

Ekokritik

Naturen i litteraturen

En antologi

Redigerad av
Sven Lars Schulz



Ekokritik

Naturen i litteraturen

En antologi

Redigerad av

Sven Lars Schulz

CEMUS SKRIFTSERIE

Nummer 1/2007

Digital utgåva 2021



CEMUS är en centrumbildning vid Uppsala universitet och SLU, med fokus på tvärvetenskapliga miljö- och utvecklingsstudier med fokus på klimat, rättvisa och hållbar utveckling. CEMUS ger studentdrivna kurser på grundläggande och avancerad nivå i nära samarbete med välmeriterade lärare och forskare vid Uppsalas två universitet och med höga pedagogiska ambitioner. Kurserna handlar bland annat om ekonomiska framtider, miljöhistoria, hållbar design, klimat- och energifrågor, klimatledarskap och livsfilosofi. CEMUS vänder sig till studenter från alla ämnesområden och samverkar med lärare, forskare, studenter och andra samhällsaktörer med intresse för hållbarhet, klimat, rättvisa och angränsande frågor.

CEMUS tillkom på initiativ från studenter och syftar till att vara ett nyskapande och fakultetsöverskridande komplement till den verksamhet på grundläggande, avancerad och doktorandnivå som bedrivs vid Uppsala universitet och SLU. Sedan några år finns vid CEMUS också ett tvärvetenskapligt doktorandforum, CEFO, för Uppsala universitets och SLU:s doktorander. CEFO:s verksamhet centreras kring doktorandseminarier och fokuserar liksom övriga CEMUS verksamhet på miljö- och utvecklingsfrågor.

Baksidestext från den tryckta upplagan 2007

Antologin *Ekokritik: naturen i litteraturen* samlar för första gången aktuell svensk ekokritisk forskning och vill därmed presentera det internationellt växande ämnet ekokritik för en svensk publik. Den har sitt ursprung i den doktorand- och magisterkurs *Ekokritik – naturen i litteraturen* som gavs av CEMUS, Centrum för miljö- och utvecklingsstudier vid Uppsala universitet och SLU, hösten 2005. Essäerna tar avstamp i denna kurs innehåll såsom den presenterades både av föreläsarna och i deltagarnas analyserande artiklar. De visar prov på en stor bredd när det gäller genre, val av analytiskt tillvägagångssätt och teoretiskt ramverk. Så finns här samlade analyser av film, poesi och skönlitteratur ur olika epoker och olika problematiseringar av vad natur är och hur den representeras i texten. I sin helhet visar essäerna på det ekokritiska fältets teoretiska möjligheter och lämnar förhoppningsvis ett bidrag till en djupare förståelse av relationen mellan natur, kultur och text.

Digital utgåva 2021

© Copyright CEMUS och individuella författare

Omslagslayout: Daniel Mossberg

Uppsala: Centrum för miljö- och utvecklingsstudier 2021

www.cemus.uu.se

ISBN 978-91-986857-0-1

Innehåll

Förord av skriftseriens utgivare 2007	v
Förord av Ann Fisher-Wirth 2007	vii
Att läsa för en hållbar värld – en introduktion till ekokritik	ix
<i>Sven Lars Schulz</i>	

Del 1 – Natur/landskap

Det ekologiska samvetet i D. H. Lawrences författarskap	3
<i>Anne Odenbring</i>	
Förlusten av en yta – ekokritisk analys av Harry Martinsons "Sången om Doris och Mima"	17
<i>Fredrik Karlsson</i>	
"Poetisk täthet armerad med verklighetsstoff" – möte med Niklas Törnlund och hans lyrik	30
<i>Annika Källholm</i>	

Del 2 – Natur/kultur

Kapitlet utgår i den digitala utgåvan 2021 på författarens begäran	
"Sammanvävt med tillvarons grundstruktur"	47
<i>Robert Österbergh</i>	
Förortens färger – natur och kultur i Johannes Anyurus Det är bara gudarna som är nya	61
<i>Petra Hansson</i>	
Monster och gränser för det mänskliga – exemplet djurmänniskor och tvillingar	77
<i>Tora Holmberg</i>	
Ekokritisk retorik i Stefan Jarls <i>Naturens hämnd</i>	91
<i>Håkan Sandgren</i>	
Medverkande	107

Förord av skriftseriens utgivare 2007

Vi är glada att med antologin *Ekokritik – naturen i litteraturen* kunna presentera det första numret i en ny skriftserie utgiven av CEMUS, Centrum för miljö- och utvecklingsstudier.

CEMUS skriftserie har som mål att uppmärksamma aktuell forskning som är knuten till CEMUS och som vi tycker är intressant för en bredare allmänhet att ta del av. Skriftserien är tvärvetenskapligt upplagd och kommer att visa på en stor vetenskaplig bredd som ämnar inspirera till en kritisk och ämnesöverskridande förståelse av de trängande frågor kring hållbar utveckling som världen står inför. Dess fokus riktas mot de globala miljö- och utvecklingsproblemen som belyses ur olika discipliners perspektiv, och vi hoppas att därigenom bidra till en ökad medvetenhet och fördjupade kunskaper om världens överlevnadsfrågor samt inspirera till fortsatt engagemang och forskning.

CEMUS har under många år i samarbete mellan studenter, forskarstudenter och forskare bedrivit tvärvetenskaplig verksamhet inom området miljö- och utvecklingsstudier. När hållbar utveckling nu enligt högskolelagen ska genomsyra all utbildning och forskning vid våra svenska universitet, finns för denna skriftserie ett fruktbart sammanhang, som förhoppningsvis innebär många intresserade läsare och användare.

Föreliggande bok har sin utgångspunkt i doktorand- och magisterkursen *Ekokritik – naturen i litteraturen* som gavs av CEMUS forskarskola hösten 2005. Den samlar för första gången aktuell svensk forskning i ämnet ekokritik och presenterar därmed detta nya och internationellt växande fält för en svensk publik. Den lämnar också ett välbehövligt bidrag från humanioras sida för en djupare förståelse av miljö- och hållbarhetsfrågor.

Vi vill rikta ett varmt tack till redaktören och alla som bidragit till publikationens rika innehåll och inspirerat till dess genomförande.

Erika Bjureby

Studierektor CEMUS doktorandforum

Eva Friman

Föreståndare CEMUS

Foreword 2007

In 2002-2003 I had the great honor of serving as the Fulbright Distinguished Chair in American Studies at Uppsala University. While in Sweden, I frequently taught and lectured on one of my special fields of interest, American environmental writing. This is how I came to know Robert Österbergh, Klara Jacobsson, and the other wonderful folks at CEMUS, who had been working so hard to create a center for environment and development studies at Uppsala. I visited CEMUS several times to give guest lectures, and I was impressed at the dedication and imagination its young co-creators manifested as they worked to design, research, and teach a range of seminars on various topics of importance to environmental awareness and transformation.

In the United States, environmental studies is a burgeoning academic discipline. There are remarkable journals, university presses that build environmental lists, Ph.D.-granting programs, interdisciplinary research centers, and so on. The Association for the Study of Literature and Environment, which is commonly known as ASLE, began in the United States about fifteen years ago with 25 members; it now has over 1 000 members, and there are now ASLE-affiliates in Japan, Korea, the UK, Canada, India, Australia/New Zealand, and – perhaps soon – China. But “environmental studies”, “environmental writing”, “ecoliterature”, “ecocriticism”: these are not words that have strict definitions, not concepts that have strict boundaries. That is part of what makes such work so important and so exciting. In environmental studies, everything is potentially grist for the mill – because in the largest sense, environmental studies simply is based on the fact that we humans do not exist in isolation: that always, in every way, we exist in context, we are environed. To acknowledge the more-than-human as fully as real and significant as the human, and then to explore the complex interrelations between human and more-than-human, lead endlessly into branching, fascinating, and inexpressibly urgent forms of awareness and knowledge.

The great American poet William Carlos Williams has written, “A new world / is only a new mind [...]”. As Al Gore’s brilliant documentary *An Inconvenient Truth* and countless other sources make clear, our old minds are rapidly destroying the world. The enormous importance of

environmental studies lies in its potential for paradigm transformations – for making us see, and therefore care, differently – for, in effect, creating new minds.

I celebrate this volume of ecocritical essays, the first in Sweden of its kind.

Ann Fisher-Wirth

Professor of English, University of Mississippi

Immediate Past President of ASLE

Att läsa för en hållbar värld

En introduktion till ekokritik

Sven Lars Schulz

... "ecocriticism" – the omnibus term by which the new polyform literature and environment studies movement has come to be labeled...¹

(Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World*)

Det tjugoförsta århundradet står inför stora utmaningar när det gäller att ta itu med de hotande globala miljöproblemen. Dessa kan inte längre betraktas som ett endimensionellt problem, som bara berör naturen som ett avskilt fenomen, utan kommer att innebära dramatiska konsekvenser för de mänskliga samhällena.

Medvetenheten om miljöförändringarna växer vilket den allmänna opinionens bedömning av miljö- och naturskyddsfrågor som ett allt högre prioriterat område tyder på.² Den antropogena globala klimatförändringen – som inte bara handlar om ett förändrat klimat och förändrade ekosystem utan kommer att få djupgående sociala och politiska följder – kan knappast ifrågasättas längre på vetenskapliga grunder eller förvisas till ängsliga miljöaktivisters sfär; den har slutligen blivit ett accepterat samtals- och nyhetsämne och även gått upp på biograferna som både katastrof- och dokumentärfilm, som t.ex. Al Gores *En obekväm sanning* eller SVT:s *Planeten*. Samtidigt verkar vi inte ha insett räckvidden av de sociala, politiska och ekonomiska konsekvenserna som inte bara ett förändrat klimat utan också – och i dess följd – förändrade ekosystem kan få för människan.

Under 1900-talet har miljön förändrats i en aldrig tidigare skådad och alltmer accelererande grad. Människans användning av allehanda slags naturresurser har lett till (för mänskliga tidsmått) irreversibla förändringar av jordens terrestriska och marina ekosystem. Enligt Världsnaturfondens

(WWF) senaste rapport om världens tillstånd *Living Planet Report 2006* lever mänskligheten sedan länge över jordens biologiska bärkraft – åskådliggjort i bilden att det behövs fler än en jord för att tillgodose den mänskliga befolkningens behov av naturens resurser.³ Att trycket på miljön har ökat exceptionellt illustreras också tydligt av de beräkningar som miljöhistorikern John McNeill presenterar i boken *Something New under the Sun*: Under 1900-talet har den mänskliga befolkningen fyrdubblats, världsekonomin ökat med faktorn 14, energiförbrukningen med faktorn 9, koldioxidutsläppen med faktorn 13, antalet boskap med faktorer mellan 3 och 12 (beroende på vilken djurart som betraktas); listan skulle kunna utsträckas till nästan alla områden som berör människans tekniskt-kulturella "utveckling".⁴ Denna våldsamma utveckling får naturligtvis följder för naturen. Habitat försvinner och ekosystem omvandlas i allt snabbare takt med följden att den biologiska mångfalden minskar i nästan alla ekosystem. Detta kommer att innebära direkta negativa effekter för de mänskliga samhällen, som trots tekniska framsteg och en diskurs som döljer resursflödena mellan den mänskliga sfären och det omgivande landskapet är djupt beroende av naturen och dess förmåga att tillhandahålla resurser och ta hand om samhällens utsläpp och avfall. Det handlar dock inte bara om förlusten av natur i materiell mening utan också om frågan vad denna förlust innebär estetiskt och emotionellt.

Denna utveckling har inte lämnat de mest avlägsna landskapen, havets djup eller klimatet opåverkade utan omfattar nu jorden som helhet, både bio-, geo- och atmosfären. Den orörda naturens försvinnande har föranlett en del tänkare att tala om naturens död.⁵ En föreställning om att den av människan opåverkade naturen inte längre finns, en längtan efter ursprungliga och autentiska landskap såsom de må ha utsett och utvecklats innan människan fanns på jorden. Detta betraktelsesätt, som i mer eller mindre uttalad form går igen i stora delar av miljörörelsernas tänkande och retorik, utgår dock från en falsk dikotomi mellan natur och kultur. Den konstruerar naturen (det som är av sig själv) och kulturen (det som är skapat av människan) som från varandra åtskilda sfärer. Naturen utgör här ett slags normativ schablon, ett korrektiv till det urbana och industriella. Naturen i form av grundläggande fysikaliska processer kommer dock inte att försvinna på grund av mänsklighetens aktiviteter.⁶ (Och människan – vad är hon om inte natur också?) Naturen som oförstörbar grund finns kvar, men den för människan *gynnsamma* naturen, det klimat och de landskap och ekosystem vi har vant oss vid, är bekanta med och byggt våra samhällen på, kan komma att förändras till det negativa.⁷ Först då blir

naturen ett problem för människan (igen), när hon inser att naturförstörelsen nått en nivå då hon själv är drabbad och känner av effekterna. Därmed får förändringarna i miljön en kvalitativt sett annan betydelse för människans förhållande gentemot naturen och i förlängningen gentemot sig själv. Det handlar om hennes plats i naturen, om relationen mellan människan och omvärlden, den henne omgivande världen hon själv är en del av; det handlar om att reflektera över människans grundläggande ontologiska status. Med anledning av denna trängande frågeställning kan ekokritikern Jonathan Bate hävda: "The relationship between nature and culture is the key intellectual problem of the twenty-first century."⁸

Ekokritik

Relationen mellan natur och kultur har de senaste decennierna uppmärksammats i en rad nya och tvärvetenskapliga akademiska områden som t.ex. miljöhistoria, politisk ekologi, ekofilosofi eller miljöetik och ekofeminism. Under 1990-talet har ett ekologiskt inspirerat tänkande trängt in i litteratur- och kulturteorin; ett nytt fält har kommit att etableras (vid universitet i främst USA och England): ekokritik (efter engelskans *ecocriticism*), en ekologiskt orienterad litteraturteori som till stor del kretsar kring denna för vår tid så viktiga frågeställning.

Andra beteckningar är "ecological literary criticism" eller "ecologically oriented criticism"⁹. Cheryll Glotfelts programmatiska definition av ekokritiken, lanserad 1994 i ett kort inlägg på en konferens arrangerad av The Western Literature Association (WLA) i USA på temat "Defining Ecocritical Theory and Practice", har blivit en ofta citerad utgångspunkt för fältet: "Simply defined, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment."¹⁰ Hennes inlägg var ett svar på Michael P. Branchs undrande fråga "But what IS Ecocriticism?"¹¹ och ett försök att ringa in ett begrepp som lite löst hade figurerat inom litteraturvetenskapen men som dittills inte varit en etablerad forskningsgren.¹² 1996 ger Glotfelty tillsammans med Harold Fromm ut den antologi som allmänt ses som startpunkt för ett mera explicit ekokritiskt publicerande och som efterföljts av ett växande antal antologier och böcker i ämnet. *The Ecocriticism Reader* är brett anlagd; den består av en samling artiklar, många av dem publicerade tidigare, och återspeglar den teoretiska spridningen i ett ämne som inte har institutionaliserats än. Hon vill föra samman de forskare som kan anses ha skrivit texter som faller för ett ekokritiskt tankesätt, även om

they did not organize themselves into an identifiable group; hence, their various efforts were not recognized as belonging to a distinct critical school or movement. Individual studies appeared in a wide variety of places and were categorized under a miscellany of subject headings [...]. One indication of the disunity of the early efforts [in ecocriticism, min anm.] is that these critics rarely cited one another's work; they didn't know that it existed.¹³

Glottfeltys ambition är att just skapa denna "distinct critical school", ekokritik.

Ekokritiken undersöker alltså förhållandet mellan text och natur, mellan språk, kultur/samhälle och natur, och därmed också frågor rörande den teoretiska diskursen om naturen som social konstruktion och språkligt maktbegrepp. Den utgår ofta från platsens betydelse för människan, platsen inte bara som fysiskt landskap utan som också formar individen psykologiskt. Platsen i både dess fysiska och andliga mening intar ett komplext förhållande till litterära texter, verklighet och etiska och politiska ställningstaganden.

Ekokritiken har uppstått ur en medvetenhet om de tilltagande miljöproblemen i världen, tillspetsat uttryckt i utsagan att vi lever i miljökrisens tidsålder och att miljöförstörelsen kanske är det tjugonde århundradets mest hotande problem.¹⁴ Det handlar inte bara om ett (naturvetenskapligt) konstaterande av miljöproblemens negativa konsekvenser utan snarare om en övertygelse om deras kulturella ursprung såsom det uttrycker sig i upplysningens och det moderna projektets tänkande. I denna tolkning har den modernistiska teknik- och framtidstron kombinerad med en betoning av det rationella förnuftet och vetenskaplighet (återigen) lett till konstruktionen av en ontologisk skillnad mellan människan, det aktiva och tänkande subjektet, och naturen, det passiva, blott materiella objektet.¹⁵ I denna skepnad är miljökrisen alltså ett kulturellt problem som inte enbart kan hanteras på ett tekniskt eller naturvetenskapligt sätt. Lawrence Buell skriver "that environmental crisis is not merely one of economic resources, public health, and political gridlock" och fortsätter med ett citat ur Ulrich Becks *Risksamhället*: "[O]nly if nature is brought into people's everyday experience, into the stories they tell, can its beauty and its suffering be seen and focused on.' The success of all environmentalist efforts finally hinges not on 'some highly developed technology, or some arcane new science' but on 'a state of mind': on attitudes, feelings, images, narratives."¹⁶ Ekokritiken tar med andra ord inte sällan avstamp i en modernitetskritik där alienationen från naturen är central för det moderna tänkandets

framväxt. Naturen har för länge sedan fallit i glömska. (Denna *Naturvergesenheit* som ett resultat av ett modernistiskt och reduktionistiskt tänkande går igen i matematiseringen av biologin och ekologin.) Det är mot den bakgrunden som ekokritikens uppkomst skall förstås: född ur en medvetenhet om och en aktualisering av tänkandet kring relationen mellan människan och hennes omvärld. Gernot Böhme förklarar nödvändigheten av en ekologisk naturestetik – en förklaring som också kan stå för ekokritikens område – i och med att den mänskliga naturförstörelsen har nått en nivå där människan själv är drabbad och hotad av sina destruktiva handlingar.¹⁷ Genom denna negativa koppling blir hon medveten om sin egen bräckliga plats i naturen.

Relationen mellan litteratur, samhälle och naturen har flyttats in i texttolkningens centrum. Den undersökande blicken skall vändas mot naturen, på samma sätt som förut emancipationsrörelser i litteratur- och kulturteorin; efter "the cultural turn" har det blivit dags för "the green turn"¹⁸. I sin betoning av naturens rätt och värde gentemot mänskligheten har ekokritiken ofta identifierat sig med sitt forskningsobjekt; en av anledningarna varför den ibland kallas för "teorifientlig". Det är en kritik som tar fasta på att ekokritikens fokus alltför ofta – i alla fall under "första vågens" ekokritik – riktats på den samhälls- och miljöpolitiska kontext texten ska sättas i. Textens självständighet, oavsett världens tillstånd utanför texten, såsom den formulerats inom poststrukturalistisk teori, har fått för lite utrymme.¹⁹ För många ekokritiker är det dock just den förstnämnda aspekten, den yttre världens allvarliga kontext (samt att naturen kan upplevas på ett fysiskt påtagligt – och därmed "förteoretiskt" – sätt), som är det intressanta med ekokritiken. Därmed dock inte sagt att andra, mer "textuella" läsningar inte ryms inom ekokritisk teori. Coupe förklarar:

So green studies does not challenge the notion that human beings make sense of the world through language, but rather the self-serving inference that nature is nothing more than a linguistic construct. [...] For we are not only concerned with the status of the referent and the need to do it justice, in the sense of taking it seriously as something more than linguistic; we are also concerned with the larger question of justice, of the rights of our fellow-creatures, of forests and rivers, and ultimately of the biosphere itself.²⁰

Eller som Kate Soper har uttryckt det i den ofta citerade formuleringen: "In short, it is not language that has a hole in its ozone layer; and the 'real'

thing continues to be polluted and degraded even as we refine our deconstructive insights at the level of the signifier.”²¹

Ekologi och miljö

Naturen har alltid spelat en viktig roll i litteraturvetenskaplig forskning. Ett av de nya dragen i ekokritikens sätt att tolka naturen i litteraturen är att den i stor utsträckning präglas av en stark normativ hållning. I åsyn av den accelererande miljöförstörelsen och hotet mot människans livsbetingelser anses en av ekokritikens främsta uppgifter vara att bidra till ett förändrat etiskt och känslomässigt förhållningssätt gentemot naturen och därmed åstadkomma politiskt-kulturella förändringar för en hållbar värld. Här har det ofta efterlysts ett ekocentriskt perspektiv såsom det t.ex. utvecklats inom djupekologin, en av inspirationskällorna i tidiga ekokritiska analyser. Den fysiska miljöförstörelsen anses vara det yttre tecknet på ett teknoindustriellt samhälle där relationen mellan människan och naturen, om inte brutits, så dock blivit ett allvarligt problem. Så det är inte underligt att ekokritiken ibland kallas för en rörelse, en benämning som relaterar till de aktivistiska miljö- och rättviserörelserna som vuxit fram sedan 1960-talet.²² Richard Kerridge talar om ekokritik som ”the new environmentalist cultural criticism”²³. John Tallmadge och Henry Harrington skriver att många ekokritiker

share the conviction that reading “under the sign of nature” – that is, with regard to the natural world and its concerns – can enrich our understanding of literary works and their importance for culture and human ecology. Like feminism, ecocriticism is really less a method than an attitude, an angle of vision, and a mode of critique. Its political roots in recent environmentalism are manifest, as is its immediate origin in studies of nature writing, but it has proven widely applicable, embracing other genres and opening cherished environmental tenets to historical and intellectual scrutiny. Ecocritics have begun a long migration away from foundational theory toward the exciting and varied terrain of actual practice.²⁴

Tallmadge och Harrington reser några av de mest centrala aspekterna i sin beskrivning av de sammanhang ekokritiken ska sättas i: det politiska arvet och relationen till den ekosociala verkligheten, frågan huruvida ekokritik är en självbärande teori eller ett visst förhållningssätt, ”less a method than an attitude”, och vad som är dess fokus, dess litterära undersöknings-

objekt: "nature writing", författare som Henry David Thoreau och John Muir, eller verk bortom "the romantic Euroamerican canon"²⁵. Dessa frågor är långt ifrån okontroversiella inom det ekokritiska fältet, och allt eftersom fältet utvecklats – mognat, är man frestad att skriva – har den aktivistiska aspekten blivit mindre uttalad och den litteraturvetenskapliga, "teoretiska", fördjupats.

Peter Barry delar grovt in det ekokritiska fältet i en amerikansk, transcendentalistisk gren, som hämtar inspiration från den amerikanska nature writing-litteraturen, och en brittisk romantisk med nära kopplingar till cultural studies; Rosendale ser en förskjutning i fokus från en ekocentrisk till en mer antropocentrisk läsning.²⁶ Alternativt kan man tala om en postmodern och diskursiv ekokritik jämte en ekologisk och "verklighetsnära" variant. De här strömningarna överlappar varandra och hör till samma teoretiska diskurs, nämligen att uppfatta ekokritik som en metod som närmar sig det litterära och kulturella fältet från en ekologisk ståndpunkt och som också och framför allt undersöker människa-natur-relationen och -interaktionen och ser den som en litterärt intressant frågeställning. Den lägger till ett perspektiv som länge har försummats i litteratur- och kulturteorin. Efter studier i termer av klass, genus och etnicitet har turen nu kommit till naturen och de komplexa ekologiska frågeställningarna.²⁷

Man kan kanske förvånas över att de ekologiska frågeställningarnas betydelse för en kritisk textanalys inte uppmärksammats tidigare. De strukturella sambanden mellan naturförändringen och kvinnoförtrycket har emellertid diskuterats länge inom ekofeminismen.²⁸ Både Simon C. Estok och Kerridge förklarar ekokritikens sena ankomst i de akademiska litteratur- och kulturteorierna med miljöproblemens dolda och avlägsna karaktär som inte direkt påverkar det egna individuella livet, varför de inte – som i de andra "befrielsediskurserna" sedan 1960-talet – lett till egna forskningsfält. Kerridge hävdar:

Environmental questions are large-scale and long-term. They are usually rumours, things scientists disagree over; things happening elsewhere or very locally; disasters we hear about once they have happened. For those who are not activists, it is hard to make "the environment" real or tangible in daily life. Environmentalism seems to be about the vast and infinite. [...] Environmentalism gets pushed into the space we call "leisure", in between the things that pressure us and exist on a scale we can cope with. Unlike feminism, with which it otherwise has points in common,

environmentalism has difficulty in being a politics of personal liberation or social mobility.²⁹

Och i samma anda: "But environmentalism has a political weakness in comparison with feminism: it is much harder for environmentalists to make the connection between global threats and individual lives. Green politics cannot easily be, like feminism, a politics of personal liberation and empowerment."³⁰ Jag tycker inte att Kerridges eller Estoks huvudargument, att miljöproblematiken inte förmår engagera människor för att de inte direkt drabbas, är tillräcklig. Ekokritiken har uppstått i en tid då det har blivit alltmer uppenbart att naturen – för att använda Böhmes formulering än en gång – redan blivit ett problem för människan. Klimatförändringar, BSE, radioaktiv och kemiska föroreningar, landskapsomvandling, utsläpp, avfall, minskning av biodiversiteten osv. är globala problem som måhända inte är direkt synliga men som de flesta individerna har kännedom om och delvis drabbas av själva, i form av exempelvis allergier och sjukdomar, förändring av närmiljön, ökade samhällskostnader för sanering och sjukvård. Globala miljöproblem har stått på den politiska agendan i minst 40 år, alltsedan Rachel Carsons *Silent Spring* om miljögifter, framför allt bekämpningsmedel som t.ex. DDT, kom ut i början av sextiotalet.

Det rådande antropocentriska synsättet har dock bidragit till att konstruera naturen som det passiva och tysta andra, som varken kan eller får hävda sin rätt. Många ekokritiker anammar ett ekocentriskt perspektiv som erkänner naturens och andra organismers status som subjekt (juridiskt har detta i viss mån också skett) eller ser dem som aktörer i ett relationellt fält, som den norske filosofen Arne Næss uttryckt det. Naturen kan dock inte tala för sig själv (och vägen till att uppfatta naturen som animistisk verkar ha stängts för länge sedan³¹), vilket tycks mig vara det centrala problemet för naturen att få någon liknande uppmärksamhet som andra förtryckta "subjekt". Eric T. Smith skriver:

Even so, the insistence on subjectivity as the measure of validity becomes problematic when the potential "subjects" in question – ecosystems, migrating waterfowl, the Earth – do not share human language. Conflicting accounts of what nature is telling us lead quickly to an argument about who *really* understands what nature wants, an argument impossible to resolve.³²

Att läsa i naturens bok är ingen entydig process och den starka ställning som konstruktivistiska och poststrukturalistiska teorier innehar inom litteratur- och kulturteorin kan vara en förklaring till miljöfrågornas relativt sena ankomst i dessa fält.

Prefixet "eko" i ekokritik kan också ges en annan innebörd utöver den politiskt-aktivistiska och det var här de tidiga stegen i ekokritik tagits. Begreppet ekokritik användes enligt Glotfelty och Fromm för första gången av William Rueckert 1978 i artikeln "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism".³³ Joseph W. Meeker talar i *The Comedy of Survival* (1974) om "literary ecology", Karl Kroeber använder begreppen "ecologically oriented literary criticism" eller "ecological literary criticism".³⁴ Försöken att begreppsligt och teoretiskt förena skönlitteratur och ekologi har sålunda funnits latent i den litteraturvetenskapliga teorin innan de mer systematiskt togs upp av Glotfelty och Fromm. Gemensamt för dessa undersökningar i tidig ekokritik är deras starka koppling till ekologin som naturvetenskaplig disciplin. De är tvärvetenskapliga försök att förena de vetenskapliga ämnena ekologi och litteraturvetenskap mot bakgrunden av den tilltagande miljöförstörelsen. Det sker t.ex. genom användning av ekologiska modeller, såsom ämnes- och energiflöden eller ekosystem, och deras tillämpning inom det litterära fältet. Meeker beskriver människans "litterära talang" som en under evolutionen utvecklad ekologisk anpassning som kan jämföras med växternas förmåga till fotosyntes eller fåglarnas att kunna flyga. En överlevnadsstrategi. En naturlig, kroppslig egenskap snarare än en kulturell. Han formulerar:

If the creation of literature is an important characteristic of the human species, it should be examined carefully and honestly to discover its influence upon human behaviour and the natural environment, and to determine what role, if any, it plays in the welfare and survival of humanity, and what insight it offers into human relationships with other species and with the world around us.³⁵

Naturen ses här inte (enbart) som litterär metafor utan betraktas som fysik och biologisk grund för människans litterära och kulturella skapanden. Det är ett påstående som utgår från att människan är bunden till och situerad i ett system där både hon och den övriga naturen lyder under samma lagar och naturliga processer, och att den relationen är betydelsebärande för den litterära tolkningen. Det behövs en grundläggande kunskap om naturliga livsprocesser, ekosystems uppbyggnad och funktion samt organismers och

ekosystemens relation – uttryckt i den ofta citerade "ekologiska lagen" att allt hänger ihop – för att kunna undersöka den materiella och naturliga bas de litterära och kulturella uttrycksformerna vilar på. Harry Crockett ser just den kunskapen som kännetecknande för ekokritiken. Han skriver i sitt inlägg för 1994 års WLA-konferens: "We're informed by 'hard' science. For critics of most shapes, the natural sciences are, at best, irrelevant. For us they're vital."³⁶

Här blir dock ekokritikens tvärvetenskapliga ansats problematisk; när det gäller frågan hur pass informerad om naturvetenskapernas eller andra discipliners forskningsresultat en ekokritiker bör vara, inte minst efter den skepsis många humanister i allmänhet hyser mot en empiristisk, förment objektiv och sanningssökande naturvetenskap.³⁷ Det handlar om den ekologiska faktagrunden och det kan finnas en risk att det ekokritiska fältet inte håller jämna steg med den ekologiska och biologiska forskningen och kommer att fortsätta arbeta med förlegade modeller eller en vilseledande begreppsapparat. För det ekokritiska fältet, tycks det, hämtar sin legitimitet från den politiska ekologin, miljörelsernas retorik, snarare än från fackdisciplinen ekologi. Detta har kritiserats av Dana Phillips i en tyvärr mycket polemisk artikel, "Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology".³⁸ Ekologiska teorier och modeller som t.ex. ekosystem, artbegreppet, natur i ekologisk balans, ekologisk stabilitet, ekosystemens succession och klimaxteorin, modeller som attraherat mycket av den ekokritiska forskningen och tillhandahållit vetenskaplig legitimitet till en av de starkaste ekokritiska troperna: *wilderness*³⁹, har dock varit mycket mer kontroversiella och svårdefinierbara än biologer och ekologer själva länge velat tro, och de har genomgått en betydelsefull förskjutning.

Ekologen Daniel B. Botkin problematiserar i boken *Discordant Harmonies: A New Ecology for the Twenty-first Century* detta vitt spridda, till den mekanistiska epoken tillhörande synsätt som fastställer naturen och dess processer och som inte förmår begreppsliggöra det som är utmärkande för naturen: föränderligheten. Med den insikten faller också idén om naturen i form av "orörda" landskap som normativ och moralisk instans mot vilken vi kan mäta våra handlingar; de landskap vi anser vara de mest naturliga och som vi försöker skydda i naturreservat och nationalparker är själva underkastade och ett resultat av förändrade naturliga (och kulturella) förhållanden och kommer inte – inte ens om människans påverkan skulle upphöra – att förbli desamma. Botkin skriver:

The classical areas of wilderness, those last outposts of nature undisturbed – the forest of Isle Royale, the grasslands and savannas of East Africa, the mountains of New Guinea, the marshes of Australia – show a temporal mutability that we cannot ignore. The sediments in lakes are evidence of the great mutability of biological communities: changes in the combination of species; differences in the migration rates of species; transformations in biological communities with changes in climate; differences among the interglacial periods in the species that composed the forests and grasslands, and in the relative importance of the species that have existed throughout the Pleistocene. Thus in both temperate forests and tropical regions, nature is not constant, it is not like a single tone held indefinitely, but is composed of patterns that themselves change, like a melody played against random background noises.⁴⁰

För ekokritiken betyder "den nya ekologin" ett fortsatt sökande efter adekvata modeller som utgångspunkt för de litterära analyserna samt en sann förståelse för den roll kulturen spelar för perceptionen av naturen och även för vetenskaplig forskning. Det handlar om insikten att även landskap har en historia och att den natur vi väljer att kalla för opåverkad bara är en momentan bild av ett landskap som ideligen befinner sig i förändring.

