

Institutt for kultur og litteratur

Det tvetydige i apokalypsen

En økokritisk lesning av Afrodites basseng av Gert Nygårdshaug

—

Inger Kathrine Hansen

*Masteroppgave i NOR-3930 Mastergradsoppgave i nordisk litteratur – integrert 10 stp.
PPU ... Høst 2014*

Sammendrag

Denne masteroppgaven tar for seg Gert Nygårdshaug roman *Afrodites basseng*. Romanen forteller om en apokalypse: En eksplosiv skogvekst gror igjen jordas overflate og utsletter majoriteten av menneskeheten. I oppgaven analyserer jeg romanen i et økokritisk perspektiv. Økokritikken undersøker hvordan naturen er representert i en tekst, og hvordan menneskets relasjon til den ikke-menneskelige naturen framstilles i teksten. Min økokritiske analyse av romanen er en nærlesning med vekt på det tvetydige i apokalypsen. Oppgaven vil undersøke hvorvidt apokalypsen i teksten har idylliske og utopiske trekk, og hvorvidt apokalypsen både representerer en undergansvisjon og en utopi. I min lesning av romanen ønsker jeg å undersøke hvordan ulike litterære virkemidler bidrar til det motsetningsfulle i apokalypsefortellingen. Analysen vil undersøke både formelle og tematiske aspekter ved teksten. Oppgaven har også et didaktisk perspektiv. Den didaktiske delen av oppgaven vil drøfte relevansen av en økokritisk tilnærming til tekster i skolen.

Takk

Først og fremst takk til dyktige og hyggelige Linda Nesby for veldig god veiledning. Jeg setter stor pris på måten hun har veiledet meg på i denne prosessen.

Takk også til min like dyktige og hyggelige biveileder Åse Mette Johansen for god veiledning.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	2
1.1	Problemstilling og bakgrunn for oppgaven.....	2
	Forfatterskap og resepsjon	5
	Handlingsreferat Afrodites basseng	6
	Struktur i oppgaven	7
2	Teoretisk tilnærming	8
2.1	Om økokritikk	8
	Økokritikk, natur og naturbegrepet	11
	Økokritikk og litterær analyse.....	13
2.2	Om apokalypse.....	15
3	Analyse av Afrodites basseng	19
3.1	Om form	19
	Narrasjonen i fortellingen om Jonar, Erlan og Ooni	21
	Metanarrativet	23
	Overskrifter og sitater.....	25
	Epigrafen	27
	Settaklossene	30
3.2	Om apokalypsen i Afrodites basseng	31
	Idyll før apokalypsen.....	32
	Apokalypse: Skogen kommer	35
	Apokalypse som idyll.....	38
	Tragisk apokalypse i byen.....	43
	Ørkenen som hage og antihage	46
	Utopien i apokalypsen.....	49
4	Didaktisk refleksjon rundt en økokritisk tilnærming til litteratur	54
	Utvikling av økokritisk tekstkompetanse i lys av K06	54
	Relevansen av en økokritisk tilnærming til estetiske tekster i klasserommet	56
5	Avslutning	60
	Litteratur.....	64

Formodentlig hører vi alle sammen dagligt, at det er et udtryk for klodens tilstand, hvordan regnskovene lever og ånder. Men hvorfor skulle det ikke på samme måde være et udtryk for klodens tilstand, hvordan vi som mennesker lever og ånder og udtrykker os, f.eks. om regnskovenes tilstand.

(*Hemmelighetstilstanden*. Inger Christensen: 2000: 44)

1 Innledning

1.1 Problemstilling og bakgrunn for oppgaven

Oppgavens problemstilling er en økokritisk analyse av romanen *Afrodites basseng* av Gert Nygårdshaugs med vekt på det tvetydige i apokalypsen. Jeg ønsker å undersøke hvorvidt apokalypsefortellingen i boken har både utopiske og idylliske trekk, og hvorvidt ulike litterære strategier bidrar til å fremme det motsetningsfylte i framstillingen av apokalypsen. Videre vil jeg drøfte om det er mulig å hevde at apokalypsen i romanen både representerer en undergangsvisjon og en utopi. Det tvetydige i apokalypsen synes å komme til uttrykk i tekstens formelle trekk, og i framstillingen av naturen og relasjonen mellom personene og de ikke-menneskelige omgivelsene. Jeg vil derfor analysere både tematiske og formelle aspekter gjennom å nærlese teksten. I den didaktiske delen av oppgaven vil jeg med utgangspunkt i læreplanverket Kunnskapsløftet (K06) og begrepet tekstkompetanse (literacy) drøfte relevansen av en økokritisk tilnærming til litterære tekster i skolen.

Til alle tider har kunsten uttrykt hvordan mennesket opplever vilkårene for sin eksistens. I vår tid er et av våre mest nærliggende eksistensielle grunnvilkår at vi står overfor en økologisk krise. Global oppvarming, overforbruk av ressurser og tap av biologisk mangfold truer mennesket og den ikke-menneskelige naturens vilkår. Visjonene for framtida varsler om naturkatastrofer, matvarekrise og miljøkollaps. Omstendighetene påvirker hvordan vi tenker om våre fysiske omgivelser, og hvordan vi forestiller oss framtida. Dette gjenspeiler seg også i hvordan det skrives om vår relasjon til den materielle verden. Miljøproblemene aktualiserer eksistensielle spørsmål om hvordan vi skal leve og hvordan vi kommer til å dø. I

skjønnlitteraturen kommer disse spørsmålene blant annet til uttrykk i tekster som tematiserer natur, hvordan mennesket forholder seg til den ikke-menneskelige naturen, og hvordan vårt tanke- og levesett virker på omgivelsene våre. Den økologiske krisen viser seg i litteraturen ikke minst som fortellinger om apokalypser. Forestillingene om verdens utslettelse uttrykker menneskets eksistensielle frykt for døden og vår usikkerhet omkring hvordan vi skal leve rett. Men apokalypsefortellinger har ofte en utopisk dimensjon, slik at de også kan forstås som et uttrykk for menneskets lengsel etter mening og harmoni, og evne til å håpe på og forestille seg ei bedre framtid.

Den økologiske krisen viser seg også i måten vi leser på, representert av den grenen av litteraturvitenskapen som kalles økokritikk. Økokritikken er en litteraturanalytisk metode som bruker litteraturen som utgangspunkt for å undersøke menneskets forhold til de ikke-menneskelige omgivelsene. Ved å analysere hvordan den ikke-menneskelige naturen, og menneskets forhold til den, er representert i en tekst, undersøker økokritikken hvordan litterære virkemidler bidrar til å etablere, eller understøtter allerede etablerte, kulturelle forestillinger om naturen og hva som er det naturlige. Blant økokritikere har apokalypselitteratur vært gjenstand for mye oppmerksomhet (Buell 1995; Garrard 2004). Økokritikken har vokst fram som litteraturkritisk disiplin i takt med den moderne tids eskalerende miljøkrise. Blant økokritikere er det en utbredt oppfatning at et dualistisk verdenssyn som adskiller mennesket fra naturen for øvrig, har skapt den økologiske krisen. Økokritikken er dermed ofte en kritikk av et antroposentrisk natursyn, og blir gjerne sagt å representere en vending mot et "jordsentrert" perspektiv i litteraturkritikken. Et viktig aspekt for mange økokritikere er at naturen eksisterer som fysisk virkelighet utenfor teksten, og at litteraturen kan bidra til å påvirke og endre holdninger og handlingsmønstre, politisk og personlig.

Gert Nygårdhaugs roman *Afrodites basseng* er en apokalypsefortelling som inviterer til å leses i et økokritisk perspektiv. Romanen tematiserer i vesentlig grad naturen og menneskets forhold til den. Apokalypsen i romanen manifesterer seg i form av en eksplosjonsartet skogvekst. Boken åpner for en mangfoldig leseopplevelse. Teksten tar opp i seg elementer fra mytologi, kvantefysikk, arkeologi, metafysiske spekulasjoner og religionskritikk. Som tittelen antyder er det også et framtrødende kjønnspektiv i romanen. I boken framstilles det kvinnelige som mer livsdyktig enn det mannlige. Jeg velger å la dette perspektivet ligge urørt. Ikke fordi det ikke er interessant, men fordi det innenfor den økokritiske innfallsvinkelen jeg

har valgt synes mindre relevant. En økokritisk lesning av *Afrodites basseng* ville kunne hatt mange tilnærminger, men jeg har valgt å fokusere på apokalypsen fordi jeg finner aspekter ved framstillingen av verdensødeleggelsen særlig interessante. Først og fremst er det tvetydige i apokalypsen interessant for meg. Romanen framstiller verdensødeleggelsen i et motsetningsfylt og overraskende lys, nemlig som en frodig vekst som utsletter mennesket. Det motsetningsfulle i apokalypsen viser seg også på andre nivåer av teksten. Apokalypsen i romanen representerer verdensødeleggelse, idyll og utopi på samme tid, slik at apokalypsefortellingen i Nygårdshaugs roman er en tvetydig forestilling om utslettelse og framtidshåp.

Innenfor økokritikken har det vært en tendens til å lese tematisk. Min økokritiske lesning av *Afrodites basseng* vil også vektlegge formelle aspekter ved romanen. Det økokritiske feltet favner vidt. Min teoretiske tilnærming til analysen vil ta utgangspunkt i en vid forståelse av hva økokritikk er, nemlig studiet av hvordan relasjonen mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige representeres i litteraturen. Jeg vil nærlese romanen med fokus på hvordan litterære virkemidler formidler forestillinger og ideer om våre fysiske omgivelser, og vårt forhold til dem. Begrepet nærlesning kommer fra den litteraturvitenskapelige retningen nykritikken. Innenfor nykritikken er forestillingen om diktverket som selvstendig meningsbærende enhet sentral. Nykritikken er opptatt av å se form og innhold i sammenheng, og verket betraktes som en spenningsfylt struktur av motsetningsforhold, der de enkelte delene er gjensidig forbundet med hverandre og verket som helhet. "Unity in Complexity" er et nykritisk slagord. Ved å analysere verkets mønstre av indre spenninger og motsetninger forsøker en å komme fram til en harmoniserende forklaring der verkets interne spenninger sammenfattes til en overordnet tanke eller erfaring. For nykritikerne er flertydighet og kompleksitet ansett som et kvalitetskriterium (Claudi 2013: 58-67). Også innenfor dekonstruksjonen vektlegges tekstens motsetninger og motsigelser. Dekonstruksjonen som litteraturteoretisk retning er inspirert av nykritikken, men dekonstruksjonen og nykritikken behandler kontrastene ulikt. Der nykritikken søker en harmoniserende forklaring, søker dekonstruksjonen å avdekke tekstens apori. Hvordan jeg velger å plassere det motsetningsfylte og flertydige i *Afrodites basseng*, vil jeg komme tilbake til avslutningsvis.

