

LYRISK KOMPLEKSITET I ANTROPOCEN: EIN FORMORIENTERT, BEREKRAFTIG LITTERATURDIDAKTIKK

Per Esben Myren-Svelstad

Samandrag

Med utgangspunkt i Inger Hagerups dikt «Kvelden lister seg på tå» utforskar artikkelen moglegheitene for ein berekraftig litteraturdidaktikk som legg vekt på kompleksitet og uhygge. Teoretisk lener artikkelen seg på omgrepet «det sublime» slik det blir definert av Immanuel Kant og utlagt av den økologiske tenkaren Timothy Morton. Vidare byggjer lesinga av diktet på teori om lyrikk som affektiv form og på dei hermeneutiske implikasjonane av Kristin Hallbergs ikonotekstomgrep. Desse tilnærmingane framhevar spennet mellom det trygge og det uhyggjelege i diktet, og artikkelen utforskar korleis lyrikk for born kan stimulere evna til å dwele ved kompleksitet og det uavklåra. Slik kan litteraturdidaktikken byggje opp under ein berekraftig, audmjuk veikskap overfor omverda.

Nøkkelord: Inger Hagerup, barnelyrikk, økokritikk, det sublime, berekraftig litteraturdidaktikk

Abstract

Based in an analysis of Inger Hagerup's poem «Kvelden lister seg på tå» [«Evening comes tiptoeing»], the article explores the possibilities for a sustainable literature education prioritizing complexity and the uncanny. The theoretical foundation is the concept of «the sublime» as defined by Immanuel Kant and interpreted by the ecological thinker Timothy Morton. Furthermore, the reading of the poem draws on theories of the lyric as affective form, as well as the hermeneutic implications of Kristin Hallberg's concept of iconotext. With these approaches, the article highlights the tension in the poem between the sense of safety and the uncanny, thus exploring how poetry for children can foster an ability to dwell in complexity and uncertainty. In this way, literature education can stimulate a sustainable, humble weakness towards the environment.

Keywords: Inger Hagerup, children's poetry, ecocriticism, the sublime, sustainable literature pedagogy

Erfaringa av eit dikt

Inger Hagerups kjende dikt «Kvelden lister seg på tå» tek form av ein båndull med ein voggande, hypnotisk rytme:

Kvelden lister seg på tå
over kløverengen.
Himlen har tatt stjerner på.
Alle barn skal sove nå,
sove søtt i sengen.

Melk og brød fra krus og fat
er så gode venner
med en liten trett krabat
som skal spise aftensmat
med små melketenner.

Og to røde lette sko
setter vi på matten.
Er så slitne begge to.
Men nå skal de stå i ro
hele hele natten.

Natten kommer svart og stor.
Alle ting blir borte.
Seil i mørke lille jord,
med en liten gutt ombord,
i sin lille skjorte!

(Hagerup 1970, upag.)

Rytmen i orda og dei taktfaste rima skaper ei stadig tilfredsstilt forventning om gjentaking. Men samtidig påkallar diktet nokre potensielt uro-skapande spørsmål: Kva er «kløverengen»? Korleis kan mjølk og brød vera vener? Kvifor er skorne så slitne? Og kvifor er den vesle guten heilt åleine i det store skipet som er jorda? Diktet skildrar ei stemning av utmatting, einsemd og mørker. Det tvitydige blikket – utspekulert? strengt? moderleg mildt? – til den personifiserte natta i det fyrste oppslaget (fig. 1), og dei store og tomme, einsfarga flatene i det andre (fig. 2) forsterkar kjensla av uhygge som kontrasterer med situasjonen elles. Slik skaper diktet ei erfaring av det *sublime*, i kantiansk forstand: Naturen, skriv Kant, er sublim «utelukkende fordi den hever innbildningskraften slik at den fremstiller de tilfeller hvor sinnet kan føle sin bestemmelses naturoverskridende sublimitet» (Kant 2008, 82). Det sublime ligg i lesarens sinnstilstand snarare enn i kunstverket i seg sjølv. Diktet tvingar tanken ut over grensene sine.

Det kantiansk sublime er sentralt i den forståinga av økologisk lesing denne artikkelen byggjer på. I det følgjande skal eg analysere diktet til Hagerup, i samspel med illustrasjonane til Paul René Gauguin, som eksempel på det eg kallar ei økologisk-affektiv lesing. Målet er å vise korleis det å leggje vekt på dei affektvekkjande formaspekta i ei litterær tekst kan skapa merksemd om kompleksitet, og tolmod med det vi ikkje kan forstå fullt og heilt.

Eit vidare mål med artikkelen er å bidra til ei alternativ tilnærming til bruk av økokritisk teori i berekraftig litteraturundervisning. Særleg vil lesinga danne motvekt til det veksande feltet *empirisk økokritikk*, der ein ser etter effektane litterære tekster med miljøengasjert tematikk har på lesaren. Eit problem med dette feltet er at fordi lesarane av klimafiksjon gjennomsnittleg er yngre, meir politisk liberale og meir miljøengasjerte enn andre, er det lite truleg at slike tekster kan fungere som trojanske hestar for berekraftige haldningar (Schneider-Mayerson 2018, 479). Med andre ord: Mykje økokritikk har som premiss at lesarane – som for eksempel skuleelevar – har mangelfulle

haldningar som må endrast på, men det er ei sær s utrygg antaking. Eg vil difor hevde at det ikkje er utvikling av berekraftige haldningar litteraturen er best eigna som verktøy for. I staden kan litterær lesing gje reiskapar for å takle det usikre, det som kan forståast på mange måtar, og langsam, reflektert tenking. Dette er *også* berekraftskompetansar (jf. Wiek, Withycombe, og Redman 2011).

Fordi eg har utvikla dette generelle teoretiske resonnementet om samanhengen mellom litterær lesing og berekraft i større breidd annanstad,¹ vil eg i denne artikkelen fokusere på moglegheitene i ei konkret, litterær tekst. Eg har valt å framheve lyrikksjangeren, mellom anna fordi konsentrerte, lyriske tekster er tenlege for å vie merksemd til form. Tradisjonelle økokritiske lesingar legg etter mitt syn oftast hovudvekta på innhaldet, dvs. representasjonen av forholdet mellom mennesket og det ikkje-menneskelege, medan formdimensjonen blir mindre påakta.² I den økologisk-affektive lesemåten, som eg gjer greie for i neste del, står derimot det affektive potensialet til forma i forgrunnen, medan innhaldet må forståast i eit komplekst samspel med dette potensialet.

