læsning Af Digte 2014,” *Aktualitet - Litteratur, Kultur Og Medier*, 17, nr. 1 (2023): 54-66, s. 65.

⁵⁵⁸ Freud, *Drømmetydning II*, s. 405.

24. Gennemarbejde (Ørntoft)

Jeg opfatter *Digte 2014* som en opvågning, mens Ørntofts første roman *Solar* fra 2018 på mange måder følger *acting-out*-fasen i traumbearbejdelsen, og *Jordisk* fra 2023 kan ses som det sidste led i sorgarbejdet, hvor forskellige fortællinger møder hinanden i *working-through*-processen og formår at skabe et håb om en fremtid, hvor vi lever med konsekvenserne af traumet i stedet for at leve i skyggen af det.

I et interview med Nanna Mogensen i radioprogrammet *Skønlitteratur* siger Ørntoft, at i tilbageblikket, så synes han, at slutningen på *Solar* er lidt skræmmende, og det skyldes al den ensomhed, hovedpersonen oplever. Han havde i lang tid tænkt, hvad det var, der fik ham til at skrive al den ensomhed ind i bogen, og derfor gav det god mening for ham, at hans næste roman, *Jordisk*, skulle handle om forbindelser og forpligtelser.⁵⁵⁹ Ørntoft fortæller endvidere, at det har været en slags befrielse for ham, at gå væk fra jeg-fortællingen og beskrive forskellige synspunkter gennem forskellige personer. “Den jeg-fortæller har i høj grad været mig selv,” siger han i et interview på DR og tilføjer, at det at skrive ud fra jeg-perspektivet har været som at gå i en indre dialog med alle de modsigelser, der findes i en selv. “Så mærker jeg en stor udfrielse [når jeg skriver *Jordisk*] ved at etablere syv udgaver af mig selv, som det er, når man laver karakterer.”⁵⁶⁰

Selvom Ørntoft åbenbart lægger noget af sig selv ind i alle sine karakterer, er det fristende at se Joel i *Jordisk* som en forlængelse af, eller mere moden udgave af, Theis i *Solar*.⁵⁶¹ Når vi først møder Joel i *Jordisk*, er han både sortsynet og tungsindig på grund af planetens tilstand. Han har svært ved at se meningen med sit liv i København og beslutter sig for at flytte ud af byen og til en lille by i Nordnorge. I stedet for at lade sig suge henimod tomheden og ensomheden, finder Joel mening i sine forpligtelser i Norge, og der begynder han også at vise interesse for at pleje sine forhold til andre. Han er ikke

⁵⁵⁹ Nanna Mogensen, *Skønlitteratur*, ”Theis Ørntoft. ‘Jordisk’,“ DR P1, 6. september 2023, 57.min., tilgået 26. marts 2025 <https://www.dr.dk/lyd/p1/skoenlitteratur/skoenlitteratur-2023/skoenlitteratur-theis-oerntoft-jordisk-11032303363>

⁵⁶⁰DR Romanprisen, ”Theis Ørntoft: ”Jordisk.”,“ DR P1, 7. december 2023, 34 min., tilgået 8. november 2024 <https://www.dr.dk/lyd/p1/dr-romanprisen/2024/dr-romanprisen-2024-theis-oerntoft-jordisk-11032409004>

⁵⁶¹ På Ærø Litteraturfestival, 22. september 2024 erkendte Ørntoft, som svar på mit spørgsmål, at han følte sig især beslægtet med Joel ”som lignede ham selv” på mange måder, og at Joel kunne i denne henseende godt opfattes som en forlængelse af jeg-fortælleren i *Solar*.

længere på flugt, ikke længere ensom, og lidt efter lidt begynder han, uden at se bort fra klima- og økokrisen, at kunne forestille sig en fremtid. Henimod slutningen af bogen siger Joel, „Jeg håber, [...] at det bliver moderne bare at være i verden, arbejde, leve stille og roligt, uden at man skal fremvise sit liv og sine hysteriske holdninger foran hele verden.”⁵⁶² Til sidst finder han glæden ved at blive i besværet. For at forstå Ørntofts romaner i lyset af psykoanalysens begreber synes jeg, det kan være gavnligt at se hovedpersonen i *Solar*, den unge mand Theis, som symptom på *acting-out*-processen i forhold til det traume, den unge realist møder, når han forstår, at ingen er villig til at agere på den katastrofe, han ser komme. *Jordisk* viser os derimod den næste fase i sorgprocessen, idet de forskellige karakterer eksemplificerer, hvordan mennesker kan prøve at tænke på en konstruktiv måde om alternative levemåder og et godt liv på Jorden.

Alle tre bøger, *Digte 2014*, *Solar* og *Jordisk*, falder inden for kriteriet spekulativ fiktion, og de kan også alle tre ses som svar på Donna Haraways efterlysning af det, hun kalder Gaia-historier, inspireret af Gaia-hypotesen, som blev behandlet i afhandlingens 7. kapitel. ”De, der fortæller Gaia-historier eller geohistorier,” skriver Haraway, ”er de ”Jordbundne”, som afviser de tvivlsomme glæder ved modernitetens transcendent handlingforløb og den desinficerede opdeling i natur og samfund.”⁵⁶³ Gaia-historier indebærer både kritik af det modernistiske episteme og en bevidsthed om jordforbundethed og menneskets slægtskab med andre arter. Vi har brug for flere spekulative Gaia-fortællinger, siger Haraway, og kommer selv med bud på, hvordan sådanne fortællinger kan se ud. Hun kalder sine Gaia fortællinger Camillehistorierne og beskriver formålet med dem således:

*Mine historier er i bedste fald suggestive snorefigurer: De længes efter en tættere vævning, der stadig holder mønstrene åbne, så der kan udvikles tilknytningssteder for fremtidige historiefortællere. Jeg håber læserne forandrer dele af historien og fører dem andre steder hen, forstørrer, gør indvendinger, fylder mere kød på og forestiller sig Camillernes livsformer på nye måder.*⁵⁶⁴

⁵⁶² Ørntoft, *Jordisk*, s. 513.

⁵⁶³ Haraway, *At blive i besværet*, s. 78.

⁵⁶⁴ Haraway, *At blive i besværet*, s. 223.

I Camillehistorierne giver Haraway sine læsere bud på, hvordan verden hinsides katastrofen kan se ud. Hvordan vi, menneskeheden, må og kan forestille os en realitet efter mødet med det reelle. I det samfund, der er blevet skabt på den anden side af katastrofen, prøver folk at finde en ny måde at leve sammen på. Camillehistorierne foregår i et kollektiv eller 'community' i Appalacherbjergene, i nærheden af et bjerg, der er blevet ødelagt af kulminedriftens nedbrydning af bjergtoppen.⁵⁶⁵ Hun fortæller: "Hovedparten af de kompostsamfund, som blev tættest knyttet til Camilles forsamling, levede på steder, der var ødelagt af udvinding af fossile brændsler eller guld, uran og andre metaller."⁵⁶⁶

Theis Ørntoft skrev som tidligere nævnt sin roman *Jordisk* under stærk indflydelse af Haraway. Den del, der handler om lillesøsteren Julie, foregår for det meste i 2036. Julie bor i et samfund i Rocky Mountains i USA, som i romanen bliver kaldt 'community' og minder meget om det afgrænsede samfund, Haraway beskriver i sine Camillehistorier. Hos Ørntoft har beboerne ganske vist en økonomisk tråd ud i det store kapitalistiske samfund, men prøver så vidt muligt at leve uafhængigt af samfundet udenfor. Samfundet minder på den måde meget om det, Foucault beskrev som en heterotopi, det vil sige et afgrænset sted i et større samfund, der er fri for kapitalismens og modernitetens krav om effektivitet og produktivitet. Foucault beskriver heterotopien i sin artikel "Andre rum" fra 1984,⁵⁶⁷ med følgende ord:

Der findes ligeledes – dette sandsynligvis i alle kulturer, i alle civilisationer – virkelige steder, faktiske steder, steder som aftegnes ved selve samfundsdannelsen, og som er en slags mod-placeringer, en slags faktisk realiserede utopier, hvori de virkelige placeringer, alle de andre virkelige placeringer, som man kan finde inden for kulturen, på en gang er repræsenterede, anfægtede og omvendte, en slags steder som er uden for alle steder, også selvom de faktisk kan lokaliseres. Fordi disse steder er helt anderledes end alle de

⁵⁶⁵ Haraway, *At blive i besværet*, s. 220.

⁵⁶⁶ Ibid.

⁵⁶⁷ Teksten blev oprindeligt udgivet på originalsproget fransk i 1984 ved titlen, "Des Espaces Autres" i tidsskriftet *Architecture-Mouvement-Continuité*. Artiklen er baseret på et foredrag, Foucault holdt i 1967. Se Michel Foucault og Jay Miskowiec, "Of Other Spaces," *Diacritics* 16, nr. 1 (1986): 22–27, s. 22, <https://doi.org/10.2307/464648>.

placeringer som de afspejler og omtaler, vil jeg, i modregning til utopierne, kalde dem for heterotopier.⁵⁶⁸

Foucault forklarer begrebet om heterotopier blandt andet ved at nævne forskellige typer. Nogle betegnes som krise-heterotopier, nogle beskrives med begrebet 'undtagelsestilstand', mens nogle kan man beskrive som et sted, hvor tiden ikke er som andre steder. De, som lever i disse sidstnævnte heterotopier, lever ikke i synkronisering med den normale fremadskridende tid (og som nu fører tankerne til Solvej Balle). Det, alle heterotopier har til fælles, er, at de kan beskrives som et samfund i samfundet, og det, som jeg synes, er det mest bemærkelsesværdige, er, at de, som lever i heterotopien, ifølge Foucaults beskrivelse, undslipper det større samfunds krav om produktivitet, effektivitet og profit.

I *Jordisk* møder vi Julie, som „kort efter optøjerne i 2034, der havde spredt sig til elleve stater“ er flyttet med sine kæreste til et community.⁵⁶⁹ I romanen bruger Julie begrebet „The Great Resignation“ til at beskrive „den samfundstendens, der opstod i kølvandet på Covid-pandemien [...], hvor tusindvis af mennesker havde sagt deres jobs op og givet sig til at leve på alternativ vis.“⁵⁷⁰ Fraværet af love og stærke politiske holdninger var det, som Julie især fandt tiltrækkende ved det community, hun besluttede at flytte til.⁵⁷¹

Diskussioner om udnyttelse af Jordens ressourcer bliver også skrevet ind i romanen. To år efter, at Julie flytter til det afgrænsede samfund, finder en af beboerne sølv i jorden, og der bliver diskuteret, om de skal udnytte det til at skaffe penge til samfundet eller lade være. Julie og hendes nærmeste venner er imod. „Jeg vil ikke bo i et community, hvor man graver råstoffer op af jorden og giver sig til at tjene penge på det. Det var ikke det, der var meningen,“⁵⁷² siger en af karaktererne, der efter at have læst Henry David Thoreaus bog *Livet i skovene*, har solgt sin penthouselejlighed i New York og doneret sin formue væk for at bo i et community.⁵⁷³ ”Lad nu sølvet blive i jorden, hvor det hører til,” siger en anden.⁵⁷⁴ Snart taler de om muligheden for at flytte eller flygte

⁵⁶⁸ Foucault, ”Andre rum,” s. 90.

⁵⁶⁹ Ørntoft, *Jordisk*, s. 422.

⁵⁷⁰ Ørntoft, *Jordisk*, s. 458.

⁵⁷¹ Ørntoft, *Jordisk*, s. 422.

⁵⁷² Ørntoft, *Jordisk*, s. 450.

⁵⁷³ Ørntoft, *Jordisk*, s. 425-426.

⁵⁷⁴ Ørntoft, *Jordisk*, s. 429.

til et community i Oregon, ”hvor alle beboerne er aseksuelle og lever uden internetforbindelse. Der er strøm; de er ikke ligeså radikale som folket, men internet og AI er strengt forbudt, enhver brug medfører øjeblikkelig bortvisning. Og så beder de til solen hver morgen i fællesskab.”⁵⁷⁵ Julie og hendes venner er enige om, at hvis deres eget samfund mister jordforbindelsen og ikke længere lever i overensstemmelse med naturen, må de videre, tage et skridt længere væk fra modernitetens trusler. Det er en konstant kamp, og på den måde er livet i heterotopien ikke nemt, men de beslutter til sidst, at de ikke vil flygte, men ændre samfundet, de beslutter sig for at blive i besværet.

Tanken om at skabe et samfund, der undslipper vores kapitalistiske samfund, en slags heterotopi, hvor beboerne er fri for kravet om produktion og effektivitet, støder vi også på i Ørntofts første roman, *Solar*. Der møder vi jeg-fortælleren Theis på sin vandring gennem Jylland. Han fortæller:

I de næste timer kom jeg igennem et par små jyske landsbyer, Skelhøje hed en af dem, de her næsten glemte steder der ligger og gror til dybt inde i buskadset i det jyske bakkeland. De fleste huse lå gemt inde bag slyngplanter og rådne træer, et *Til salg*-skilt i flere af haverne, og sollyset flød tungt ned gennem alt det grønne. Jeg mærkede et stød af adrenalin. Det var tanken om at flytte til en sådan øde by med en elsket eller med dem der havde lyst, bo, arbejde og elske her, meditere en smule, passe køkkenhaven, føre et neutralt og vemodigt liv, mens Vesten langsomt gik under.⁵⁷⁶

Men Theis leger kun med tanken og vandrer videre. Hans traume er, at verden er ved at gå under, men det er, som om ingen lægger mærke til det undtagen ham selv. Han lever i skyggen af det traume, der forvolder hans depression og ensomhed. Selvom han drømmer om at undslippe kapitalismen og den destruktive levemåde, den har ført til, så prøver han ikke at finde en flugtvej, men lader sig flyde med imod destruktionsen. Måske kan det fortolkes, som om han sidder fast i *acting-out*-tilstanden. Han synker dybere og dybere ind i den traumatiske tilværelse, ind i forbrugersamfundet, tomheden, følelsesløs sex og meningsløse videospil. Han går imod afgrunden, mens hans navnefælle, forfatteren Theis, stiger op fra dystopien og skriver romanen *Jordisk*, som karakteriseres, vil jeg mene og

⁵⁷⁵ Ørntoft, *Jordisk*, s. 450.

⁵⁷⁶ Ørntoft, *Solar*, s. 36.

som påpeget før, af en gennemarbejdning, en *working-through*-proces, af vores klimakritiske tider. *Jordisk* kan til en vis grad opfattes som et forsøg på at finde ud af, om og hvordan vi kan leve et godt liv i en verden, der er ved at gå under. Det er en spekulativ fortælling om, hvordan vi kan blive i besværet, og det at blive i besværet indebærer at finde en ny måde at leve sammen på, i fællesskab. To af hovedpersonerne, halvsøstre Julie og Rhea, lever i to forskellige bæredygtige kollektiver, hvor et godt samliv med andre mennesker og med naturen er i forgrunden. I romanen følger vi nøje med i, hvordan det går med at leve i et samfund, der definerer sig uden for samfundets normer, og hvor det fremtidige samfund, Julie lever i, ser ud til at være tættere på en jordisk bæredygtighed end det lille samfund, Rhea bor i på Møn i vores samtid. Vi fornemmer derfor et håb for fremtiden i *Jordisk*, et håb, der var svært at få øje på i *Solar*.

Samfundet, vi møder i *Solar*, er et forvirret og fremmedgjort samfund, hvor folk har mistet jordforbindelsen, og selvom forvirringen også hersker i de samfund, vi møder i *Jordisk*, så er det også fuld af kærlighed og mennesker, som prøver at finde ud af tingene i fællesskab. Det er fristende at spejle denne udvikling i de forskellige karakterer, der bærer fortællingen. I *Solar* møder vi Theis, som bærer forfatterens navn og fortæller sin historie i første person, men i *Jordisk* møder vi syv forskellige hovedpersoner. De har forskellige synspunkter, og selvom de lever adskillelige liv, nogle gange tæt på hinanden, nogle gange ikke, flettes deres liv sammen igennem forskellige relationer. Disse sammenfletninger af liv minder om det, Haraway kalder snorefigurer, det vil sige en sammenfletning af tråde, mønstre og sammenføringer, *der kalder på respons*. Snorefigurer er ”ikke en selv, men [dem] man må fortsætte livet sammen med.”⁵⁷⁷ Hun uddyber, ”Jeg forsøger at følge trådene, hvor de nu fører hen, for at spore dem og finde frem til deres forviklinger og de mønstre, der er afgørende for at blive i besværet på virkelige og specifikke steder og tider.”⁵⁷⁸ Det handler om at ”*blive-til-med* hinanden gennem overraskende afgivelser og modtagelser af budskaber.”⁵⁷⁹ Snorefigurer er interaktive aktører, der påvirker og bliver påvirket. Deres livstråde flettes sammen, og derfor må de hele tiden respondere, være i aktiv dialog, resonere. Fællesskab og omsorg er nøglebegreber, hvis vi vil forstå Haraways snorefigurer, og det samme gælder hendes udsagn om at blive i besværet. Disse teorier har Ørntoft arbejdet målbevidst med i *Jordisk*,

⁵⁷⁷ Haraway, *At blive i besværet*, s. 23.

⁵⁷⁸ Ibid.

⁵⁷⁹ Ibid.

og derfor giver det god mening, at mens Solar karakteriseres af hovedpersonens ensomhed, så er fællesskab og omsorg nøglebegreber i *Jordisk*.

Som tidligere nævnt finder både Joel og Julie glæden ved at blive i besværet i *Jordisk*. Det samme gælder Joels mor, Alice, som er en af de syv karakterer, vi følger i bogen. I hendes tilfælde gælder det ikke om at flytte til et andet samfund eller at flygte fra de relationer og omgivelser, hun bor i, men at nøjes med at gøre forskel der, hvor hun faktisk føler, at hun kan gøre forskel. Henimod slutningen af romanen, siger Alice, ”Her står jeg og gør rent i et lille bitte hus et tilfældigt sted i verden, og hvad i alverden er meningen med det? Det er jo så ligegyldigt, tænkte jeg. Men så slog det mig, at det måske ikke var rigtigt. Fordi alt er vigtig. Den mindste lille oprydning, den mindste lille konflikt.”⁵⁸⁰ Alt, vi foretager os, påvirker omgivelserne. Derfor kan også de små hverdagslige gøremål gøre en forskel. At indse det er også en del af forfatterens fortolkning af udsagnet, ’at blive i besværet’. Alice fortæller:

Nu skal der for eksempel bygges en ny legeplads inde på Skovgårdsskolen, læste jeg. Man nedsætter et udvalg, hvor folk i timevis sidder og diskuterer, hvilke rutsjebaner der er sikkerhedsgodkendte. Og man kan blive så nedslået af at tænke på den slags. Fordi universet er så stort. Fordi Jorden er så lille. Bare et støvkorn i et uendeligt kosmos. Og så sidder mennesker og diskuterer sikkerhedsgodkendte rutsjebaner. Men det er vigtigt, tænkte jeg, det er vigtigt, at jeg gør rent i min fars hus. Det er vigtigt, at jeg lægger kræfter i, at jeg rengør vindueskarmene ordentligt, at jeg tager stilling til tingene ude i redskabsskuret, at jeg beslutter sammen med mine søskende, at plæneklipperen kan få lov at blive stående til de næste ejere. Putins krig er vigtig, ja. Og klimakrisen. Men det er de mindste ting også. Der er i princippet ingen forskel. En ny legeplads på Skovgårdsskolen. Om det firma, der sikkerhedsgodkender rutsjebanen er autoriseret. Det er vigtigt.⁵⁸¹

Her er vi kommet langt væk fra jeg-fortælleren i *Digte 2014*, som ikke kunne skjule sin vrede, når han undrede sig over, hvordan folk kunne beskæftige sig med ligegyldige skøjtebaner, mens verden gik under. I stedet for at bruge litteraturen som et

⁵⁸⁰ Ørntoft, *Jordisk*, s. 586.

⁵⁸¹ Ibid.

desperat opråb eller som et medium for gentagelse og *acting-out*, så bruger Ørntoft sine syv karakterer som talerør for de modsigende og forvirrende stemmer og synspunkter, han rummer i forholdet til vores verden i kritiske tider. ”Verden er ved at transformere sig til noget, vi ikke forstår, både økonomisk, politisk, økologisk og teknologisk og alt muligt, og så kan man sige, at *Jordisk* er en bog, der befinder sig i denne forvirring,” siger Ørntoft selv i et interview i 2023,⁵⁸² og tilføjer, at vi er ved at gå ind i et nyt paradigme, og at det skaber en forvirring. Ørntoft bruger ikke selv begrebet *episteme*, men hans brug af begrebet paradigme peger i samme retning. Han fortæller:

Jeg tror, at forvirringen kommer, fordi vi som civilisation står ved enden af et paradigme og er på vej ind i et nyt, og det paradigme, vi er på vej ud af, har været et menneskeligt paradigme. Vi har bestemt over planeten. Vi har taget fra planetens ressourcer, vi har taget fra havet, skovene, mineralerne og dyrene uden at lægge en betaling, fordi vi troede, at de planetariske ressourcer var gratis. Nu kommer klimakrisen så i hovedet på os med skovbrande og oversvømmelse og udtørringer som prisen på en måde, det vil sige, at vi er ved at gå fra et paradigme, hvor vi bestemte over planeten og til at planeten bliver på en måde det element, der har taget handlingsrummet, og det skaber ekstremt forvirring.⁵⁸³

Ørntoft tilføjer, at mennesket, for at overleve denne forvirring, dette paradigmeskift, er nødt til at tilpasse sig og blive i besværet. At verden, som vi kender den, afvikler sig og det, at vi må tilpasse os et nyt paradigme, ikke betyder verdens undergang. „Vi kommer til at forstå os selv bedre igennem det, vi kommer tilmed til at forstå planeten bedre igennem det, vi kommer til at måske blive mere ydmyge,“ siger han og understreger, at livsetikken i *Jordisk* er den samme som hos Haraway, at vi må acceptere situationen, vi må anerkende, at livet er et besværligt slid og lære at få glæde ud af at blive i besværet i fællesskab med andre, og hvor alle vores små handlinger har en betydning.⁵⁸⁴ Her kan vi også tænke tilbage til begreberne om den anden krop og den tredje natur, jeg beskrev i 6. kapitel og forklarede blandt andet i forhold til diskursen i *Jordisk*. Vi må huske, at ifølge teorien om den tredje natur er vores liv så sammenflettet med andre væsener, at alle vores

⁵⁸² Mogensen, ”Theis Ørntoft: ’Jordisk’,”.

⁵⁸³ Ibid.

