Karen Fjordside Pontoppidan

HVAD ER (GOD) LITTERATUR?

Om den komplekse økokritiske æstetik i Theis Ørntofts roman Solar

Hvad er (god) litteratur, og hvad kan og skal en konkret tekst betyde? En del af den litteratur, der bliver skrevet i dag, er æstetisk kompliceret, bryder med sejlivede litterære konventioner og skuffer de genreforventninger, læseren møder værket med. Dermed udfordrer sådan litteratur etablerede forestillinger om, hvordan en roman, et digt, en novelle osv. skal se ud, eller hvad det givne værk skal handle om. Et eksempel på et sådant værk er romanen *Solar* (2018) af forfatter og digter Theis Ørntoft, og hvordan *Solar* med sin æstetiske kompleksitet kan læses som et intrikat udspil til en forhandling af, hvad litteratur er, og hvad en konkret tekst kan og skal betyde, er, hvad denne artikel handler om.

Det er ikke min hensigt med artiklen at forfølge alle de tematiske og æstetiske spor, *Solar* i kraft af sin kompleksitet muliggør. Jeg forfølger eksempelvis ikke romanens gennemgående mytiske træk, værkets romantisk ironiske potentiale eller de gennemgående æstetiske greb, der gør værket oplagt at analysere som muligt resultat af postproduktive skrivemetoder – for blot at nævne andre tre oplagte spor. De to sidstnævnte spor har jeg selv forfulgt i min kandidatafhandling, "Det æstetiske potentiale i Theis Ørntofts roman *Solar*",[1] som denne artikel også bygger på. Dele af denne artikel vil således være at genfinde i afhandlingen som et led i en trestrenget analyse af romanen.

At *Solar* kan kaldes et æstetisk udfordrende værk afspejles af den modtagelse, romanen fik, da den udkom 23. april 2018. Anmelderne var generelt uenige om, hvori værkets kvalitet bestod, og de fremhævede bl.a., at *Solar* grundet sin både tematiske og formmæssige kompleksitet fremstod helhedsmæssigt usammenhængende og delvist uredigeret. Sidstnævnte ankerpunkt fremhæver litteraturlektor og -kritiker Tue Andersen Nexø i sin anmeldelse, hvor han skriver, at passager i *Solar* "føles underligt, nå ja, ubearbejdede, som en film, der ikke er færdigklippet".[2] Nexøs lektor- og kritikerkollega Lilian Munk Rösing synes at finde et misforhold mellem en litterær norm og sin egen smag, når hun først lægger *Solar*s genremæssige

sammensathed til grund for bifaldende at kalde værket en "ægte roman"[3] og umiddelbart derefter ønsker sig mere ensartethed ved at ærgre sig over, at romanens to sidste dele ikke fortsætter ad det spor, første del slår an. Skuffelsen, der synes at ligge latent hos Rösing, er direkte udtalt hos litteraturlektor og -kritiker Erik Skyum-Nielsen. Når det i hans anmeldelse hedder, "*Solar* skuffede heller ikke de første 20-30 sider",[4] taler hans implicitte skuffelse over romanens resterende 270-80 sider sit tydelige sprog. Hos Skyum-Nielsen kaldes romanen intet mindre end indvarslingen af "skønlitteraturens kapitulation til populærkulturen" og et "monument over åndens aktuelle afmagt i forhold til underholdningsindustrien".[5] Mens *Solar*s insisteren på at afvige fra sit udsigelses- og indholdsmæssige udgangspunkt ikke falder i Rösings og Skyum-Nielsens smag, synes det særligt at være i disse afvigelser, kritiker Lars Bukdahl finder værkets kvaliteter. Bukdahl kalder plottet en "undergang med format – og action!",[6] skrevet frem med en "imponerende, flerstemmig kontrol",[7] og han lader til nærmest at finde romanens første del uoriginal, når han karakteriserer den som "en sologenindspilning af de ældre kolleger Brixvold, Frost, Llambías og Skinnebachs hedevandringer […]".[8] Det er, som om romanen i Bukdahls optik først rigtigt begynder, når dens første del ender.

Anmelderne er altså ikke blot indbyrdes uenige om graden af *Solar*s æstetiske kvalitet. Rösings begejstring for romanens første del og Bukdahls favorisering af sidste del er eksempler på, at anmelderne også kvalitetsstempler de enkelte dele af værket forskelligt. Dermed også sagt, at det ved at foretage en art patchworkmanøvre på anmeldelserne synes muligt at sammenstykke en entydigt positiv anmeldelse af værket som helhed. Dét fremstår som indicium på, at *Solar* ikke er blevet mødt af en anmelderskare, der har været indstillet på værkets kompleksitet. En lignende opfattelse udtrykker litterat Torsten Bøgh Thomsen i sin analyse af *Solar*, hvor han skriver, at romanen bevidst søger at skuffe de "ambitiøse forventninger",[9] som den indledningsvist planter i sin læser. Ifølge Thomsen gør denne intention fra værkets side det muligt at anskue romanen som "mere kunstnerisk gennemtænkt, end modtagelsen af den har signaleret".[10]

Det er denne tanke om *Solar* som et kunstnerisk gennemtænkt værk, jeg vil forfølge i artiklen her. Motiveret af en modtagelseskritik, der ikke synes at have været indstillet på *Solar*s kompleksitet, vil jeg præsentere min undersøgelse af værkets æstetiske potentiale ud fra en litteraturteoretisk tilgang, der i sin natur er indstillet på kompleksitet blandt andet ved at operere med et udvidet, rummeligt værkbegreb. Dette teoretiske fundament finder jeg inden for den litterære økokritik, nærmere bestemt hos den britiske litterat og filosof Timothy Morton (f. 1968) og hans økokritiske litteraturteori, som jeg vil introducere til senere.

Økokritik er i dag en term, der er hyppigt genkommende i det litterære landskab, og vi ser talrige eksempler på, hvordan menneskets position i økosystemet bringes i fokus af litteraturen. Naturen opfattes nu ikke længere som 'dét derude', men anses af mange litteraturteoretikere, -kritikere og -udøvere som noget, vi selv er helt uløseligt forbundet til, sammenfiltret med. Derfor er den distance mellem menneske og natur, som en hidtil genstridig natur-kultur-dikotomi har bidraget til opretholdelsen af, ikke længere meningsfuld at insistere på.

En repræsentant for udøvere af økokritisk litteratur er netop Theis Ørntoft, der med sin digtsamling *Digte 2014* (2014) gang på gang fremhæves, når litteraturkritikere eller -teoretikere skal fremhæve et statuerende eksempel på dansk 'økopoesi'. *Digte 2014* er da også meget tydeligt udtryk for et lyrisk jegs ambivalente position i forhold til sine omgivelser – en ambivalens, der skyldes den aktuelle økologiske katastrofe. Theis Ørntoft fik med *Digte 2014* tildelt prædikatet 'økodigter' – en betegnelse, der har fulgt ham siden.