Hovudgrunnen til valet av «Kvelden lister seg på tå» som eksempel er at dette er mellom dei meste kjende dikta til Inger Hagerup, ein nyskapande forfattar i norsk barnelitteratur. Som Hagerup-forskaren Małgorzata Bien-Lietz formulerer det: «[H]un forsøkte verken å oppdra, belære eller moralisere. Hun fokuserte derimot konsekvent på barnas persepsjon og opplevelse av verden» (Bien-Lietz 1998, 60). Det sterke barneperspektivet hjå, og klassikarstatusen til, Hagerup er grunnar nok i seg sjølve til å reaktualisere tekstene hennar i ein notidig berekraftsdidaktikk. «Kvelden lister seg på tå» byr på ein spennande, ikonotekstuell kompleksitet som kan danne grunnlag for å reflektere over samanhengen mellom lyrikklesing og økologisk tenking. Dette inneber likevel ikkje at eg nyttar diktet som eksempel fordi eg meiner at det eksplisitt tematiserer økologi, miljøvern eller berekraft. Lesinga tek utgangspunkt i ein økologisk tankegang som kviler på at *alle* tekster på eit eller anna nivå gjev innblikk i samanhengen mellom menneskeleg og ikkje-menneskeleg, levande og ikkje-levande. I denne samanhengen er særleg den britiske økokritikaren Timothy Morton ein viktig premissleverandør. Etter hans syn krev økologisk medvit at vi les alle dikt med blikk for økologi, uavhengig av kva dei handlar om (Morton 2007, 79). Til slutt i artikkelen drøftar eg korleis denne lesemåten kan vera ein måte å integrere berekraftstematikk og økologiske spørsmål i litteraturredidaktikken på.

Lyrikk er magisk: affekt, økologi, form

Lyrisk lydrepertisjon og rytme har frå dei tidlegaste kulturar vore knytt til det rituelle, inkantatoriske og spirituelle (Welsh 1978, 133). Den tyske litteraturforskarer Hugo Friedrich argumenterer i ein kjend studie for at modernistisk lyrikk representerer ein reaksjon på at naturvitskapen snevrar inn feltet for kva som er mogleg og fjernar mysteriet frå verda. Lyrikkens svar på dette er «fantasiens ekstreme magtudvidelse» (Friedrich 1968, 60). No ville det bera gale av stad å kalla Hagerup ein modernistisk poet. Men poenget til Friedrich er at modernismen forsterkar ein protesttendens som har lege i lyrisk poesi sidan romantikken (sst., 162). Det er altså ikkje fordi Hagerup er modernist, men

¹ Sjå Myren-Svelstad 2020.

² Kritikken av ei overdriven vektlegging av representasjon i økokritisk forskning har òg vorte framført tidlegare. Sjå t.d. Dana Phillips (2003).

fordi ho er ein lyrikar i *moderniteten* det er særleg relevant å undersøkje korleis «fantasiens magtudvidelse» i poesien hennar kan ha erkjenningsmessige konsekvensar.

Potensialet for å skapa ny erkjenning og dimed endre verda heng saman med at lyrikksjangeren tradisjonelt har hatt ein meir direkte verdsinngripande funksjon enn dei andre storsjangrane epikk og dramatik. Den amerikanske teoretikaren Jonathan Culler har påpeikt at Aristoteles definerer dramatisk og episk diktning som *mimesis*, altså etterlikning av karakter og handling. Dimed seier ikkje Aristoteles noko om lyrikk, fordi dei lyriske sjangrane vart i gresk antikk rekna som talehandlingar og ikkje som ein representasjon av noko (Culler 2017, 35). Lyrisk diktning påstår ikkje noko om verda, «but can claim a place among creative and world-changing modes of language that bring into being that to which they refer or accomplish that of which they speak» (Culler 2017, 15). Den franske filologen Barbara Cassin forklårar at greske førestillingar om slike *performative* talehandlingar må forståast gjennom omgrepet *epideiksis*, som har to aspekt. For det fyrste inneber det å vise fram noko framfor nokon; for det andre inneber det å få det ein viser fram, til å stå for noko anna – som eksempel eller paradigme (Cassin 2011, 141). Vidare understrekar ho at det er ved å kunna laga noko *meir* ut av det ein viser fram, at talaren viser seg som poet i tydinga «skapar» (sst., 142).³ Poet er altså den som med ein språkleg epideiksis – skriftleg eller munnleg – endrar verda direkte (sst., 142-143). Slik sett er det magiske i lyrikken integrert i forståinga av sjangeren frå dei tidlegaste teoriane om språk og litteratur.

Oppfatninga av at lyrikk ikkje fyrst og fremst er ein representerande eller mimetisk sjanger, men ein sjanger som har ein verdsskapande verknad, utgjer ei fruktbar didaktisk kopling med nyare affektorienterte teoriar om litteratur. Til dømes har den tyske litteraturforskarer Hans Ulrich Gumbrecht teke til orde for å nytte *stemning* [«Stimmung»] som analyseomgrep for å koma forbi den dikotomiske haldninga til litteraturens referensialitet i moderne litteraturvitskap. På den eine sida står dekonstruksjonen, med avvisinga av at språkleg verdsreferanse i det heile er mogleg; på den andre sida står marxismens tiltru til at litteraturen kan gje tilgang til ei utanomlitterær verkelegheit (Gumbrecht 2017, 9). Som alternativ føreslår altså Gumbrecht å sjå bort frå representasjon som primært interessefelt, og heller vende blikket mot *stemning*. Dette inneber

at vi er merksame på den tekstuelle dimensjonen til dei formene som omgjev oss og kroppane våre som potensiell, fysisk realitet og som dimed kan utløyse ‘indre kjensler’, utan at det nødvendigvis er kopla inn eit representasjonsnivå (dette kan alltid, men er aldri nøydd til, å vera tilfelle). [...] Faktisk er det ein særleg affinitet mellom det å resitere tekster og ‘stemningsdimensjonen’.⁴

Sjølv om Gumbrecht ikkje bruker omgrepet, ligg det nær å forstå skildringa av *stemning* som ein parallell til *affekt*. Vanlegvis definerer ein affektar i motsats til kjensler; der dei

³ Det franske ordet Cassin bruker, «faiseur», kjem av verbet «faire» [«å laga», «å skapa»], og er slik ein parallell til ordet «poet» av det greske verbet *poiein* [«å skapa»]. «Faiseur» har òg tydinga «svindlar», «bløffmakar».

⁴ «‘Stimmungen lesen’ heißt immer auch, dass wir aufmerksam sind auf die textuelle Dimension der Formen, welche uns und unseren Körper als potentielle physische Realität umgeben und so ‘innere Gefühle’ auslösen können, ohne dass dabei notwendig eine Ebene der Repräsentation eingeschaltet sein muss (dies kann immer, aber muss nie der Fall sein). [...] In der Tat existiert eine besondere Affinität zwischen dem Rezitieren von Texten und der Dimension ‘Stimmung’» (Gumbrecht 2017, 13, mi omsetjing).

sistnemnde er språkleggjorde, er affektar førspråkleg og kroppsleg intensitet (Massumi 2002, 27). I litteraturvitskapleg samanheng blir affektomgrepet gjerne knytt til ei spinozistisk-deleuziansk forståing av forholdet mellom lesar og tekst. I grove trekk handlar dette om at litterære tekster er *modale*; dei ber på virtuelle (ikkje-aktualiserte) tydingar, som fyrst blir aktualiserte idet ein lesar les dei. Lesar og tekst *affiserer* kvarandre; teksta aktualiserer noko virtuelt i lesaren – reaksjonar, kjensler, spørsmål – men dette kviler på at lesaren aktualiserer noko virtuelt i teksta. Å lesa litteratur er dimes ikkje ei flukt vekk frå verda inn i ein meir eller mindre adekvat representasjon, men ein prosess der verda blir endra. Det virtuelle i den verda lesaren så langt kjenner, blir aktualisert og dannar slik ei ny verd (Citton 2017, 268). Med bakgrunn i forståinga av lyrikk nemnd ovanfor, kan vi seia at diktekunsten ikkje *reflekterer* verda, men derimot epideiktisk utvidar feltet for det virtuelle.