⁵⁸⁴ Ibid.

gøremål indgår i større sammenhæng og påvirker andre end os selv, eller dem, vi kan se foran os. Vi tager en bid af et æble, og dette æble, importeret fra Frankrig, er en del af en større sammenhæng. Vi ånder ind, vi ånder ud. Vi deler verden med andre. Hvis vi tænker på det, tænker vi på, hvordan vi kan blive i besværet, i fællesskab, sammen med andre, og vise hinanden omsorg, mens måske samfundet, som vi kender det, men ikke Jorden, går under.

Det er min tese, at Ørntofts forfatterskab fra og med *Digte 2014* til og med *Jordisk*, der udkom ni år senere, kan opfattes som en sammenhængende traumbearbejdelse af klima- og økokrisen. Som i klassisk traumbearbejdelse kan vi se, hvordan forfatteren prøver at få sine læsere til at vågne op i *Digte 2014*, og hvordan traumet over Jordens og samfundets tilstand foranlediger hovedpersonen i *Solar* til en væremåde, der ligesom et menneske, der sidder fast i *acting-out*-fasen, præges af ensomhed, gentagelse og desperation. *Jordisk* derimod kendetegnes af en konstruktiv bearbejdelse, en *working through*-tilstand, hvor forfatteren ved at bruge Haraways teorier, skaber en fremtid for sine karakterer, som de kan tro på. Fællesskaber og omsorg er nøglebegreber for at forstå de teorier, der har inspireret Ørntoft, når han skrev og skabte en fiktiv eller spekulativ fremtid for sine karakterer i *Jordisk* og dermed også for sig selv og sine læsere. Romanen er en klar repræsentation af den tænkning, at for at komme videre har vi brug for at tænke ud fra andre præmisser end dem, kapitalismen og den antropocentriske tankegang tager udgangspunkt i. Vi bør i stedet for tænke mere på snorefigurer, sammenfletninger, fællesskab og alle de små ting, der giver mening i den jordiske sammenhæng. I *Jordisk* må karaktererne til sidst erkende, at den fremtid, de går i møde, er anderledes end den fremtid, de tidligere har forstillet sig. På den måde er *Jordisk* en konstruktiv gennemarbejdelse af det traume, vi kan opleve, når vi møder det reelle i vores kritiske tider uden den filtrerede realitet.

25. Spøgelser og monstre (Balle)

“Kunst er noget, der får os til at holde ud at være i verden. Et forsøg på at komme overens med de grundlæggende vilkår, vi er underlagt,” sagde Solvej Balle i 2005.⁵⁸⁵ Kunst er ikke kun skabt af et skabende væsen, den inviterer beskueren, læseren eller lytteren til også at være skabende ved at give plads til fortolkning. Kunst er på den måde en fortælling. Den sætter rammer, den rører og påvirker. Derfor gør det forskel, hvilke fortællinger vi fortæller. Hvilken samtale, vi med kunsten og litteraturen inviterer til. Nu, hen imod slutningen af min afhandling, vil jeg komme tilbage til mange af de temaer, jeg allerede har været inde på, men nu i lyset af Solvej Balles Rumfangsroman. Det gælder både heterotopier og alternative samfund, jordiske forbindelser, gennemarbejde, bæreposer og ikke mindst poetiske fortællinger.

Om udregning af rumfang er en spekulativ fortælling, en højfiktiv og idédrevet roman, som Balle selv har beskrevet det.⁵⁸⁶ I stedet for at tage udgangspunkt i sine erfaringer prøver hun at omsætte sin filosofi og idéeksperimenter til en fiktiv form. Jeg har allerede forklaret, hvordan romanen handler om den menneskelige opfattelse af tiden, tidens relativitet og tidens gang, og hvordan tidsforskydningen, hovedpersonen Tara Selter oplever, kan forstås som et traumatisk brud og opvågning. Jeg har også gennemgået, hvordan karakteren Carl T. og hans interesse for forskellige stenarter kan forstås i lyset af Latours teorier om aktører i den kritiske zone og Jane Bennetts teorier om vibrerende materie. I romanen eksperimenterer Balle også med idéer om, hvordan mennesker indgår i relationer med hinanden, hvordan mennesker lever på Jorden, lever af Jorden, sætter spor og tager af Jordens ressourcer, men også om, hvordan mennesker reagerer, når de får mulighed for at slette deres spor, undgå fejl, forbygge ulykker, og ikke mindst, hvordan det er at leve i en verden, hvor penge og lønnet arbejde ikke er en

⁵⁸⁵ Marie Tetzlaff, ”Undtagelsestilstanden,” *Politiken*, 8. januar 2005, tilgået 11. november 2024 https://politiken.dk/kultur/boger/interview_boger/art5693097/Interview-Undtagelsestilstanden?srsId=AfmBOopAkkRBqHetKN0scU8j6cnj69ExJYCNrZtSohbp1RAMNGPRYo_h

⁵⁸⁶ Jes Stein Pedersen, *Politiken, Bogfolk*. ”Solvej Balle stak af fra rollen som offentlig forfatter. Nu er hun tilbage med det værk, hun har skrevet på i over 30 år,” 20. marts 2020, 40 min., 18 sek., tilgået 1. december 2023 <https://politiken.dk/podcast/bogfolk/> og Peter Nielsen, ”Solvej Balle var 90’ernes store litterære stjerne, men så forsvandt hun. Nu er hun tilbage,” *Information*, 21. februar 2020, tilgået 18. november 2024 <https://www.information.dk/kultur/2020/02/solvej-balle-90ernes-store-litteraere-stjerne-saa-forsvandt-tilbage>

nødvendighed for overlevelse, hvor penge ikke sætter grænser for forskningsprojekter, rejser eller bosteder, og hvordan det er at leve et liv, der ikke er afhængigt af det kapitalistiske system – men på den anden side altid er forbundet med Jorden og de relationer, vi som mennesker er afhængige af i den kritiske zone. *Om udregning af rumfang* er derfor en spekulativ fortælling i bedste Haraway-stil, hvor mennesker bliver i besværet og i fællesskab lærer at være til stede i nuet som dødelige væsener, der er flettet sammen i forskellige tilhørsforhold og relationer med andre væsener, steder, og tider.⁵⁸⁷

Fællesskabet og spørgsmålet om, hvordan man danner et godt samfund, er det store tema i romanens fjerde bind, som starter med følgende sætning: ”Det er svært at vide, hvor noget slutter, og hvor noget begynder. Eller nogen. Hvor et menneske starter eller holder op. Hvor det næste begynder.”⁵⁸⁸ Jeg læser denne sætning og kan ikke lade være med at tænke på den anden krop og Latours teorier om, hvordan vi alle sammen er forbundet i det jordiske. Hvordan påvirker jeg mine medmennesker på Jorden, fra én dag til en anden uden at tænke over det. Hvordan påvirker jeg kloden, når jeg vælger en vare i et supermarked eller går ned ad en skovsti? Hvordan påvirker min første krop den anden krop, og hvordan bliver den påvirket?

Jeg vil nu gå dybere ind i romanen og forklare, hvordan Tara efter den traumatiske opvågning, ”hvor den faste grund forsvinder,”⁵⁸⁹ ikke kun må finde en ny måde at forholde sig til tiden, men også til sproget, til viden, til kapitalismen, til forsyningskanalerne, til Jorden og til andre mennesker. Tara og hendes kammerater, der også sidder fast i tiden, kan gentænke alle systemer og relationer, og det gør de. I romanen kommer Balle med et bud på, hvordan en heterotopi, som modsvar til den fremskridtsteori, som blandt andet Latour, Haraway og Rosa har kritiseret, kan komme til at udvikle sig. Den samling af mennesker, der sidder fast i den attende november, er ikke længere afhængige af kapitalismen og den moderne fremskridtstænkning med fokus på effektivitet og produktion, og har derfor fået mulighed for at tænke sig ud af den antropocentriske tankegang og ind i et nyt episteme. I det nye episteme kan de ikke bruge de gamle begreber til at beskrive deres erfaringer. De må opfinde nye begreber, en ny måde at tale sammen på og en ny måde at leve sammen på. Langsomt bliver det også tydeligt, at omsorg og sammenflettede relationer er et af omdrejningselementerne i

⁵⁸⁷ Haraway, *At blive i besværet*, s. 21.

⁵⁸⁸ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 7.

⁵⁸⁹ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 36.

romanen. Hvordan kan de mennesker, som sidder fast i tidshullet attende november, vise omsorg over for Jorden, over for dem, de deler den attende november med og må danne samfund med, og dem, de har efterladt i den fremadskridende tid?

I artiklen ”Andre rum” skriver Foucault, ”Heterotopien fungerer på sit højeste, når mennesket befinder sig i en form for absolut brud med sin traditionelle tid.”⁵⁹⁰ Tara lever i et samfund, der har brudt med den traditionelle tid, men hun lever også i et lille samfund, der er en del af et større samfund. Tara og hendes kammerater i den standsede tid danner en heterotopi, der både er uafhængig og afhængig af samfundet, som befinder sig i den fremadskridende tid. Relationerne mellem disse to samfund udgør på mange måder kernen i romanen.

Det er først i slutningen af romanens andet bind, at Tara møder et menneske, som sidder fast i tiden, ligesom hun selv. Mødet bliver en cliffhanger, der føres videre til tredje bind, hvor Tara fortæller om sit møde med den norske sociolog Henry Dale: ”Jeg har mødt et menneske, der husker. [...] Han husker, at vi mødtes i går. [...] Han ved, hvad ordene betyder: at *i går* ikke betyder den syttende november, at *i morgen* betyder den attende, og at den nittende er en dag, vi måske aldrig får at se.”⁵⁹¹ Lidt senere tilføjer hun: ”Vi bruger ikke altid helt de samme ord, men ordene er præcise nok,”⁵⁹² og i begyndelsen er lettelsen over at have fundet en anden person, der forstår hendes oplevelse, hendes traume, enorm. De forstår hinanden, selvom de ikke altid bruger de samme ord. Følelsen beskriver Tara ”[s]om at komme gående nøgen på en øde gade midt om natten og så pludselig møde et andet menneske, der kommer gående nøgen på en øde gade midt om natten. Det var sådan, det føltes. Nøgent. Som en afsløring.”⁵⁹³

Lidt senere funderer Tara over meningen med at dele den attende november med et andet menneske. Hun fortæller: ”Der er noget uhyggeligt ved tanken om at være bundet sammen med en tilfældig person. Det er ikke kun visheden om, at man har fået en medpassager på rejsen. Det er også følelsen af at have fået tildelt lidt af ansvaret for deres bagage.”⁵⁹⁴ At dele en tilværelse med andre er også at tage ansvar og vise omsorg overfor hinanden, i hvert fald hvis fællesskabet skal være blivende. Det bliver endnu mere synligt, når Tara og Henry danner et slags kollektiv med den syttenårige Olga og den lidt ældre

⁵⁹⁰ Foucault, ”Andre rum,” s. 93.

⁵⁹¹ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 7

⁵⁹² Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 25.

⁵⁹³ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 20.

⁵⁹⁴ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 36.

Ralf, der også sidder fast i attende november. Med tiden møder de flere, der lever i en forskudt tid, og samfundet bliver større. I bind fire beskriver Tara, at det føles, som de andre mennesker, hun deler tilværelsen med, er en gave, som hun skal passe på.⁵⁹⁵ Hun tilføjer:

Vi er bundet sammen med en fælles historie. [...] Vi har ikke valgt hinanden, meldt os ind i en forening, som man kan melde sig ud af, vi er ikke sat på et sportshold, som vi kan forlade eller sættes af. Det er ikke et arbejdsfællesskab, vi er ikke studiekammerater eller kolleger. Vi er sat sammen af tidens utilregnelighed, eller det er sådan vi tænker, vi er faldet ud af verden, hver sit fald, den samme svimmelhed.⁵⁹⁶

De deler skæbne, en levet erfaring, ingen andre end de kan forstå. Men på trods af denne fælles oplevelse og denne fælles forståelse er der variationer, og gradvist finder de ud af, at der også må laves regler. ”Hvilket sprog skulle vi bruge til at føle os hjemme,” reflekterer Tara.⁵⁹⁷ I det alternative samfund har de brug for både at finde ud af, hvilket sprog de skal bruge, og også hvilke ord og begreber, de skal bruge til at beskrive tidsforskydningen og alt, den indebærer. Hvilke ord skal de for eksempel bruge for at tælle tiden i den attende november, og med hvilke ord skal de beskrive det brud i tiden, de har oplevet? ”Vi var ude efter ord, der kunne indfange et enkelt fænomen med præcision, eller ord, der var rummelige, og som vi kunne føle os hjemme i,” fortæller Tara.⁵⁹⁸ Men det er svært at finde de rigtige ord. ”Der var for mange forskellige erfaringer, for mange måder at opleve tingene på.”⁵⁹⁹ En af personerne siger, at sproget ”kan få folk til at føle sig udelukket eller presset ind i en skabelon. Det, der er en katastrofe for den ene, er måske bare en omvending for en anden.”⁶⁰⁰ Balle viser os, hvor kompliceret det kan være for folk at leve sammen, at danne et samfund, opfinde regler, de kan enes om, og enes om at vise forståelse for forskellige behov og forskellige opfattelser af deres skæbne. Nogle vil helst rejse alene, andre bliver forelskede, de fleste

⁵⁹⁵ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 42.

⁵⁹⁶ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 43.

⁵⁹⁷ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 78.

⁵⁹⁸ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 84.

⁵⁹⁹ Ibid.

⁶⁰⁰ Ibid.

væner sig til tilværelsen, og de fleste prøver at finde ud af, hvorfor det lige præcis er dem, som har været ude for denne katastrofe, denne forskydning i tiden, og om det måske også giver nogle muligheder for at gennemtænke sit liv, eventuelt gøre en forskel.

Sociologen Henry er i gang med at skrive en bog om menneskets veludviklede omstillingsevne, da tiden går af led. ”Han mente, at det var et særligt træk ved det at være menneske. Evnen til at afklippe fortiden og gå i en helt anden retning. Genopfinde sig selv,” fortæller Tara.⁶⁰¹ ”Han kaldte det vores abruptive evne. Eller en trang. Måske kunne det ligefrem forklare vores succes som art,”⁶⁰² tilføjer hun og kommer dermed ind på et andet tema, som er den posthumanistiske fortolkning af evolutionsteorien, hvor mennesket ikke opfattes som endepunktet på en lineær udvikling, som skal herske over andre arter, men som en art, der i kraft af sine egenskaber har et større ansvar end andre arter. Jeg vil komme tilbage til dette i næste kapitel, men vil dvæle lidt ved Henrys opfattelse af bruddet i tiden. Henry opfatter den standsede tid som en slags mulighed for at gentænke sit eget liv og for at blive en anden.⁶⁰³ ”Han sagde, at han vel havde været stresset. Eller været i krise. Hvilket ikke var overraskende, mente han. Og han var begyndt at tænke, at det var hans stress eller hans krise, der havde sendt ham ud af tiden.”⁶⁰⁴ Henry havde siddet fast i en ”arbejdsboble”, og hans første reaktion, efter at tiden gik af led, var en lettelse, for han følte, han endelig havde mere tid til at færdiggøre sine arbejdsopgaver. Langsomt går det dog op for ham, at intet af det, han havde foretaget sig, havde sat spor i den forskudte tid, og det begynder også at gå op for ham, at det ville have været det samme, hvis tiden ikke var gået i stå. ”Det meste af det, han havde lavet, havde slet ikke givet mening.”⁶⁰⁵ Det har Tara svært ved at forstå, men Henry forklarer meningsløsheden i sit arbejde: ”Kommentarer til artikler, der ikke ville blive meget bedre af hans respons, men stadig kun være standardartikler, der ville blive trykt og glemt og ikke ændrede andet end længden på forfatterens cv, men heller ikke det betød noget, for alle andre gjorde det samme, så deres cv’er blev også længere.”⁶⁰⁶ Han fortsætter og forklarer, hvordan han ved at opdage det formålsløse i sit arbejde, blev fri til at læse og tænke, uden at hele tiden skulle tænke på produktivitet og effektivitet. Balle skriver: ”Nu var han begyndt at tænke

⁶⁰¹ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 34.

⁶⁰² Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 35.

⁶⁰³ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 34.

⁶⁰⁴ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 41

⁶⁰⁵ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 38.

⁶⁰⁶ Ibid.

igen. [...] han var begyndt at se sig omkring uden at vide, hvad han skulle gøre af det, han så.”⁶⁰⁷ Henry befinder sig i en heterotopi, hvor modernismens krav om effektivitet, produktivitet og hastighed ikke påvirker ham. Han begynder at resonere. ”*Ved midten af min vandring gennem livet, fandt jeg mig selv i den sorte skov*, sagde han. Det var, som om han pludselig fik fodfæste, da dagen gik i stå. Nu kunne han høre sine egne skridt i mørket.”⁶⁰⁸ Henry føler mere resonans i sin tilværelse efter bruddet. Der er ikke længere noget, der haster. Han kan dvæle i tiden.

Modsat Henry finder Tara, på det tidspunkt, ikke ro. Hun er optaget af tanken om hvordan de, som lever i det af tiden afgrænsede samfund, sætter spor på verden udenfor. Tara er bekymret over, at hun spiser af verden. Hun ser sig selv som et monster. ”Et uhyre i den attende november.”⁶⁰⁹ Til Henry siger hun, ”I øvrigt ville jeg hellere være en hamster i et hamsterhjul, der dyrkede porrer og bladbeder til ingen verdens nytte, end jeg ville være et monster, der sad i en enkelt dag og fortærede verden bid for bid.”⁶¹⁰ Som romanen skrider frem, bliver den tanke om, hvordan de som lever i et tidshul, påvirker verden udenfor, mere påtrængende. Når de køber varer i et supermarked, forsvinder varerne med dem ind i tidshullet. Varerne vender ikke tilbage til hylderne, selvom den attende november indfinder sig igen og igen. De, som sidder fast i tiden, har også svært ved at få ting til at gro. De prøver at dyrke grøntsager, at være selvforsynende, men det går langsomt. Det er en umulig opgave. De må spise af verdens ressourcer. Deres heterotopi, deres alternative samfund, er ikke et isoleret samfund. Den påvirker også samfundet udenfor. Det er et dialektisk forhold.

De, som lever i tidshullet, kan påvirke dem, der lever i den fremadskridende normale tid på godt og ondt. De kan for eksempel forhindre et dødsfald eller i hvert fald forsinke det. Men de kan også være årsagen til et dødsfald. De kan sætte folk ud af deres takt og få dem til at gøre andre ting, end de er ”programmeret” til at gøre, det vil sige få dem til at træde ud af deres mønster, som Balle formulerer det i romanen.⁶¹¹ En af

⁶⁰⁷ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 41.

⁶⁰⁸ Ibid. Sætningen ”*Ved midte af min vandring gennem livet, fandt jeg mig selv i den sorte skov*” er skrevet med kursiv, og selvom Balle ikke nævner det direkte, er det et citat fra *Den guddommelige komedie* af Dante. Den guddommelige komedie starter på følgende vers: ”Midtvejs på vores vandring gennem livet / befandt jeg mig i mørke, dybe skove, / forvildet fra den vej jeg burde følge.” Citeret fra Dante Alighieri, *Dantes guddommelige komedie*, oversat af Ole Meyer, København: Mulitvers, 2013, s. 43.

⁶⁰⁹ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 22.

⁶¹⁰ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 40.

⁶¹¹ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 167-169.

personerne fortæller, at hun var besvimet i sin bil og kørt ind i en cyklist, der døde. Selvom cyklisten ikke befandt sig i den fremadskridende tid, vågnede han ikke op til en ny attende november dagen efter. ”Det er os, der kan dø i den attende. Der er os, der bliver gamle i den attende. Syge i den attende. Og, sagde hun, det er os, der kan slå ihjel i den attende, ikke de andre,” forklarer personen, der har forårsaget ulykken.⁶¹² Folk, der levede i den fremadskridende tid kunne ”blive ramt af os,” uddyber hun.⁶¹³ ”Vi var med andre ord ikke bare monstre, der spiste vores verden op [...], men vi var også monstre, der kunne sende folk helt ud af tiden.”⁶¹⁴ De kan ændre forholdene og påvirke skæbnen hos dem, der lever i den fremadskridende tid. ”Vi er en sværm af monstre,” fortæller Tara.⁶¹⁵

Monstre kan dræbe, de kan gøre skade, de kan tage af Jordens ressourcer og de har svært ved at få ting til at gro. De lever på og af Jorden i verden udenfor. Allerede i romanens første bind bliver Tara optaget af tanken om, at hun er et monster, og her møder vi også monstrets modspiller, spøgelse. Tara gemmer sig i gæsteværelset i sit hus og lytter til Thomas, der bevæger sig rundt i det samme mønster igen og igen. Hun fortæller:

Der er spøgelse og monstre. Det er Thomas, der er spøgelse, og det er mig, der er et monster. [...] Det var sådan, det var, mens vi var sammen. Tingene forsvandt, når de var spist. Vi brugte af verden. Men når Thomas er alene, er der intet, der forsvinder. Det var mig, der fik dem til at forsvinde. Det må være sådan, det er. Jeg lever i en tid, der æder verden op. [...] Thomas er et spøgelse, og jeg er et monster. Det er sådan, det er. Det er tiden, der har gjort det. Uden mig er Thomas et spøgelse, men jeg er et monster, et uhyre, et skadedyr.⁶¹⁶

Lidt senere tænker Tara igen på sig selv som monster og på Thomas, der lever i den fremadskridende tid, som spøgelse:

Det er ikke, fordi jeg ikke har vidst det. Det er ikke, fordi jeg ikke har set hylderne blive tomme, men nu er det et problem. Det gør en forskel. Hvis Thomas er et spøgelse, og jeg er et monster, er afstanden større, end jeg troede. Thomas sætter ingen spor i verden, jeg æder den op. Han er et mønster i huset, jeg er et monster

⁶¹² Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 145.

⁶¹³ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 146.

⁶¹⁴ Ibid.

⁶¹⁵ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 97.