Således også, da *Solar* udkom. Her fremgik det af modtagelseskritikken, at der blandt anmelderne herskede en forventning om, at *Solar* ville indeholde et økokritisk potentiale på linje med det, der ofte er læst ind i *Digte 2014*. En sådan forventning gav Lars Bukdahl eksempelvis udtryk for i sin anmeldelse, og det fremgår tilmed, hvordan forventningen blev skuffet. Bukdahl antager – med en vis berettigelse – at *Solar*s hovedperson er sammenlignelig med det lyriske jeg i *Digte 2014*, når han karakteriserer *Solar*s hovedperson som "det tilsyneladende cirka realistiske Theis-jeg, jyde-københavner, overmoden flanør, blasert højskolelærer, succesfuld øko-digter (*Digte 2014* er nu i 14. oplag!)".[11] Når *Solar* ikke viser sig at være *Digte 2014* omsat til epik, som Bukdahl synes at nære forventning om efter sin læsning af værkets første del, "overrumples" han i en sådan grad, at han afstår fra andet end blot at referere handlingen. "For", som Bukdahl skriver, "det er altså umuligt at karakterisere værket meningsfuldt uden at plotspoile ekstensivt".[12]

Jeg mener det modsatte. Og i det følgende vil jeg, bl.a. motiveret af det økokritiske potentiale, som Bukdahl finder i *Solar*, vise, at det *er muligt* at karakterisere værket meningsfuldt uden plotspoiling. I min analyse tager jeg som nævnt afsæt i den type økologisk filosofi og litteraturteori, som Timothy Morton er ophavsmand til, og som placerer sig inden for retningen af økologisk teori, der betegnes som 'mørk'. Morton er langt fra eneste repræsentant for økokritikken, og flere (også ikke-litterære) stemmer herindenfor, kunne med rette fremhæves i en økokritisk værkanalyse som denne. Af pladshensyn og med tanke på at Morton modsat mange af de

øvrige økokritiske tænkere har udformet en decideret økokritisk litteraturteori har jeg valgt at lægge mit fokus her.

I det følgende vil jeg forud for min analyse introducere til centrale elementer af Mortons økologiske filosofi og litteratursyn, herunder hans tanker om the mesh, ambient æstetik og økomimesis, og redegøre for, hvordan hans tanker placerer ham i det overordnede landskab af økologisk filosofi.

Mortons økokritik

Økokritikken betegner overordnet set en kulturkritisk praksis, der i lyset af den økologiske krise, som blandt andet vedrører verdens klimaforandringer,[13] benytter økologisk filosofi til at undersøge, hvordan litteraturen repræsenterer forholdet mellem mennesket og dets omgivelser. Økologisk filosofi forgrener sig i flere retninger, som finder fælles fodslag i et ønske om at undersøge grænsen for menneskelig erkendelse og at gøre op med et antropocentrisk verdenssyn, hvor mennesket anses for at være autonomt.[14] Groft set kan økokritikken deles i retningerne *økocentrisme* og *mørk økologi*, som særligt strides om, hvordan naturen skal opfattes.[15] Økocentrismen motiverer til en prioritering af naturens selvberoende værdi og opererer ud fra en holistisk verdensforståelse, hvor mennesket ikke ses som privilegeret over naturen, men som ontologisk forbundet med den. Grundet forbundetheden bør mennesket ifølge økocentrismen orientere sig væk fra det urbane og mod naturen for herved at genfinde en tabt omsorg for det ikke-menneskelige.[16] Økocentrisk litteratur fokuserer ofte på beskrivelser af naturen, hvor denne træder aktivt i forgrunden fremfor at optræde som baggrundstæppe for menneskets handlen.[17]

Hvor økocentrismen opererer med et naturbegreb, vil Morton helt afskaffe begrebet. Hvorfor, vil fremgå af det følgende.

Økologi uden 'Natur'

"[T]o contemplate deep green ideas deeply is to let go of the idea of Nature, the one thing that maintains an aesthetic distance between us and them, us and it, us and 'over there'".[18] Sådan skriver Morton i bogen *Ecology Without Nature* (2007) om det, man kan kalde hovedbudskabet i hans økologiske filosofi. "Naturen" som fænomen er i Mortons optik en æstetisk konstruktion og et levn fra den romantiske idealismes idylliserende forestilling om, at der findes en uberørt natur adskilt fra mennesket. Med

denne idé lagde romantikerne ifølge Morton grundstenen til den adskillelse af natur og kultur, som siden har domineret kulturhistorien.

Det skal her påpeges, at Morton i sin kritik af romantikken giver udtryk for en temmelig ensidig romantikforståelse, der primært er forankret i en idealistisk engelsk og amerikansk tradition. At der i den tyske romantik repræsenteret ved filosoffen, litteraten og forfatteren Friedrich Schlegel er en orientering mod dissonans og modsætningsforhold, som skaber en parallel til Mortons ambiente æstetiks fokus på det dobbeltsidede ved kunsten, er noget, Morton kun flygtigt berører. Tidligere omtalte Torsten Bøgh Thomsen har dog påpeget, at Morton finder et økokritisk potentiale i den tyske ironis mulighed for at skabe forskydninger mellem et værks jegfortæller og det fortalte, således at fortælleren ufrivilligt gør opmærksom på, at den verden, vedkommende konstruerer, er en fiktion.[19] Dette fremhæver jeg, fordi det er en pointe, jeg vender tilbage til i min senere analyse.

Morton anser den i romantikken forankrede adskillelse mellem natur og kultur for at være problematisk, idet han mener, den distancerer mennesket fra dets omgivelser og dermed bliver en hindring for etisk handling i forhold til den økologiske krise.[20] Adskillelsen, mener Morton, opretholdes af økocentrismens forestilling om, at der findes en *ren* natur "derude", som skal reddes fra et urbant samfund "herovre".[21]

Etisk forsvarlig handling kræver ifølge Morton erkendelse af det, han kalder den økologiske tanke (*the ecological thought*),[22] hvilket dækker over en ontologiforståelse, hvor alt i verden betragtes som en del af ét stort sammenfiltret netværk. Netværket kalder Morton *the mesh*, og han beskriver det som "the interconnectedness of all living and non-living things".[23] Fordi netværket forbinder alt i verden, bestemmes dets materialitet som både hårdt og blødt, biologisk og ikke-biologisk, transparent, uden grænseflade og uendeligt i omfang – det har intet start- eller slutpunkt, intet centrum eller nogen periferi.[24] De retningsangivelser og grænser, mennesket normalt orienterer sig efter i verden, er altså opløst. En verden af opløste grænser er ifølge Morton en underlig, uhyggelig verden: "There is a word for the state without a foreground-background distinction: madness".[25] Dette underlige vanvid kobler Morton direkte til den økologiske krise.[26] Erkendelsen af den økologiske tanke efterlader altså mennesket i en dyster erkendelse af verdens sammenhæng: "The ecological thought is intrinsically dark, mysterious, and open […]. It's realistic, depressing, intimate, and alive and ironic all at the same time".[27]

Med sine tanker om *the mesh* er Morton en central skikkelse inden for den filosofiske retning, der betegnes *objektorienteret ontologi* (OOO), en undergenre til den del af posthumanistisk forskning, som kaldes *spekulativ*

realisme. Ifølge OOO er hele verden – inklusiv mennesket – udgjort af objekter, og intet objekt er erkendelsesmæssigt hævet over et andet.[28] Der er tale om en *flad ontologi*, som nivellerer den subjekt-objekt-dikotomi, der traditionelt anses for at have domineret kontinental filosofihistorie.[29] En flad ontologi, der udbreder den kantianske begrænsning af den menneskelige erkendelsesevne til at gælde alle objekter i verden.