Eg vil hevde at medvit om dei affektive sidene ved lyrikk kan forståast som ei form for økologi, med referanse til Mortons idé om *den økologiske tanken*. Han definerer dette som det å tenkje samanhengen («interconnectedness») mellom alle vesen: «a practice and a process of becoming fully aware of how human beings are connected with other beings – animal, vegetable or mineral» (Morton 2010, 7). Heilt sentralt er det at denne tenkjemåten er vesensforskjellig frå naturdyrking. I fleire bøker kritiserer Morton naturomgrepet for å vera ein romantisk, idylliserande konstruksjon som er til hinder for verkeleg økologisk medvit (jf. Morton 2007, 2010). I staden argumenterer han for at vi må erkjenne det uomgriplege, forstyrrende og ureine i det ikkje-menneskelege: «The more ecological awareness we have, the more we experience the uncanny. Any environmentalism that edits this out is incomplete» (Morton 2010, 54). Vi møter stadig andre vesen, menneskelege og ikkje-menneskelege, som vi ikkje umiddelbart kan forstå, og som forstyrrar oppfatninga vår av oss sjølve og omverda. Og om vi prøver å søkje tilflukt i urørt natur, vil vi snart oppdaga plastavfall i skogen, eller kjenne den sure nedbøren drype på skallen. Den økologiske tanken anerkjenner og øver opp aksept og tolmod for alt dette gotisk-unheimlich forstyrrende – det som knyter lesar (individ) og tekst (verd) saman i affektive band.

Vidare koplur Morton den økologiske tanken til det kantiansk sublime som grunntrekk ved menneskesinnet:

Ecology exists in the thinking of Kant, who held that the human mind radically transcends its material conditions. When he imagines the power of the sublime to open our minds to the powers of reason, Kant envisions measuring a tree by the height of a man. The tree becomes a way of measuring a mountain; mountains measure the diameter of Earth; Earth measures the Milky Way. And the Milky Way measures what Kant calls the ‘the immense multitude of such Milky Way systems.’ Soaring from a tree to the immensity of space like Milton, Kant performs the vastness of the ecological thought. (Morton 2010, 95)

Ein litteraturdidaktikk med utgangspunkt i den økologiske tanken kan integrere den virtuelle, sublime erfaringa som er del av lyrisk epideiksis. Sagt på ein annan måte: I kraft av å utvide erkjenninga, ved å vise fram *noko* som bringar fram *noko meir*, kan lyrikken bidra til ei rikare, både lystfylt og urovekkjande, erkjenning av samanheng. Her lyt sjangeromgrepet «lyrikk» forståast like mykje som ein lesemåte eller eit sett lesarforventningar som essensielle strukturar i ei særskilt tekst. Sjangergrenser er notorisk

ustabile, og både forteljande og dramatiske tekster kan fungere epideiktisk. Men med bakgrunn i Cullers og Cassins refleksjonar om lyrikksjangeren kan ein hevde at dei tekstene vi normalt kallar «lyriske», er dei som i sterkast grad prioriterer epideiksis framfor mimesis.

Nettopp dette er ein grunn til å fokusere det analytiske blikket på forma og dei affektive verknadene ho har, og setja innhaldet – dvs. kva vi potensielt kan lære om miljøet – meir i periferien av synsfeltet. Gumbrecht har teke til orde for å leggje meir vekt på form som produksjon av *nærvær* til fordel for å rekonstruere *mening* (Gumbrecht 2004). Likeins har Culler framheva den somatiske kvaliteten til lyrisk repetisjon (2017, 138). Å bli fanga i ein rytme, eit rimmønster eller andre parallellismar knyter eit dikt til kroppen på andre måtar enn ein roman. Analyseomgrep som «versfot», etter takta dei greske rapsodane trampa, og «enjambement» av fransk «enjamber» («skreva over») illustrerer dette. Slik sett har lyriske sjangertrekk eit større potensiale til å ikkje *knyte* lesaren *til* verda (som om knuten nokon gong hadde losna), men å gjera lesaren *merksam* på korleis ho er filtra inn i ei verd av moglegheiter.

For fylgjer vi Morton, er det dessutan nyttelaust å tenkje seg ein Natur «der ute» som «vi» (utanfor Naturen) kan lære noko om, og det gjev likeins lite mening å tenkje at somme tekster tematiserer økologi, miljø og det ikkje-menneskelege, medan andre ikkje gjer det. Morton drøftar sjølv dei didaktiske moglegheitene i den økologiske tanken ved å vise til Derridas slagord «il n'y a pas d'hors-texte». ⁵ Dette tyder, ifylgje han, ikkje at alt er ein språkleg konstruksjon, men derimot at ei tekst ikkje er eit uavhengig, einskapleg, eller sjølvtilstrekkeleg objekt. Ei tekst ber heilt bokstaveleg på spor av søppel, delfinar, plutonium og isopor (Morton 2012, 159). Trur du det ikkje? Kva for materiale er arket eller skjermen du les dette, laga av? Kva slags atom kvervlar rundt i lufta i rommet du sit i? Kva kan forfattaren ha ete dagen før teksta vart skriven? Slik det er umogleg å trekkje ei grense mellom Natur og ikkje-Natur, er det uråd å trekkje ei grense mellom teksta og ikkje-teksta.

Såleis utvidar og nyanserer den økologiske tanken det *allereie dei gamle grekarane* tenkte om lyrikk. Lyrikk er epideiktisk på det viset at han både viser fram og alltid peiker ut over seg sjølv og genererer medvit om det vi trur ligg utanom. Men i røynda er dette ein del av diktet. For å nå fram til ei slik erkjenning av samanheng, treng vi ein langsam og kontemplativ lese måte: «Derrida advocated ‘slow reading’, a careful, painstaking attention to things that saw their faults and their strengths, their crinkly, worn edges and their smooth, well-worn surfaces. [...] An environmentally sensitive way of reading» (Morton 2012, 163). For dekonstruksjon er, som den nederlandske pedagogen Gert Biesta har poengtert, ein *affirmativ* filosofi (Biesta 2013, 38).

⁵ I tråd med Mortons tolking av dette uttrykket føreslår eg den norske omsetjinga «det finst ikkje noko utanomtekstleg». Det må òg påpeikast at der Morton finn bakgrunnen for økologisk tenking i dekonstruksjon, er Gumbrechts stemningsomgrep, som nemnt, meint som eit alternativ til dekonstruksjonens haldning om at litterær referensialitet er umogleg. Eg meiner likevel at det ikkje er noko paradoks å setja desse teoretiske tilnærmingane i samanheng, enkelt sagt fordi Morton nok ville hevda at Gumbrecht gjev eit forteikna eller misforstått bilete av dekonstruksjonen. Det er ikkje dekonstruksjonen, men strukturalismen, som hevdar at «everything is made of language, like some Matrix-like hallucination» (Morton 2012, 159). Dekonstruksjonen minner oss snarare på at «even the Matrix depends upon human bodies, software code and gigantic battery-like structures» (sst.).

