

Den dobbelte ruin

Antropocæn æstetik i W.G. Sebalds Saturns ringe

Den tyske forfatter W.G. Sebalds (1944-2001) værker er fyldt med ruiner. Der er de forfaldne banegårde, forladte industribyggerier og nedlagte fæstningsværker, som Sebalds fortællere ofte krydser på deres hvileløse rejser gennem de europæiske landskaber. Frem for alt er der dog de ruiner, der breder sig over enorme arealer, og som i deres groteske proportioner synes at vidne om menneskets destruktive omgang med verden. I *Saturns ringe*, der udkom på tysk i 1995, er disse ruiner på mange måder centrum for fremstillingen. Værkets udgangspunkt er en vandretur på seks dage langs den nedslidte engelske østkyst. Undervejs gør fortælleren ophold i en række faldefærdige småbyer og øde landskaber, alt imens han skildrer Englands imperiale fortid i en række digressioner, der anlægger et melankolsk syn på såvel landskabets som menneskets historie. *Saturns ringe* er i det hele taget udspændt mellem mødet med disse “spor af ødelæggelser, der strakte sig langt tilbage i tid” (Sebald 2011, 11), og en katastrofal fremtid: Som fortælleren udtrykker det, hviler der “over hver eneste ny ting [...] allerede tilintetgørelsens skygge” (ibid., 31). Det er netop erfaringen af fortidens ødelæggelser, der på én gang har sat deres aftryk på nutidens ruinøse landskab, og som samtidig synes at strække sig ind i en ukendt fremtid, der gør Sebalds værk interessant at læse i et antropocænt perspektiv.

Det antropocæne er den foreslåede betegnelse for den geologiske tidsalder, hvor mennesket fremstår som en aktør med evne til kollektivt set at ændre betingelserne for det samlede jordsystem. Selvom begrebets status har været omdiskuteret i løbet af de seneste årtier, er det åbenlyst, at menneskelige aktiviteter i dag præger planetens økosystemer på en skala, der med sine tidslige og rumlige forskydninger overstiger ethvert subjektivt perspektiv. Litteraten Eva Horn argumenterer således for, at forestillingen om det antropocæne implicerer en “profound transformation of the human position within and relationship to the world” (Horn, 159) – en forvandling, der på én gang har epistemologiske og æstetiske konsekvenser. Derfor kan den kunst, der ønsker at beskæftige sig med menneskets ændrede omverdensrelation,

ikke stille sig tilfreds med blot at tematisere et fænomen som klima- og biodiversitetskrisen – den må nødvendigvis også finde måder, hvorpå den kan formalisere sådanne fænomener for at gøre dem begribelige. Horn skitserer selv tre grundlæggende problemer, som en “antropocæn æstetik” må adressere: “(1) *latency*, the withdrawal from perceptibility and representability; (2) *entanglement*, a new awareness of coexistence and immanence; and (3) *scale*, the clash of incompatible orders of magnitude” (s. 102). Disse tre problemer har det til fælles, at de ikke blot kan tænkes som temaer eller motiver “but only as *problems of form*” (ibid., 160), hvorfor en antropocæn æstetik må skabe kunstneriske former, der gør det muligt at begribe latens, sammenfiltrering og skala, som ellers unddrager sig gængse æstetiske modeller.

I denne artikel vil vi operationalisere Horns tanker om den antropocæne æstetik ved at læse *Saturns ringe* med et analytisk fokus på værkets fremstilling af ruinen. Ruinen er nemlig ikke kun et motiv, der fremkalder en række temaer i *Saturns ringe* – den er også en form, der i sin sammenfletning af forskellige tidsligheder og af menneskelige og ikkemenneskelige kræfter muliggør en litterær fremstilling, som kan anskueliggøre det antropocæne. Som vi skal se, smitter fortællerens møde med ruinen af på værkets overordnede fremstilling af landskabet. Med udgangspunkt i litteraten Caroline Levines (s. 3) forståelse af former som noget, der kan operere på tværs af kontekster, og som altid bærer en række *affordances* med sig, det vil sige et mulighedsrum for repræsentation, foreslår vi altså, at ruinen optræder som et organiserende princip i værket. Men ruinen er ikke det eneste motiv i *Saturns ringe*, der også er en form – tværtimod fungerer den sideløbende med et andet motiv, der optræder som dens modsætning, nemlig vævning. Hvor ruinen kan fortolkes som et udtryk for landskabets dekomposition, er teksten som væv omvendt det, der forsøger at samle ruinens murbrokker. Og det er netop friktionen mellem disse to former, der i vores øjne får værkets litterære fremstilling til at fremstå som et vigtigt bidrag til en antropocæn æstetik.