Naturessän

Ekokritik, förstådd som studiet av relationen mellan litteratur och den fysiska miljön, förknippas ofta med genrer som nature writing, naturessän, "non-fictional" litteratur, som utgörs av skildringar av strövtåg i naturen, dagboksanteckningar eller också (kvasi-)ekologiska skrifter som beskriver naturen, landskapet och livet i och med den.⁴¹ Barry ser detta som ytterligare ett tecken på hur ekokritiken utmanar den förhärskande akademiska litterära verksamheten, dess fokusförskjutning från "fictional" till "factual writing".⁴² Författare som ofta omnämns i framför allt amerikansk litteratur är de så kallade transcendentalisterna, författare som Henry David Thoreau, John Muir och Aldo Leopold. Gemensamt för dem är att de var både naturvetenskapligt och ekologiskt intresserade, pionjärer i utvecklingen av det amerikanska naturskydds- och naturvårdssystemet; de delar ett samlat intresse vilket för Buell i ekokritikens begynnelse varit en viktig förutsättning för att skriva en ekokritiskt relevant text.⁴³ Det handlar om litteratur som ofta intar en ekologiskt medveten hållning, en ödmjukhet inför naturen som sätter den i närhet till den djupekologiska

rörelsen och som andas modernitets- och civilisationskritik. Så det är inte underligt att särskilt naturessäns författare fått beaktande från ekokritikerna: de skriver ofta utifrån samma värdegrund.

Denna litteratur har varit viktig för fältets självförståelse och utveckling. Buell anger kriterier, "a rough checklist", för aspekter på innehållet i ett verk som inbjuder till en ekokritisk läsning och som gör att det kan betraktas som "an environmentally oriented work"⁴⁴. Naturen ska vara representerad som något mer än bara en bakgrundscen, "a framing device", varpå textens egentliga handling, den mänskliga, utspelas; naturen är *närvarande* i texten på så sätt att den inte kan reduceras till enbart metaforik utan visar på hur den mänskliga historien och miljöhistorien hänger ihop. Han framhäver textens icke-antropocentriska karaktär ("The human interest is not understood to be the only legitimate interest."⁴⁵) och att människan har ett moraliskt ansvar för naturen och landskapet ("Human accountability to the environment is part of the text's ethical orientation."⁴⁶) samt att naturen uppfattas som föränderlig. Ett uppenbart problem med den här listan är att den är exkluderande och Buell medger att den prioriterar just naturessän. Han skriver: "By these criteria, few works fail to qualify at least marginally, but few qualify unequivocally and consistently. Most of the clearest cases are so-called nonfictional works."⁴⁷ Trots Buells bedyrande ("few works fail to qualify at least marginally") förblir den starka betoningen av positiva kriterier för hur naturen och landskapet skall vara representerade i verket problematisk och begränsande. Det är bara en möjlig ekokritisk läsning. Just verk som inte explicit intar ett ekocentriskt perspektiv, hyllar ett alternativt och naturnära levnadssätt eller beskriver naturen som en oproblematisk verklighet inbjuder till en ekokritisk tolkning. Risker är annars stor att man hamnar i ett slags romantiserande naturskildring, som präglas av en nostalgisk längtan efter en pastoral idyll – en tolkningsrisk som Buell i en senare bok själv uppmärksammar och ironiskt kallar "nature escape writing – the cartoon image of ecocriticism in the minds of its detractors"⁴⁸. Så har ekokritiken under tiden erfarit en utvidgning av sina forskningsintressen mot t.ex. urbana landskap och gått in fruktbara förbindelser med poststrukturalistisk teori och postkoloniala studier varmed också tänkandet i enkla dikotomier, natur-kultur eller stad-land, har lämnats.

Essäer i denna antologi

Antologin *Ekokritik: naturen i litteraturen* samlar för första gången aktuell svensk forskning i ämnet ekokritik och vill därmed presentera detta

internationellt växande fält för en svensk publik. Den har sitt ursprung i den doktorand- och magisterkurs *Ekokritik – naturen i litteraturen* som gavs av CEMUS, Centrum för miljö- och utvecklingsstudier vid Uppsala universitet och SLU, hösten 2005. Essäerna tar avstamp i denna kurs innehåll såsom den presenterades både av föreläsarna och i deltagarnas analyserande artiklar. Bidragen har för publiceringens syfte bearbetats och är delvis helt nyskrivna. Essäerna visar prov på en stor bredd när det gäller genre, val av analytiskt tillvägagångssätt och teoretiskt ramverk. Så finns här samlade analyser av film, poesi och skönlitteratur ur olika epoker samt olika problematiseringar av vad natur är och hur den representeras i texten. I sin helhet visar essäerna på fältets teoretiska möjligheter och lämnar förhoppningsvis ett bidrag till en djupare förståelse av vad Raymond Williams har kallat ett av litteratur- och kulturvetenskapens kanske mest svårdefinierade begrepp: naturen.

I sin artikel om D. H. Lawrence analyserar Anne Odenbring en författare som skrivit om naturen innan ett modernt ekologiskt tänkande slagit igenom. Lawrence visar i sina texter på en ekologisk medvetenhet som placerar honom nära den ekocentriskt och organismiskt inspirerade filosofin. Utöver en tidig kritik av moderniteten och industrialismen gestaltas en djup och ursprunglig erfarenhet av samhörighet av allt levande i naturen – som i mötet mellan Juliet och ormen i novellen "Sun" där denna närhet också uttrycks i de språkliga motiven. Därmed kan Lawrence sägas tillhöra en tradition av ekologiskt medvetna författare som också fått särskilt uppmärksamhet inom ekokritiken.

Fredrik Karlsson riktar i sin läsning av Harry Martinsons klassiska science fiction-epos "Sången om Doris och Mima" fokus på förlusten av hemplaneten (Jorden) och därmed också förlusten av mänsklighetens hem. De apokalyptiska motiven tillhör ekokritikens framträdande litterära troper, som också Martinson frammaner i *Aniara*; dess historiska kontext utgörs av det tilltagande kärnvapenhotet under 50-talet. Denna dystopiska framtidsvision rör vid människans existentiella grunder som vi även här finner i naturen; den figurerar som en källa till tröst, levande grund och andlig och fysisk *plats*. I Fredrik Karlssons läsning handlar det också om insikten om gränserna för mänsklig kunskap som inte förmår – och kanske inte heller vill – se mer än till ett ytskikt.

Annika Källholm närmar sig Niklas Törnlands lyrik genom personliga intervjuavsnitt och en närmast fenomenologisk läsning av ett urval av hans dikter. Det rådande antagonistiska synsättet på natur och kultur luckras upp och ger plats åt en syn på människan som medvarelse i naturen.

Törnlunds dikter är också ett försök att fånga in möten med och i naturen, att skildra och förmedla ett slags "sensorisk" närvaro. Allt tvivlande i hans poesi till trots – "gränsridare" betecknar han sig i intervjun – står hans diktande nära ett holistiskt, snarare än ett dualistiskt och antropocentriskt, tänkande.

Medan de första tre kapitlen i denna antologi riktar blicken mer eller mindre mot den yttre, fysiska naturen, natur, djur, landskap, är det i Don DeLillos postmoderna roman *Vitt brus* en kuslig avsaknad av den vi möter. Ramhandlingen handlar om de moderna och osynliga miljöeffekterna, framför allt i form av allehanda slags strålning som romanens protagonister är utsatta för och besatta av. Livet i "risksamhället" bestäms av en osäkerhet, som Robert Österbergh skriver, där det ofta är mycket svårt att avgöra om exempelvis en förorening har inträffat eller ej. Naturen har förlorat sin mening i människornas vardagsföreställningar, alienationen har gått så långt att naturen inte refererar längre till någon yttre verklighet som är av betydelse. Ändå finns den, som "frånvarande närvaro", i naturens processer, i de miljöproblem vi själva är drabbade av – och i bokens andra tema: döden.

Petra Hansson beger sig med sin läsning av Johannes Anyurus *Det är bara gudarna som är nya* mitt i de nyare diskussionerna om en utvidgning av det ekokritiska fältet. Hon analyserar på vilket sätt "natur" kan sägas figurera i en diktskildring som handlar om unga invandrades liv i förorten och hur "icke-grön" natur – även om den inte är fri från traditionella pastorala konnotationer – kan sättas in i ett större miljöpolitiskt sammanhang. Den förståelse av "stadsnatur" Petra Hansson föreslår är ett fruktbart försök att övervinna natur-kultur-distinktionen.

Det som ter sig vara anomalier, företeelser eller beteenden, det som inte passar in i vedertagna (vetenskapliga) kategoriseringssystem är utgångspunkten för Tora Holmbergs bidrag som utforskar "gränserna för det mänskliga". Med ledning av figurerna djurmänniskor och tvillingar undersöker hon hur sådana fenomen utmanar den samhälleliga och vetenskapliga diskursen och erinrar oss på de konstruktivistiska dragen i all vetenskap. Därvid erfar våra föreställningar om det mänskliga och icke-mänskliga en förskjutning; kategoriernas gränser blir otydliga. Tora Holmbergs artikel öppnar upp för nya förbindelser mellan ekokritik och (vetenskaps)sociologisk, biologisk och kulturvetenskaplig forskning och vidgar de ekokritiska tillvägagångs- och tolkningsmöjligheterna.

Håkan Sandgren slutligen analyserar ekokritisk retorik i Stefan Jarls dokumentärfilm *Naturens hämnd* och visar hur filmen, både filmtekniskt

och motiviskt, söker engagera åskådaren för miljöfrågor, i det här fallet människans och naturens utsatthet för framför allt kemiska ämnen som spridits i naturen. Olika troper, som är centrala inom ekokritiken, finner sin användning i filmen; så analyserar Håkan Sandgren hur den norrländska landsbygden figurerar som pastoral idyll och alternativ mot ett tekniskt-industriellt samhälle som håller på att förstöra naturen och vars handlingar i slutändan också drabbar människan.

Sammantaget är det min förhoppning att denna antologi ger en bred och intresseväckande inblick i det tämligen nya fältet ekokritik, och bidrar till en fördjupad förståelse av sambanden mellan litteratur och ekologi. Jag hoppas att den också sätter igång ett nytt sätt att tänka kring naturen och människans plats i den.

Noter

¹ Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001), s. 2 f.

² Se t.ex. den aktuella rapporten om den tyska befolkningens miljömedvetenhet, Udo Kuckarz, Stefan Rädiker & Anke Rheingans-Heintze, *Umweltbewußtsein in Deutschland 2006: Ergebnisse einer repräsentativen Befragung* (Berlin: Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit, 2006), hämtat på <http://www.umweltdaten.de/publikationen/fpdf-l/3113.pdf>, 2006-12-10.

³ WWF, *Living Planet Report 2006* (2006), hämtat på http://assets.panda.org/downloads/living_planet_report.pdf, 2006-12-10.

⁴ John R. McNeill, *Something New Under the Sun: An Environmental History of the Twentieth-century World* (New York: W. W. Norton & Company, 2000). Uppgifterna är hämtade från olika kapitel i boken, se särskilt "Prologue: Peculiarities of a Prodigal Century" och "Epilogue: So What?" för en tabellarisk uppräknings.

⁵ Se t.ex. Bill McKibben, *The End of Nature* (London: Viking, 1990).

⁶ Jmf. Kate Soper, *What is Nature? Culture, Politics and the non-Human* (Oxford: Blackwell, 1995), se särskilt kapitel 5 "Nature and 'Nature'".

⁷ Jmf. Markus Vogt, "Zwischen Wertvorstellung und Weltbildern: Naturverständnis in der Moderne", i *Politische Ökologie* 99 (2006), s. 12.

⁸ Jonathan Bate, "Foreword", i *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, red. Laurence Coupe (London: Routledge, 2000), s. xvii.

⁹ Karl Kroeber, *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind* (New York: Columbia University Press, 1994), s. 1.

¹⁰ Cheryll Glotfelty, "What is Ecocriticism?" (1994), hämtat på http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/glotfelty.html, 2003-09-04. Nästan samma formulering använder Glotfelty i introduktionskapitlet till antologin *The Ecocriticism Reader*, se Cheryll Glotfelty, "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red.

Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), s. xviii.

¹¹ Michael P. Branch, "Introduction" (1994), hämtat på http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/1994.html, 2003-06-12.

¹² Inläggen kan läsas på ASLE:s (The Association för the Study of Literature and Environment) hemsida, se http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/1994.html.

¹³ Glotfelty (1996), s. xvi f.

¹⁴ Jfr. t.ex. Richard Kerridge, "Introduction", i *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, red. Richard Kerridge & Neil Sammells (London: Zed Books, 1998), s. 5: "The starting-point for the ecocritic is that there really is an unprecedented global environmental crisis, and that this crisis poses some of the great political and cultural questions of our time."

¹⁵ Jfr. t.ex. Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Die Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988), s. 15: "Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, vorüber sie die Macht ausüben. Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen. Er kennt sie, insofern er sie manipulieren kann. Der Mann der Wissenschaft kennt die Dinge, insofern er sie machen kann. Dadurch wird ihr An sich Für ihn. In der Verwandlung enthüllt sich das Wesen immer als je dasselbe, als Substrat von Herrschaft."

¹⁶ Buell (2001), s. 1.

¹⁷ Jfr. Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989), s. 9: "Es geht im Grunde um das 'Sichbefinden des Menschen in Umwelten'. Die durch den Menschen veränderte natürliche Umwelt wird für ihn nur deshalb zum Problem, weil er das Destruktive dieser Veränderungen am eigenen Leibe zu spüren bekommt. Das bringt ihm, dem Menschen, zu Bewußtsein, daß er selbst als leiblich sinnliches Wesen in Umwelten existiert, und zwingt ihn, diese seine eigene Natürlichkeit wieder in sein Selbstbewußtsein zu integrieren." Jfr. även *ibid.*, s. 24.

¹⁸ *Green turn* används av Laurence Coupe, "General Introduction", i *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, red. Laurence Coupe (London: Routledge, 2000), s. 6.

¹⁹ Se här till framför allt Dana Phillips, "Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology", i *New Literary History* 30.3 (1999), hämtat på http://muse.jhu.edu.ezproxy.its.uu.se/journals/new_literary_history/v030/30.3phillips.html, 2003-09-19.

²⁰ Coupe (2000), s. 3 f.

²¹ Soper (1995), s. 151.

²² Uttrycket *movement*, rörelse, används – dock närmast självfallet utan fortsatt problematisering – av t.ex. Steven Rosendale, eller Michael Bennett och David W. Teague. Se Steven Rosendale, "Introduction: Extending Ecocriticism", i *The Greening of Literary Scholarship: Literature, Theory, and the Environment*, red. Steven Rosendale (Iowa City: University of Iowa Press, 2002), s. xv och Michael Bennett & David W. Teague, "Urban Ecocriticism: An Introduction", i *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, red. Michael Bennett & David W. Teague (Tucson: The University of Arizona Press, 1999), s. 3.

²³ Kerridge (1998), s. 5.

²⁴ John Tallmadge & Henry Harrington, "Introduction", i *Reading Under The Sign of Nature: New Essays in Ecocriticism*, red. John Tallmadge & Henry Harrington (Salt Lake City: University of Utah Press, 2000), s. ix f.

²⁵ Ibid., s. x.

²⁶ Rosendale (2002), s. xvi f. Jmf. också Peter Barry, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, 2. uppl. (Manchester: Manchester University Press, 2002), s. 249 ff. och Glen A. Loves bekännande i *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment* (Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2003), s. 6: "The aggressive anti-anthropocentrism with which my earlier ecocriticism is associated [...] might well now make way for what he [Steven Rosendale, min anm.] describes as 'environmentally useful emphases on the human component of the human-nature relationship'."

²⁷ Jfr. t.ex. Glotfelty (1996), s. xvi eller Jhan Hochman, *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory* (Moscow, Idaho: University of Idaho Press, 1998), s. 2.

²⁸ Se t.ex. kapitel 4 "Nature and Sexual Politics" i Soper (1995) eller Sverker Sörlin, *Naturkontraktet: Om naturumgängets idéhistoria* (Stockholm: Carlssons, 1991), s. 149 ff. Simon C. Estok går så långt att hävda att en ekokritisk läsning som saknar en genusanalys inte kan kallas för ekokritik. Se Simon C. Estok, "A Report Card on Ecocriticism", i *AUMLA: The Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 96 (2001), hämtat på

<http://www.asle.umn.edu/archive/intro/estok.html>, 2003-06-05: "Ecocriticism that does not look at the relationship between the domination of women and the domination of the natural environment quite simply fails in its mandate to 'make connections' and is quite simply *not* ecocriticism."

²⁹ Kerridge (1998), s. 2.

³⁰ Ibid., s. 6.

³¹ Se här till kapitlet "Sprechende Natur: Die Signaturenlehre bei Paracelsus und Jacob Böhme" i Böhme (1989).

³² Eric T. Smith, "Dropping the Subject: Reflections on the Motives for an Ecological Criticism", i *Reading the Earth: New Directions in the Study of Literature and Environment*, red. Michael P. Branch et al. (Moscow, Idaho: University of Idaho Press, 1998), s. 32.

³³ William Rueckert, "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996). Se också Glotfelty (1996), s. xxviii.

³⁴ Joseph Meeker, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (New York: Charles Scribner's sons, 1974) och Kroeber (1994), s. 1.

³⁵ Joseph Meeker, *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic* (Tucson: The University of Arizona Press, 1997), s. 4.

³⁶ Harry Crockett, "What is Ecocriticism?", (1994), hämtat på

http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/crockett.html, 2003-09-06.

³⁷ Se här till Ursula K. Heise, "Science and Ecocriticism", i *The American Book Review* 18.5 (1997), hämtat på <http://www.asle.umn.edu/archive/intro/heise.html>, 2003-06-12.

³⁸ Se Phillips (1999).

³⁹ Se här till kapitlet "Wilderness" i Greg Garrard, *Ecocriticism* (London & New York: Routledge, 2004) och William Cronon, "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature", i *Uncommon Ground: Rethinking the Place in Nature*, red. William Cronon (New York & London: W. W. Norton & Company, 1995).

⁴⁰ Daniel B. Botkin, *Discordant Harmonies: A New Ecology for the Twenty-first Century* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1990), s. 66.

⁴¹ För ett försök att kategorisera den litteratur som kan rymmas under samlingsbeteckningen nature writing se t.ex. Thomas J. Lyons, "A Taxonomy of Nature Writing", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996).

⁴² Barry (2002), s. 264.

⁴³ Buell (2001), s. 17.

⁴⁴ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of the American Culture* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995), s. 7.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., s. 8.

⁴⁸ Buell (2001), s. 10.

Referenser

Barry, Peter, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, 2. uppl. (Manchester: Manchester University Press, 2002).

Bate, Jonathan, "Foreword", i *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, red. Laurence Coupe (London: Routledge, 2000), s. xvii.

Bennett, Michael & David W. Teague, "Urban Ecocriticism: An Introduction", i *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, red. Michael Bennett & David W. Teague (Tucson: The University of Arizona Press, 1999), s. 3-14.

Botkin, Daniel B., *Discordant Harmonies: A New Ecology for the Twenty-first Century* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1990).

Branch, Michael P., "Introduction" (1994), hämtat på http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/1994.html, 2003-06-12.

Buell, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of the American Culture* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995).

—, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001).

- Böhme, Gernot, *Für eine ökologische Naturästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989).
- Coupe, Laurence, "General Introduction", i *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, red. Laurence Coupe (London: Routledge, 2000), s. 1-8.
- Crockett, Harry, "What is Ecocriticism?", (1994), hämtat på http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/crockett.html, 2003-09-06.
- Cronon, William, "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature", i *Uncommon Ground: Rethinking the Place in Nature*, red. William Cronon (New York & London: W. W. Norton & Company, 1995), s. 69-90.
- Estok, Simon C., "A Report Card on Ecocriticism", i *AUMLA: The Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 96 (2001), hämtat på <http://www.asle.umn.edu/archive/intro/estok.html>, 2003-06-05.
- Garrard, Greg, *Ecocriticism* (London & New York: Routledge, 2004).
- Glotfelty, Cheryll, "What is Ecocriticism?" (1994), hämtat på http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/glotfelty.html, 2003-09-04.
- Glotfelty, Cheryll & Harold Fromm (red.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996).
- , "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), s. xv-xxxvii.
- Heise, Ursula K., "Science and Ecocriticism", i *The American Book Review* 18.5 (1997), hämtat på <http://www.asle.umn.edu/archive/intro/heise.html>, 2003-06-12.
- Hochman, Jhan, *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory* (Moscow, Idaho: University of Idaho Press, 1998).
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno, *Die Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988 [1944]).
- Kerridge, Richard, "Introduction", i *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, red. Richard Kerridge & Neil Sammells (London: Zed Books, 1998), s. 1-9.
- Kroeber, Karl, *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind* (New York: Columbia University Press, 1994).
- Kuckarz, Udo, Stefan Rädiker & Anke Rheingans-Heintze, *Umweltbewußtsein in Deutschland 2006: Ergebnisse einer repräsentativem Befragung* (Berlin: Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit, 2006), hämtat på <http://www.umweltdaten.de/publikationen/fpdf-l/3113.pdf>, 2006-12-10.

- Love, Glen A., *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment* (Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2003).
- Lyon, Thomas J., "A Taxonomy of Nature Writing", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996).
- McKibben, Bill, *The End of Nature* (London: Viking, 1990).
- McNeill, John R., *Something New Under the Sun: An Environmental History of the Twentieth-century World* (New York: W. W. Norton & Company, 2000).
- Meeker, Joseph, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (New York: Charles Scribner's sons, 1974).
- , *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic* (Tucson: The University of Arizona Press, 1997).
- Phillips, Dana, "Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology", i *New Literary History* 30.3 (1999), s. 577-602, hämtat på http://muse.jhu.edu.ezproxy.its.uu.se/journals/new_literary_history/v030/30.3philips.html, 2003-09-19.
- Rosendale, Steven, "Introduction: Extending Ecocriticism", i *The Greening of Literary Scholarship: Literature, Theory, and the Environment*, red. Steven Rosendale (Iowa City: University of Iowa Press, 2002), s. xv-xix.
- Rueckert, William, "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), s. 105-123.
- Smith, Eric T., "Dropping the Subject: Reflections on the Motives for an Ecological Criticism", i *Reading the Earth: New Directions in the Study of Literature and Environment*, red. Michael P. Branch et al. (Moscow, Idaho: University of Idaho Press, 1998), s. 29-39.
- Soper, Kate, *What is Nature? Culture, Politics and the non-Human* (Oxford: Blackwell, 1995).
- Sörlin, Sverker, *Naturkontraktet: Om naturumgängets idéhistoria* (Stockholm: Carlssons, 1991).
- Tallmadge, John & Henry Harrington, "Introduction", i *Reading Under The Sign of Nature: New Essays in Ecocriticism*, red. John Tallmadge & Henry Harrington (Salt Lake City: University of Utah Press, 2000), s. ix-xv.
- Vogt, Markus, "Zwischen Wertvorstellung und Weltbildern: Naturverständnis in der Moderne", i *Politische Ökologie* 99 (2006), s. 12-16.
- WWF, *Living Planet Report 2006* (2006), hämtat på http://assets.panda.org/downloads/living_planet_report.pdf, 2006-12-10.

Del 1

Natur/landskap

Det ekologiska samvetet i D. H. Lawrences författarskap

Anne Odenbring

Det ekokritiska forskningsområdet har utvecklats mycket snabbt under de senaste tio åren. För även om man började tala om ekologisk filosofi och göra ekokritiska tolkningar av texter redan i slutet av 1960-talet och början av 1970-talet, kan man nog säga att det är först sedan millennieskiftet som ekokritiken verkligen har fått fotfäste inom litteraturteorin. Under mitt avhandlingsarbete om den brittiske författaren D. H. Lawrence (1885-1930), som slutfördes 2001, var det ibland svårt att spåra upp material och jag fick ofta vända mig till rent naturvetenskapliga källor för stöd för en ekokritisk läsning av hans texter.

När jag nu ser tillbaka på hur ekokritiken utvecklats de senaste åren ter sig intresset för ekokritiska metoder och läsningar att fullkomligen ha exploderat. Särskilt tydligt blir det när man tittar närmare på hur terminologin har förändrats. Termer och beskrivningar har blivit mer unisona och självklara, och mjukare användningar, som t.ex. litterär ekologi, används inte längre i samma utsträckning eftersom termen ekokritik har blivit ett etablerat koncept. Även teorierna kring ekokritiken har mognat och alltmer lösgjorts från sina sociala och politiska ursprung. Somliga kritiker verkar till och med vilja frigöra sig helt från naturens betydelse, trots att de kallar sina metoder ekokritiska. Sådana kritiker är naturligtvis viktiga för teoriernas utveckling eftersom de tvingar oss att tänka igenom vari själva det ekokritiska ligger i våra tolkningar; för som ekokritikern Jonathan Bate påminner oss om: ekologiska tolkningar av texter får inte bli banala plattityder eller "environmentalist cheerleading"¹.

Vad innebär en ekokritisk läsning av en text? För de flesta ekokritiker ligger intresset för texten i hur den behandlar förhållandet mellan människan och naturen. En del kritiker är mer preciserande (och något ideologiserande), för exempelvis Richard Kerridge är det en av

ekokritikens huvuduppgifter "to evaluate texts and ideas in terms of their coherence and usefulness as responses to environmental crisis"². Men som för så många yngre interdisciplinära forskningsområden finns det ofta oklara gränsdragningar som försvårat etableringen av de ekokritiska teorierna. Ett exempel på detta är just det faktum att ekokritiken faller mellan de stora traditionella ämnena. Det är både naturvetenskap och humaniora; filosofi och evolutionslära får lika stor betydelse för den ekologiskt intresserade litteraturvetaren. Teorierna blir svåra att kategorisera och applikationerna kan te sig något spretiga. William Howarth, bland andra, ser detta som ett problem och förklarar att "ecocriticism is evolving loosely because its authors share no sense of canon"³. Genrer och litterära stilar ställer till ytterligare problem för ekokritikern. Hur drar man gränserna mellan de fiktiva genrerna och de rent faktabaserade texterna?⁴ Och vem är egentligen ekokritikern? Är det författaren som skriver om naturen och miljön som ska kallas för ekokritiker, eller är det litteraturvetaren, som analyserar de ekologiska elementen i de litterära texterna? På den punkten går åsikterna ofta isär. Själv ställer jag mig bakom den linje som ser litteraturvetaren som den verkliga ekokritikern eftersom det är dennes teorier och metoder som behöver definieras gentemot och särskiljas från andra litteraturkritiska inriktningar. Detta problem har belysts förut av kritiker som anser att otydligheten uppstår då fokus inte är direkt inställt på de kritiska teorierna utan snarare på miljön i sig.⁵ Det är viktigt att litteraturkritikern inte låter analysen utvecklas till propaganda för en ekologisk livsstil. Ekokritikens syfte ligger snarare i att lyfta fram de metoder eller modeller som hjälper till att förmedla textens specifika idéer; att tolka texten utifrån ett ekologiskt perspektiv och uppmärksamma naturen och miljön på samma sätt som man tidigare vänt uppmärksamheten mot andra grupper, t.ex. kvinnans position i samhället inom den feministiska forskningen.

För litteraturvetaren finns det ytterligare problem att ta ställning till innan man kan ge sig i kast med en text: hur behandlar man texter som skrivits innan ekologins verkliga genombrott på 1960-talet? Hur skiljer sig den ekologiskt medvetna texten från texter skrivna inom den naturromantiska traditionen som var så populär bland annat under 1800-talets senare del? I sådana fall blir det viktigt att hörsamma även svaga indikationer och tendenser. Man kan inte förvänta sig att finna fullt utvecklade ekologiska argument utan får förlita sig på fragment som sammantagna kan ge en hel bild. I min egen forskning om D. H. Lawrence valde jag att fokusera på vissa idéer och ideal som framträder i texterna

eftersom dessa ofta tangerar de samtida filosofiska tankegångar om ekologi som växte sig allt starkare under 1900-talets första hälft. Det är just närvaron av framtidsdrömmar och visioner som ger tyngd åt en ekokritisk läsning av Lawrence, för även om han av andra kritiker beskrivits som en naturromantiker anser jag att hans skildringar av samspelet mellan människa och natur har en djupare roll än som rent förskönande inslag som lättar upp texten.⁶ Men innan jag går vidare med några exempel på detta, vill jag först ge en kort översikt över de filosofiska aspekter som legat till grund för min läsning av Lawrence.

Ekologisk filosofi

Ordet ekologi användes i sin moderna betydelse för första gången 1866 av den tyske naturvetaren Ernst Haeckel. Haeckel ansåg sig dock stå i skuld till Charles Darwins forskning eftersom det var Darwins förhållningssätt till naturen som låg till grund för Haeckels teorier. Darwins slutsatser om evolutionen och kampen för överlevnad var baserade på ett ingående studium av naturen och djuren. Genom att betrakta och analysera djurens beteenden och de olika miljöberoende faktorerna, samtidigt som han tog i beaktande andra biologiska forskningsmetoder, såsom embryologi och jämförande anatomi, kunde han slutligen presentera sina evolutionsteorier 1859 när han publicerade *Om arternas uppkomst*. Det var Darwins förhållningssätt, hans metod att flytta fokus från enskilda individer tagna från sitt levnadsrum, sin biotop, till att studera helheten, individen i förhållandet till dess närmiljö och dess artfränder, som Haeckel tog fasta på när han definierade den nya termen ekologi. Haeckel fortsatte att utveckla sina teorier, men det var först runt 1920-talet som ekologin blev en etablerad vetenskap.

Eftersom ekologi redan på ett tidigt stadium blev förknippat med naturvetenskaplig teori och metod är det inte så konstigt att Haeckels senare texter utvecklar de mer filosofiska aspekterna av vetenskapen. Han argumenterade bland annat för människors och djurs likheter, att alla levande organismer är uppbyggda på samma sätt, av atomer, och vikten av att fokusera på dessa likheter snarare än skillnaderna. Ur denna syn kan man tyda ut de mest grundläggande idéerna för modern ekologisk filosofi: (1) holism (det vill säga idén om att livet här på jorden bör ses som en enda helhet där varje mindre del har betydelse för det stora hela) samt (2) avståndstagande från ett antropocentriskt, människocentrerat, synsätt på livet.

Dessa Haeckels idéer kom mer i ropet under 1970-talet när filosofer som Sigmund Kvaløy och Arne Næss utvecklade den ekologiska filosofin mot det som kallas djupekologi. Holism fick bland annat en större betydelse eftersom man ville tydliggöra förhållandet mellan de små detaljerna och helheten. För att hålla helheten i balans måste man vara uppmärksam på dess mindre delar. Små, små förändringar kan leda till katastrofala resultat eftersom livskedjan är en intrikat väv av orsak och verkan, tillgång och efterfrågan. Djupekologin betonar också den biocentriska, eller ekocentriska, synen på livet, dvs. att alla levande varelser har lika rätt till livet. Ingen varelse är mer värd än någon annan.