Ein uhyggjeleg bårsull

«Kvelden lister seg på tå» er bygd opp av fire strofer med fem versliner i kvar. Sjølv om alle verslinene fylgjer eit trokéisk trimeter, er det ei systematisk veksling mellom dei. Fyrste, tredje og fjerde lina i kvar strofe har ei forlenging, ei ekstra, trykktung staving, som dannar opptakt til neste versline, medan den andre og femte lina har totalt seks stavingar kvar og dimed er utan opptakt. Den «suverene versbehandlinga» Hagerup er kjend for (Bien-Lietz 1998, 67), omfattar òg rimmønsteret, der langlinene rimar på kvarandre og likeins kortlinene, slik at vi får ei blandingsform av kryssrim og omsluttande rom på forma *abaab*, som blir fornya i kvar strofe. Utover at det er teikn på teknisk meisterskap, er forma sær harmonisk på det viset at teksta ikkje har nokon semantisk-formelle brot eller klanglege dissonansar.

Hagerup unngår konsekvent enjambement på ordnivå, noko som ville øydelagt leseflyten. Verse målet skaper ei forventning om at kvar langline skal føre over i neste vers, før femtelina rundar av strofa. Det er naturlegvis ikkje tilfeldig at det er tre langliner i kvart vers; som i eventyret er det slik at når noko blir gjenteke to gonger, forventar vi oss ei tredje gjentakning, ei forløyning, før vi er klare for avslutninga. På setningsnivå finst det like fullt enjambement som strekkjer seg over to eller fleire vers. Her skil andrestrofa seg ut ved å utgjera éin einskild periode. Den korte pausen mellom «venner» og «med» er potensielt overraskande, i og med at perioden *kunne* ha slutta etter «venner». Men det er ikkje «melk og brød fra krus og fat» som er vener med kvarandre; dei er vener med «krabaten». Den kontrollerte bruken av enjambement på setningsnivået inneber såleis at barnet som les, eller blir lese høgt for, blir innlemma i diktet på ein uventa måte. Ordet «krabat» utgjer slik ei indirekte apostrofering av barnet diktet vender seg mot, noko som har ein parallell i den eksplisitte apostroferinga av jorda framfor barnet i sistestrofa.⁶ Sluttlina «Seil i mørke, lille jord,/med en liten gutt ombord/i sin lille skjorte!» utgjer på det viset ein *totum pro parte*, der jordkloten står i staden for den vesle guten som i og med denne figuren blir ein einsleg kosmonaut.

Den trokéiske rytmen i diktet mimar talespråksrytmen, dvs. det dominerande forleddstrykket i norsk. Både rimoppbygginga, den metriske progresjonen og naturlegvis dei konkrete motiva *natt* og *svevn* plasserer diktet i sjangeren *bårsull*. Rytmen er voggande og hypnotisk, men òg inkantatorisk fordi han dreg lesaren med i diktet og oppmodar til å halde fram lesinga. Det messande inntrykket rimmønsteret gjev som repetisjon, er eitt aspekt av det magiske ved lyrikken, og til dømes Northrop Frye har påpeikt den tette samanhengen mellom bårsullen, inkantatorisk repetisjon og det draumeaktige (Frye 1957, 278-279). Som Culler har poengtert, koplur rim saman det som ved fyrste augnekast ikkje høyrer saman, og frigjer dimed mennesketanken frå sine eigne grenser i ei sublim erfaring (Culler 2017, 185). For kva er samanhengen mellom «jord» og «ombord»? Det er berre i lyrisk-økologisk tenking at den enorme jorda kan forminskast til eit skip.

Samstundes utgjer desse verbale og auditive trekka berre éi side ved «Kvelden lister seg på tå». For denne fyrste barnediktsamlinga frå Inger Hagerups hand er òg ei biletbok i tråd med den ofte siterte definisjonen frå den svenske litteraturforskarer Kristin

⁶ I og for seg ligg dette nærare den opphavlege tydinga av omgrepet *apostrofe*, av gresk «apostrophein» [«å vende seg bort»]. Apostrofen innebar at lyrikaren vende seg bort frå publikum og tala til ein guddom eller ikkje-menneskeleg gjenstand.

Hallberg: «en barnbok med en eller flera bilder på varje uppslag» (Hallberg 1982, 164).⁷ Det visuelle er sentralt i dei fleste lyriske tekster – jf. Fryes (1957) kjende skilje mellom *babble* og *doodle* – og arbeid med lyrikk i form av biletbøker er didaktisk nyttig fordi det kan automatisere merksemda om rolla det visuelle spelar òg i meir unimodale skrifttekster.

Som Hallberg framhevar med det i dag etablerte ikonotekstomgrepet, utgjør samspelet mellom bilete og verbaltekst den «eigentlege teksta» i ei biletbok. Eit element i biletboksdefinisjonen som derimot ikkje alltid blir framheva, er at dette er eit *hermeneutisk* omgrep: «Dvs. det är först i läsarsituationen när den implicerade interaktionen bild/text förverkligas som 'bilderbokstexten' blir en realitet» (sst., 165). Også ikonoteksta er med andre ord *virtuell*, altså noko som fyrst blir aktualisert i ei konkret fortolkingshandling. I dette at ikonoteksta er hermeneutisk, ligg det at lesaren vekslar mellom å oppfatte og fortolke verbaltekst og bilete, og uvilkårleg vil freiste å finne samanhengar mellom dei. Biletboksteksta dannar affektive band som kan gjera lesaren merksam på både hugnadlege og disharmoniske samanhengar.

«Kvelden lister seg på tå» startar på høgre blad av same oppslaget som det føregåande diktet, «Når det knirker i porten», sluttar (fig. 1). Slik verbalteksta har ei harmonisk veksling i versemål og rimmønster, viser båe desse dikta ei rytmisk veksling i fargebruken mellom raudt, svart, kvitt og blått. Sisteoppslaget til «Når det knirker i porten» har ei heilfigurteikning i raudt av «Jens Sønnavind», ein underleg kimære med hestehovud, mennesketorso og ubestemmeleg dyreaktige bein, som held to sekker med vind. Dette vesenet – den galopperande vinden – blir ein parallell til teikninga som rammar inn dei to fyrste strofene i «Kvelden lister seg på tå». Øvst på sida er eit antropomorft skuggevesen teikna i svart, med kvite stjerner i ei hand og svarte i den andre. I tillegg er det iført eit halvmåneforma hovudplagg som òg har ei stjernerekke på. At berre augo og ein fleirtydig smilande munn er synlege på andletet til figuren, og at blikket, som Jens Sønnavind sitt, er retta ned mot venstre, gjer at figuren på ei og same tid trekkjer lesarens blick til seg og styrer det mot den djupraude figuren på andre sida av oppslaget. Sidan det nedst på sida er teikna inn to raude skor på ei matte, blir lesaren oppmoda om å «tenkje inn» kroppen til skuggevesenet, som dimed blir ståande i ein parallell positur med Jens Sønnavind. Både verbaltekst og bilete lagar dimed epideiktisk medvitsutvidande personifiseringar av ikkje-taktile fenomen og hjelper lesaren å gripe dei med tanken. Her er det relevant å trekkje inn ein observasjon frå lyrikkforskaren Heinz Schlaffer, som meiner at *demonisering* er eit betre omgrep enn det bagatelliserande «personifisering». For ved overføringa av menneskelege eigenskapar til ikkje-menneskelege skapningar dannar det seg uhyggelege hybridar [«unheimliche Zwitterwesen»] som overskrid grensa mellom levande og dautt, materie og ånd (Schlaffer 2012, 59). Schlaffers demon-omgrep høver godt saman med Mortons tanke om uhygga som kjenneteiknar økologisk tenking. Heller enn uttrykk for ei djupøkologisk kjensle av harmoni kan levandegjeringa gjennom apostrofe, personifisering, eller for den del samspelet bilete–verbaltekst skapa møte med det demoniske.