Sebalds ruiner

Sebald skriver mest direkte om ruiner i den forelæsningsrække, der er udgivet under titlen *Luftkrig og litteratur* (1999). Bogens sigte er først og fremmest polemisk: Ved at nærlæse en række skønlitterære værker, der udkom i årene umiddelbart efter de allieredes bombning af de tyske byer under Anden Verdenskrig, aftegner Sebald konturerne af en tysk efterkrigstidslitteratur, der var ude af stand til at forholde sig til denne katastrofale begivenhed. Frem for at beskrive ødelæggelserne i et nøgternt sprog forsøgte en lang række forfattere ifølge Sebald at “give det meningsløse mening” (Sebald 2016, 37) ved at skildre krigens “ruinverden” med litterære teknikker, der på forskellige måder allegoriserede over virkelighedens sønderbombede landskab. Når et værk som Herman Kasacks roman *Die Stadt hinter der Strom* (1947) ifølge Sebald fremstod “forældet det år, romanen blev udgivet” (Sebald 2016, 65), så skyldes det altså, at den i kraft af sin fremstillingsform abonnerede på en forestilling om en progressiv humanisme, der stod i voldsom kontrast til den konkrete erfaring af at bebo ruinerne.

Sebalds analytiske hensigt er dog ikke kun polemisk, men også poetologisk. Som han skriver i essayet “Mellem historie og naturhistorie” fra 1982, en art forstudie til forelæsningsrækken: “I en sådan situation bliver det at skrive et imperativ: For sandhedens skyld må man give afkald på det kunsthæderlige og ‘uden enhver liden-skabelighed’ nøgternt aflægge beretning” (2016, 76). Sebald er eksplicit normativ i sin forståelse af litteratur som en kunstform, der bør inkarnere et “ideal om sand-færdighed” (ibid., 77). Ifølge forfatteren viser dette ideal sig “i lyset af den totale ødelæggelse at være den eneste legitime grund til at fortsætte det litterære arbejde. Mens det omvendt ingen berettigelse har at bruge ruinerne af en tilintetgjort verden til at skabe æstetiske eller pseudoæstetiske effekter” (2014, 61). Denne afvisning af ruinen som middel til at opnå en særlig effekt i læseren er et udtryk for Sebalds modvilje mod at betragte den menneskeskabte ødelæggelse som en slags æstetisk ornament, der giver anledning til en tematisk fortolkning. Kritikken kan læses i lyset af forfatterens overordnede kritik af, hvordan efterkrigstidens tyske litteratur i flere tilfælde reducerede ruinerne til en kulisser for den litterære fremstilling i et forsøg på at frembringe en art skæbnefortælling. Det er derfor, at Sebald kan karakterisere denne litteraturs ruinmotiv som “et instrument, der frem for alt [...] er beregnet til at tilsløre en verden, der er blevet ubegribelig” (ibid., 19f). Sebald er altså på linje med Eva Horn, for så vidt som han problematiserer enhver æstetik, der nøjes med at tematisere ødelæggelsen. Hvis man vil gøre den begribelig, kan man med andre ord ikke kun bruge ruinerne som en slags kulisser for fremstillingen, men også arbejde med deres form.

Skala: Ruinens tid

Det kan virke paradoksalt at tale om ruinens form, da ruiner netop er bygninger, der er kendetegnet ved ikke længere at være i besiddelse af deres oprindelige form, hvad enten det skyldes pludselige ødelæggelser eller langvarigt forfald. Men som vi skal se, rummer ruinens “mangel” på form i sig selv en række formelle egenskaber. Det mest åbenlyse træk ved ruinen er, at den i kraft af sin nedbrydningsproces indeholder flere tidsligheder i sin struktur. En ruin er således et levn fra fortiden, der endnu findes i nutiden. Ruinen kan derfor åbne for en overvejning af forskellige tidlige spor i den litterære fremstilling – et greb, der bliver brugt igen og igen i *Saturns ringe*. Denne litterære effekt bliver endda kommenteret af fortælleren selv i bogens andet kapitel, hvor han besøger det tidligere landsted Somerleyton Hall. Mens han vandrer gennem de forfaldne værelser, der med sine forskellige antikvarede genstande – fra kobberkedler og varmekædder til “husarsabler, afrikanske masker, spyd, safaritrofæer, farvelagte graveringer af slag fra Boerkrigene” (2011, 43) – fremstår som en art udkrystallisering af Det Britiske Imperiums storhedstid, kommer han med den følgende bemærkning: “Man kan heller ikke præcist sige, hvilket årti eller århundrede, der er tale om, for mange forskellige tidsaldrer er lagt oven i hinanden og eksisterer sideløbende” (2011, 43). Fortælleren forholder sig her indirekte til værkets tidlige komposition, som på trods af at være struktureret omkring vandreruten ikke forløber kronologisk – tværtimod veksler fremstillingen uafbrudt mellem henholdsvis vandringens tid, nedskrivningens tid og de mange

ekskursers kultur- og naturhistoriske tid, alt sammen med udgangspunkt i de forskellige aftryk, der er blevet sat på nutidens landskab i form af forskellige brudstykker og levn. På den måde formår forfatteren at fordoble eller ligefrem mangedoble eksponeringen af fortællerens situerede perspektiv. Det betyder, at tiden finder sted i forskellige skalaer, der forløber simultant med hinanden værket igennem.