En tredje aspekt av ekologisk filosofi är vad den amerikanske vildmarkskännaren och filosofen Aldo Leopold har kallat "the ecological conscience": det ekologiska medvetandet eller samvetet.⁷ Varje individ måste själv ta ansvar för miljön genom aktiva ställningstaganden. Även små förändringar av hur man behandlar sin närmiljö och sina med-individer kan få betydelse för kommande generationer. Denna ekologiska medvetenhet som Leopold efterlyser tydliggör den politiska aspekten av ekologisk filosofi och ekokritik. För många ekokritiska läsare utgör samhällskritik och social vision de fundamentala byggstenar på vilka tolkningarna vilar. Lawrence Buell poängterar bland annat vikten av att man tar avstånd från ett alltför antropocentriskt styrt tänkande och att människans intressen måste balanseras av respekt för andra levande arter och individers rättigheter.⁸

Ekologiska idéer i D. H. Lawrences skönlitteratur

Lawrences författarskap präglas av en mycket stark samhällskritik, för även om man inte direkt kan kalla hans texter för politiska blir de ofta lätt predikande i sin ton. De ger utrymme för tankar och idéer om det samtida samhället och målar upp en dyster och svart bild av framtiden om mänskligheten inte besinnar sig och söker förändring. På ett mer konkret plan tar detta sig uttryck i oförblommerad kritik av konsumtionssamhället som växt fram ur den industriella kapplöpningen och den nedsmutsning och utarmning av naturen som detta lett till, samt ett allt kraftigare avståndstagande från den moderna människans egocentriska fokus på sina egna behov. Men Lawrences texter är inte bara misantropisk svartsyn, för som motpol till det samhälle som avbildas återkommer drömmen om att förändra världen där det kvantitativa, industriella tänkandet ersätts med kvalitativa och, i mitt tycke, ekologiska värderingar. Många texter beskriver förhållandet mellan människa och natur som ett förhållande byggt

på vördnad och respekt för det som lever. Även Lawrences mest desillusionerade och utbrända romanfigurer påverkas positivt av att återkopplas med naturen.

Redan i Lawrences första roman, som i många stycken är ett mycket ofullständigt förstlingsverk, kan man skönja ett ekologiskt tänkande. *The White Peacock* (1911) översvämmas av naturbeskrivningar och pastorala idyller precis som så många andra texter från den tiden. Användandet av sådana typiska stilistiska drag som antika myter och symboler eller pastorala inslag får dock en ny betydelse vid en ekokritisk läsning om dessa element kontrasteras av exempelvis en mycket tydlig realism. Det rör sig då inte längre om verklighetsflykt eller ett förenklat romantiserande, utan öppnar snarare upp de traditionella representationerna för nya tolkningar. Den underliggande realismen i de pastorala inslagen ger ny tyngd åt väl invanda symboler, eller som Glen A. Love sammanfattar det: "[T]he comfortably mythopoetic green world of pastoral is beset by profound threats of pollution, despoliation, and diminishment. From such an earth-centered context in which we now find ourselves, the study of pastoral [...] is thrown open to new interpretation."⁹

I *The White Peacock* blir de pastorala elementen och de mytiska referenserna ett sätt att illustrera hur samhället håller på att falla samman. Kontrasterna mellan stad och landsbygd, industrisamhälle och bondesamhälle, kultur och natur, har blivit så starka att motpolerna får svårt att utvecklas i samexistens. Istället håller det industriella, kvantitativa, tänkandet på att förtrycka de lantliga, kvalitativa, värderingarna. En sådan utveckling ser man kanske tydligast i en av romanens huvudpersoner, George Saxton. Född och uppväxt i en traditionell lantbruksmiljö, där samspelet med naturen och den intima kännedomen om jorden, vattnet och årstidernas växlingar färgar hela hans tillvaro, förlorar George snart fotfästet när han tvingas bort från gården och måste välja nya karriärvägar. I ett desperat försök att finna sig själv siktar han på att lyckas i det sociala rävspelet genom att klättra på samhällsstegen och bli förmögen. Men ju djupare han dras in i sin ambition att bli rik, desto mer alienerad blir han från sin djuprotade känsla för naturen. Mot slutet av romanen när Cyril Beardsall, bokens berättare, söker upp sin forne vän, har denne helt brutit med sitt förflutna:

We leaned for some time on a gate, in the brief glow of the transient afternoon, and he was stupid again. *He did not notice the brown haste of the partridges, he did not care to share with me the handful of ripe blackberries, and when I pulled the bryony ropes*

off the hedges, and held the great knots of red and green berries in my hand, *he glanced at them without interest or appreciation.**

Där i solnedgångens ljus har en av Georges värsta mardrömsscenarier blivit verklighet. Han har helt tappat kontakten med miljön runtomkring och märker knappt vad som pågår mitt framför ögonen på honom; raphönsen springer i stort sett rakt över tårna på honom, men hans ögon har blivit blinda för deras rörelser. Och de frukter och bär som tidigare varit en så viktig del för den forna lantbrukaren, får nu ruttna ouppskattade på sina grenar.

Ett mer konkret exempel på ekologisk medvetenhet i romanen är den oro för vad som kan hända om den naturliga "balansen" i miljön rubbas. Självklart är en sådan balans eller jämvikt inget mätbart tillstånd, något som många ekokritiker redan poängterat: "Ecological balance is a quasi-stationary, quasi-equilibrium ecological system condition;"¹⁰ naturen är ju trots allt en mycket dynamisk och föränderlig miljö även utan mänsklig påverkan. Något förenklat kan man dock använda beskrivningar som jämvikt eller balans för att illustrera kontrasterna mellan den miljö som fått "sköta sig själv" och den miljö som tillrättalagts för människans behov. Människans särställning i vårt ekologiska system är ju så stark att vi, ofta med ganska små medel, kan ödelägga eller återställa miljöer på ett sätt som inga andra idag levande varelser kan. Ett aktuellt exempel på hur människans ingrepp kan påverka närmiljön är dräneringen av Aralsjön. Genom att bygga ut bevattningskanalerna vid tillflödena till Aralsjön kunde man ge nytt liv åt den magra jorden runt om världens fjärde största insjö, konsekvenserna blev dock att sjön krympte och tidigare bördig mark och rikt fiskevatten torrlades till en ökenmiljö.¹¹ Om än i betydligt mindre skala, illustrerar *The White Peacock* på två sätt den här typen av problem: dels med hjälp av gruvindustrin och dels med hjälp av lantbruket.

Den gruvdrift som styrts genom generationer av släkten Tempest är ett typexempel på hur hänsynslös människan kan vara i sin jakt på rikedom. Så länge kolet ligger grunt och lättåtkomligt frodas välståndet både för gruvägarna och för arbetarna, men när dessa ådror tömts och man måste ta till mer kraftfulla och därmed också dyrare metoder för att få fram materialet drar gruvherrarna genast åt snaran. För att bibehålla sin egen levnadsstandard tvingar familjen Tempest fram lönesänkningar och försämrade villkor för gruvarbetarna. Förutom att vara ett stridsrop för de

* D. H. Lawrence, *The White Peacock*, red. Andrew Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 1983 [1911]), s. 323 f., min kursivering. Härefter förkortad WP.

orättvisa förhållanden som gällde för många ur arbetarklassen belyser detta exempel också vikten av ett holistiskt synsätt: när den känsliga balansen mellan tillgång och efterfrågan störs blir effekterna kännbara för alla delar av helheten; i det begränsade system som gruvdriften i Nethermere utgör blir det tydligt hur små förändringar kan påverka det större sammanhanget. Och som så ofta är det den svagare parten som får ta konsekvenserna, som i det här fallet när gruvarbetarna tvingas att acceptera svältlöner.

Det andra exemplet på omtanken om balansen i naturen är kanske lite mer tydligt ekologiskt då det illustrerar hur många individer i ett ekosystem påverkas av en människas enkelspåriga ingrepp. Godsägaren som äger marken som familjen Saxton brukat i flera generationer, utgör ett allvarligt hot mot den lokala närmiljön på grund av sin antropocentriska syn på livet. Hans liv genomsyras av beslut som endast främjar honom själv. Utan att egentligen ha möjlighet att försörja så många har han skaffat tretton barn och gör naturligtvis allt han kan för att de ska få ett bra liv. Hans lösning på problemet är dock både absurd och grym: "An evil fortune discovered to him that he could sell each of his rabbits, those bits of furry vermin, for a shilling or thereabouts in Nottingham; since which time the noble family subsisted by rabbits." (WP 57) Godsägarens lösning på hur han ska försörja sin familj leder alltså till att han medvetet ändrar på förhållandena i den någorlunda jämvikt som råder. Hans beslut att skydda kaninerna från deras naturliga fiender – både rävar och människor – och att underlätta för deras spridning leder till att kaninpopulationen i området fullkomligen exploderar. Genom detta till synes ganska obetydliga beslut förbättrar han ytterligare förutsättningarna för en ras som ofta visat prov på överlevnadsinstinkt och anpassningsförmåga. Avsaknaden av rovdjur som håller kaninstammen i schack, samt jaktförbudet för lantbrukarna kan bara få ett resultat: ett utarmande av den biologiska mångfalden som får förödande effekter på miljön:

[F]arms were gnawed away; corn and sweet grass departed from the face of the hills; cattle grew lean, unable to eat the defiled herbage. Then the farm became the home of a keeper, and the country was silent, with no sound of cattle, no clink of horses, no barking of lusty dogs. (WP 57)

Det är en skrämmande bild som målas upp; med ett enkelt beslut har godsägaren förvandlat den frodiga och bördiga landsbygden till en monokultur där alla individer som inte är kaniner tvingas att flytta på sig

eller svälta. Denna situation illustrerar hur illa det kan gå om människan ger sig in och påverkar de olika faktorer i miljön som reglerar och balanserar den biologiska mångfalden och variationen.

Romanen har förstås överdrivit utvecklingen en smula, men kärnan är ändå den samma: även små förändringar av förutsättningarna i miljön kan leda till stora skador i ett ekosystem, och i värsta fall till och med leda till att arter utrotas. I dagens samhälle ser vi ofta resultaten av människans miljöpåverkan till exempel genom bevattningssystem, svedjebruk eller regnskogsavverkning som accelererar jorderosion och ökenspridning.

Även senare verk återvänder till vikten av att de inbördes strukturerna och förhållandena inom ett ekosystem respekteras. Lawrences dikt "There are too many people" tar upp samma problem fast lite ur en annan vinkel än *The White Peacock*:

There are too many people on earth
insipid, unsalted, rabbity, endlessly hopping.
They nibble the face of the earth to a desert.

Här är det plötsligt människorna som har tagit över rollen som kaniner som översvämmar och utarmar jorden med sitt gnagande och ätande. Även om tonen i denna dikt kan uppfattas som överdrivet fientlig eller rentav fascistisk i sin bild av människan tar den ändå upp en av vår tids stora miljöfrågor: överbefolkningen. Självklart föreslår ju dikten inte några åtgärder för hur detta problem ska tacklas, utan påminner oss bara om hur människan erövrat alla världens beboeliga hörn. Om man läser dikten med *The White Peacock* i färskt minne får den dock en ekocentrisk innebörd: precis som romanens kaniner skapar kaos och utarmar jorden när dom helt dominerar ekosystemet, utgör den ökande mänskliga populationen ett liknande hot mot den globala balansen. Denna parallell förstärks ytterligare när man tänker på hur lika kaniner och människor är när det gäller att anpassa sig till nya miljöer och förhållanden. Oavsett hur människan brukar jorden, indikerar dessa båda texter att jämvikten är hart när omöjlig att bibehålla i de områden som domineras av en art. Och som det visat sig, ett av vår tids största ekologiska problem är just den ökande mänskliga populationen och obalansen i produktion och konsumtion som råder mellan de fattiga och de rika delarna av världen.

* D. H. Lawrence, "There are too many people", i *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, red. Vivian de Sola Pinto & Warren Roberts, 2 vol. (London: Heinemann, 1964), s. 606. Härefter förkortad *Poems*.

And I have something to expiate;
 A pettiness.
 (*Poems* 351)

Dikten avslutas med en känsla av futtighet eller misslyckande. Berättaren stod på tröskeln till en ny medvetenhet, men den sköra kontakt han hade med djuret bröts i samma stund som han attackerade det. Att han förstörde sina chanser på grund av sin antropocentrism lägger dessutom extra last på bördan. Hans inre röst eggade och utmanade honom genom att påstå att "[i]f you were a man" (*Poems* 350) borde han inta sin rätta plats i hierarkin och kuva naturen och djuren till underkastelse.

När man väger mannens irrationella reaktion som sprungit ur mångåriga kulturella influenser mot den inledande känslan av respekt och beundran accentueras konflikten mellan kulturella värderingar och naturen. Till en början ser berättaren besökaren som sin jämlike, som har lika stor rätt till vattnet som honom själv: "Someone was before me at my water-trough, / And I, like a second comer, waiting." (*Poems* 349) Men samtidigt kan han inte skaka av sig sitt kulturella, antropocentriska, perspektiv utan handlar tvärt emot den spontana känsla som först styrde honom. Sett från denna vinkel visar dikten upp en underliggande kritik av den kulturella människans trångsynthet; inte ens när människor instinktivt känner respekt för andra arter kan de frigöra sig från de fördomar de växt upp med. På så sätt förmedlar dikten en längtan efter en ny världsordning där mer vikt läggs vid likheterna mellan alla levande varelser och värnaden för livet och där klyftan mellan natur och kultur överbryggs.

En liknande bild av konflikten mellan kulturella värderingar och naturen målas också upp i den sena novellen "Sun" från 1928. Den djupt deprimerade huvudpersonen Juliet ordinerar att resa till solen och hon hyr därför ett hus på Sicilien. Under sin tid som konvalescent finner hon både sig själv och sin rätta plats i naturen. Hennes möte med en solbadande, ljusbrun orm blir en sorts kvittens på hur hon förändrat sin syn på människan som en del av en större helhet:

Her heart stood still. He was looking over his naked little shoulder at her, and pointing with a loose little hand at a snake which had reared itself up a yard away from him, and was opening its mouth so that its forked, soft tongue flickered black like a shadow, uttering a short hiss.

"Look! Mummy!"

"Yes darling, it's a snake!" came the slow, deep voice.

He looked at her, his wide blue eyes uncertain whether to be afraid or not. Some stillness of the sun in her reassured him.

"Snake!" he chirped.

"Yes darling! Don't touch it, it can bite."

The snake had sunk down, and was reaching away from the coils in which it had been basking asleep, and slowly was easing its long, gold-brown body into the rocks, with slow curves. The boy turned and watched it, in silence. Then he said:

"Snake going!"

"Yes! Let it go. It likes to be alone."

He still watched the slow, easing length as the creature drew itself apathetic out of sight.*

I motsats till berättaren i "Snake" följer Juliet sin spontana reaktion att respektera djuret genom att inte jaga iväg eller döda det. Genom sitt beteende överför hon även sin egen trygghet i mötet till sin son som då förstår att han inte har något att frukta av ormen så länge han lämnar den ifred. Hennes förståelse för deras likheter är ett första steg för att överbrygga klyftan mellan människans och djurens världar. Likheterna betonas även på ett symboliskt plan vilket ytterligare förstärker insikten om samhörighet hos Juliet. Både Juliet och ormen är slanka med gyllenbruna kroppar; dom njuter av sitt solbadande eftersom det värmer upp dem (han för att han är en reptil och därför kallblodig och hon på grund av hennes mentala utbrändhet). Och slutligen föredrar båda att få bli lämnade ifred. I och med att Juliet känner igen sig själv i den vilande ormen finns det ingen anledning för henne att gå till attack eller ens skrämma iväg den. Efter att ormen dragit sig tillbaka och Juliet hunnit reflektera något över mötet är den holistiska slutsats hon drar lika självklar som oundviklig: "[T]he snake was part of the place, along with her and the child." (WWRA 28) Istället för att begränsa sig till traditionellt hierarkiskt tänkande ser hon nu hela bilden, där världen består av många mindre delar som tillsammans bildar en enhet, en helhet. Denna syn på livet för tankarna till en av den ekologiska filosofins grundidéer om att allt hänger ihop.

Mötena med ormarna i de ovan citerade texterna förkroppsligar huvudpersonernas sökande efter ett nytt förhållande till naturen. Trött på konventionella, inlärdas attityder försöker framförallt Juliet att observera och lära sig från de arter som hon delar världen med. Det är särskilt

* D. H. Lawrence, "Sun", i *The Woman Who Rode Away and Other Stories*, red. Dieter Mehl & Christa Jansohn (1928; Cambridge: Cambridge University Press, 1995), s. 27. Härefter förkortad WWRA.

intressant att Lawrence har valt att låta reptiler fungera som länkar mellan människan och naturen eftersom ormen är så tyngd av vidskepelse och kristna fördomar. Men just därför att ormen är en av de mest mytomspunna varelserna i många kulturer känns valet mycket medvetet. Det understryker det faktum att människan borde kasta av sig sina antropocentriska konventioner och istället börja bygga upp en ny syn på livet genom att noggrant studera den miljö vi lever i. En sådan idé som så utgår från den levande, organiska världen kan kallas ekocentrisk, och utgör en viktig grundpelare för den moderna ekologin.

Denna artikel har försökt visa hur flera av Lawrences texter genomsyras av vad Aldo Leopold kallade "an ecological conscience". Det finns en tydlig oro för hur ett framtida samhälle kommer att se ut om vi fortsätter ignorera de problem som vårt industriella tänkande skapar. Våra handlingar kan få förödande konsekvenser för miljön om vi inte lär oss att tänka på helheten istället för på våra egna små delbehov. Men flera av hans texter visar också prov på framtidstro: att människan kan lära sig att leva i symbios med naturen; att vi kan lära oss att använda vårt kunnande och vår teknologi för att skapa ett samhälle som inte styrs av kapitalets och industrins intressen.

I en tid när ekologi fortfarande ofta associeras mer med praktiska lösningar som ska förhindra kommande miljökatastrofer än ett moraliskt ställningstagande för människans framtida existens, kan man se de filosofiska dimensionerna i Lawrences skönlitteratur som en portal som visar vägen mot ett uppvaknande av människans ekosociala medvetande. Genom att texterna tar upp de etiska dilemman som uppstår vid krocken mellan materialistiska och mer miljöinriktade värderingar accentuerar de några av de problem vi står inför idag. Litterära texter skrivna innan ekologins genombrott kan därför vara en viktig källa till inspiration och dokumentation av idéer om människans förhållande till naturen, och tillbakablickande analyser kan leda till nya slutsatser om detta förhållande; visionära beskrivningar av samhället kan till och med leda till nya uppslag och idéer för kommande generationer. Och så länge som vårt samhälle ser ut som det gör kommer litteraturforskare att fortsätta att leta efter svar genom att använda ekokritiska teorier för att tolka texter som behandlar framtidens väl och ve för livet här på jorden.

Noter

¹ För en strukturerad bild av de olika skolor som ekokritiken kan delas in i, se Jonathan Levin, "Beyond Nature? Recent Work in Ecocriticism", i *Contemporary Literature* 43.1 (2002), s. 175. Jonathan Bate citeras i Levin (2002), s. 174.

² Richard Kerridge, "Introduction", i *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, red. Richard Kerridge & Neil Sammels (London: Zed Books, 1998), s. 5.

³ William Howarth, "Some Principles of Ecocriticism", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), s. 82.

⁴ Ett exempel på hur otydliga gränsdragningarna kan vara är Rachel Carsons tongivande verk *Tyst vår* från 1962. Framtidsscenariot är förvisso fiktivt, men samtidigt är boken så starkt underbyggd av kalla fakta att det inte kan röra sig om skönlitteratur.

⁵ Se Stephanie Sarver, citerad i Joan Blythe, "Escape to Reality: The Ecocritical Symbiosis of D. H. Lawrence and Mabel Dodge Luhan", i *ANQ* 9.3 (1996), s. 57, not 7.

⁶ Exempel på verk som diskuterar Lawrences relation till "the British nature tradition" är Roger Ebbatson, *Lawrence and the Nature Tradition: A Theme in English Fiction 1859-1914* (Brighton: Harvester Press, 1980) och John Alcorn, *The Nature Novel from Hardy to Lawrence* (London: Macmillan, 1977).

⁷ Aldo Leopold, "The Ecological Conscience", i *A Sand County Almanac and Sketches Here and There* (Oxford: Oxford University Press, 1949).

⁸ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995), s. 7.

⁹ Glen A. Love, "Et in Arcadia Ego: Pastoral Theory Meets Ecocriticism", i *Western American Literature* 27.3 (1992), s. 196.

¹⁰ Ivan Mazour, Alexander N. Chumakov & William C. Gay (red.), *Global Studies Encyclopedia* (New York: Prometheus Books, 2003), s. 118.

¹¹ Se exempelvis Fredrik Gröndahl, "Förödelsen i miljökatastrofens spår", i *Forskning och Framsteg* 4 (2005), s. 58-62.

¹² Virginia Hyde, "Architectural Monuments: Centers of Worship in *Women in Love*", i *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 17.4 (1984), s. 82.

Referenser

Alcorn, John, *The Nature Novel from Hardy to Lawrence* (London: Macmillan, 1977).

Blythe, Joan, "Escape to Reality: The Ecocritical Symbiosis of D. H. Lawrence and Mabel Dodge Luhan", i *ANQ* 9.3 (1996), s. 40-61.

Buell, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995).

- Ebbatson, Roger, *Lawrence and the Nature Tradition: A Theme in English Fiction 1859-1914* (Brighton: Harvester Press, 1980).
- Gröndahl, Fredrik, "Förödelsen i miljökatastrofens spår", i *Forskning och Framsteg* 4 (2005), s. 58-62.
- Howarth, William, "Some Principles of Ecocriticism", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), s. 69-91.
- Hyde, Virginia, "Architectural Monuments: Centers of Worship in Women in Love", i *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 17.4 (1984), s. 73-92.
- Kerridge, Richard, "Introduction", i *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, red. Richard Kerridge & Neil Sammels (London: Zed Books, 1998), s. 1-9.
- Lawrence, D. H., *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, red. Vivian de Sola Pinto & Warren Roberts, 2 vol. (London: Heinemann, 1964).
- , *The White Peacock*, red. Andrew Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 1983 [1911]).
- , "Sun", i *The Woman Who Rode Away and Other Stories*, red. Dieter Mehl & Christa Jansohn (Cambridge: Cambridge University Press, 1995 [1928]).
- Leopold, Aldo, "The Ecological Conscience", i *A Sand County Almanac and Sketches Here and There* (Oxford: Oxford University Press, 1949), s. 207-210.
- Levin, Jonathan, "Beyond Nature? Recent Work in Ecocriticism", i *Contemporary Literature* 43.1 (2002), s. 171-186.
- Love, Glen A, "Et in Arcadia Ego: Pastoral Theory Meets Ecocriticism", i *Western American Literature* 27.3 (1992), s. 195-207.
- Mazour, Ivan, Alexander N. Chumakov & William C. Gay (red.), *Global Studies Encyclopedia* (New York: Prometheus Books, 2003).

Förlusten av en yta

Ekokritisk analys av Harry Martinsons "Sången om Doris och Mima"

Fredrik Karlsson

Jag kommer här att ekokritiskt närläsa en begränsad del av Harry Martinsons *Aniara: en revy om människan i tid och rum*. "Sången om Doris och Mima" utgör de inledande tjugonio sångerna av *Aniara* och publicerades separat i diktsamlingen *Cikada* redan 1953; tre år före publikationen av *Aniara*. Anledningen till avgränsningen är framförallt att jag vill ha en chans till att någorlunda fördjupa mig i texten på dessa få sidor som följer. Trots avgränsningen kommer jag att använda sångerna som de föreligger i *Aniara* vid analysen och rättare sagt bibliofilupplagan av *Aniara* (nr 59) från 1956. Även sekundärlitteratur är sådan som analyserar *Aniara* i sin helhet, men detta tror jag inte utgör något problem då många av de slutsatser jag drar verkar förstärkas om man skulle ta hänsyn till hela verket.

Aniara har kallats "den teknologiska tidsålderns första versepos om människan i rymden"¹. Med andra ord är *Aniara*, såväl som dess frö "Sången om Doris och Mima", något så ovanligt som science fiction i form av ett versepos. Enligt Johan Wrede i hans avhandling *Sången om Aniara* skrev Harry Martinson utkastet till "Sången om Doris och Mima" under en mycket begränsad tid (ett par veckor).² Samtidigt, och något som gör tydliga avtryck i texten, provsprängde Sovjetunionen sin första vätebomb och dessutom kom en nypublicerad rapport om amerikanska kvinnors sexualvanor.³ Det intressanta med rapporten är inte rapportens innehåll utan det faktum att dess nyhetsvärde verkade överskugga vetenskapen om att världens största diktatur/enpartistat hade fått tillgång till historiens kraftfullaste dödsmaskin. Som synes i nedan analys har både kärnvapen –

av Martinson omvandlad till "fototurber" – och människans böjelse mot det ytliga, centrala roller i texten.

Aniara och ekokritik

Ekokritik fokuserar på hur texter och andra mediala kulturuttryck ger en bild av människans relation till sin fysiska omgivning, i synnerhet naturen, och vilka bilder som där framkommer.⁴ Även litteratur där människans förhållningssätt till teknologi, städer och andra konkreta, kulturella yttringar skildras kan vara av intresse för en ekokritisk analys. Vad Johan Wrede vid ett tillfälle säger om *Aniara* lyfter fram hur tacksamt verseposet är för ekokritikern att handha: "I en av vetenskapen, ingenjörskonsten och den tekniskt topprustade stormaktspolitiken förändrad värld, har eposets diktare funnit det angeläget, att belysa människans relation till naturen och dess immanenta krafter."⁵

Jag ska i följande text arbeta fram olika teman, jag tycker mig se i Martinsons verser. "Doris" och "Mima" använder jag som symboler och gestalter och science fiction-eposet i sin helhet antar jag är en samhällskritik av betydelse för nutiden. Dag Hedman påpekar att många kommentatorer av *Aniara* har undvikit att lyfta fram den som science fiction på grund av den populärlitteraturstämpel genren har.⁶ Att *Aniara* faktiskt är science fiction motiverar Hedman genom att peka på rymdresan som är den huvudsakliga ramen runt berättelsen, samt på Mima som futuristisk dataanläggning och otalet (påhittade) tekniska termer.⁷ Hedman citerar också en intervju från 1953 med Martinson i Svenska Dagbladet där författaren påpekar att det är den nutida människan och dess egen tid som skildras i "Sången om Doris och Mima", trots att texten är skriven som en framtidsvision.⁸ Därmed torde Martinsons text höra till den profetiska formen och, för den delen, den civilisationskritiska delen av science fiction.

Wrede föreslår att *Aniara* har tre betydelseplan – det naturvetenskapliga, det mytiska och det emotiva.⁹ Jag närläser texterna genom rastret av min bakgrund i naturvetenskap och teologi. Därigenom hoppas jag kunna beröra både de mytiska och de naturvetenskapliga signalerna Wrede föreslår finns i texten. Det ska erkännas att jag ofta tolkar det naturvetenskapliga betydelseplanet som att innefatta konkreta innebörder oavsett om de handlar om något uttryckligen naturvetenskapligt. På samma sätt anser jag att det mytiska betydelseplanet vinner på att även inkludera det mer oexakt andliga och existentiella, snarare än att enbart kopplas till uttryck med sin grund i myter. Wredes föreslagna emotiva betydelseplan kan möjligen glimta här och var i min analys, även om jag

inte avser att närläsa texten i jakt på detta. Så småningom hoppas jag kunna frammana en reflektion över eposets betydelse för vår samtida relation med natur, teknologi och det andliga. De tre klasser av innehåll Wrede lyfter fram, säger han vidare griper in i varandra.¹⁰ Jag skulle lägga till att de också förstärker och bygger på varandra. Förståelsen av det naturvetenskapliga betydelseplanet, som kanske skulle vara mest aktuellt för ekokritikern att fokusera på, fördjupas och blir mer kraftfull av att samtidigt se mot det andliga eller mytiska. När Harry Martinson i en radiointervju kommenterar sin intention med *Aniara* syns också både det andliga och det mer konkret naturvetenskapliga perspektiv han lägger på sin text: "[*Aniara* syftar till] att vända intresset till jorden, den stjärna som kanske är så sällsynt att vi inte har råd att förstöra den med allt det den bär på. [...] Vi lever kanske i Paradiset men vi förvaltar inte Paradiset. Det är nästan vad jag i huvudsak skulle vilja säga."¹¹

"Sången om Doris och Mima"

I korthet konstitueras det inledande scenariot i *Aniara* av framtida miljöproblem med apokalyptiska dimensioner, samt av en långt gången teknologisk utveckling. Gondoldern *Aniara* gör sig redo för avfärd och flyktingar från den obeboeliga hemplaneten Doris skyndar ombord rymdskeppet för att söka nytt hopp på Mars tundror. Väl på sin färd till den röda planeten, nu hjälpligt anpassad för mänskligt liv, tvingas besättningen gira för en asteroid. Del av rymdskeppets apparatur skadas i manövern och *Aniara* hamnar hjälplöst ur kurs, med bana mot Lyrans stjärnbild. Människornas fångenskap ombord den förirrade gondoldern präglas av moralisk degeneration, successivt förvärrad hopplöshet och ett hjärtslitande, paniskt sökande efter tröst undan sin ofrivilliga dom. Diktsviten är alltså inledningsvis en berättelse om en rad konsekvenser av att människan förstört sin hemplanet för att sedan, när gondoldern väl är på sin bana mot Lyrans, övergå till mer eller mindre en social och teknologisk beskrivning av händelserna på skeppet *Aniara*. Som det framkommer av diktsvitens titel är Doris och Mima två nav, vilkas symbolik hjälps åt att förtydliga historiens budskap. Medan Doris står för "det förlorade hemmet", verkar Mima vara en kanal för passagerarna att kunna uppleva åtminstone spår av det förlorade Doris. Jag ska inleda med att fokusera på Doris och analysera dess symbolik.

Doris som natur och kultur

Doris introduceras redan i den första sången och såväl ett släktskap som skillnad mellan "Jorden" och "Doris" markeras. Doris är den redan förstörda Jorden, hemmet man måste fly från. Men Doris är mer än så. Mitt i beskrivningen av hur miljöflyktingarnas ombordstigande är organiserat och administrerat får läsaren reda på att det inte bara är människor som ska räddas från planeten. Dessutom *skall* tre kubikfot av "icke strålnings-smittad jord i kruka" föras med av varje passagerare. När Jorden slutligen är förlorad är det alltså människa *och* jord som räddas från slutgiltig undergång. Om man läser texten naturvetenskapligt betyder medtagandet av jord enbart att var människa måste ha något att odla i när hon väl är framme på Mars. Men om man istället lyfter fram den mindre konkreta betydelsen tas en del av Doris med i flykten som ett signum på människans relation till sitt hem. Relationen visas vara vital genom att jord, simpelt som det må vara, tas med trots att allt annat är förgånget. Man rusar med sin katt under armen ur sitt brinnande hus och man räddar mylla från en radioaktiv hemplanet. En kondenserad betydelse av att flyktingarna har varsin kruka jord i famnen, skulle jag föreslå, är att Doris inte bara är något man flyr från, utan också något man längtar till.

Jag ska diskutera Mima mer detaljerat senare, men för att tala om Doris krävs att jag också tar upp Mima redan nu. I fjärde sången är Aniaras olyckliga färdrukt etablerad och skeppet rusar ut från solsystemet. Separationen från hemstjärnan skildras som att "Aniaras folk [skiljs] / från solens alla sammanhang och löften". Hopp och hemmets trygga förutsägarbarhet slits från likväl besättning som passagerare och självorsakad död verkar vara den enda räddning som är möjlig och önskvärd. (*Aniara* 14 f.) Så ändras situationen plötsligt och skeppets mest avancerade maskineri, Mima, påbörjar sina dagliga förevisningar av fjärran livstecken. (*Aniara* 16 f.) Mima tar upp signaler från liv på okända platser och för en begeistrad, ehuru förlorad, publik föreställer hon "landskap och fragment / av språk" (*Aniara* 16) med bild, ljud och doft. Med sina framföranden "får miman makt att trösta alla själar / och förbereda dem till frid och samling" (*Aniara* 18).

Här ser man två komponenter som ger tröst och kanske hopp för de levande begravda passagerarna. Den instängda väntan på döden lättas av blotta åsynen av *landskap och språk*. Inte bara härrör trösten och lugnet från språket, som vid tiden boken skrevs sannolikt fortfarande ansågs vara ett

* Harry Martinson, *Aniara: en revy om människan i tid och rum* (Stockholm: Bonniers, 1956), s. 13. Härefter förkortad *Aniara*.

unikt kännetecken för mänsklig kultur, men också natur i form av landskap figurerar som källa till den själavård Mima erbjuder.