Forfatterskap og resepsjon

Gert Nygårdshaug debuterte som forfatter i 1966. Forfatterskap er variert og omfatter både diktsamlinger, barnebøker, novellesamlinger og romaner. Nygårdshaug har et sterkt politisk engasjement, spesielt i forhold til miljø- og regnskogsproblematikk, og bøkene hans er gjerne samfunnskritisk orientert. *Afrodites basseng* er tredje bind i en romantrilogi som starter med *Mengele Zoo* (1989) og fortsetter med *Himmelblomsttreets muligheter* (1995). Også romanens første to bind innbyr til å leses i et økokritisk perspektiv. I de to første bøkene er det ødeleggelsen av regnskogen i Amazonas som er hovedtema, og det meste av handlingen foregår i jungelen. Hovedpersonen i *Mengele Zoo*, Mino, er også en sentral skikkelse i *Himmelblomsttreets muligheter*. I *Himmelblomsttreets muligheter* får man vite at det er Mino som initierer apokalypsen i *Afrodites basseng*. I *Afrodites basseng* er Mino en mystisk bifigur, som er sentral i handlingen fordi han rent konkret er den som setter hovedpersonene i stand til å oppsøke en mulig framtid etter apokalypsen. Hvert bind i trilogien kan betraktes som en selvstendig enhet. På grunn av oppgavens format har jeg valgt å bare konsentrere meg om ett av bindene. Jeg har valgt å lese *Afrodites basseng* fordi apokalypseforestillingen i romanen knytter an til undergangsvisjonene som preger vår tids miljødiskurs, samtidig som den tilbyr forestillingen om at det finnes håp og muligheter. Dette er et perspektiv som jeg tror er nødvendig for at vi skal kunne endre vårt tanke- og levesett slik at vår sameksistens med naturen kan bli bærekraftig.

Afrodites basseng ble behørig anmeldt i forbindelse med utgivelsen, og fikk i alt positiv omtale. Romanen ble blant annet sagt å være frodig (Aftenposten), fantasifull (Dagbladet) og besynderlig (NRK P2). Leif Ekle skrev at man i lesningen av *Afrodites basseng* har "sann svir i vente" hvis man er "forberedt på å legge fra seg en del forventninger allerede ved passering av smussomslaget, for eksempel i omgangen med begrep som rimelighet, sannsynlighet, kronologi, vitenskap og kvasivitenskap, for å nevne noe" (NRK P2 2003). Øystein Rottem, litteraturkritiker i Dagbladet, skrev at enhver roman av Nygårdshaug er en "forundringspakke, et skrin med mye rart i" og at *Afrodites basseng* er en "riktig skrekk- og eventyrroman, grotesk, og finurlig uttenkt, men samtidig så overdreven at den ikke virker direkte skremmende" (Dagbladet 2003). Også Terje Stemland trekker fram det frodige og fantasifulle i romanen, og konkluderer med at "[d]ette er først og fremst en velskrevet, spennende, endog gripende fortelling" (Aftenposten 2003).

Det er så vidt jeg har kunnet finne ut ikke gjort noen større vitenskapelige arbeider om *Afrodites basseng*. Av større akademiske arbeider om Nygårdshaugs forfatterskap, finnes det to hovedfagsoppgaver fra 1995 om romanen *Dverghesten* (1984). Nygårdshaugs forfatterskap ser altså ikke ut til å vekke særlig akademisk interesse, samtidig som det har en bred appell: *Mengele Zoo* ble blant annet kåret til "folkets favoritt" i forbindelse med Norsk litteraturfestival på Lillehammer i 2007. Det er vanskelig å si hvorfor Nygårdshaugs bøker bare i liten grad tiltrekker seg akademisk interesse. Kanskje har det sammenheng med at bøkene hans oppfattes som enkle. *Afrodites basseng* er på sett og vis en enkel roman – den har et enkelt språk og et medrivende plot som vil gjøre mange lesere nysgjerrige og rive dem med seg videre i historien. Samtidig har teksten kvaliteter som gjør at den er mer kompleks enn den framstår ved første øyekast. Boken er lettlest og kan by på en spennende historie, men den har også mer kompliserte betydningsnivåer knyttet både til tekstens formaspekt og tematikk. Denne dobbeltheten mellom et spenningsfylt ytre plot og en kompleks framstillingsform mener jeg gjør *Afrodites basseng* til en velegnet roman for å formidle skjønnlitterære tekster i undervisningssammenheng, spesielt i den videregående skole.

Handlingsreferat *Afrodites basseng*

Handlingen i *Afrodites basseng* finner sted en gang i fremtiden, i en tid da de store byene er raserte, etniske og religiøse grupper er i krig med hverandre, infrastruktur og institusjoner har brutt sammen, og et globalt teknologisk sammenbrudd har ført til kaos og katastrofestemming. Jonar Snefang, forstmann og biobotaniker som forsker på einer, og sønnen hans, Erlan, har flyttet fra byen til en seter i ødemarken der de lever fredelig og godt, nesten uten kontakt med andre mennesker. En dag inntreffer apokalypsen. En eksplosiv skogvekst sprer seg over jordens overflate, og Jonar og Erlan klarer så vidt å redde livet takket være et kjemisk stoff, som Jonar bruker i eineforskningen sin. Skogveksten vokser rundt annen vegetasjon, ørken og vannområder. Jonar og Erlan forstår at de er blant svært få mennesker som har overlevd, og beslutter å reise til klosteret som Jonar har fått atraxinen fra der de har håp om å finne andre overlevende. Parallelt med fortellingen om Jonar og Erlan, møter vi også Ooni, en ung kvinne som vandrer alene i ørkenen, som Jonar har tilbakevendende telepatisk kontakt med. Jonar og Erlan forlater etterhvert klosteret for å finne Ooni i ørkenen.

Struktur i oppgaven

Oppgaven er disponert slik at jeg i kapittel 2 vil gjøre rede for oppgavens teoretiske perspektiv. Jeg vil belyse noen hovedtrekk og sentrale begreper innenfor økokritikken som har relevans for min lesning av apokalypsen i *Afrodites basseng*. Videre skal jeg gi et riss av noen sentrale trekk ved apokalypsebegrepet som også er relevante for analysen av det tvetydige i framstillingen av apokalypsemotivet. I kapittel 3 vil jeg analysere det tvetydige i apokalypsen i et økokritisk perspektiv. Jeg vil først analysere romanens formelle trekk og vise hvordan det tvetydige i apokalypsen også er representert gjennom tekstens formaspekt. Deretter vil jeg undersøke hvordan tematiske aspekter ved romanen framstiller apokalypsen som både undergang, idyll og utopi. I kapittel 4 vil jeg drøfte relevansen av en økokritisk lese måte for utvikling av tekstkompetanse (literacy) som tilnærming til tekst i klasserommet. Avslutningsvis vil jeg oppsummere de viktigste trekkene ved min økokritiske lesning av *Afrodites basseng* i lys av oppgavens problemstilling.

2 Teoretisk tilnærming

2.1 Om økokritikk

Økokritikken er en forholdsvis ny gren av litteraturvitenskapen. I 1996 ga de amerikanske litteraturforskerne Cheryl Glotfelty og Harold Fromm ut antologien *The Ecocriticism Reader*, som kan sies å markere økokritikkens tilsynekomst som autonom akademisk disiplin. I forordet skriver Glotfelty:

Despite the broad scope of and disparate levels of sophistication, all ecological criticism shares the fundamental premise that human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it. Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature. (Glotfelty 1996: xix)

Selv om økokritikkens oppblomstring gjerne tidfestes til 1990-tallet, strekker økokritikkens røtter seg lenger tilbake i tid. Oppkomsten av økokritikken som teoretisk felt kan sees i sammenheng med bevissthet om miljøproblemer og økologisk krise, og med fremveksten av den moderne miljøbevegelsen på 1960-tallet. Mobiliseringen av miljøbevegelsen knyttes gjerne til utgivelsen av Rachel Carsons *Silent Spring* (1962), en undergangsvisjon om bruken av insektmiddelet DDT i landbruket. *Silent Spring* åpner med en fabel som skildrer hvordan pastoral idyll i en amerikansk småby – frodige åkrer, grønne marker, rådyr, myriader av fugler – rammes av en økologisk katastrofe, der dyr, mennesker, planter og fugler blir syke og dør. Resten av boken er en sakprosatext der marinbiologen Carson tar for seg de ødeleggende konsekvensene bruken av DDT har på økosystemet. I *Ecocriticism* (2004) peker den engelske litteraturforskeren Greg Garrard på hvordan Carson i boken benytter seg av retoriske strategier og litterære virkemidler, som pastorale og apokalyptiske figurer og allusjoner, til å "forme" sitt naturvitenskapelig materiale, slik at teksten åpner for kulturell/litterær analyse: "[s]uch analysis we will call 'ecocriticism'" (Garrard 2004: 2-3). Økokritikk kan altså forstås som både en måte å skrive på og en måte å lese litteratur på. Slik kan man hevde at det finnes en økologisk orientert litteratur og en økologisk orientert lesepraksis. På samme måte som økokritikken kan sies å oppstå som respons til moderne miljøproblemer og miljøbevegelsen, slik kan også miljøbevegelsen sies å hente inspirasjon og perspektiveringer ut av litteraturen.

Økokritikken står også i forbindelse med ulike retninger av øko-filosofien. Greg Garrard peker ut flere hovedposisjoner innen økofilosofien, blant annet dypøkologi, øko-marxisme, og øko-feminisme og "environmentalism"¹ (Garrard 2004: 16-32). Dypøkologien er ifølge Garrard den økofilosofiske retningen som har vært mest utbredt blant økokritikere (ibid. 20). Ifølge dypøkologien har naturen iboende verdi uavhengig av mennesket, og menneskets interesser er ikke de eneste legitime. I dypøkologien hevder man at et dualistisk verdenssyn som skiller mennesket fra naturen er opphav til anti-økologiske praksiser og økologiske problemer. Mennesket må bevege seg bort fra et antroposentrisk natursyn og innta et økosentrisk eller biosentrisk natursyn for å kunne berge kloden (ibid. 21-22). En innvending til dypøkologien og ideen om et biosentrisk natursyn er at også biosentrisme er et begrep fra menneskets ståsted, selv om det i miljødiskursen normalt vil betegne et syn om at mennesket og menneskets interesser ikke er de eneste av verdi, slik den britiske økokritikeren Timothy Clark understreker i *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment* (Clark 2011: 3). Eller som økokritikeren Timothy Morton formulerer det i *The Ecological Thought* (2010): "The position of hunting for anthropocentrism *is anthropocentric*" (Morton 2010: 76). En annen kritikk mot dypøkologien er at den er misantropisk, i alle fall i sin radikale form, ikke minst fordi det innen dypøkologien argumenteres for at verdens befolkning må reduseres (Garrard 2004: 21). Garrard trekker fram Paul Erlichs *The Population Bomb* (1972), som et eksempel på et misantropisk økologisk tankesett. Boken er en apokalyptiske visjon av sult og økologisk kollaps som følge av ukontrollert befolkningsvekst, og Erlich sammenligner mennesket med en kreftsvulst, og befolkningsveksten som ukontrollert celledeling (Garrard 2004: 96). Det dypøkologiske perspektivet er også framtrødende i *Afrodites basseng*. I min lesning av *Afrodites basseng* vil jeg vise hvordan romanen har anti-antroposentriske og til dels misantropiske trekk, men også aspekter som inkluderer mennesket i planetens framtid etter apokalypsen.