Dette greb kommer tydeligt til syne i et senere kapitel, hvor fortælleren vandrer langs klippekysten ved Covehithe, da han støder på en række flækkede træstammer. I en pludselig indskydelse sammenligner han disse træer med fortidens mammutter og dinosaurer:

“ De afbarkede og knækkede træer er nu bleget af saltvand, sol og vind og tager sig ud som en uddød art, større end selv mammutterne og dinosaurerne, der for mange år siden led en sørgelig skæbne på denne ensomme strand. (ibid., 72)

I denne passage fremstilles den ensomme strand som en art naturhistorisk ruin, der samler forskellige tidlige spor i et enkelt billede. Teknikken bliver dog radikaliseret i forhold til skalering, for så vidt som mammutter og dinosaurer, der historisk set er adskilt i tid med godt 60 millioner år, bliver sidestillet i sætningen med den sammenfattende betegnelse “for mange år siden”. Formuleret med Horn er der her tale om et “clash of incompatible orders of magnitude” (s. 102). Den tidlige overvejring har desuden den effekt, at den anskueliggør en form for tværartslig historieskrivning, som er latent til stede i landskabet – en pointe, som vi vil vende tilbage til i artiklens næste afsnit.

Hvordan skal vi forstå den funktion, som ruinen antager i sådanne passager? I et klassisk essay har den tyske sociolog Georg Simmel betegnet ruinen som “fortidens nutidsform” (s. 132). Ifølge Simmel er ruinen en figur, der kan samle fortiden og nutiden “i et punkt af æstetisk anskueligt nærvær” (ibid.) – ligesom vi altså har set i passagen ovenfor. I *Saturns ringe* bruger Sebald dog ikke kun ruinen til at lade fortiden træde frem i nutiden – han vender også billedet om, for så vidt som ruinen bliver et varsel om en katastrofal fremtid, der skulle være resultatet af menneskets destruktive udveksling med sine omgivelser. Et eksempel findes i slutningen af bogen, hvor fortælleren når frem til Orfordness – en landtunge lidt uden for kystbyen Orford, der tidligere har været brugt som base for en række hemmelige militæraktiviteter, men i dag har status af naturreservat. Synet af de efterladte bygninger fra landskabets militære fortid – en række “pagodelignende konstruktioner” (2011, 239) spredt rundt omkring i det øde landskab – får fortælleren til at give den følgende beskrivelse af sine omgivelser:

“ Men jo nærmere jeg kom disse ruiner, jo [...] mere livagtigt forestillede jeg mig, at jeg befandt mig blandt vor egen civilisations efterladenskaber efter dennes udslettelse i en kommende katastrofe. [...] Hvor og i hvilken tid jeg den dag havde befundet mig i Orfordness, er jeg ude af stand til at sige, selv ikke nu hvor jeg skriver dette. (Ibid.)

Der er flere ting, der er værd at bemærke i denne passage. Først og fremmest er de fysiske ruiner, som fortælleren opdager i sin vandring gennem landskabet, ikke blot

et levn fra fortiden. De er også konstruktioner, der synes at varsle om en katastrofal fremtid. Fortælleren beskriver i hvert fald, hvordan han i disse ruiner ser “vor egen civilisations efterladenskaber efter dennes udslettelse i en kommende katastrofe”. Ruinen er med andre ord et motiv, der muliggør et perspektiv på landskabet *efter* fremtiden. I modsætning til de litteraturhistoriske ruiner, som man kender fra den gotiske genre, hvor motivet kan læses som et symbol på fortidens historiske epoker, der spøger i nutiden, er det snarere en fremtid *efter* mennesket, der hjemsøger disse ruiner. Formuleret med Simmel er ruinerne i dette billede således ikke kun et æstetisk udtryk for “fortidens nutidsform”, men også en art “fremtidens nutidsform”.