"Objekt" betegner ifølge Morton ikke blot konkrete ting, men også abstrakte fænomener som tanker.[30] Hvert et objekt anses for at have selvberoende eksistens og kan derfor ikke reduceres – hverken til atomare størrelser eller til at være symptomer på større sammenhænge.[31] Morton opererer med en kategori af objekter, han kalder *hyperobjekter*. Begrebet betegner objekter, der er sammensatte af andre objekter, som indbyrdes påvirker hinanden på måder, der gør konsekvenserne heraf umulige at overskue fra et menneskeligt perspektiv. Hyperobjekter udfordrer menneskets forståelse af simpel kausalitet[32] og dets manglende evne til at betragte verden fra andre tidshorisonter end den menneskelige.[33] Morton betragter klimakrisen som et hyperobjekt, idet den involverer så mange forskellige, indbyrdes relaterede aspekter af samfundet, at vi ikke kan overskue konsekvenserne af vores handlinger. Fordi verden er udgjort af utallige objekt-objekt-relationer, er den ifølge Morton i sig selv et hyperobjekt. Objekterne i *the mesh* er ikke blot forbundne, de er også fremmedgjorte over for hinanden, fordi de – erkendelsesmæssigt jævnbyrdige som de er – ikke kan erkende hinanden fuldt ud. Morton udtrykker dette forhold ved, at alt i verden forholder sig til hinanden som *strange strangers*.[34] I takt med at mennesket søger at gennemskue verdens hyperobjektagtige fremmedartethed, fremstår verden blot yderligere kompleks og fremmedartet.[35]

Erkendelsen af, at alt er forbundet i *the mesh*, er således ikke en økocentrisk idyllisk erkendelse af altings sammen*hæng*, men snarere en uroskabende erkendelse af, at alting er sammen*filtret* i et kaos uden faste grænser eller orienteringsmuligheder.

Mørk økologi

På baggrund af disse tanker udvikler Morton en økologisk æstetik, som han kalder *mørk økologi* (*dark ecology*). Om denne skriver Morton: "[it] puts hesitation, uncertainty, irony, and thoughtfulness back into ecological thinking".[36] Mortons økologiske æstetisk kommer til udtryk i en litteratur, han kalder *stærk økomimesis*.[37] Økomimesis er Mortons betegnelse for økologisk digtning i bred forstand.[38] Begrebet refererer til Platons og Aristoteles' mimesisbegreb, hvor kunstens væsen bestemmes til at skulle

efterligne naturen.[39] Morton sætter dette krav om efterligning i relation til den underlige virkelighed, *the mesh* er udtryk for, og skelner mellem en svag og en stærk økomimesis.[40] Ifølge Morton er den økocentriske litteratur, der fokuserer på en rent indholdsorienteret beskrivelse af verden, at betragte som *svag økomimesis*. Modsat dækker den stærke økomimesis over en formorienteret litteratur, der undersøger, *hvordan* verden gengives.[41] Stærk økomimetisk litteratur er kort sagt et forsøg på at give det indholdsmæssigt underlige en tilsvarende underlig form.

Den mørke økologiske æstetik, der er på færde i den stærke økomimesis, kalder Morton *ambient æstetik* (*ambient poetics*). "Ambient" betyder "atmosfære" eller "omsluttende", og ordet har rødder i det latinske "ambo", hvilket Morton oversætter til "on both sides".[42] Formålet med ambient æstetik er at skildre 'begge sider' af et kunstværk: Ved at fremkalde en fornemmelse af forbundethed mellem et "udenfor" og et "indenfor", søger ambient æstetik at give et autentisk indblik i det miljø, et værk er produkt af.[43] Morton forklarer det ambiente som en sløring (*blur*), der opstår ved at forskyde og skubbe til elementerne i fastlåste dikotomier såsom natur og kultur, subjekt og objekt, så det opleves, som om de smelter sammen.[44]

Til ambient æstetik hører seks formelle greb, der betegnes: *rendering*, *det mediale*, *det timbrale*, *tone*, *det æoliske* og *re-mark*.[45] Disse greb optræder gerne samtidigt i en tekst og får dermed sammenfaldende funktion. I grove træk kan de defineres som følger:

Rendering stammer fra film- og computerverdenen og dækker over den måde, et motiv bearbejdes på, så det simulerer autenticitet, og beskueren eller læseren herved glemmer, at der er tale om et bearbejdet motiv. I en film kan rendering foregå ved, at et lysjusterende filter lægges over et gråvejrsmotiv, så det fremstår som en solskinsdag.[46]

Med *det mediale* henviser Morton til sprog- og litteraturforsker Roman Jakobsens bestemmelse af den fatiske sprogfunktion. Morton taler om det mediale som en støj, der udgår fra et givent kunstværk, således at værkets materialitet og miljø kommer til at træde i værkets forgrund.[47] Ved at insistere på, at et værks materialitet og miljø er centrale for værkets betydning, udfordrer det mediale en gængs opfattelse af et værks autonome status.

Det timbrale vedrører et værks lydlige kvaliteter og måden, hvorpå disse forstyrres af deres afsenders fysiske miljø, kropslighed eller materialitet.[48] Ved at skabe opmærksomhed på lydenes omgivende miljø er det timbrale relateret til det mediale.

Tonen sætter et værks fysiske stemning eller atmosfære og har til formål at skabe en fornemmelse af, at værkets fyldighed i tid og rum udvides, så læseren påvirkes og bliver opmærksom på sin egen krop og på kroppens omgivelser. På samme vis som en tone i fysisk forstand er afhængig af

dens svingningers tæthedsgrad, er tonen i et litterært værk afhængig af tætheden af ord. Ifølge Morton kan tonens "vibration" opstå i såvel fravær som i nærvær af ord.[49]

Det æoliske refererer til vindharpens musik og til guden Æolus, som i græsk mytologi er den usynlige frembringer af vindene.[50] I et ambient værk er det æoliske på lignende vis udtryk for en proces, der fremstår usynligt selvskabende og -udviklende uafhængig af såvel en forfatter som en hovedperson. Morton fremhæver en films voiceover som et eksempel på et æolisk element, idet stemmen forekommer at komme "ingen steder" fra.[51] Det er Mortons pointe, at det æoliskes udspringsløshed udfordrer læserens trang til at ville føre alt i et værk tilbage til et logisk udspring.[52]

Begrebet *re-mark* låner Morton fra Jacques Derrida, og det betegner den fundamentale egenskab ved den ambiente æstetik. Morton beskriver re-mark som et særligt tegn i en tekst, der gør det muligt at adskille det betydningsfulde i teksten fra det betydningsløse. Ligesom et ekko er en serie af lydlige tegn, er re-mark en serie af tegn, der gør læseren opmærksom på, hvor grænserne mellem et værks 'udenfor' og 'indenfor', centrum og periferi, forgrund og baggrund, lyd og støj går. I yderste instans er re-mark en opløsning af, hvad der kan betegnes som værende inden for og uden for kunstens domæne.

Ligesom *the mesh* skaber svære betingelser for menneskelig orientering ved at rive mennesket ud af ideen om en genkendelig verden, gør den ambiente æstetik det vanskeligt for en læser at navigere i et værk ved at sløre de interne grænser i værket og udviske skellet mellem kunst og ikke-kunst.[53]

Nedenfor præsenterer jeg min analyse af, hvordan *Solar* kan læses som et eksempel på et ambient æstetisk værk, som indledningsvist tegner et tendentiøst billede af en økocentrisk natursøgen og herefter glider over i skildring af et mørkt økologisk *mesh*, hvor et underligt indhold mødes af en underlig form. Ligesom Mortons økologiske tanke fremstår som en kritik af den økocentriske naturforståelse, kan der i natursynet, som tegnes i *Solar*s anden og tredje del, ses en selvrefleksiv kritik af værkets eget tendentiøst økocentriske anslag.