Økokritikken er også tett knyttet til naturvitenskapen, spesielt økologien. Ifølge Greg Garrard må økokritikere utvikle en viss "ecological literacy", selv om det kan virke opplagt at økologiske problemer er vitenskapelige problemer, og ikke gjenstander for kulturell analyse. Han viser til en distinksjon mellom «problemer i økologien» og «økologiske problemer», gjort av filosofen John Passmore. Problemer i økologien er naturvitenskapelige anliggender

¹ Begrepet lar seg ikke uten videre oversette til norsk, men kan forstås som "pragmatisk miljøvern". Innenfor "environmentalism" råder ideen om at miljøproblemer kan løses samtidig som den materielle levestandarden opprettholdes eller forbedres, innenfor eksisterende samfunnsformer (Garrard 2004: 18).

som må løses ved hjelp av naturvitenskapelige metoder. Økologiske problemer, derimot, er uønskede trekk ved samfunnsutviklingen som oppstår gjennom måten vi forholder oss til naturen på, og å beskrive noe som et økologisk problem er da en normativ påstand (Garrard 2004: 5). Garrard viser her igjen til Rachel Carsons, som i *Silent Spring* tar utgangspunkt i et problem i økologien, nemlig at skadelige virkninger av DDT finnes, men bruker virkemidler fra litteraturen for å argumentere for at de ikke burde finnes, at de er et økologisk problem (ibid. 6).

Økokritikken lar seg altså ikke uten videre avgrense som et rent litteraturvitenskapelig felt, men tangerer økologi, filosofi, politikk og aktivisme. I *The Environmental Imagination* (1995) definerer Lawrence Buell økokritikk som "study of the relation between litterature and environment conducted in the spirit of commitment to environmentalist praxis" (Buell 1995: 430). Også Garrard fremholder at økokritikken har et etisk ansvar. Han skriver:

To confront the vast, complex, multifarious agglomeration of ecological crisis with the apparently flimsy tools of cultural analysis must be seen by ecocritics as a moral and political necessity, even though the problems seem perpetually to dwarf the solutions. (Garrard 2004: 14).

I dette ligger et moralsk imperativ, som forutsetter at miljøproblemene må løses og at litteraturen skal bidra til dette, og en kritikk mot økokritikken er at den er normativ. I avhandlingen *Jordsanger. Økokritisk lesninger av Inger Christensens lange dikt* (2011) skriver Henning Fjørtoft at "hvis økokritikk legitimeres med didaktiske formål, kan [...] litteraturen reduseres til et nyttig medium for mer virkelige problemer utenfor tekstens verden" (Fjørtoft 2011: 18). Han viser til økokritikeren Dana Phillips som i *The Truth of Ecology: Nature, Culture and Literature in America* (2003) har påpekt at økologien heller ikke er en "autoritativ og universell kilde til moralske dilemma" (ibid.)

Økologi er læren om organismers forhold til miljøet. I boken *Forests* (1993) peker Robert Pogue Harrison på en forståelse av "økologi" som tar utgangspunkt i ordets etymologi. Det greske ordet *logos* oversettes vanligvis med "ord", men går man lenger tilbake finner man at *logos* betyr "relasjon", eller "det som samler/forbinder". *Oikos* kommer av det greske ordet for "hus" eller «opphold». *Oikos* og *logos* er uløselig forbundet, fordi relasjonene (*logos*) er menneskehetens oppholdssted (*oikos*). Forstått slik er økologi noe mye mer enn studiet av

økosystemer. Økologi benevner den universelle måten mennesket er i verden på (Harrison 1993: 200-201). Innenfor økokritikken er stedet og menneskets relasjon til stedet sentralt. I nyere økokritikk er det en dreining bort fra lokale perspektiver på miljøproblematikken, og en vending mot mer globale perspektiver.

Økokritikk, natur og naturbegrepet

En økologisk grunntanke er at alt henger sammen med alt, og dette er også et utgangspunkt for økokritikken. I *The Ecocriticism Reader* skriver Glotfelty:

If we agree with Barry Commoner's first law of ecology, «Everything is connected to everything else,» we must conclude that literature does not float above the material world in some aesthetic ether, but, rather plays a part in an immensely complex global system, in which energy, matter, and ideas interact. (Glotfelty 1996: xix)

Våre forestillinger og begreper om verden, om naturen og hva naturen er, formes av hvordan verden *er*, men også av hvordan vi fortolker verden. Og verden/naturen formes av hvordan vi tenker om den. Hvis alt er forbundet med alt, vil måten vi skriver om eller leser en litterær tekst på også påvirke hvordan verden er. Et viktig poeng i økokritikken er at naturen finnes som fysisk virkelighet. Garrard skriver: "The challenge for ecocritics is to keep one eye on the ways in which "nature" is always in some ways culturally constructed, and the other on the fact that nature really exists, both the object and, albeit distantly, the origin of our discourse" (Garrard 2004: 10). Slik sett er økokritikken en avvisning av litteraturanalytiske praksiser som skiller språket fra virkeligheten, som for eksempel strukturalisme og post-strukturalisme, som ser den litterære teksten som tegn som viser til hverandre og ikke til virkelige ting (Garrard 2004: 9-10). I økokritikken finnes naturen utenfor teksten, og økokritiske analyser er kontekstuelle og plasserer teksten i en kulturell sammenheng. Timothy Clark peker på at slik teksten befinner seg i en kulturell kontekst, eksisterer kulturen selv i en kontekst – biosfære, luft, vann, plante- og dyreliv. Ifølge Clark er derfor økokritikken, i tillegg til å være kontekstuell, ofte også *meta-kontekstuell*, og åpner for spørsmål og perspektiver som utfordrer grensene for gitte kulturelle begreper (Clark 2011: 4).

Blant økokritikere er selve naturbegrepet gjenstand for diskusjon, spesielt i nyere økokritikk. Begrepet *natur* er ikke en selvforklarende størrelse, men har ulike bruksmåter og betydninger,

som utelukker og er forbundet med hverandre på samme tid. Timothy Clark viser noe av kompleksiteten i naturbegrepet:

For an environmental critic, every account of a natural, semi – natural or urban landscape must represent an implicit re-engagement with what `nature´ means or could mean, with the complex power and inheritance of this term and with its various implicit projections what of human identity is in relation to the non-human, with ideas of the wild, of nature as refuge or nature as resource, nature as the space of the outcast, of sin and perversity, nature as a space of metamorphosis or redemption. (Clark 2011: 6)

Ordet "natur" er i seg selv komplekst. I "The Idea of Nature" (1995) skiller Kate Soper mellom tre ulike betydninger av ordet. "Natur" som det mennesket oppfatter seg i motsetning av, altså som det som er ikke-menneskelig. Dette kaller Soper for det metafysiske begrepet om natur. Den andre betydningen Soper viser til er "natur" i betydningen av alle de strukturer, prosesser og kausale krefter som virker i den fysiske verden. I denne betydningen er mennesket en del av naturen. Dette kaller hun for det realistiske begrepet om natur. Den tredje betydningen ordet har, ifølge Soper, er det hun kaller "lekmannsbetydningen" eller den "overflatiske" betydningen av "natur". I denne betydningen av ordet er natur det som er i motsetning til de urbane eller industrielle omgivelsene, som for eksempel villmark, rurale landskap, dyr og den fysiske kroppen. "This is the nature of immediate experience and aesthetic appreciation; the nature we have destroyed and polluted and are asked to conserve and preserve" (i Coupe 2000: 125). Begrepet "natur" er i seg selv et uttrykk for at naturen forstås som adskilt fra mennesket, som "det andre", det som ikke er menneskelig. Hvis alt er forbundet med alt, innebærer det at grensene for hvor noe slutter og noe annet begynner blir uklare. Det finnes for eksempel ikke natur som er urørt, eller i alle fall ikke upåvirket, av menneskelig aktivitet på kloden. Økosystemer er heller ikke avgrensede og statiske, men dynamiske komplekser i konstant forandring. Moderne teknologi kan modifisere arvematerialet til bakterier, planter, dyr og mennesker, på tvers av arter. Det moderne mennesket er i stadig større grad kyborger, med implantater av ikke-organisk materiale og avanserte proteser. Og menneskekroppen består av et stort antall fremmede mikrober. Mennesket i seg selv overskrider slik sett distinksjonen menneske/natur. I *The Future of Environmental Criticism* (2005) identifiserer Lawrence Buell en "første bølge" og en "andre bølge" i økokritikken (Buell 2005: 17). For økokritikere i den første bølgen refererer "miljø" til "naturlig miljø", "natur" og "menneske" tilhører adskilte riker, og natur favoriseres over

kultur. I økokritikkens andre bølge er derimot skismaet natur-menneske mindre distinkt (ibid. 21). Greg Garrard definerer økokritikk vidt som "the study of the relationship of the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term 'human' itself" (Garrard 2004: 5). Dikotomien menneske/ikke-menneske reflekterer en tendens i nyere økokritikk til å erstatte begrepet om *natur* eller *omgivelser* eller *miljø*, med det som er i motsetning til mennesket, det ikke-menneskelige. Selv om definisjonen skiller mennesket ut fra det som finnes for øvrig – det ikke-menneskelige, åpner formuleringen "critical analysis of the term 'human' itself" for muligheten til å innskrive mennesket i helheten – i «naturen».

Økokritikk og litterær analyse

I økokritikken har det vært en tendens til å lese tematisk og vie lite oppmerksomhet til formelle trekk ved den litterære teksten. Mange har etterlyst en mer teoretisk og formalistisk tilnærming til økokritiske analyser, og i nyere økokritikk synes det å være en økt interesse for å fokusere på formelle aspekter ved litteraturen. I artikkelen "The New British Nature Writing: Form, Themes, and Ecocritical Approaches" (2013) etterspør Astrid Bracke en mer metodologisk og formbevisst økokritisk praksis. Bracke hevder at mange økokritikere tolker "kritikk" i "økokritikk" som miljøkritikk eller evaluering av miljøet, og ikke som kritikk av det kulturproduktet som en litterær tekst er (Bracke 2013: 1). Ifølge Bracke vil større vekt på form i økokritiske analyser styrke økokritikkens potensial til å skape bevissthet omkring den ikke-menneskelige naturlige verden. Hun skriver:

When, as ecocritics, we study the ways in which humans perceive and represent nature, we are essentially concerned with the ways in which the natural world is narratologically conceived – while never losing sight, of course, of the fact that this world externally exists. (ibid. 2)

Bracke foreslår at en økokritisk analyse involverer spørsmål som for eksempel: Hvorfor er visse narrativer kombinert i et verk, og hva er effekten av dette? På hvilken måte understreker eller undergraver spesifikke litterære elementer og konvensjoner miljøbudskapet i en tekst? Hvilken rolle spiller verkets struktur i måten naturen fremstilles på? Hvilken rolle spiller narrativets rytme og tempo? Hvor vellykket er forfatterens bruk av litterære elementer, og hvilken effekt har dette på tekstens representasjon av den naturlige verden? En mer formorientert økokritisk analyse vil ifølge Bracke representere en mer helhetlig tilnærming til

den litterære teksten, både ved at den kulturgjenstanden det aktuelle verket er og våre forestillinger og antakelser omkring den ikke-menneskelige verden og vårt forhold til den, vil bli analysert (ibid.1-2).