⁶¹⁶ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 102 og 104.

i værelset. Hvis jeg går derind, bliver vi til to monstre. Jeg trækker ham ind i min monsterverden, og vi spiser for to. Det er mig, der gør en forskel. Han er et spøgelse, og spøgelse går igen. Og igen. Monstre tramper gennem verden og lægger den øde. [...] Hvor længe kan min lille verden holde til mig?⁶¹⁷

Disse tanker hjemsøger Tara igen og igen. I romanens andet bind prøver hun at rejse for at undgå at tømme haven for grøntsager og butikkerne for varer. Hun tænker: ”Jeg ønsker ikke at være et monster. Jeg balancerer, jeg træder forsigtigt i verden, jeg gør mine spor så små, jeg kan.”⁶¹⁸ Hun finder forretninger med udløbsvarer, der skal kasserers og besøger bagerier sent på dagen for at købe brød, der ikke kan sælges dagen efter. I tredje bind, når hun har dannet et lille samfund sammen med Henry, Olga og Ralf, tænker hun:

I virkeligheden er vi monstre. Fire mennesker er ikke mange, men fire mennesker kan gøre et stort indhug i verden. Vi ser det i kælderen, og vi begynder at se spor i det nærmeste supermarked. Det er grøntsager og brød, der er forsvundet. Det er yoghurt og æg. Det er osteafdelingen, der bliver tommere, og det er hylderne med abrikosmarmelade og müsli, der langsomt bliver tømt. [...] Men vi ønsker ikke at være monstre. Vi diskuterer løsninger. Vi organiserer vores indkøb. Henry er ansvarlig for forsyningerne. Han tager på markeder ved lukketid. Han køber brød og grønt, der skal kasserers. Han kører til butikker i omegnen, han ser muligheder i en kasse med plettede bananer, han slæber kasser med æbler, trætte citroner eller halvgamle druer, han laver aftaler med lokale producenter om at hente ting, der [...] snart skal smides ud.⁶¹⁹

Samfundet, Tara lever i, bliver et spejl for det samfund, læseren lever i. Balle beskriver, hvordan mennesker æder af Jordens ressourcer, og hvordan de ved at organisere sig selv og gentænke deres forbrug kunne leve i en bedre balance med den verden, der omslutter dem. Efterhånden som romanen skrider frem, begynder Tara at spise mad, der skal kasserers. Henry synes i begyndelsen, at det er en overreaktion. ”Vi tømmer vores verden, men hvilken forskel skulle det gøre?” mener Henry, da Tara først møder ham.⁶²⁰ Senere er det Henry, som organiserer og henter mad, der skal smides ud, til kollektivet, de lever

⁶¹⁷ Balle, *Om udregning af rumfang I*, s. 105.

⁶¹⁸ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 145.

⁶¹⁹ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 165.

⁶²⁰ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 27.

sammen i, først i Tyskland og senere i Belgien. ”Han var begyndt at samle oplysninger om grossister og distributører og forretninger, hvor man kunne spørge efter overskudsvarer.”⁶²¹

Det er denne jordforbindelse, der er forbundet med mad og andre nødvendigheder, der gør, at de ikke kan rive sig løs fra det samfund, de kom fra. De er ikke frie. ”Hvis vi ikke engang kan dyrke det, der skal til, for at vi selv kan overleve, er vores forskning ikke fri.”⁶²² De må tage ansvar for dem, de deler Jorden med. Budskabet kan være, at det må vi, som Balle fortæller historien, også gøre. Vi kan ikke dyrke vores frihed, hvis vi bliver ved med at tage fra andre arter og andre verdensdele. Vi må tage ansvar og anerkende, hvordan vi påvirker andre væsener i det jordiske.

Men hvor kommer begreberne monstre og spøgelse fra? Hvilke teorier er det, Balle henviser til, når hun lader Tara gentage igen og igen, at hun er et monster, og at Thomas er et spøgelse? Der er højst sandsynligt, at Solvej Balle har kendt til antologien *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, da hun skrev sin roman.⁶²³ Antologien er redigeret af Anna Tsing, Elaine Gan, Heather Swanson and Nils Bubandt og var blandt resultaterne af forskningsprojektet AURA (Aarhus University Research on the Anthropocene) ved Aarhus Universitet i 2013-2018.⁶²⁴ Antologien indeholder artikler af videnskabsfolk og forfattere fra forskellige discipliner, blandt andet Donna Haraway som skrev om at blive i besværet, Ursula K. Le Guin, der skrev om sin bæreposeteori, Karen Barad, der skrev om spøgelse i landskabet og tiden, kvanteteori og atombomber og Andreas Hejnlø, som skrev om evolutionsteorien og komplekse relationer. Alt sammen temaer, Balle skriver om i sin roman. Begreberne spøgelse og monstre er også et gennemgående tema i antologien, som titlen hentyder til. Anna Tsing skriver om idéen bag begrebet monster:

Monsters are useful figures with which to think the Anthropocene, this time of massive human transformations of multispecies life and their uneven effects. Monsters are the wonders of symbiosis *and* the threats of ecological disruption. [...] The monsters in this book, then, have a double meaning: on one hand, they

⁶²¹ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 70

⁶²² Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 157.

⁶²³ Anna Tsing et al., *Arts of Living on a Damaged Planet*.

⁶²⁴ Om Aura projektet kan læses her: Aura: Aarhus University Research on the Anthropocene, tilgængeligt 19. november 2024 <https://anthropocene.au.dk/>

help us pay attention to ancient chimeric entanglements; on the other, they point us toward the monstrosities of modern Man. Monsters ask us to consider the wonders and terrors of symbiotic entanglement in the Anthropocene.⁶²⁵

På samme måde kan Balles gentagende beskrivelse af mennesket som et monster hjælpe os til at se det moderne menneske, som et monster, der spiser af verden uden at tænke over de jordiske relationer med frygtelige konsekvenser for både klima og biodiversitet til følge. Både monstre og spøgelse kan hjælpe os til at bemærke vores tilknytningsforhold såvel til andre levende væsener som til tiden, som Tsing forklarer.⁶²⁶ Mens monstre indgår i forskellige symbiotiske relationer, hjælper spøgelse os med at få øje på forskellige relationer, vi kan indgå i. Tsing sammenligner spøgelse med lav. Det ikke altid synligt, men tæt flettet sammen med forskellige former for liv, der ændrer form over lang tid. Når vi ikke er her mere, vil spøgelse blive ved med at hjem søge Jorden. De vil overleve, når alt andet er blevet udslettet. Før menneskeheden begyndte at tælle år, måneder, uger, dage, timer, minutter, sekunder, levede mennesker også i en tid. Spøgelse er en påmindelse om, at vores måde at opfatte tiden ikke er den eneste mulige. Det, som opfattes som afslutning for menneskeheden, er måske ikke en afslutning. Spøgelse er som lav, de kommer tilmed til at tilpasse sig og overleve menneskets udslettelse af sig selv og utallige andre arter. Tsing skriver, "Lichens are ghosts that haunt us from the past, but they also peer at us from the future without us. These temporal feats alert us that the time of modernity is not the only kind of time, and that our metronomic synchrony is not the only time that matters."⁶²⁷ Tsing understreger, at spøgelse minder os om, at vi bor i en udmattet tid, "a time of rupture, a world haunted with the threat of extinction,"⁶²⁸ og påpeger meget klart, som skrevet ud af Balles roman, at spøgelse, som selv ikke kan huske, forstyrrer vores traditionelle tidsfornemmelse.⁶²⁹

Er vi måske både monstre, der æder af verden og spøgelse, der indgår i forskellige relationer uden selv at lægge mærke til det, og intet husker? Balle leger med denne dobbelttydighed i romanen, og på et tidspunkt føles det næsten, som om Tara er et

⁶²⁵ Anna Tsing et al., *Arts of Living on a Damaged Planet*, s. M2

⁶²⁶ Anna Tsing et al., *Arts of Living on a Damaged Planet*, s. M7.

⁶²⁷ Anna Tsing et al., *Arts of Living on a Damaged Planet*, s. G9-10.

⁶²⁸ Anna Tsing et al., *Arts of Living on a Damaged Planet*, s. G6.

⁶²⁹ Anna Tsing et al., *Arts of Living on a Damaged Planet*, s. G9.

genfærd, der besøger sin gamle verden indimellem, når hun banker på døren hos Thomas, eller hjemme hos sine forældre. Er hun eventuelt både et monster, der spiser af verden og et spøgelse, som minder os om, at vi bor i en udmattet verden? Eller er de, som ikke kan mærke en forandring, selvom tiden skrider frem for andre og nærmer sig katastrofen, de rigtige spøgelse? De, som lever, som om de ikke husker noget? Ikke lærer noget? De, som lever, som om tiden er gået i stå?

Da Tara på dag 4541 i den standsede tid besøger Thomas, er hun blevet synligt ældre. Hendes krop er blevet ældre. Hun har samlet på minder og erfaringer. ”Men Thomas var den samme.”⁶³⁰ Erindringerne og minderne hober sig op i Taras tanker, men Thomas husker ingenting og til sidst, er det disse erfaringer, der gør det svært for dem at være sammen. Hun holder op med at besøge ham. Hun ønsker ikke længere lege, at hun er den samme som før, at intet har forandret sig. Hun har forandret sig. Thomas har ikke. Han kan ikke huske alle de dage, de har været sammen i den attende november. Hun samler på erfaringer. Han står stille. Den sidste dag, hun kommer forbi deres hus, er på dag 10447. Der er gået mere end 28 år, siden Tara blev fanget i tidssløjfen, men Thomas ser ikke ud til at mærke noget, så længe han ikke forstyrres i sit mønster. Tara fortæller:

Jeg kunne se omridset af Thomas i stuen, en fjern bekendt, som jeg ikke ville forstyrre. Jeg skyndte mig forbi og kastede kun et enkelt blik derind, men jeg tror ikke, det ville have gjort nogen forskel, om han havde set ud på gaden i samme øjeblik. Selv hvis han havde stået i køkkenet, og jeg kom til syne i lyset fra gadelygten, ville han ikke have gættet, at den midaldrende kvinde bærende på to tæpper var hans Tara.⁶³¹

Selvom Tara holder op med at besøge Thomas, har hun svært ved at tage afsked med ham. Hun besøger ham, som man besøger et minde. Hun lukker sig ind i sit hus og gemmer sig i gæsteværelset, lytter til hans lyde og lister selv rundt i huset. Den sidste nat hun er på besøg, kan hun ikke lade være med at gå op i soveværelset, hvor Thomas ligger og sover:

⁶³⁰ Balle, *Om udregning af rumfang V*, 21.

⁶³¹ Balle, *Om udregning af rumfang V*, 182.

Jeg stod ganske stille og lod mine øjne vænne sig til mørket. Der faldt lidt lys fra gadelygten ind i rummet gennem en sprække ved gardinet, og efterhånden kunne jeg se mennesket i sengen lidt tydeligere, og så var det, at det gik op for mig, at noget var helt forkert. Det var ikke Thomas, der lå der i sengen. Det var ikke min mand, og det var ikke min tabte elskede. Det var et ungt menneske, der havde lagt sig i Thomas' seng. Eller sådan føltes det. Som om der var sket en forskydning.⁶³²

Hun fortsætter med at forklare for sig selv og den, hun skriver til:

Jeg ved selvfølgelig godt, at det var mig, der var noget galt med. At det var min hjerne, der havde ændret på mit billede af Thomas, så personen i sengen ikke kunne være ham. Min hjerne må have troet, at Thomas var fulgt med tiden, at han var blevet ældre som alle os andre, og når der ikke lå en mand på min egen alder, på mine venners alder, kunne det ikke være Thomas. [...] Det føltes, som om vi var gået hver til sit, og jeg var kommet på besøg og havde ventet at møde en ældre Thomas, der passede til den tid, der var gået. [...] Men den ældre Thomas var ingen steder at finde. Han var borte og var blevet byttet ud med et menneske, der var alt for ungt. Det var uhyggeligt. Som at se ind i en anden dimension, et fremmed univers, og jeg tænkte, at netop sådan måtte det være for Thomas, hvis han slog øjnene op og så en helt anden Tara stå og betragte ham fra døråbningen i hans soveværelse.⁶³³

Men Thomas slår ikke øjnene op. Han sover videre. Er han et spøgelse eller måske et monster, der ikke mærker, hvordan verden skrider fremad? Er det Thomas, der er fanget i tiden, men ikke Tara? Har vi, som lever i den såkaldte fremadskridende tid, eventuelt mistet tidsfølelsen? Er Thomas et spøgelse, og er spøgelse en metafor for alle os, der ikke er i stand til at leve livet i bevidstheden om, hvor verden er på vej hen. Er Tara et spøgelse, et genfærd der hjemsøger os og vores dårlige samvittighed? Eller er det omvendt? Er Thomas et spøgelse? Er vi, som lever i den fremadskridende tid, spøgelser, der ikke lægger mærke til det traumatiske brud. Eller er vi monstre, der spiser af verden? Er vi måske både monstre og spøgelser? Er Tara begge dele?

⁶³² Balle, *Om udregning af rumfang V*, 185-186.

⁶³³ Ibid.

Hvis Tara er et monster, så er hun i hvert fald et monster, der er bevidst om sine relationer til det jordiske. Hun prøver lige fra starten at leve uden at sætte for store spor på Jorden, og når hun falder til ro i den attende november, begynder hun også at nyde muligheden for at dvæle i tiden. Hun lytter og lægger mærke til verden omkring sig. Hun føler indre ro. Den sidste nat i sit gamle hus lister hun op i soveværelset og betragter Thomas sove. Hun betragter ham og fortæller, hvordan hun, mens hun ser på ham, også lytter til omgivelserne og reagerer. Hun resonerer. Hun fortæller:

Og så er det, at fluen pludselig kan høres. Dens lyd truer med at vække den sovende Thomas, men den vækker ham ikke. Den gør ansatser til at lande på ham, den summer i mørket, i lysstriben fra vinduet, i mørket igen, den lander på væggen, den lander på dynen nær hans arm, den er ved at røre ham, han risikerer at vågne.

Den er for tæt på, og jeg er for langt borte. Afstanden er for stor. Den får mig til at smile, kroppens afstand, fluens nærhed. Den kan nærme sig. Jeg kan ikke. Jeg nærmer mig alligevel, jeg vifter fluen væk, han vender sig, jeg vifter, jeg åbner døren, men den vil ikke ud. Den flyver ind igen. Den nærmer sig vinduet, støder imod ruden, summer sig hen over glasset, den larmer, og Thomas risikerer at vågne. Han risikerer at se mig. Den nærmer sig igen, jeg vifter den bort, åbner døren, sender den ud, følger selv med, trækker vejret.⁶³⁴

Tara har fundet ro. Hun har lært at dvæle poetisk og at resonere med sine omgivelser. Rosas udsagn om det fortryllende snefnug, som jeg berørte i 12. kapitel, befinder sig måske også i Balles beskrivelse af Taras rejse til Nordskandinavien.

Sneen faldt tæt i store flager, der svævede hid og did, tøvende på grund af deres størrelse. Vores tog var endnu ikke ankommet, og vi blev stående ved vinduet og så de enorme snefnug svæve over tage og jernbanespor. Flere rejsende havde samlet sig ved ruderne, og sammen stod vi og betragtede sneen, der faldt derude og lagde sig på tagene over perronerne, på de tomme skinner og sikkert på gaderne omkring stationen, på huse og veje, vi ikke kunne se for mængden af

⁶³⁴ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 191.

faldende sne, der havde fyldt luften. Vi stod som i en beholder af glas, ikke som i en af de glaskupler, man kan købe som souvenirs, og hvor sneen falder over en by eller en bygning, hvis man ryster kuplen, men omvendt, det var verden udenfor, der var blevet rystet, vi var i ro, og sneen faldt og faldt uden for stationen, som med ét havde forvandlet sig fra en tilfældig jernbanestation til en attraktion, en magisk lokalitet.⁶³⁵

Her beskriver Balle, ligesom Hartmut Rosa, den fortryllende effekt et snefnug kan have, hvis vi giver os tid til at stoppe op, lytte og mærke.

Begrebet resonans bliver ikke brugt i romanen, men i det fjerde bind beskrives en spirituel praksis, *dadirri*, som har sin oprindelse hos oprindelige folk i Australien, og går ud på at både lytte til verden og svare tilbage.⁶³⁶ ”Det var en måde at lytte på,” forklarer en af Taras bofæller og beskriver det som ”en fredfyldt lytten til omgivelserne, til skoven eller vandet.”⁶³⁷ Jeg har valgt ikke at gå dybere ind i meningen med *dadirri*, men beskrivelsen, Balle gengiver i sin roman, minder på mange måder om den resonanserfaring, jeg læser om hos Rosa, og der er flere ting, der kunne henvise til Rosas resonansteori og kritik af det højhastighedssamfund, der er udsprunget af fremskridtsteorien og det modernistiske samfund. Højhastighedssamfundet fører til en rastløshed, og denne rastløshed bruger Rosa resonans til at kæmpe imod.

I den heterotopi Tara lever i, er der også nogle, der er rastløse og vil bruge tidssløjfen til at udforske verden, rejse, se mere, opleve flere ting, og mærke årtiderne. Tara mærker også denne længsel, og især længslen efter at rejse og mærke årtiderne. I andet bind rejser hun nordpå for at opleve sne og kulde, og derefter sydpå for at finde et sted med sol og varme. Tara føler en trang til at mærke verden, men hun føler også en stor trang til at opleve de genkendelige ændringer i klimaet, hun plejede at relatere til årtiderne. ”Skal jeg have en fremtid, må jeg have år, og skal jeg have år, må jeg have årtider. Uden årtider, ingen tid,” siger hun i andet bind.⁶³⁸ Men det er også i dette bind, hun taler om klimaforandringer med de mennesker, hun møder på sin rejse. ”Vi talte mest om vejret,” siger hun, når hun fortæller om en lastbilchauffør, der giver hende et lift. ”Om

⁶³⁵ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 65.

⁶³⁶ Miriam Rose Foundation, ”Dadiiri. Inner Deep Listening and Quiet Still Awareness,” tilgået 25. marts 2025 <https://www.miriamrosefoundation.org.au/dadirri/>

⁶³⁷ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 83.

⁶³⁸ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 76.

vintrene, der var blevet mildere, og om stormene, der var blevet kraftigere,” tilføjer hun.⁶³⁹ I tredje bind bliver der også talt om klimaforandringer og ”risikoen for oversvømmelser i fremtiden.”⁶⁴⁰ Tara mister lysten til at rejse. Hun har prøvet at bilde sig ind, at hun kan opleve virkelige årstider ved at rejse, men indser senere, at det ikke er rigtige årstider, kun en illusion. På den måde bliver læseren mindet om, hvad han kan gå glip af, hvis klimaforandringerne fortsætter, og de genkendelige årstider forsvinder. Vi kan ikke rejse væk. Men nogle prøver alligevel.

I fjerde bind taler Tara og Olga om årstidsmonstre, mennesker, der sidder fast i tiden, men flytter som turister fra det ene sted på Jorden til et andet. Olga siger, at ”hun ser det for sig: at de bruger verden op, at de lægger verden øde, hvor de kommer frem.”⁶⁴¹ Hun betragter dem som en græshoppesværme. ”De æder verden op og kræver mere, så snart de har tømt en restaurant eller en café eller en af de butikker, de besøger,” forklarer hun.⁶⁴² Tara føler sig ramt. Hun har også levet som et årstidsmonster. Hun har mærket, hvordan hun har tømt hylderne i supermarkederne, hvordan det har sat sine spor på forskellige steder, hun har rejst igennem. Hun er meget bevidst om sine jordiske relationer og har svært ved at se, hvordan de andre kan leve uden at bekymre sig om den måde, de påvirker verden. Olga kalder dem årstidsmonstre, men Tara tænker, at de måske er ønske-monstre. De ville ønske sig, at verden var anderledes end den er, og de vil have deres ønsker opfyldt, lige meget hvad det koster. De lever jo kun én gang! Tara fortæller:

Jeg ved ikke, om de er årstidsmonstre. Måske er de ønske-monstre. De spørger ikke, hvad der er at få. De spørger, hvad de ønsker sig og tager ud for at skaffe det. De ønsker mere og mere: nye steder, en bedre sommer end sidst, nye vinterretter, friskplukkede svampe fra fjerne skove, de ønsker nye venner og rejsekammerater, de ønsker nye sko og friske bær.⁶⁴³

Denne beskrivelse minder meget om, hvordan Rosa beskriver mennesket i vores højhastighedssamfund, mennesket, der altid vil opnå mere og mere. ”Der er bjerge, der skal bestiges, eksamener, der skal bestås, trin på karrierestigen, der skal nås, kærester,

⁶³⁹ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 87.

⁶⁴⁰ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 138.

⁶⁴¹ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 138.

⁶⁴² Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 140.

⁶⁴³ Ibid.

som skal erobres, steder, der skal besøges og fotograferes,“ siger Rosa i *Det ukontrollerbare* og tilføjer, at forskellige steder i samfundet bliver vi bombarderet med den besked „at nøglen til et godt, til et bedre liv ligger i udvidelsen af rækkevidden af vores verden.”⁶⁴⁴ Beskeden, vi bliver bombarderet med, er, at ”[v]ores liv bliver bedre, når det lykkes os at bringe mere af verden inden for rækkevidde.” som Rosa beskriver det.⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 12 og 15.

⁶⁴⁵ Rosa, *Det ukontrollerbare*, s. 15.

26. Fællesskaber (Balle)

Om udregning af rumfang er en spekulativ roman, en Gaia-fortælling, der viser os, hvordan mennesker kan leve sammen i fællesskab på en alternativ måde, en måde, der ikke er formet efter kapitalismens og modernitetens præmisser, men en måde, hvor folk dvæler i tiden, tænker bevidst om deres jordiske forbindelser og viser omsorg for hinanden. Jeg har brugt begrebet heterotopi til at beskrive dette alternative samfund, Balle tegner op, men vil samtidig understrege, at der ikke findes en heterotopi, der ikke har stærke forbindelse til den ydre verden og det større samfund, det ligger parallelt med. De, som lever i det alternative samfund i Balles roman, æder både fra det andet samfund og kan påvirke det ved at forstyrre de mønstre, folk lever efter i det andet samfund. Som jeg har været inde på i kapitlet, der gik forud, så kan de på godt og ondt både afstedkomme begivenheder, der gælder liv og død. Fra og med tredje bind diskuteres der grundigt om, og hvordan de, som danner det alternative samfund, muligvis kan forbygge både ulykker og dødsfald i det 'normale' samfund og på den måde bidrage til et bedre og lykkeligere liv.

Ralf, som vi møder for første gang i tredje bind, har dedikeret hele sit liv i den attende november til at samle informationer om ulykker, der muligvis kan forbygges. Han mener, at hver og en indsats kan gøre en forskel og bliver "besat af tanken om at forhindre verdens ulykker" eller kritiske hændelser, som han kalder dem.⁶⁴⁶ Det kan være trafikulykker, selvmord eller forbrydelser, som kommer til at ændre folks liv for evigt, hvis ikke nogen griber ind. "Vi kan samle informationer om alle den attende novembers tragedier og uheld. Vi kan advare folk på vej mod afgrunden,"⁶⁴⁷ forklarer Ralf, der bruger det meste af sin tid i den attende november på et computerprogram, som både kan samle ulykker og sende advarsler. "Enhver redning, enhver udstrakt hånd, enhver hjælpsom gerning er en ændring af verdens gang," påstår Ralf, som håber, at deres redninger vil følge med til den nittende november, hvis tiden igen bliver normal. Han tror, de er strandet i den attende november, fordi de skulle udføre en opgave.⁶⁴⁸ Henry mener, "at det lød, som om han var ved at gøre klar til dommedag."⁶⁴⁹ Alligevel går han med på Ralfs projekt

⁶⁴⁶ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 122.

⁶⁴⁷ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 147.

⁶⁴⁸ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 152-153.