Det tendentiøst økocentriske

Theis flygter på *Solar*s første sider ud i naturen i håbet om at finde lindring fra sin depressive tilværelse i byen. Romanens handlingsudspring kan således siges at anslå et økocentrisk projekt om at ville antyde ontologisk

forbundethed mellem mennesket og naturen. I min optik er der dog tale om en *tendentiøs* antydning, idet de naturscenarier, Theis beskriver, vidner om hans indsigt i, at forbundetheden ikke kun involverer mennesket og naturen, men også teknologien. Til eksempel hedder det: "Overalt flimrede landskabet. Søhøjlandet der balancerede her midt på den jyske højderyg. Bøgetræer og ferskvandssøer. Geologiens rester i den teknologiske sommervarme".[54]

Naturskildringen i denne passage fremstår tendentiøs grundet en dissonans i billedsproget: Besjælingerne "flimrede" og "balancerede" nærmer sig en romantisk, enhedssøgende symbolæstetik, men afslører sig selv som uromantiske, idet egenskaberne, der repræsenteres, snarere hører til en teknologisk semantik end til en menneskelig. Syntagmet "Bøgetræer og ferskvandssøer" er uden teknologi-semantik, og naturen fremstår dermed ren, hvilket dog tilbagevises af det næstfølgende syntagme, hvor bøgen og søen degraderes til "rester" og dermed fremstår som produkter af teknologi. De teknologiske besjælinger indikerer altså naturens afsjælede indhold, og ud fra et økokritisk perspektiv kan dette læses som værkets indvarsling af Theis' indsigt i altings forbundethed i *the mesh*.

Erkendelsen af *the mesh* involverer erkendelsen af erkendelsens egne begrænsninger. De linjer, der i romanen følger den ovenfor citerede passage, vidner herom:

> Insekterne og fuglene i luften over bakkerne. Usynlige insekter, usynlige fugle, kun deres kvidren kunne høres. Abstrakte og uforståelige sanglinjer, advarsler og krigstegn, deres inddelinger af terrænet […].[55]

Ud fra et mortonsk perspektiv kan Theis' forsøg på at erkende naturens væsen læses som et fejlslagent forsøg på at reducere de omgivende objekter til størrelser, der er forståelige for mennesket. Fuglenes sang reduceres først til en "kvidren", og siden til at være symptom på det "abstrakte" og "uforståelige". Via reduktionen ender Theis med at pege på det abstrakte og uforståelige ved sine hyperobjektagtige omgivelser, der kun fremstår mere hyperobjektagtige, i takt med at Theis forsøger at erkende dem. I en verden af hyperobjekter erkender Theis udelukkende sin egen position som 'stranger' blandt *strange strangers*, og erkendelsen efterlader ham i en grundstemning af mørk økologisk uhygge ("advarsler og krigstegn"), som smitter af på måden, hvorpå han betragter sine omgivelser: I hans blik bliver omgivelserne til et økologisk kri(g)sehærget "terræn"; et uhyggeligt *mesh* – ikke en frodig natur.

Også i denne passage synes en teknologisk understrøm at være mærkbar – denne gang ikke som resultat af tekstens indhold ("den teknologiske sommervarme"), men som resultat af en ambient æstetik. Det teknologiske

synes aktualiseret timbralt via en mekanisk rytmik i syntagmet "Insekterne og fuglene i luften over bakkerne". Syntagmets rytme sættes af fire tetrasyllabler, der indledes med optakt og afsluttes med daktylisk udgang. Rytmen har karakter af en teknologisk styret, pulserende understrøm, der fremstår som fortællingens æoliske fremaddrivende kraft. At fortællingen her synes uafhængig af forfatter og hovedperson understøttes af, at syntaksens nominalled ikke udgøres af menneske-'subjekter', men af 'objekter'. Desuden er det eneste verballed, som ikke er en del af et nominalsyntagme, skrevet i passiv ("høres"), så det fremstår uklart, hvem eller hvad der hører. Oplevet fra Theis' menneskeligt sansebundne perspektiv forbliver den teknologisk gennemstrømmede natur altså uerkendt ("*usynlige* insekter, *usynlige* fugle" (mine kursiveringer)), og hermed synes romanen ikke blot at afvise forestillingen om naturen som autonom, men også forestillingen om mennesket som erkendelsesmæssigt autonomt.

Tilsammen læser jeg disse passager som udtryk for værkets forsøg på at skabe en virkelighedstro simulation af en teknologisk gennemstrømmet virkelighed, og dermed som eksempel på rendering. Endda en slags rendering, der kan siges selv at gøre brug af ambiente teknikker, idet det teknologiske som vist fremstår nærværende som konsekvens af det timbrale og det æoliske aspekt. Det umiddelbart paradoksale ved at simulere teknologisk autenticitet i passager, der spiller på romantisk naturbesyngelse, kan ses som en ironisk pointe: Ved en sådan manøvre kommer de ambiente teknikker nemlig til på én gang at virke som en bekræftelse af teknologisk autenticitet og som en afsløring af, at den romantiske naturforståelse er en illusion. Ved denne dobbeltrettede bevægelse forskyder den ambiente æstetik på ironisk vis værkets fortæller i forhold til det fortalte, således at fortælleren ufrivilligt kommer til at afsløre sin egen fortælling om naturen som værende en illusion. Herved aktualiseres netop dét element af romantisk ironi, som jeg tidligere har påpeget, at Morton ifølge Thomsen anser for havende økokritisk potentiale.

Erkendelsen af *the mesh*

Theis synes at nå til en endelig erkendelse af *the mesh* på de sidste sider af værkets første del. Her hedder det som en næsten ordret gengivelse af *den økologiske tanke*: "Alt er vævet sammen og forbundet. Alt har årsager, alt har virkninger i et uoverskueligt, multidimensionalt væv. […] Også jeg er noget vejret, teknologien, kulturen, historien og biologien løber igennem".[56]

Konsekvensen af Theis' indsigt bliver, at hans egen decentraliseringsproces påbegyndes. Decentraliseringen sker dog gradvist og kommer

indledningsvist til udtryk, da Theis giver afkald på forestillingen om, at menneskets sprog er den eneste rigtige erkendelsesvej. Her hedder det: "Stop med at tale 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 tale om […]".[57]

Passagens eksplicitering af spørgsmålet om, hvor grænserne for sproget og dermed menneskets erkendelse går, kan siges at udgøre et paradoksalt livsgrundlag for Theis samt en tilsvarende paradoksal poetik for romanen. For idet Theis ikke længere kan skabe mening i verden gennem sproglig begrebsliggørelse, er hans eksistens- og livsgrundlag udgjort af meningsløshed. Tilsvarende er afvisningen af sprogets logik en undergravning af romanens eget sprogligt støbte fundament.

Ved dette forbud mod sprogbrug påbyder Theis altså sig selv og romanen det paradoksale forhold at skulle fortsætte sprogløst, og passagen kan således siges at aktualisere det æoliske. Ved at blive frataget sproget bliver Theis frataget kontrollen over sit eget liv, og romanen kan siges frataget kontrollen over sit videre forløb. Konsekvensen af dette bliver Theis' decentraliserede position i aktørhierarkiet og en ambient underliggørelse af romanens logiske sammenhæng.

Problematikken vedrørende *Solar*s og Theis' sprogligt funderede eksistens står frem i passagen, hvor Theis forsøger at nå til den selverkendende sætning "Dette er mig".[58] Vejen går gennem en række syntagmer: "Afgrænsning. Lys og mørke. Inde og ude. Forskellen mellem oppe og nede, for og bag, før og efter. En tobenet, opret gang. Vandret og lodret. Et kryds mellem tid og rum. Og inde i midten af det kryds: Bevidsthed. Dette er mig".[59] Den opsummerende sætning "Dette er mig" er syntaktisk meningsfuld, men indholdet er ud fra et økokritisk OOO-perspektiv meningsløst, idet sætningen er udtryk for en slags subjektificering. For at tilføre det syntaktisk meningsfulde et tilsvarende meningsfuldt indhold bygger romanen op til den afsluttende sætning via syntagmer, hvis indhold er meningsfuldt for den menneskelige orienteringsevne, men syntaktisk set er meningsløse, idet de intet verbum indeholder. Det er altså kun ved at forene syntagmernes meningsfulde indhold med den opsummerende sætnings syntaktiske meningsfuldhed, at Theis' væsen nærmes. At læseren på denne måde udsættes for et syntaktisk samlesæt bringer værkets sproglige materialitet i fokus, hvorved det mediale aspekt af den ambiente æstetik aktualiseres. På såvel indholds- som udtrykssiden kan dette sted i romanen altså læses som en mistænkeliggørelse af sproget som en autonom og meningsfuld erkendelsesvej og dermed som et eksempel på, hvordan decentraliseringen af jeget er indtruffet.