Av Greg Garrards definisjon av økokritikk som studiet av relasjonen mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige, fremkommer det at økokritikken kan anvendes som en generell kulturkritikk som analyserer alle kulturuttrykk, ikke bare litterære tekster. I økokritikken er det ifølge Garrard en økende interesse for å se på et bredt spekter av kulturelle prosesser og produkter som uttrykk for komplekse forhandlinger mellom kultur og natur, som for eksempel kjøpesentre, dyreparker, temaparker, TV, kunst, litteratur, arkitektur, film osv. (Garrard 2004: 4). Garrard leser retorisk, ved at han undersøker det han kaller "large-scale metaphors" (ibid.7). Disse store metaforene er forestillinger og representasjoner som produseres, reproduseres og transformeres i litteratur og i bredere sosial kontekst. Garrard analyserer følgende store metaforer²: forurensning, pastoral, villmark, apokalypse, å leve i relasjon til stedet³, dyr og jordkloden. Noen av disse er etablerte litterære motiver – som apokalypsen, pastoralen og villmarken – som har vært viet mye oppmerksomhet i økokritikken. De store metaforene er ikke statiske størrelser, men oppstår, utvikler seg og forandrer betydning i samspill med den kulturelle konteksten de forekommer i. For eksempel har forurensning endret betydning fra å denotere indre, moralsk forurensning til også å referere til ytre, miljømessig forurensning, som er den betydningen ordet først og fremst har i dag. Kulturer formes heller ikke i like stor grad av alle dens medlemmer, og alle kulturer har ikke like stor makt til å påvirke og definere. De store metaforene har slik også en ideologisk og politisk tvetydig funksjon, og kan brukes til å legitimere atferd, som for eksempel ved å fremstille forbruk som miljøvennlig eller ferdsel med firehjuling på vidda som naturvern. Videre spiller disse retoriske tropene i likhet med naturvitenskapen en dobbeltrolle, ved at de både produserer og kritisk analyserer miljøtrusler, ifølge Garrard (ibid. 7-8).

I min økokritiske analyse av *Afrodites basseng* vil noen av de sentrale begrepene og temaene innenfor økokritikken som jeg her har vært inne på bli belyst direkte. Andre vesentlige poenger som jeg har trukket fram ved økokritikken, vil jeg ikke eksplisitt berøre. De er like

² Eller tropene som han også kaller dem, fordi de alle er måter å forestille seg, konstruere og presentere naturen i en figur på.

³ Garrard bruker begrepet "dwelling", som vanligvis oversettes med "å leve" eller "å bo". Disse betydningene er utilstrekkelige i sammenheng med måten Garrard bruker begrepet, nemlig som "the possibility of coming to dwell on earth in a relation of duty and responsibility" (Garrard 2004: 108).

fullt viktige for meg i arbeidet med analysen, ved at de har gitt meg en ramme for min økokritiske lesning av romanen. Jeg vil i min analyse av *Afrodites basseng* nærlese ulike forhold ved tekstens formelle side med fokus på naturrepresentasjonen og forholdet mellom menneske og natur. Analysen vil vise hvordan ulike narratologiske og strukturelle trekk bidrar til det tvetydige i framstillingen av apokalypsen, med det resultat at apokalypsen både framstår som undergangsvisjon om verdens ødeleggelse, men også som en framstilling av en idyllisk natur. Jeg vil kombinere en formorientert analyse av framstillingen av relasjonen mellom menneske og natur i teksten med en tematisk orientert analyse. I analysen vil jeg undersøke hvordan de store metaforene apokalypse, idyll og utopi er representert i teksten, og jeg vil vise at de er flertydig framstilt og bidrar til hverandres flertydighet. Gjennom å både anvende en formorientert og tematisk analyse av framstillingen mellom menneske og den ikke-menneskelige naturen i romanen, vil jeg forsøke å gi en komplementær lesning av framstillingen av det tvetydige i apokalypsen.

2.2 Om apokalypse

Apokalyptisk retorikk er mye anvendt innen miljøaktivisme, og innen økokritikken har apokalypsen vært viet stor interesse. Lawrence Buell har kalt apokalypse "the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal" (Buell 1995: 285). Apokalypse er også, som tidligere nevnt, en av de store metaforene Garrard vier et kapittel i *Ecocriticism*. Han skriver at "[a]pocalyptic rhetoric seems a necessary component of environmental discourse" (Garrard 2004: 104). Garrard anser miljøaktivismens bruk av apokalypseretorikk for problematisk. På den ene siden har apokalypseforestillinger potensiale til å påvirke både politisk og kommersielt. Apokalyptisk retorikk har ifølge Garrard bidratt til noen av miljøbevegelsens viktigste suksesser (ibid. 85). Samtidig fastslår han at apokalyptisk retorikk har en slagside som kompromitterer nytten ved apokalypseforestillinger: "It tends to polarize responses, prodding sceptics towards scoffing dismissal and potentially inciting believers to confrontation and even violence" (ibid. 105). I tillegg er profetier om kriser og konflikter ofte selvoppfyllende, slik at apokalypseforestillinger produserer kriser, like mye som de responderer på dem (ibid. 86).

Ordet apokalypse kommer fra det greske ordet *apokalypsein*, som betyr å ta vekk sløret, å "avsløre". I denne opprinnelige betydningen av ordet refererer apokalypse til "åpenbaring" av noe som har vært skjult. Senere har apokalypse fått eskatologiske konnotasjoner, og refererer til

åpenbaring av de siste tider. I *The End of Time. Faith and Fear in the Shadow of the Millennium* (1996) sporer Damian Thompson tilkomsten av en eskatologisk dimensjonen ved apokalypsen tilbake til zoroastrianismen i Persia for 3000 år siden. Forestillinger om at verden er i gradvis forfall har vært utbredt i de fleste kulturer, men det var profeten Zarathustra som introduserte ideen om at endetida var nær forestående. Zarathustras dualistiske lære forutså en kosmisk kamp mellom godt og ondt, etterfulgt av en domfellelse som for mennesket vil føre til fortapelse, eller evig liv i en ny verden som vil være enda mer perfekt enn et fordums paradisi (Thompson 1996: 9-15). I jødisk, og senere kristen, tradisjon utviklet apokalypseforestillinger seg til en litterær sjanger. I Det nye testamentes apokalypse, Johannes' Åpenbaring, opplever apostelen Johannes en visjon av en kommende kamp mellom godt og ondt, etterfulgt av Guds dom over levende og døde, og endelig åpenbaringen av det nye Jerusalem, en himmel på jorden, der de rettferdige skal få evig liv.

I *Apocalyptic Transformation. Apoacalypse and the Postmodern Imagination* (2008) skriver Elizabeth K. Rosen at hensikten med apokalypselitteratur tradisjonelt har vært å gi håp og skape mening i tider preget av historiske og sosiale omveltninger. I tillegg har apokalypsefortellinger vært et redskap til å øve sosial kritikk. Rosen kaller apokalypse "an organizing structure that can create a moral and physical order while also holding out the possibility of social criticism that might lead to a reorientation in the midst of a bewildering historical moment" (Rosen 2008: xiii). Et avgjørende element i religiøse apokalypsefortellinger er løftet om en ny og bedre verden etter ødeleggelsen, slik at apokalypsen i sin tradisjonelle form både er en fortelling om enden og om en ny begynnelse. Sekulær apokalypselitteratur mangler ofte denne positive visjonen. Slike apokalypseforestillinger, som Rosen kaller "neo-apokalyptiske" (ibid. xv), har utviklet seg til definitive endetids-scenarier, uten noen form for håp og med fokus på verdensødeleggelsen (ibid. xv). Til tross for at det neo-apokalyptiske paradigmet dominerer i moderne apokalypser, skrives det også sekulære apokalypser som er inspirert av den bibelske arketypen, og Rosen ser en fornyet interesse for det tradisjonelle apokalypseparadigmets utopiske dimensjon (ibid. xvi-xvii). Jeg skal i analysen vise hvordan apokalypsen i *Afrodites basseng* har utopiske dimensjoner.

Rosen slår fast at apokalypser ikke bare er profetier, men også en type plot (Rosen 2008: xxi), og plotet i religiøse apokalypser sammenfatter hun slik: "The traditional story of apocalypse is fundamentally one in which God is the central actor and judgment is the main action. The

result of the judgment is the destruction of the old world on the one hand, and creation of a revitalized world on the other hand" (ibid.xxii). Siden tradisjonell apokalyptelitteratur er religiøs, fordrer sekulære varianter av tradisjonelle apokalyptefortellinger at sentrale elementer oversettes til sekulære termer. Elementer som Rosen peker på som særlig aktualiseres når religiøse apokalyptefortellinger transformeres til sekulære, er idéen om et nytt Jerusalem, måten guddommen fremstilles på, dommen og tidsbegrepet. I sekulære apokalypter fortolkes gjerne det nye Jerusalem ikke som et nytt sted, men snarere som en ny måte å se verden på. Karakterene arver ikke en ny verden, men en ny forståelse av verden, slik at de ser den gamle verden på ny (ibid. xxiii). Også i måten guddommen fremstilles på skiller sekulære apokalyptefortellinger seg fra religiøse apokalypter. Tradisjonelle apokalyptefortellinger forteller om en høyere makts inngripen for å gjenopprette moralsk orden. I sekulære apokalyptefortellinger erstattes guddommen gjerne av en menneskelig figur, et objekt, en idé eller en ideologi, med gudelignende kvaliteter som makten til å gi og ta liv. I motsetning til i religiøse apokalypter, er figuren som har tatt guddommens plass i sekulære apokalypter ofte ufullkommen, tvetydig og moralsk ambivalent (ibid. xxii-xxiii). Framstillinga av dommen henger sammen med den ufullkomne og moralsk ambivalente figuren som har tatt guddommens plass, slik at dommen i sekulære apokalyptefortellinger ofte framstår tvetydig og uensartet (ibid. xxiv-xxv). Det siste elementet Rosen peker på, er begrepet om tid. Religiøse apokalypter er fortellinger om tidens ende og uttrykker en lineær tidsforståelse. Sekulære versjoner markerer derimot en dreining vekk fra et lineært tidsbegrep, mot en forståelse av tiden som syklisk. Slik er sekulære apokalyptefortellinger om én tids ende, i stedet for historier om tidens ende (ibid. xxiv). Alle disse elementene som Rosen peker på fram er relevante i framstillingen av apokalypten i *Afrodites basseng*. Jeg vil i analysen vise hvordan særlig elementet av en syklisk tidsforståelse er framtrekkende i romanen, og vesentlig for framstillingen av apokalyptens som både undergangsvisjon og utopi.