I sång sju understryks Mimas roll som universell tröstare och de olycksaliga passagerarnas enda möjlighet till att uppleva vad som verkar vara spår av naturen. Mer specifikt är det saknaden av "Doris dalar" (*Aniara* 19 f.) vad Mimas visioner lyckas tillfredsställa. Det verkar som om symbolvärdet av den medtagna krukmyllan inte är tillräcklig. Passagerarna vill och kanske till och med behöver *uppleva* Doris. Symbolen "Doris" och dess omskrivningar "Doris dalar" och "Dorisburg" används i hög uträkning i samband med Mimas förevisningar och termerna pekar mot "det onåeliga därborta" eller "det vi förlorat". "Doris dalar" ställs också ofta i en speciellt utvald relation till miman genom att rimma på "Mimas salar".¹² För att precisera Doris symbolik och dess koppling till Mima, verkar Doris omväxlingsvis peka mot solsystemet i sin helhet eller specifikt solen som stjärna, Jorden eller naturen, och staden eller i alla fall människornas kulturella hemvist.¹³ Det breda användandet av "Doris" för att svepa med en gest mot det för evigt förlorade gör skillnaden mellan mänsklig kultur, staden, och naturen, Jorden, vag och kanske till och med oväsentlig. Också "Doris dalar" koppling till "Mimas salar" i samband med att miman levererar landskap och språk till passagerarna pekar mot att Doris står för just en sammansmältning av naturen och kulturen. Ytterligare tecken på samma holistiska syn på natur och kultur är hur de kulturella kvarlevorna från staden Dorisburg – nämligen dansen yurg – på *Aniara* associeras med människors köttsliga, naturliga behov av en mer sensuell och sexuell form av tröst.¹⁴ Doris verkar helt enkelt vara "hem", men hemmet Doris syftar mot saknar gränser – det är bara en riktning och riktningen är motsatt till *Aniaras* flyende rutt.

I diktsvitens slutfas förtydligas ett resonemang där Doris rör sig från att vara en positiv symbol för att förena jord och människa, tillbaka till den inledande och uppgivna betydelsen. Doris står här igen för det förlorade hemmet i betydelsen att det godartade samröret mellan människa och mark har gått om intet och man anar lätt att *Aniaras* färd är straffet för detta. Sång tjugofem slår an en stämning av brott och straff:

Här färdas vi i sarkofagen stilla
gör ej som förr planeten något illa
och sprider aldrig mera dödens frid.
Här kan vi öppet fråga, ärligt svara
när vilsefarna skeppet *Aniara*

i rymdens öde rum drar bort från skamlig tid.
(*Aniara* 51)

Då människans sista fäste på sin hemplanet – Dorisburg – i sång tjugosex förgörs av fototurben när skildringen av jordens och människans samförhållande lika konkreta som existentiella dimensioner. Liksom i Nagasaki och Hiroshima etsas resterna av förbrända människokroppar fast i husväggar av sten:

Så talade den döve som var död.
Men då det sagts att stenar skola ropa
så talade den döde i en sten.
Han ropade ur stenen: kan ni höra.
Han ropade ur stenen: hör ni inte.
Jag kommer ifrån staden Dorisburg.
(*Aniara* 52)

Med hjälp av det teknologiska storverket Mima nås vi av den dödes utrop, ett sista, falnande rop från de omkomna som i sin plötsliga död förenas med berget. Från jord är vi komna och jord ska vi åter bliva. Vad är det vi inte hör? Det konkreta, naturvetenskapliga betydelseplanets associationer till bomberna i Japan ger hävkraft åt det mer mytiska betydelseplanet med dess existentiella budskap. Det vi inte hör, tror jag mig se i texten, är en varning om att klippa släktskapet mellan människa och jord. Som en absurd kontrast till det önskvärda – det fridfulla och existentiella samskapandet mellan jord och människa – kastar texten på oss en bild av ångestfyllda skri från människorester som rent konkret har förenats med just jorden. När människan istället för att ha uppfunnit med naturen, uppfunnit bomber mot både den och människan själv och därmed fjärrmat sig från berget, straffas hon med svart ironi genom att rent fysiskt smetas ut och in i bergsgrunden.

Så "Doris dog i fjärran Dorisburg" (*Aniara* 65) och därmed vad? Ja, det visar sig att utan Doris dalar eller Dorisburg att hämta glädjande visioner av liv från, hamnar Mima i den prekära situationen att tvingas se in i diset över den förstörda staden och hon förmörkas "i sitt cellverk av den hårdhet som människan visar i sin onskas tid" (*Aniara* 58). I verseposets sista sånger gör hon sig först blind för att slippa smärtan av att kunna se och till slut ger hon under dramatiska former efter för en önskan att ta sitt liv. (*Aniara* 57 ff.) Passagerarna slås av panik, trampar ihjäl varandra och tränger in i mimans sal alltmedan miman tar farväl genom att personifiera

sig som "Den söndersprängde" och talar om hur "fasan blåser in / hur skräcken blåser ut. / Hur svårt det alltid är att söndersprängas" (*Aniara* 60).

Så vad är det som är så ödesdigert att Mima förstör sig själv? Som jag nämnde är Mima en symbol, för att inte säga gestalt. I det följande ska jag försöka visa hur min läsning av "Sången om Doris och Mima" gör Mima till ett plagiat: både av natur-kulturen (Doris) och av Gud. I mimans död ligger därför Guds död såväl som naturens – åtminstone är det så passagerarna upplever det när vår mediakanal till dessa fenomen stängs.

Mima som tröstare

Aniaras passagerare söker tröst och trösten får de framförallt av miman.¹⁵ Detta är något som är ett mer eller mindre genomgående tema för "Sången om Doris och Mima". Två saker om detta, åtminstone, är intressanta att försöka få fram ur texten för att frilägga mimans gestalt. Dels kan man undra vad mer exakt det är som passagerarna är rädda för och dels hur Mima kan ge dem tröst.

Ett enkelt svar på de båda frågorna är att passagerarna är förskräckta över att de inte mer kommer att återse Jorden och att mimans härmande föreställningar av planeten lugnar och tröstar besättning som passagerare.¹⁶ Det här är en mer konkret bild av Mima som tröstare, men det finns en mer komplex bild av hennes tröst också.

"Den tomma och sterila rymden skrämmar" (*Aniara* 26), inleder sång tio. Det står snart klart att rymdens oändliga avstånd och dess tomhets obehagligt absoluta transparens bevisar det mänskliga språkets begränsningar. Vid insikten om den mänskliga oförmågan att bemöta sin omgivning sätter skräcken in.¹⁷

Vad finns kvar åt oss som nu behöver
vartenda ord som svarar mot ett gränslöst
i omätbara avstånd utlagt Hades.

Vi tvingas söka oss till andra ord
som kan förminska allt och krympa allt till tröst.
Ett oanständigt ord blir ordet Stjärna,
anständigt skötets namn och kvinnas bröst.
En oanständig kroppsdel blir vår hjärna
som deporterat oss till Hades höst.

(*Aniara* 27)

Som källa till oro skildras alltså allt det osägbara som omger Aniaras vilsna metallkropp och trösten förstås komma från det lilla och handfasta. Kontrasten mellan det skräckfyllda i att möta "en oändlig rymd / där svalg av ljusårs djup sin välvning slår" (*Aniara* 32) och tryggheten och trösten i sexualitetens handfasta, specifika och köttsliga handlingar bekräftas i sång tretton. Det benämningslösa kommer alltid vara ett främmande mystiskt och människan skyr det och söker sig till det lilla, självklara. Men trösten kommer som sagt inte bara från sexualakten. Miman sägs ge "den sanna tröstens ljus" (*Aniara* 25), något man implicit förstår det köttsliga inte klarar. Trösten torde komma från det som verkar vara mimans enda funktion – nämligen att föreställa resterna av hemplanet för passagerarna. Fast mimaroben, mimans tekniker och textens jag, låter inte miman visa allt på planeten utan bara det som ännu är kvar av det förlorade hemmet och representeras av Doris. De av fototurben förstörda delarna utelämnas (även om symboliken i Doris kanske även inkluderar dessa delar) och enbart romantisk nostalgi förs vidare. Som mimaroben uttrycker det:

Jag konserverar därför det som passar:
allt som har trösten färg och liknar livet.
Och var gång ångesten i skeppet tassar
och skräck och ångslan pinar våra nerver
serverar jag av mimans drömkonserver.
(*Aniara* 47)

Människorna får sin tröst av mediakanalen Mima genom att hon utestänger det skuldbeläggande av deras historia och presenterar en lättsam avart av det kvarvarande hemmet. För vad skulle hända om miman virtuellt skulle tvinga ut passagerarna i en mörk barrskog? Onekligen skulle det också vara en del av den förlorade planeten. Det är av vikt att Doris representerar det saknade hemmet i form av något som både är kultur och natur. Med andra ord är Doris platsen där naturen och människans kultur har mötts.

"Plats" bör här förstås som ett centralt ekokritiskt begrepp och jag behöver säga några ord om det innan jag går vidare i analysen. Eftersom "plats" härbärgerar både den konkreta och den mytiska eller existentiella aspekt jag försöker lyfta fram ur texten, passar begreppet väl in i analysen. En specifik plats, som jag förstår det, uttrycker en personlig och erfarenhetsbaserad relation mellan människa och en viss bit land. Plats ses som nödvändigtvis knuten till konkret mark, såväl som nödvändigtvis

knuten till mänskliga föreställningar om denna mark.¹⁸ Genom att det handlar om en personlig relation, transcenderar begreppet politiska gränser – plats är inte territorium. Jag förstår Lawrence Buell som att understryka att plats måste inkludera båda polerna av människa-mark-relationen.¹⁹ Att enbart lyfta den existentiella och människoburna aspekten leder till vad Buell kallar en illusion om transperens.²⁰ Plats blir till något som är uteslutande mentalt. Att enbart fokusera på den konkreta och markburna aspekten av plats leder, enligt Buell, istället till en illusion av opacitet.²¹ Man reducerar då begreppet till att syfta till något som fullständigt kan beskrivas genom objektiva mått. Båda extremerna är missuppfattningar av begreppet eftersom "plats" inherent involverar båda de omtalade aspekterna.

Med denna betydelse av plats, blir en förståelse av Doris som platsen där natur och kultur möts lite av en tautologi. Samtidigt kan Doris också med denna cirkeldefinition sägas bli platsen för alla platser. Tidigare kallade jag Doris för ett hem som saknar gränser och vad skulle mer kännas som människans rätta plats än ett gränslöst hem.

Den mörka barrskogen är en annan sorts plats som i åtminstone ett avseende är mycket olik Doris och mycket lik den tomma rymd som omsluter Aniara. Precis som rymdens tomhet skrämmer, skrämmer skogen och ingen tröst finns förrän man anar en upplyst stuga. Den kvävande skräcken över att inte veta vad som döljer sig bakom träden, om än inte explicit exemplifierad i "Sången om Doris och Mima", kan sägas vara besläktad i typ med den skräck som Aniaras passagerare ställs inför. Att inte kunna sätta ord på allt väder och liv som knakar och sveper i mörkret är skrämmande på samma sätt (om än kanske inte till samma grad) som det är skrämmande att timme efter timme stirra ut i tomma rymden bara för att känna sitt släktes koncept bli alltmer otillräckliga.²² Med hjälp av begreppet plats kan man beskriva likheten mellan de två situationerna som att människoaspekten upplöses. Det inte människan kan sätta ord på – lyder en rådande övertygelse – kan hon heller inte ha föreställningar om. Skillnaden, å andra sidan, mellan den mörka skogen och den tomma rymden är att skogen erbjuder åtminstone markaspekten av begreppet plats. Tomheten mellan galaxer representerar det fullkomliga upplösandet av plats, hem och därmed också trygghet. Därför blir skräcken hos Aniaras passagerare, till skillnad från hos vilsnegångna skogsvandrare, absolut.

Om man tillåter mig göra ovan analogi mellan skräcken för rymdens och naturens ogripbarhet öppnar sig en möjlighet att läsa mimans betydelse i texten som punkten där den naturvetenskapliga dimensionen

och den andliga samexisterar. Mima är inte, men reproducerar, en plats. I sång tretton utvecklas jämförelsen mellan Hades och rymden genom att den kallas "Gud och Död och Gåta" (*Aniara* 32). I samma sång sägs det "att det vi kallar rymd /.../ är ande, evig ande ogripbar" (*Aniara* 31). Sången avslutas med att mimaroben flyr till sin älskarinna Daisi och säger om hennes kropp att där "finnes livet kvar i Mimas salar / i Daisis sköte lever Doris dalar /.../ vi glömmer rymderna kring Aniara" (*Aniara* 33). Tomheten rymden är mystifieras och förvåldigas genom att kallas Gud. Kontrasten mellan Guds rymd och den språkliga människans litenhet skärps och mimans tröstande funktion byggs ut. Inte bara tröstar hon förlusten av hemplaneten genom att visa spår av detsamma. Maskineriet tröstar också genom att ge ett alternativ till ett fruktat, ordfattigt möte med Gud.²³

Aniaras emigranter värjer sig undan den verkliga och absolut platslösa Gudens ansikte till bilder av platsen där det är människan som har kontroll. Den sanna Guden är i texten det människan inte känner eller kan känna eller, om man så vill, den icke-plats där människan inte längre styr. Det Aniaras folk verkar behöva för att bibehålla kontrollen är en yta. För att något ska kunna namnges behöver det en yta. Den yta de är vana vid att styra och relatera sig till – marken – har förstörts och Daisis kropp såväl som Mimas föreställningar är påminnelser om denna. Som skrämmande kontrast omsluts skeppet av ett platslöst vara. Människan behöver sin ytlighet för att bibehålla föreställningen om att vi är skapelsens krona och är hitsatta för att dominera. Men om Aniara-människan *verkligen* skulle härskas planeten, skulle hon då vara tvungen att fly? Att utsättas för rymdens tomhet påminner om allt vi inte vet just för att den är utan yta. Rymdens tomhet – Gud – är den absoluta formen av den mörknande skogen där ytan försvinner i skumrasket och människan får allt svårare att undvika insikten om att orden inte räcker till.

Sammanfattning

I "Sången om Doris och Mima" läser jag, sammanfattningsvis, att människor behöver jorden och det den ger – inte bara för att ha, utan för att leva i och med. Samtidigt kan vi inte, och det är farligt att tro att vi kan, kontrollera mer än det vi uppfattar, alltså ytan. Vi är ytlighetens härskare, men inte mer än så. Aniaras folk behöver Jorden, men förlitade sig inte på att den skulle ge självmant. Därför intalade sig människan att makt över ytan är makt över allt och sprängde sig senare bort från sin hemplanet. Straffet för högmodet blir att färdas genom det som människan inbillade sig ha makt över, nämligen den absoluta frånvaron av yta. Gud figurerar

som döden och tomheten för att peka mot det vi inte kan ha kännedom om och därför inte makt över. Miman visar allt det emigranterna verkligen hade makt över – yta utan innehåll – och därför ger hon också den sanna trösten. Hon fungerar som en ventil för människorna att slippa skåda tomheten och inse sin maktlöshet inför den. Steget är inte långt till att jämföra Mimas föreställningar med vår televisions naturprogram och vetenskapsmagasin. Det är betryggande att (på säkert avstånd) se en slätt med ett par jagande lejonhonor så att man kan påminnas om att fragment av människans ursprungliga plats finns kvar. Men i samma rörelse distraherar sådana visningar fokuset på vår nuvarande plats, vad som nu finns kvar av den. Vi håller gärna markaspekten av platsen på avstånd, men samtidigt virtuellt nära, genom att låta media välja ut lämpliga representationer. Media såväl som Mima tröstar genom att dra blicken från vår konkreta omgivning. Precis som passagerarna flyr mimahallen då sanningen om Dorisburgs undergång blir alltför påfrestande, byter vi kanal när nyheterna visar platser på väg att gå under. Aniaras folk behöver mima för att inte gå under av sorg och skräck. Med mimans hjälp kan de drömma sig bort från sin konkreta tillvaro. Också vi måste ta hjälp av media för att väva drömska föreställningar om hur oberoende och fria vi är från vår egentliga plats. Bara för att, de få gånger vi verkligen närmar oss icke-platsen, i panik slå upp en bok för att läsa på vilket sätt vi kan få kontroll över sådant som inte bara är yta.

Noter

¹ Johan Wrede, *Sången om Aniara: studier i Harry Martinsons tankevärld* (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1965), s. 13. För en listning av svensk science fiction före *Aniara* se Dag Hedman, "Bland fonoglober och yessertuber", i *Fiktionens förvandlingar: en vänbok till Bo Bennich Björkman den 6 oktober 1996*, red. Dag Hedman & Johan Svedjedal (Uppsala: Avdelning för litteratursociologi, 1996), s. 155 ff.

² Wrede (1965), s. 22.

³ Ibid., s. 23 ff.

⁴ Cheryll Glotfelty, "Introduction", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), s. xviii. Glotfelty definierar ekokritik som "the study of the relationship between literature and the physical environment" och skriver att ekokritik "takes an earth-centered approach to literary studies".

⁵ Wrede (1965), s. 133.

⁶ Hedman (1996), s. 151 ff.

⁷ Ibid., s. 168 ff.

⁸ Ibid., s. 167.

⁹ Wrede (1965), s. 96 f.

¹⁰ Ibid., s. 97.

¹¹ Ibid., s. 158.

¹² *Aniara* 19, 33, 48, 50 och 59. Jfr. också Wrede (1965), s. 92 f.

¹³ För beskrivning av Doris som solen eller solsystemet, se exempelvis *Aniara* 43 ff. För Doris som Jorden eller naturen, se exempelvis *ibid.*, s. 19 f. För Doris som staden eller människornas kulturella hemvist, se *ibid.*, s. 29 f. och 52 ff.

¹⁴ *Aniara* 29 ff.

¹⁵ För beskrivning av passagerarnas skräck och hur de bemöter den, se framförallt *Aniara* 26-33. För miman som tröstare, se exempelvis *ibid.*, s. 17 f., 21 f., 25 och 38.

¹⁶ Det hör till saken att *mimesis*, besläktat med namnet Mima, betyder "härmning" eller "efterlikning".

¹⁷ Jfr. Owe Wikström, *Aljosjas leende: om gudsfrånvaro, mystik och skönlitteratur. Religionspsykologiska perspektiv* (Stockholm: Natur och Kultur, 1997), s. 163. Wikström föreslår att det är rymdens tomhet som sätter panik i Aniaras folk.

¹⁸ Lawrence Buell, *The future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005), s. 269.

¹⁹ Ibid., s. 259.

²⁰ Ibid., s. 259.

²¹ Ibid., s. 259 f.

²² Analogin mellan det skrämmande främmandskapet inför universums tomhet och evighet (Gud) och densamma inför naturen diskuterades fram med hjälp av Maria Karlsson, Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala.

²³ Att reda ut alla existentiella aspekter av Mima rymts inte i den här artikeln och jag begränsar mig därför till det existentiella i mimans föreställningar. För en diskussion om Mima som ett religiöst fenomen, se exempelvis Wikström (1997), s. 167 ff. För en diskussion om själavård/tröst och *Aniara*, se Hanna Stenström, "Själavård ombord *Aniara*", i *Årsbok för kristen humanism och samhällssyn* 60 (1998).

Referenser

- Buell, Lawrence, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005).
- Glotfelty, Cheryll, "Introduction", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), s. xv-xxvii.
- Hedman, Dag, "Bland fonoglober och yessertuber", i *Fiktionens förvandlingar: en vänbok till Bo Bennich Björkman den 6 oktober 1996*, red. Dag Hedman & Johan Svedjedal (Uppsala: Avdelning för litteratursociologi, 1996), s. 151-181.
- Martinson, Harry, *Aniara: en revy om människan i tid och rum* (Stockholm: Bonniers, 1956).

Stenström, Hanna, "Själavård ombord på Aniara", i *Årsbok för kristen humanism och samhällssyn* 60 (1998), s. 115-117.

Wikström, Owe, *Aljosjas leende: om gudsfrånvaro, mystik och skönlitteratur. Religionspsykologiska perspektiv* (Stockholm: Natur och Kultur, 1997).

Wrede, Johan, *Sången om Aniara: studier i Harry Martinsons tankevärld* (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1965).

”Poetisk täthet armerad med verklighetsstoff”

Möte med Niklas Törnlund och hans lyrik

Annika Källholm

Natten innan jag ska intervjuar författaren och musikern Niklas Törnlund drömmer jag ordremsan *den som pejlar, den som spejar bortom hörn*. Senare under dagen då vi möts i Östermalmskällan för en storstadsfika, upptäcker jag att min av drömsömn genomlysta identitet hade betydligt bättre förhållande än mitt vakenjag. Intervjusamtalet, vars utgångspunkt är natur och kultur i en skrivande människas liv, kommer nämligen i oväntat hög grad att röra sig om antenner, frekvenser och signalspaning.

Några hållplatser på författarlivets resa

År 1966 hade klass 9a på Lindebergsskolan i Lund lektion i svenska. Eleverna lyssnade till ett skolradioprogram med några nordiska poeter: Nils Ferlin, Stig Dagerman och Gunnar Björling. Mötet med Björling, som med sin suggestiva finlandssvenska röstmelodi läser ”Kära milt och vindlöshet”, blev av särskild vikt för den unge lyssnande Niklas Törnlund. I nuet, på andra sidan cafébordet, manar Törnlund fram diktens rytm med inlevelsefull gestik och diktion, under det att han drar sig till minnes denna betydelsefulla lyrikupplevelse: ”Och det var bara fullständigt magiskt och hisnande och porten slogs upp på vid gavel. Jag förstod att allt var tillåtet, att allt var möjligt; att det fanns ett annat språk som fångade en helt annan verklighet.” I det ögonblicket, berättar han, började ”en stor glädje och en mycket lång upptäcktsresa”.

Även om det i hög grad var upplevelsen av Björlings diktläsning som utlöste ett intensivt skrivande och musicerande, med skoltidningsverksamhet och så småningom förlagskontakter som följd, så smygdebuterade Törnlund redan som sjuåring. Hemmiljön, då i Göteborg, tycks onekligen ha varit något av ett växthus för ett kreativt barn – med en

skådespelande mamma och med styvfadern poeten Ingemar Gustafson (senare Leckius), som ”knattrade skrivmaskin och skrev skönt absurdistiska dikter”, någon gång rentav på skoj tillsammans med den unge Niklas, som hade börjat dikta innan han riktigt kunde stava. Tidiga alster bevarades i minne och byrålådor av hans mamma, Mikaela Leckius, som fick sin första dikt av sonen då han var fem. Två år senare skickar hon i hemlighet in en av hans dikter till en barntidning, och den publiceras 1958 med titeln ”Dikt till Mor”:

Månskensduva
Regnbågsfabrik
Solparfym
Snöros
Klockorna klinga
Klingorna klocka
Månskensland
Glädjestråle
Stjärnbarnet föddes
i ett blått himmelsstall

Några år senare, 1972, botaniserade den tjugooftåriga Törnlund i en alternativ bokhandel vid Stureplan. Han fascinerades av en diktsamling skriven av den djupekologiskt inspirerade amerikanske poeten Gary Snyder (född 1930), vilken porträtterats som Japhy Ryder i Jack Kerouacs *The Dharma Bums* (1958). På författarfotot poserade Snyder med sin japanska fru och deras barn, något som tillsammans med Snyders mångfacetterade bakgrund – i skogen, till sjöss och i ett zenkloster i Kyoto – gjorde Törnlund nyfiken. ”Det här var ingen cerebral skrivbordspoet”, kommenterar han, ”utan en mycket spännande och väl grundad person. I likhet med sin besläktade föregångare, den amerikanske beatpoeten Kenneth Rexroth (född 1905), berättar Törnlund, kan Snyder betecknas som en världstillvänd visionär. Intresset för Snyder och Rexroth ledde till att Törnlund under mitten av sjuttioalet ger ut två tolkningsvolymmer med dessa poeters lyrik. Det ledde också till att Törnlund 1976 liftar genom de nordkaliforniska skogarna för att hälsa på Gary Snyder. Vistelsen blev positivt omtumlande. ”Att vara med Snyder var ju inte bara att umgås med honom”, förklarar Törnlund, ”utan också med dennes familj, grannar och besökare, vilka överlag var rätt märkliga personer, aktiva i olika alternativa nätverk.” Denna brokiga miljö tilltalade Törnlund. ”Visst var det gröna vågen”, berättar han, ”men inte som reträtt utan med mycket nyfiken

kreativitet.” Där fanns nytänkande med kopplingar bakåt i tiden och plats för de flesta, från outsiders till professorer.

1977 var Törnlund med om att starta Tundra – en musikgrupp vars konserter även bjöd på diktläsning och diabildsspel. Samma år publicerades hans första egna diktsamling, *Mellan istiderna*, vilken hittills har följts av ytterligare tolv samlingar. Genomgående för Törnlunds lyriska produktion är att läsaren får intryck av att möta ett sammanhållet diktjag som förmedlar sin dagliga verklighet i litterär gestalt. Texterna vittnar om ett liv myllrande av olika möten och erfarenheter. Följaktligen passar de ord Törnlund använder för att beskriva Snyders och Rexroths lyrik – ”poetisk täthet armerad med verklighetsstoff” – lika bra på hans eget verk. Idag är Törnlund bosatt med sin familj utanför Lund och för en rik och omväxlande tillvaro med musikskapande, skrivande, estradpoesi, resor, familj och engagemang i det lundensiska litteraturlivet.

Att kalibreras om i mötet med den Andre

Vi flyttar fokus från biografi till text med en dikt ur samlingen *Månvarv* (1988).

Hjortarna

En skymningsfärgad
flock i skogsbrynet

tvärt lystrande till
våra snabba steg på
skaren, hunden som
just var ditt skratt
på spåren – allt
som varslade om fara

Smittade av deras
stillhet hejdar vi oss
och minuterna brer ut sig
som ett lugnvatten
mellan två forsar

En pendel vilar i
sin vändpunkt: ett
ögonblick av hjortar
fortsätter att inträffa

Tills de drabbas av
en plötslig visshet
om vår mänskliga
gestalt och flyr,
nej lyfter! Och

vi sönderfaller i
två skilda arter,
än en gång fördömligade,
än en gång på drift
i strömmarna
av Nu¹

I ovanstående dikt gestaltas ett möte över artgränser. Två människor och en hund på vandring över skarsnön upptäcker och upptäcks av en flock hjortar i skogsbrynet. Hjortarnas stillhet smittar av sig. Nuet vidgas. Därpå löses ögonblicket av gemenskap upp, i det att hjort blir hjort och människa blir människa igen.

När jag läser ”Hjortarna” kommer ordet kommunion upp i mitt associationsfält. Gemensamt varande. Beblandning. Synonymordboken placerar ordet tillsammans med nattvardsgång och gudsgemenskap, vilket också är av relevans i detta sammanhang, men när jag fortsätter leta i ordlistor hittar jag en än mer träffande formulering. Som översättning till engelskans *communion*, föreslås nämligen *inbördes samband*. Där har vi det.

Inom den västerländska kulturen finns en tendens att dela upp verkligheten i två slags flöden. Å ena sidan ett flöde av *materia* vilket studeras av naturvetenskapens discipliner, å andra sidan ett flöde av *mening* vilket är humanvetenskapernas roll att befatta sig med. Människan är enligt detta synsätt ensam om att delta i båda dessa flöden.

I dikten ”Hjortarna” – dvs. i min läsning av denna dikt – förtydligas något som borde vara en självklarhet: Flödet av mening är inte en rent mänsklig angelägenhet. Paret på vandring smittas av hjortarnas stillhet på ett sätt som tycks handla mer om att ta emot den kvalitet hjortarnas vara strålar ut, än om någon projektion av rent inommänskliga egenskaper. Och hjortarna plockar upp mening från de mänskliga varelserna, något som så småningom leder dem till flykt. Detta exemplifierar en för mig tilltalande aspekt av Törnlunds diktning: Människan gestaltas här som en medvarelse, öppen för Annanhet och beredd att ta del av betydelsen i såväl mänskliga som bortommänskliga teckenflöden.²

Att mänskliga och bortommänskliga perspektiv flödar över i och färgar av sig på varandra, såsom gestaltas i "Hjortarna", tas inom ekokritisk teori ibland upp som exempel på vad man kallar det patetiska felslutet. Termen används för att beteckna (den förment felaktiga) föreställningen om att det bortommänskliga livet har erfarenheter vilka på ett meningsfullt sätt kan beskrivas i analogi med mänskliga känslor, tankar och erfarenheter. Mot bakgrund av en västerländsk världsbild i vilken människan i mycket uppfattas som separerad från sin omvärld, kan idén om att det mänskliga livet utspelar sig i ett ömsesidigt och artöverskridande empatiskt fält lätt stämplas som naiv. Den senmoderna livsåskådningen är dock under debatt. Några röster som höjts för att ge näring åt framväxten av en mer animistisk sensibilitet, är Scott Russell Sanders, Christopher Manes och Neil Evernden.

Sanders efterlyser författare som i enlighet med Thoreaus estetik kan fungera som ett slags språkrör för naturen: "A writer, a man writing, is the scribe of all nature; he is the corn and the grass and the atmosphere writing."³ Manes framhåller att naturen, i den västerländska kulturen, utgör ett tystat subjekt. Inom animistiska kulturer, påpekar Manes, tillskrivs även icke-människor en giltig röst. "To regard nature as alive and articulate has consequences in the realm of social practices. It conditions what passes for knowledge about nature and how institutions put that knowledge to use."⁴ Mot denna bakgrund propagerar Manes för ett språk med kraft att gestalta mötet med och tolkandet av inte bara mänskliga utan även bortommänskliga intentioner – "the passions, pains, and cryptic intents of the other biological communities that surround us and silently interpenetrate our existence"⁵. Evernden, slutligen, poängterar att en intellektuell förståelse av ekologiska sammanhang är något helt annat än att djupt erfara sig själv som en del i dessa sammanhang. För att nå denna erfarenhet måste gränsen mellan jag och omvärld luckras upp till en mer porös identitet. En litteratur som söker gestalta denna porösa identitet, behöver inte uppfattas som behäftat med ett felslut, skriver Evernden: "[T]he Pathetic Fallacy is a fallacy only to the ego clencher."⁶ Jag förstår Evernden som att ett metaforiskt läckage mellan mänskligt och bortommänskligt inte behöver uppfattas som naturromantiska projektioner av det mänskliga varat. Istället kan de förstås som en giltig bild av en mänsklig livsvärld som är mottaglig för samexistens med bortommänskliga livsvärldar.

Törnlunds lyrik innehåller ofta tydliga förankringar i ett visst perspektiv – exempelvis en viss plats, en viss tid och ett visst diktarjag.

Dock är gränsöverskridningar ett återkommande tema. Ett väletablerat perspektiv fungerar ofta som utgångspunkt för att transcenderas. "Det handlar om att kalibreras om," förklarar Törnlund, "att utsättas för... det där Andra."

PORTRÄTT AV ETT PORTRÄTT

Rembrandt 1655

Trehundratjugosju år utan att ens blinka!
Mina ögon möter den gamle holländarens blick:
bottenlös under hattens svarta blomma.
Han fanns. Jag finns. Hans imperfektum
granskar det skygga presens som är "jag"
och "nu" med en saklighet som övergår i
solidaritet. De levandes sammansvärjning!

Den gnistrande gammelmanshanden håller
en stav. Jag lutar mig mot den för att inte
falla. Runt omkring och under oss:
urskuggan, omättlig och givmild...

Och ur detta djupa mörker
stiger ljusets
öar⁷

I mötet som gestaltas i ovanstående dikt utgörs den "Annanhet", med vars hjälp diktjagets perspektiv kalibreras om, av ett porträtt målat av Rembrandt. I dikten frammanas kommunikationskanaler mellan då och nu, mellan identitet och alteritet, mellan ordkonst och bildkonst. När diktjaget lutar sig mot Rembrandts stav, bjuds läsaren in i en liminal zon där gränser suddas ut och djup träder fram omkring stavens centraliserande stadga.

Fältpoesi – att bli antenn för landskapets röst

Jagets förhållande till annanhet är generellt intressant. Ur ekokritisk vinkel är jagets förhållande till annanheten i den begreppspol vi kallar natur av särskilt intresse. Jag frågar Törnlund om hans arbetsmetoder när det gäller naturupplevelser i relation till poetisk gestaltning. "När jag började skriva dikt mer eller mindre dagligen i övre tonåren", svarar han, "så fanns det stundtals ett impressionistiskt, dokumenterande drag. Anteckningsboken åkte upp och ner framför allt när jag var på resa – jag håvade in som en

fjärilssamlare och lät yttre intryck växelspela med snabba tankegångar och mer eller mindre fantasifulla tänjningar av verkligheten, den gängse." Detta arbetssätt hängde med när några vänner via fågelskådning fick Törnlund att, som han uttrycker det, "spåra in på den mer medvetna naturupplevelsen". Skissartade anteckningar på plats, vilka under efterföljande skrivbordsarbete blev till dikter. En sorts "fältpoesi", kommenterar han.