⁶⁴⁹ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 153.

til sidst, og det gør Tara også. De vil gerne være med til at forhindre ulykker, eller rette på detaljer, som de kalder det, men Olga kan ikke forstå, hvorfor de vil bruge deres tid på så små ting. ”Olga havde hævdet, at Ralf trods alle sine gode intentioner gik omkring med verdens mindste sandsæk i lommen uden at ville forstå, at han var midt i en gigantisk storm.”⁶⁵⁰ Hun vil ikke ændre på detaljer, hun vil ændre systemer.

Men vi måtte ikke misforstå hende, sagde hun. Det var ikke, fordi hun mente, der var noget galt i at hjælpe: at standse et uopmærksomt barn ved en jernbaneoverskæring, at hjælpe en selvmordskandidat, at standse et overfald, at forhindre en arbejdsulykke. Men hvis problemet var den manglende sikkerhed på togstationen, som igen skyldtes aktionærernes krav om større afkast, eller hvis det var de vilkår, mennesker lever under, der skabte de kritiske situationer, var man jo lige vidt. Hvis et trafikdræbt barn havde været uopmærksomt på vej til skole, fordi det først fik noget at spise, når det havde fået sin school dinner, var det jo det, der skulle ændres. Barnet ville ikke blive reddet, før forældrene fik råd til at købe morgenmad.⁶⁵¹

Olga vil systemforandringer, hun ønsker ikke ”at komme tilbage til normaltid, som hun kaldte det, uden at have grebet chancen for at forandre verden.”⁶⁵²

Det er lidt fristende at overføre den diskussion, der udfolder sig her mellem Olga og de andre, på klimaforandringerne og vores reaktion på dem. Skal der systemforandringer til, eller er det i orden at nøjes med små indsatser, der måske ikke ændrer hele systemer, men alligevel gør livet i det jordiske lidt bedre? Eller som Balle skriver i forlængelse af denne diskussion mellem Ralf og Olga: ”Spørgsmålet er, hvordan man gør sig klar til at vågne.”⁶⁵³ Hvordan gør man sig klar til at vågne er et af de store spørgsmål og det andet er, hvordan vækker man dem, som ikke vil vækkes? I femte bind reflekterer Tara over dette spørgsmål: ”For selv hvis man kunne informere folk om de ulykker, der stod og ventede på dem lige om hjørnet, kunne man ikke være sikker på, at de ville lytte.”⁶⁵⁴ Hvordan får vi folk til at lytte, når vi fortæller dem, at det vil gå galt, hvis de bare fortsætter deres liv, som om intet er hændt? På det tidspunkt har de prøvekørt

⁶⁵⁰ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 113.

⁶⁵¹ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 135.

⁶⁵² Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 136.

⁶⁵³ Ibid.

⁶⁵⁴ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 40.

det systematiske ulykke- og advarselssystem, Ralf har opfundet, og Tara er kommet til denne konklusion:

... man kan ikke antage, at mennesker gør det, der forventes, selv om de bliver informeret præcist om, hvad der vil ske, hvis de ikke ændrer retning. Somme tider var folk bare kritiske, nogle var mistroiske, andre var selvovervurderende og troede nærmest ikke, at der kunne ske dem noget. Ingen skulle bede dem om at passe på. Eller skifte retning.⁶⁵⁵

Metaforisk kunne det lyde som spørgsmålet om, hvordan vi skal få folk til at lytte, når vi siger, at det er klimakatastrofer, der venter lige om hjørnet, hvis vi bare fortsætter vores levemåder, som om intet er hændt. Problemet er måske, at vi ikke kan forklare en traumatisk hændelse, vi kan ikke forberede os på noget, der overskrider sproget og tilhører tavsheden. Vi kan ikke forklare det reelle uden at ændre det til en realitet, vi kan forholde os til. På den måde bliver faren ikke så skrækkelig, og derfor kan det være svært at forklare for andre. Måske forstår vi det først, når vi føler traumet på vores egen krop.

Tara og de fleste andre har oplevet forskydningen i tiden som et traumatisk brud, og som jeg har forklaret tidligere, så er det meget almindeligt, at mennesker føler, at de ikke kan bruge de ord, de er vant til at bruge, når de har oplevet et traume. Mødet med det reelle overskrider de ord, vi er vant til at bruge, når vi beskriver den virkelighed, vi føler os hjemme i. Traumet efterlader den traumatiserede tavs og hjemløs, som jeg har beskrevet tidligere. I *Om udregning af rumfang* beskriver Balle menneskers traumatiske reaktion og behov for at genfinde og genskabe ord til at skabe fortællinger med. Men nogle har svært ved at genfinde ordene og komme ud af *acting-out*-tilstanden. En af dem er Karna. Tara skildrer hende på følgende måde:

Hun var gået helt ned i tempo, alle hendes bevægelser var blevet sørgmodige. Det lød, som om hun aldrig helt var kommet sig over chokket. Hun havde aldrig haft en følelse af ombygning, af indre konstruktionsarbejder, snerydning, af pludselig klarhed. At hun blev bygget om til opgaven. Hun havde aldrig accepteret tingenes tilstand. Hun var blevet sørgmodig, ikke vred, ikke bange, ikke urolig eller svimmel, kun trist og fuld af undren over, at det kunne ske. At

⁶⁵⁵ Ibid.

det var muligt. [...] En stum melankoli. En ulykke som ingen forstod. Hun havde fortalt det til sine nærmeste venner, men selvom de troede hende, forstod de ikke, hvordan hun havde det, og jo mindre de forstod, des mere sorgfuld blev hun.⁶⁵⁶

Karna er blevet stum og sorgfuld, melankolsk, fordi hun føler, at de, som siger, at de forstår, ikke helt forstår alligevel. Ingen, som ikke selv har oplevet det traumatiske brud på samme måde, kan forstå følelsen. Hvordan kan vi komme videre, hvis vi ikke har ord til at beskrive det, vi oplever. Tara forklarer, „Jeg tror først hun føler sig forstået, når det sprog, vi bruger, rummer hendes følelser og hendes situation. [...] For selv om vi bruger de forkerte ord, og selv om vi ikke helt forstår, hvordan hun har det, så ved vi, hvad det er, hun taler om med sorg i stemmen. Vi forstår, hvad det er, vi ikke kan indfange med ord.”⁶⁵⁷ Tara tilføjer, at når de nu er blevet så mange i den attende november, så begynder det at blive normalt. Erfaringer hober sig op, og de har flere og flere minder fra den attende november, de kan dele med hinanden. De genfinder sproget, bruger det til at snakke om den fælles verden, de gradvist er begyndt at føle sig hjemme i. „Men så begynder man at trække vejret. Så færdes man hjemmevant blandt mennesker,” forklarer Tara, og tilføjer ”Det er en verden, der er blevet fælles.”⁶⁵⁸

Traumet er ikke kun tæt forbundet med livet og vores levede erfaring. Det er altid også forbundet med et tab, og meget tit også med døden. Bevidsthed om døden frem for benægtelse af døden er en af de ting, *Om udregning af rumfang* handler om. Det gælder især bind fire og fem, hvor Tara og hendes medmennesker i den attende november begynder at mærke, hvordan tiden sætter spor på deres kroppe. Til sidst begynder de også at forstå, at de vil blive gamle, måske syge, og til sidst dø. ”Måske er vi alle en smule urolige,” fortæller Tara i fjerde bind. Hun forklarer: ”Vi har prøvet før: at miste en verden, vi kendte. Vi ved, at man ikke kan være sikker på noget. Eller nogen. Som om et andet menneske er en gave, vi skal passe på.”⁶⁵⁹ Senere tilføjer hun: ”... vi ved ikke længere, om vi er forskellige eller alt for ens, men vi er det sammen, filtret ind i hinanden eller groet sammen, næsten for tæt, og det er ikke til at se, hvor noget begynder, eller, hvor det

⁶⁵⁶ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 90.

⁶⁵⁷ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 92-93.

⁶⁵⁸ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 94 og 95.

⁶⁵⁹ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 42.

slutter.”⁶⁶⁰ Det er den fælles erfaring, der har ført dem sammen og denne fælles erfaring skaber et stærkt sammenhold.

Bevidstheden om dødens truende nærvær gør ofte, at mennesker værdsætter det, de har her og nu. Foucault beskrev, som jeg har forklaret i 2. kapitel, hvordan fornægtelsen af døden i det nittende århundrede var tæt forbundet med behovet for at øge hastigheden og produktiviteten. Når man hele tiden skal nå nogle mål, løbe hurtigere, springe længere, klatre højere og producere mere, har man ikke tid til at dvæle ved tanken om døden, om at tiden slipper op. Når man derimod dvæler i tiden, som Tara gør, kan tanken om døden nemt blive påtrængende. Tara og de andre beboere i det alternative samfund har masser af tid, men bevidstheden om, at de også er kropslige væsener, som ikke undslipper dødens truende nærvær, gør, at de fleste begynder at holde af deres standsede dag, holde af langsomheden, stilheden. Som en af karaktererne forklarer:

Man kommer til at holde af sin standsede dag. Man opdager hvor tåbeligt hele den fremadskridende tid opførte sig. Ja, man skal jo dø. Og tiden går. Og vi skal sikkert stadig dø, og tiden går jo på en måde også her i vores novemberdag. Men det bliver tydeligt, hvor idiotisk det er: livet i den fremadskridende tid. Eller var. Før vi standsede op. Hvor tåbeligt kan man bruge sit liv i en tid, der går? Det evigt fremadstræbende nonsens. Det bliver tydeligt, at mennesker har fundet en måde at leve på, der bare tromler og konsumerer og galopperer og bombarderer og kræver mere og mere. Som om vi lige skal give den fremadskridende tid en hjælpende hånd, så den bliver endnu mere fremadskridende og massakrerende og ødelæggende. Som om vi ikke kan få kapløb nok, forbrug nok, fremdrift og fremskridt nok. Som om vi forsøger at smadre så meget, vi kan, før vi skal dø. Som om man løber om kap med tiden selv: hvis du, fremadskridende tid, vil jage mig, skal jeg vise dig, at jeg kan matche din hærgen.

Alt det er vi sluppet for. Vi bliver ikke stakåndede af endnu en dag og en ny dag og så en dag mere, der vil videre og videre. Vi får ro på. Vi trækker vejret. Vi kan begynde at tænke. Vi kan ikke komme nogen vegne, og så, ganske langsomt, falder roen på os.⁶⁶¹

⁶⁶⁰ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 136.

⁶⁶¹ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 79.

Dette udsagn giver genklang i det, Henry sagde i det tredje bind, at han endelig havde fået tid til at sætte farten ned og tænke og læse uden at producere artikler og viden, der ikke "betød noget."⁶⁶² Selvom han savner at kunne dele livet med sin søn, føler Henry sig på mange måder heldig at være strandet i tiden og få denne chance for at leve livet på en ny måde. Han er ikke den eneste. Der er flere, der føler sig heldige over at have fået mulighed for at stige ud af hamsterhjulet, stige ud af kapitalismen, hastigheden og forbrugersamfundet. Lidt som nogle af os måtte gøre det til en vis grad, da covid-epidemien herskede, og Balle skrev de første bind af romanen færdige. Og i det hele taget mærker man en svag henvisning til covid-epidemien i romanen, og hvordan den sænkede farten i samfundet. "Vi får ro på. Vi trækker vejret. Vi kan begynde at tænke,"⁶⁶³ skriver Balle og lidt senere beskriver en af hendes karakterer fordelene ved deres langsomme og ensformige dage: "Vi er kun bundet til nuets nærvær. Vi har fået et blik ind i en hemmelig verden, sagde hun og talte om transparens, gennemlysning, indsigt. [...] Det var ikke fremtidshåb, det var nutidshåb, nutidsoptimisme, nærværshåb."⁶⁶⁴

Dagene byder på nærvær, men som Tara indser, så er de slet ikke ensformige, hvis hun bare lægger mærke til de muligheder, en dag kan byde på. Nærvær skaber nye muligheder for at mærke sig selv, mærke andre mennesker, mærke verden. Den samling mennesker, der lever i den attende november, vokser som dagene hober sig op, og der er flere og flere, som tilslutter sig det alternative samfund. De begynder at nyde livet i den attende november, for når man har flere mennesker at dele tilværelsen med, kan man ikke bare dyrke nærværet og nyde øjeblikket, man kan også lave planer og tænke på det, der er sket. Tara og de andre har indset, at selvom det bliver den attende november igen i morgen, så lever de også i en vis forstand i en fremadskridende tid. De kan tale om det, som skete i går, og de kan lave planer for morgendagen.

"Almindeligheden begynder at indfinde sig," fortæller Tara, og tilføjer, at midt i almindeligheden og dagligdagens rutiner er der alligevel en sorg.⁶⁶⁵ Hun forklarer: "Man husker, hvordan det var. Fremtiden, der forsvandt. At alt, hvad man forestillede sig, blev til ingenting. [...] Alt det, man gik igennem. Og så forstår man, at man holdt sig oven vande med stort besvær. At man ikke kunne bunde: man måtte bare svømme, man kunne

⁶⁶² Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 38.

⁶⁶³ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 79.

⁶⁶⁴ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 85.

⁶⁶⁵ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 94-95.

ikke se land.”⁶⁶⁶ Tara beskriver sig selv og dem, hun lever sammen med i den attende november, som overlevende, mennesker, der har overlevet et traumatisk brud. Når almindeligheden og hverdagen har indfundet sig, kommer sorgen over tabet af den ’gamle’ verden, og igennem sorgen får de en ny indsigt i, hvordan tingene hænger sammen, eller mere præcis, ikke hænger sammen. Hun fortæller: ”At man forstår. At man ikke er svimmel længere, at man heldigvis var svimmel nok til ikke at opdage, hvordan det var.”⁶⁶⁷ Følelsen, hun beskriver, er den følelse, som mange, der har mødt det reelle, har oplevet det traumatiske brud med virkeligheden, kan nikke genkende til.

I fællesskab prøver Tara og hendes medmennesker, der har oplevet det traumatiske brud, at forstå det, der er sket. ”Vi har holdt møde om begyndelsen og om glemsel. Om hvad vi tænkte, da det skete,” fortæller Tara.⁶⁶⁸ De bearbejder den traumatiske hændelse i fællesskab. Som andre overlevende føler de også skyld. En af dem, som tilslutter sig det alternative samfund, er Sarah Trent. Når hun begynder at vænne sig til livet i den attende november, og endda nyde det, for eksempel ved at læse de bøger hun længe havde ønsket at læse, så begynder skyldfølelsen at snige sig ind.⁶⁶⁹ Hun følte, at hun havde svigtet dem, hun efterlod i den normale tid og ”nød livet uden dem.”⁶⁷⁰ Nogle i gruppen føler endda, at de selv er skyld i det traumatiske brud. At de har gjort noget forkert eller ikke gjort noget, de skulle have gjort. At de måske kunne have forhindret det. De oplever det som en fejl, de har begået.⁶⁷¹ Den samme følelse, den traumatiserede beskriver, om at vågne op og føle, at han er vågnet et øjeblik for sent. Følelsen af, at der var ting, han kom for sent til, at han kunne have gjort tingene anderledes og på den måde forhindret det traumatiske brud.

Men som allerede nævnt er der også mange, som finder ro i den attende november, og endda lettelse. Som karakteren Sarah, der føler, noget er rystet af sig eller skyllet af.⁶⁷² Ligesom Henry føler hun, at hun har fået mulighed for at leve livet på en ny måde. Hun er jævnfør Foucault, sluppet ud af det modernistiske episteme, som kendetegnes af kravet om produktivitet, effektivitet og acceleration, og også Rosa, Latour og Haraway har

⁶⁶⁶ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 95.

⁶⁶⁷ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 96.

⁶⁶⁸ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 99.

⁶⁶⁹ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 102.

⁶⁷⁰ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 103.

⁶⁷¹ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 103.

⁶⁷² Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 122.

kritiseret. På den måde kan man opfatte *Om udregning af rumfang* som en optimistisk roman. Hvad, hvis der venter os et bedre liv, et bedre jordisk samfund på den anden side af katastrofen? Hvis vi kan slippe ud af vores kapitalistiske episteme, vores tidsrum, kan det være, at vi kan finde en bedre måde at leve sammen på, en måde, der både er bedre for os selv og de jordiske forbindelser, vi indgår i.

Sarah forklarer:

At vores standsede dag efterlod os i et særligt rum, hvor vi slap for konstant at være opmærksomme på, hvordan vi kom videre, om vi manglede fremdrift, om nogen stod i vejen, om vi kunne følge med. Det var et pres, der var lettet. Rotteræset og hamsterhjulet og karrieren og konkurrencesamfundet. Den slags.⁶⁷³

De begynder ikke kun at værdsætte den tid, de lever sammen i, men også at værdsætte de mennesker, de lever sammen med. De har brug for hinanden. De har brug for, at de passer på hinanden. Men de begynder også at være bekymrede for, at de ligner hinanden for meget, at de er alt for ens. Det ser ud til, at de, som har overlevet det traumatiske brud alle har ”omtrent den samme baggrund.”⁶⁷⁴ I Taras heterotopi var ingen gamle, ingen fattige, ingen rige. De fleste var af europæisk oprindelse. Alle talte engelsk, tysk eller fransk og en stor del af dem var vokset op i familier med flere sprog. De færreste havde børn.⁶⁷⁵ Tara reflekterer også over, om der er flere, der har oplevet katastrofen, har mistet deres verden og er ved at danne en ny. At de ikke har fået øje på dem, der ikke ligner dem selv. At de ikke har set deres katastrofe, deres traume. Er de, der finder sammen efter bruddet, de, der ligner hinanden mest?

Er det også sådan, det kommer til at blive efter det klimakatastrofale brud? Eller måske slet ikke? Er det de ressourcestærke, der overlever, eller måske de, der har den største omstillingsevne? I næste kapitel vil jeg se nærmere på, hvordan *Om udregning af rumfang* er et forsøg på at skabe en alternativ fortælling om vores fælles samfund.

⁶⁷³ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 123.

⁶⁷⁴ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 130.

⁶⁷⁵ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 129.

27. Bæreposer og alternative fortællinger (Balle)

Hvis vi vil leve i et alternativt samfund, har vi ikke kun brug for nye skikke og et nyt idégrundlag. Vi har brug for at komme ind i et nyt episteme og for at komme dertil, har vi brug for nye ord, og vi har brug for at bruge de ord, vi har på en ny og konstruktiv måde. *Om udregning af rumfang* handler både om muligheden for at forestille sig et alternativt samfund, hvordan vi bruger sproget til at forestille os dette samfund, og hvordan vi skaber alternative fortællinger. *Om udregning af rumfang* handler som tidligere forklaret også om jordiske forbindelser, spøgelse og monstre, den anden krop og den tredje natur. Den handler om, hvordan fællesskaber opstår, om menneskets behov for omsorg og om Jordens behov for omsorg. Om relationer, resonans og poetiske fortællinger. Den handler også om bearbejdelse, og hvordan vi må genskabe sproget for at skabe fælles erindringer og fortællinger, vi kan føle os hjemme i for at komme videre. *Om udregning af rumfang* handler også om historiebegrebet og dialektiske billeder, i den forstand at den handler om muligheden for alternative fortællinger og afsked med sejrherrens heltefortællinger.

Tara beskriver tit sig selv og sine medmennesker som monstre, der æder af verden, men de minder også om spøgelse, genfærd, som færdes omkring blandt de levende, men ikke kan få noget til at gro og ikke kan få afkom. En af dem bliver gravid, men barnet kan ikke komme levende ind i den standsede dag. Da de ikke kan føde børn, og hvis de bliver ved med at sidde fast i tiden, selvom de bliver ældre, vil de sikkert uddø. Men før de uddør, vil de sikkert lægge Jorden eller store dele af den øde, det vil sige, hvis de ikke tager ansvar for deres handlinger og prøver at være lidt mindre monstre. På den måde fører Balle tankerne tilbage til Gaia-tesen om, at Jorden altid vil søge balance. Har Jorden brug for mennesker? Ville det være bedre for Jorden, hvis endnu en af de arter, der lever på og af Jorden ville uddø? På et tidspunkt i *Om udregning af rumfang* siger en af karaktererne, ”Jordkloden behøver slet ikke mennesker,”⁶⁷⁶ og repræsenterer dermed det synspunkt, at uden mennesker ville Jorden have det bedre. Som modsvar til dette kunne man i bedste Latourske stil sige, at mennesket var en del af det jordiske, og en udryddelse af en dyreart næppe kunne være et mål i sig selv. Mennesket er den eneste art, der kan

⁶⁷⁶ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 155.

tage bevidste beslutninger om at sætte så få spor som muligt, at ændre sin adfærd og tage ansvar. Denne diskussion om menneskets ansvar tager Balle med i romanen og forbinder med forskellige fortolkninger af evolutionsteorien og dens formål. Som beskrevet i 25. kapitel, så arbejder Henry på et projekt om menneskets omstillingsevne. I femte bind bliver denne omstillingsevne forbundet med en posthumanistisk fortolkning af evolutionsteorien, hvor mennesket ikke opfattes som endepunktet på en lineær udvikling, som i modernismens fortolkning, og derfor skulle herske over andre arter, men som en art, der i kraft af sine egenskaber havde et større ansvar end andre arter. En af karaktererne i *Om udregning af rumfang* forklarer:

Lad os antage, sagde hun, at de stærkeste eller bedst tilpassede individer ikke kun var der for at føre deres gener videre, men først og fremmest for at beskytte de svageste eller de dårligst tilpassede – dem uden madkurv så at sige, dem der balancerede på kanten af overlevelsen. Hvad nu hvis det var deres overlevelse, der var målet for evolutionen.⁶⁷⁷

Her lader Balle karakteren være et talerør for kritik af det, der er blevet kaldt en hierarkisk forståelse af livet, det vil sige kritik af tilbøjeligheden til at se livet som fremskridt eller en lineær udviklingsproces fra det enkelte til det komplekse. Evolutionsteoretiker Andreas Hejnol og flere forskere har forklaret, hvordan vi må undslippe denne modernistiske og antropocentriske tilbøjelighed til at opfatte evolutionen som en lineær udvikling og i stedet sætte fokus på, hvordan evolutionen afhænger af tilpasning af forskellige arter og af relationer imellem forskellige arter.⁶⁷⁸ For at overleve må vi med andre ord pleje relationer og vise omsorg.

Som jeg allerede har forklaret, beskriver Balle, hvordan Tara og mange af de andre beboere i det alternative samfund, kommer til den erkendelse, at for at få samfundet til at fungere, må de vise omsorg for hinanden. Men det er ikke nok. De vil ikke være monstre, der spiser af verden. De må derfor også vise omsorg for verden udenfor, den verden, de

⁶⁷⁷ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 143.