Garrard skiller mellom komiske og tragiske apokalypter, eller "frames of acceptance", som enten er komisk eller tragisk. Om rammen er tragisk eller komisk bestemmer hvordan forhold som tid, agens, autoritet og krisen framstilles (Garrard 2004: 87). Tragiske apokalypter er sterkt dualistiske, deterministiske og fokuserer på katastrofen. I tillegg er tidshorizonten i apokalypten innenfor den tragiske rammen forutbestemt, og styrer mot en endelig og katastrofal slutt. Slik minner Garrards tragiske apokalypten om det Rosen kaller for "neo-apokalypter". Det er spesielt apokalypten i den tragiske formen som er problematiske, ifølge Garrard. Mennesket i den tragiske apokalypten har lite rom for å handle – "The tragic actor

[...] has little to do but choose a side in a schematically drawn conflict of good versus evil, since action is likely to seem merely gestural in the face of eschatological history" (ibid.). Slik er katastrofen i tragiske apokalypser et tegn på at endetida er nær, men ikke en advarsel om å forsøke å avverge den (ibid. 87-88). I komiske apokalypser er slutten åpen. Komiske apokalypsefortellinger legger vekt på mennesket som aktør, og mennesket har rom for å velge og handle. Aktøren i den komiske apokalypsen er typisk moralsk splittet og tvetydig. Apokalypsen i *Afrodites basseng* har trekk av både tragisk og komisk apokalypse, noe jeg vil komme tilbake til i analysen av romanen.

3 Analyse av Afrodites basseng

3.1 Om form

Afrodites basseng er en maksimalistisk roman i form og innhold. Romanens hovedmotiv er en eksplosjonsartet skogvekst som sprer sine røtter over hele jordas overflate. Tematisk kretser romanen omkring apokalypsen som begynnelse og slutt, ødeleggelse og fornyelse, undergang og utopi. Boken antyder en syklisk tidsforståelse, der tiden oppfattes som noe som beveger seg i gjentakende sykluser. I tillegg uttrykker romanen et holistisk perspektiv, altså tanken om at alle ting henger sammen, og at helheten er større enn summen av dens deler.

Kompleksiteten og mangetydigheten i motiv og tema kommer også til syne gjennom ulike aspekter ved romanens formelle trekk. Tekstens form reflekterer slik romanens holistiske perspektiv også på metanivå, nemlig at alt henger sammen i et større hele, slik form henger sammen med innhold og utgjør den større helheten som teksten er. Romanens plot, her definert som måten handlingssekvensene i teksten er ordnet med hensyn til tid, er innfløkt. En mengde tråder – hendelser, betraktninger, fenomener – legges ut. Mange av trådene knyttes sammen utover i plotforløpet, men en del tråder forblir også løse. Den intrikate plotstrukturen avspeiler slik hovedmotivet, den nye skogen, med alle dens røtter og forgreininger, og det mangefasetterte i tekstens tematikk.

Narrasjonen foregår på flere nivåer og romanen har flere fortellerstemmer. De ulike fortellerstemmene betoner ulike sider ved apokalypsen. Det tvetydige i apokalypsefortellingen kommer blant annet til uttrykk gjennom fortellerstemmenes ambivalens til apokalypsen. På ett narrativt plan fortelles det om Jonar og Erlan. Denne beretningen er en førstepersonfortelling, og den som fører ordet er Jonar. På ett annet fortelleplan berettes det om Ooni. Beretningen om Ooni er en tredjepersonfortelling, og den eksterne fortellerstemmen tilhører Jonar. I fortellingene om Jonar, Erlan og Ooni er narrasjonene etterstilt, det som fortelles har med andre ord allerede skjedd. Fremstillingen er kronologisk, med innslag av analepser.

Narrasjonen veksler mellom scener, oppsummering, pauser og ellipser. Romanen har videre et metanarrativt nivå, der forfatteren av historien kommenterer ulike sider ved skriveprosessen i forbindelse med boken. Også dette er en tredjepersonfortelling, slik at vi i metanarrativet kan skimte en forfatter også bak metanarrativets forfatter: "Han går ned i hagen. Går ned den flotte stentrappen han har bygget for åtte år siden. Han er stolt av denne trappen. Snur seg og

ser at døren til arbeidsrommet er lukket, PC'en slått av" (Nygårdshaug 2003: 37)⁴.

Metatekstene fortelles i presens, ofte i sammenheng med at forfatteren søker vekk fra skriveprosessen og ut i naturen. Slik kaster metatekstene lys over dikotomiene fiksjon/virkelighet og kultur/natur. Romanen har også innslag av innskutt narrasjon i form av Jonars analyseresultater av skogveksten, og utdrag fra den frafalne presten Gotvin Solengs bok, en "filosofisk/vitenskapelige betraktning omkring tilværelsens innerste gåter" (52).

Denne typen tekster har det som innen narratologien kalles sterk mimetisk modalitet, det vil si at historieforløpet gir inntrykk av å komme uformidlet til syne (Gaasland 2009: 32). Høy mimetisk modalitet signaliserer autentisitet, slik at labrapportene og bokutdragene bidrar til at fiksjonsfortellingen om Jonar, Erlan og Ooni framstår som sannere og mer autentisk.

Metatekstene bidrar på den andre siden til å understreke at naturen både er en kulturell, i denne sammenhengen litterær, konstruksjon, og fysisk virkelighet som eksisterer utenfor teksten. Apokalypsen i *Afrodites basseng* er en fiksjon, som på samme tid skisserer en mulig realitet i den virkelige naturen.

Jeg skal videre i dette kapittelet vise hvordan ulike trekk ved romanens form uttrykker aspekter ved tekstens innholdsside. Blant de formelle trekk jeg vil belyse er forhold knyttet til fortellehandlingen i romanen, med vekt på fortellerstemme, fokalisering og synsvinkel, samt tekstens metanarrativ. Jeg vil også se på hvordan overskrifter og sitater betoner romanens tematikk. I tillegg vil jeg vise hvordan et paratekstuel element, epigrafen, retter søkelyset mot det tvetydige ved apokalypsefortellingen, og mot ambivalensen i tekstens holdning til apokalypsen. Til sist vil jeg ta for meg et viktig ledemotiv i romanen, nemlig de såkalte *settaklossene*. Motiv knyttes gjerne til tekstens innholdsside. Jeg vil likevel belyse settaklossenes funksjon i teksten i sammenheng med tekstens formelle trekk. Dette fordi jeg tolker settakloss-motivet som om det befinner seg i en form for mellomposisjon i teksten, der det både peker mot tekstens innholdsside og tekstens formalia. Settaklossene illustrerer kompleksiteten i tekstens motiv og tema, men kan også leses som et bilde på tekstens formelle oppbygning. Settaklossene kan med andre ord fungere som et bilde på av både innhold og form. I tillegg peker settaklossene ut over teksten, ved å antydningvis illustrere kompleksiteten i det økosystemet planeten jorda er. Slik ønsker jeg å argumentere for at settaklossene kan representere en slags metafunksjon i teksten. De utgjør et element som befinner seg mellom form og innhold, og mellom fiksjon og virkelighet.

⁴ Heretter kommer jeg til å henwise til verket ved sidetall i parantes.

Narrasjonen i fortellingen om Jonar, Erlan og Ooni

Førstepersonfortellingen om Jonar og Erlan fortelles uten bruk av punktum, med unntak av i dialoger, og som avslutning på avsnitt. Dette narrative grepet kan ha flere funksjoner. Fraværet av punktum skaper driv og øker intensiteten i fremstillingen. Spesielt i skildringen av apokalypsen bidrar mangelen på punktum til å understreke det uavvendelige i den nye skogens framvekst. Skogen baner seg skånselløst frem i jevnt og hurtig tempo, uten å ta seg den pausen et punktum gir, og uten å ta hensyn til menneskets behov. Den nye skogens ubønnhørlige framvekst gjennom det menneskeskapte og gjennom teksten, uten stopp, antyder det egentlige styrkeforholdet mellom menneske og planeten: Mennesket trenger planeten, men planeten trenger ikke mennesket. Og mennesket kan få leve og utfolde seg på kloden, til og med gjøre sitt beste for å ødelegge den, mens jorda når som helst kan riste menneskene av seg.

Utelatelsen av punktum peker også mot det holistiske perspektivet i romanens tematikk. Formgrepet reflekterer hvordan alt er forbundet. Fraværet av punktum i fortellingen visker ut grensene for hvor noe slutter og hvor noe annet begynner. Ulike typer forhold som det fortelles om – tanker, minner, filosofisk-vitenskapelige betraktninger og beskrivelser av hendelser – glir over i hverandre. Førstepersonfortellingen om Jonar og Erlan på setra glir også over i tredjepersonfortellingen om Ooni i ørkenen, og det er Jonar som forteller. Fortellingen om Ooni rammes inn i egne kapitler og mellom anførselstegn, men også beretningen om Ooni fortelles uten bruk av punktum. Slik kan det formelle grepet med å utelate punktum i begge fortellingene forstås som et signal om at Jonar og Ooni er forbundet – et forhold som ikke bekreftes før sent i teksten. Dette formelle grepet kan videre forstås som et uttrykk for at alle mennesker er forbundet som deler i et større hele.

Det holistiske perspektivet manifesterer seg også i forhold knyttet til synsvinkel og fokalisering. I Jonars fortelling om Ooni er hun både fokalobjekt, altså den vi ser på, og bærer av synsvinkelen, altså den vi sanser med (Gaasland 2009: 28). Fokaliseringen av Ooni veksler mellom indre fokusering, ved at fortelleren og leseren har adgang til følelsene og tankene hennes, og ytre fokusering, ved at vi som leser har tilgang til Oonis ytre trekk og bevegelser (ibid. 30). Synsvinkelen er først og fremst intern, det vil si at sanseapparatet er forankret i Ooni, men av og til også eksternt, det vil si at sanseapparatet er forankret i Jonar (ibid. 29). Synsvinkelen fluktuerte med andre ord mellom indre og ytre, som her i åpningen av romanen:

Glansen fra øynene hennes ble et spekter av farger så sterke at de kunne blende, men det var ingen som så henne; hun ble stående et øyeblikk lenet opp mot den sønderskutte veggen til saltdeponiet, neseborene hennes videt seg ut og gjennom den tunge eimen av årsgamle lag av kamelmøkk kunne hun ane den noe skarpere duften av krutt (10).

I begynnelsen av sitatet er Ooni fokalobjekt, og synsvinkelen ligger hos Jonar, men etter hvert flytter synsvinkelen seg til Ooni, som kan "ane" duften av krutt. Ooni er likevel den som først og fremst sanser fiksjonsverdenen og fortolker sanseinntrykkene, men fortolkningen formuleres overveiende av Jonar, som her:

igjen merket hun et streif av glede, to liv! kanskje var hun i ferd med å nærme seg revens spiskammer, snart kunne hun se en busk, en liten busk! en diminutiv busk stakk opp fra sanden, en forkrøplet vekst, men likevel noe som grodde, som sugde til seg vann, *vann!* hun kjente at tungen hadde svulmet opp [...] (161).