Som vi har set, er ruinerne dog ikke kun et motiv. Fortællerens dobbelteksponerede perspektiv præger nemlig også andre aspekter af den litterære fremstilling. Den ikkemenneskelige tidslighed fører over i en diffus psykisk tilstand hos fortælleren, der i passagens afsluttende sætning beskriver, hvordan han pludselig mister sin tidsfornemmelse. Den diffuse tilstand smitter også af på fortælsituationens nutid: “Hvor og i hvilken tid jeg *den dag* havde befundet mig i Orfordness, er jeg ude af stand til at sige, selv ikke *nu* hvor jeg skriver dette” (2011, 239, vores kursivering). På den ene side er tidsligheden markeret i form af “den dag” og fortælsituationens præcise “nu”. Alligevel er fortælleren “ude af stand” til at lokalisere sig selv i erindrungen, og i forvirringen blander han vandringens tid sammen med fortællingens tid. Det betyder, at værkets tidslige komposition fremstår sløret. Og det er et godt eksempel på, hvordan ruinen forvandles fra et motiv til en form, der organiserer værkets fremstilling af tid. For at opsummere fungerer ruinen i de tre analyserede passager som et sted i teksten, der kan iscenesætte et sammenfald mellem forskellige tidsligheder ved at overlejlre billeder af landskabets dybe geologiske og biologiske tid (Covehithe) med imperialismens tid (Somerleyton Hall) og en menneskelig tidslighed i form af fortællerens situerede perspektiv. På den måde formår ruinen at synliggøre en række processer i landskabet, som ellers overstiger et menneskeligt perspektiv. Det betyder også, at der sker en nedbrydning af skellet mellem kultur- og naturhistorien, som indlejrer mennesket i en bredere tværartslig historieskrivning, der strækker sig ind i en katastrofal fremtid (Orfordness).

Sammenfiltring: Ruinens naturhistorie

Et andet træk ved ruinen er, at den ikke opstår af sig selv. Selvom en bygning i udgangspunktet er menneskeskabt, bliver den først til en ruin, idet andre aktører interagerer med den. Hvad enten der er tale om vind og vejr eller andre arters omformning af bygningen, opstår ruinen i et komplekst samspil, der inkluderer en lang række menneskelige og ikkemenneskelige kræfter over lang tid. Derfor tilbyder ruinen en erfaring af den ikkemenneskelige tid, det vil sige en tid, der ligger både før og efter mennesket. Som vi har set, giver mødet med ruinerne på Orfordness anledning til forestillinger om en tid efter mennesket. I kapitel syv er det imidlertid landskabets dybe fortid, der kommer til syne. Fortælleren er ankommet til Dunwich Heath, et hedelandskab, der med fortællerens karakteristiske melankolske bemærkning “ligger øde og forladt hen over havet” (2011, 173). Som biotop er heden kendetegnet ved, at den er et landskab, der opstår efter afskovning eller skov-

brande, og som skal vedligeholdes for ikke at springe i skov igen. Heden er altså ikke et "naturligt" landskab, hvis man med ordet naturligt henviser til noget, der er uberørt af mennesker. Der er snarere tale om et landskab, der opstår som et resultat af en kompleks interaktion mellem forskellige menneskelige og ikkemenneskelige aktører. Derfor kan heden, i udvidet forstand, også forstås som en form for ruin. Og det er netop den brede tværartslige historieskrivning, som fortælleren er optaget af i sin beskrivelse af landskabet:

“ Historien om, hvorledes dette melankolske landskab opstod, er ikke blot tæt forbundet med jordbundens karakter og den klimatiske påvirkning fra havet, men også, og langt mere afgørende, med den stadigt fremadskridende ødelæggelse af de tætte skove, der efter sidste istid fuldstændig dækkede De Britiske Øer, og som er fortsat gennem århundreder, ja, årtusinder. I Norfolk og Suffolk var det især eg og elm, der voksede på fladlandet og i ubrudte strækninger bredte sig tværs over det blidt bølgende landskab hele vejen ud til kysten. Den evolutionære tilbagegang satte ind, da de første kolonister dukkede op og brændte skoven af langs de relativt tørre områder på østkysten, hvor man kunne anvende den lette jord til dyrkning. Ligesom skovene engang havde koloniseret jorden i uensartede dele, der med tiden voksede sammen, invaderedes løvtræernes grønne verden nu af stadig større områder med aske og slagter efter et lige så tilfældigt princip. (2011, 173f)

I denne passage er det bemærkelsesværdigt, hvordan landskabets dybe geologiske og biologiske tid glider gennem flere årtusinder i løbet af en eneste sætning. At ankomsten af "de første kolonister" forbindes med "evolutionær tilbagegang", kan læses som et forsøg på at skalere den menneskelige historieskrivning, således at den er i stand til at rumme et ikkemenneskeligt perspektiv. Menneskets tilstedeværelse i landskabet er i hvert fald ikke begyndelsen på historien om et teleologisk orienteret civilisatorisk fremskridt, men snarere et udtryk for et "tilfældigt princip" i naturen. Billedet af skovene, der før menneskets ankomst selv "havde koloniseret jorden i uensartede dele", synes i det hele taget at pege i retning af en artshistorisk bevidsthed, der decentrerer det menneskelige perspektiv fra værkets fremstilling. Dette artshistoriske perspektiv på mennesket bliver udfoldet i den efterfølgende del af passagen:

“ Hvis man i dag flyver over Amazon-bækkenet eller Borneo og betragter de bjerglignende røgskyer, der tilsyneladende uden at bevæge sig hænger over skovens baldakin, som set oppefra blot tager sig ud som et lag mos, kan man måske få en forestilling om, hvad disse skovbrande, der kunne fortsætte i månedsvis, lod bag sig på deres vej frem. Hvad der eventuelt blev sparet af flammerne i det forhistoriske Europa, blev senere fældet med henblik på bygninger og skibe og produktion af den trækul, som smeltningen af jern krævede i store mængder. [...] Den store brand flammer nu op på den anden side af oceanet. Det er ikke for ingenting, Brasilien har sit navn fra det franske ord for trækul. Menneskenes udbredelse over jordkloden blev drevet frem af en stadig reduktion af de højere vegetabiliske arter til trækul ved uophørligt at brænde, hvad brændes kunne. [...] Forbrænding er det skjulte princip bag hver eneste kunstgenstand vi frembringer. [...] Fra de tidligste tider har den menneskelige civilisation ikke været andet end en fremmed-

artet gløden, der time for time er blevet stadig mere intens, og om hvilken ingen kan sige, hvornår den vil begynde at aftage, og hvornår den helt vil forsvinde. Indtil videre skinner vore byer stadig gennem natten og bålene breder sig. (2011, 173f)

Her er det forbrændingens "skjulte princip", der sammenfletter forskellige tidsligheder og geografier. Forbrænding forbinder landskabets historie med historien om udbygningen af den europæiske flåde, der gjorde det muligt at kolonisere andre kontinenter, og derfra videre til den industrielle revolution med dens acceleration af udnyttelsen af forskellige former for brændsel, fra træ til kul til olie. Fortælleren formår altså på én gang at skildre menneskets kolonisering af jordklodens landskaber og indlejre det i en bredere artslig historieskrivning. På den måde er passagen et godt eksempel på den "naturhistoriske" anskuelsesform, der er et centralt element i Sebalds forfatterskab. Med begrebet *naturhistorie* sigter Sebald netop til forestillingen om den menneskelige historieskrivning som noget, der implicerer et bredere ikkemenneskeligt perspektiv. I et interview beskriver forfatteren således, hvordan strukturen i *Saturns ringe* kan sammenfattes som et forsøg på at beskrive "en arts afvigelse" [der Aberration einer Species] ved at bevæge sig udad i koncentriske cirkler, hvor de ydre cirkler bestemmer de indre:

“man kan gøre sig overvejelser om ens egen psykiske husholdning, hvordan denne er bestemt af ens familiehistorie, denne af småborgerskabets historie i 20'ernes og 30'ernes Tyskland, hvordan denne igen afgrænses af de økonomiske forhold i disse år, hvordan de økonomiske forhold er udsprunget af industrialiseringens historie i Tyskland og i Europa – og så videre, indtil man når til den cirkel, hvor naturhistorien og menneskeartens historie genspejler hinanden. (Pralle)

Det naturhistoriske perspektiv er frem for alt et udtryk for denne bestræbelse på at lade den litterære fremstilling bevæge sig gennem disse koncentriske cirkler, som værkets titel også alluderer til. Dette skalerede perspektiv på den menneskelige historieskrivning er en af flere grunde til, at litterater i løbet af det seneste årti har anskuet Sebald som en forfatter, der foregriber forestillingen om det antropocæne (Kennedy, Malkmus 2016). Ruinen spiller en stor rolle i den forbindelse, for så vidt som den synliggør værkets overordnede poetik. Det naturhistoriske perspektiv medfører en udvidelse af motivet, fordi det indskriver ruinens forfald i en bredere ikkemenneskelig tidslighed. Anderledes formuleret er ruinen i *Saturns ringe*, som vi allerede har set i fortællerens beskrivelse af Dunwich Heath, ikke blot "noget menneskeskabt [der] opfattes fuldstændig som et naturprodukt", for nu at vende tilbage til Simmels klassiske definition (s. 129). Ruinen er ikke et isoleret objekt, men snarere en udstrakt proces, som i sine elementer viser en tidlig heterogenitet. Fortællerens spring i tid og rum kan fortolkes som et forsøg på at synliggøre denne heterogene tidslighed. Ruinen, i dette tilfælde hedelandskabet, fremstilles ikke som et æstetisk ornament – tværtimod anskueliggør den en skalamæssig kompleksitet, som er resultatet af menneskets udveksling med sine omgivelser.