⁶⁷⁸ Andreas Hejnol, "Ladders, Trees, Complexity, and Other Metaphors in Evolutionary Thinking," i *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, red. Anna Tsing, Elaine Gan, Heather Swanson og Nils Buband, Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 2019, s. G87-G102. Se også Hejnols og hans samarbejdes hjemmeside, *Comparative Developmental Biology*, tilgået 18. november 2024 <https://hejnol-lab.com/>

både spiser og er afhængige af for overlevelse. Den omsorg, der bliver fremhævet i romanen, er tæt forbundet med idéer om både overlevelse og tilpasning. I det alternative samfund sikrer mennesker sig ikke overlevelse ved at kæmpe og gå på jagt, men ved at opfatte sig som samlere, samarbejde og vise omsorg for den verden, de tager fra. Nogle af dem, som lever i den attende november, danner en gruppe af samlere:

De har været på rejse længe. De finder datovarer på rejsen, de finder mad i butikernes skraldecontainere, de spreder sig og rejser alene eller ganske få sammen. De rejser langsomt. Ofte rejser de til fods. De bærer på lette hængekøjer, som de hænger op i skovene på de lune dele af rejsen. De fouragerer forsigtigt i naturen og bevæger sig gennem efterår og sommer og vinter og forår. De finder nedfaldne æbler fra æblehøsten, lidt tomater i et drivhus på vejen, et par porrer i en have. De deler viden om tomme huse, om glemte haver, gode sovesteder i skovene.⁶⁷⁹

Her kan man ikke lade være med at tænke på Ursula Le Guins bæreposeteori (hentet fra Elizabeth Fisher og hendes bog *Women's Creation* fra 1979), som tager udgangspunkt i, at det kan være mere konstruktivt at tænke på dem, der samler som fremtidens overleverer (eller sejrherre) i stedet for at fastholde den maskuline fortælling om jægeren som helt.⁶⁸⁰

Le Guin siger om bæreposeteorien:

Denne teori forklarer ikke bare store områder af teoretisk dunkelhed og undgår store områder af teoretisk vrøvl [...]; den rodfæster også mig, personligt, i den menneskelige kultur på en måde jeg aldrig før har følt mig rodfæstet på. Så længe man forklarede at kulturen opstod af og udviklede brugen af lange, hårde genstande til at stikke, slå og dræbe med, syntes jeg aldrig jeg havde, eller ønskede, nogen særlig andel i den. [...] Det samfund, den civilisation de talte om, disse teoretikere, var tydeligvis deres; de ejede den, de kunne lide den; de var menneskelige, helt menneskelige, når de slog, stak, stødte, dræbte. Da jeg også ønskede at være menneskelig, ledte jeg efter beviser på at jeg var det; men hvis det var det der skulle til, lave et våben og dræbe med det, var jeg

⁶⁷⁹ Balle, *Om udregning af rumfang V*, s. 158.

⁶⁸⁰ Le Guin, *Bæreposeteorien om fiktion*, s. 6-7.

tilsyneladende enten yderst mangelfuld som menneske eller slet ikke menneskelig.⁶⁸¹

Le Guin opfatter bæreposeteorien som et modsvar til heltefortællingen, og for at skrive en bæreposefortælling må vi tage andre værktøjer i brug end dem, den maskuline jæger har brugt i sin heltefortælling. Vi må derfor bruge nye begreber og nye strukturer for at skabe en fortælling, der ikke udelukker det uventede eller modstridende, en fortælling, vi kan føle os hjemme i, selvom vi ikke genkender os selv som helten, der udnytter og hersker over andre (med lange hårde genstande) for at overleve. Ligesom Haraway er Le Guin optaget af, at det gør en forskel, hvilke fortællinger vi fortæller. Vi må holde op med at fortælle historier ud fra heltens forudsætninger og i stedet se en historie, en roman, et essay, en afhandling eller en fortælling som en bærepose. Samleren, der samler ting i sin bærepose, bærer mange fortællinger med sig. ”Endeligt er det klart at Helten ikke tager sig godt ud i denne pose. Han har brug for en scene eller en sokkel eller en tinde. Læg ham i en pose, og han ligner en kanin, en kartoffel,” skriver Le Guin.⁶⁸²

Heltens historie er sejrherrens historie, som Benjamin beskrev i sit essay om historiebegrebet.⁶⁸³ I stedet for at marchere fremad med sejrherren i det triumftog, der ”fører magthaverne hen over dem, der nu ligger på marken”, må vi ”stryge historien mod hårene” og samle splinterne fra fortiden op.⁶⁸⁴ ”Forestillingen om menneskehedens fremskridt gennem historien kan ikke løsrives fra forestillingen om at skride frem gennem en homogen og tom tid,” skriver Benjamin.⁶⁸⁵ I stedet for at tænke historien som fremskridt må vi tænke den som en tid, ”som er opfyldt af nu-tid” – en tid der bærer i sig hver og en nu-tid der allerede har fundet sted.⁶⁸⁶ Tilfældigheden afgør, som Benjamin beskriver i forbindelse med begrebet om dialektiske billede, om vi får øje på de genstande, der bærer historien i sig eller ej (det kunne også være en madeleinekage). Men for at øge sandsynligheden for, at vi får øje på dem, må vi være opmærksomme og tænke udenom sejrherrenes (eller heltens) fremskridtshistorie.⁶⁸⁷

⁶⁸¹ Le Guin, *Bæreposeteorien om fiktion*, s. 7-8.

⁶⁸² Le Guin, *Bæreposeteorien om fiktion*, s. 12.

⁶⁸³ Benjamin, ”Om historiebegrebet,” s. 162-163.

⁶⁸⁴ Benjamin, ”Om historiebegrebet,” s. 163.

⁶⁸⁵ Benjamin, ”Om historiebegrebet,” s. 167.

⁶⁸⁶ Benjamin, ”Om historiebegrebet,” s. 167.

⁶⁸⁷ Benjamin, ”Om historiebegrebet,” s. 161. Se også Walter Benjamin, *Passageværket*, s. 565-568.

Le Guin inviterer os til at samle det op, som er faldet ud af historien, og det er også det, som Tara, fortælleren i *Om udregning af rumfang*, gør. Hun samler på bøger og genstande. ”Det var ikke tingenes historie, det var alt det, der var faldet ud af historien, der tiltrak mig. Historiens ting,” siger hun på et tidspunkt.⁶⁸⁸ Hun beskriver tiden som en beholder⁶⁸⁹ og i bind to siger hun, ”Jeg vil fremad, jeg vil pløje og høste, jeg vil samle, jeg vil finde, jeg vil videre.”⁶⁹⁰ I tredje bind kommer hun tilbage til dette emne. Her diskuterer Tara og Henry historiebegrebet, og hvordan historien er en heltehistorie ”skrevet af mænd, for mænd, om mænds verden.”⁶⁹¹ Tara fortæller: ”Han kunne godt forstå, at det ikke kunne fange min interesse. Kvinderne var altid blevet anbragt på bagperronen, i lukkede kareter, i en bærestol, i tårnværelser, i en sidevogn, i anretterværelset, i køkkenet, hvor de lavede mad til revolution.”⁶⁹² Henry mener, at Tara ikke interesserer sig for historien, fordi hun som kvinde måtte føle sig uden for historieskrivningen, ”når den aldrig var skrevet til kvinder eller af kvinder eller om kvindens liv.”⁶⁹³ Her fornemmer jeg, at Balle nikker genkendende både til Benjamin, når han taler om de undertrykkende og tavse i historieskrivning, og til Le Guin, når hun beskriver den maskuline heltefortælling, som længe har overskygget alle andre fortællinger. Men Tara opfatter det anderledes. Sejrherreren og heltefortællinger interesserer hende overhovedet ikke. ”Jeg forstod ikke, at han ville dele verden op, sagde jeg. Det hele var vævet sammen,” siger Tara, når hun beretter om sin samtale med Henry.⁶⁹⁴ Lidt senere tilføjer hun: ”Jeg kunne godt se, at han forsøgte at forklare min verden for mig ved at klatre over på min side af hegnet, men jeg syntes, det var et hegn, han selv satte op, mens han klatrede.”⁶⁹⁵ Tara har ikke brug for at være en del af heltehistorien, hun nøjes ikke bare med det, men finder en stor glæde i at samle på brud og stykker fra den tabte tid. Hun samler begejstret splinter fra forgangen tid, som

⁶⁸⁸ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 155.

⁶⁸⁹ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 145 og 168. Se også Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 22 og 33.

⁶⁹⁰ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 163. Det kan også nævnes, at en af karaktererne, Ralf, finder en tilgang i at samle på ulykker, som han senere kan prøve at forhindre. Se især bind tre, hvor der bliver gentaget adskillige gange, at Ralf samler informationer, data og ulykker. Se især side 123, 136, 147, 151 og 153.

⁶⁹¹ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 54.

⁶⁹² Ibid.

⁶⁹³ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 55.

⁶⁹⁴ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 58.

⁶⁹⁵ Balle, *Om udregning af rumfang III*, s. 59.

Benjamin beskrev det.⁶⁹⁶ I sin artikel "Om historiebegrebet" opfordrer han ikke kun læseren til at lytte og samle brud fra fortiden, der kan skabe en anderledes historiefortælling, men advarer også imod en lineær fremskridtstænkning, drevet frem af beherskelse af naturen og tilbageskridt i samfundet.⁶⁹⁷ Benjamins kritik er kritik af det modernistiske fremskridtssamfund, og som sådan ikke mindre end Latours, Haraways og Le Guins teorier. Le Guins bæreposeteori opfatter jeg både som kritik og en hjælp til at tænke udenom den fremskridtshistorie, moderniteten har foræret os og ind i et episteme, hvor der er mange fortællinger, vi kan samle op og give videre, måske endnu i samarbejde med andre, for det er nemmere at samle ting i bæreposen, når vi samarbejder i stedet for at konkurrere. Det er også på den måde, jeg læser Balles Rumfangsroman.

Det gør en forskel, hvilke fortællinger vi fortæller, eller som Den Grønne Ungdomsbevægelse har formuleret det: "Vi har brug for nye fortællinger, som nærer i stedet for at udnytte."⁶⁹⁸ Vi har brug for fortællinger for at forstå, hvor vi kommer fra og for at lægge planer om fremtiden. Vi har brug for ord og begreber til at skabe fortællinger, der kan hjælpe os med at forstå vores tilværelse ligesom vi har, som forklaret tidligere, brug for ord og fortællinger til at bearbejde et traumatisk brud. *Om udregning af rumfang* er i min fortolkning en ernærende spekulativ fortælling, der giver læseren mod til at tænke anderledes om fremtiden, at tænke på alternative samfund og om det traumatiske brud, vi sikkert går i møde. At tænke på klimakrisen (og det traume, den medfører), ikke kun som et brud, der indebærer tab, men som et brud, som også skaber nye muligheder.

Den opgave, Solvej Balle har stillet sig med *Om udregning af rumfang*, kan fortolkes som et vellykket forsøg på at skabe en bæreposfortælling, der kan hjælpe os til at tænke os igennem samtidens traumatiske tilstand og forestille os et samfund, hvor tiden ikke opfattes som en lineær fremskridtsfortælling, men en fortælling om en tid, hvor vi har mulighed for at leve sammen (i en nu-tid, der indebærer enhver nu-tid, der har fundet sted),⁶⁹⁹ vise omsorg og genskabe sproget for at komme videre. Eller som romanens hovedperson Tara siger på et tidspunkt, da hun lige har talt om tiden som en beholder, "Jeg vil fremad, jeg vil pløje og høste, jeg vil samle, jeg vil finde, jeg vil videre."⁷⁰⁰

⁶⁹⁶ Benjamin, "Om historiebegrebet," s. 171.

⁶⁹⁷ Benjamin, "Om historiebegrebet," s. 166.

⁶⁹⁸ Den Grønne Ungdomsbevægelse, *Retfærdig Naturbevarelse*, s. 5.

⁶⁹⁹ Benjamin, "Om historiebegrebet," s. 167.

⁷⁰⁰ Balle, *Om udregning af rumfang II*, s. 162.

I de klimakritiske tider, Ørntoft og Balle skriver om, har vi brug for kunst, der inviterer til en samtale, i lige så høj grad, som vi har brug for videnskabens forklaringer. Vi har brug for poesi, i lige så høj grad, som vi har brug for oplysninger og forklaringer. ”We need the languages of both science and poetry to save us from merely stockpiling endless „information“ that fails to inform our ignorance or our irresponsibility,“ skriver Le Guin i sin artikel i *Arts of Living on a Damaged Planet*.⁷⁰¹ Hun uddyber ved at forklare, at det er i poesien, vi kan skabe en følelse af fællesskab, der modvirker skødesløs brug og udnyttelse af vores medbeboere på Jorden, spild og ondskab. Poesien kan hjælpe os med at forestille os et samfund, hvor vi ikke tænker ud fra heltens forudsætninger, men ud fra bæreposesens sammenfiltringer og relationer. Poesien kan på den måde nære vores omsorg for verden, bevidsthed om vores tilhørsforhold og slægtskab.⁷⁰² Som Donna Haraway har påpeget, ligger begreberne making kin (at danne slægt) og making kind (at udvise omsorg) tæt på hinanden. „Jeg tror, det er tilladt at strække og omforme begrebet slægt, fordi alle jordboere er beslægtede i den dybeste forstand, og det er på høje tid at nære bedre omsorg for slægter som assemblerer,“ uddyber hun.⁷⁰³

I klimakritiske og traumatiske tider har vi ikke kun brug for at høre alternative fortællinger. Vi har også brug for at deltage i dem, bruge vores erfaringer og give dem videre. Vi har brug for, at der bliver plads til mange forskellige, og nogle gange modsigende fortællinger. *Om udregning af rumfang* er en bæreposefortælling, og en bæreposefortælling er ikke en lukket fortælling, men en åben fortælling uden en tilfredsstillende slutning.⁷⁰⁴ Ikke ulig de fortællinger, som traumeteorien har beskrevet som *working-through*-fortællinger, fortællinger, der kræver, at vi accepterer, at der ikke findes en tilfredsstillende forklaring, ikke én slutning, men mange mulige fortolkninger. Nu, da jeg skriver disse linjer, er bind seks lige ved at udkomme. Jeg ved derfor ikke, hvordan romanen kommer til at slutte, men mit bud er, at det ikke bliver en definitiv eller lukket afslutning. En bæreposefortælling skal ikke have en entydig afslutning. Det samme gælder en traumatisk fortælling, som bruges til at gennemarbejde en traumatisk

⁷⁰¹ Ursula K. Le Guin, ”Deep in admiration,” i *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, red. Anna Tsing, Elaine Gan, Heather Swanson og Nils Buband, Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 2019: M.15-M21, her s. M16.

⁷⁰² Ursula K. Le Guin, ”Deep in admiration,” s. M15-M16.

⁷⁰³ Haraway, *At blive i besværet*, s. 164.

⁷⁰⁴ Elisabeth Friis og Torsten Bøgh Thomsen i ”Glo ikke så romantisk! Økolitterære former,” *K & K*, 2020-08, Vol.48 (129), side 77-100, her s. 87.

begivenhed. Når en traumatiseret person fortæller sin historie, må vi acceptere alle modsigelserne og de forskellige veje, som fortællingen fører os til. Vi skal ikke forvente en afgørende afslutning. Bearbejdelsen har nemlig ingen afgørende afslutning, men indebærer mange muligheder. Vi må lytte, være vidne til selve fortællingen, selvom vi ikke er vidne til den begivenhed, den traumatiserede fortæller om. Der ligger et helende element i at blive lyttet til og at fortælle. Det er en måde at overleve på.

Om udregning af rumfang er struktureret på den måde, at hovedpersonen, Tara Selter, fortæller om sit traumatiske brud. Hun fortæller, at det at skrive er hendes ”måde at finde vej i alle de tanker og stemmer, der blander sig ind i hinanden.”⁷⁰⁵ På den måde bearbejder Balle, ikke ulig Theis Ørntoft, vores forvirrende og kritiske tider i sin roman. I *Jordisk* er Ørntoft gået fra jeg-fortælleren og til en mere kompleks fortælling. Han introducerer forskellige hovedpersoner og fremstiller dem på den måde, at vi fornemmer de forskellige synspunkter og forvirrende konflikter, der ikke bare kendetegner vores samtid, men måske også de mange fortællinger, vi bærer på i vores klimakritiske tider. I *Om udregning af rumfang* er det Tara, som fortæller, men hun giver også plads til mange forskellige, forvirrende og modsigende fortællinger. Vi følger hende nøje, når hun bearbejder det traumatiske brud og videregiver mange forskellige refleksioner og fortællinger, der flettes sammen og indgår i forskellige relationer. Som læsere bliver vi vidne til hendes traumatiske bearbejdelse. Det er vores rolle at være den, der lytter, og hvis vi formår, at være skabende i den måde vi lytter på, kan vi måske bringe fortællingen videre. På den måde deltager vi i en poetisk fortælling.

⁷⁰⁵ Balle, *Om udregning af rumfang IV*, s. 163.

EPILOG

Når jeg lukker øjnene og tænker på gode og lykkelige øjeblikke, forestiller jeg mig selv ofte i omgivelser, der summer af liv, får mig til at tage en dyb indånding og mærke min eksistens i forhold til andre levende væsener. Nogle gange befinder jeg mig i Søndermarken på en smuk forårsaften. Jeg læner mig op ad et kastanjetræ, lytter og hører fuglene kvidre. Jeg får øje på en sommerfugl. Den er okkergul og har symmetriske mørkebrune striber på vingerne. Nogle gange ligger jeg i græsset under et magnoliatræ i Landbohøjskolens have, indånder blomsternes duft, mærker jorden under min krop, lytter til børn, der leger og stemmer fra fremmede mennesker. Jeg famler med hånden og rækker den ud til den, jeg deler øjeblikket med. Nogle gange befinder jeg mig ved en smuk sø på en hede i Island. Det føles, som om jeg er alene. Men når jeg tænker mig om, er jeg ikke alene. Selvom naturen i Island kan virke både kold og tom, mærker jeg, hvordan livet kribler omkring mig. Jeg kan dufte lyngen, jeg fornemmer ørreden i vandet og kigger efter islommen, der plejer at komme tilbage til søen hvert år. Sommetider står jeg i min egen have midt på en kold dag i januar, kigger op i den mørke vinterhimmel og mærker snefnuggene smelte på mit ansigt. Jeg står ofte i strandbredden ved Tinkerup Strand og ser på bølgerne, beundrer nuancerne i havets og himlens farver, tager en krabbeklo op og samler flere og flere sten i lommen. Stenene plejer jeg at tage med hjem. Jeg sætter dem i vindueskarmen i mit arbejdsværelse i Island og håber, at de vil vække en forsvunden følelse af et poetisk øjeblik, der kortvarigt har fyldt livet ikke kun med lykke, men også med mening. Meningen ligger ikke i at opnå bestemte formål, se mere eller opleve forskellige ting, men at føle de forskellige relationer, jeg indgår i og at sanse det liv, jeg er omsluttet af. Nogle gange bliver formålet at opleve resonans og at skabe poetiske fortællinger.

I denne afhandling har jeg argumenteret for, at der i den jordiske verden, vi bebor, er behov for andre vægtninger end dem, moderniteten og den antropocentriske tidsalder har bragt os. Det er min overbevisning, at vi ikke har brug for at intensivere produktionen, hastigheden eller effektiviteten for at leve et godt liv, komme videre eller blot at overleve som menneskehed. Klimaforandringer og de katastrofer, de medfører, opfatter jeg som

traumatiske. Derfor har jeg, ligesom mange andre, en tendens til at se væk, når konsekvenserne af erkendelsen af Jordens tilstand bliver for åbenlyse. Nogle gange ønsker jeg at råbe op som barnet i Freuds anekdote, nogle gange vil jeg bare se bort og lade som ingenting, fortsætte med det liv, jeg har vænnet mig til, som om intet var hændt. Disse reaktioner er forståelige og en del af traumeprocessen. Denne fase ledsages af magtesløshed, og uanset om jeg råber eller lader, som om der ingen fare er, hjem søger erkendelsen om verdens virkelige tilstand mig og holder mig vågen. Jeg har dog fundet ud af, at når jeg læser en bog, en roman eller en filosofisk tekst, eller går i dialog med et kunstværk, der både hjælper mig til at se det reelle i øjnene og minder mig om, hvad ægte lykkeøjeblikke består af, bliver jeg fyldt med mod til at møde både livet, som det er og fremtiden. Den kreativitet og den drivkraft, som disse værker bringer mig, skubber min hjælpeløshed til side. Selvom temperaturrekorder bliver slået hver måned, og nyheder om oversvømmelser og hedeølger når mig oftere og oftere, bliver jeg bedre i stand til at se verdens tilstand og fremtiden i øjnene, møde det reelle. Jeg fornemmer, at der findes en flugtvej. Disse værker minder mig om, at de levemåder, vi har arvet og på et tidspunkt, hvad enten vi ønsker det eller ej, må vende ryggen til, ikke er de bedst mulige. Vi kan vælge at værdsætte jordiske relationer, fællesskaber, omsorg, samliv og sammenfletninger, eller vi kan lade være og prøve at omstille os og overleve, når katastrofen først for alvor er indtruffet.

I afhandlingens første del har jeg sat fokus på forskellige kunstværker, både fotografi, installationer, digte og romaner. Min tilgang til værkerne har været kulturteoretisk, og formålet har blandt andet været at vise, hvordan kunsten kan påvirke vores relationer til andre subjekter i den kritiske zone, og hvordan vi kan bruge kunsten til at resonere og styrke vores tilknytningsforhold. De teorier og metoder, jeg har brugt i min analyse, er hentet fra forskellige retninger, blandt andet fra fænomenologien, psykoanalysen og posthumanismen og bundet sammen i sløjfer og knuder. Jeg opfatter afhandlingen som en bæreposefortælling, hvor jeg har samlet forskellige teorier, erfaringer og kunstværker, knyttet nye bånd og givet dem videre som fortællinger for at fremme en ny forståelse af både værker og teori.

Det har også været min hensigt at skabe en dybere forståelse for den rolle, kunsten spiller i forhold til vores opfattelse af klimakrisen, og hvordan kunsten kan være en metode til at bearbejde det traume, klimakrisen medfører. I den sammenhæng er det ikke

nødvendigvis altid den mest åbenlyse klima- eller økokunst, der har den største effekt. Hvis budskabet bliver for åbenlyst eller aggressivt, kan det få én til at føle træthed eller afmagt og kigge væk. Jeg har derfor valgt at sætte fokus på værker, som kan påvirke vores relationer i det jordiske uden store overskrifter eller en tydelig forbindelse til klimakampen. Ved brug af begrebet poetiske fortællinger har jeg argumenteret for, hvordan værker af Astrid Kruse Jensen og Trine Søndergaard, som aktiverer refleksion over jordiske relationer og resonanserfaringer, kan åbne op for en dybere forståelse af relationer og værdier, der står i kontrast til den antropocentriske tankegang. Jeg har også inddraget værker af Rune Bosse, som handler om menneskets forhold til naturen på en mere åbenlys, men også meget sensitiv og poetisk måde. Ligeledes har jeg skrevet om fotografiske værker af Mathias Svold og Ulrik Hasemann, der inviterer til refleksion over menneskets mangfoldige forhold til naturen, og hvordan forskellige væsener eller genstande påvirker og bliver påvirket i den danske skov. Naturen i Danmark er særdeles sårbar i vores klima- og økokritiske tider, og denne sårbarhed har gjort mig særlig opmærksom på, hvordan jordiske relationer er blevet repræsenteret i kunst og litteratur. I min afhandling har jeg brugt Hartmut Rosas begreb om resonans og beskrevet, hvordan det ved at fremhæve resonansoplevelsen igennem kunst og litteratur er muligt at aktivere menneskenes relationer til deres omgivelser.