Ooni sanser og fortolker her "et streif av glede", en busk, at tungen har svulmet opp, men det er Jonar som formulerer sanseinntrykkene. Frasene som etterfølges av utropstegn (to liv!, en liten busk!, *vann!*) kan forstås som uttrykk for at det er Ooni selv som formulerer sanseinntrykkene sine og fortolkningen av disse. Formelt sett er Jonars fortellerposisjon ekstern. Men fortelleren Jonar er så nær innpå Oonis sanseapparat og fortolkningen av sanseinformasjonen at Jonars og Oonis bevissthet synes å smelte sammen, eller snarere synes Jonars bevissthet å smelte *inn i* Oonis. Jonars bevissthet er så å si identisk med Oonis, og slik sett forteller han fra en intern synsvinkel. Identifikasjonen med Ooni dukker også opp i små drypp i kapitlene om Jonar og Erlan. Etter en telepatiske opplevelse med Ooni, tenker Erlan: "jeg skulle inn i en kjølig grotte der det var barn, *barn!* Jeg var ikke her, *her?*" (172). Sitatet viser hvor tett på fortelleren Jonar er når han tar del i Oonis sanseerfaringer, han *ser* ikke Ooni gå inn i grotten, han er selv på vei inn dit, fordi han opplever en form for total identifikasjon med henne.

Romanens sykliske tidsperspektiv manifesterer seg også i tekstens formelle trekk i fortellingen om Ooni. Mot slutten av kapitlene om Ooni repeteres noen hovedtrekk i kapitlets innhold. Repetisjonenes hovedtrekk repeteres gjerne igjen, i enkelte tilfeller flere ganger. Grafisk danner hver repetisjon en opp-ned pyramideform, eller en trakt, som munner ut i en ny repetisjon, eller avslutter kapitlet:

munnen, er hun redd? hun ser mot

nord og roper, høyt mot fjellene,

mot den uklare horisonten,

roper, men alt er tåke!

Hører ikke ropet!

roper hun?

hva!

Ny repetisjon, fokus! (25).

Repetisjonene kaster lys over romanens sykliske tidsanskuelse. Repetisjonene av repetisjonene peker videre mot at tiden beveger seg, ikke i én syklus, men i gjentakende sykluser. Hovedtrekkene i en tidssyklus – som menneskets eksistensielle grunnvilkår eller forholdet mellom årsak-virkning – forblir de samme, selv om mye er forandret. Repetisjonene er grafisk utformet som en nedadgående trakt som blir smalere og smalere, før de munner ut i en ny repetisjon. Dette kan tolkes som et bilde på hvordan enhver ny tid, eller ny sivilisasjon, vokser ut av den forutgående.

Metanarrativet

De metanarrative tekstene skaper en illusjon av at de trenger seg inn i fortellingen om Jonar og Erlan, selv om tegnene jo i virkeligheten følger etter hverandre. Metatekstenes plassering i teksten som helhet gir inntrykk av vilkårlighet, de trenger seg inn midt i en setning, en handling eller et resonnement. Bruken av metatekstens nærmest tilfeldige inngripen i apokalypsefortellingen, speiler apokalypsemotivet: skogen som bryter seg frem og gjennomtrenger alt menneskeskapt, tilsynelatende uten noen plan om nøyaktig hvor den vil spre sine røtter og grener. Spesielt i sammenheng med skildringen av hvordan den nye skogen vokser fram, blir dette tydelig: "vi så hvordan et titalls skudd snodde seg gjennom grinden og løftet treverket opp, det knaket og [Akkurat nå er det stopp, sier forfatteren [...]] Det blir ganske sikkert nok sten til et dam eller et basseng]⁵ braket, grinden, stolpene og hele gjerdet jamret da det ble vridd ut av stilling, vrent og rykket løs " (93 – 95). På samme brutale måte som skogveksten fortrenger det som er der fra før, griper også metateksten inn i

⁵ Metatekstene har i romanen fonten Arial.

resten av teksten. Og slik skogveksten ikke tar hensyn til kulturen, er heller ikke forfatteren i metateksten hensynsfull overfor litteraturen med sine brå, uforutsigbare innspill.

Andre steder gir metateksten inntrykk av å avbryte fortellingen om Jonar og Erlan, snarere enn å bryte inn i. For eksempel idet Jonar er i ferd med å bryte opp kisten fra Solvang, som Mino har kommet med: "jeg gjorde tegn at jeg ville ha øksen [~~Han nøler~~....] han rakte den til meg" (129 – 131). I denne sammenhengen avbryter forfatteren fortellingen for å gi uttrykk for at han tviler på sitt eget prosjekt. Spesielt er han usikker på hva kisten skal inneholde, altså hva Jonar skal finne når han får brutt opp kisten med øksen: "Det bør ikke herske noen tvil om at det som måtte åpenbare seg når hovedpersonen endelig får brutt lokket opp, vil ha stor betydning for handlingen videre. Avgjørende betydning. Resten av historien er rett og slett avhengig av innholdet i kisten" (129). Forfatteren slår fast at kistens mulige innhold er uendelig, altså er antall mulige fortsettelser på historien uendelig, og han begynner å lure på om kisten kan være en felle som han, uten å ha hatt intensjoner om det, har lagt ut for seg selv – i teksten – "[f]eller som kan invalidisere handlingen, korrumpere intrigen og få ham til å gi opp" (130). "Fellene" er utilsiktede konsekvenser av de valgene forfatteren tar i skrivingen. Metatekstuelte kan vi lese forfatterens bekymring for kistens innhold og eventuelle feller i teksten som bekymringen over vår sivilisasjons naturfiendtlige atferd, og konsekvensene dette har for mennesker og miljø i form av klimaforandringer, artsutryddelse og ressurskrise. Forfatterens bekymring for at fellene kan få ham til å gi opp, kan også sies å uttrykke vår resignasjon i det vi overskuer effektene av valgene vi har gjort.

Metanarrasjonen kretser i stor grad omkring forfatterens refleksjoner og overveielser knyttet til skrivingen av teksten som skal bli *Afrodites basseng*, men også om tanker forfatteren har om skriving generelt. Like mye handler metatekstene om hva forfatteren helst vil gjøre i stedet for å skrive, som å legge stein. Så tidlig som i den første metateksten uttrykker forfatteren at skrivingen kjeder ham – "Allerede nå merker han at han er lei. Det er ingen løgn at han liker mye bedre å arbeide med stein enn med ord" (36). Og i den andre metateksten hevder han at "for ham er ikke dette særlig interessant, ord er ord. Det er noe helt annet med stein. Stein er spennende" (70). Et annet sted trekker forfatteren frem ordenes forgjengelighet, i motsetning til steinens bestandighet, som begrunnelse for at han foretrekker stein fremfor ord – "Stein er ikke som ord. Stein er evige [...] Hva har ordene å stille opp mot dette? [...] Ord lever i beste fall noen tusen år" (94). Steinleggingen

setter også forfatteren i forbindelse med noe autentisk og grunnleggende forpliktende: "Det er noe opprinnelig forfatteren gjør når han bærer sten. Noe fundamentalt, noe ansvarlig [...] Ordene derimot er uansvarlig. De kan slettes, forandres, tolkes og vris" (ibid.). Desavueringen av skriveprosessen og litteraturen er gjennomgående uttrykt i metanarrativet, sammen med begeistringen for sten og steinlegging. I dette kan vi lese en nedvurdering av kulturen og det menneskelige, og en oppvurdering av naturen og det ikke-menneskelige, som også kan tolkes som tekstens norm.

Overskrifter og sitater

Boken er delt inn i fem deler, og tittelen på hver del består av to ledd. Det siste leddet i tittelen av en del utgjør det første leddet i neste deloverskrift: "Kvinnen og skogen", "Skogen og kisten", "Kisten og klosteret", "Klosteret og ørkenen" og "Ørkenen og kvinnen". Alle de nevnte substantivene er sentrale motiver i romanen og uttrykker ulike aspekter ved apokalypsen. Deloverskriftene understreker at de ulike motivene er forbundet med hverandre, direkte eller indirekte. Videre at det kan være nødvendig å se på et større bilde for å kunne få øye på sammenhengen. Hvis vi bare ser på for eksempel "Kvinnen og skogen" og "Kisten og klosteret", kan vi ikke se at "kvinnen" er forbundet med "klosteret". Hvis vi derimot zoomer ut slik at et større utsnitt av helheten kommer til syne, kan vi se at disse henger sammen med hverandre, gjennom henholdsvis "skogen" og "kisten", som de hver for seg er direkte forbundet med og som igjen er direkte knyttet til hverandre. Slik kan fenomener som tilsynelatende ikke har tangeringspunkter eller som fremstår som absolutte motsetninger, som "skogen" og "ørkenen", vise seg å være forbundet. Igjen ser vi hvordan romanens holistiske form og tematikk aktualiseres. I tillegg tematiserer overskriftene hvordan grensene for hvor noe begynner og noe slutter kan være uklare. Dette antyder en form for relativisme, der begynnelse eller slutt ikke eksisterer i seg selv, men bare i forhold til noe annet. Det som i et perspektiv er slutten på noe, for eksempel «ørkenen» i delen "Klosteret og ørkenen", er i et annet perspektiv en begynnelse, som "ørkenen" i delen "Ørkenen og kvinnen". Videre peker overskriftene mot at begrepene begynnelse og slutt kanskje ikke eksisterer i det hele tatt, at alt er prosess og evig forandring. Det siste leddet i bokens siste del, "kvinnen", er det første leddet i bokens første del, og antyder slik at slutten ikke nødvendigvis er slutten, men en slutt og en ny begynnelse på samme tid, eller bare et punkt i sirkelen. Overskriftene danner en sirkelkomposisjonen som uttrykker en tidsoppfatning der historien ikke beveger seg fra en

startpunkt til et endepunkt, men i en syklus, eller i gjentakende sykluser. Den sykliske tidsoppfatningen som antydes i overskriftene reflekterer at apokalypsen i *Afrodites basseng* både kan forstås som en begynnelse og som en slutt. For jordkloden er apokalypsen både enden på en situasjon og begynnelsen på en ny, og også for menneskeheten er apokalypsen slutten av en epoke, men samtidig en mulighet for en ny begynnelse.