Theis' vej mod decentralisering synes at vise sig via forskydninger i værkets udsigelsesposition. Jeg mener, at disse forskydninger tager sig ud som *udspaltning*, *tilpasning* og *sammensmeltning*, og at de alle er resultater af jegets øgede bevidsthed om sin fremmedgjorthed i verden. Hvordan disse forskydninger kommer til udtryk, vil jeg gennemgå i det følgende.

Udspaltning

I romanens første del sker forskydningen i udsigelsen primært via udspaltning, hvilket første gang hænder, da Theis bevæger sig fra by til land. Den fysiske bevægelse kræver en tilsvarende mental flytning. Her hedder det: "Der er lidt aktivitet af biler ind og ud derfra, men jeg bemærker det ikke, kun som en uro i udkanten af synsfeltet".[60] Theis udtrykker selvdistance ved på én gang at bemærke bilerne og ikke bemærke dem. Der er således tale om flere identiteter knyttet til Theis-jeget: Theis, som er genstand for fortællingens tid og rum, og Theis, som fortæller om situationen fra en forskudt position. I kraft af jegets dobbelthed får passagen et ambivalent udtryk, som forstærkes af passagens nutidsform, der signalerer, at jegfortælleren er samtidig med det oplevede. Som læser får man altså fornemmelsen af, at den udsigende Theis er rumligt forskudt i forhold til den oplevende Theis på trods af deres tidslige samhørighed.

To linjer senere sker udspaltningen igen: "Jeg kunne gøre mig nogle refleksioner her. […] over hvordan grænserne mellem fænomenerne altid er flydende, altid kan diskuteres. [...] Men jeg tror jeg undlader".[61] Knap har Theis færdiggjort sine refleksioner over fænomenernes forbundethed, før han tilbageviser handlingen. Passagen eksemplificerer jegets følelse af mørk-økologisk ironi, der formmæssigt resulterer i, at udsigelsen udspaltes yderligere og introducerer en kommenterende Theis, der forholder sig refleksivt til den fortællende Theis. En fjerde slags udspaltning sker senere i romanens første del, hvor det hedder: "På et tidspunkt begyndte det at støvregne let, men jeg bemærkede det ikke, for jeg gik inde under træerne".[62] Denne gang berettes der i datid, hvorved den udsigende Theis indtager en alvidende position forskudt fra den oplevende Theis i både tid og rum.

I disse passager udspaltes Theis altså i fire identiteter: den oplevende, den fortællende, den refleksivt kommenterende samt den alvidende Theis, hvoraf de tre sidste indtager en forskudt position i forhold til den første. At udspaltningen sker, netop som Theis bevæger sig fra by til land, kan læses som hans mentale forberedelse på mødet med det mangfoldige *mesh*.

Romanen italesætter således, hvordan erkendelsen af det mangfoldige *mesh* kræver en tilsvarende mangfoldig, ironisk og fremmedgjort jegfortæller.

Som romanen skrider frem, forstærkes fornemmelsen af forskydning mellem den oplevende, den fortællende og den refleksivt kommenterende fortællerposition, hvilket i min optik skyldes, at jeget ikke blot udspaltes, men også tilpasser sig og sammensmelter med sit miljø. At jegfortælleren så at sige gradvist absorberer sine omgivelser, gør ham ude af stand til at betragte verden med den kunstneriske distance, som han har præsteret i romanens første del. Det er en pointe, som underbygges af de indledende sider i romanens andel del, hvor Theis metalitterært fortæller: "Det skulle blive det sidste jeg kom til at nedfælde i kunstnerisk øjemed".[63] Med disse ord peger værket på sin egen tegnbaserede materialitet og aktualiserer dermed det mediale og det tonale aspekt af den ambiente æstetik. Herved antydes det, at læseren fra dette sted i romanen skal orientere sig efter præmisser for et andet medium end romanens, og en anden tone end den kunstnerisk distancerende.

Tilpasning

Det, der aktiverer en ny tone i romanens anden del samt gør det muligt at tale om værket som et mødested for ikke-litterære medier, er for mig at se, at udsigelsespositionen simulerer forskelligartede udtryk, som en konsekvens af at jeget gradvist tilpasser sig sine omgivelser. Jeget synes at sætte denne simulationsproces i gang, da han erklærer: "Jeg tror jeg kunne have tilpasset mig mange forskellige miljøer. Det er virkelig noget jeg kan finde ud af. Tilpasning …".[64] Når Theis med afsæt i disse ord tilpasser sig et forstadsmiljø, stilles fortællerstemmen over for en tilsvarende prøvelse i tilpasningens kunst, og herved aktualiseres den ambiente æstetiks renderingsaspekt. Det bliver således sprogets formål at skabe illusionen om, at det *er* virkelighed, når eksempelvis Theis' besøg i fitnesscenteret gengives efter et internt fitnessvokabularium. I romanuniversets stræben efter at simulere en virkelighed indoptager udsigelsen så at sige atmosfæren fra den handling, der beskrives, og et tonalt aspekt af værket aktualiseres. Rendering aktualiseres på anden vis i *Solar*s PlayStation-passager, hvor romanens sprog invaderes af sproget fra spiluniverset. Det nye ved denne type rendering er, at romanfiktionen ikke simulerer virkeligheden, men en anden fiktion kendt fra læserens virkelighed. I denne simulerende fiktionalisering af fiktion gør værket opmærksom på sin egen materialitets vippen på grænsen mellem genrerne roman og spil. Via simulation af den

fiktive spilverden opstår der altså et omslag i værkets tonale og mediale aspekt, og værket bliver dermed mødested for andre medieformer. På denne måde opstår der i romanen en grænseopløsende re-marking af, hvad der kan regnes for inden for romanfiktionens grænser.

Opløsningen af grænserne mellem teknologiens og virkelighedens domæne, som spilpassagerne er udtryk for, underbygger min påstand om, at Theis på dette sted i romanen har indset altings sammenfiltning i *the mesh*. I kraft af denne grænseopløsning synes værket at foregribe den totale sammensmeltning af jeget og miljøet, som sker i romanens tredje del. Hvilke konsekvenser for udsigelsespositionen, sammensmeltningen får, fremgår af det følgende.

Sammensmeltning

Sammensmeltningen af jeget og miljøet sker for mig at se i romanens tredje del og indtræffer som en konsekvens af, at Theis mod anden dels afslutning når en slags *point of no return* i sin erkendelse af en verden bestående af hyperobjekter. På det her omtalte sted forsøger Theis ihærdigt at finde et sammenhængende system for det *mesh*, hvori han indtager en mere og mere decentraliseret position. Hans søgen efter system i verden kredser om tallet otte.[65] Vandret er ottetallet et uendelighedssymbol, og tallet fremstår derfor som værkets ironiske påpegning af det umulige i Theis' systemjagt. Theis konkluderer da også endeligt: "[…] *jeg fandt intet system, ingen overordnet idé* […]".[66] Uendelighed er en tidslig dimension, der knytter an til hyperobjektet, så ved at erkende uendeligheden når Theis også til en endelig erkendelse af, at verden består af hyperobjekter.