Ruinlandskabet

Som analysen af passagen om Dunwich Heath viser, medfører det antropocæne en ny forståelse af ruinen. I sådan et perspektiv er det utilstrækkeligt kun at betragte den som en afgrænset bygningskonstruktion i et landskab – tværtimod må vi udvide vores idé om ruinen, således at den ikke kun er et objekt i landskabet, men også noget processuelt, der udfolder sig over bredere tidslige og rumlige skalaer. En lignende indsigt er udtrykt i det sidste årtis antropocæne historiografiske studier, som på forskellige måder har forsøgt at genforhandle ruinen med udgangspunkt i indsigter fra især klima- og biodiversitetskrisen. Antropologen Anna Tsing har i sine bøger, artikler og antologier leveret et af de mest interessante bidrag til denne diskussion. I indledningen til bogen *The Mushroom at the End of the World* (2015), som desuden bærer undertitlen *On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, giver hun den følgende karakteristik af det, man kunne kalde “ruinlandskabet”:

“ The timber has been cut; the oil has run out; the plantation soil no longer supports crops. The search for assets resumes elsewhere. Thus, simplification for alienation produces ruins, spaces of abandonment for asset production. Global landscapes today are strewn with this kind of ruin. Still, these places can be lively despite announcements of their death; abandoned asset fields sometimes yield new multispecies and multicultural life. (s. 6)

For Tsing bliver landskabet forvandlet til en slags udstrakt ruin, når det så at sige er blevet opbrugt af en praksis, der ikke længere er mulig. Ruinen er med andre ord her et begreb for den ødelæggelse, der breder sig ud over disse brugte landskaber. At tænke landskabet som en ruin implicerer, paradoksalt nok, at det på én gang er præget af destruktive menneskelige praksisser, men også at ikkemenneskelige kræfter får mulighed for at omdanne efterladenskaberne til nye former for liv. På den måde formår Tsing at anskue ruinen ikke som en afslutning på landskabet, men som stedet for nye former for interaktion mellem det menneskelige og det ikkemenneskelige. Anderledes formuleret forskyder Tsing forståelsen af ruinlandskabet fra blot at være et *produkt* af nogle ødelæggende praksisser, der ikke længere er mulige, til at være en *proces*, der på den anden side af ødelæggelsen sammenfletter landskabets aktører i et fælles tværartsligt stofskifte. Denne sammenfletning kan fungere som fortolkningsprisme for et andet motiv i *Saturns ringe*, der også forvandles til en form, nemlig vævning. For hvor ruinen, som vi har set, fungerer som middel til at anskueliggøre landskabets tidslige og materielle heterogenitet, er vævning omvendt det, der tillader fortælleren at danne forbindelser mellem landskabets elementer. På den måde fremstilles vævningen som en slags inversion af landskabets dekomposition, hvor fortælleren formår at sammenflette den menneskelige og ikkemenneskelige historieskrivning i tekstens helhed.

En lang og ubrudt tråd

Inden vi går videre med Sebald, vil vi pege på et andet sted, hvor ruinen forbindes med vævning, nemlig i bogen *Terra Forma: Manuel de Cartographies Potentielles* (2019). Bogen er skrevet af litteratur- og videnskabshistorikeren Frédérique Aït-

Touati og de to arkitekter Axelle Grégoire og Alexandra Arènes. Kort fortalt er det et værk, der skitserer en række spekulative kortlægningsteknikker. Disse teknikker har frem for alt til hensigt at ændre læserens opfattelse af landskabet som et statisk og afgrænset objekt for i stedet at betragte det som et dynamisk mødested for menneskelige og ikkemenneskelige aktører. Bogen er både praktisk og normativt orienteret, da den er bygget op omkring en række kartografiske modeller, som aftegner konturerne af et mere omfattende opgør med denne videnskab. I lighed med Tsing forbinder forfatterne ruinen med udvinding af ressourcer fra en specifik geografisk lokalitet, hvis konsekvens i sidste ende er et opbrugt landskab. Bogens to afsluttende modeller, som begge tager udgangspunkt i ruinlandskabet, har to overordnede formål: For det første drejer det sig ifølge forfatterne om at afgøre, hvordan ruinlandskabet bliver til. For det andet er de optagede af, hvordan forbindelsen til dette sted kan genoprettes. Som de skriver:

“ Er ruinen et utilsigtet tab eller en naturlig genindskrivning i en cyklus, en orden? Traditionelt forstår vi ruinen som en fortælling, der er ved at have nået sin ende, en akkumulation af tegn, der ikke længere giver mening. Men man kunne lige så godt betragte ruinerne som led i en bevægelse, der går fra opførslen af en bygning til skabelsen af nye grundlag. Det er den bevægelse, vi her interesserer os for: at betragte ruinerne som en ny topografi; at integrere dem i jorden for at genoprette deres beboelighed. (s. 169)