De kunstværker, jeg analyserer i afhandlingen, beskriver jeg som poetiske fortællinger. Begrebet poetiske fortællinger har jeg selv udviklet på grundlag af tekster af fænomenologerne Hartmut Rosa og Gaston Bachelard samt Walter Benjamins fortælleteori blandt andet for at vise, hvordan kunst kan aktivere menneskets trang til at være skabende og tænke ud fra nye præmisser. Jeg har udviklet begrebet for at vise, hvordan det er muligt at arbejde målbevidst med at styrke resonanserfaringer og jordiske relationer i kunsten, samtidig med, at jeg har argumenteret for, hvordan poetiske fortællinger kan bruges i en traumbearbejdelse og til at skabe fortællinger om alternative levemåder. Poetiske fortællinger kan hjælpe os med at bearbejde vores klima- og økokritiske tider og bidrage til den opgave, posthumanismen appellerer til: at finde flugtveje ud af den antropocentriske tidsalder og ind i en ny tidsalder, hvor værdier som fællesskaber, omsorg, relationer og resonansforhold spiller en afgørende rolle i at forme vores tænkemåde og dermed vores levemåde.

Traumeteorien har hjulpet mig til at møde det reelle i vores traumatiske tider og at få øje på, hvordan de forskellige stadier i traumeprocessen bliver repræsenteret i værker af forskellige kunstnere. Jeg har brugt Naja Marie Aidts bog *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* og et fotografisk værk af Astrid Kruse Jensen til at forklare den rolle, fortællingen spiller i traumeprocessen. Derudover har jeg analyseret både Theis Ørntofts forfatterskab fra 2014-2023 og Solvej Balles flerbindsroman *Om udregning af rumfang* i lyset af disse teorier. Jeg argumenterer for, at Ørntofts forfatterskab fra *Digte 2014* til *Jordisk* kan opfattes som en sammenhængende traumbearbejdelse af klima- og økokrisen. Jeg opfatter *Jordisk* som en konstruktiv gennemarbejdelse, samtidig med, at den er en stærk, men sympatisk kritik af den tankegang, vi har fået i arv fra moderniteten og praktiserer under kapitalismen. Ørntoft var inspireret af Haraway, da han skrev *Jordisk*, og jeg har påvist, hvordan han både aktiverer Haraways teorier og andre posthumanistiske teorier i sin roman. Han har formået at kaste et vigtigt lys over teorierne ved at udfolde dem i romanform, og han viser os, hvordan de kan praktiseres i en realitet, der ligner vores.

Ligesom *Jordisk* kan Solvej Balles *Om udregning af rumfang* læses som en bearbejdelse af de traumatiske tider, vi befinder os i, og hjælpe os med at forestille os en fremtid i et andet episteme. Som Solvej Balle viser i sin Rumfangsroman, kan det være gavnligt at bevæge sig væk fra en lineær tænkning om tiden, hvor man ikke opfatter hvert skridt som et fremskridt, men snarere overvejer, hvordan vi kan tilpasse os nye omgivelser og leve i et bedre samarbejde med Jorden, ikke som monstre og ikke som spøgelser, men som individer, hvis mål er at opretholde livet, både vores eget liv og andres, ved at pleje relationer, vise omsorg, samle på fortællinger og være til stede i den tid, vi befinder os i. Walter Benjamins og Ursula Le Guins kritik af heltefortællingen og den lineære fremskridtshistorie spiller en afgørende rolle i forhold til min analyse af Balles roman. *Om udregning af rumfang* er en bæreposefortælling, hvor en særlig vægt bliver lagt på at mærke efter, hvordan tingene taler til os som dialektiske billeder, hvis vi bare er opmærksomme nok og lytter.

I romanen tager Foucaults teori om heterotopien form i et samfund, der udvikler sig i en standset tid, og læseren bliver inviteret til at deltage i en åben fortælling om muligheden for et alternativt samfund. Ved at invitere læseren til at tænke over alternative levemåder som en realitet, vedkommende kan forholde sig til, viser Balle, hvordan disse

levemåder ikke tilhører en fjern fremtid, men en nutid, vi allerede nu i kraft af sprog og tænkning kan begynde at tilpasse os. Tilpasning er nemlig et nøglebegreb i den heterotopi, som bliver repræsenteret i *Om udregning af rumfang*, og denne vægt på evnen til at tilpasse sig hænger også sammen med kritikken af den modernistiske og antropocentriske tilbøjelighed til at opfatte evolutionen som en lineær udvikling og i stedet sætte fokus på, hvordan evolutionen afhænger af tilpasning af forskellige arter, og af relationer imellem forskellige arter. Det alternative samfund, der bliver tegnet op, styres ikke af lineær fremskridtstænkning, produktion, effektivitet og acceleration, men af fællesskaber, samliv og omsorg for jordiske relationer, hvor der er tid til at dvæle i tiden og resonere. Jeg opfatter *Om udregning af rumfang* som en poetisk fortælling, der efterlader flere huller og stiller utallige spørgsmål om relationer, både i det jordiske og på tværs af tider, der inviterer læseren til at reflektere og skabe sin egen fortælling.

Det er ikke helt rigtigt, at jeg ser mig selv ude i naturen, hver gang jeg lukker øjnene og tænker på gode og lykkelige øjeblikke. Nogle gange forestiller jeg mig selv liggende i sengen med en god bog. Sådan følte det, da jeg læste Solvej Balles roman første gang. Jeg dykkede ned i teksten og følte, at den omsluttede mig. Jeg ville dvæle i teksten og kiggede kun op for at række hånden ud efter min kaffe eller iagttage bladene på rønnen uden for mit soveværelsesvindue. Det samme skete, da jeg læste om begrebet resonans af Hartmut Rosa i Fælledparken i sommeren 2020 – og da jeg første gang mødte Walter Benjamins, og senere Bruno Latours teorier. Jeg har også erfaret en lignende resonans i mødet med bestemte kunstværker. Nogle af disse værker er kommet med i min afhandling. Det er ingen hemmelighed, at de kunstværker og romaner, der har fundet vej til min afhandling, er værker, der indebærer nogle bestemte egenskaber, som taler til mig og taler ind i mit arbejde med resonansbegrebet og begrebet om poetiske fortællinger. Alligevel har de formået at overraske mig, åbne op for nye tanker og nye forbindelser, påvirket min sansning af verden og min forståelse af, hvordan tingene hænger sammen og indgår i relationer. Disse værker har været gode ledsagere igennem hele processen. Jeg håber også, at de har haft gavn af rejsen og af den dialog, der har fundet sted mellem mig og dem, og dem imellem. Denne afhandling er slutpunktet på en bestemt proces, men samtidig er det mit håb, at dette slutpunkt også indebærer en bestemt åbning både for mig

selv og for enhver læser, og på den måde kan bidrage til at skabe flere poetiske fortællinger.

Når jeg lukker øjnene og tænker på gode og lykkelige øjeblikke, ligger jeg i græsset i en park midt i storbyen. Jeg tager en kastanje i min hånd. Selvom overfladen er hård og kold, føler jeg, at den udstråler både blødhed og varme. Jeg holder den tæt i min hånd og lader varmen fra min krop sive ind i den. Jeg føler, at den reagerer, bliver endnu blødere og varmere. Jeg lytter til fuglene synge, og jeg husker Irigarays ord (citeret i begyndelsen) om, at når verden ikke længere bliver beboelig, så bliver fuglene tavse. Men som hun understreger, så er der stadig håb, hvis tavsheden kun er kortvarig, og fuglene snart begynder at kommunikere og tale med hinanden igen. Så får vi en anden chance for at sænke hastigheden, dvæle i tiden og rummet og lytte.

Jeg åbner øjnene. Jeg lytter.

BIBLIOGRAFI

Bøger og artikler

- Aðalsteinsdóttir, Auður. *Hamfarir í bókmenntum og listum*. Reykjavík og Þingeyjasveit: Háskólaútgáfan og Hulda – Náttúruhugvísindasetur, 2023.
- Aðalsteinsdóttir, Auður. "Complex Aesthetics." I *Creative Responses to Environmental Crises in Nordic Art and Literature*. Redigeret af Katarina Leppänen og Auður Aðalsteinsdóttir, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2025
- Aidt, Naja Marie. *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog*. København: Gyldendal, 2017.
- Aït-Touati, Frédérique og Nikolaj Schultz. "Forord." I Emanuele Coccia: *Planternes liv. Blandingens metafysik*. Oversat af Tom Haveman. København: Hans Reitzels Forlag, 2021.
- Alfredsson, Johan. "Ecopoetry and Postmodern Dilemmas." I *Creative Responses to Environmental Crises in Nordic Art and Literature*. Redigeret af Katarina Leppänen og Auður Aðalsteinsdóttir, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2025.
- Alighieri, Dante. *Dantes guddommelige komedie*. Oversat af Ole Meyer. København: Multivers, 2013.
- Andersen Nexø, Tue. *Fælles liv. Utopiske modbilleder til den reformerede velfærdsstat i ny dansk litteratur*. København: Arena, 2025.
- Andersen Nexø, Tue. "Hvæpse i røven, kviksølv i munden." *Information*, 7. marts 2014.
- Armstrong, Carol. "Fotosyntese, fotografi og tegnekunst. Anna Atkins Britisk Algae." *Photosynthetic. Filter 7* (2017).
- Auster, Paul. *Opfindelsen af ensomhed*. Oversat af Jan Bredsdorff. København: Per Kofod, 2002
- Bachelard, Gaston. *Rummets poetik*. Oversat af Mikkel Ibsen Sørensen. København: Forlaget Mindspace, 2022.
- Baer, Ulrich. *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge. Mass. og London: MIT Press, 2002.
- Balle, Solvej. *Ifølge loven – fire beretninger om mennesket*. Årø: Pelagraf, 1993
- Balle, Solvej. *Om udregning af rumfang I*. Årø: Pelagraf, 2020.
- Balle, Solvej. *Om udregning af rumfang II*. Årø: Pelagraf, 2020.
- Balle, Solvej. *Om udregning af rumfang III*. Årø: Pelagraf, 2021.

- Balle, Solvej. *Om udregning af rumfang IV*. Ærø: Pelagraf, 2022.
- Balle, Solvej. *Om udregning af rumfang V*. Ærø: Pelagraf, 2023.
- Balslev Willert, Kristoffer. "Klima og kapital: Interview med Andreas Malm." I *Planetære frakturer. Humanistiske og socialvidenskabelige perspektiver på antropocæn*. Redigeret af Kristoffer Balslev Willert, Frederiksberg: Multivers, 2022.
- Balslev Willert, Kristoffer. Red. *Planetære frakturer. Humanistiske og socialvidenskabelige perspektiver på antropocæn*. Frederiksberg: Multivers, 2022.
- Balslev Willert, Kristoffer. "Kommunocæn? Et kritisk blik på posthumanismen." I *Jordskred. Bidrag til den nye naturtænkning*. København og Frederiksberg: Paradox og Forlaget Multivers, 2024.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Barthes, Roland. *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*. Oversat af Karen Nicolajssen. Rævens Sorte Bibliotek, København: Forlaget Politisk Revy, 1983.
- Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge Mass.: The MIT Press, 1999.
- Bate, David. "The Memory of Photography." *Photographies*, 3, Nr. 2 (2010).
- Benjamin, Walter. "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder." *K&K - Kultur og Klasse* 22. no 77 (1994): 15-43.
- Benjamin, Walter. "Fortælleren. Betragtninger over Nikolaj Leskovs forfatterskab." Oversat af Peter Madsen. I *Fortælleren og andre essays*. Oversat af Peter Kirkegaard, Peter Madsen og Arno Victor Nielsen. Moderne Tænkere, København: Gyldendal, 1996.
- Benjamin, Walter. "Om nogle motiver hos Baudelaire." Oversat af Peter Madsen, *Fortælleren og andre essays*. Oversat af Peter Kirkegaard, Peter Madsen og Arno Victor Nielsen. Moderne Tænkere, København: Gyldendal, 1996.
- Benjamin, Walter, "Til billedet af Proust." Oversat af Peter Kirkegaard, *Fortælleren og andre essays*. Oversat af Peter Kirkegaard, Peter Madsen og Arno Victor Nielsen. Moderne Tænkere, København: Gyldendal, 1995,
- Benjamin, Walter. "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder." Oversat af Jørgen Holmgaard. I *Kulturkritiske essays*. Oversat af Peter Madsen og Jørgen Holmgaard. København: Gyldendal, 1998.
- Benjamin, Walter. "Om historiebegrebet." Oversat af Peter Madsen. I *Kulturkritiske essays*. Oversat af Peter Madsen og Jørgen Holmgaard. København: Gyldendal, 1998.
- Benjamin, Walter. *Passageværket*. Oversat af Henning Goldbæk. København: Politisk Revy, 2007.

- Bennett, Jane. *Levende materialitet. Tingenes politiske økologi*. Oversat af Ole Lindegård Henriksen. København: Mindspace, 2021.
- Bennington, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1993
- Bertelsen, Lars Kiel. *Fotografiets grå mytologi. Historier på kanten af et medie*. Rævens Sorte Bibliotek 51, København: Politisk Revy, 2000.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment. The Meaning and importance of Fairy Tales*. London: Penguin Books, 1991.
- Björgvinsdóttir, Bryndís og Svala Ragnarsdóttir. *Krossgötur. Álfatrú, álfabyggðir og bannhelgi á Íslandi*. Reykjavík: Bjartur, 2018.
- Bosse, Rune. *Træfald*. Oversat af René Lauritsen. Redigeret af Sara Duborg Døssing og Holger Reenberg. Herning: HEART - Herning Museum of Contemporary Art, 2023.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge UK and Malden USA: Polity Press, 2013.
- Braidotti, Rosi. *Posthuman Knowledge*. Cambridge UK and Malden USA: Polity Press, 2019.
- Brantley, Susan L. et al.: "Designing a network of critical zone observations to explore the living skin of the terrestrial Earth." *Earth Surface Dynamics* 5 (2017): 841-60.
- Burke, Peter red. *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Bøgh Thomsen, Torsten. "Happiness in the Age of Disaster. Eco-mourning and Climate Melancholia in Danish 2010s Ecopoetry." In *Creative Responses to Environmental Crisis in Nordic Art and Literature*. Redigeret af Katarina Leppänen og Auður Aðalsteinsdóttir, Lanham: Lexington Books, 2025.
- Caruth, Cathy. "Introduction." I *Trauma. Exploration in Memory*. Redigeret af Cathy Caruth, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995.
- Caruth, Cathy. "Recapturing the Past: Introduction." I *Trauma. Explorataion in Memory*. Redigeret af Cathy Caruth, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore og London: The John Hopkins University Press, 1996
- Coccia, Emanuele. *Planternes liv. Blandingens metafysik*. Oversat af Tom Haveman. København: Hans Reitzels Forlag, 2021
- Crutzen, P. J. og E.F. Stoermer. "The Anthropocene." *Global Change Newsletter*, 41, (2000): 17-18.
- Crutzen, Paul. "Geology of mankind." *Nature* 415, 23 (2002). <https://doi.org/10.1038/415023a>,
- Dassow Walls, Laura. "Recalling Humboldt's Planet." I *Critical Zones. The science and politics of landing on earth*. Redigeret af Bruno Latour og Peter Weibel, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2020.
- Daugbjerg, Rasmus. *Trold*. København: Gutkind, 2022.

Den Grønne Ungdomsbevægelse. *Retfærdig Naturbevarelse. Et manifest*. København: Økotopia, 2023.

Den Grønne Ungdomsbevægelse, *Levedygtigt Landbrug*. København: Økotopia, 2023.

Den Grønne Ungdomsbevægelse, *Bevaringsværdig Byggebranche*. Valby: Økotopia, 2025.

Derrida, Jacques. "La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines." I *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.

Derrida, Jacques. *Difference*. Oversat af Søren Gosvig Olesen. København: Det lille Forlag, 2002.

Dunker, Anders. "Genopdagelsen af Jorden. En samtale med Bruno Latour." I *Genopdagelsen af Jorden. Ti samtaler om naturens fremtid*. Oversat af Rune Holm. København: Forlaget Virkelig, 2020.

Dunker, Anders. "Meningen med livet i naturen. En samtale med Ursula Heise." I *Genopdagelsen af Jorden. Ti samtaler om naturens fremtid*. Oversat af Rune Holm. København: Forlaget Virkelig, 2020.

Dutrauil, Sébastien. "Gaia is Alive" i *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Redigeret af Bruno Latour og Peter Weibel, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2020.

Ellemann Höegh, Birgitte. "At have mistet sin mand i min alder betyder, at man repræsenterer det, som alle folk frygter skulle ske." *Berlingske*, 28. juli 2021.

Fausing, Bent. *Bevægende billeder. Om affekt og billeder*. København, Tiderne Skifter, 1999.

Favrholt, David. "Niels Bohrs filosofi." I *Niels Bohr og den moderne atomfysik. Fem offentlige foredrag i Videnskabernes Selskab holdt i 100-året for Niels Bohrs fødsel*. København: Det kongelige Danske Videnskabernes Selskab og Forlaget Rhodos, 1985.

Fisher, Elizabeth. *Woman's creation. Sexual evolution and the shaping of society*. Garden City, N.Y. : Anchor Press, 1979.

Fjordside Pontoppidan, Karen. "Hvad er (god) litteratur? Om den komplekse økokritiske æstetik i Theis Ørntofts roman Solar." *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*, 49 (2021): 58- 81.

Form, Katrine. "Introduktion." I Rune Bosse, *Træfald*. Oversat af René Laurtisen. Redigeret af Sara Duborg Døssing og Holger Reenberg. Herning: HEART– Herning Museum of Contemporary Art, 2022.

Foucault Michel og Jay Miskowiec. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16, nr. 1 (1986): 22–27. <https://doi.org/10.2307/464648>.

Foucault, Michel. "Andre rum." *Slagmark - Tidsskrift for idéhistorie*, 27 (1998): 87–96. <https://doi.org/10.7146/sl.v0i27.103872>

- Foucault, Michel. *Ordene og tingene. En arkæologisk undersøgelse af videnskaberne om mennesket*. Oversat af Christian Svensen. København: Spektrum, 1999.
- Fortiden foran mig. En dialog med Astrid Kruse Jensen og Marie Sjøvold*. Redigeret af Kristine Kern, Pauline Koffi Vandet og Kevin Broadbery, København: Fotografisk Center, 2021.
- Fox Talbot, Henry. "A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art." I *Classic Essays on Photography*. Redigeret af Alan Trachtenberg, New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980.
- Freud, Sigmund. *Psychologie des Unbewussten*. Studenaugabe, Band III. S, Frankfurt am Main, Fisher Verlag, 1975.
- Freud, Sigmund. *Drømmetydning II*. Oversat af Mogens Boisen. København: Hans Reitzels Forlag, 1985.
- Freud, Sigmund. "Handan vellíðunarlögmálsins." *Ritgerðir*. Oversat af Sigurjón Björnsson. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2002.
- Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Oversat af Hans Christian Fink. Rævens Sorte Bibliotek 43, København: Politisk Revy, 2017.
- Friis, Elisabeth og Torsten Bøgh Thomsen. "Glo ikke så romantisk! Økolitterære former." *K&K*, 2020-08, Vol.48 (129): 77-100.
- Ginzburg, Carlo. *History, Rhetoric and Proof*. Hanover, NH: University Press of New England, 1999.
- Gosvig Olesen, Søren. "Indledning." I Derrida, *Difference*. Oversat af Søren Gosvig Olesen. København: Det lille Forlag, 2002.
- Goul, Pauline. "1610 Wood/Cut: The Anthropocene, Uprooted." I *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Redigeret af Bruno Latour og Peter Weibel, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2020,
- Gremaud, Ann-Sofie N. "From within the Porous Body. Modes of Engagement in Björk's Biophilia Album." I *Artistic Visions of the Anthropocene North*. Redigeret af Gry Hedin og Ann-Sofie N. Gremaud, New York: Routledge, 2018, <https://doi.org/10.4324/9781315311890>
- Hagalín Björnsdóttir, Sigríður. *Ilden*. Oversat af Annette Lassen. København: Lindthardt og Ringhof, 2024.
- Hage Dalland, Rasmus. *Jordbundet. En rejse rundt i dansk landbrug*. København: Gyldendal, 2023.
- Haraway, Donna. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin." *Environmental Humanities*, 6 (2015): 159-165.
- Haraway, Donna. "Symbiogenesis, Sympoiesis, and Art Science Activisms for Staying with the Trouble." I *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Redigeret af Anna Tsing, Heather Swanson Elaine Gan and Niels Bubandt, Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 2017.

- Haraway, Donna J. *At blive i besværet. Om at skabe slægt i chthulucaen*. Oversat af Ole Lindegård Henriksen. København: Forlaget Mindspace, 2021.
- Haraway, Donna. "Present to Bruno, from Donna." Remembering Bruno Latour." *Social Studies of Science*, 2023, 53, no 2, 165–168. DOI: 10.1177/03063127231157395.
- Havet*. Redigeret af Lærke Rydal Jørgensen, Tine Colstrup og Kaspar Thormod, Louisiana Revy, 65., nr. 1 (2024).
- Hejnol, Andreas. "Ladders, Trees, Complexity, and other Metaphors in Evolutionary Thinking." I *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Redigeret af Anna Tsing, Elaine Gan, Heather Swanson og Nils Buband, Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 2019.
- Helle, Helle, *Hvis det er*. København: Rosinante & co, 2014.
- Heller, Karen. "Braiding Sweetgrass' has gone from surprise hit to juggernaut bestseller." *Washington Post*, 12. oktober 2022.
- Herbarium – fotografi & botanik*. Redigeret af Kristine Kern, Camilla Berner og Kevin Broadbery, København: Fotografisk Center, 2017.
- Hildyard, Daisy. *The Second Body*. London: Fitzcarraldo Editions, 2017.
- Howalt, Nicolai og Søndergaard, Trine. *Dying Birds*. New York: Hassla Books, 2010.
- Højgaard, Lis. "Forord." I Haraway, Donna J. *At blive i besværet. Om at skabe slægt i chthulucaen*. Oversat af Ole Lindegård Henriksen. København: Forlaget Mindspace, 2021.
- Irigaray, Luce. *To be two*. Oversat af Monique M. Rhodes og Marco F. Cocito-Monco. London: The Athlone Press, 2000.
- Isager Ahl, Sofie *Regeneration. Gensidigt helende praksisser i en ny jordbrugsbevægelse*. København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi, 2023.
- Jenkins, Keith. *On what is History? From Carr and Elton to Rorty and White*. London: Routledge, 1995.
- Iversen, Margaret. "What is a Photograph?" *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Redigeret af Geoffrey Batchen, Cambridge Mass. og London: The MIT Press, 2009.
- Iversen, Margaret. *Photography, Trace, and Trauma*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- Jensen, Peder Frederik. *Rans Vilje*. København: People's, 2023.
- Kaplan, Ann. *Climate Trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Jersey: Rutgers University Press, 2016.
- Kern, Kristine. "Showing What Cannot be Seen: Four Aspects of Trine Søndergaards's Photography." I Trine Søndergaard, *203 works*, Göteborg: Gothenburg Museum of Art og København: FabrikBooks, 2020.