I NOMADERNAS TID

Oktober. Året växlas ner
inför vinterns branta backe.
Skogsdungarna rostar, flagnar:
fartyg övergivna av sin besättning.

Över himlen strömmar flyktingar från taigan:
en ändlös följetong av finkar.
Vråkrop, ängsbiplärkors apostrofer.

Den smalnäbbade nötkråkan
vänder sig om över axeln,
slänger ur sig någonting
på gäll sibiriska.

Så mycket förstår jag
att det är bråttom. En liten istid
nafsar redan mullvaden i hälarna;
och ur hagtornet bänder middagssolen loss

den näst näst sista fjärilen i världen.⁸

Det Törnlund skämtsamt beskriver som sitt "kvantitativt största bidrag till fältpoesins genre", finns i diktsamlingen *Du är shamanen!* (1984). Det rör sig om en diktsvit på nio sidor, med titeln "Partitur till Pastavagge". Denna dikt, berättar Törnlund, kan ses som "en sorts simultantolkning av en lång vandring genom en högfjällsdal in i hjärtat av Sarek".

Törnlund, som på fädernet har samiskt påbrå, drogs i tjugoårsåldern till Lapplandsfjällen, där han bland annat genomgick fjälledarutbildning och arbetade som stugvärd på Kungsleden. Under Pastavaggevandringen fick han en upplevelse han beskriver som att "bli till landskapets röst, bli mottaglig för de våglängderna". Genom vetskapen om att de samiska nåjderna brukade gå genom just Pastavagge, ägde området en särskild

magnetism. "När jag tänker på det nu så tror jag att jag helt enkelt var så full av förväntningar att hela jag blev en enda antenn. Det var som att jag tog dalens diktamen, dag för dag, mil för mil."

Här följer några jambiskt manande strofer från "Partitur till Pastavagge":

Högre upp är forsen ännu frusen liksvept vit men stora
värmesprickor vindlar över istaket som sordinerar vattnets
blås och stråkar generalpaus och vindfalls kyla

/.../

Detta gatlopp genom fjällen mellan seende och
blindhet som ett motgift mot den stora reduktionen
alltings påtvingade sönderfall i livlösa beståndsdelar
här vattnas det i bergets alla munnar döp oss döp oss
om igen i strömmarna av mineralisk mjölk av
glaciärsaliv där dalen tippar över ända börjar
falla västerut såg jag en sork en gråsiding som
slank in under en sten så solen gick i moln!

/.../

Vita fläckar dessa kvartsbeströdda kullar där de dödas
själar återvänt i skepnaden av bergskristaller

Vita fläckar vita fläckar extrema platser där
vi stämmer möte med oss själva

Vita fläckar allt det okända och glödande inom mig
som jag saknar städ och tänger att hantera

Vita fläckars svärmod där du sveper ensamheten
om dig som en nådekolt är den för tung att bära?

Vita fläckar vita fläckar våra möjligheters tundra
/.../

Har vi hörsammat en inbjudan på ett språk vi inte
visste oss förstå har detta landskaps vilda väsen lockat
hit mig som när forna tiders kungligheter sände bud efter
en porträttör så tar jag i mitt medvetandes namn denna
arktiska gestalt i tillfällig besittning!⁹

Diktsviten från Pastavagge är ingen objektiv beskrivning av en fjällvandring. Istället samlas i dikten en rad olika element (vilka om man separerade dem skulle kunna kallas sinnesintryck, associationer,

imaginationer, konkreta skeenden, filosofiska reflektioner etc.) vilka vävs samman till en subjektiv, eller kanske snarare intersubjektiv, språkgestalt.

Denna typ av gestaltning får mig att associera till den amerikanska psykologen Laura Sewalls resonemang. Sewall menar att den senmoderna människans perception är patologiskt snäv. En överbetoning på människans rationella förmågor, skriver hon, har skapat ett främlingskap inför såväl sensoriska som imaginativa förmågor. Dessutom har ett överdrivet fokus på rent mänskliga förehavanden gett upphov till vad som skulle kunna kallas ett ekologiskt tunnelseende i relation till det bortommänskliga spektrumet av verkligheten.¹⁰

Sewall, som betonar perceptionens roll som tolk mellan jaget och omvärlden, hävdar att vårt sätt att "ta in" världen är av stor betydelse för den ekologiska kris vi idag måste förhålla oss till. "The ecological crisis [...] is a crisis in perception; we are not truly seeing, hearing, tasting, or consequently feeling where we are. [...] In fundamental terms, our evolutionary challenge is a matter of perceptual development, of perceiving the fact of living within an interdependent reality."¹¹ Följaktligen pläderar Sewall för en varseblivning i vilken sensoriskt medveten interaktion med omvärlden blandas med uppmärksamhet på det inre landskapets bilder – en varseblivning i vilket perception vävs samman med imagination, identitet med alteritet och ögats synvinkel med hjärtats.¹² Mitt intryck av "Partitur till Pastavagge" är att Törnlund här förmedlar just denna typ av varseblivning.

En annan association går från Törnlunds texter till den amerikanske filosofen David Abram. Abram menar att det mänskliga språket har förmågan såväl att knyta oss tätare till omvärlden som att separera oss ifrån den. I likhet med Sanders, Manes och Evernden föreslår Abram att den mänskliga språkanvändningen bör förstås inte som ett undantag från, utan som en underkategori av världens röst. Landskapet vi vistas i myllrar av språk, framhåller Abram, myllrar av berättelser och av ömsesidigt influerande sätt att vara-i-världen. "A large boulder, its surface spreading with crinkly red and grey lichens, is able to influence the events around it, and even to influence the thinking of those folks who lean against it – lending their thoughts a certain gravity, and a kind of stony wisdom."¹³ Upplevelsen av en levande omvärld förutsätter emellertid att vi är öppna inför denna omvärld; att vi är närvarande och medskapande i varje här och nu.

When we speak of the things around us as quantifiable objects or passive "natural resources", we contradict our spontaneous sensory experience of the world, and hence our senses begin to wither and grow dim. We find ourselves living more and more in our heads, adrift in a net of abstractions, unable to feel at home in an objectified landscape that seems alien to our own dreams and emotions. But when we begin to tell stories, our imagination begins to flow out through our eyes and our ears to inhabit the breathing Earth once again. [...] To live in a storied world is to know that intelligence is not an exclusively human faculty located somewhere inside our skulls, but is rather a power of the animate Earth itself, in which we humans, along with the hawks and the thrumming frogs, all participate.¹⁴

Törnlunds lyrik säger, i min tolkning, samma sak. Fast med betydligt färre ord:

Ekhövdad och
obeveklig spänner
skogens rådare sin
panblick i mig:

brister vi i
närvaro, ska
själva platsen
överge oss¹⁵

"Gläntor i min mörka skepsis"

Jag måste röja gläntor i min mörka
skepsis – den stora sömnsjukan har
nog med smittbärare ändå. Jag måste
våga gå den subjektiva vägen. Inse
att allt redan är på plats; att det
bara är jag själv som fattas.¹⁶

I Törnlunds textuella universum sker många slags resor – både i den yttre och i den inre geografin. Liksom inom den amerikanska counterculture-poesin, från vilken han tagit avstamp, finns referenser till såväl österländsk zenmeditation som till så kallade traditionella kultururs schamanistiskt präglade ritualer.

brant svart tunnel bara själva trappan
lyste fosforsvagt och slingrande i
ständigt nya vinklar höjdded sidled
alla riktningar förlorade betydelse
och trappnedgången övergick i blanksvart
skrovlig klippa långsam att forcera
men det mörka svalget vidgade sig
och jag flöt med orfisk lätthet ut i
detta som jag måste kalla dagsljus¹⁷

Texten ovan är ett utdrag från en diktserie som kallas "Trumresor". Titeln syftar på en metod att via monotona trumslag nå ett förändrat medvetandetillstånd som tenderar att förstärka det inre bildflödet. Jag frågar Törnlund om hur hans upplevelser under trumresor förhåller sig till hans upplevelse av poetisk inspiration. "Trumresan", svarar han, "skulle kunna kallas för drömmens syster och diktens kusin. Det är lite av samma sak fast på olika nivåer, på olika våglängder och i olika tempon." Han framkastar också tanken att själva rytmen i dikten i vissa fall kan fungera på ett likartat sätt som trummans rytm: "Om man kommer in i ett diktande där språket har en påtaglig rytmisk puls så kan någonting likartat ske, alltså en förändring av hjärnans våglängd som uppammar tankar och förnimmelser av andra slag, och där den medvetna kontrollen luckras upp."

Törnlunds dikter om schamanistisk praktik är bara ett exempel på temat "överskridandet av gränser". I sin poesi, berättar Törnlund, har han alltid försökt röra sig fritt "mellan yttre och inre, kultur och natur, jaget och viet". Följaktligen ser han sig som vad han kallar en gränssidare – någon som kan vara hemmahörig i båda poler av en given dualism.

Denna typ av rörlighet kan dock uppfattas som en utmaning mot rådande verklighetskartor. Såväl animistisk ömsesidighet som det vita ljusets jagtranscendens är i viss mån omstridda erfarenheter. Tvivlet på den subjektiva erfarenhetens giltighet synliggörs också i Törnlunds poesi. Diktjaget, som uppfångar skeptiska röster vilka beskriver schamandanser som "primitiv patetik"¹⁸, frågar sig hur man ska bära sig åt för att svära sig fri från "en epok av rationella svartkonster"¹⁹. Ifrågasättandet gäller även huruvida en visionssökande hållning överhuvudtaget är möjligt för en människa som är delaktig i det moderna samhällets liv. "Jag är en vit, civiliserad människa som / lever i en stad."²⁰ konstateras det i en dikt. "Hur kan jag söka min / vision och tolka den?"²¹ Under vad jag uppfattar som en rituell utflykt till Bolmers högar utanför Malmö, upplever diktjaget mer

trafikbrus än genuin vildmarksskänsla. Glappet till det ”autentiska” tycks stort.

Jag borde sitta naken, insvept i en filt.
Jag borde ha fastat länge och badat i svett
intill glödande stenar. Min farmor borde
ha gett mig fyrtio små bitar av hud som
hon skurit ur sin egen överarm – en
transfusion av omtanke och viljestyrka.
Jag borde ha levt ett hypotetiskt liv
av renhet, samlad kraft och klanmagi;
i denna vaknatts ögon saknar jag merit.²²

Allteftersom diktjaget fortsätter sitt visionssökande, avger emellertid trafikbrus och föroreningar sina betydelser i sammanhanget.

[...] Det tyska undrets avgaser, burna
av en baltisk sunnan, kommer för att
avskräcka mig från försjunkenhetens
frestelse: att göra överlevnaden
till min privata angelägenhet.²³

Här blir alltså civilisationens mer obehagliga dunster ändå bärare av mening. Jag tror att många kan känna igen sig i denna mångfacetterade erfarenhet mitt emellan uppenbarelse och skuld, delaktighet och avskurenhet – en känsla av halvt vanmäktig nostalgi efter äkthet, vilken oförmodat blommar ut i en än större äkthet genom insikten att nuets vision faktiskt innehåller såväl motorväg som vildmark och att det mest autentiska val vi kan göra är att rakryggat möta det befintliga utan att förlora vårt hopp.

Den dagliga verkligheten som poetisk utmaning

Även om Törnlund utifrån min läsning ingår i en tradition av naturskrivare vilkas texter vittnar om en animistisk sensibilitet, så är detta givetvis endast en aspekt av hans författarskap. ”Den som läser mina diktsamlingar från pärm till pärm upplever mig knappast som naturlyriker punkt slut”, kommenterar Törnlund. Han poängterar vidare att det inte finns någon Berlinmur mellan natur och kultur – något som blir mycket tydligt i dikternas bildspråk. Vitsippor liknas vid parabler²⁴ och fjället spinner som en dynamo²⁵; en tandprotes i vattnet liknas vid en havstulpan²⁶ och ord

sägs vara lika fräscha som brunnens myrmalmsvatten²⁷. Den lilagrå juliskymningen ruvar på åska²⁸, ornitologens rutade blanketter utgör fångstnät för falk och smyg och tita²⁹, och basilikan i den stora Madonnans kloster "är outtömlig som en hjärna"³⁰. Denna typ av jämförelser åskådliggör att naturens och kulturens associationsfält samexisterar i det mänskliga medvetandet. Synen av en tandprotes kan aktivera bilden av en havstulpan; mötet med vitsippor framkallar en bild av parabler.

Den metaforiska spänningen mellan likt och olik nyttjas inte bara för att luckra upp natur-kultur-dualismen. När en stor alm utanför en lägenhet beskrivs som "världsträdet i kvarteret Östertull"³¹ och när vi meddelas att "Sleipner / drömmer i garaget"³², är det istället mellan en konkret och en mytisk domän som kontakt upprättas. Och när "skatsången i gryningen"³³ i en imagistisk kortdikt beskrivs som "en musikalisk skrotskulptur"³⁴, är det olika sinnesmodaliteter som länkas samman.

Törnlund själv talar om "rörlighet mellan skikt" som en viktig kvalitet i poesi. "Det måste finnas ett hisnande, och hisnandet uppstår bara när saker och ting rör på sig eller man förflyttas. Plötsligt går man från lågt till högt eller högt till lågt, det kan vara i samma mening. Det tror jag är lätt att se i mina dikter, att rörelsen är där."

Värdet av rörlighet – av att kalibreras om, befria perceptionen och tona in på andra våglängder, blir något av ett tema för intervjun. Som ett eko av Scott Slovic's diskussion av språklig gestaltning som ett sätt att skärpa sinnena, noterar Törnlund att man "ser med ordens ögon" och att man kanske aldrig upplever det för vilket man saknar språk.³⁵ Eftersom den estetiska gestaltningen kan förmedla författarens skärpta närvaro, kan förmågan att tänja språket ses som ett sätt att ta både sig själv och läsarna bortom invanda perceptionsmönster. Detta gäller förstås inte enbart då blicken riktar sig mot natur såsom något skilt från kulturens värld. Det Törnlund kallar signalspaning – "att i den stora brusande trafiken urskilja en och annan meningsfullhet" – är istället något som kan pågå var som helst. "För", konstaterar Törnlund, "det är väl egentligen den dagliga verkligheten som är den stora poetiska utmaningen."

Noter

¹ Niklas Törnlund, *Månvarv* (Stockholm: Bonnier, 1988), s. 19 f.

² Jmf. Scott Slovic, ”Nature Writing and Environmental Psychology: The Interiority of Outdoor Experience”, i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfeldy & Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), s. 352 ff.

³ Henry David Thoreau, *A Writer’s Journal*, citerad i Scott R. Sanders, ”Speaking a Word for Nature”, i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfeldy & Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), s. 189.

⁴ Christopher Manes, ”Nature and Silence”, i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfeldy & Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), s. 15 f.

⁵ *Ibid.*, s. 25.

⁶ Neil Evernden, ”Beyond Ecology: Self, Place, and the Pathetic Fallacy”, i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfeldy & Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), s. 101.

⁷ Niklas Törnlund, *Du är shamanen!* (Stockholm: Bonnier, 1984), s. 31.

⁸ Niklas Törnlund, *Allt beror på vingar: dikter ur fågelskådarens år* (Lund: Ellerström, 2003a), s. 51.

⁹ Törnlund (1984), s. 52 ff.

¹⁰ Se Laura Sewall, *Sight and Sensibility: The Ecopsychology of Perception*. (New York: Tarcher/Putnam, 1999), s. 65 ff, 122 ff. och 199 ff.

¹¹ *Ibid.*, s. 246 f.

¹² *Ibid.*, s. 223 ff.

¹³ David Abram, ”Earth Stories: The Story of Life is Encoded in the Landscape Around Us”, i *Resurgence Magazine* 222 (2004), hämtat på <http://www.resurgence.org/resurgence/issues/abram222.htm>, 2007-01-17.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Törnlund (1988), s. 38.

¹⁶ Törnlund (1984), s. 79 f.

¹⁷ *Ibid.*, s. 69.

¹⁸ *Ibid.*, s. 67.

¹⁹ *Ibid.*, s. 81.

²⁰ *Ibid.*, s. 79.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, s. 78 f.

²³ *Ibid.*, s. 80.

²⁴ Törnlund (1988), s. 33.

²⁵ *Ibid.*, 34.

²⁶ Törnlund (1984), s. 94.

²⁷ Niklas Törnlund, *I en av alla världar* (Stockholm: Bonnier, 1998), s. 45.

²⁸ Niklas Törnlund, *Jag går mot ett grönt rop* (Stockholm: Bonnier, 2003b), s. 30.

²⁹ Törnlund (2003a), s. 62.

³⁰ Törnlund (1984), s. 14.

³¹ Törnlund (2003b), s. 30.

³² Törnlund (1988), s. 55.

³³ Törnlund (2003a), s. 41.

³⁴ Ibid.

³⁵ Slovic (1996), s. 352.

Referenser

- Abram, David, "Earth Stories: The Story of Life is Encoded in the Landscape Around Us", i *Resurgence Magazine* 222 (2004), hämtat på <http://www.resurgence.org/resurgence/issues/abram222.htm>, 2007-01-17.
- Evernden, Evernden, "Beyond Ecology: Self, Place, and the Pathetic Fallacy", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfeldy & Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), s. 92-104.
- Manes, Christopher, "Nature and Silence", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfeldy & Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), s. 15-29.
- Sanders, Scott R., "Speaking a Word for Nature", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfeldy & Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), s. 182-195.
- Sewall, Laura, *Sight and Sensibility: The Ecopsychology of Perception* (New York: Tarcher/Putnam, 1999).
- Slovic, Scott, "Nature Writing and Environmental Psychology: The Interiority of Outdoor Experience", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfeldy & Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), s. 351-370.
- Törnlund, Niklas, *Du är shamanen!* (Stockholm: Bonnier, 1984).
- , *Månvarv* (Stockholm: Bonnier, 1988).
- , *I en av alla världar* (Stockholm: Bonnier, 1998).
- , *Allt beror på vingar: dikter ur fågelskådarens år* (Lund: Ellerström, 2003a).
- , *Jag går mot ett grönt rop* (Stockholm: Bonnier, 2003b).

Del 2

Natur/kultur

Förortens färger

Natur och kultur i Johannes Anyurus

Det är bara gudarna som är nya

Petra Hansson

A striking building stands before us as an individual every bit as soulful as we are.¹

(Thomas Moore, *Care of the Soul*)

Ekokritiken, eller ekologiskt orienterad litteraturkritik, analyserar vilka föreställningar om natur, kultur och människa samt hur relationen dem emellan kommer till uttryck i litteraturen. Detta innebär att frågor om naturens värde, människans relation till naturen och hur naturen används i metaforisk betydelse är relevanta för ekokritiken.² Därjämte har ekokritiken ambitionen att diskutera hur olika föreställningar om naturen påverkar vår uppfattning om den och strävar efter att föra en kritisk diskussion om människans relation till natur och kultur utanför det litteraturvetenskapliga fältet. På så sätt ger ekokritiken sitt bidrag till diskussionen om en hållbar samhällsutveckling.³ De litterära texter som främst har varit i fokus för ekokritiken är den romantiska poesen, icke-fiktiva naturskildringar⁴ och litteratur som gestaltar den vilda naturen.⁵ Gemensamt för dessa genrer är att naturen betraktas som ett ideal och som en dröm om en återgång till ett naturligare tillstånd. Föreställningen om den ideala naturen innefattar även en syn på det urbana livet som naturens antites där den urbana kulturen framträder som naturens motsats och onda fiende. Uppfattningen att natur och kultur är två separata ting har haft stark genomslagskraft i den västerländska kulturen. Detta innebär att föreställningen att naturen är "grön" och ligger "på andra sidan" civilisationen har fått starkt fäste i föreställningen om vad som är natur och vad som inte är natur.⁶ I boken *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*,

uttalas emellertid en vilja att bredda det "gröna" ekokritiska fältet och i stället tala om en urban kulturinriktad ekokritik där den "urbana naturen" betraktas som lika ekokritiskt relevant som den traditionellt sett "gröna" naturen.⁷

Ekokritik och förortspoesi

Johannes Anyurus diktsamling *Det är bara gudarna som är nya* har särskilt uppmärksammats för sitt tidsenliga porträtt av en svensk mångkulturell miljonprogramsförort och för den starka kopplingen till Homeros *Iliaden*.⁸ I diktsamlingen berättar diktjaget – poeten – om livet i förorten och om diktsamlingens hjältar, förortens Akilles. Likt *Iliadens* Troja, det namn författaren också ger förorten, står förorten under belägring och omgärdas av murar.*

Mot bakgrund av den nyare synen inom ekokritiken att "urbana landskap" är lika ekokritiskt intressanta som "naturlandskap" är syftet med denna artikel att analysera vilka bilder av natur och kultur som framträder i *Det är bara gudarna som är nya*. Det kan vid första anblicken verka motsägelsefullt att analysera bilder av naturen i en diktsamling som handlar om en miljonprogramsförort. Ofta kopplas dagens förorter samman med bilden av "betongghettot" långt borta från naturen. Förortspoesins starka koppling till specifika platser ger den dock en stark kulturell prägel som kan säga oss något ekokritiskt relevant om vår samtids förortskultur. Den starka kulturella förankringen och det faktum att förorten per definition ligger i ett "mellanland" – det vill säga, den ligger "på landet" men präglas av en "stadskultur" – gör gestaltningen av förortens natur och kultur ekokritiskt intressant.

Ett sätt att "läsa ekokritiskt" är att läsa retoriskt. Garrards definition av ekokritisk retorisk läsning innebär att produktion, reproduktion och transformation av metaforer har någon form av politisk och social betydelse vilket också är utgångspunkten för min ekokritiska läsning av *Det är bara gudarna som är nya*.⁹ Två troper¹⁰ som ofta förekommer i den ekokritiska litteraturen är pastoralen och den vilda naturen.¹¹ Lewan talar om pastoralen och den vilda naturen som två motsatta *tópoi*¹² som används för att gestalta olika typer av litterära landskap, *locus amoenus*, det sköna

* Johannes Anyuru, *Det är bara gudarna som är nya* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2004 [2003]). Diktsamlingen består av en samling prosaliknande dikter och är uppdelad i fem kapitel: "vi mot dom", "now we're all grown up and old and", "alla mot alla", "beyond the cop's control" och "jag mot världen". Alla hänvisningar till denna utgåva, härafter förkortad *Gudarna*.

och tjugande ideallandskapet och *locus terribilis*, det vilda och hotfulla landskapet.¹³ Relationen mellan dessa två "retoriska landskap" får central betydelse i Anyurus diktsamling.

Den pastorala genren innefattar en av ekokritikens mest betydande *tópos*, *locus amoenus*, det sköna och tjugande landskapet.¹⁴ Det pastorala landskapets "fasta ingredienser" består av lummiga gläntor, böljande bäckar, fåglar som sjunger, skogsgläntor med mjuka kullar, porlande bäckar och susande träd där herdarna vallar sina får och lever ett enkelt liv i harmoni med naturen bortom civilisationen.¹⁵ I pastoral diktning karakteriseras människans relation till naturen av samklang och harmoni. Det idylliska äkta livet i det pastorala landskapet ställs mot det falska livet i staden vilket också framträder i kontrasten mellan den naturliga och äkta pastoralmänniskan och den ytliga och falska stadsmänniskan.¹⁶ Pastoralen uttrycker således en konflikt mellan två oförenliga världar. Lewan menar att pastoralen uttrycker en livsinställning, en idé om ett naturligt liv i ett "naturligt" landskap som, trots att det inte existerar i verkligheten, alltid har haft en stark dragningskraft kanske just därför att spänningen mellan det ideala och det verkliga är så tydlig.¹⁷ Relationen mellan drömmen om en värld bortom "världens brus" och den bistra verkligheten är således central i gestaltningen av pastorala landskap.

Light definierar två olika synsätt på den vilda naturen: det romantiska och det klassiska.¹⁸ De texter som genomsyras av en romantisk syn på den vilda naturen och som särskilt har uppmärksammats i ekokritiska sammanhang är de amerikanska icke-fiktiva naturskildringarna som exempelvis Thoreaus *Skogsliv vid Walden*.¹⁹ Den romantiska gestaltningen av den vilda naturen delar pastoralens tema om flykt från civilisationen. Naturen betraktas som en helig plats dit man söker sig för att hämta kraft och återhämta sig från stadens moraliska och fysiska smutsighet.²⁰ En viktig skillnad mellan bilden av den pastorala naturen och den vilda romantiska naturen är dock att det vilda naturlandskapet karakteriseras av otämjd natur till skillnad från pastoralens kultiverade idylliska landskap. Detta medför att gränsen mellan kultur och natur är skarpare i skildringar av vilda naturlandskap än i pastorala landskap.²¹ I den romantiska poesin etableras även tropen om den sublimes vilda naturen som är baserad på föreställningen om naturen som skräckinjagande men samtidigt fascinerande. Enligt Garrard utgör alperna den europeiska sublimes naturens ursprungliga *tópos* vilket främst framträder i den romantiska traditionens fascination för skrämmande berglandskap.²²

Det klassiska synsättet på den vilda naturen skiljer sig från hur naturen gestaltas i både pastoral och romantisk diktning. *Locus terribilis*, den vilda naturen som mörk, skrämmande, och ogästvänlig står i motsats till det pastorala odlade landskapet och den vilda romantiska naturen som ett "vilt" landskap människan bör hålla sig borta från.

Synsättet på den klassiska vilda naturen som "vild" speglas även i synen på vildmarkens befolkning som ociviliserade "vildar" underordnade den civiliserade människan.²³ Light drar paralleller mellan den klassiska bilden av den vilda naturen och "den vilda staden" i amerikanska filmer där de svarta innerstadsghettona framträder som "vilda" och dess svarta minoritetsbefolkning som "vildar" i kontrast till den civiliserade medelklassförorten med dess vita invånare.²⁴ Detta innebär att den klassiska bilden av den vilda naturen överförs till ett urbant landskap.

Förortens landskap

I diktsamlingen framträder tre olika dimensioner av förortslandskap: ghettolandskapet, det artificiella landskapet och drömlandskapet. Dessa fyller olika funktioner i diktsamlingen i och med att de framträder på olika metaforiska plan och i skilda "färger". Diktjaget medverkar aktivt i konstruktionen av alla tre dimensionerna, men är mest delaktig i konstruktionen av ghettolandskapet som främst är förortsungdomarnas landskap. Ghettolandskapet framträder som ett verklighetstroget (det vill säga verkligt i bemärkelsen möjligt att existera) urbant förortslandskap som diktjaget betraktar och dokumenterar inifrån förorten sittandes på en träbänk mitt i förorten. På så vis blir ghettolandskapet diktjagets mittpunkt²⁵ och inspirationskälla där diktningen uppstår: "när jag går här under det stora lysande / KONSUM, då kommer orden" (*Gudarna* 55). Vi får dock inte en fullständig karta över hur förorten faktiskt ser ut. Emellertid finner vi det som vi förväntar oss att finna i en modern svensk miljonprogramsförort: konsum, höghus, betong, cykelbanor, tunnlar och förortens mångkulturella befolkning med fotbollsspelande ungdomar och muslimska kvinnor som går över torget och pizzabagaren som bakar pizzor på pizzerian. Ghettolandskapets karakteristiska drag gestaltas relativt konkret med ett vardagligt dokumentärt språk som även innehåller en del slang. Vidare framträder våldet som ett naturligt inslag i förortsungdomarnas vardag. Diktjaget berättar förhållandevis osentimentalt om "snodda vespor" (*Gudarna* 46) och kompisen som snart ska "åka in på kåken" (*Gudarna* 31). Bilden av att förorten är farlig och våldsam framkommer genom att de som inte kommer från förorten uttrycker en rädsla

för livet där: "Dödar dom varandra där ute? / viskar chauffören, blundar hårt / och vrider åter den stora ratten / bort. Insektsartat, oåterkalleligt bort." (*Gudarna* 65) Sammantaget bekräftar den dokumentärliknande skildringen av ghettolandskapet många av de fördomar som ingår i den stereotypa bilden av förorten. Det är ett våldsamt "betongghetto" i samhällets utkant som skildras.

Förorten – i fjärran

Utöver den dokumentära skildringen av det urbana ghettolandskapet framträder även ett symboliskt landskap som inte blir lika verkligt i och med att det framträder på ett högre retoriskt plan. Även om förorten framträder som skrämmande för världen utanför och som en våldsam plats i den dokumentära skildringen framträder i de symboliska beskrivningarna ett än mer brutalt landskap, ett locus terribilis eller ett "*no mans land*" (*Gudarna* 39).

Det som tydligast bidrar till att förorten framträder som en plats i samhällets periferi är att förorten omgärdas av symboliska "murar" med anspelning till Trojas murar. Den trojanska muren förflyttas till den svenska förorten och separerar förorten från världen utanför, vilket skapar en tydlig gräns mellan "innanför" och "utanför". Muren framträder även som en symbol för förortsungdomarnas "föräldrar": "Vi har uppfostrats av dessa murar" (*Gudarna* 47), skriver diktjaget. Förortsungdomarna gestaltas bärande rustningar och masker vilket kan tolkas som "psykologiska murar":

[...] Nej,
det finns inga tecken
av sten i blodet
men Akilles växer ihop med
sin enorma rustning
och när han kastar av den
är det också
allt det som är han
som ligger där på
gatan, utspilt.
(*Gudarna* 36)

Murarna framträder således som aktiva aktörer som fostrar förortens barn till hårda krigare. Detta innebär att gestaltningen av förorten som en "hård" plats också speglas i förortens "hårda" individer: "Varje livs

långsamma metamorfos / mot hårdhet, förstening, / här är den ju så uppenbar." (*Gudarna* 44) Intrycket av att klimatet är ogästvänligt innanför förortens murar förstärks vidare av att förortsborna gestaltas som att de inte har någon fysisk kontakt med sin hemmiljö: "systrar med barnvagnar / och flätor i håret / flyger tyngdlösa av sin egen längtan / viskande över hustaken" (*Gudarna* 15).

Förorten i svart

Förorten skildras vidare som den mångkulturella minoritetsbefolkningens plats. Chilenarna, kurderna och somalierna möts på fotbollsplanen och diktjaget konstaterar: "Man hör inga svenska ord här: / till och med araberna har lärt sig / att skrika / *Mira! Mira!*" (*Gudarna* 14). Den "vita" samhällsmakten framträder främst som den hänsynslösa överordnade makten, som den mångkulturella "svarta" förortens motpol, och gestaltas i "vita" metaforer: "En polisbil som står med avslagen / motor utanför ICA /.../ jag tänker att den liknar ett / blankt, vitt rovdjur" (*Gudarna* 37). De "vita" har även makten över förortens invånare:

[...] om förmiddagen
singlar människor med masker av
bränt tidningspapper slant om våra
namn och munnar ... främmande
gester ... stadskärnor fulla av
vita människor...

(*Gudarna* 40)

Förortsungdomarna ställs mot det överordnade samhällssystemet. De svaga ställs mot de starka. Auktoriteter som poliser och dörrvakter utövar sin makt:

[Han] mäter upp luftrummet mellan sig själv
och dörrvakten, mäter upp avståndet till
resten av *allting*, som svarar
med en blick; med en
ohygglig, kall blick av *makt*.

(*Gudarna* 31)

Den vita världen framstår vidare som otillgänglig och ouppnåelig för förortens invånare. Diktjaget frågar sig: "varför kunde vi aldrig inneslutas i den stora / integralen av dagsljus!" (*Gudarna* 42) I de symboliska

kopplingarna mellan motpolerna vitt och svart framträder en bild av en segregerad värld vars hierarkiska ordning bestäms av tillgången på ljus, på "vitt" och på klar luft där det vita symboliserar den överordnade makten. Bort från förorten och in mot city är luften klarare: "[Bilarna] försvinner / [...] in i milshöga korridorer av / glasklar luft." (*Gudarna* 55) Luften är inte lika klar i förorten.