Samspelet mellom verbaltekst og bilete kunne i utgangspunktet karakteriserast som komplementært, i og med at dei to semiotiske systema fyller tolkingshola til kvarandre (Nikolajeva og Scott 2006, 12). Men denne komplementariteten er like fullt berre halve

⁷ Det blir ofte lagt til at oppslaga skal ha ein narrativ og/eller dramaturgisk heilskap. I *Så rart* er det ein tydeleg tematisk samanheng i undringsmotiva i dei fleste dikta, men det er verd å merke seg at Hallberg ikkje føreset ein slik samanheng.

historia, for det verkeleg interessante grepet er etter mi meining samspelet mellom den ikonoteksta det fyrste oppslaget utgjer, og det andre. Der symmetrien i teikningane av Jens Sønnavind og Kvelden i det fyrste oppslaget oppmodar til å fortolke skorne som dei Kvelden listar seg rundt med, fortel verbalteksta om skorne på det neste oppslaget (fig. 2). Dei raude skorne skal stå og kvile seg på matta, medan den heilsvarte Kvelden svevar med hendene i vêret over det som truleg er ei eng. Skorne høyrer altså til «krabaten» båsullen omtalar, og det komplementære forholdet er eit anna i det andre oppslaget enn i det fyrste. Skjønnlitteraturen tvingar oss til å alltid stille spørsmål ved det vi trur vi veit og revurdere oppfatninga vår av verda (Citton 2017, 290). Opplevinga av dette diktet er i høgste grad ei oppleving av å halde tanken i rørsle, av å veksle mellom bilete og verbaltekst, og slik heile tida generere nye tankar.

Den komplekse ikonoteksta

Utover at ikonoteksta stadig blir revurdert i lesinga, er det eit viktig aspekt i diktet at det er *rart*. Slik spelar det saman med tittelen på boka, for som Hallberg påpeiker, må vi tenkje at ei og same bok har ikonotekster på fleire nivå: «[...] hela verket har en ikonotext, likaväl som varje uppslag, varje sida, osv. har sin ikonotext» (1982, 165). Kva er det som er «så rart» i diktet, og korleis kan vi fortolke det i eit økologisk perspektiv? I ein analyse av Hagerups lyrikk for born skriv litteraturforskarer Magne Drangeid at «[b]åde i illustrasjon og verbaltekst har natten menneskelig fremtoning, en skapning som uvegerlig visker ut konturene av hverdag og klode. Diktet desentrerer barnet og vever det sammen med de aller nærmeste ting og kloden som et skip i universets hav» (Drangeid 2020, 253). Denne samanvevinga skjer ikkje minst gjennom at barnelesaren, gjennom revurderinga av komplementariteten i ikonoteksta, på eit vis tek på seg Kveldens skor. Og merk at der Drangeid omtalar «natten» som menneskeleg, har eg så langt referert til «skapningen» som «Kvelden». Ikonoteksta opnar for båe tolkingane, noko eg kjem attende til nedanfor.

Som vi har sett, er samanvevinga mellom barnet og omverda ikkje idylliserande, men snarare melankolsk og mørk. Diktet manar fram ei surrealistisk draumeverd der former og figurar flyt over i kvarandre, samtidig som dei reine flatene i det visuelle uttrykket skapar tydelege silhuettar og grenser mellom dei ulike komponentane i biletet. Om biletkunsten til Paul René Gauguin har det treffande vore skrive: «Hans verden er den klassiske klarheds – men alltid under hensyn til det som fantasien og sansen for formerne skænker i tilgift» (Rhode 1969, 14). Illustrasjonane høver med den strenge og tydeleg klassiske forma i verbalspråket som skapar inntrykket av ein båsull. Samtidig peiker motiva i sistestrofa mot isolasjon og ei sublim erfaring av å vera eit lite vesen i ei agevekkjande stor verd. Guten i båten er vendt i motsett retning av Kvelden på motstående side i oppslaget, som for å understreke einsemda på ferda. Samspelet mellom bilete og verbaltekst gjer det heller ikkje søkt å lesa diktet som ei allegorisk skildring av døden: «Alle ting blir borte».

Båten som bilete på menneskets reise gjennom verda og livet finn vi i kristen ikonografi, så vel som hjå ein annan sentral, norsk barnelyrikar, André Bjerke. I diktet med ein tittel etter det franske ordet for båsull, «Berceuse», ligg det nær å finne eit intertekstuell førelegg for sluttdiktet i *Så rart*:

Sov, sov, lille mann.
Livet er en drøm.
Over mørke morildvann

seiler du mot nattens land.
Alle er alene.

[...]

Ensomt suser vår planet.
Livet er en drøm.
Intet vet vi. Det vi vet
er at alt er ensomhet.
Alle er alene.

(Bjerke 1946, 73-74)

Men av ein eller annan grunn framstår «Kvelden lister seg på tå» som meir sublimt, der «Berceuse» kallar på merkelappar som *melankolsk*. Bjerke oppnår ikkje å skremme eller skapa eit snikande ubehag av den typen Hagerup gjer. Kanskje kjem det av kontrasten mellom det vesle skipet – med det vesle, einslege barnet om bord – og «universets hav». I tillegg er det ein påfallande kontrast mellom den harmoniske rytmen og det transcendentale i reisa ut mot stjernehimmlen. Det «himmelstrevande» i diktet blir forsterka av nettopp spennet mellom ei slik reise og ei av dei mest kvardagslege erfaringane som er: å gå til sengs om kvelden.

Kvardagens rekvisittar, skorne og golvmatta, peiker mot noko jordnært, igjen i kontrast til båten, som i illustrasjonen nærast ser ut til å sveve i lause lufta. Poetisk skaparkraft, hevdar Schlaffer, viser seg i at dikt gjer menneska merksame på det prisverdige i det kvardagslege som vi elles ikkje legg merke til – og dette skjer idet vi kroppsleggjer diktet ved å lesa det (Schlaffer 2012, 38). Berre ved å seia fram diktet, bringar vi noko nytt inn i verda, ei røyst som ikkje finst der frå før, og som omformar rommet ho ovrar seg i. «[T]he voice and the room are mutually determining» (Morton 2007, 48). Dette er på line med Gumbrechts påstand om at stemninga kjem tydelegast fram i resiteringa, og med Cassins tanke om epideiksis som ei talehandling som skaper noko *meir* ut av det føreliggjande. Diktet aktualiserer det virtuelle og koplar realitet og fantasi saman, slik t.d. flygefiskane øvst i biletet gjev bilete til ein annan grenseoverskridande kontrast ved å vera både undersjøiske og flygande. Den eine fisken er på veg ut av høgre biletkant, og har snuten peikande oppover, ein visuell sidevendar som òg understrekar rørsle mot himmel og verdsrom. I staden for at konturane av kvardagen er viska vekk, kan ein hevde at nettopp det at kvardagen både visuelt og verbalt er med, gjer biletet av båten endå mykje meir ufatteleg. Dette kan sjåast som eit døme på Mortons poeng om at avgrunnen mellom menneske og verd «terrifies-inspires us with the power of our mind» (Morton 2010, 130). Det er noko udefinerbart urovekkjande, kanskje spesielt for barnelesaren, å sjå seg sjølv som ein tom, kvit silhuett i ein stor svart båt – eit lite vesen åleine på ein kolossal klote.