Kirbys, Vicki. *Quantum Anthropologies. Life at Large*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

Knútsdóttir, Vera og Heiðar Kári Ranversson. "Kárahjúkar: mannöld í íslenskri myndlist." *Skírnir*, 194, nr. 1 (2020): 197-220.

Krause Frantzen, Mikkel. "Poesi i den antropocæne tidsalder. Tid, affekt og fabulation i Theis Ørntofts Digte 2014." *Nordisk samtidslyrik*. Redigeret af Hans Kristian Rustad og Ole Karlsen, Studier i samtidslyrik Nr. 3, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2017: 37-59.

Krause Frantzen, Mikkel og Jens Bjerling. „Ecology, Capitalism and Waste: From Hyperobject to Hyberobject.“ *Theory, Culture & Society*, 37 (2020): 87-109.

Krause Frantzen, Mikkel. *Klodens fald. Æstetiske og økologiske perspektiver på olie, plastik og andre hyperobjekter*. København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi, 2021.

Krause Frantzen, Mikkel. "1000 kriser, 100 økologier, 10 teser, 1 eksempel." i *En anden økologi. Antikapitalistisk håndbog*. Redigeret af Tobias Dias og Kristoffer Balslev Willert, Knebel: Antipyrine, 2025.

Kristeva, Julia. "Approaching abjection." I *Powers of Horror. An Essay of Abjection*. Oversat af Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Kruse, Astrid Ellen. "Når vi drømmer, løber økonomierne under vores hud: en økomarxistisk læsning Af Digte 2014." *Aktualitet - Litteratur, Kultur Og Medier*, 17, nr. 1 (2023): 54-66.

La Cour, Astrid. "Disappearing into the past." I Astrid Kruse Jensen, *Disappearing into the past*. Redigeret af Karen M. Olsen. Aabenraa: Museum Sønderjylland, Kunstmuseet Brundlund Slot, 2011.

La Cour, Astrid. "Beauty Will Always Be Disturbed." I Astrid Kruse Jensen, *Beauty Will Always Be Disturbed*. Heidelberg: Kehrer, 2014.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Oversat af Alan Sheridan. Redigeret af Jacques-Alain Miller, London: Vintage, 1998.

LaCapra, Dominick. "Rethinking Intellectual History and Reading Texts." *History and Theory. Studies in the Philosophy of History* 19 (1980): 245-276.

LaCapra, Dominick. "Trauma, Absence, Loss." *Critical Inquiry* 25:4 (1999): 696-727.

LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001.

Latour, Bruno. "Some Advantages of the Notion of "Critical Zone" for Geopolitics." *Procedia Earth and Planetary Science*, 10 (2014): 3-6.

Latour, Bruno og Christophe Leclercq. Red., *Reset Modernity!* Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2016.

Latour, Bruno. *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climate Regime*. Oversat af Catherine Porter. Cambridge: Polity, 2017.

Latour, Bruno. *Ned på jorden. Hvordan orienterer vi os politisk?* Oversat af Torsten Andreasen. Europæiske Ideer, København: Informations Forlag, 2018.

Latour, Bruno og Peter Weibel. Red., *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2020.

Latour, Bruno. ””We don’t seem to live on the same Planet.” – A Fictional Planetarium.” I *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Redigeret af Bruno Latour og Peter Weibel, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2020.

Latour, Bruno og Peter Weibel. ”Seven objections against landing on earth.“ I *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Redigeret af Bruno Latour og Peter Weibel, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2020.

Laub, Dori. ”Truth and Testimony: The Process and the Struggle.” I *Trauma. Explorations in Memory*. Redigeret af Cathy Caruth, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995.

Le Guin, Ursula K. *Bæreposeteorien om fiktion*. Oversat af Karsten Sand Iversen. København: Forlaget Virkelig og Laboratorium for Æstetik og Økologi, 2018.

Le Guin, Ursula K. ”Deep in admiration.“ I *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Redigeret af Anna Tsing, Elaine Gan, Heather Swanson og Nils Buband, Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 2019.

Leppänen, Katarina. ”Hush and Listen to What you Can’t Hear.“ I *Creative Responses to Environmental Crises in Nordic Art and Literature*. Redigeret af Katarina Leppänen og Auður Aðalsteinsdóttir, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2025.

Lijster, Thijs, Celikates, Robin. ”Beyond the Echo-Chamber: An Interview With Hartmut Rosa on Resonance and Alienation.” *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy* 39, (1) 2019: 64-78. <https://doi.org/10.21827/krisis.39.1.37365>.

Lowe, Paul. ”The Forensic Turn: Bearing Witness and the Thingness of the Photograph.“ I *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*. Redigeret af Liam Kennedy og Caitlin Patrich. New York: I. B. Tauris, 2014.

Lund, Michael, Mathias Svold, Asger Ladefoged og Maria Thykjær Jespersen. ”Ni steder ville Berlingske fotografere vores mest beskyttede natur – her er, hvad vi fandt.” *Berlingske*, 23. november 2024.

Magnason, Andri Snær. *Tiden og vandet*. Oversat af Nanna Kalkar. Aarhus: Klim, 2020

Magnússon, Gísli. ”Reminiscences of Eranos in Naja Marie Aidt’s novel When Death Takes Something from You Give It Back: Carl’s Book.” *Religiographies* 4, (1) 2025:104–116. <https://doi.org/10.69125/Religio.2025>.

- Malm, Andreas og Alf Hornborg. "The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative" *The Anthropocene Review* 1, nr. 1 (2014): 62–69, DOI: 10.1177/2053019613516291G
- Malm, Andreas. *Fossil Capital. The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. New York: Verso, 2016.
- Mancuso, Stefano og Alessandra Viola. *Brilliant Green. The Surprising History and Science of Plant Intelligence*. Oversat af Joan Benham. London, England: Island Press, 2015.
- Mancuso, Stefano. "Grøn intelligens." *Filter (Photosynthetic)*, 7 (2017), 139-143.
- Mancuso, Stefano. *The revolutionary Genius of Plants. A new Understanding of Plant Intelligence and Behavior*. Oversat af Vanessa Di Stefano. New York: Atria Books, 2018.
- Matteucci, Giovanni og Gioia Laura Iannilli. "Modes of Experience: Everyday Aesthetics Between Erlebnis and Erfahrung. Espes." *The Slovak Journal of Aesthetics* 11, nr. 1 (2021): 39-55.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Oversat af Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Synligt – usynligt." I *Om sprogets fænomenologi. Udvalgte tekster*. Oversat af Per Aage Brandt, Moderne tænkere, København: Gyldendal, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Hvad er fænomenologi?" *Om sprogets fænomenologi. Udvalgte tekster*. Oversat af Per Aage Brandt, Moderne tænkere. København: Gyldendal, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Nature. Course Notes from the Collège de France*. Oversat af Robert Vaillier. Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Kroppens fænomenologi*. Oversat af Bjørn Nake. København: Det lille Forlag, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Heimur skynjunarinnar*. Oversat af Steinar Örn Atlason og Björn Þorsteinsson. Reykjavík: Heimspekistofnun – Háskólaútgáfan, 2017.
- Moore, Jason W. Red. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, CA: PM Press, 2016.
- Morton, Timothy. *Hyberobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Munk Rösing, Lilian. "Postapokalyptisk digtsamling er breaking news." *Politiken*, 16. marts 2014.
- Myers, Natasha. "How to grow liveable worlds. Ten (not-so-easy) steps for life in the Planthropocene." *ABC Religion and Ethics*, 7. januar 2021.

- Myers, Natasha. "Del 1: Lad Træerne føre dig (eller frø til det plantropocæne)." I Rune Bosse, *Træfald*. Oversat af René Lauritsen. Redigeret af Sara Duborg Døssing og Holger Reenberg, Herning: HEART - Herning Museum of Contemporary Art, 2023.
- Nielsen, Peter. "Naja Marie Aidt. Sorgen er et kæmpe fucking monster, der ødelægger alting." *Information*, 18. marts 2017.
- Nielsen, Peter. "Solvej Balle var 90'ernes store litterære stjerne, men så forsvandt hun. Nu er hun tilbage." *Information*, 21. februar 2020.
- Nielsen, Jørgen Steen. "Endnu en sommer med globalt klimakaos – hvad synes du om udsigten?" *Information*, 29. juli 2024.
- Olin, Margaret. "Touching Photographs. Roland Barthe's „mistaken“ identification." I *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Redigeret af Geoffrey Bathcen, Cambridge Mass. og London: The MIT Press, 2011
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. London: John Wiley & Sons Ltd., 2014.
- Pallasmaa, Juhani. *Arkitekturen og sanserne*. Oversat af Cornelius Holck Colding og Annemette Fogh. København: Arkitektens Forlag, 2014.
- Parr, Martin og Gerry Badger. *The Photobook. A History*. Vol. I, London: Phaidon Press, 2004.
- Petersen, A. H., B. Hasler, T Laage-Thomsen, M Termansen og C. Rahbek. *Mere, bedre og større natur i Danmark. Hvor, hvordan og hvor meget?* København: Center for Makroøkologi, Evolution og Klima, Globe Institute, Københavns Universitet, 2024.
- Perez Fjalland, Emmy Laura. *Jordbo. En ledsager i uregerlige tider*. København: Føljeton og Jordbo, 2022.
- Perez Fjalland, Emmy Laura. *Almanak. En bevægelse gennem årets landskaber*. København: Informations Forlag, 2023.
- Proust, Marcel. *På sporet af den tabte tid. Swanns verden*. Oversat af Else Henneberg Pedersen. København: Multivers, 2002.
- Pryds Helle, Merete. "Everything is Illuminated by its Opposite." I Trine Søndergaard, *203 works*, Göteborg: Gothenburg Museum of Art og København: FabrikBooks, 2020.
- Ravn, Olga. *Voksbarneret*, København: Gyldendal, 2023
- Remarque, Eric Maria. *Intet nyt fra vestfronten*. Oversat af Tom Kristensen. København: Gyldendal, 2014.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Oversat af Kathleen Balmey og David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Rigby, Kate. *Reclaiming Romanticism. Towards an Eco-poetics of Decolonization*. Environmental Cultures Series, London: Bloomsbury Academic, 2020.

Rosa, Hartmut. *Det ukontrollerbare*. Oversat af Hanne Sander. København: Eksistensen, 2020,

Rosa, Hartmut. *Resonans. En sociologi om forholdet til verden*. Oversat af Peter Tudvad. København: Eksistensen, 2021.

Rosa, Hartmut. *Når monstre brøler og engle synger. Heavy metal og resonans*. Oversat af Gustav Damgaard. Frederiksberg: Eksistensen, 2024.

Rubow, Cecilie. *Indendørsmenneskets natur*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2022.

Rubow, Cecilie. *Forvandlinger i skoven*. Skanderborg: Book Lab, 2023.

Rubow, Cecilie. "Epilog." I Mathias Svold og Ulrik Hasemann, *Gennem Øjetræet*. Skanderborg: Book Lab, 2023.

Sandbye, Mette. *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*. Rævens Sorte Bibliotek 54, København: Politisk Revy, 2001.

Sandnes Johansson, Vilma. *Tænk ikke på mig*. København: Gutkind, 2022.

Saas, William. "Mennesket har sat markante aftryk på jordkloden. Hvorfor er 'menneskets tidsalder' ikke en geologisk periode?" *Information*, 22. september 2024.

Saussure, Ferdinand de. "Nature of the linguistic sign." I *Modern Criticism and Theory. A reader*. Redigeret af David Lodge, London: Longman, 1996.

Shiva, Vandana. "Madens kønnede politik." Oversat af Shëkufe Tadayoni Heiberg. I *En anden økologi. Antikapitalistisk håndbog*. Redigeret af Tobias Dias og Kristoffer Balslev Willert, Knebel: Antipyrene, 2025

Sigurðardóttir, Sigrún. *Det traumatiske øjeblik. Fotografiet, differancen og mødet med virkeligheden*. Rævens Sorte Bibliotek 69, København: Politisk Revy, 2006.

Sigrún Alba Sigurðardóttir. "Apertures of another understanding. Photographs of children at work." I *Monument and Memory*. Redigeret af Jonna Bornemark, Mattias Martinson og Jayne Svenungsson, Zürich og Münster: Lit Verlag, 2015.

Sigurðardóttir, Sigrún Alba. "Poetic Storytelling in Contemporary Photography. Relation to Nature and the Poesis of Everyday Life in Works of Selected Artists in Iceland and Other Nordic Countries." *Arts* 9, nr. 4, 129, 2020. <https://doi.org/10.3390/arts9040129>

Sigurðardóttir, Sigrún Alba. "Að draga andann. Ljóðræn frásögn í íslenskri og norrænni samtímaljósmyndun." I *Fegurðin er ekki skraut. Íslensk samtímaljósmyndun*. Redigeret af Sigrún Alba Sigurðardóttir og Æsa Sigurjónsdóttir, Reykjavík: Fagurskinna, 2020.

Sigurðardóttir, Sigrún Alba. "Snowflakes and Other Surprises. Poetic Storytelling in Nordic Photography." *Snowflakes and Other Surprises*. Redigeret af Signe Kahr Sørensen og Kevin Broadbery, København: Fotografisk Center, 2022.

Sigurðardóttir, Sigrún Alba. *Snjóflygsur á næturhimni. Um ljósmyndir, minningar og snertingu við veruleikann*. Reykjavík: Mál og menning, 2022.

- Sigurðardóttir, Sigrún Alba. "Snowflakes and Other Surprises. A Story About Three Exhibitions." *Art in Iceland*. 4 (2024): 49-60.
- Sigurðardóttir, Sigrún Alba. "Gjöfin, ástin, skömmin og skáldskapurinn." *Tímarit Máls og menningar*, 84, nr. 1 (2023): 106-111.
- Sigurðardóttir, Sigrún Alba. "Háskin, sárið og fegurðin í skáldskapnum." *Tímarit Máls og menningar*, 84, no 2, (2023): 121-126.
- Sigurðsson, Ófeigur. *Vildmark*. Oversat af Rolf Stavnem. København: Gyldendal, 2016.
- Simard, Suzanne. "Forbindelser." I Rune Bosse, *Træfald*. Oversat af René Lauritsen. Redigeret af Sara Duborg Døssing og Holger Reenberg, Herning: HEART - Herning Museum of Contemporary Art, 2023.
- Simard, Suzanne, *Finding the Mother Tree. Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*. Toronto: Penguin, 2022.
- Skov, Leonora Christina. *Den, der lever stille*. København: Politikens Forlag, 2018.
- Skovgaard, Sille og Sofie Isager Ahl. *Lysbønder. Samtaler om genopbygningen af jorden i Danmark*. København: Virkelig, 2024.
- Snefnug og andre overraskelser*. Redigeret af Signe Kahr Sørensen og Kevin Broadbery, København: Fotografisk Center, 2022.
- Stefánsson, Jón Kalman. *Himmerige og helvede*. Oversat af Kim Lembek. Roskilde, Batzer & Co., 2013.
- Storr-Hansen, Nanna. *Bøgetid*. København: Gyldendal, 2022.
- Svold, Mathias og Ulrik Hasemann. *Kystland*. Skanderborg: Book Lab, 2019.
- Svold, Mathias og Ulrik Hasemann. *Gennem Øjetræet*. Skanderborg: Book Lab, 2023.
- Søndergaard, Trine. *Now that you are mine*. Göttingen: Steidl og London: Thames & Hudson, 2002.
- Søndergaard, Trine. *Strude*. København: Ny Carlsberg Glyptotek, 2010.
- Søndergaard, Trine og Nicolai Howalt. *How to Hunt*. Ostfildern: Hatje Cantz og København: Gyldendal, 2010.
- Søndergaard, Trine. *Hovedtøj*. København: FabrikBooks, 2020.
- Søndergaard, Trine. *203 works*. Göteborg: Gothenburg Museum of Art og København: FabrikBooks, 2020.
- Tetzlaff, Marie. "Undtagelsestilstanden." *Politiken*, 8. januar 2005.

Thaler, Mathias. *No Other Planet. Utopian Visions for a Climate-Changed World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022, <https://doi.org/10.1017/9781009030250>

Theisen, Rasmus. *Molbohistorier*. Knebel: Antipyrine, 2023.

Thorntorn, Edward. "On Lines of Flight: The Theory of Political Transformation." I *A Thousand Plateaus*." *Deleuze and Guattari Studies*, 14, nr. 3 (2020), <https://doi.org/10.3366/dlgs.2020.0411>

Tsing, Anna, Heather Swanson, Elaine Gan og Niels Bubandt. Red. *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 2017.

Van der Kolk, Bessel og Onno Van der Hart. "The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma." I *Trauma. Explorations in Memory*. Redigeret af Cathy Caruth, Baltimore og London: The John Hopkins University Press, 1995.

Welden Gajardo, Sidsel Ana. *Du er min arv*. København: Gads forlag, 2023.

Wall Kimmerer, Robin. *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teaching of Plants*. Minneapolis, Minn.: Milkweed Editions, 2013.

Wennerscheid, Sophie, "På sporet af en posthuman virkelighed. Dansk spekulativ litteratur i 2010'erne." *Passage* 85, (2021): 99-113.

Wennerscheid, Sophie. ""Har du faret vild i dunkle skove?" Litterære refleksioner over det moderne menneskes forhold til skoven." *Jordskred. Bidrag til den nye naturtænkning*. København og Frederiksberg: Paradox og Forlaget Multivers, 2024.

Weitze, Charlotte. *Den afskyelige*. København: Samleren, 2016,

Weitze, Charlotte, *Rosarium*. København: Gutkind, 2021

Weitze, Charlotte. *Klimaet og kunstneren*. Sorø: U Press – Babette, 2022,

Wulf, Andrea. *Opfindelsen af naturen. Den eventyrlige beretning om Alexander von Humboldt, videnskabens glemte helt*. Oversat af Nanna Lund. København: Gads forlag, 2019.

Wulf, Andrea. *Prægtige rebeller. De første romantikere og opfindelsen af selvet*. Oversat af Nanna Lund. København: Gads forlag, 2022.

Zahavi, Dan, *Fænomenologi*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, 2013.

Žižek, Slavoj. *Interrogating the Real*. London og New York: Continuum, 2006.

Žižek, Slavoj. *Óraplágan*. Oversat af Haukur Már Helgason. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2007.

Borsteinsson, Björn, *Verufræði*. Heimspækistofnun Háskóla Íslands – Rit 31. Reykjavík: Heimspækistofnun – Háskólaútgáfan, 2022.

Ørntoft, Theis. *Digte 2014*. København: Gyldendal, 2014.

Ørntoft, Theis. ”Rejsen til Yamal.” *Kritik*, årg. 49, nr. 216/217, 2016.

Ørntoft, Theis. *Solar*. København: Gyldendal, 2018.

Ørntoft, Theis. *Jordisk*. København: Gyldendal, 2023.

Ørntoft, Theis, *Habitat*. København: Gyldendal, 2025.

Podcast og video

Bosse, Rune. *Træfald*. Lydoptagelse og komponering af Jacob Kirkegaard, Kamera, Adam Jandrup, HEART – Herning Museum of Contemporary Art, 2022, 16 min, 08 sek.