Fra samme sted i romanen bliver fortællingen en skildring af den *madness*, som ifølge Morton råder i *the mesh*, og udsigelsespositionens hidtil subjektivt forankrede perspektiv erstattes som en konsekvens af den decentraliserede hovedperson af et mangfoldigt "man".[67] Det vanvid, som dette "man" beskriver, er hverken drøm eller virkelighed, men kan siges at tage sig ud som en slags ikke-drøm. I romanen hedder det: "*Det var bare en drøm*, lyder en stemme, da man vågner. Men det var ikke bare en drøm. Omvendt var det heller ikke bare en virkelighed".[68] Det eneste, "man" kan være sikker på, er dét, der *ikke* er sikkert – et paradoksalt forhold, om hvilket det i ikke-drømmen hedder: "Alle gulve flyder. Det ved man".[69] I ikke-drømmen skildres virkelighedens tv-underholdning som en umulig flugt fra tunge politiske problemstillinger, så når Theis vågner fra ikke-drømmen til en virkelighed, befolket af grædende bagedystdeltagere, som – skildret via renderingsaktualiserende transskription – er mere optaget

af mislykkede vandbakkelser end af vandsmægtende bådflygtninge, kan det læses som romanens kommentar til den absurde opdeling af fiktion og fakta i læserens virkelighed. Dette underbygges af kapitlets afslutning, hvor en (håbefuld) spådom om en posthuman, kollektiv virkeligheds begyndelse skrives frem: "[…] menneskets historie er nået i mål. Om lidt vågner vi".[70]

Denne indledning på romanens tredje del aktualiserer ambient re-marking, idet udtværingen af skellet mellem drøm og virkelighed fremstår som en udtværing af skellet mellem det, der regnes for henholdsvis sekundært og primært – i virkeligheden såvel som i en fiktion. Det fremstår som et budskab i romanen, at virkelighed og drøm er lige fiktive konstruktioner, når det hedder: "Selv ingeniørerne bag verden er begyndt at hallucinere".[71] 'Ingeniørerne' bag *Solar* synes også at være begyndt at 'hallucinere', idet de lader drømmen overskride sin egen grænse som romanindhold og pege ud mod læserens virkelighed og fremad i romanforløbet. Det sker ved følgende ord: "[…] nu ser man, at et lig driver på floden. Man følger liget. Man tror det er centralt for handlingen, men i virkeligheden er det floden".[72] Sætningen kan både læses som en værkintern reference og som en metalitterær pointe: Værkinternt foregriber sætningen romanens slutning, hvor Theis ender i floden og én gang for alle afstår fra sin subjektivitets overlegenhed i forhold til sine omgivelser. Metalitterært kan passagen læses som en spørgen til, hvad der bør regnes for centralt for handlingen i et litterært værk og dermed som en aktualisering af ambient re-marking. Svaret på, hvad det centrale er, synes ud fra passagen at dømme ikke at være et centraliseret subjekt (liget), men derimod strømmen af decentraliserede objekter (floden).

Det opløste skel mellem drøm og virkelighed bliver til en opløsning af skellet mellem Theis og omverdenen. Det tydeliggøres, hvor det hedder: "Vi er inde i harpiks".[73] Her glider Theis ikke bare ind i sine omgivelser, men også ind i en anden tidshorisont, der strækker sig ud over den menneskelige, og som harpiksen er Theis selv "Urgammel. Ældre end selve universet".[74] Herved opstår en ny slags alvidende fortællerstemme tæt knyttet til protagonistens krop, men i sin uendelige tidslighed abstrakt og dermed også fremmed for protagonisten. Udsigelsens fremmedhed understreges af, at den forbindes til en "fremmed latter",[75] der agerer *aktivt* inde i Theis, uafhængigt af hans fysiske passivitet. At den uendelige tidslighed således på én gang er forbundet med og fremmed for protagonisten, understreger situationens hyperobjektivitet.

Fortællerstemmen får andre steder en modsat ydre karakter. Eksempelvis da Theis og Diago befinder sig på baren i Andorra, og det hedder "Diago og jeg sidder i baren og sover. Tenderen tørrer glas af i viskestykket".[76]

Her fortælles der fra Theis' jegposition, men fordi Theis sover, må dén, der betragter bartenderen, være en udspaltning af jegfortælleren, som befinder sig i en decentraliseret position. Også rent sprogligt indikeres den spaltede fortællerstemme, eksempelvis da Diago tilbydes en drink, og Theis fortæller: "[…] det kunne han godt trænge til, råber jeg, og mig og bartenderen ler".[77] Her udspaltes jegfortælleren i to: et "jeg", der råber, og et "mig", der ler. At "mig" grammatisk set tager objektform gør, at fortælleren virker som et ulogisk subjekt for sætningen, og dermed som en påpegning af menneskesubjektets objektagtighed.

Theis' ydre stemme er i min optik udtryk for måden, hvorpå han overtager den voiceover-funktion, som på passagens indledende sider lyder fra en tv-skærm, og dermed udtryk for, hvordan Theis kan siges at smelte sammen med sine teknologisk forbundne omgivelser. At romanen på dette sted opstiller forhindringer for læseren i forhold til at kunne føre fortællerstemmen tilbage til et udspring, aktualiserer det æoliske aspekt af den ambiente æstetik.

Et andet sted i romanen kræver Theis' indre stemme opmærksomhed som en slags aldrig udført replik. Her hedder det: "Der er vel nærmest tale om en lussing. *Der er vel nærmest tale om en lussing, for fanden!* skal jeg til at råbe, men han [Diago] afbryder mig".[78] Theis' oplevelse af lussingen er overordnet set gengivet som citeret monolog, men den kursiverede sætning får i kraft af netop kursiveringen og det afsluttende udråbstegn karakter af replik. Når den tilsyneladende replik følges af sin egen tilbagevisning, opstår der en fornemmelse af sammenbrud i udsigelsespositionen. Her aktualiseres det timbrale, idet replikkens lyd kan siges at runge uforløst i læserens bevidsthed.

Romanen synes at insistere på det lydlige, hvilket særligt bliver hørbart i kraft af den førnævnte "fremmede latter". Flere steder kan den føres tilbage til enten Theis eller Diago, således at latterens fremmedartethed ikke skyldes latterens manglende udspring, men derimod en underlig arbitrær måde, hvorpå den afbryder handlingen. Latteren fremstår herved som symbol på den grundstemning af vanvid, der råder i *the mesh*.

På romanens næstsidste side vender latteren tilbage i Theis' indre, og her er fremmedheden tilmed ekspliciteret: "*Hahaha. Hvem er det der ler nu?*"[79] Ved det refleksivt rettede spørgsmål, der følger latteren, synes værket selv at påpege, at en flerstemmig og internt divergerende monolog udspiller sig. Hvor romanen tidligere har benyttet sig af kursivering til at fremhæve skift i udsigelsesposition eller centrale pointer, er alt nu kursiveret og fremstår dermed umuligt at tildele forskellige fortællerstemmer eller værdiladning. Således fremstår typografien, når den som her får lov at dominere, som en

re-marking af forestillingen om, at noget i værket kan anses for at være centralt, mens andet perifert.

Theis er på dette sted i romanen fanget i verdens hyperobjektivitet, hvilket udfordrer hans manglende evne til at anskue verden fra andre tidshorisonter end den menneskelige. Dette medfører et perceptionskaos, som Theis forsøger at skabe kontrol over ved at lade et rumligt aspekt gribe ind på tidens orienterings-domæne:

> *Holder fast i lyde og syn*. […] *Han driver fartøjet fremad mod morgenen*. […] *Men mørket er i nærheden, det bruser, jeg kan høre det bruse, lander i floden nu. På bunden af verden. Dagene højt over mig. Jeg kan se dem passere forbi deroppe* […].[80]

Tiden (”dagene”; ”morgenen”) rumliggøres når den placeres uden for rækkevidde (”højt over mig”) eller i et fjernt punkt, man kan bevæge sig ”fremad mod”. At Theis selv er placeret langt derfra: tæt på et ”mørke”, ”[p]å bunden af verden”, understreger, at han betragter alt fra en anden tidshorisont.