Förorten – i blått och grått

Till skillnad från maktens ljusa gestaltning, framträder förorten som en plats som inte har tillgång till något naturligt ljus. Förorten är placerad i skugga. Runt förorten cirkulerar himlar, solar, månar, stjärnor och planeter som enbart blir rekvisita eftersom de inte ger förorten någon egentlig energi, vilket skapar en bild av förorten som en artificiell plats fjärran från den naturliga världen. Det artificiella intrycket förstärks ytterligare av att förortens sol, måne och stjärnor gestaltas som att de inte är levande: "de döda stjärnorna som nu / framträder i det violetta över / höghustaken" (*Gudarna* 13). Detta skapar en bild av förorten som en plats dit de naturliga energikällorna inte når. I stället för att det naturliga ljuset sprider neonskyltarna, strålkastarna, gatlyktorna och blåljusen ett kallt artificiellt ljus över förorten. Samtidigt som de naturliga energikällorna framställs som döda framträder det artificiella ljuset som det ljus som ger förortens ungdomar näring. Det är på nätterna när neonskyltarna, lyktstolparna, strålkastarna och gatlyktorna lyser som förortens ungdomar lever upp, vilket gör att nätterna gestaltas som ljusa och efterlängttade: "Nätterna är brännheta, ljusa... som om / en meteor rusar genom atmosfären" (*Gudarna* 68) och dagarna som någonting man flyr ifrån: "svartskallar, de försvinner iväg / bort längs gatan [...] på flykt / undan gryningen" (*Gudarna* 52). Paradoxalt nog behövs det artificiella ljuset för att kunna se månen, solen och stjärnorna – mörkret i sig räcker inte till.

Teknikens framträdande plats i förortslandskapet skapar också en känsla av ett opersonligt och artificiellt landskap. Arkitektur och landmärken gestaltas i rymdliknande metaforer vilket gör att ett supermodernt, högteknologiskt och abstrakt förortslandskap framträder:

och regnet tar eld över motorledsavfarterna
medan räckorna av ljus
sakta vrider sig över asfalten
så att cykelvägarna liknar landningsbanor
för några fantastiska besökare

från världsrymden"
(*Gudarna* 34)

Bilden av det artificiella förortslandskapet förstärks vidare av att förortens arkitektur, snarare än dess natur, gestaltas som levande. Inte minst framträder detta i beskrivningarna av höghusen: "De stora, tysta höghusen, hur de reser sig / mot natthimlen" (*Gudarna* 37) och: "vilar sina pannor i nattens händer, / drömlösa, lystrande" (*Gudarna* 56). Även om förortens artificiella prägel förstärks av att arkitekturen gestaltas som levande framträder också någon form av samklang mellan miljonprogrammets arkitektur och förortsbefolkningen i och med att förortens ungdomar är täckta av sina masker och rustningar vilket samtidigt förstärker skillnaden mellan att befinna sig innanför och utanför förortens murar: "bronset som skiljer er värld / från vår" (*Gudarna* 48).

Förortslandskapet framträder vidare som ett urbanpastoralt grått hybridlandskap vilket skapar en något mjukare bild av det ogästvänliga förortslandskapet. I beskrivningar som "citygryningen" (*Gudarna* 48) och "duggregnen av glasfiber" (*Gudarna* 51) blandas ett klassiskt naturromantiskt språk med material som är tydligt förknippade med tekniska konstruktioner och urbana miljöer. Det urbana landskapet väcker således paradoxala associationer, det pastorala språket får läsaren att tänka i pastorala banor men samtidigt krockar bilden med vad vi vanligen betraktar som en romantisk natur. Den traditionellt mjuka romantiska gryningen framträder plötsligt som hård. Vidare stelnar de klassiska pastorala böljande rörelserna i beskrivningar som: "vågskum av stål mot / stränder av stål" (*Gudarna* 58), "vårhimlar av bly" (*Gudarna* 14) och "betonghimlarna" (*Gudarna* 16). Dessa beskrivningar gör att förorten framträder som en blågrå statisk naturkulturhybrid. *Vår* som vanligen förknippas med ljusets tid kontrasteras med det motsatta ledet *bly* och skapar därmed en bild av en stelnad gråtung himmel. Detta sammantaget gör att förorten på det symboliska planet framträder som en blåkall, ogästvänlig och omänsklig plats. Det naturliga ljuset når inte förorten, förortens sol är död, dess himmel är av bly vilket återspeglas i förorts-individernas stela rustningar och masker. Detta skapar ett intryck av att förorten överskuggas av en blågrå nyans där människorna inte är levande. Förortens urbana miljö framstår inte som naturlig för de människor som lever där – till skillnad från höghusen som kan andas och lever i sin "naturliga" urbana miljö.

Förorten – i grönt

Den "gröna" levande naturen är helt frånvarande i gestaltningen av det "faktiska" förortslandskapet, där finns inget gräs, inga buskar och inga riktiga blommor. Det närmaste en blomma vi kommer är en "bukett stiletter" (*Gudarna* 17). Löven har fallit ned från träden (*Gudarna* 38) och när snön kommer är den inte vit och ren utan ligger i grå sjuk längs trottoarkanten (*Gudarna* 60) vilket gör förorten smutsig och grå. Till skillnad från den blågrå förortsverkligheten framträder betydligt färggrannare naturlandskap i diktjagets minnen och drömmar. I drömmarna förvandlas den ogästvänliga urbana förortsmiljön till klassiska romantiska landskap där diktjaget får kontakt med naturen. Den levande naturen framträder tydligast i dikten "Genom sjön, genom vattnet" där diktjaget drömmer sig tillbaka till ett kärleksmöte med kvinnan från Moçambique som bär ljusblå, kort sommarklänning. Paret vandrar bland orörda bokar genom "gula höga lövsalar" (*Gudarna* 20) medan underjorden sjunger för dem. I drömmen finns träbryggor, strandremsor, gräs och brinnande lövverk. I en annan dröm spolas blå maneter in i lägenheten och diktjaget "drivs ut i sommaren, in i den del / av mig själv som jag vill vara" (*Gudarna* 66). På så sätt korresponderar naturen i drömmen med diktjagets "sanna" jag. I det romantiska naturlandskapet förlorar den urbana miljön greppet om förortsindividen och en annan möjlig tillvaro där diktjaget kan vara sig själv visar sig. I drömlandskapet förekommer dock även urbana spår när diktjaget i drömmen hör både motorleder och kometer (*Gudarna* 66). Natur och kultur förenas vilket kan tolkas som att det är svårt att även i drömmarnas land göra sig fri från det urbana landskapet. Till skillnad från det traditionella romantiska landskapet gestaltas således den romantiska naturen inte enbart som en motsats till det urbana livet utan även här förenas det urbana och den romantiska naturen. Det är dock aldrig fråga om att drömmarna kan bli verklighet. När diktjaget vaknar återtar det urbana förortslandskapet sin ställning och återställer landskapet till sitt rätta jag: "Vädret byter kön. / Den mörka sjön hårdnar." (*Gudarna* 21) Landskapet stelnar. Detta innebär att *Det är bara gudarna som är nya* även innehåller en tämligen traditionell bild av naturen som feminin, oskuldsfull och romantisk och som en plats att längta till men som inte existerar i verkligheten. Således innefattar diktsamlingen även ett symboliskt drömligt ideallandskap som ställs i skarp kontrast till det urbana förortslandskapet.

Förorten i vitt

Diktjaget intar ett tydligt underifrånperspektiv. Förortens ungdomar, diktjaget inkluderat, kämpar mot den vita makten med den vrede och det hat som uppstår i förorten som gestaltas med hjälp av metaforen "svart neon":

och det radioaktiva svarta neonet
flöt ut i kropparna,
klumpade sig i en blick eller lem,
fräste till och stelnade
utanpå huden

(*Gudarna* 48)

Det svarta neonet återkommer som en metafor för diktjagets poesi som uppstår i förorten: "Det svarta neonet / är färgen eller poesin som uppstår / under gatlyktorna" (*Gudarna* 49). Diktjaget ser som sin uppgift att kanalisera den vrede som uppkommer i förorten till någonting mer verkkningsfullt än våld, att sjunga: "Den Svarta Skapelseberättelsen" (*Gudarna* 52). Han förmår se att våldet inte i längden leder någon annanstans än till döden till skillnad från förortens övriga ungdomar som inte är "poeter".

Utöver vreden som uppkommer i förorten hämtar diktjaget inspiration av personer som på olika sätt har opponerat sig mot samhällets orättvisor, som t.ex.: "Eldrige Cleaver slog ut tänderna på alla Amerikas / skrivmaskiner *bara för att ge mig* [dvs. diktjaget, min anm.] *ögon*." (*Gudarna* 27)²⁶ Efter att ha läst Jimi Hendrix texter ser diktjaget "vänsterhänta pärlemorvita Stratocasters komma / flygande över natthimlarna som stora glittrande / handflator" (*Gudarna* 26). Detta gör att diktjaget kan liknas vid en av dem och blir en protestsångare.

Som en kontrast till att Anyuru använder neonet som en metafor för vreden och diktjagets egen svarta poesi, tillskrivs poesin även en ljusare mening: "Poesin, den är ljuset, tunna brottlinjer av neon, trådar av ljus som blixtrar ut / inuti nattens hjärna" (*Gudarna* 40). Således skapas en komplex sammanvävd bild av svart och vitt: "Det svarta ljuset, Vredens prosa" (*Gudarna* 45).

Denna komplexitet förstärks av att Anyuru använder färgen vitt i kombination med ekologiska metaforer för att beskriva orden och poesin: Orden är "stora vita havsfåglar, / svarthövdade, skrikande" (*Gudarna* 55) och bokstäverna är "snövita fjädrar, näbbar" (*Gudarna* 55). På så vis

framträder en bild av att diktjaget har ambitionen att nå ut med sina "vita" ord vilket är möjligt att tolka som att han vill att poesin ska höras över till den vita makten. Dock är dikten inte helt "vit", utan "svarthövdad" vilket kan tolkas som en strävan efter att förena två världar. Poesin blir ljuset i förortsmörkret.

Förortens röst

De olika landskap som tecknas i *Det är bara gudarna som är nya* kan sägas få uppgiften att uttrycka en upplevelse av tillvaron, en idé om en ogästvänlig, orättvis och hård förort, snarare än att realistiskt beskriva hur det är. Förflyttningarna mellan diktsamlingens olika landskap skapar en rörelse mellan urbana och romantiska landskap vilket framträder dels i språket och dels i kontrasten mellan dröm och verklighet. Det hårda, artificiella och konstruerade förortslandskapet skiljer sig markant från den kärleksfulla stämning som råder i drömmarnas romantiska landskap. I växelspelet mellan dessa landskap uttrycks förortsinvånarnas, i synnerhet diktjagets tankar om livet i förorten. Under den hårda förortsuniformen finns det mjuka som gestaltas i möten med kärleken och naturen i drömmarnas landskap.

På ett plan framträder förortslandskapet som ett tekniskt konstruerat landskap från vilket förortens människor ofrivilligt har separerats. Förorten blir en ogästvänlig blågrå statisk plats där naturen är stelnad. Människan står maktlös inför sin "natur" och kan inte rubba de tekniska konstruktionerna. Tekniken och samhällsmakten har skapat en omänsklig plats. På så vis är förortsindividen separerad både från den gröna naturen och från den vita normkulturen. Även om människan är separerad från naturen i "grön" bemärkelse är hon på ett annat plan sammanlänkad med den urbana "tekniknaturen" som finns i förorten. På så vis är förortsindividen inte separerad från förortens natur trots att den är långt ifrån orörd och grön. Anyuru lyfter fram bilder av vår samtids industrialiserade, globalt sammanlänkade värld och beskriver en teknologisk "verklighet". Förortslandskapet består varken av "ren natur" eller "ren teknik" utan utgör en komplex kombination av de båda. Detta tredje rum utgör förutsättningarna för förortsindividens relation till sin egen hemmiljö. I och med att det romantiska naturspråket kombineras med urbana material förstärks bilden av att den gröna naturen inte finns i förorten. Den gröna romantiska idyllen är långt borta. De urbanpastorala bilderna av förortslandskapet ger oss dock nya möjligheter att skapa mening och ett nytt språk för att beskriva människans relation till naturen.

En ekokritisk läsning av *Det är bara gudarna som är nya* säger en hel del om den svenska förortens status i dag. På ett plan förstärks våra fördomar om förorten som en våldsam plats eftersom Anyurus gestaltning av förorten inte är fri från stereotypa bilder av förorten som ett "betongghetto". Detta innebär att även bilden av den urbana kulturen som naturens onda fiende bekräftas. Dock framträder en mer komplex bild av förorten än så. Även om Anyuru i gestaltningen av förortens landskap hämtar ingredienser från den traditionella tropen locus terribilis hyllas samtidigt förortslandskapet som en kreativ plats värd att berätta om. För diktjaget är det ingen plats att hålla sig borta ifrån, utan tvärtom. I diktsamlingen problematiseras både geografiska gränser och kulturella aspekter av relationen mellan plats och identitet med utgångspunkt i en förortsmiljö snarare än med utgångspunkt i "naturen". Poetens uppgift att sjunga om den svarta förorten gör det möjligt att läsa diktsamlingen som ett löfte om ny modern diktkonst med antika rötter. I och med att Anyuru tar avstamp i traditionellt fiendeland, det vill säga i det urbana, krossas traditionella gränser mellan natur och kultur redan där. Gränsen mellan natur och kultur suddas ut och en ny form av helhet där människan är lika beroende av teknik som av natur framträder. Dikten binder således samman staden, förorten och naturen vilket skapar en bild av förorten som en del av en helhet, av någonting större. På detta sätt blir diktsamlingen också en kritik mot diskrimineringen av förorten både när det gäller hur den är konstruerad och förortsindividernas underläge när det gäller att påverka sin egen plats. Anyuru använder tillgången på ljus, både när det gäller hudfärg och landskap som en metafor för konflikten mellan den svarta förorten och den vita samhällsmakten där det ljusa framträder som eftersträvaransvärt. Förortens landskap hör samman med individen eftersom både plats och individ framträder som ofrivilligt separerade både från natur och från normkultur, vilket självklart får konsekvenser för förortsindividen. Förortens konstruktion kan ses som en konsekvens av den centrala stadens, maktens, politik vilket leder till förlust av tillhörighet i världen.

I *Det är bara gudarna som är nya* problematiseras således den mångkulturella förortens status i relation till samhällsmakten. I diktsamlingen ifrågasätts etablerade sociala strukturer som inte är hållbara ur ett miljö- och utvecklingsperspektiv. Den bild av det svenska samhället som Anyuru gestaltar är inte ett rättvist samhälle. Ett segregerat samhälle där makten normerar både plats, natur och kultur torde ha sämre möjligheter att verka för att lösa våra globala miljöproblem. I ljuset av dagens miljöförstöring är

grön och ren natur redan en utopi för många människor och kanske är det pastoralgröna språkets tid förbi. I och med att världens fattiga minoriteter ofta bor längst bort från gröna skogar och klar luft samt har svårast att påverka var de ska bo, drabbas dessa människor också hårdast av miljöförstörelsen. Dagens miljö- och utvecklingsproblematik är så komplex att det inte är tillräckligt att tala om att naturen ska bevaras eller att vi måste återgå till ett naturligt ursprungligt naturligt tillstånd. Inom den aktuella miljö- och utvecklingsdebatten betraktas ett miljöproblem numera som ett ekologiskt, ekonomiskt och socialt/kulturellt problem.²⁷ Även om pastoralgröna bilder av naturen lever kvar i Anyurus diktsamling, vilket delvis upprätthåller den traditionella dikotomin mellan natur och kultur, så skapas ändå nya bilder av förorten i diktsamlingen som utmanar och problematiserar stereotypa beskrivningar av verkligheten. Naturen finns även i förorten och i staden och Anyuru påminner oss om att miljöförstörelsens effekter märks även där. Om man jobbar högst upp i ett av höghusen i Madrids innerstad ser man inte solen på dagen och inte stjärnorna på natten på grund av alla luftföroreningar. Anyurus metaforiska beskrivningar av döda stjärnor och blyhimlar är i hög grad realiteter.

Anyurus diktsamling kan beskrivas som ett förortens svar på Thoreaus litterära 1850-tals klassiker *Skogsliv vid Walden*. Likt Thoreau placerar Anyuru diktjaget i en specifik miljö i hopp om att i diktningen hitta en form av frihet och bryta upp etablerade gränser mellan förorten och världen utanför och på så vis förändra synen på förorten. *Det är bara gudarna som är nya* visar att det urbana förortslandskapet kan fylla samma funktion som den vilda romantiska naturen även om den är långt ifrån romantisk och grön. Detta ger förorten en egen röst som allt för ofta lyser med sin frånvaro i dagens miljödebatt.

Noter

¹ Thomas Moore, *Care of the Soul*, s. 268, citerad i Sallie McFague, *Super, Natural Christians: How We Should Love Nature* (London: SCM Press, 1997), s. 112.

² Jmf. Ursula K. Heise, "Science and Ecocriticism", i *The American Book Review*, 18.5, hämtat på <http://www.asle.umn.edu/archive/intro/heise.html>, 2007-02-12 och Greg Garrard, *Ecocriticism* (London: Routledge, 2004), s. 4.

³ Se Cheryll Glotfelty, "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), s. xviii.

⁴ Den engelska termern är "nature writing", en genre som av John Elder definieras som "a form of personal reflective essay grounded in attentiveness and [...] open to the spiritual meaning and intrinsic value of nature", citerad i Kathleen R. Wallace & Karla Armbruster, "Introduction: Why Go Beyond Nature Writing, and Where To?", i *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, red. Karla Armbruster & Kathleen R. Wallace (Charlottesville: University Press of Virginia, 2001), s. 2.

⁵ "Wilderness narrative" är den engelska termen, jmf. Garrard (2004), s. 4.

⁶ Ibid., s. 33 och 56.

⁷ Michael Bennett & David Teague och Garrard talar om "cultural ecocriticism", se Michael Bennett, & David Teague, "Urban Ecocriticism: An Introduction", i *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, red. Michael Bennett & David Teague (Tucson: The University of Arizona Press, 1999), s. 3 f. och Garrard (2004), s. 5. Se även Cynthia Deitering, "The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s", i *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryl Glotfelty & Harald Fromm, (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), s. 196 för en diskussion om vikten av att ekokritiken bör diskutera konstruerade och av människan "förstörda" miljöer.

⁸ Se till exempel artiklar i *Göteborgs-Posten*, 2003-02-04, *Svenska Dagbladet*, 2003-04-02 och *Svenska Dagbladet*, 2003-11-23.

⁹ Garrard (2004), s. 6.

¹⁰ Trop (gr.), "egentligen 'vändning', i retoriken olika typer av uttryck som ersätter de 'normala' eller 'naturliga', till exempel metaforen", Kurt Johannesson, *Retorik eller konsten att övertyga* (Borås: Norstedts, 1990), s. 234. Här används begreppet trop i en vidare betydelse. Se Garrard (2004), s. 7: "Since all [i.e. tropes, min anm.] are, in some sense, ways of imagining, constructing or presenting nature in a figure, I will call my chapter headings 'tropes'."

¹¹ Se t.ex. ibid., kapitel 3 "Pastoral" och kapitel 4 "Wilderness".

¹² Tópos (i pluralis tópoi) (gr.), "'plats' där man hämtar en viss typ av argument", Johannesson (1990), s. 234. Bengt Lewan, *Arkadien: Om herdar och herdinnor i svensk dikt* (Falun: Nya Doxa, 2001), s. 68 diskuterar dessa tópoi som "formler, fraser och bilder som på lämpliga ställen kunde sättas in i en beskrivning", dvs. i en beskrivning av ett landskap.

¹³ Lewan (2001), s. 68 och 81.

¹⁴ Garrard (2004), s. 33.

¹⁵ Se Lewan (2001), s. 28 och 69.

¹⁶ Ibid., s. 22 och 94.

¹⁷ Ibid., s. 22.

¹⁸ Andrew Light, "Boyz in the Woods: Urban Wilderness in American Cinema", i *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, red. Michael Bennett & David Teague, (Tucson: The University of Arizona Press, 1999).

¹⁹ Se Garrard (2004), s. 59 och 66.

²⁰ Light (1999).

²¹ Garrard (2004), s. 60.

²² Ibid., s. 64.

²³ Light (1999).

²⁴ Ibid.

²⁵ Se *Gudarna* 26.

²⁶ Svarta pantrarnas ideologi byggde på tanken att de svarta har rätt att använda våld för att försvara sig mot rasistiska övergrepp eftersom de handlade om självförsvar. Se www.ne.se.

²⁷ Se diskussionen i Susan Baker et al. (red.), *The Politics of Sustainable Development. Theory, Policy and Practice within the European Union* (London: Routledge, 1997).

Referenser

- Anyuru, Johannes, *Det är bara gudarna som är nya* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2004 [2003]).
- Baker, Susan, et al. (red.), *The Politics of Sustainable Development: Theory, Policy and Practice within the European Union* (London: Routledge, 1997).
- Bennett, Michael & David Teague (red.), *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments* (Tucson: The University of Arizona Press, 1999).
- Bennett, Michael & David Teague, "Urban Ecocriticism: An Introduction", i *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, red. Michael Bennett & David Teague (Tucson: The University of Arizona Press, 1999), s. 3-14.
- Björck, Amelie, "Hela förorten snurrar in", i *Göteborgs-Posten*, 2003-04-02.
- Bäckstedt, Eva, "Tre svenska män från förorten", i *Svenska Dagbladet*, 2003-11-23.
- Deitering, Cynthia, "The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s", i *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harald Fromm, (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), s. 196-203.
- Garrard, Greg, *Ecocriticism* (London: Routledge, 2004).
- Glotfelty, Cheryll, "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis", i *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1996), s. xv-xxxvii.
- Heise, Ursula K., "Science and Ecocriticism", i *The American Book Review* 18.5 (1997), hämtat på <http://www.asle.umn.edu/archive/intro/heise.html>, 2007-02-12.
- Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga* (Borås: Norstedts, 1990).
- Lewan, Bengt, *Arkadien: Om herdar och herdinnor i svensk dikt* (Falun: Nya Doxa, 2001).

- Light, Andrew, "Boyz in the Woods: Urban Wilderness in American Cinema", i *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, red. Michael Bennett & David Teague, (Tucson: The University of Arizona Press, 1999), s. 137-156.
- Lundberg, Johan, "Lyrisk sampling i förortens Troja", i *Svenska Dagbladet*, 20030403.
- McFague, Sallie, *Super, Natural Christians: How We Should Love Nature* (London: SCM Press, 1997).
- Wallace, Kathleen R. & Karla Armbruster, "Introduction: Why Go Beyond Nature Writing, and Where To?", i *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, red. Karla Armbruster & Kathleen R. Wallace (Charlottesville: University Press of Virginia, 2001), s. 1-25.

Monster och gränser för det mänskliga

Exemplet djurmänniskor och tvillingar

Tora Holmberg

För ett år sedan stod läsa att man i Sibirien funnit en "modern Mowgli", en sjuårig pojke som uppfostrats av en hund. Han kröp på alla fyra, saknade talspråk och bet den människa som försökte närma sig honom. I den korta artikeln sades att pojken, som kallats Andrej, utvecklat en rad "djuriska beteenden". Berättelser om förvildade barn har en intressant historik, de har utmanat och utmanar fortfarande vårt kulturella kategoriserings-system: En människa med djuriska beteenden blir en anomali genom att överskrida gränsen mellan det djuriska och det mänskliga. Därmed synliggörs också att dessa inte utgör några absoluta kategorier. I förlängningen väcker Andrej och hans föregångare frågan om huruvida det egentligen finns något essentiellt mänskligt och i så fall vari detta består. Men det är en hotfull fråga och faran hanteras genom att gränserna för det mänskliga omförhandlas genom olika debatter.

Frågan om vad som är människans natur, är förstås en fråga med många olika sorters svar. I min avhandling i sociologi, *Vetenskap på gränsen*, undersöker jag den forskning som förbinder det sociala beteendet med ärftlighet och dess svar på vad människan är. Forskningen om mänskligt beteende blir många gånger kontroversiell för att den handlar om existentiella och politiska frågor. I studien granskas hur resultaten kring beteendets ärftlighet framställs som trovärdiga och oantastliga insatser i en ständig kamp om vetenskaplig hegemoni och tolkningsföreträde. Jag analyserar hur resultat från djurforskning och tvillingstudier framställs eller representeras i vetenskap och media. Forskningen rör sig i spänningsfältet mellan en rad motsattpar – natur och kultur, arv och miljö, djur och människor, naturvetenskap och beteendevetenskap. Syftet är att reda ut hur det jag kallar "gränsdragningens politik" bidrar till konstruktioner av

”mänskligt beteende” och – i förlängningen – det mänskliga, samt att se om och hur en undersökning om genetiska representationer kan ge några sociologiska insikter (och vice versa).

Med ”gränsdragningens politik” menas att gränsdragningar är en central del av all vetenskap, men att *var* gränserna dras och *vilket innehåll* kategorierna därmed ges, får konsekvenser på en rad olika områden (det som Foucault kallar vetandets nivå). Jag kommer alltså inte att skriva under på en beskrivning av forskningen som värdeneutral och förvanskad av media och andra aktörer, utan jag tycker mig se ett utbyte mellan en populär och en vetenskaplig diskurs (t.ex. i form av metaforer, symboler, bilder¹). I studien kombineras ett vetenskapssociologiskt diskursanalytiskt och ett kulturteoretiskt perspektiv, där jag använder, lite förenklat, kulturteorin för att förstå vad som händer och den vetenskapssociologiska diskursanalysen för att reda ut hur det händer. Jag kommer snart att komma in mer på kulturteorin, men jag vill säga att jag kombinerar Mary Douglas och Donna Haraway som huvudteorier. Hur kommer då vetenskapssociologin in i bilden? Sociologer undersöker sociala fenomen och interaktion mellan människor och institutioner. Jag undersöker vetenskapliga och andra texter i termer av interaktion och aktivitet. Analyser av vetenskapliga texter som social aktivitet synliggör att ju mer man drar in andra forskare och andras forskningsresultat i form av t.ex. referenser, ju mer trovärdig blir texten. En viktig avgränsning: Jag är inte intresserad av författarens *intentioner* eller andra bakomliggande faktorer utan av texten i sig, och texternas interaktion med andra texter i enlighet med en så kallad diskursanalytisk tradition. Analysen grundar jag på ett kvalitativt material som utgörs av vetenskapliga artiklar och populärvetenskaplig litteratur, fältanteckningar från samtal med forskare och från konferenser, seminarier och liknande, kvalitativa intervjuer med beteendegenetiker samt hundratals artiklar från kvälls- och morgonpress.

Resultaten visar att var gränserna mellan kategorier skall dras och vad som skall ingå i respektive kategori inte är så självklart som ofta framställs utåt. Det är snarare något som förhandlas, förflyttas och omtolkas och därmed ger forskningsresultaten delvis olika betydelser. Jag har undersökt två *figurer*, Tvillingen och Djurmänniskan, och visar att de kan användas både för att stärka rådande hegemonisk kunskapsordning och utmana desamma. Det finns alltså ingen anledning att generellt säga att beteendegenetisk forskning skulle vara konservativ/förtryckande (som många sociologer skulle hävda) eller frigörande för den delen. Den är allt i ett! Jag kommer att ge tre exempel från avhandlingen: ett från

tvillingstudier, ett från annonseringen av Hugo-projektets slutförande och ett om människans ursprung. Dessa vetenskapliga berättelser är intressanta ur ett ekokritiskt perspektiv.

Vetenskap och kultur

Bakgrunden till Haraways kulturteori kan läsas i *Primate visions* (1989). Där framgår att det inte är primatologin, dvs. det vetenskapliga studiet av apor och halvapor i sig som intresserar henne utan hur den moderna västerländska vetenskapen konstruerat världen i en viss ordning, taxonomi, genom beskrivningar av "den andra". Subjektiva erfarenheter inom specifika kulturella, sociala och politiska miljöer formar och strukturerar vetenskapliga berättelser och praktiker. Därmed kan inte vetenskapen avskiljas från den kulturella och historiska kontext där den bedrivs. I *Primate visions* får vi genom berättelserna om det icke-mänskliga, icke-vita, icke-manliga se hur man konstruerar kulturella myter om den vilda naturen, Afrikas orörda natur, människans och familjens ursprung och könsrollernas rationalitet. Kontentan är att de biologiska vetenskaperna är viktiga för vår självförståelse och föreställningar om världen och universum.

Haraway skriver primatologins historia som *science fiction*, om en resa från det förlorade, primitiva Eden, till den högteknologiska yttre rymden. Genom *science fiction* vill hon frångå realism- och hermeneutikfällan, dvs. att fastna i frågor om vad som är forskarnas sanna syfte, respektive vad forskarna egentligen menar. Samtidigt vill hon undvika tanken att ras och kön skulle vara ursprungliga kategorier som formar vetenskapliga betraktelser. Istället menar hon att berättelser om vetenskap alltid vävs samman med diskurser kring kön och ras. *Science fiction* är ett sätt att väva samman icke-vetenskapliga berättelser från t.ex. film med primatologi, för att se gemensamma diskursiva tendenser. Sociologin har en etablerad bakgrund i litteratur och litterära former och senare års konstruktivistiska och postmoderna influenser (med den så kallade språkliga vändningen) har också till viss del vänt ämnet till att återigen inkludera detsamma. Den etnografiska textanalys som jag bedriver är också, som jag ser det, en hybridform mellan vetenskap och litterär verksamhet. Det är en fiktion med sanningsanspråk. Det är i flera bemärkelser en *science fiction*.²

Ett exempel ur *Primate Visions* är Tarzan, genom vilken den goda familjen med det manliga överhuvudet i den vilda naturen utgör ett typexempel på en västerländsk diskurs kring det ursprungliga, naturliga och fina, när vår egen kultur hotas av sönderfall till följd av t.ex. kvinnors

frigörelse, krig och moraliskt förfall. På liknande sätt symboliserar African Hall på Naturhistoriska riksmuseet i New York, i essän "Teddy Bear Patriarchy", en resa in i det oförstörda, rena och naturliga men förlorade Eden på ett enligt Haraway djupt imperialistiskt sätt. Civilisationens omoraliska konsekvenser skyldes ofta på tekniken, naturen blir då en symbol för orörd, oskyldig kvinnlighet. Den som betraktar är Ögat, med makt att se och tolka det betraktade. Men, Haraway visar också hur primatologin kan tolkas som en arena för utmaning av diskursen, inifrån. Hon skriver:

The argument in *Primate Visions* works by telling and retelling stories in the attempt to shift the webs of intertextuality and to facilitate perhaps specifically located members of the primate order – on both sides of the bio-political and cultural divide between human and animal.³

Det finns några centrala aspekter hos Haraway som jag vill lyfta fram. Den första handlar om att naturen inte bara ligger framför forskarens fötter, redo att avtäckas. Naturen måste tolkas för att bli begriplig, och i den processen så blir forskarens bakgrund och erfarenheter, som kön och västerländsk, kolonialiserande identitet centrala. På så sätt menar Haraway att forskningen kan ses som berättelsepraktiker eller *story-telling*. Vi kan i skildringar om vetenskap utläsa tids- och kulturspecifika köns-, ras- och klassideologier. Samtidigt så framställs det naturligtvis som sanningen; forskaren vill nå sanningar och framställa saker så sant som möjligt. Därmed blir *realism* en del av en narrativ process. Det handlar om att representera verkligheten på ett övertygande sätt. Med *representationer* menar jag uttalanden som fungerar och framställs som beskrivningar av verkligheten.

Den andra aspekten handlar om hur forskarens identitet skapas i mötet med naturen. Vad som väljs ut för forskning är inte en slump. De stora gorillorna liknar oss, visst, men det gör också rhesusapor. Det låg något storslaget heroiskt över att bryta okänd mark i Afrika och att jaga och skjuta ner (med gevär eller kamera) en stor hanne. Denna stora hanne sågs som jämbördig och därmed en ordentlig utmaning för en man.⁴ Jagandet och konserverandet av stora gorillor var därmed ett sätt att skapa maskulinitet och kolonialisera det vilda. Ras och kön blev centrala för skapandet av forskaren. Att jaga och att jaga med kameran handlar om både sport och seendet. Kameran ljuger inte, utan fångar "det sanna". Men hur detta sanna porträtteras, iscensätts är i hög grad en subjektiv och

kulturell – må vara omedveten – konstruktion. Privilegiet att se, och därmed veta, är maskulint men också vetenskap. Normer för vetenskap och maskulinitet interagerar i dessa vetenskapliga berättelser.