DR Romanprisen. ”Theis Ørntoft: ”Jordisk.”” DR P1, 7. december 2023. 34 min. Tilgået 8. november 2024. <https://www.dr.dk/lyd/p1/dr-romanprisen/2024/dr-romanprisen-2024-theis-oerntoft-jordisk-11032409004>

Marc-Christop Wagner, vært. *Louisiana Channel*. *Louisiana Museum of Modern Art*, 2023. ”Astrid Kruse Jensen. Trying To Understand What Has Happened. “There is no beauty without pain.”” 2023. 25. min. 41 sek. Tilgået 10. september 2024. <https://channel.louisiana.dk/video/astrid-kruse-jensentrying-to-understand-what-has-happened>

Mogensen, Nanna, vært. *Skønlitteratur*. ”Hun har skrevet på romanen i 36 år...” DR P1, 12. april 2023. 56 min. Tilgået 11. november 2024. <https://www.dr.dk/lyd/p1/skoenlitteratur/skoenlitteratur-2023/skoenlitteratur-hun-har-skrevet-paa-romanen-i-36-aar-11032303153>

Mogensen, Nanna, vært, *Skønlitteratur*. ”Knust hjerte og rød røv.” DR P1, 11. september 2024. 57 min. Tilgået 3. juni 2025. <https://www.dr.dk/lyd/p1/skoenlitteratur/skoenlitteratur-2024/knust-hjerte-og-roed-roev-11032403373>

Mogensen, Nanna, *Skønlitteratur*. ”Farvel til dystopierne. Interview med Jeppe Svan Sørensen.” DR P1, 27. marts 2024. 57 min. Tilgået 5. september 2024. <https://www.dr.dk/lyd/p1/skoenlitteratur/skoenlitteratur-2024/skoenlitteratur-farvel-til-dystopierne-11032403133>

Mogensen, Nanna, *Skønlitteratur*. ”Theis Ørntoft. „Jordisk.”” DR P1, 6. september 2023. 57 min. Tilgået 26. marts 2025. <https://www.dr.dk/lyd/p1/skoenlitteratur/skoenlitteratur-2023/skoenlitteratur-theis-oerntoft-jordisk-11032303363>

Pedersen, Jes Stein, *Politiken*, *Bogfolk*. ”Solvej Balle stak af fra rollen som offentlig forfatter. Nu er hun tilbage med det værk, hun har skrevet på i over 30 år.” 20. marts 2020. 40 min. 18 sek. Tilgået 1. december 2023. <https://politiken.dk/podcast/bogfolk/>

Online materiale

Aarhus Universitet. "Aura: Aarhus University Research on the Anthropocene." Tilgået 19. november 2024. <https://anthropocene.au.dk/>

AP. Joseph Wilson. "Death by water, burial by mud. Images of Spain's flood of the century." 10. november 2024. Tilgået 13. november 2024. <https://apnews.com/article/floods-spain-valencia-photo-gallery-af444afb79ad40dd4a01e9dcfa95d2ba>

Berglinske. "Et stort stykke af Danmark er ved at dø." *Berlingske*, 30. september 2023. Tilgået 14. april 2025. <https://www.berlingske.dk/indland/et-stort-stykke-af-danmark-er-ved-at-doe>

Biblissima. Tilgået 26. august 2024. <https://outils.biblissima.fr/fr/eulexis-web/?lemma=poietik%C3%B3s&dict=LSJ>

Biodice. Tilgået 11. oktober 2024. <https://biodice.is/en/>

Biodiversitetsrådet, "Fra tab til fremgang - beskyttet natur i Danmark i et internationalt Perspektiv." Tilgået 17. oktober 2023. <https://legacy.altinget.dk/misc/Biodiversitetetsraadet-2022-Fra-tab-til-fremgang-Beskyttet-natur-i-Danmark-i-et-internationalt-perspektiv-291122.pdf>

Bruno Latour. "Seven-planet-design.", tilgået 23. januar 2025 på <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/162-SEVEN-PLANETS-DESIGN.pdf>

Britannica. "Gaia hypothesis." Tilgået 28. august 2024. <https://www.britannica.com/science/Gaia-hypothesis>

Britannica. "Instant-Picture Photography." Tilgået 3. maj 2025. <https://www.britannica.com/technology/technology-of-photography/Instant-picture-photography>

Center for Digital Pædagogik, "Forundersøgelse: Incel-fællesskaber i stor vækst." Tilgået 12. juni 2025. <https://cfdp.dk/samfund-og-demokrati/risikoadfaerd-online/vidensbank/rapporter/forundersoegelseincele-faellesskaber-i-stor-vaekst/>

Copenhagen Contemporary. "Ebbe Stub Wittrup, Botanical Drift." Tilgået 27. september 2024. <https://copenhagencontemporary.org/en/ebbe-stub-wittrup/>

Copernicus Climate Change Service, "Copernicus: Warmest March in Europe and lowest Arctic winter sea ice." Tilgået 9. april 2025. <https://climate.copernicus.eu/copernicus-warmest-march-europe-and-lowest-arctic-winter-sea-ice>

Copernicus Climate Change Service. "World's warmest August completes hottest boreal summer on record." Tilgået 10. September 2024. <https://climate.copernicus.eu/worlds-warmest-august-completes-hottest-boreal-summer-record>

Critical Zones Observations. Tilgået 27. august 2024. <https://czo-archive.criticalzone.org/national/>

Critical Zones Network. Tilgået 24. august 2024. <https://criticalzone.org/>

Danmarks Naturfredningsforening. "Kunstner Rune Bosse gør træer til levende kunstværker." *Magasinet Natur og Miljø*. Tilgået 27. maj 2025. <https://www.dn.dk/nyheder/kunstner-rune-bosse-gor-traeer-til-levende-kunstvaerker/>

Danske vandværker. "Klimaforandringer og ekstremvejr. Hvordan ser drikkevandets fremtid ud?" Tilgået 17. februar 2025. <https://danskevv.dk/nyheder/klimaforandringer-og-ekstremvejr-hvordan-ser-drikkevandets-fremtid-ud/>

Den danske ordbog. "Resonans." Tilgået 28. juni 2025. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=resonans>

Den Danske Ordbog. "Trauma." Tilgået 9. september 2024. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=trauma>

DR. Danielsen Gille, Anna, "Rapport: Om 50 år kan stormfloder oversvømme tusindvis af boliger i tre danske kystbyer." DR. 21. oktober 2024. Tilgået 21. oktober 2024. <https://www.dr.dk/nyheder/indland/rapport-om-50-aar-kan-stormfloder-oversvoemme-tusindvis-af-boliger-i-tre-danske>

DR. Kirkebæk-Johansson, Laura. "Klimaforsker om vildt vejr: Det er vores skyld. Din og min." 31. oktober 2024. Tilgået 31. oktober 2024. <https://www.dr.dk/nyheder/viden/klima/klimaforsker-om-vildt-vejr-det-vores-skyld-din-og-min>

DR "Tema: Oversvømmelser i Spanien." Tilgået 13. november 2024. <https://www.dr.dk/nyheder/udland/tema/oversvoemmelse-i-spanien>

European Commission, Energy, Climate Change, Environment. "Wilderness register and indicator for Europe, October 2013." Tilgået 17. oktober 2023. https://ec.europa.eu/environment/nature/natura2000/wilderness/pdf/Wilderness_register_indicator.pdf

European Literature Prize, "Theis Ørntoft." Tilgået 21. november 2024. <https://euprizeliterature.eu/author/theis-orntoft>

Fotografisk Center. "Herbarium - fotografi & botanik." Tilgået 27. januar 2025. <https://fotografiskcenter.dk/udstilling/herbarium-fotografi-botanik>

Fotografisk Center. "Snefnug og andre overraskelser." Tilgået 29. januar 2025. <https://www.fotografiskcenter.dk/udstilling/snefnug-og-andre-overraskelser>

Frederiksberg Museerne. "Cecilia Westerberg. De overvintrende." Tilgået 3. juni 2025. <https://frederiksbergmuseerne.dk/da/udstillinger/cecilia-westerberg-de-overvintrende/>

Friluftsrådet. "Behov for mere natur og friluftsliv i København." Tilgået 23. oktober 2023 på <https://friluftsradet.dk/nyheder/behov-mere-natur-friluftsliv-koebenhavn>

Gammel Holtegaard. "Trine Søndergaard. Nearly Now." Tilgået 23. januar 2025. <https://gmlholtegaard.dk/da/udstillinger/trine-soendergaard/>

Guardian. ” 'Our house is on fire'. Greta Thunberg, 16, urges leaders to act on climate.” 25. januar 2019. Tilgået 31. oktober 2024.
<https://www.theguardian.com/environment/2019/jan/25/our-house-is-on-fire-greta-thunberg16-urges-leaders-to-act-on-climate>

HEART - Herning Museum of Contemporary Art. ”Træfald – Rune Bosse.” Tilgået 27. september 2024. <https://www.heartmus.dk/besog/udstillinger/aktuelle-udstillinger/645-traefald-rune-bosse.html>

Comparative Developmental Biology. The Hejnlol Team in Jena. Tilgået 18. november 2024.
<https://hejnlol-lab.com/>

International Union of Geological Science. UGS Executive Committee. ”The Anthropocene: IUGS-ICS Statement.” 30.03.2024. Tilgået 25. september 2024.
https://www.iugs.org/files/ugd/f1fc07_40d1a7ed58de458c9f8f24de5e739663.pdf?index=true

IS Global Ranking of Cities. Tilgået 23. oktober 2023.
<https://isglobalranking.org/ranking/#green>

JP. Politikens Hus. ”Studio Thinking Hand, Feral Fetish.” Tilgået 3. juni 2025.
<https://jppol.dk/kalender/studio-thinkinghand-feral-fetisch/>

Karen Blixen Museum. ”Den flygtige time.” Tilgået 13. august 2025 på <https://blixen.dk/>

Københavns Kommune. ”Biodiversitet i København strategi 2020-2050 – offentlig høring.” Tilgået 18. oktober 2023. <https://www.kk.dk/dagsordener-og-referater/Teknik-%20og%20Milj%C3%B8udvalget/m%C3%B8de-20062022/referat/punkt-20>

Landskrona Foto, ”Snowflakes and Other Surprises.” Tilgået 3. juni 2025.
<https://www.landskronafoto.org/en/snowflakes-and-other-surprises/>

Landvernd. Snæbjörn Guðmundsson, ”Villtasta prósentíð – Víðerni Íslands.” Tilgået 17. oktober 2023 på <https://landvernd.is/villtasta-prosentid-viderni-islands/>

LEX - Danmarks Nationalleksikon. Karsten Friis Johansen, ”Episteme.” Tilgået 9. september 2024. <https://denstoredanske.lex.dk/episteme>

LEX - Danmarks Nationalleksikon. ”Stormfloden den 20. oktober 2023.” Tilgået 23. oktober 2024. https://lex.dk/stormfloden_den_20._oktober_2023

LEX - Danmarks Nationalleksikon. ”Fotogram.” Tilgået 9. oktober 2024.
<https://lex.dk/fotogram>

LEX – Danmarks Nationalleksikon, ”Hedebosyning.” Tilgået 4. juni 2025.
<https://lex.dk/hedebosyning>

Louisiana Museum of Modern Art, ”Havet. 11.10.24 - 27.4.25.” Tilgået 3. juni 2025.
<https://louisiana.dk/udstilling/havet/>

Martin Asbæk Gallery. ”Astrid Kruse Jensen – Resonance.” Tilgået 7. oktober 2024.
<https://martinasbaek.com/exhibitions/resonance/>

- Martin Asbæk Gallery. "Trine Søndergaard, *Season of Undefined*." Tilgået 11. oktober 2024. <https://martinasbaek.com/exhibitions/season-of-undefined/>
- Martin Asbæk Gallery. "Astrid Kruse Jensen, *Places Beyond Places*." Tilgået 24. maj 2025 på <https://martinasbaek.com/exhibitions/places-beyond-places/>
- Mathias Svold. "Gennem Øjetræet." Tilgået 10. oktober 2024. <https://mathiassvold.dk/work/the-wild-within/>
- Miljøministeriet. Kystdirektoratet. "Her ramte stormfloden i oktober." Tilgået 23. oktober 2024. <https://kyst.dk/klimatilpasning/stormflod-og-beredskab/stormfloden-oktober-2023>
- Miriam Rose Foundation. "Dadiiri. Inner Deep Listening and Quiet Still Awareness." Tilgået 25. marts 2025. <https://www.miriamrosefoundation.org.au/dadiiri/>
- MIT Press Reader. Simon Morley, "A Short History of the Sublime." Tilgået 10. oktober 2024. <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-short-history-of-the-sublime/>
- Munkeruphus. "Jordbundne og forbundne." Tilgået 27. september 2024. <https://munkeruphus.dk/portfolio/jordbundne-og-forbundne-ny-saeson-paa-munkeruphus/>
- Munkeruphus. "Studio ThinkingHand, *Entangled Encounters*." Tilgået 27. september 2024. <https://munkeruphus.dk/portfolio/studio-thinkinghand-entangled-encounters-05-04-07-06-20/>
- Munkeruphus. "Maria Viftrup og Jordens hus. *Jordsans*." Tilgået 27. september 2024. <https://munkeruphus.dk/portfolio/jordsans-soloudstilling-af-maria-viftrup-i-samarbejde-med-jordens-hus/>
- Museum Sønderjylland. "Rune Bosse. *Circularis*." Tilgået 11. juni 2025 på <https://msj.dk/udstillinger/rune-bosse/>
- Museum Vest Sjælland. "Traces of Resonance." Tilgået 29. januar 2025. <https://vestmuseum.dk/oplevelser/traces-of-resonance-v-astrid-kruse-jensen/>
- Nanna Deobois Buhl. "Botanizing on the Asphalt." Tilgået 27. januar 2025. <http://nannadeboisbuhl.net/botanizing/>
- New York Public Library. Digital Collections. "Anna Atkins, *Photographs of British algae: cyanotype impressions*." Tilgået 9. oktober 2024. <https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation>
- Nicolai Howalt. "How to hunt." Tilgået 26. maj 2025. <https://www.nicolaihowalt.com/work/how-to-hunt-nicolai-howalt/>
- Nordisk Samarbejde. "Solvej Balle: Om udregning af rumfang I, II og III. Roman. Pelagraf, 2020-2021. Nomineret til Nordisk Råds litteraturpris 2022." Tilgået 1. december 2023 på <https://www.norden.org/da/nominee/solvej-balle>
- Nordisk samarbejde. "Solvej Balle fik Nordisk Råds litteraturpris 2022." Tilgået 20. november 2024 på <https://www.norden.org/da/information/om-netstedet-nordenorg>

Nordisk Samarbejde, "Theis Ørntoft." Tilgæet 21. november 2024.
<https://www.norden.org/da/nominee/theis-orerntoft>

Northern Photographic Center, "Snowflakes and Other Surprises." Tilgæet 3. juni 2025.
<https://www.photonorth.fi/en/nayttelyt/snowflakes-and-other-surprises/>

Online Etymology Dictionary. "Callus." Tilgæet 23. januar 2025.
<https://www.etymonline.com/word/callus>

Open Source Shakespeare. "Shakespeare, Hamlet, Act 1, scene 5 (940-945)." Tilgæet 20. marts 2025.
https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=hamlet&Scope=entire&pleasewait=1&msg=pl

Plant Studies Collaboratory. Tilgæet 27. september 2024. <https://plantstudies.wordpress.com/>

Rune Bosse. Tilgæet 3. juni 2025. <https://www.runebosse.com/>

RÚV. "Orkuskiptin í forgangi þegar kemur að orkunýtingu." Tilgæet 18. október 2023.
<https://www.ruv.is/frettir/innlent/2022-09-09-orkuskiptin-i-forgangi-thegar-kemur-ad-orkunytingu>

Skovhuset. Tilgæet 27. september 2024. <https://skovhuset.org/om-skovhuset/om-skovhuset>

Skovhuset. "Langt ude i skoven." Tilgæet 27. september 2024.
<https://skovhuset.org/udstillinger/langt-ude-i-skoven>

Skovhuset. "Om Skovhuset." Tilgæet 27. september 2024. <https://skovhuset.org/om-skovhuset/om-skovhuset>

Statens Serum Institut. "Flåtbårne sygdomme." Tilgæet 22. januar 2025.
<https://www.ssi.dk/sygdomme-beredskab-og-forskning/sygdomsleksikon/f/flaatbaarne-sygdomme>

Stjórnarráð Íslands, "Loftslagsmál." Tilgæet 18. október 2023.
<https://www.stjornarradid.is/verkefni/umhverfi-og-natturuvernd/loftslagsmal/adgerdaaetlun-i-loftslagsmalum/>

Stjórnarráð Íslands. "Stefnuyfirlýsing ríkisstjórnar." Tilgæet 18. október 2023.
<https://www.stjornarradid.is/rikisstjorn/stjornarsattmali/>

Tech Tilalle. "Hvad er et polaroid kamera og hvordan fungerer det?" Tilgæet 3. maj 2025.
<https://techtillalle.dk/hvad-er-et-polaroid-kamera-og-hvordan-fungerer-det/>

The Booker Prize, "Solvej Balle." Tilgæet 12. juni 2025. <https://thebookerprizes.com/the-booker-library/authors/solvej-balle>

Trap Denmark. "Skovene i Danmark." Tilgæet 18. oktober 2023.
https://trap.lex.dk/Skovene_i_Danmark

Trap Denmark, "Havene i Danmark." Tilgæet 18. oktober 2023.
https://trap.lex.dk/Havene_i_Danmark

Trine Søndergaard. Tilgået 22. januar 2025. <https://trinesondergaard.com/>

Ulrik Hasemann. "Rold." Tilgået 14 april 2025. <https://hasemannphotos.com/STORIES/Rold/1>

United Nations. "Population." Tilgået 30. august 2024 på <https://www.un.org/en/global-issues/population>

University of California, Santa Cruz. "Donna Haraway." Tilgået 27. januar 2025. <https://humanities.ucsc.edu/academics/faculty/index.php?uid=haraway>

Videnskab. Prip, Gustav. "Oversvømmelse set fra rummet: Se spanske Valencia før og efter katastrofen." 8. november 2024. Tilgået 10. februar 2025. <https://videnskab.dk/naturvidenskab/oversvoemmelse-set-fra-rummet-se-spanske-valencia-foer-og-efter-katastrofen/>

Vigdís International Centre for Multilingualism and Intercultural Understanding. Anne Carson, "Hesitation." The 2023 Vigdís Prize's Laureate, inaugurates The Guttormur J. Guttormsson Lecture Series: Hesitation, University of Iceland, October 6, 2023. Tilgået 3. juni 2025. <https://vigdiscentre.hi.is/sites/vigdiscentre.hi.is/files/2024-06/Anne%20Carson%20Hesitation%20%28Hik%29%20GJG%20lecture%20series.pdf>

Wetterling Gallery. "Astrid Kruse Jensen, Resonance." Tilgået 29. januar 2025. <https://www.wetterlinggallery.com/exhibitions/astrid-kruse-jensen>

World Weather Attribution. "Climate change and high exposure increased costs and disruption to lives and livelihoods from flooding associated with exceptionally heavy rainfall in Central Europe" *World Weather Attribution*, 25. september 2024. Tilgået 18. december 2024. <https://www.worldweatherattribution.org/climate-change-and-high-exposure-increased-costs-and-disruption-to-lives-and-livelihoods-from-flooding-associated-with-exceptionally-heavy-rainfall-in-central-europe/>

Zenter for Art and Media Karlsruhe, "Critical Zones." Tilgået 3. juni 2025. <https://critical-zones.zkm.de/#/>

Oplæg, samtaler og personlig korrespondance

Oplæg og samtale med Theis Ørntoft på Ærø Litteraturfestival, 22. september 2024.

Rune Bosse, e-mail til Sigrún Alba Sigurðardóttir, 10. juni 2025.

Samtale med Astrid Kruse Jensen i Fotografisk Center, København, 25. august 2024.

Rundvisning og samtale med Trine Søndergaard i Martin Asbæk Gallery, København, 28. september 2024.

Samtale med Astrid Kruse Jensen på Beau Marché, café, København, 16. maj 2025.

Rundvisning og samtale med Astrid Kruse Jensen i Martin Asbæk Gallery, København, 16. maj 2025.

Astrid Kruse Jensen, e-mail til Sigrún Alba Sigurðardóttir, 5. juli 2025.

Sophie Wennerscheid. ””Utopien er nærmere end du tror”. Vendepunkter og visioner i dansk landbrug.” Oplæg på IASS (International Association of Scandinavian Studies) konference, München, 2. august 2025.

VÆRKLISTE

- Fig. 1. Alexandra Arénes, diagram over den rumlige konfiguration af de syv imaginære planeter, foreslået af Bruno Latour, 2018.
- Fig. 2. Mathias Svold og Ulrik Hasemann, Fra serien *Rold: The Wild Within*, 2017.
- Fig. 3. Mathias Svold og Ulrik Hasemann, Fra serien *Gennem Øjetræet*, 2023.
- Fig. 4. Mathias Svold og Ulrik Hasemann, Fra serien *Gennem Øjetræet*, 2023.
- Fig. 5. Mathias Svold og Ulrik Hasemann, Fra serien *Gennem Øjetræet*, 2023.
- Fig. 6. Mathias Svold og Ulrik Hasemann, Fra serien *Gennem Øjetræet*, 2023.
- Fig. 7. Trine Søndergaard, Fra serien *Season of Undefined*, 2024.
- Fig. 8. Trine Søndergaard, Fra serien *Season of Undefined*, 2024
- Fig. 9. Trine Søndergaard & Nicolai Howalt, Fra serien *How to Hunt*, 2005-2010.
- Fig. 10. Trine Søndergaard & Nicolai Howalt, *Dying Birds*, 2006-2010.
- Fig. 11. Installationsbillede fra udstillingen *Snefnug og andre overraskelser* i Fotografisk Center, København, januar 2022. Foto: Hendrik Zeitler.
- Fig. 12. Installationsbillede fra udstillingen *Snefnug og andre overraskelser* i Landskrona, november 2022. Foto: Hendrik Zeitler.
- Fig. 13. Trine Søndergaard, Fra serien *Denmark in Transition*, 2008-2010.
- Fig. 14. Trine Søndergaard, Fra serien *Muld*, 2020.
- Fig. 15. Trine Søndergaard, Fra serien *Callus*, 2019.
- Fig. 16 – 20. Trine Søndergaard, *Borgherre*, 2019-20.
- Fig. 21. Trine Søndergaard, *Stille vand, Store Vildmose, Nordjylland*, 2024.
- Fig. 22. Installationsbillede af Rune Bosses værk, *Laboratorie* fra 2022, fra udstillingen *Blandt træer* på Heerup Museum, 2024. Foto: Bjørn Pierri Enevoldsen.
- Fig. 23. Rune Bosse, tegninger fra serien *Imagine Possible Trees*, 2019.
- Fig. 24. Rune Bosse, *Træfald*, 2022. Installationsbillede fra udstillingen i HEART, 2022.
- Fig. 25. Rune Bosse, installation fra udstillingen *Langt ude i skoven* i Skovhuset, Kunst og natur, 2021.

- Fig. 26. Astrid Kruse Jensen, *Merged Within The Infinite*, 2020. Installationsbillede fra udstillingen *Blandt træer* på Heerup Museum, 2024. Foto: Bjørn Pierri Enevoldsen.
- Fig. 27. Astrid Kruse Jensen, Installationsbillede af et værk fra serien *The Impossible Photographs*, 2021.
- Fig. 28. Astrid Kruse Jensen, *Traces of what we can't see*, 2021.
- Fig. 29. Rune Bosse. *Efter Ild*, 2023. Fra installationen i Kunstforeningen Gammel Strand.
- Fig. 30. Rune Bosse. *Efter Ild*, 2023. Fra installationen i Kunstforeningen Gammel Strand.
- Fig. 31. Rune Bosse, *Efter ild*. Installationsbillede fra udstillingen *Circularis* i Museum Sønderjylland, februar 2024.
- Fig. 32. Rune Bosse, *Efter ild*. Installationsbillede fra udstillingen *Circularis* i Museum Sønderjylland, maj 2024.
- Fig. 33. Anna Atkins, "*Furcellaria fastigiata*," fra *Photographs of British algae: cyanotype impressions*.
- Fig. 34. Astrid Kruse Jensen, *Traces of what once were #05*, 2021.
- Fig. 35. Sigrún Alba Sigurðardóttir, *Resonans i Fælledparken*, 2020.
- Fig. 36. Installationsbillede af Astrid Kruse Jensens værker på udstillingen *Snefnug og andre overraskelser* i Fotografisk Center, januar 2022. Foto Hendrik Zeitler.
- Fig. 37. Astrid Kruse Jensen, *The Mountains of Lava # 3*, 2019.
- Fig. 38. Astrid Kruse Jensen, *The Landscape of Memory*, 2019.
- Fig. 39. Astrid Kruse Jensen, *The Drifting Space*, 2019.
- Fig. 40. Astrid Kruse Jensen, *The Room of Resonance*, 2022.
- Fig. 41. Astrid Kruse Jensen, *Weightless dreams*, 2024.
- Fig. 42. Astrid Kruse Jensen, *The Fleeting Hour*, 2025.
- Fig. 43. Astrid Kruse Jensen, *The Evening Before*, 2007/2021.
- Fig. 44. Screenshot fra APs hjemmeside. Billedet viser en del af et fotografi, taget i Valencia af Alberto Saiz for AP, 4. november 2024.