Hver av romanens deler innledes med et sitat fra et dyr. Sitatene kommenterer den nye skogen og den nye skogens konsekvens for eksistensgrunnlaget, fra dyrenes synspunkt. En brunbjørn, en grevling, ei ku, en kenguru, og en fennek⁶ kommer til orde. I narratologisk sammenheng er sitatene eksempler på horisontal delegering av fortellestemmer, eller *narrativ sideordning* (Gaasland 2009: 25-26). Den narrative *sideordningen* av ikke-menneskelige stemmer med de menneskelige fortellerstemmene reflekterer noen sentrale poenger i romanen. Sideordningen av dyrets perspektiv med det menneskelige perspektivet peker i retning av et biosentrisk natursyn, hvor det ikke-menneskelige ansees å ha immanent verdi, og sidestilles med det menneskelige. Dette er en kritikk av et antroposentrisk natursyn som setter menneskets interesser i en særstilling, og som av mange ansees som en viktig del av årsaken til vår tids økologiske krise. Også innholdsmessig uttrykker sitatene et anti-antroposentrisk syn på apokalypsen og det apokalypsen medfører. For dyrene som får formulere seg representerer den nye skogen og konsekvensene av den noe positivt. Det er særlig menneskets fravær som framstilles som et gode. "'Engelfrau", tidligere tamku, nå villku i skogen, ved Rhinen" sier for eksempel at " "Jeg har en kalv. Nå kan kalven min drikke all den melken jeg har "' (229). For villkua Engelfrau innebærer menneskets fravær frihet fra slaveri og utbytting, slik at kua kan realisere livet og livsoppgaven – å sørge for ungen sin og føre arten videre. Og en "Grevling med gammelt skuddsår, Gjersjøvóla", tillegges følgende sansninger: "'Jeg lukter jord. Og denne jordlukten er helt ny. I denne lukten er sansene mine skjerpet og frykten borte"' (121). Også for grevlingen representerer fraværet av mennesker i kjølvannet av apokalypsen frihet – ved at grevlingen slipper unna frykten som følger av å være byttedyr for en art med vilje, drift og teknologi til å forvise den til et liv i redsel, og en forbedring av livskvaliteten – siden fraværet av et asymmetrisk fiendeforhold frigjør og skjerper sansene og fremmer tilstedeværelse i livet.

Kapitlene består av underkapitler som er nummererte. Et stykke ut i romanen, etter at Jonar og Erlan bestemmer seg for å fly Minos' vannfly til klosteret ved Gardasjøen for å se etter

⁶ Ørkenrev.

andre overlevende, får enkelte kapitler overskrifter som er datoer. Disse kapitlene har form av å være dagboknotater. Etter at Jonar og Erland har tatt beslutningen om å forsøke å finne andre mennesker som har overlevd apokalypsen, begynner de en ny tidsregning. Dateringen av dagbokkapitlene følger denne nye tidsregningen. Først bare som "Dag 1", "Dag 2", osv., siden med benevninger av nye måneder. At den nye tidsregningen i likhet med den gamle ordner tiden i måneder, antyder kontinuitet. I dette kan vi lese en erkjennelse av at skillet begynnelse/slutt ikke er absolutt, men at den nye tida også har fortiden i seg. Jonar og Erlans nye tidsregning orienterer seg ut fra månen som konstant, eller snarere månens konstante forandring, slik den fremstår sett fra jordkloden, og slik mennesket har ordnet tida siden urtida. Navnene på de nye månedene betegner betydningsfulle begivenheter for en mulig framtid etter apokalypsen. Den første måneden begynner den dagen de bestemmer seg for å forlate Rydalen for å lete etter andre overlevende, og måneden kaller de "cessna", etter navnet på flymodellen som skal bringe dem til klosteret ved Gardasjøen. Den andre måneden kaller de "garda", etter beslutningen om å fly videre til Sahara fra Gardasjøen, for om mulig å finne kvinnen i ørkenen, noe som representerer muligheten for å reprodusere og føre menneskeslekten videre. Den siste måneden som blir nevnt i boken er "ooni", og bokens siste kapitteloverskrift er datert "14. ooni år 2", som viser at ørkenen gir dem fortsatt livsgrunnlag i det andre året etter apokalypsen. Den nye tidsregningen signaliserer framtidshåp på vegne av menneskeheten, og muligheten for en ny sivilisasjon i en rekke av sivilisasjoner, og understreker tvetydigheten i apokalypsen, som både ende og ny begynnelse.

Epigrafen

Romanen innledes med en epigraf i form av et sitat av den feterte franske forfatteren Antoine Saint-Exupéry (1900 – 1940):

Jeg kan fortelle om en drøm jeg hadde i ørkenen. Jeg var på en eng, og jorden var død. Alle trærne var døde. Og ingenting hadde verken lukt eller smak. Så plutselig, begynte en ny skog å vokse, den bredte seg ut overalt. Jorden var igjen full av liv. Og luktene og smakene var mye sterkere enn før.

Ifølge litteraturteoretikeren Gérard Genette er en av epigrafens funksjoner at den kommenterer teksten, og indirekte presiserer eller understreker tekstens mening (Genette 1997: 157). Epigrafen i *Afrodites basseng* introduserer bokens hovedmotiv, den eksplosive

skogveksten, og antyder et sentralt aspekt ved tekstens tematikk. I teksten er jorda fortsatt levende når den nye skogen vokser frem, og den nye skogveksten, apokalypsen, medfører massedød og ødeleggelse – i alle fall for menneskene. I drømmen skisseres et motsatt forløp: jorda er død før den nye skogen kommer, verdensødeleggelsen har allerede inntruffet, og den plutselige skogveksten representerer gjenoppbyggelsen av livet på jorda. Ved første øyekast synes epigrafen å være en antitese til teksten for øvrig, men motsetningen kan også leses som en understrekning av det ambivalente i apokalyptiseringen. Epigrafen antyder at det kanskje bare er på overflaten at historien vi leser beveger seg fra før-apokalypse til apokalypse. En annen mulig tolkning er at apokalypsen allerede har skjedd, eller har begynt å skje, og at jorda er i ferd med å dø lenge før den nye skogen kommer. Selv om Jonar og Erlan lever i harmoni med en natur som fortsatt kan sørge for dem, er sivilisasjonen de har trukket seg tilbake fra en dystopi – voldelig og dysfunksjonell, preget av splittelse og sammenbrudd. Rundt ørkenen som Ooni beveger seg i er byene lagt i ruiner, og naturen er ødelagt. Sivilisasjonen som fremstilles er uten bærekraft og uten framtid, den er restene av en sivilisasjon. Tilværelsen på setra har heller ikke framtida på sin side, men har preg av livsfjern virkelighetsflukt som i det lange løp ikke vil kunne ivareta basale behov og utvikling, særlig med tanke på menneskelig fellesskap og reproduksjon. Epigrafen åpner for at den nye skogen ikke er hele apokalypsen, men apokalypsens fullendelse, og samtidig begynnelsen på et nytt æon i klodens liv, med eller uten mennesket som del av helheten.

Epigrafens funksjon kan også være å lede oppmerksomheten mot den som siteres, ifølge Genette (Genette 1979: 159). Forfatteren og flygeren Antoine Saint-Exupéry er sentral i romanen, på flere vis. Saint-Exupérys opptretr konkret som skikkelse i romanens plot. Romanfiguren Saint-Exupéry er oldefaren til Ooni, som vandrer i den samme ørkenen som virkelighetens Saint-Exupéry styrtet i med flyet sitt i juli 1944. Jonar står i telepatisk kontakt med Ooni, slik at Saint-Exupéry stadig trer frem i Jonars bevissthet. Teksten inneholder også referanser til Saint-Exupérys mest berømte verk *Le Petit Prince* (1943)⁷, om en flyger som nødlander i ørkenen, der han treffer en liten prins som kommer fra en annen planet. På planeten til den lille prinsen vokser det noen onde frø, baobab-frø. Hvis et baobab-tre får vokse, brer det seg over hele planeten, gjennomborer den med røttene sine og sprenger den. For å unngå dette, må den lille prinsen luke og stelle planeten sin hver dag. Hvis den lille prinsen ikke skjøtter planeten godt, vil baobab-treet ødelegge den. Den intertekstuelle

⁷ Boken ble første gang utgitt på norsk under tittelen *Den lille prinsen* i 1962.

referansen til *Le Petit Prince* peker mot at den ødeleggende skogveksten i *Afrodites basseng* er en konsekvens av at mennesket har vanskjøttet planeten.

Saint-Exupéry har også mer diffuse berøringspunkter til sider av tekstens tematikk, og til tekstens metanarrative nivå. Spesielt synes Saint Exupéry og romanens mystiske karakter Mino å ligne hverandre. Mino har vannflyet sitt liggende på vannet ved setra og kommer med forsyninger til Jonar og Erlan. Saint-Exupéry, som i likhet med Mino var flyger, advarte i sine moral-filosofiske skrifter mot en utvikling som la vekt på individualisme og materialisme på bekostning av åndelige verdier.⁸ Dette er et syn Mino deler, og i romanene *Mengele Zoo* og *Himmelblomststreets muligheter* blir dette formulert.⁹ Men Mino og Saint-Exupéry representerer motsatte tilnærminger til denne utviklingen, som igjen manifesterer seg i avvikende verdens- og menneskessyn. Saint-Exupéry regnes først og fremst som humanist, og tekstene hans uttrykker en grunnleggende tro på og respekt for mennesket, fellesskap og solidaritet. Mino, derimot, kan sies å stå for et misantropisk verdisyn.¹⁰ I *Afrodites basseng* viser det seg at frøet til den nye skogen sannsynligvis er skapt i et laboratorium av Mino og hans medsammensvorne. Det er altså ikke naturen som kvitter seg med mennesket, men Mino og hans åndsfeller som på vegne av naturen tar hevn og straffer mennesket ved å gjøre menneskets habitat ubeboelig for menneskeheten. Saint-Exupérys humanisme og Minos misantropi kan leses som representative uttrykk for forfatterens ambivalente holdning til sitt eget prosjekt, og til hva som skal være tekstens norm, slik det kommer til uttrykk i tekstens metanarrativ. Forfatterinstansen i metanarrativet identifiserer seg i økende grad med Saint-Exupéry. Til å begynne med manifesterer denne identifikasjonen seg som minner som blander seg inn i de metanarrative tekstene:

Han blir stående og støtte seg til spaden og merker et behagelig minne dukke frem: Det er sensommer. Han har permisjon fra basen på Korsika og skal tilbringe helgen i Nice. Han skjønner at det går mot slutten av krigen og merker vemod [...] Han er fullt påkledd og under den ene armen bærer han en bunke bøker. Frieksemplarer av en av hans egne romaner, *Sand, vind og stjerner*¹¹[...]. (250)

⁸ Se for eksempel "Vi må gi menneskenes liv en mening" i *En røst fra århundrets samvittighet. Et utvalg av Antoine Saint-Exupérys skrifter* (1998).

⁹ *Mengele Zoo* (1989) og *Himmelblomststreet* (1995), første og andre bind i det som gjerne refereres til som Mino-trilogien.

¹⁰ I *Mengele Zoo* blir Mino vitne til hvordan multinasjonale selskaper raserer Sør-Amerikas regnskoger. Han sverger hevn og danner en terroristorganisasjon som tar livet av mennesker som profitterer på ødeleggelsen av regnskogen verden over. I *Himmelblomststreet* oppdager og planter Mino og hans medsammensvorne ut frøet til den apokalyptiske skogveksten i *Afrodites basseng*.

¹¹ Saint-Exupéry (1952).