Eit siste «art» element som må kommenterast, er dei menneskeliknande figurane. Ikkje berre er «Jens Sønnvind» visualisert som ein underleg hybrid; også «Natten» blir skildra verbalt på ein kompleks, og potensielt angstframkallande, måte: «Natten kommer svart og stor./Alle ting blir borte». Men samtidig skaper diktstrofene ei forskyving mellom dei personifiserte, og abstrakte, fenomena Natten, Himlen og Kvelden. Sistnemnde «lister seg på tå», Himlen «har tatt stjerner på», og Natten kjem altså «svart

og stor». Skuggevesenet i illustrasjonane kan fungere som illustrasjon på alle desse handlingane. Dei blir på den eine sida åtskilde gjennom å bli skildra i kvar sine harmonisk avrunda versliner, men samtidig blanda saman i illustrasjonen av skuggevesenet. På dette punktet er ikonoteksta *kontrapunktisk* heller enn *komplementær*.

Illustrasjonen gjev inntrykk av eit blidt, moderleg vesen med tydeleg byste og kjønntypisk, langt skjørt. Både Skuggevesenet, Jens Sønnavind og den voggande verbaltekstlege rytmen gjev lesaren noko som på ei og same tid er ukjent og utrygt og kjent og trygt. Dei kan forståast som det Morton kallar *strange strangers*, det som bryt inn i det kjende og ikkje kan rasjonaliserast bort. Denne framande som bryt inn, er likevel ikkje nødvendigvis ukjend:

[U]ncanny familiarity is one of the strange stranger's traits. Only consider anyone who has a long-term partner: the person they wake up with every day is the strangest person they know. The future future and the strange stranger are the weird and unpredictable entities that honest ecological thinking compels us to think about. (Morton 2013, 123–124)

Som Bien-Lietz skriv om Hagerups barnelyrikk: «Diktenes innhold er tilpasset barnas erfaringsområde og forestillingsverden, noe som imidlertid ikke utelukker at disse sfærene kan utvides» (1998, 69). Diktet til Hagerup presenterer og presenterer epideiktisk det underlege som Morton meiner at vi må omfamme og bli verande i. Det verbale formspråket er sentralt i denne samanhengen, fordi det alltid «kastar» lesaren framover i diktet. Det er ope og genererer ei kompleks ikonotekst, og dimed også komplekse reaksjonar i lesaren eller tilhøyraren. Det viser oss noko framandt, som aldri blir heilt forløynt – versemålet er utkrope i så måte – og utgjer sluttdiktet i samlinga, som dimed tek med lesaren ut i det ukjende, dit flygefiskane fer.

Å takle det usikre som «veik» lesar

Spørsmålet om korleis litterære tekster *representerer* forholdet mellom mennesket og det ikkje-menneskelege, er grunnleggjande i økokritisk teori (jf. Marland 2013, 846). Derimot har eg ovanfor lagt mest vekt på dei affektivt stemnings- og nærværsskapande elementa i *forma*. Gjennom denne langsame, dvelande lesinga har eg freista å sjå krikar og krokar; eg har ynskt å påpeike det som er lystfylt og trygt og samstundes melankolsk og urovekkjande. Morton (2012, 163) kallar dette ein «environmentally sensitive way of reading», fordi økologisk tenking ifylgje han må ta innover seg at fleire motstridande element kan eksistere samtidig. Difor må ein økologisk etikk la det ikkje-identiske eksistere (sst., 162). Eit dikt er alltid ikkje-identisk med seg sjølv, fordi det fungerer epideiktisk; virtualiteten blir aldri uttømd. Korleis desse teoretiske og analytiske innsiktene kan koma til nyttes i ein berekraftig litteraturdidaktikk, skal eg drøfte i denne siste delen.

Den britiske litteraturforskaren Timothy Clark er mellom dei som argumenterer mot oppfatninga av at kritiske analysar av antroposentrisme i litteraturen gjer lesaren til ein betre økoborgar (Clark 2015, 189). Slik skriv han seg inn i ein større tendens i litteraturvitskapen til å problematisere kva for ideologisk effekt litterær lesing og undervisning eigentleg kan ha. Amerikanske Rita Felski utgjer ei viktig røyst i denne postkritiske tendensen, når ho polemisk skriv: «We slide from close readings of works to causal claims about their social impact, as if these two activities were somehow

synonymous» (Felski 2015, 171). I nokon grad har postkritikken røtene sine i Susan Sontags klassiske essay «Against Interpretation» (Sontag 1996 [1966]), der Sontag argumenterer for at fortolking gjer kunsten – og verda – fattigare. I sterk kontrast til Felski (2008), som tek utgangspunkt i at litteraturen har *bruksverdi*, er Sontag grunnleggjande imot å gjera litteraturen til ein reiskap *for* noko. Når eg likevel trekkjer essayet hennar fram her, er det fordi ho minner oss om at tradisjonelle litteraturvitskaplege innfallsvinklar til fortolking «[take] the sensory experience of the work of art for granted, and [proceed] from there» (Sontag 1996, 13). I staden oppmodar Sontag om å ikkje undersøkje dei mimetiske teknikkane i eit kunstverk – korleis speglar det verkelegheita? – men i staden å merke seg *erfaringa* av det: Korleis ser teksta ut? Korleis kjennest ho ut? Kva er overflata av dette diktet? For henne er det ein motsetnad mellom den rituelle og magiske erfaringa av kunst og mimetiske teoriar (sst., 3–4). Og viss økologi handlar om å bli merksam på samanhengar og å kjenne på korleis teksta spelar saman med kroppane våre, kleda vi har på oss og rommet vi sit i, og korleis ho kanskje vekker ubehag eller merkelege spørsmål, burde vi vel nettopp starte med den sanslege opplevinga. Vi lyt finne omgrep for å fange inn måten litterære verk grip tak i oss, og får oss til å føle både velvære og ubehag. Dette inneber likevel ikkje at litterær lesing skal degenerere til føleri, men at affektar kan danne utgangspunkt for fortolking, det Felski kallar ein *affektiv hermeneutikk* (Felski 2015, 177–178). Der Sontag altså vil unngå fortolkinga som reduserande prosess, set Felskis omgrep, saman med idéen om det sublime i økologisk tenking, ord på korleis affekt og formmerksemd snarare kan fungere *utvidande* for fortolkinga. Dette kan forståast som ein annan type hermeneutikk enn den Sontag og Gumbrecht polemiserer mot.

Ved å argumentere for berekraftsverdien av affekt er eg på line med Drangeid, som i sine nylesingar av Hagerup tek til orde for å «løse ut diktenes didaktiske potensial» ved å «oppgradere statusen til den umiddelbare litterære opplevelsen. [...] Læreren må forstå at spontan opplevelse ikke er motpol til refleksjon, men forutsetning for refleksjon» (Drangeid 2020, 256-257). Like fullt er eg ikkje overtydd av dikotomien Drangeid skisserer mellom at dikt i litteraturundervisning «oppfattes [...] som vanskelige, ubegripelige, gåtefulle» på den eine sida og at dei framstår som «opplevelsesrike åpninger mot verden» på andre sida (sst.). Tvert om meiner eg det finst gode haldepunkt for å hevde at det vanskelege og uomgriplege *kan* by på verkelege opningar mot noko utanom det ein allereie kjenner (jf. Johansen 2019).