I denne passage kommer forfatternes normative indstilling for alvor til syne: Man må orientere sig mod ruinerne, således at de igen kan blive beboelige for menneskelige og ikkemenneskelige aktører. Forfatterne nøjes altså ikke med blot at pointere ekstraktionens konsekvenser. Deres spekulative kortlægningspraksis er frem for alt en slags æstetisk model for, hvordan man kan integrere de ødelagte landområder i det omkringliggende landskab. Derfor foreslår forfatterne også at betragte teknikker bag modellen som en form for vævning: “Vi forsøger med disse praktiske metaforer (væveri, broderi, spinderi) at fremkalde et andet register over handlinger, der kan drage omsorg for de steder, der er gjort ubeboelige” (s. 156). Vævningens praktiske metaforer skal med andre ord forstås som en række formelle kortlægningsstrategier, hvis formål er at tegne forbindelser på tværs af ruinlandskabets heterogene dele.

Hvis vi vender tilbage til *Saturns ringe*, er det åbenlyst, at værket ikke blot er “en fortælling, der er ved at have noget sin ende, en akkumulation af tegn, der ikke længere giver mening” – tværtimod er der tale om en form for litteratur, der forsøger at gøre noget med denne akkumulation af tegn. Som vi har set, lader ruinlandskabets repræsentation sig ikke kun fortolke på et tematisk niveau, fordi værket netop forsøger at fremstille landskabets tidlige heterogenitet som et led i sin litterære form. Lad os nu kigge på, hvordan vævningen bliver operationaliseret på en lignende måde i værket.

I det tiende og sidste kapitel af *Saturns ringe* er der en længere passage, hvor fortælleren opridser silkedyrkningens historie. Samtidig er det et kapitel, der helt bogstaveligt samler trådene fra bogens øvrige kapitler, hvor silke optræder som et blandt mange ledemotiver. Bogens første kapitel afsluttes med det følgende spørgs-

mål, der henviser til en passage hos filosoffen Sir Thomas Browne: “Men det purpurfarvede silkeklæde i Patroklos’ urne, som han taler om – hvad er meningen med det?” (2011, 34). Spørgsmålet bliver aldrig besvaret. Alligevel runger det værk igennem i form af den silke, der dukker op i flere forskellige konstellationer: Silken er for eksempel til stede som metafor i kapitel fem, hvor en vægtløs sodflage hvirvler gennem et værelse “som et stykke sort silke” (ibid., 114) og på den måde forbinder materialet med værkets overordnede optagethed af ild og forbrænding. I kapitel ni optræder silken som bøddel, da en adelsmand med titlen Earl Ferrers bliver “offentligt hængt i London med et silkereb” (ibid., 264), hvilket knytter silken til værkets dødsmotiv. I kapitlet forinden har fortælleren desuden opholdt sig hos en kvinde ved navn Catherine Ashbury. Da han siger farvel til hende, bemærker han, hvordan hun “stod og lænede sig op ad et morbærtræ, der engang havde angivet centrum for de velplejede urte- og grøntsagsbede” (ibid., 224). Ligesom køkkenhaven har morbærtræernes europæiske historie en central plads i fortællerens skitsering af silkeproduktionens historie. Det betyder, at denne detalje – en karakter, der læner sig op ad det fysiske træ – tegner en subtil forbindelse mellem silkeproduktionen og det konkrete landskab, som fortælleren vandrer igennem. Silkens omfattende historie bliver et integreret element i hverdagens køkkenhave.

Disse forskellige scener aftegner altså konturerne af et mønster, der forbinder fremstillingens forskellige elementer, som ellers er vidt adskilte i tid og rum. Men fortælleren ekspliciterer ikke forbindelsen: Spørgsmålet om det purpurfarvede silkeklæde forbliver som nævnt ubesvaret. På den måde formår han imidlertid at undgå at reducere den til et symbol på værkets melankolske tematik – tværtimod forsøger han med sine digressioner at imitere det mulighedsrum, der ligger i silkematerialet selv: Han væver et net af forbindelser på kryds og tværs af tid og rum. For at anskueliggøre denne abstrakte pointe vil vi tage udgangspunkt i en kort passage fra værkets. Her synes fortælleren nemlig at reflektere implicit over forfatterens litterære metode:

“Det eneste jeg ved er, at jeg på et tidspunkt kom til et ryddet sted, hvor de mursten, der var blevet reddet ud af ruinerne, var stablet i lange, nøjagtige rækker: ti gange ti gange ti, et tusind for hver stablet kubus eller rettere ni hundrede og nioghalvfems, eftersom mursten nummer et tusind i hver stabel var blevet anbragt på højkant øverst oppe, enten det nu var som et tegn på soning eller for at gøre det nemmere at tælle. (2011, 183)