Teksten tilbyder altså ikke læseren hjælp til at orientere sig mod et fortolkningspunkt, hvilket kun understøttes af en fragmentarisk sætningsstruktur. Ligesom romanen i sin første del fulgte sit syntagmatisk fragmenterede udtryk op med den meningsfulde syntaktiske konstruktion ”Dette er mig”, bliver romanens afsluttende, underligt svævende, ufærdige og ulogisk forbundne sætninger også efterfulgt af meningsfuld syntaks, hvor det hedder: ”Det er ikke sikkert, den her oplevelse er mig”.[81] Den afgørende forskel er, at budskabet på dette fremskredne sted i romanen tilbageviser førstedelens budskab om, at menneskets identitet kan fastlægges som følge af logisk kausalitet. Sådanne ulogiske sætningsforbindelser og interne tilbagevisninger er værket rigt på, og heri kan værkets tone siges at vibrere og skabe uklarhed over, hvor sætningernes udsigelsesmæssige udspring skal placeres. At denne udsigelsesmæssige usikkerhed understreges typografisk viser sig, hvor det afslutningsvist i romanen hedder: ”*Solen kommer op. Det er det stemmen råber* […] Der råbes ned i tunnelen”.[82] På trods af forbindelsen mellem verballeddenes indhold, skaber kontrasten mellem det kursiverede og det prentede samt mellem den aktive og passive form fornemmelsen af, at det er to forskellige stemmer, der råber.

Både på sætnings- og karakterplan synes romanen altså at rette sig væk fra et centralt punkt, hvorfra der kan erkendes, og Theis tilbageviser hermed også den påstand, han fremsætter i romanens første del, hvor det hedder at: ”[e]nkle forklaringer findes i verden”.[83] Romanen kan altså siges at ende

som en artikulation af den ultimative fremmedgjorthed: fremmedgjortheden overfor subjektiviteten – hvorved der skabes rum for objektet.

At Theis' fremmedhed over for sin egen subjektivitet gør plads for objektet kommer til udtryk ved, at Diago overtager rollen som protagonist. Diago bliver et objektagtigt subjekt for handlingen, idet hans målsætninger kommer til at drive handlingen fremad. At Diago også udfordrer Theis på rollen som fortæller synes at være tilfældet, da han i romanens slutning gengiver prologens indhold. Den flerdimensionalitet, der knyttes til Diago via hans relation til prologens heterodiegetiske fortæller, kan ses som romanens endelige farvel til én subjektcentraliseret fortællerstemme.

At Diago og Theis spejles viser sig ved deres fælles interesse for systemer, der kan forklare det "større mønster",[84] deres tilværelser er en del af. I Diagos tilfælde kommer systemjagten til udtryk via hans ønske om at udtænke et spil. Spillet strander dog i "brainstorm-fasen",[85] hvor det eneste fastlagte element er spillets ramme – eller mangel på samme, for som Diago siger: "Det eneste jeg ved er at spillets setting skal være Tredje Verdenskrig".[86] Systemets ramme er således kaos, og dermed ender jagten efter system for Diago, som den gjorde for Theis: uden en "overordnet idé".[87] Karakterernes lighed understreges også af, at den føromtalte "fremmede" latter på skift kan føres tilbage til én af de to. Diago og Theis synes således at smelte sammen i et fælles projekt om at føre romanen til ende uafhængigt af et system. Dette udfordrer et klassisk aktørhierarki og markerer, hvordan værket kan læses som en re-marking af, hvordan romanlitteratur skal tage sig ud.

Via de eksemplificerede forskydninger i *Solar*s udsigelsesposition skabes en fornemmelse af flerstemmighed i værket. Flerstemmigheden understøttes af en gradvis decentralisering af jeget, som sker i takt med, at romanen bevæger sig væk fra et tendentiøst økocentrisk univers og over til at skildre et mørkt økologisk *mesh*. Læst i lyset af den stærke økomimesis' hensigt om at give et værks underlige indhold en tilsvarende underlig form synes *Solar*s formmæssige brud med sin indledningsvist anlagte struktur at være en formel konsekvens af værkets tematisering af et mortonsk *mesh*. Med denne tematiske og strukturelle overgivelse til *the mesh* overlader værket læseren til et fortolkningsmæssigt kaos, og værket lykkes gennem de påviste manøvrer, der forbinder værkets 'indenfor' og 'udenfor', med det, som ambient æstetik som tidligere nævnt søger: nemlig at give et autentisk indblik i det miljø, teksten er et produkt af. I *Solar*s tilfælde et kaotisk, økologisk kriseramt miljø. Idet *Solar* kan læses som et ambient æstetisk,

mørkt økologisk værk, bliver værket som helhed et bidrag til en re-marking af, hvad der i litteraturen må regnes for værdifuldt eller værdiløst.

Afrunding

Jeg har med denne artikel undersøgt Theis Ørntofts roman *Solar* ud fra et økokritisk teoretisk ståsted med henblik på at åbne for værkets æstetiske potentiale. Min undersøgelse har været motiveret af *Solar*s blandede modtagelseskritik, og målet har været at vise, at værket er, hvad Thomsen har formuleret som "mere kunstnerisk gennemtænkt, end modtagelsen af den har signaleret".

Som vist fordelte anmeldernes ros og kritik sig forskelligt ud over værket, hvilket jeg har set som indicium på, at *Solar* ikke blev mødt af en kritikerstab, der var indstillet på værkets kompleksitet. Den blandede kritik var motivation for mit valg af Mortons rummelige, værkbegrebsudvidende økokritiske litteraturteori, mørk økologi, som i sin natur er indstillet på kompleksitet. Jeg har vist, hvordan *Solar* ved sit indhold og udtryk aktualiserer Mortons *økologiske tanke* den *ambiente æstetiks* formelle aspekter, og at værket herved fremstår som et eksempel på *stærk økomimesis*. Jeg har således vist, at *Solar* indeholder større æstetisk potentiale, end modtagelseskritikken har signaleret. Min analyse viser desuden, at *Solar* bryder med klassiske episke fortællemåder, og dermed kan jeg også konkludere, at *Solar* udfordrer de konventioner, som traditionelt forbindes med romangenren.

Udspil til forhandling

Via en Proteus-agtig insisteren på at ville forvandle sit udtryk bryder *Solar* med gængse konventioner for epik. Dette kunne være en årsag til anmeldernes uenigheder angående værkets (tvivlsomme) kvaliteter. Herved mener jeg, at *Solar* kan betragtes som et intrikat udspil til en forhandling af, hvad litteratur er, og hvad en konkret tekst kan og skal betyde. Et udspil, som inden for aktuel dansk litteratur markerer en bevægelse væk fra at frembringe værker, der lader sig analysere ud fra de æstetiske spilleregler, som ud fra et nykritisk analytisk ståsted betragtes som universelt gældende. En bevægelse i litteraturen, som at dømme efter *Solar*s anmeldelser ikke synes at blive spejlet af en tilsvarende bevægelse i litteraturkritikken hen mod at acceptere en ikke-organicistisk værkæstetik som udtryk for god smag. At der er et aktuelt misforhold mellem, hvad der betragtes som æstetisk

norm i henholdsvis litteraturen og anmelderiet, har eksempelvis forfatter Mikkel Thykier agiteret for. I 2016 kritiserede han en "skråsikker" litteraturkritik for ikke at være tidssvarende med den litteratur, som behandler "nye usikkerheder" og herved stiller spørgsmål til, hvordan litteratur skal læses.[88] Thykier synes altså ikke at mene, at en sådan litteratur mødes af en modtagelig litteraturkritik.