Grunnen til at den affektive opplevinga bør byggje bru over til ei anerkjenning av kompleksitet, er Clarks analyse av «antropocen» som «terskelkonsept».⁸ I og med erkjenninga av det antropocene, hevdar Clark, har vi gått over terskelen til ein epoke der grensene for effektane av kulturell representasjon blir tydelege. Når vi blir tvunga til å tenkje på ein global skala, innser vi at det er ei rekkje faktorar – økonomiske, meteorologiske, mikrobiologiske – som endrar planeten over lange tidsrom, og som eitt menneske aldri kan ha full oversikt over (Clark 2015, 21). Vidare inneber dette at vi aldri kan vita sikkert kva som er historisk signifikant, og kva som er uviktig (sst., 52). T.d. kan ei presumptivt lita mengd utslepp utgjera eit enormt karbonfotavtrykk dersom utsleppa blir akkumulerte over lang tid. Clark er dimed kritisk til økokritiske lesingar som har som føremål å skapa samforstand og harmoni mellom mennesket og andre livsformer. Vi kan

⁸ *Antropocen* er som kjent eit føreslege omgrep for den geologiske epoken vi er inne i, der menneskelege handlingar er den fremste drivkrafta for endringar i omverda (Crutzen og Stoermer 2000).

ikkje føresetja at den ikkje-menneskelege andre er fredeleg og velvillig, og vi må halde moglegheita open for at mennesket er grunnleggjande forureinande (Clark 2015, 152-153). Slik opnar han for å vektleggje det disharmoniske og dei mørke sidene ved økologisk tenking, på eit vis som er på line med Mortons oppmoding om å anerkjenne den framande framande.

Med dette som premissar, kva for rolle kan eigentleg litterær lesing spela? Resonnementet eg prøver å utvikle her, er at litteraturen kan setja oss i kontakt med epideiktisk og virtuell kompleksitet ved å la fleire svar, fortolkingar og perspektiv vera gyldige samtidig. Særleg meiner eg at lyrikken kan framheve det som kan sjå lite og uviktig ut (jf. Culler 2017, 259), og dimed få oss til å dvele ved, og undre oss over, samspelet mellom det lokale og det globale, det individuelle og det kollektive. Denne merksemda om samanheng og samspel er altså ikkje alltid, eller eingong fyrst og fremst, lystfylt. I staden for idylliske kjensler for ein romantisert, pastoral natur som blokkerer for ei erkjenning av det smertefulle, skrekkelege og uavklåra i å vera eit menneske som lever i verda, treng vi hjelp med å erkjenne mørkret og det uavklåra i den situasjonen vi er i. Det ikkje-menneskelege, den framande framande, kan i økologisk tenking ikkje observerast og leggjast inn under eit harmoniserande, djupøkologisk omgrep om at «‘alt liv er fundamentalt sett ett’» (Næss 1974, 86). I staden treng vi ei realitetsorienterande og paradoksal erkjenning av at vi aldri vil få full oversikt, samtidig som tanken vår kan skremme oss med å strekkje seg ut over det vi trur vi kan tenkje – «[terrify-inspire] us with the power of our mind» (Morton 2007, 130). Det er ei slik lesarerfaring som kan utkrystallisere seg i «Kvelden lister seg på tå». Diktet fungerer som eit innbrot i tenkinga, samtidig som vi blir påminte at vi ikkje kan sjalte ut det fysiske miljøet frå den lesinga vi gjer. Det handlar om både det fysiske miljøet som blir skildra i ei tekst, men òg den omverda vi er vikla inn i, i sjølve lesehandlinga. Det handlar om kjensla av papiret, temperaturen i rommet, stemma som les høgt, og kløen i augo på sengekanten. Diktet grip inn i alt dette, og endrar verda i og med at det genererer affektar som kan vera både behagelege og ubehagelege. Det gjer oss merksame på lesingas mørke økologi.

Sjølv om desse poenga truleg kan vera gjeldande, med tilpassingar, også for andre sjangrar, er dette resonnementet også meint som motvekt til ei ukritisk oppvurdering av mimetiske narrativ. Filosofen Galen Strawson meiner tanken om at menneske ikkje berre erfarer livet som ei forteljing, men at vi *bør* gjera det, er feilslegen:

It's well known that telling and retelling one's past leads to changes, smoothings, enhancements, shifts away from the facts, [...]. The implication is plain: the more you recall, retell, narrate yourself, the further you risk moving away from accurate self-understanding, from the truth of your being. (Strawson 2004, 447)

Likeins kunne ein argumentert for at alle forsøk på å skapa forteljingar om forholdet mellom mennesket og det ikkje-menneskelege, er feilslegne. I antropocen er dette endå meir sant, i den grad den globale skalaen handlingane våre ovrar seg på, ikkje er noko vi kan ha oversikt over. I mykje, særleg postkolonial, økokritikk er det ein tendens til å påpeike vanskaner med å fange inn økologiske endringar i narrative former, og utforske alternative måtar å representere dei på (Marland 2013, 85–854). Kanskje lyt vi stille det grunnleggjande spørsmålet om det å redusere økologiske endringar til mimetiske narrativ er unødvendig – og skadeleg – i utgangspunktet?

Litteraturarbeid kan rive oss ut av det vande – ikkje for at vi skal nå fram til nye svar, men for at vi skal venja oss til å leva i spørsmålet. Denne forma for litteraturarbeid står i motsats til tanken om at litterære tekster skal gje oss svar på korleis vi lever berekraftig, og går snarare i møte med Biestas tanke om *veik* utdanning. Han definerer dette med bakgrunn i John Deweys omgrep om «weak communication», dvs. ein prosess som ikkje berre er radikalt open og udestimert, men også generativ og kreativ (Biesta 2013, 35). På same viset må den veike sida av utdanninga dyrkast. Det vil seia at utdanning ikkje er retta mot, og mælt etter, fastlagde kriterium for korleis elevane skal bli, men heller handlar om at undervisaren bringar noko nytt inn i ein situasjon og skaper *rom* for at fridom kan skje (sst., 44). Dette strid sjølvstøtt mot ein målstyringsideologi, men er meir pedagogisk berekraftig:

The educational way, the slow, difficult, frustrating, and weak way, may therefore not be the most popular way in an impatient society. But in the long run it may well turn out to be the only *sustainable* way, since we all know that systems aimed at the total control of what human beings do and think eventually collapse under their own weight, if they have not already been cracked open from the inside before. (Biesta 2013, 4)

Litterær lesing er stjerneeksempelet på det Biesta kallar den «vakre risikoen» i utdanning; vi risikerer alltid at elevar kjem fram til andre forståingar enn det læraren gjer. Men nettopp i dette at litterære tekster kan utgjera eit frirom frå det målretta, ligg den store moglegheita i dei for den økologiske tanken. Gjennom langsamt arbeid med dette kan vi øve opp tolmod, toleranse for fleire tolkingar, og halde det fleirtydige, usikre og potensielt ubehagelege levande.