Den tredje handlar om kopplingar mellan vetenskap och andra institutioner som ekonomi, politik, konst och populärkultur. Naturhistoria och museet är arenor där alla dessa möts. Fotografering är exempelvis både en konserveringsmetod och konst, museet både bildning, vetenskap och nöje, jakt både nöje och vetenskap osv. Framställningar av gener och beteende, med hjälp av figurerna Tvillingen och Djurmänniskan, utgör i mitt fall en ingång för att förstå relationen mellan populär och vetenskaplig kultur. Istället för att upprepa separerandet av det svårdefinierade och kanhända oskiljbara, som arv och miljö, natur och kultur, materia och diskurs, koncentrerar sig perspektivet på den *semiotiskmateriella* produktionen av natur.⁵ Detta betyder inte att verkligheten skulle bestå av en illusion eller idé, utan snarare att själva strävan att finna naturen eller kulturen i sig möjligen ses som illusorisk. Den materiella verkligheten finns naturligtvis (om det nu är någon som skulle betvivla detta), men är fylld med kulturell mening och vice versa.⁶ Det väsentliga är dock inte denna ontologiska nivå utan snarare att perspektivet ger upphov till en rad intressanta forskningsfrågor. Central är till exempel frågan om hur natur och kultur görs till två *olika* kategorier: det handlar om *återuppfinnandet* av natur och kultur.⁷

Hur detta skapande och samtidiga åtskiljande av natur och kultur görs blir i Haraways terminologi en fråga om *produktionsapparater*. Produktionsapparater både framställer objekt, kroppar och beteenden och ger mening åt desamma.⁸ I dessa produktionsapparater vävs sociala och kulturella dimensioner samman genom komplexa förgreningar. I *Modest_witness@second_millennium* (1997) undersöker Haraway hur det hon kallar den teknologivetenskapliga produktionsapparaten – bland annat genom centrala figurer – skapar förbindelser, allianser och ekvivalenser inom och mellan teknik, politik, vetenskap, konst och ekonomi både i dåtid och nutid, lokalt och globalt. Teknologivetenskapen överskrider och förflyttar gränser, samtidigt som den upprättar nya. På så sätt skiljer sig denna produktionsapparat från tidigare moderna, där kategoriseringar krävde skarpa gränser. Haraway använder sig av *figurer* för att spåra eller återskapa dessa förgreningar. Med hjälp av dessa figurer, i sig överskridande gränser mellan organiskt och artificiellt, natur och kultur, hoppas hon också kunna refigurera eller omgestalta den bioteknologi som kan verka förtryckande genom sexism, rasism, speceism och anti-

ekologism. *Den monstreuösa figuren* är ju en anomali. Den låter sig inte klassificeras. Den är varken natur eller kultur. En figur är ett tecken med mångtydiga semiotiskmateriella innebörder. Figureerna är centrala, så till vida att de vetenskapliga berättelserna bygger upp, och byggs upp genom dessa figurer. Men de har också en potential till omformuleringar och förskjutningar av dessa berättelser. De är alltså både empiriska och analytiska begrepp. Genom att konstruera och därefter följa vad jag har kallat *Tvillingen* och *Djurmänniskan* genom en rad olika texter, har jag kunnat rekonstruera olika intertextuella kedjor av uttalanden. Tillvägagångssättet är en hybrid mellan att följa ett ting och att följa en metafor: Figuren i Haraways tappning är ett metaforiskt ting, eller en förtingligad metafor, hur man nu väljer att förstå det hela. Figureerna är dessutom både frigörande och fastläsande samtidigt, något som jag kommer att försöka visa i mina empiriska exempel. Min användning av monster kan förstås på liknande sätt som Stacy Alaimo i hennes artikel "Discomforting Creatures": monster utmanar både inom litteratur och inom vetenskap, samtidigt som de konserverar.⁹ I t.ex. filmen *Boy's don't cry* utmanar det transsexuella motivet heteronormativiteten och vissa könsdiskurser, samtidigt som filmen konserverar land-stad-dikotomier och andra könsdiskurser. Därför menar jag att Jhan Hochman i boken *Green cultural studies* gör en alltför bokstavlig läsning av Haraway som leder läsaren fel.¹⁰ Tekniken är alltid i människans händer, och en cyborg är inte odelat frigörande. Det är inte bra i sig med gränsöverskridanden, men de kan vändas och användas i frigörande syften. Något annat blir teknik och vetenskapsdeterminism vilket ofta karaktäriserat feministiska vetenskapsstudier.

Den dubbla tvillingen

Tvillingfiguren bär på en dubbel mening. En snabb sökning i artikeldatabaser visar att "tvilling" inte bara betecknar syskon, födda vid (nästan) samma tidpunkt. Tecknet används för att tala om stjärntecken, tvillingplaneter och tvillingsjälar. På engelska är tecknet än mer mångtydigt och etymologiskt refererar tvilling till dubbel, exakt likadan, para ihop, make och så vidare. Tvillingfiguren talar därmed både som *dubblett* och som *besläktad*. Men den är också dubbel i och med att den kan användas av båda sidor, både för att tala om att gener betyder mest för vårt beteende, och för att påtala att gener inte är allt. Tvillingfiguren handlar om likhet och olikhet.

En tillbakablick visar att beteendegenetisk tvillingforskning inte är något nytt område. Den användes i början av 1900-talet t.ex. inom

husdjursgenetiken för att studera mjölkproduktion. Den andra vågens tvillingstudier, ungefär från 60-talet och framåt, förfinade de statistiska metoder som man tidigare kritiserats för. Ändå tror jag, utan att vara vetenskapshistoriker, att man drogs med en stämpel som "omodern", särskilt i jämförelse med den expanderande molekylärbiologin, samt genom "guilt by association" (missbruk av nazister och rashygieniker). Relationen mellan arv och miljö har alltid betonats, men olika mycket i olika tidsperioder. Tack vare en ökad betoning av arvets betydelse för somatiska och psykiska sjukdomar, har även hälsa och så kallat normalbeteende glidit med i vad man kan kalla en "genfetischistisk" tendens.¹¹ Gener för allt! Tvillingstudier har använts för att hävda att miljön i betydelsen uppväxt och erfarenheter inte har någon större betydelse för en individs personlighet. Men tvärtom så menar Hedvig Ekerwald att beteendegenetiska IQ-studier kunde användas för att påvisa att klassbakgrund inte hade med intelligens att göra, att arbetarklassen utgör ett slags begåvningsreserv. Så tvillingstudier och dessa representationer är insatser i strävan efter hegemoni, och har i historien använts av "båda sidor" i debatten. Om vi då ställer oss frågan hur detta går till? Hur kan det komma sig att resultat från beteendegenetiska tvillingstudier kan inordnas både i vad man kan kalla alternativa och genfetischistiska berättelser om mänskligt beteende och om människans natur?

Jag tyckte att jag redan på ett rätt tidigt stadium hörde flera, vad jag kallar, berättelser om beteendegenetiska tvillingstudier. Med berättelser menar jag egentligen ett slags sammanhängande framställningar som svarar på frågor som vad, hur, och av vem. Tvillingberättelserna byggs upp genom: (1) heritabilitetslogiken (2) mötet mellan olika paradigmer eller vetenskapstraditioner och (3) tvillingars magiska kraft — mötet mellan vetenskap och fiction.¹²

Här tänkte jag bara ta upp det sistnämnda och hur mötet mellan olika genrer skapar ett slags tvillingmystik, inte olik den som antropologen Victor Turner beskrev i västafrikanska kulturer i mitten av 1990-talet, eller jag själv grävt fram i svenska arkiv, folkloristik om tvillingars magiska krafter från sent 1800-tal.¹³ Enäggstvillingen som dubblett ställde till oordning i den kulturella föreställningsvärlden där människor födde ett barn, endast djur kunde föda fler än en unge. Tvillingarna förklarades av Ndembu-folket vara flodhästar och lades följaktligen i floden, medan den svenska motsvarigheten var att tillskriva tvillingar magiska krafter. Så görs än i dag i populärvetenskapen, t.ex. påtalas att enäggstvillingar står i förbindelse med varandra på ett slags övernaturligt sätt, en förbindelse

som förläggs till generna. När den beteendegenetiska tvillingforskningen så använder metaforer som "naturliga kloner" och "experiments of nature", så återskapar man och förstärker dessa tvillingberättelser och skänker ett magiskt skimmer åt forskningen. Alla kan se att enäggs-tvillingar är identiska, vilket måste bero på gener: de är två men ändå en. Dessutom bidrar man till att framställa sin forskning som opåverkad av omvärldsfaktorer, dvs. som konstruerad; den bara "är". Realism som berättelse. Med liknande effekter framställs på svenska tvillingregistrets hemsida berättelsen om Romulus och Remus, pojkarna som enligt folkloristiska berättelser sattes ut i skogen för att dö, men räddades av en varghona, som diade och uppfostrade dem. Romulus slog senare ihjäl sin bror, vilket sägs vara bakgrunden till hur Rom fick sitt namn. Här framställs berättelsen som kurios, ett exempel på att tvillingar alltid förekommit i "sagornas värld", en värld som här skiljs från vetenskapen.

Jag menar att mötet mellan dessa olika genrer, genom metaforer, bilder och andra symboler, skapar möjlighet till olika tolkningar av vetenskapliga fakta. Å ena sidan stärks forskarnas utsagor: alla vet ju att tvillingar är speciella. Å andra sidan leder denna särställning, anomali, till att fakta sätts i gunst. Hur ska vi veta att det som gäller för dessa människor, även gäller för oss andra?

Djurmänniskan

Beteendegenetiska berättelser om djur bygger främst på spänningen mellan genetisk *närhet* och fylogenetiskt (släktskapsmässigt) *avstånd*; två axlar som ibland och ibland inte sammanfaller med kulturellt konstruerat släktskap. Det finns en intrig som går igen då jag diskuterar så disparata forskningsgrenar som evolutionsgenetik, genomik, molekylärgenetik och sociobiologi: när släktskapet mellan arter betonas alltför mycket och gränserna mot naturen utmanas, behöver gränserna enligt en antropocentrisk logik återupprättas. Om tvillingfiguren handlade om spänningen mellan likhet och olikhet så handlar djurmänniskan således om spänningen mellan närhet och avstånd.

Som ett exempel har vi vad vi kan kalla historien om Hugo (*Human Genome Project Organisation*). Den börjar kanske egentligen med kromosomantal. Men följandes hela Hugoprojektets uppgång och genomförande fanns förhoppningen om att en gång för alla ta reda på hur många gener människan egentligen har, varvid människan konstrueras utifrån antal gener. Poängen här är dock inte denna antalsfixering i sig, utan hur det blir meningsfullt med antal, först i jämförelse med den andra. Så precis som

tabeller med kromosomantal presenteras i läroböcker från 60-talet, presenteras genantalsbilden som en jämförelse. Vi har 100 000 gener, masken har 18 000. Varför är då utsagor om genantal så intressanta? Numerära utsagor symboliserar oföränderliga sanningar, de har en aura av absolut ändlighet över sig.¹⁴ "Siffror" förstås som ett redskap för ordnande, ett sätt att hantera hot om oordning mot den vetenskapliga kosmologin.¹⁵ I den konstruktion av mänsklighet som presenteras, blir sifferexercis en del i den identitets- och gränsdragningspolitik som tar form. I motsats till den exakthet som normalt omgärdar absoluta siffror, så framstår de antalsövningar som i det följande presenteras som en något flexibel praktik.¹⁶ Något som också visar sig i en omformulering av gränsdragningspolitiska redskap: från kvantitativa till kvalitativa argument.¹⁷ Fram till slutet av 2000, början av 2001, presenteras kvalificerade gissningar på mellan 40 000 och 200 000 gener. Men så den 12 februari 2001 slår de stora tidskrifterna på trumman för att annonsera slutförandet av Hugo. Och en av de verkliga nyheterna kom att bli att människan inte har så många gener som man trott, kanske inte mer än 30 000! Samma nyhet spreds i alla stora dagstidningar. Poängen är att vi inte har många fler gener än en mask, och inte fler gener än en råtta, vilket förstås hotar den antropocentriska ordningen. Ju fler ju bättre verkar inte hålla. Nu ställer det inte alls så stora existensiella frågor, då vi har ett starkt kulturellt avstånd till dessa djur. Värre blir det när schimpanserna äntrar scenen. Då går vi också från antal till andel, och skapar då en liten, men betydelsefull, skillnad. Slutligen introduceras de flexibla generna, och vi går från artskillnad och hierarki baserad på kvantitet, till kvalitativa skillnader.

Kategoriseringen – den *ontologiska gerrymandering* – som här tagit form, strävar mot distinktioner mellan djur och människor på en funktionellt genetisk och kulturell nivå. Med ontologisk gerrymandering avses kategoriseringsaktivitet vilken får till effekt att verkligheten definieras i vissa termer, kategorier och teman, och inte andra.¹⁸ I det föregående har prov getts på indelningar i å ena sidan människa och å andra sidan andra levande organismer efter genantal och -andelar. Siffror blir i sammanhanget kategoriseringssymboler som genom sin inbyggda exakthet, döljer att andra grunder för gränsdragningar kan vara möjliga.¹⁹ Med hjälp av berättelsevändningen får vi sedan syn på en annan typ av gränsdragningspolitik: människan har inte nödvändigtvis så många fler gener, men de uttrycks på ett mer flexibelt sätt. Vi leds från geners antal till deras funktion, en berättelsevändning som konstrueras igenom gränsdragningar mellan människor och andra djur.

Biologisk kategorisering utgår från en bild av naturen, en bild som bland annat formas av det antropocentriska språket. Upprepningarna av samma tema i form av antals- eller andelsretorik följer en likartad kategoriseringspolitik. Människor kan jämföras med mask, mus eller apa på ett strukturellt, genetiskt plan. Därmed skapas figuren djurmänniskan. *Men vi kan inte förbli ett djur bland andra.* Då taxonomin och den antropocentriska ordningen hotas sätts en rad normaliseringsstrategier, för att tala med Mary Douglas, i verket vilka bidrar till att neutralisera faran. Vi har kanske inte så många fler gener, men långt bättre sådana, något som särskilt framträder i kontrast mot apan. Apan utgör en kritisk punkt där skillnadsmarkörerna blir en viktig ingrediens i berättelsen.

I de berättelser som omgärdar Hugo pågår således gränsdragningar mellan människan och andra djur, mellan natur och kultur, mellan geners antal och geners mening, samt mellan genetiker och genomforskare. Samtidigt menar jag att det mitt i detta gränsdragningsarbete skapas diskursivt utrymme för omformuleringar av vad det betyder att vara människa. Enkelt uttryckt så betyder det att människan också innesluter det djuriska, vi kan inte se oss själva som "utanför" naturen, utan "den andra" kryper in i våra genom. Släktskapet utökas på ett strukturellt plan, liksom i de evolutionsbiologiska narrativen som vi kommer att se, till att innefatta allt levande. Men samtidigt kräver den antropocentriska ordningen att vissa skillnader upprätthålls, vilket särskilt blir tydligt i skildringar av apor. Aporna är de som skapar mest diskursiv spänning då de hotar kulturellt etablerade föreställningar om vad det innebär att vara människa. Vi kan inte vara människor, och samtidigt "bara" en primat. Därför produceras i text efter text specifika mänsklighetsmarkörer som moral, logiskt tänkande, språk och förmåga till empati. I Hugo-berättelserna bibehålls dessa markörer.

Monstruösa figurer

En figur ska vara bildlig eller "tropisk" och dessutom ha potential att förskjuta det naturaliserade och vetbara. De figurer som jag konstruerat och följt genom alla berättelser – tvillingen och djurmänniskan – visar sig uppfylla båda dessa kriterier. Tvillingen kan vid en första anblick stå i centrum för en hegemonisk berättelse om människan som arv och miljö i olika andelar, men är tillräckligt flexibel för att rymma en rad dimensioner och därmed ett flertal alternativa berättelser. Detsamma gäller Djurmänniskan. Den kan rymma distinkta gränser mellan människor och andra djur, samtidigt som den också kan rucka på samma gränser genom

att "det andra" kryper in och människan produceras som ett djur bland andra. Jag skulle för att tala med Haraway vilja karaktärisera dessa figurer som *monstruösa*, som gränsöverskridande objekt vilka vägrar att mer än tillfälligt låsas fast i en och samma position. Därmed har de förstås också dubbla funktioner: De kan tas i bruk för att stärka (vetenskapliga) hegemoniska berättelser alternativt utmana desamma.

Så vad betyder då detta, hur används vetenskapliga figurer i litteraturen, och hur kan de användas (mer) frigörande? Vilka berättelser utmanas och vilka förstärks? Är de verksamma som civilisationskritik? Ett exempel är Madeleine och hennes möte med en människoapa i fångenskap i Peter Høegs roman *Kvinnan och apan*. I apans ofrihet känner hon igen sitt eget äktenskapliga, (över)klassbetingade och alkoholdoftande fängelse. Hennes väg till frihet visar sig vara en väg som bara kan tas genom att hon överskrider sina egna gränser, i nära vänskap med apan och några andra marginaliserade individer. Vänskapen mellan Madeleine och apan utvecklas till en artöverskridande kärlekshistoria, och historien mynnar ut i en bitande civilisationskritik där en ny art människoapa visar sig vara intellektuellt och moraliskt (dessa egentligen människan förbehållna domäner) överlägsen människan. Släktskapet mellan kvinnan och apan blir grunden till vänskapen; människan är i Høegs berättelse fast i en civilisation där det djuriska ges mindre och mindre plats. I boken återkommer figuren Djurmänniskan i de olika former jag skissat ovan. Det moderna klassificeringstvånget gör sig påmint, då apan inte låter sig indelas i rådande taxonomi. Han är varken apa eller människa. En DNA-analys blir medlet att reda ut förvirringen, att bringa reda i den semiotiskmateriella ordningen:

DNA sekventering. Det är så det heter. De lägger pseudogener bredvid varandra. Varefter de kan se hur många fenotypiskt neutrala skillnader som finns. Skillnaderna utgör en molekylär klocka. På den avläser de hur långt avståndet är mellan två arter. Hur lång tid som gått sedan de skildes. Det är på det sättet de har visat exakt hur nära schimpanserna vi är. Sex miljoner år. Plus minus en miljon.²⁰

Science fiction är som jag ser det en lovande metod för att kunna spåra hur ordningsskapande i naturen konstrueras både i litteratur och i vetenskap, hur dessa genrer står i komplex förbindelse med varandra och hur utbytet går till. Däri ligger den (eko)kritiska potentialen med kulturstudieperspektivet.

Noter

¹ Jfr. Cecilia Åsberg, *Genetiska föreställningar: mellan genus och gener i populär/vetenskapens visuella kulturer* (Linköping: Tema Genus, Linköpings universitet, 2005).

² Se Donna J. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (New York: Routledge, 1989), s. 370.

³ Ibid., s. 377.

⁴ Jfr. Pierre Bourdieus diskussion om hederskänslan i *Den manliga dominansen* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos: 1999).

⁵ Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), s. 208.

⁶ Jfr. Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993).

⁷ Haraway (1991).

⁸ Ibid., s. 200 f. och Kerstin Sandell, *Att (åter)skapa "det normala": bröstoperationer och brännskador i plastikkirurgisk praktik* (Lund: Arkiv Förlag, 2001), s. 17.

⁹ Stacy Alaimo, "Discomforting Creatures: Monstrous Natures in Recent Films", i *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, red. Karla Armbruster & Kathleen R. Wallace (Charlottesville & London: University Press of Virginia, 2001).

¹⁰ Jmf. Jhan Hochman, *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory* (Moscow, Idaho: University of Idaho Press, 1998), kapitel "Beyond a Creeping Metonymy: Simians, Cyborgs, and Women".

¹¹ Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience* (New York: Routledge, 1997), s. 146.

¹² Tora Holmberg, *Vetenskap på gränsen* (Lund: Arkiv Förlag, 2005), kapitel 4 och 5.

¹³ Ibid.

¹⁴ David Bloor, *Knowledge and Social Imagery*, 2. uppl. (Chicago: University of Chicago Press, 1991 [1976]), s. 85.

¹⁵ Thomas Crump, *The Anthropology of Numbers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

¹⁶ Jfr. Malcom Ashmore, Michael Mulkay & Trevor Pinch, *Health and Efficiency: A Sociology of Health Economics* (Milton Keynes: Open University Press, 1989).

¹⁷ Se Tora Holmberg, "Questioning 'the Number of the Beast': Constructions of Humanness in HGP Narratives", i *Science as Culture* 14.1 (2005).

¹⁸ Se Steve Woolgar & Dorothy Pawluch, "Ontological Gerrymandering: The Anatomy of Social Problems Explanation", i *Social Problems* 32.3 (1985) och Jonathan Potter, *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction* (London: Sage, 1996).

¹⁹ Jmf. Mats Börjesson, *Diskurser och konstruktioner: en sorts metodbok* (Lund: Studentlitteratur, 2003), s. 93.

²⁰ Peter Høeg, *Kvinnan och apan* (Stockholm: Norstedt, 1996), s. 206.

Referenser

- Alaimo, Stacy, "Discomforting Creatures: Monstrous Natures in Recent Films", i *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, red. Karla Armbruster & Kathleen R. Wallace (Charlottesville & London: University Press of Virginia, 2001), s. 279-296.
- Ashmore, Malcom, Michael Mulkay & Trevor Pinch, *Health and Efficiency: A Sociology of Health Economics* (Milton Keynes: Open University Press, 1989).
- Bloor, David, *Knowledge and Social Imagery*, 2. uppl. (Chicago: University of Chicago Press, 1991 [1976]).
- Bourdieu, Pierre, *Den manliga dominansen* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos: 1999).
- Butler, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993).
- Börjesson, Mats, *Diskurser och konstruktioner: en sorts metodbok* (Lund: Studentlitteratur, 2003).
- Crump, Thomas, *The Anthropology of Numbers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).
- Ekerwald, Hedvig, *Den intelligenta medelklassen: en litteraturstudie om intelligens, studieresultat och samhällsklass* (Uppsala: Sociologiska institutionen, Uppsala universitet, 1982).
- Haraway, Donna J., *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (New York: Routledge, 1989).
- , *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991).
- , *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience* (New York: Routledge, 1997).
- Hochman, Jhan, *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory* (Moscow, Idaho: University of Idaho Press, 1998).
- Holmberg, Tora, *Vetenskap på gränsen* (Lund: Arkiv Förlag, 2005).
- , "Questioning 'the Number of the Beast': Constructions of Humanness in HGP Narratives", i *Science as Culture* 14.1 (2005), s. 23–38.
- Høeg, Peter, *Kvinnan och apan* (Stockholm: Norstedt, 1996).
- Potter, Jonathan, *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction* (London: Sage, 1996).
- Sandell, Kerstin, *Att (åter)skapa "det normala": bröstoperationer och brännskador i plastikkirurgisk praktik* (Lund: Arkiv Förlag, 2001).

Woolgar, Steve & Dorothy Pawluch, "Ontological Gerrymandering: The Anatomy of Social Problems Explanation", i *Social Problems* 32.3 (1985), s. 214–227.

Åsberg, Cecilia, *Genetiska föreställningar: mellan genus och gener i populär/vetenskapens visuella kulturer* (Linköping: Tema Genus, Linköpings universitet, 2005).

Ekokritisk retorik i Stefan Jarls *Naturens hämnd*

Håkan Sandgren

När Stefan Jarls dokumentärfilm *Naturens hämnd* hade premiär 1983 föll den väl in i en pågående diskussion om människans rovdrift på naturen, och hennes övergrepp på djur och natur. Diskussionen om kärnkraftens vara eller icke-vara hade inte avslutats, trots att folkomröstningen låg ett par år tillbaka i tiden, och en debatt om böndernas konstgödsling av åkermark och den galopperande förurningen av landets sjöar, ett resultat av så kallat "surt regn", pågick.

Det tidiga åttiotalet är på många sätt den svenska miljörörelsens stora decennium, då dess hjärtefrågor dominerade den politiska agendan. Grundandet av miljöpartiet 1981 är en konkret politisk manifestation av denna agenda. Med denna politiska kontext i åtanke kan man som sentida åskådare konstatera att Jarls film är ett tämligen tidstypiskt exempel på den medvetne konstnärens engagemang i en av dåtidens viktigaste frågor.

Denna översiktliga artikel kommer att granska Jarls film ur tre olika perspektiv. Inledningsvis diskuteras filmens genretillhörighet och denna tillhörighets betydelse för hur åskådaren tillägnar sig filmen. Därefter försöker jag visa hur filmen gör bruk av olika retoriska grepp för att få åskådaren övertygad. Slutligen gör jag ett försök att problematisera filmens autentiska skildringar av djur, men också hur den på ett likartat manipulativt sätt använder sig av människor som ett medel att kommunicera sitt budskap.

***Naturens hämnd* – en dokumentärfilm**

Jarl var när filmen kom en av landets mest kända dokumentärfilmare. Hans debut, *Dom kallar oss mods* (1968), var en för dåtidens smak osminkad och rå skildring av en alternativ subkultur som trotsade det svenska folkhemmets måttlighetsetik. Filmen vållade stor uppståndelse, trots att det

blott var ett examensarbete som Jarl gjort tillsammans med en annan elev, Jan Lindqvist, under den tid de gick på Svenska Filminstitutets filmskola. Uppmärksamheten berodde dels på de oundvikliga skildringarna av asocialitet, alkoholism och narkomani, dels, och kanske framför allt, på att filmen innehöll en autentisk samlagsscen.¹ Jarls dokumentära teknik i *Dom kallar oss mods* präglas av en närvaroestetik, där filmkameran kan liknas vid en "fluga på väggen" som registrerar ett skeende, till synes utan större redaktionella ingrepp. Dagens åskådare skulle kanske kunna associera till *Big Brother* och dylika dokusåpor, där kameran verkar spionera på aktörerna. Naturligtvis är också denna typ av dokumentärfilmsestetik i högsta grad övertänkt och dess spontanitet och öppenhet delvis illusorisk.²

Naturens hämnd är en annan typ av dokumentärfilm, men bygger liksom *Dom kallar oss mods* på att åskådaren känslomässigt ska engageras för en sak, denna gång alltså människans rovdraft på naturen. Ett antal parallella skeenden presenteras i filmen: allmängiltiga, visuellt genomarbetade skildringar av naturliv i balans och obalans; en ung pojkes behandling med cytostatika; en småskalig jordbrukares vardag och egenhändiga experiment med naturgödslat respektive konstgödslat djurfoder; texter och berättade passager om den radikala befrielserörelsen mau-mau.

Sambandet mellan de olika skeendena är underförstått, men förstärks genom berättarrösten, som genom att hålla sig till en rationell och logisk ton binder samman de olika visuella förloppen, som å sin sida är starkt känsloladdade. Förutom denna icke-diegetiska berättarröst³, som tillhör musikern Totta Näslund, hör vi jordbrukaren Nisse Nilsson intervjuas, samt intervjuer med andra bönder. Naturlivsskildringarna beledsagas av icke-diegetisk musik, huvudsakligen framförd på elgitarr och komponerad av Ulf Dageby. Dageby är, liksom Totta Näslund, förknippade med den radikala muskrörelsen och gruppen *Nationalteatern*. Jarls val av speaker och musiker ligger helt i linje med den svenska kulturradikalismens stora inflytande över den politiska filmens agenda i Sverige vid denna tid. För det måste framhållas att till sin yttre form, och till sitt budskap, är Jarls film att betrakta som en inlaga från politiskt radikalt håll, trots att Jarl medvetet sökt stå utanför de politiska kottier som präglade de svenska 70- och 80-talen. Det är vidare min bestämda uppfattning att den politiskt radikala kulturvänstern efter Vietnamkrigets slut kom att söka sig mot frågor av bland annat ekologisk art, och därmed inlemmas deras ofta starkt antikapitalistiska och utvecklingskritiska ideologi med en ny folkrörelse. Miljörörelsens tidigaste upprinnelse må vara konventionellt politisk – FN:s första miljökonferens hölls i Stockholm 1972 – men resultatet av denna blir

också en ökad och delvis förändrad aktivism hos de parter vars politiska agenda gått i stöpet i och med USA:s förlust i kriget i Indokina. Att vänsterrörelsens estetiska program förfäktade äkthet i form av dokumentära genrer förstärker ytterligare filmens anknytning till denna tidsidé.

Att vi med nödvändighet ser *Naturens hämnd* som just en dokumentärfilm ligger i det sätt på vilket Jarl hanterar genrekonventionerna. På något annat sätt kan man egentligen inte göra en genreanalys av filmen eftersom den genom sitt rika bruk av estetiskt tilltalande naturscenerier har drag av konstfilm, snarare än av ett reportage. Hanteringen av detta dokumentära modus sker på olika sätt, t.ex. genom att de flesta händelseförloppen inte är konventionellt narrativa, att många sekvenser har filmats på ett påtagligt "dokumentärt" sätt, och att de som agerar inte är skådespelare utan "verkliga" människor samt att en speakerröst kommenterar händelserna vi ser. Enligt de flesta filmteoretiker är användningen av dessa grepp erforderlig för att åskådaren ska uppleva filmen som tillhörig den specifika genren dokumentärfilm.⁴

Ett annat genregrepp som karakteriserar filmen är dess kombination av till synes vitt åtskilda sekvenser. Bill Nichols presenterar detta genredrag på följande sätt: "Documentary film, in fact, often displays a wider array of disparate shots and scenes than fiction, an array yoked together less by a narrative organized around a central character than by a rhetoric organized around a controlling logic or argument. [...] A logic of implication bridges these leaps from one person or place to another."⁵ Beskrivningen stämmer mycket väl in på Jarls film. Sekvenserna tycks initialt disparata, och förbindelsen mellan dem måste successivt skapas av åskådaren själv genom en högst medveten tankeoperation. Detta leder oundvikligen till en tolkningsbarhet som åtminstone till dels överlåter åt åskådaren att begripliggöra de olika "berättelserna" eller scenerierna filmen består av och förstå deras inbördes samband. Titeln *Naturens hämnd* är självfallet en nyckel till hur man ska begripa filmens intention, och det är heller inte särskilt svårt att avtäcka målsättningen och syftet med verket. Problemet består snarare i hur vi ska integrera de avvikelser från det förväntade som trots allt kvarstår i den filmiska helheten.

Det är alltså nödvändigt att påpeka avvikelserna från den dokumentära konventionen. Ett konkret exempel bland många, är bilderna av en död sjöfågel mot en solnedgång eller -uppgång. Jarl och hans fotograf sökte länge efter estetiskt lämpliga autentiska motiv men lyckades aldrig med det; de tvangs därför arrangera bilder, så de passade deras konstnärliga

strävan. Denna typ av arrangemang är naturligtvis legio i den absoluta merparten av dokumentärfilmer men den pekar också vidare mot andra konventioner. Vi kan se att det slags sköna död som illustreras på detta sätt är möjlig att knyta till romantiserade skildringar av förgängelse. Ett typexempel på detta är Stagnelius dikt "Till Förruttnelsen", där den påtagliga förgängligheten skrudas till brud och denna allegoriska personifikation blir diktjagets älskare. Sambandet mellan den romantiska dikten och Jarls djurbilder kan tyckas långsökt, men i motiven samspelar och kontrasteras död och skönhet på ett sätt som samtidigt appellerar till åskådarens estetiska sinne, och hennes magkänsla.

En annan filmhistorisk anknytningspunkt vad gäller denna typ av esteticerade bilder och sekvenser är naturligtvis den typiska naturfilmen, som skildrar djur i sin naturliga miljö. Vi vet idag att även de till synes mest autentiska naturfilmer har starka drag av arrangemang och iscensättning, inte minst genom klipptechniker där tids- och platsmässigt fullständigt avskilda filmsegment uppfattas som simultana eller kausalt beroende av varandra. Jarls mentor var för övrigt Arne Sucksdorff, vars banbrytande naturfilmer *En sommarsaga* (1941) och *Trut!* (1944) var omsorgsfullt iscensatta och dessutom öppnade upp för allegoriska tolkningsmöjligheter. Den sistnämnda filmen kunde till exempel ses som en "gangsterfilm med truten som skurk och grisslorna som det lamslagna samhället"⁶. Den sorgfälliga iscensättningen och de allegoriska möjligheterna är närvarande i samtliga Jarls dokumentärfilmer.