Som vi har set, er *Saturns ringe* ikke en bog, der forløber i “lange, nøjagtige rækker”. Alligevel er det muligt at fortolke værkets som et forsøg på at arrangere ruinernes murbrokker. Det fysiske landskab bliver selvfølgelig ikke mindre ødelagt af at blive forvandlet til litteratur. Men værkets æstetiske organisering åbner dog for en række mønstre, der gør det muligt at tegne forbindelser mellem dets forskellige elementer. På den ene side ved at bruge ruinens form til at undersøge spørgsmål, der knytter sig til den kunstneriske repræsentation af latens, sammenfiltring og skalasammenstød. På den anden side formår fortælleren med sin både tematiske og formelle optagethed af vævningen netop at forbinde disse ved at fremkalde “et andet register over handlinger, der kan drage omsorg for de steder, der er gjort ubeboelige”, for nu at citere forfatterne af *Terra Forma*.

Mod slutningen af kapitlet beskriver fortælleren silkeormenes arbejde på en måde, der kan læses som en metafor for værkets overordnede komposition: “På sin første arbejdsdag spinder ormen et stort, uordentligt, fragmenteret væv”, der siden møjsommeligt udbygges med en “ubrudt tråd med en længde på næsten tusind meter” (ibid., 277). Hvis det “store, uordentlige, fragmenterede væv” er den ubegribelige ødelæggelse, som værket ikke desto mindre giver form til i sin fremstilling af ruinerne, så kan den ubrudte tråd derimod fortolkes som et billede på værkets sammenvævning af disse ruiner i et nyt mønster – som “et tegn på soning eller for at gøre det nemmere at tælle”. Det er spændingsforholdet mellem disse to motivers formelle karakter, som i sidste ende muliggør en fremstillingsform, der undgår at reducere det ødelagte landskab til en statisk scenografi. På den måde er det modviljen mod at bruge motivet som ornament, men i stedet tillade dets formelle træk at præge fremstillingen, der aftegner konturerne af en antropocæn æstetik i *Saturns ringe*.

Litteraturliste

Aït-Touati, Frédérique, Alexandra Arènes og Axelle Grégoire (2019): *Terra Forma: Manuel de Cartographies Potentielles*, Montreuil: Éditions B42.

Groves, Jason (2017): “Writing after Nature: A Sebalidian Ecopoetics”, i Caroline Schaumann og Heather I. Sullivan (red.): *German Ecocriticism in the Anthropocene*, New York: Palgrave Macmillan, s. 267-92.

Horn, Eva og Hannes Berghthaller (2020): *The Anthropocene: Key Issues for the Humanities*, Abingdon, Oxfordshire: Routledge.

Jones, Emily E. (2019): ““Eine Art idealer Landschaft”: The Material Agency of Landscape in W. G. Sebald’s *The Rings of Saturn*”, i *Monatshefte* 111.4, Wisconsin: University of Wisconsin Press, s. 533-50.

Kennedy, Rosanne (2012): “Humanity’s Footprint: Reading *Rings of Saturn* and *Palestinian Walks* in an Anthropocene era”, i *Biography* 35, Honolulu: University of Hawai’i Press, s. 170-89.

Levine, Caroline (2015): *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton: Princeton University Press.

Malkmus, Bernard (2016): “The Anthropocene of Literature: Diffuse Dwelling in Graham Swift and W. G. Sebald”, i Sabine Wilke og Japhet Johnstone (red.): *Readings in the Anthropocene*, London: Bloomsbury Academic, s. 263-95.

Malkmus, Bernard (2023): “Natural History and the Anthropocene”, i Uwe Schütte (red.): *W. G. Sebald in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 102-09.

Sebald, W.G. (2011): *Saturns ringe*, oversat af Claus Bratt Østergaard, København: Tiderne Skifter.

Sebald, W.G. (2014): *Luftkrig og litteratur*, oversat af Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad, København: Tiderne Skifter.

Sebald, W.G. (2016): *Campo Santo*, oversat af Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad, København: Tiderne Skifter.

Simmel, Georg (2024): “Ruinen – et æstetisk forsøg”, i *Tyngdens Æstetik*, oversat af Mads Lund Mikkelsen og Joachim Wiewiura, København: Arkitektens Forlag.

Pralle, Uwe (2001): “Torschlusspanik – Archäologische Forschungen auf europäischem Terrain: Sebalds letztes Interview in deutscher Sprache”, <https://www.wgsebald.de/pralle/pralle.html>. Tilgået 28. oktober 2025.

Tsing, Anna (2015): *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton: Princeton University Press.