Audmjuk økokritikk: å komplisere framfor å forklåre

Denne tilnærminga til økokritisk litteraturdidaktikk og berekraft i norskfaget må ikkje oppfatast som ei rein avvising av tilnærmingar som legg vekt på representasjon, og dimed innhaldet, i litterære tekster. I staden har eg freista å utvikle eit kritisk konfronterande resonnement omkring korleis vekt på formdimensjonen kan utgjera eit alternativ. For å nemne berre eitt eksempel på potensielle blindsoner i innhaldsorienterte tilnærmingar: I ein grundig analyse av den populære, samiske ungdomsromanen *Mellom verdener* undersøker Jonas Bakken berekraftsbodskapen i romanen. I lesinga hans blir reindrift med hjelp av motoriserte køyretøy omtala som «ikke fullt så bærekraftig» som reindrift utan dette (Bakken 2018, 241). Men Bakken presenterer ikkje nokon analyse av kva for slags reindrift eller andre former for naturforvaltning som er meir berekraftige enn andre. Påstanden byggjer på ein premiss om at det «tradisjonelle» i urfolks levestil må vera meir berekraftig enn ein moderne livsstil. Men Clarks utlegging av det antropocene som terskelkonsept minner oss nettopp om at det som på eitt tidspunkt og éin stad kan sjå ut som miljøvern, i tidas fylde kan medverke til miljøødelegging på globale nivå (Clark 2015, 53). Kva for konsekvensar kunne det fått, økologisk og sosiopolitisk, om reindriftsfolk gjekk attende til einast ikkje-motoriserte arbeidsmåtar? Kan hende ville effektane vore positive, sett frå eit berekraftsperspektiv – kan hende ikkje. Berekraftsspørsmålet representerer ein kompleksitet som litterær form kanskje ikkje kan *forklåre*, men potensielt utvikle evna vår til å *takle*.

Norskfaget, og litteraturforskarar som vil jobbe økokritisk-didaktisk, treng å vise seg audmjuke overfor andre fag. Nokre spørsmål høyrer ikkje til norskfagets gebet. Litterær lesing og refleksjon, derimot, gjer det. Kanskje skal ikkje norskfaget ha som mål å gje elevar svar på kva berekraftig utvikling er, men heller setja elevar i stand til å undre seg over samanhengane, dekonstruere naturomgrepet, og tolerere at alle svar og løysingar i det antropocene er førebelse. Dette ville innebera å – paradoksalt – stimulere til veikskap, og det krev at litteraturlæraren tek den risikoen det utgjer når fortolkinga tek ukjende vegar.

Litteratur

- Bakken, Jonas. 2018. «Målet Anne Saras *Mellom verdener* og utdanning for bærekraftig utvikling.» I *Fantastisk litteratur for barn og unge*, red. Svein Slettan, 231-253. Bergen: Fagbokforlaget.
- Bien-Lietz, Malgorzata. 1998. «Inger Hagerups diktning for barn. Barnepoesi som sprenger litterære grenser.» *Årboka litteratur for barn og unge 1998*:59-71.
- Biesta, Gert. 2013. *The Beautiful Risk of Education, Interventions: education, philosophy, and culture*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Bjerke, André. 1946. *Regnbuen*. Oslo: Aschehoug.
- Cassin, Barbara. 2011. «La performance avant le performatif ou la troisième dimension du langage.» I *Genèses de l'acte de parole dans le monde grec, romain et médiéval*, red. Barbara Cassin og Carlos Lévy, 113-147. Turnhout: Brepols. <https://doi.org/10.1484/M.MON-EB.4.00117>
- Citton, Yves. 2017. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris: Éditions Amsterdam.
- Clark, Timothy. 2015. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London: Bloomsbury Academic.
- Crutzen, Paul J., og Eugene F. Stoermer. 2000. «The 'Anthropocene'». *Global Change Newsletter* (41):17-18.
- Culler, Jonathan. 2017. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press. <https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2017-02-02>
- Drangeid, Magne. 2020. «Poetiske passasjer til naturens omverdener – en øko-didaktisk lesning av Inger Hagerups barnedikt.» I *Grønsegængere og grænsedragninger i nordiske modersmålsfag*, red. Nikolaj Frydensbjerg Elf, Tina Høegh, Kristine Kabel, Ellen Krogh, Anke Piekut og Helle Rørbech. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Felski, Rita. 2008. *Uses of Literature*. Oxford: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781444302790>
- Felski, Rita. 2015. *The Limits of Critique*. Chicago & London: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226294179.001.0001>
- Friedrich, Hugo. 1968. *Strukturen i moderne lyrik: Fra Baudelaire til i dag*. Omsett av Paul Nakskov, Poul Borum og Uffe Harder. København: Arena.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2017. *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Carl Hanser Verlag.

- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Hagerup, Inger. 1970. *Så rart. Barneverns. Illustrert av Paul René Gauguin*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Hallberg, Kristin. 1982. «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen.» *Tidskrift för litteraturvetenskap* 11 (3-4):163-168.
- Johansen, Martin Blok. 2019. *Litteratur og dannelse – at lade sig berige af noget andet end sig selv*. København: Akademisk Forlag.
- Kant, Immanuel. 2008. «Fra Kritik av dømmekraften (1790).» I *Estetisk teori. En antologi*, red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 56-93. Oslo: Universitetsforlaget.
- Marland, Pippa. 2013. «Ecocriticism.» *Literature Compass* (10/11):846-868. <https://doi.org/10.1111/lic3.12105>
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822383574>
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2012. «Practicing Deconstruction in the Age of Ecological Emergency.» I *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*, red. Greg Garrard, 156-166. Basingstoke: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230358393_13
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Band 27, *Posthumanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Myren-Svelstad, Per Esben. 2020. «Sustainable Literary Competence: Connecting Literature Education to Education for Sustainability.» *Humanities* 9 (4). DOI: 10.3390/h9040141. <https://doi.org/10.3390/h9040141>
- Nikolajeva, Maria, og Carole Scott. 2006. *How Picturebooks Work*. New York & London: Routledge.
- Næss, Arne. 1974. *Økologi, samfunn og livsstil. Utkast til en økosofi*. Oslo/Bergen/Tromsø: Universitetsforlaget.
- Phillips, Dana. 2003. *The Truth of Ecology: Nature, Culture, and Literature in America*. Oxford: Oxford University Press.
- Rhode, Peter P. 1969. *Paul René Gauguin: Landslaget Kunst i Skolen*.
- Schlaffer, Heinz. 2012. *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Carl Hanser Verlag.
- Schneider-Mayerson, Matthew. 2018. «The Influence of Climate Fiction: An Empirical Survey of Readers.» *Environmental Humanities* 10 (2):473-500. <https://doi.org/10.1215/22011919-7156848>
- Sontag, Susan. 1996. *Against Interpretation and other Essays*. New York: Picador/Farrar Straus and Giroux.
- Strawson, Galen. 2004. «Against Narrativity.» *Ratio* 17 (4):428-452. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9329.2004.00264.x>
- Welsh, Andrew. 1978. *Roots of Lyric. Primitive Poetry and Modern Poetics*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1007/s11625-011-0132-6>

Wiek, Arnim, Lauren Withycombe, og Charles L Redman. 2011. «Key Competencies in Sustainability: A Reference Framework for Academic Program Development.» *Sustainability Science* 6 (2):203-218. doi: 10.1007/s11625-011-0132-6.