At dette misforhold ikke blot er gældende i dag og aktualiseret ved *Solar* viser sig ved at betragte Baggesens *Labyrinten*, hvis lighed med *Solar*s første del jeg berører mere dybdegående i føromtalte kandidatafhandling. I anledning af genudgivelsen af *Labyrinten* i 2016 skrev Erik Skyum-Nielsen en rosende anmeldelse, hvori det hedder, at litteraturprofessor og forfatter Frederik Julius Billeskov Jansens "tonedøvt skråsikre stivnakkedom […] med al tydelighed [viser], at manden ikke havde fattet, hvad Baggesens sublimt vidunderlige rejseskildring (1792-93) egentlig går ud på. Den vil ikke være rejsedagbog og ikke en rejsefører og absolut ikke en helstøbt episk komposition af den type, Billeskov hellere ville have haft".[89] Det tonedøve går ifølge Skyum-Nielsen på, at Jansen i 1947 kaldte *Labyrinten* for "nok en Digters Værk, men ikke noget Digterværk".[90]

Nærmest som et ekko af først Jansens kritik og siden Skyum-Nielsens kritik af Jansen hedder det i 2018 i Nexøs anmeldelse af *Solar*, at værket er "en lyrikers roman […] fordi den ikke er interesseret i at arbejde med de virkemidler, man normalt forbinder med romanen som genre".[91] Måske kan man anholde det samme mod *Solar*s kritikere, som Skyum-Nielsen anholder mod Jansen – nemlig, at *Solar*s anmeldere "ikke havde fattet" hvad Ørntofts roman egentlig går ud på: At *Solar* ikke vil være dét, man traditionelt forbinder med en roman, men i stedet må betragtes som et udspil til en forhandling af, hvad litteratur er, kan og skal. Måske *Solar* med sin æstetik varsler en (ikke længere så langt ude i fremtiden) fremtidig litterær norm, og måske en fremtidig anmelder i et tilbageblik på *Solar*s modtagelse vil kalde kritikken for en "tonedøvt skråsikker stivnakkedom".

Litteratur

Jansen, F. J. Billeskov (1964). *Danmarks Digterkunst – Anden bog, Klassicismen*. 2. udg. Munksgaard.

Laugesen, Martin Hauberg-Lund, Jonas Andreasen Lysgaard, og Kristoffer Lolk Fjeldsted (2017). *Spekulativ realisme – en introduktion*. Nyt fra Samfundsvidenskaberne.

Morton, Timothy (2007). *Ecology without nature – rethinking environmental aesthetics*. Harvard University Press.

Morton, Timothy (2010). *The ecological thought*. Harvard University Press.
Morton, Timothy (2013 (b)). *Hyperobjects – Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press.
Morton, Timothy (2013 (a)). *Realist magic – objects, ontology, causality*. Open Humanities Press.
Pontoppidan, Karen Fjordside (2018). "Det æstetiske potentiale i Theis Ørntofts roman *Solar*". Københavns Universitet.
Skiveren, Tobias, og Martin Gregersen (2016). *Den materielle drejning – natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur.* Syddansk Universitetsforlag.
Thomsen, Torsten Bøgh (2017). "Skyggepunkter, mudder og menneske-atomer – natur og materialitet i H.C. Andersens forfatterskab". H.C. Andersen Centret, Syddansk Universitet. Udkommet i redigeret form: *Skyggepunkter: menneske, natur og materialitet i H.C. Andersens forfatterskab*. Forlaget Spring 2019.
Ørntoft, Theis (2018). *Solar*. Gyldendal.

Anmeldelser og avisartikler

Bukdahl, Lars (23.03.18). "Tour de Undergang". *Weekendavisen*.
Nexø, Tue Andersen (23.03.18). "Theis Ørntoft har skrevet et kosmisk hærværk af en roman". *Dagbladet Information*.
Pedersen, Jes Stein (11.06.17). "I omtaler i stedet for at gå på opdagelse". *Politiken*.
Rösing, Lilian Munk (22.03.18). "Danmark er en spektakulært middelmådig privilegiesump". *Politiken*.
Skyum-Nielsen, Erik (06.08.16). "Indbildningskraftens triumftog". *Dagbladet Information*.
Thomsen, Torsten Bøgh (2018). "Ornamenteringen af verden". *Spring*, nr. 43.
Skyum-Nielsen, Erik (08.06.18). "En bogsæson med adskillige højdepunkter, men også med forventninger, som slog om i skuffelser" i *Dagbladet Information*.

Leksikon- og webopslag

Dehs, Jørgen. "mimesis". Den store danske. Gyldendal. Besøgt 30.11.18 på: http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Kunsthistorie,_kunstkritik_og_t eori/mimesis.
Hoffmeyer, Jesper. "Krise – økologisk krise". Den store danske. Gyldendal. Besøgt 20.10.18 på: http://denstoredanske.dk/Krop,_psyke_og_sundhed/

Sundhedsvidenskab/Sundhedsvidenskabernes_terminologi/krise/krise_(Økologisk_krise).
Thortzen, Chr. Gorm. "Æolus" i Den store danske. Gyldendal. Besøgt 30.11.18 på: http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Romerske_skikkelser_og_begreber/%C3%86olus

Noter

1 Pontoppidan (2018)
2 Nexø (23.03.18).
3 Rösing (22.03.18) .
4 Skyum-Nielsen (08.06.18).
5 Ibid.
6 Bukdahl (23.03.18).
7 Ibid.
8 Ibid.
9 Thomsen (2018), 204.
10 Ibid., 205.
11 Bukdahl (23.03.18)
12 Ibid.
13 Hoffmeyer (2018).
14 Skiveren og Gregersen (2016), 30f.
15 Ibid., 33.
16 Ibid., 34ff.
17 Ibid., 42.
18 Morton (2007), 204.
19 Thomsen (2017), 47.
20 Morton (2007), 22.
21 Ibid., 14-21.
22 Morton (2010), 3.
23 Ibid., 28.
24 Ibid., 29f.
25 Ibid., 30.
26 Ibid.
27 Ibid., 16.
28 Laugesen mfl. (2017), 64.
29 Ibid., 68.
30 Morton (2013 (a)), 27.
31 Ibid., 31.
32 Morton (2013 (b)), 16.
33 Ibid., 60.

34 Morton (2010), 15.
35 Ibid.
36 Ibid., 16.
37 Morton (2007), 32.
38 Ibid., 31.
39 Dehs (2018).
40 Morton (2007), 31.
41 Ibid., 31f.
42 Ibid., 33f.
43 Ibid., 34.
44 Ibid., 15.
45 Ibid., 34.
46 Ibid., 35.
47 Ibid., 37f.
48 Ibid., 39ff.
49 Ibid., 43-47.
50 Thortzen, (2018).
51 Morton (2007), 41.
52 Ibid., 41ff.
53 Ibid., 47-54.
54 Ørntoft (2918), 34.
55 Ibid.
56 Ibid., 68.
57 Ibid., 67.
58 Ibid., 44.
59 Ibid.
60 Ibid., 15.
61 Ibid.
62 Ibid., 48.
63 Ibid., 89.
64 Ibid., 129.
65 Ibid., 208.
66 Ibid., 212.
67 Ibid., 217.
68 Ibid.
69 Ibid., 218.
70 Ibid., 221.
71 Ibid., 217.
72 Ibid.
73 Ibid., 239.
74 Ibid., 238.

75 Ibid.
76 Ibid., 278.
77 Ibid., 275.
78 Ibid., 242.
79 Ibid., 299.
80 Ibid.
81 Ibid., 300.
82 Ibid., 298f.
83 Ibid., 86.
84 Ibid., 240.
85 Ibid., 229.
86 Ibid.
87 Ibid., 212.
88 Pedersen, (11.06.17).
89 Skyum-Nielsen (06.08.16).
90 Jansen (1964), 158.
91 Nexø, (23.03.18).