Inget av dessa esteticerande inslag och drag är oförenliga med dokumentärgenren, men de visar också hur en film som denna genom sina stilistiska val måste ses som en konstprodukt, och dess syften är alltid förmedlade med hjälp av en genomtänkt estetik.

Ännu ett inslag som inte omedelbart låter sig inläsas i filmens övergripande tematik ska kort diskuteras. Filmen interfolieras med citat från något som, åtminstone för de flesta tittarna, lite gåtfullt kallas mau-mau men som filmskaparen tydligtvis anser det självklart att man känner till. Mau-mau var en kenyansk nationalistisk rörelse som mellan 1952 och 1957 med mer eller mindre våldsamma metoder protesterade mot den brittiska dominansen över landet. Upproret ledde till tusentals döda, till internerande av mau-mau-aktivister och en repressiv politik gentemot Kikuyu, den stam som rebellerna kom ifrån. Rörelsen kom dock att få upprättelse, och när Kenya blev en självständig stat 1963 valdes den tidigare rebelledaren Jomo Kenyatta till dess första president. Upproret kom att stå som symbol för de koloniserade ländernas successiva frigörelse

från den västerländska kolonialmakten, och ordet mau-mau har i engelskan blivit ett verb som i överförd mening betyder att högljutt attackera och fördöma något/någon.

Upproret illustreras dock inte visuellt utan förblir på filmens verbala plan, i form av berättarröst och texttavlor. Parallellerna med mau-mau-upproret och filmens överordnade tematik är heller inte genomskinliga, men följer ett tämligen tydligt retoriskt mönster i vilket också den cancersjuka pojken lidande ingår. För den politiskt medvetna publiken var det troligen inte svårt att se liknelsen mellan nutidsmänniskans rovdrift på naturen och kolonialmakternas övergrepp på en ursprungsbefolkning. I denna associativa liknelse finns också en antydning om att den kenyanska frihetskåren befinner sig närmare något slags äkta omsorg om det levande. Det är en inte helt ovanlig – men ändå problematisk – argumenterande trop, detta att låta ett folk från tredje världen stå som mer anknutet till det naturliga än det västerländska folk som förtrycker eller utnyttjar dem. Tankefiguren sträcker sig åtminstone ända tillbaka till Rousseau, vars tankar om den "ädle vilden" vi finner i *Émile*, och den återfinns i politiskt tillspetsad form också i 60- och 70-talets skildringar av tredje världens folk, som kämpar för att göra sig fria från det imperialistiska oket. De risodlande bönderna i Vietnam är ett exempel som var populärt, inte minst i svensk kulturell offentlighet.⁷ Den mer generella och historiskt korrekta anknytningen mellan rovdrift på naturen och politisk och ekonomisk imperialism är i och för sig inte den heller svår att identifiera.

Så kan alltså de olika sekvenserna, eller berättarplanen om man så vill, i *Naturens hämnd* integreras till en tematisk helhet. Denna helhet är inte så given som man kanske skulle tro, och den förutsätter kunskaper om hur den dokumentära genren fungerar och vad som kan förväntas av den ifråga om representation och estetisk form. Det ekologiska budskapet förmedlas inte obehandlat, utan bryts genom den filmiska teknikens och genrehistorikens prisma.

Retoriska grepp

Ett hermeneutiskt problem med *Naturens hämnd* är att den inte möter något initialt motstånd, då man försöker tolka den. Det råder nämligen ingen större tvekan om att Jarls film är grundad i ett miljöperspektiv, att dess målsättning är att påverka, eller kanske snarare accelerera, åskådarens miljömedvetenhet och i slutändan också förändra dennes handlingsmönster. För att ett studium av filmen ska bli meningsfullt måste en undersökning av detta slag baseras på en analys av tillvägagångssättet. Att

bara konstatera att *Naturens hämnd* är en ekologiskt medveten film räcker inte för att göra en ekokritisk läsning av den, för det är den alldeles för uppenbar i sin intention.

Ett sätt att gå tillväga då man studerar konstnärliga artefakter utifrån ett ekokritiskt perspektiv är att använda sig av en retorisk analys, där de retoriska begreppen kan användas för att tydliggöra strategier och målsättningar med verket. En inspiration till denna typ av läsning finner vi i Greg Garrards *Ecocriticism*, där författaren identifierar en uppsättning troper förknippade med ekologiskt medveten litteratur. Troper är det samlingsnamn man använder för att beteckna avsiktliga, retoriska stilfigurer. Beteckningen används idag ofta som ett samlingsnamn på vilken sorts avvikelser från en uttrycksnorm eller vilka utsmyckningar som helst, i de fall dessa är att betrakta som tillhörande stilistiska eller tematiska traditioner. Troper var ursprungligen förknippade med det talade – och senare det skrivna – språket, men kan idag användas i överförd bemärkelse också på tydliga stilistiska drag i till exempel filmer.

Garrard avgränsar i sin studie åtminstone sju sådana typiska retoriska stereotyper möjliga att förknippa med det ekokritiska perspektivet: det förorenade, pastoralen, det vilda, undergången, boningen (eng. *dwelling*), förhållandet mellan människan och djuren, samt "framtiderna", det vill säga de mer eller mindre hoppingivande inblickarna i planetens kommande tid. Garrard förklarar sitt tillvägagångssätt på följande vis: "I will be reading culture as rhetoric, although not in the strict sense understood by rhetoricians, but as the production, reproduction and transformation of large-scale metaphors."⁸ Väljer vi Garrards tillvägagångssätt är det inte omöjligt att se samtliga dessa troper presenterade i filmen.

För att exemplifiera vill jag bara nämna ett par av dessa troper i anknytning till filmen. En av grundförutsättningarna för "det förorenade" (*pollution*) är att "every element of the rural idyll is torn apart by some agent of change, the mystery of which is emphasised by the use of both natural and supernatural terminology of 'malady' and 'spell'".⁹ De lantliga idyller och vilda landskap vi möter i filmen blir vederbörigen förgiftade av människans åverkan, detta illustreras genom anslående bilder av sjuka, döda och flyende djur, av kalkbombning samt av föröddade miljöer. Också den cancersjuke pojken antas vara "förorenad" av mögelgifter framkallade av kemikaliegödslade grödor. Troligen är detta ett ytterst spekulativ antagande, men helt i enlighet med hur filmen låter förnuftsargument samsas med känslomättade bilder.

De explicita framtidsscenarierna är inte många i filmen, men på ett underförstått vis pekar *Naturens hämnd* ändå hela tiden fram emot det kommande. Den italienske filmskaparen Pier Paolo Pasolinis avslutande uppgivna budskap "Framför oss ligger intet, med ett sista hopp, utan lukt och smak. För arbetarna återstår ännu några få år." ligger helt i linje med filmens attityd. Verket beskriver en narrativ rörelse mot det kommande – den förstörelse som blir följden av den eskalerande ignorans som präglat mänsklighetens resursutnyttjande. Ytterst avser ju filmen att påverka åskådarens framtida handlingsmönster, så att detta mönster blir av ett sådant slag att det aktivt kan motverka uppkomsten av den dystopi som förutspås.

Jarls film är liksom många andra dokumentärfilmer med ett tydligt budskap synnerligen retorisk på ett mer traditionellt sätt än det som Garrard presenterar. Den följer, enligt ett konventionellt sätt att definiera olika typer av dokumentärfilmer, i högsta grad en retorisk form. En sådan filmisk form har fyra grundattribut: den strävar efter att övertyga eller påverka åskådaren mot ett bestämt mål; den är i första hand en opinionsyttring; den använder sig av känslöargument, och sist, men inte minst strävar den efter att långsiktigt förändra åskådarens handlingsmönster.¹⁰ En anledning till filmens genomslagskraft och dess förmåga att framkalla starka känslomässiga reaktioner är att den är ytterst manipulativ i sin ansträngning att påverka åskådaren med retoriska grepp. Medlen för påverkan är på ett illusoriskt vis baserad på rationalitetens grund eftersom filmen vid ett flertal tillfällen refererar till vetenskap och vetenskaplighet, rationalitetens grundverksamhet och fundament. Framför allt är dock de retoriska greppen baserade på två andra former – de så kallade ethos och pathos: särskilt det sistnämnda överväger.

I den klassiska retorikens terminologi urskiljer man tre olika tillvägagångssätt att påverka åhöraren i önskad riktning: genom logos, pathos och ethos. Logos är ett begrepp som motsvarar det latinska ratio, och alltså ger hänvisning till eller inriktar sig på det rationella innehållet i ett tal och till de argument som hänvisar till vårt förnuft. I *Naturens hämnd* använder sig Jarl av förnuftsargument på ett sätt som inte omedelbart låter sig förenas med en kritisk, reflektiv hållning eftersom dessa argument så tydligt kombineras och rentav övertrumpas av känslomässiga reaktioner, av pathos. Pathos är i sin tur "[s]tilfigurer som ska bidra till att ge talet en känslomässig och gripande framtoning [...]. För att väcka åhörarnas känslor använder talaren pathosargument."¹¹ Jarls patetik är till överväldigande grad visuell, och jag ska ge ett par exempel på hur han med

hjälp av bildlösningar tycks vilja framkalla starka och bestående känslor hos åskådaren.

I en lång sekvens får vi se naturbilder av utter, rådjur och uv som tycks lyssna till en spelande tjädertupp, vilken också framträder i bild. I bakgrunden läser speakerrösten upp berättelser om folket mau-mau, och hur de blev vänner med alla djuren. Tempot i sekvensen är lugnt, bilderna vackra, harmoniska, klippen få och rytmiska, och djuren till synes välmående. Bakgrundsljuden består av ytterst diskret, icke-diegetisk musik och tjäderns diegetiska spellåten. Så bryts plötsligt scenen och en odlingsyta med snörräta rader av gröda visas. En traktor som sprutar ut konstgödsel kommer mot oss, och dess motorbuller ökar successivt. Efter en inledande fast kamerainställning, ökar tempot i klippningen; bilderna blir kortare, kameran rörligare, ostadigare, och de diegetiska ljudens volym ökar kraftigt.

Båda dessa sekvenser framkallar onekligen känslor hos åskådaren: den första av lugn och harmoni, den andra av hets och obalans. Särskilt påtaglig blir patetiken då sekvenserna måste ses som kontrasterande. Genom att i ett relativt kort avsnitt, till största delen visuellt och auditivt, kontrastera "orörd" natur med teknisk naturbehärskning kan Jarl här också skapa en kollision av två olika känslotillstånd, och dessutom markera vilket av dessa tillstånd som är det behagliga – och därför det mest eftersträvaransvärda – och vilket av dem som vi bör undvika.

En bit längre in i filmen intervjuas en äldre bonde med en gård i närheten av Gävle. Scenen inleds med en närbild av ett kid som verkar sova. I den följande halvbilden ser vi att den gamle bonden smeker kidet och att det troligen, i enlighet med den information vi får av speakerrösten, är dödfött på grund av missbildning. Skälet till denna missbildning, menar bonden, är kraftfodret som han gett sina djur, ett foder som vad han tror också gett honom allergiska besvär. Djurets och bondens situationer framställs som jämförliga, något som förstärks i och med att båda ligger respektive sitter som på ett ömsint parporträtt.

Trots dessa känslomässigt starka sekvenser är det nog rimligt att se inslagen med den cancersjuka pojken som de mest pathosfyllda, särskilt eftersom de låter åskådaren konfronteras med ett mänskligt lidande för vilket vi kan känna empati, då reaktionerna på sorg, oro och smärta omedelbart kan identifieras och förstås. Pojkens smärtfyllda cancerbehandling är, liksom det djuriska lidandet vi ser i bild, också den ett resultat av den misshushållning av naturens resurser och det övervåld som sker mot naturen.

Vi kan konstatera att Jarls användning av ethos också det dominerar över förnuftsargumenten. Vid ett studium av retorikens begrepp finner man ganska snart att ethos är svårare att enkelt definiera än begreppen logos och pathos. En definition, föreslagen av Göran Hägg, lyder på detta sätt: "Etos är de egenskaper som gör att talaren väcker förtroende genom sin personlighet. Men vilka det i sin tur är och hur det går till är man ganska oklar över under antiken, och i modern tid ger uttolkarna mycket olika besked om saken."¹² Den romerska retorikern Quintilianus menade att ethos till skillnad från pathos syftade på "långvariga känslor" vi kan förknippa med dagens begrepp "engagemang". Känslorna och engagemanget var dock alltid kopplat till personen som framförde talet, och något som gav denne trovärdighet. En förutsättning för denna trovärdighet är att vi åhörare kan övertygas om att talaren är en moraliskt högtstående person.¹³

Hägg fortsätter sitt resonemang avseende ethos på följande sätt:

Dels är det vad vi med ett annat antikt ord med komplicerad historia idag brukar kalla auktoritet. Den kan i sin tur vara moralisk, politisk, professionell, vetenskaplig eller rent personlig, som när skådespelare i kraft av sitt kändisskap yttrar sig i allsköns frågor från sex och samlevnad till vikten av att förtära någon viss sorts choklad.¹⁴

Detta tämligen krassa resonemang om ethos kan utan vidare överföras på bonden Nisse som i *Naturens hämnd* får stå för det ursprungliga, rena och enkla. Jag har tidigare nämnt Rousseau som inspirationskälla och nödvändig förgrundsfigur för denna typ av idealisering av det enkla. I den ekokritiska traditionen finns också en anknytning till Martin Heidegger och dennes filosofi om platsen och det nödvändiga beboendet av en särskild lokal plats, något som på svenska ibland har kallats för "rotadhet", på engelska "dwelling". Begreppet är inte helt enkelt, men det betyder bland annat att människan ska skapa sig en plats i vilken hon finner sig vara hemma och för vilken hon tar ansvar.

What, then, for Heidegger is dwelling? It is the term he used in his later philosophy for that authentic form of being which he set against what he took to be the false ontologies of Cartesian dualism and subjective idealism. We achieve being not when we represent the world [...] but when we stand in a site, open to its being, when we are thrown or called. The site is then gathered into a whole for which we take on an insistent care (*Besorgung*).¹⁵

Nisse är en person som genom filmens bilder och ljudband framträder som en rotad individ, som på ett heideggerskt sätt bebor sin plats. Miljön han befinner sig i präglas av enkelhet och närhet, till både jord, husdjur och vild natur. Han rör sig hemtamt genom omgivningarna och interagerar, bland annat genom en nedtonad klädstil och ett ömsint närmande till sina djur, med den plats han bebor. Han utstrålar härvidlag en övertygande trygghet. Sannolikt uppfattas han som i högsta grad trovärdig och ses, med Hellsongs ord, som "en rättskaffens person", på vilken man kan lita, och vars ord kan få en att handla i enlighet med hans önskan och vilja.¹⁶ Till detta adderas en jämtländsk dialekt som lägger till en social stildimension till hans beteende.¹⁷ Inte bara genom miljön verkar han präglad av sin bakgrund, också hans sätt att använda språket signalerar en tydlig rotadhet i en norrländsk landsbygd. Miljön kan vagt kopplas till begreppet "pastoral", vilket Garrard och andra bland annat definierar som en plats som befinner sig på avstånd från och fungerar som korrektiv till det industrialiserade och urbana.¹⁸ Bilderna av Nisses vardag på sin gård introduceras av slående vackra miljöbilder av en vild och otämd natur, kontrasterade med den kultiverade idyll han bebor. Dessa bilder får man anta är tagna i närheten av hans boställe och avsedda att definiera gränserna för hans odling, men också visa hans närhet till det odelat "naturliga".

Hans dialekt ger tydliga signaler till den svenske åskådaren, för vilken denna typ av språklig stil är en kulturell stereotyp intimt förknippad med ett slags trygg omsorg, händighet och klarhet. För en svensk tittare, som såg *Naturens hämnd* då den hade premiär 1983, var troligen associationerna till centerpartiets ordförande Thorbjörn Fälldin oundvikliga. Fälldin växte upp som bondson i Ångermanland och drev själv ett jordbruk. Hans ethos liknar Nisses i det att han i den svenska rikspolitiken kom att stå för något genuint folkigt, enkelt och äkta. Han framförde sina synpunkter på en lantlig, lite ålderdomlig dialekt; han bar, liksom Nisse, enkla kläder och rökte pipa. Hans övertygelse var fast och han skulle aldrig kunna "dagtinga med [s]in övertygelse", som han deklarerade när han motsatte

sig en fortsatt utbyggnad av kärnkraften. Att Fälldin under sin tid som partiledare dessutom kom att förknippas med den gryende svenska miljörelsen gör att Jarls val av intervjuobjekt knappast kan sägas vara tillfälligt. I Nisse fångas alla de konventionella bilder av svensk, lantlig omsorg in, samtidigt som dessa bilder kontrasteras mot det industriella, det moderna och det miljöförstörande och passas in i en dåtida politisk kontext.

Djur och människa

Bilderna av de skadade och döda djuren ingår i den uppsättning ekokritiska tropor som används för att rikta mottagarens uppmärksamhet på människans övergrepp på naturen. Filmen förstärker denna tropes verkan genom att låta kameran vila på en död vitfågel, en padda pudrad med kalk och döda fiskar, som underförstått är förgiftade. Som en analog metafor fungerar i detta sammanhang också sekvenserna med den cancersjuka pojken vars öde, liksom djurens, är ett resultat av antropocentrisk hybris och hänsynslöshet, ledande till disharmoni. Garrard noterar denna analogi: "Humans can both be, and be compared to, animals. There is, therefore, an extensive 'rhetoric of animality' [...] that is as functional in descriptions of human social and political relations as it is in describing actual animals."¹⁹ Genomgående för *Naturens hämnd* är denna underförstådda koppling mellan det mänskliga och det animaliska. Den cancersjuka pojkens lidande är analogt med det lidande Nisses djur drabbas av; den allergiske bonden och den missbildade killingen har skadats av samma gift. Mykotoxinerna respektive kraftfodret antas vara orsak till deras respektive sjukdomstillstånd. Och deras utsatthet för människans etiskt förkastliga förgiftning av naturen är reciprok. Bonden Nisses omsorg om djurens foder kan ses som en parallell till den omsorg den moderna sjukvården visar den cancersjuka.

Med Nisse Nilsson är det dock mer bevänt än vad man från början kunde ha anat. En av de mest problematiska sekvenserna i *Naturens hämnd* skildrar hur han genomför ett experiment som går ut på att han utfodrar sina får med säd som dels gödslats med naturgödsel, dels med konstgödsel. Nisse tar en näve naturodlad säd och visar hur kornen är rena och friska. Därefter gräver han fram en näve ur säcken med konstgödselad säd och presenterar resultatet. Kornen är mögliga, svartnade och luktar illa. Möglet antas producera mykotoxiner. I nästa scen berättar speakerrösten att vi nu ska fortsätta experimentet genom att se vad som händer när hans

får matas med det mögliga fodret. Utgången är väntad – ett får börjar hosta, ett dör, ett föder ett dödfött lamm.

Jarl använder en förment rationell argumentationslinje när han låter bonden genomföra sitt "experiment". Dels genom att ordvalet hämtas från en rationalistisk tradition (Nisse genomför ett "forskningsprojekt"), dels genom att visuellt betona det vetenskapliga utförandet (små, markerade odlingsytor, säckar märkta med särskilda sifferkombinationer). För åskådaren skapar tillvägagångssättet möjligen en trovärdighet genom användningen av konventionella tecken för förnuft. Man bör dock utan större svårigheter kunna hävda att den retoriska metod Jarl främst använder sig av aktiverar åskådarnas pathos, det vill säga deras känslomässiga reaktioner. Bilderna av och Nisses reaktioner på den konstgödslade säden; fåren som intet ont anande slukar fodret och därefter hjälplöst vinglar omkring förgiftade griper oss, även om vi – som väl är troligt – skulle tvivla på undersökningens tillförlitlighet.

Låt oss helt kort se på experimenten ur ett djurrättsligt perspektiv. Med filosofen Peter Singers ord kan vi utgå ifrån att "[f]örmågan att kunna lida och njuta är en förutsättning för att man skall kunna hysa några intressen överhuvudtaget, ett villkor som måste uppfyllas innan vi kan tala om intressen på ett meningsfullt sätt"²⁰. Med denne kan vi också konstatera att "[o]m en varelse lider finns det inget moraliskt rättfärdigande för att inte ta hänsyn till detta lidande"²¹. Nisse måste rimligen ha varit medveten om att hans "experiment" skulle framkalla lidande hos fåren, och begår därför i Singers utilitaristiska perspektiv en moraliskt felaktig handling eftersom "[s]märta och lidande är något ont och bör förhindras eller minskas, oavsett vilken ras, kön eller art den lidande varelsen tillhör"²². Nisses djur lider och känner smärta som resultat av hans experiment, och han hade, som agerande människa, haft all möjlighet i världen att förhindra och minska detta lidande.

I det skede den svenska miljörorelsen befann sig 1983, när filmen hade premiär, tycks det dock inte ha funnits något utrymme för att betrakta de lidande fåren som etiskt problematiska. De utsätts mycket medvetet för Nisses "experiment" på ett sätt som vi idag nog tämligen ofreflekterat måste se som ett övergrepp lika etiskt förkastligt som det som eventuellt sker vid konstgödning. Om inte värre. Vår tids diskussioner om och aktioner för djurens rätt tvingar åskådaren att betrakta sekvensen som ytterligare ett mänskligt våldförande på ett försvarslöst, men ingalunda själlöst djur. Det Nisse utför, med filmskaparens benägna tillstånd, är ett djurförsök utan etiska band. I vilken mån det finns en realitet bakom det händelseförlopp

som registreras är omöjligt att veta, men i filmens dokumentära kontrakt ligger att åskådaren åtminstone uppfattar händelsen som autentisk. Den skildras också så.

En annan frågeställning som infinner sig handlar om dessa experiment verkligen någonsin kan sägas vara motiverade. Singers svar på vilket djurförsök som är etiskt godtagbart är följande: "[O]m ett eller till och med ett dussin djur skulle vara tvungna att utstå experimentet för att tusentals människor skulle kunna botas, då skulle jag anse att det är rätt och förenligt med ett jämlikt beaktande av intressen att utsätta djuren för experimenten. Detta är åtminstone det svar en utilitarist måste ge."²³ Detta kan omöjligt vara fallet med Nisses experiment. Här ställs vi dock inför ett tankeproblem. *Naturens hämnd* var, mycket beroende på sin starka retoriska förförelsekraft, troligen en anledning till att den politiska diskussionen om förurning, övergödning, konstgödsel och kraftfoder tog fart. Och i ett kontextuellt perspektiv kan vi kanske tillskriva den en del i de framsteg som trots allt skett när de gäller de miljöproblem Jarl presenterar i filmen. Ett översiktligt studium av aktuella forskningsrapporter om förurningen, kväve- och fosforgödsling visar att trots att dessa miljöfaror fortfarande är aktuella, har deras åverkan på de naturliga miljöerna successivt minskat sedan 1980-talet, då Jarls film gjordes.²⁴ Om dessa tydliga effekter av ett ökat miljömedvetande och en aktiv miljöpolitik på ett ytterligt avlägset sätt är resultatet av ett fåtal fårs lidande är omöjligt att veta. Att *Naturens hämnd* tillsvidare åtminstone i detta avseende måste ses som en etiskt svårsmält film är dock otvetydigt.

Noter

¹ Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: Dialogos, 2003), s. 306.

² Se t.ex. Ingrid Esping, *Kampen om verkligheten: Stefan Jarls Modstrilogi ur ett historiskt och teoretiskt perspektiv* (Stockholm: Hjalmarson & Högberg, 2001).

³ "Icke-diegetisk" innebär här att den befinner sig utanför den omtalade världen som filmen presenterar. Den saknar "förankring i fiktionens universum", se t.ex. Lars-Gustaf Andersson, & Erik Hedling, *Filmanalys: en introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999), s. 26.

⁴ Se Rick Altman, *Film/Genre* (London: BFI Publishing, 2006), s. 18 och Stephen Neale, *Genre* (London: BFI Publishing, 1980), s. 28.

⁵ Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001), s. 28 f.

⁶ Furhammar (2003), s. 170.

- ⁷ Se t.ex. Sara Lidmans *Samtal i Hanoi* (Stockholm: Bonnier, 1966) och Folke Isakssons *Bilder från norra Vietnam* (Helsingborg: Fyra förläggare, 1975).
- ⁸ Greg Garrard, *Ecocriticism* (London & New York: Routledge, 2004), s. 7.
- ⁹ Ibid., s. 1 f. Författaren utgår här från miljörelsens klassiska text – Rachel Carsons *Silent Spring* från 1962.
- ¹⁰ David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (Boston: McGraw-Hill, 2003), s. 140 f.
- ¹¹ Peter Cassirer, *Huvudlinjer i retorikens historia* (Lund: Studentlitteratur, 1997), s. 32.
- ¹² Göran Hägg, *Praktisk retorik* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003), s. 228.
- ¹³ Ibid., s. 229.
- ¹⁴ Ibid., s. 230.
- ¹⁵ Jonathan Bate, *The Song of the Earth* (London: Picador, 2000), s. 261. Se också Garrard (2004), s. 108-136.
- ¹⁶ Lennart Hellspong, *Konsten att tala: handbok i praktisk retorik* (Lund: Studentlitteratur, 1992), s. 35.
- ¹⁷ Ibid., s. 106.
- ¹⁸ Garrard (2004), s. 33 ff. Se också Terry Gifford, *Pastoral* (London & New York: Routledge, 1999).
- ¹⁹ Garrard (2004), s. 140.
- ²⁰ Peter Singer, *Praktisk etik* (Stockholm: Thales, 1996), s. 60.
- ²¹ Ibid.
- ²² Ibid., s. 63.
- ²³ Ibid., s. 68.
- ²⁴ Se t.ex. Carl-Axel Fall, "Optimism sprider sig", i *Sveriges Natur* 5/2003, hämtat på <http://www.snf.se/sveriges-natur/artikel.cfm?CFID=449177&CFTOKEN=58757137&id=484>, 2006-09-13, Mårten Aronsson, "Bevara våra sista ängar", *Fakta* 28, juni 1999, hämtat på <http://www.snf.se/pdf/dok-jordbruk-angsfakta.pdf>, 2006-09-13 och Eva Salomon, "Hushållning med växtnäring – växtnäringens förluster", i *Ekologiskt lantbruk*, Svenska naturskyddsföreningen, Rapport 2000, hämtat på <http://www.snf.se/pdf/rap-jordbruk-vaxtnaring.pdf>, 2006-09-13.

Referenser

- Altman, Rick, *Film/Genre* (London: BFI Publishing, 2006).
- Andersson, Lars-Gustaf & Erik Hedling, *Filmanalys: en introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999).
- Aronsson, Mårten, "Bevara våra sista ängar", *Fakta* 28 (1999), hämtat på <http://www.snf.se/pdf/dok-jordbruk-angsfakta.pdf>, 2006-09-13.
- Bate, Jonathan, *The Song of the Earth* (London: Picador, 2000).
- Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (Boston: McGraw-Hill, 2003).

- Cassirer, Peter, *Huvudlinjer i retorikens historia* (Lund: Studentlitteratur, 1997).
- Esping, Ingrid, *Kampen om verkligheten: Stefan Jarls Modstrilogi ur ett historiskt och teoretiskt perspektiv* (Stockholm: Hjalmarson & Högberg, 2001).
- Fall, Carl-Axel, "Optimism sprider sig", i *Sveriges Natur* 5 (2003), hämtat på <http://www.snf.se/sveriges-natur/artikel.cfm?CFID=449177&CFTOKEN=58757137&id=484>, 2006-09-13.
- Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: Dialogos, 2003).
- Garrard, Greg, *Ecocriticism* (London & New York: Routledge, 2004).
- Gifford, Terry, *Pastoral* (London & New York: Routledge, 1999).
- Hellspong, Lennart, *Konsten att tala: handbok i praktisk retorik* (Lund: Studentlitteratur, 1992).
- Hägg, Göran, *Praktisk retorik* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003).
- Isaksson, Folke, *Bilder från Norra Vietnam* (Helsingborg: Fyra förläggare, 1975).
- Lidman, Sara, *Samtal i Hanoi* (Stockholm: Bonnier, 1966).
- Naturens hämnd*, Stefan Jarl (1983).
- Neale, Stephen, *Genre* (London: BFI Publishing, 1980).
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001).
- Salomon, Eva, "Hushållning med växtnäring – växtnäringens förluster", i *Ekologiskt lantbruk*, Svenska naturskyddsföreningen (2000), hämtat på <http://www.snf.se/pdf/rap-jordbruk-vaxtnaring.pdf>, 2006-09-13.
- Singer, Peter, *Praktisk etik* (Stockholm: Thales, 1996).

Medverkande 2007

Petra Hansson är doktorand i didaktik vid Institutionen för didaktik, Uppsala universitet där hon arbetar inom det tvärvetenskapliga projektet "Naturmöten och miljömoraliskt lärande – en tvärvetenskaplig studie av utbildningspraktiker för hållbar utveckling utifrån miljödidaktiska, miljöetiska och miljöhistoriska perspektiv" som syftar till att fördjupa det vetenskapliga kunskapsunderlaget för miljömoraliskt lärande. Hennes forskningsintresse är att undersöka ekokritikens didaktiska möjligheter till lärande av miljömoraliska värderingar inom ramen för utbildning för hållbar utveckling.

Tora Holmberg är forskare i sociologi vid Centrum för genusvetenskap, Uppsala. Forskningsintresset är natur-kultur-relationen i vetenskaplig teori och praktik. Tidigare projekt är representationer av beteendegenetik i vetenskap och media (i boken *Vetenskap på gränsen*), förståelser av den biologiska kroppen inom genusvetenskap (*Samtal om biologi*) och nu om djurförsök i projektet "Dilemmen med transgena djur".

Fredrik Karlsson har sin bakgrund inom teologi och biologi. Han doktorerar i etik vid teologiska institutionen i Uppsala, där han också undervisar i djuretik, miljöetik och global etik. I sin forskning undersöker han hur relationen mellan djur och människa påverkas då man försöker ge djur rättigheter. Ett återkommande delproblem i detta arbete är om, och i så fall hur, etisk teori och praktik kan påverka varandra.

Annika Källholm har en magisterexamen i religionspsykologi och är intresserad av den roll mytopoetisk erfarenhet spelar i vår upplevelse av och våra föreställningar kring vad det innebär att vara människa i världens väv. Hon uppskattar att man inom ekokritiken lyfter fram både den kreativt gestaltande impulsen och den kritiska situation planeten jorden nu befinner sig i. Dessutom ser hon i ekokritikens reflektion kring pedagogiska och praktiska aspekter av natur-text-relationen – såsom exkursioner, övningar i spontant skrivande och medvetenhet kring gruppprocesser – en intressant utvidgning av ramarna för vad som utgör akademisk verksamhet.

Anne Odenbring är verksam som bibliotekarie vid Uppsala universitetsbibliotek och kombinerar detta arbete med olika litterära och kreativa projekt. Hennes avhandling "*There's a bad time coming*": *ecological vision in the fiction of D. H. Lawrence* från 2001 är bland de första arbetena i Sverige som belyser ett författarskap från ett ekologiskt perspektiv.

Håkan Sandgren är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Högskolan Kristianstad. Hans forskning rör frågor om platsens poesi och om ekologisk medvetenhet och idealism i svensk litteratur, särskilt poesi. Han studerar också hur ekologiska och gröna idéer framträder i spel- och dokumentärfilm.

Sven Lars Schulz har en bakgrund i kulturvetenskap och ekologi. Han har arbetat på CEMUS, Centrum för miljö- och utvecklingsstudier, sedan 2001, och var med att initiera och genomföra kurser i ekokritik på magister- och doktorandnivå sedan 2003. Hans magisteruppsats är en ekokritisk studie av den tyske författaren Ernst Jüngers reseskildring *Myrdun*.

Robert Österbergh skriver på en avhandling om LANGUAGE/post-LANGUAGE-poesi vid Engelska institutionen, Uppsala universitet. Han har varit engagerad vid CEMUS, Centrum för miljö- och utvecklingsstudier sedan 1998 där han bl.a. tagit initiativ till kurserna "Den globala ekonomin: miljö, utveckling och globalisering" och "Livsfilosofi och det moderna samhället" och han deltog i framtagandet av CEMUS första kurs inom området ekokritik. Under läsåret 2006/2007 är Robert gästdoktorand vid University of California i Berkeley.