I den siste metateksten er det utelukkende Saint-Exupéry's stemme og identitet som kommer til orde gjennom forfatterinstansen, slik at sammensmeltingen er total (421). Dette kan tolkes som at forfatteren i metanarrativet, til tross for sin ambivalens, til sist inntar en humanistisk, fremfor en misantropisk, holdning til menneskets post-apokalyptiske skjebne. Dette manifesterer seg også i fortellingen om Jonar, Erlan og Ooni, som får en plass på planeten også etter apokalypsen. Dette er en lesning av romanen jeg vil vende tilbake til og søke å belegge ytterligere i den tematiske analysen.

Settaklossene

De såkalte *settaklossene* er et sentralt motiv i romanen. Settaklosser er et tredimensjonalt puslespill. I puslespillet skal hver settakloss uttrykke noe kjent, en ting i verden, som videre skal kunne settes sammen med en hvilken som helst annen kloss, eller kombinasjon av klosser, i puslespillet, og fortsatt danne en meningsfull, gjenkjennelig helhet. Settaklossene kan leses som et bilde på hvordan tekstens forskjellige komponenter – narratologi, plot, motiver og temaer – form og innhold – griper inn i og utfyller hverandre, som brikker i et puslespill. Videre belyser settakloss-motivet det holistiske aspektet ved tekstens tematikk: at alt henger sammen i et uendelig komplisert puslespill. Tolv settaklosser, som er antall klosser i skrinet Jonar og Erlan mottar, gir tusenvis av mulige kombinasjoner. Som parallell til arter i et økosystem, eller byggesteiner i universet, viser settakloss-motivet til at antall mulige måter alt som finnes kan være forbundet på, er uendelige. Prinsippene bak settaklossene, nemlig at virkeligheten kan manifestere seg på et uendelig antall måter avhengig av hvordan virkelighetens byggesteiner settes sammen, peker mot at menneskets intensjoner og handlinger bidrar til å skape verden. Slik reflekterer settakloss-motivet et av tekstens vesentligste temaer – at dårlige intensjoner og handlinger har ført til de dystopiske omstendighetene og undergangen i boken, samtidig som motivet åpner for at gode ideer og gjerninger fortsatt har potensiale til å skape gode livsvilkår og en framtid for menneskeheten, bare byggesteinene settes sammen på riktig måte. Settaklossene i skrinet viser seg å være minst 12000 år gamle (259), sannsynligvis fra en forlengst utdødd kultur i Sahara, forrige gang ørkenen i Sahara var dekket med skog. Motivets representasjon også kontinuitet, og peker bakover i tid, og via fortiden mot framtida. Og mot slutten av romanen begynner blomster og grønne vekster å på nytt å spire i ørkenen, som følge av klimaforandringene den nye skogen fører med seg. Slik knytter settakloss-motivet an til den sykliske tidsoppfatningen som er et

gjennomgangstema i romanen, og til tematikken omkring apokalypsen som både undergang og ny begynnelse.

3.2 Om apokalypsen i Afrodites basseng

I dette kapitlet vil jeg analysere hvordan undergangsvisjonen i *Afrodites basseng* har idylliske og utopiske trekk som bidrar til at framstillingen av apokalypsen er en tvetydig fortelling om verdensødeleggelse og framtidshåp. Videre vil jeg undersøke hvordan også idyllen og utopien i apokalypsen er tvetydig. Jeg vil vise hvordan apokalypsen i romanen både kan leses innenfor rammene av det Garrard kaller tragisk apokalypse og komisk apokalypse.¹² Først vil jeg avklare hvordan jeg i denne sammenhengen bruker begrepet idyll, siden dette begrepet har en forholdsvis stor plass i analysen min.

Begrepene idyll og pastoral har en lang litterær historie, og brukes gjerne synonymt som en betegnelse på litterære framstillinger av idealisert landliv. Ordet *idyll* kommer av gresk *eidyllion*, som betyr "lite bilde", og idyllbegrepet har sin opprinnelse i den hellenistiske hyrdedikteren Theokrits små dikt, *idyller*, som han skrev på 300-tallet før vår tidsregning. *Pastoral* kommer av det latinske ordet *pastoralis*, som betyr "hyrde".¹³ I denne sammenhengen vil jeg bruke begrepet idyll, framfor pastoral. Jeg gjør dette fordi idyll på norsk i sterk grad konnoterer til en framstilling av mennesker som lever i pakt med en harmonisk natur, og det er i denne betydningen jeg vil bruke begrepet i analysen. Begrepet pastoral har sterkere konnotasjoner til en bestemt litterær sjanger, selv om også pastoral brukes i generell betydning om litterære framstillinger av mennesker i harmonisk samspill med naturen. Verken idyll eller pastoral er altså klart avgrensede begreper eller sjangere. Siden begrepene ofte opptrer synonymt vil jeg likevel trekke inn teori som undersøker pastoralen i min undersøkelse av idyllen.

Innen økokritikken har kategorien pastoral vært gjenstand for omfattende interesse. Økokritikeren Terry Gifford skjelner i *Pastoral* (1999) mellom tre betydninger av begrepet pastoral: som benevnelse på en historisk litterær form spesielt knyttet til hyrdens liv, mer

¹² Se "Om apokalypse" i denne oppgaven.

¹³ *Bukolisk diktning* (av gresk *boukolos*, «kveggjeter») og *ekloger* (fra gresk via latin, «å velge» eller «utvalg») er andre termer som brukes synonymt med idyll og pastoral. Fjørtoft, Henning (2011): *Jordsanger. Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*. s.32n74.

generelt om litteratur som framstiller landlivet som kontrast til det urbane, og i pejorativ betydning om litteratur som idealiserer livet på landet og tilslører landlivets harde realiteter (Gifford 1999: 2-3).¹⁴ Det er den andre typen pastoral Gifford viser til som er relevant for min undersøkelse av idyllen før apokalypsen i *Afrodites basseng*. I *American Pastoral Ideology Reappraised* (1989) bruker Lawrence Buell pastoral i vid betydning om "all litterature [...] that celebrates the ethos of nature/rurality over against the ethos of the town or city" (Buell 1989: 23). Greg Garrard peker ut tre orienteringer innen pastoralen knyttet til tidsaspektet, der idyllen representerer pastoralens nåtid: "The *elegy* looks back to a vanished past with a sense of nostalgia; the *idyll* celebrates a bountiful present, the *utopia* looks forward to a redeemed future" (Garrard 2004: 37). Også Mikhail Bakhtin har beskjeftiget seg med idyllen. Ifølge Bakhtin karakteriseres idyllen ved tre trekk: enhet i tid og sted, en framstilling som er begrenset til livets basale hendelser – som kjærlighet, fødsel, død, arbeid, og måten mennesket og naturen er forbundet (Bakhtin 1994: 225-226).

Idyll før apokalypsen

Den danske lyrikeren Inger Christensen skriver i *Hemmelighetstilstanden* (2000) om paradiset:

Ordet paradiset er oprindelig oldpersisk med betydningen en afgrænset, indhegnet have. Uden for denne have ligger sandørkenen, hvor livet ingen muligheder har. Men hvis ørkenen ikke fandtes, denne antihave [...] ville haven heller ikke findes, fordi den netop er defineret gennem sin afgrænsning fra ørkenen. (Christensen 2000: 73)

Hagen og antihagen forutsetter hverandre. I *Afrodites basseng* er livet på setra før den nye skogen kommer en idyll. Idyllen på setra defineres gjennom sin avgrensning til "antihaven" på to måter. På den ene side avgrenses idyllen gjennom dystopien i samfunnet de har forlatt, "hvor livet ingen muligheter har", slik Christensen formulerer det. På den andre side er idyllen på setra, denne avgrensede, inngjerdete hagen, definert gjennom sin avgrensning til tekstens store antihage, apokalypsen.

I *Afrodites basseng* er seterlivstilværelsen før apokalypsen preget av harmonisk sameksistens mellom menneske og natur. Den gamle setra som Jonar og Erlan har flyttet til for å komme vekk fra de dystopiske tilstandene i byen, ligger "idyllisk til like ved et fiskerikt tjern, omgitt

¹⁴ De ulike betydningene glir gjerne over i hverandre, og en tekst kan leses innenfor rammene av én eller flere av disse, ifølge Gifford (1999: 146).

av frodige bjørkelider og myke vóler" (32). Landskapet som Jonar har utsikt til «fra en liten bergknatt» (32) er et idyllisk landskap:

jeg lyttet, kikket rundt meg, så de grønne liene, de myke linjene, runde vóler og duftende myrer, sildrende bekker, stille elver og blanke tjern, det kjente terrenget som jeg aldri fikk nok av å beundre, jeg hørte gjøken gale i liene omkring, gulerlene som kvitret i einerbuskene, gulerler, *gulerler!* (33)

Naturen som skildres her, er mild og harmonisk. Været er også mildt: "det var varmt idag, men ikke *hett*, solen brente slett ikke" (34). Naturen er gavmild, og Jonar og Erlan får det de trenger uten at det koster dem store anstrengelser. De fisker – "middagsmaten vår besto i stor grad av ørret" (36), de har høns som gir dem egg – "ukesrekorden var på hele 23 egg" (35), og budeia Hildra kommer en gang i uken med nysilt melk til dem fra en seter lenger ned i dalen. Helt selvforsynte er de ikke, men Jonar har solgt bilen og leid ut huset nede i bygda, så penger er heller ikke et problem, og et par ganger i uken kommer flygeren Mino innom med matvarer. Minos vannfly fremstår ikke som et fremmedelement i de idylliske omgivelsene, eller som "ikke-natur" i naturen, men bidrar tvert imot til harmonien. Det kommer "vakkert glidende inn fra Busjövóla ned mot tjernet, det tippe[r] en hilsen med vingene og lande[r] midt i hundre ørretvak" (67). Vannflyet personifiseres og tilskrives fuglens karaktertrekk. Slik integreres et moderne teknologisk element i den ellers så arkaiske naturskildringen.

Setra ble bygd av Jonars tippoldefar. Ifølge Bakhtin er enheten i sted og tid i idyllen uløselig knyttet til enhet med forfedrenes sted gjennom generasjoner:

This finds expression predominantly in the special relationship that time has to space in the idyll: an organic fastening-down, a grafting of life and its events to a place, to a familiar territory with all its nooks and crannies, its familiar mountains, valleys, fields, rivers and forests, and one's own home. (Bakhtin1994: 225)

Enheten i stedet visker ut temporale grenser i den enkeltes liv, og bidrar til å skape en syklisk tidsrytme, som ifølge Bakhtin er karakteristisk for idyllen (ibid.). Setra har ikke vært i bruk på mange år, men forbindelsen mellom Jonar og tippoldefaren gjennom stedet antyder en syklisk tidsforståelse. Dagene kretser rundt hverdagslivets trivialiteter, som igjen er knyttet spesifikt til stedet. Maten de spiser får de i hovedsak fra setra og einene som Jonar forsker på vokser der. Ifølge Bakhtin er et av idyllens karakteristiske trekk at det er de basale livshendelser som utgjør idyllens realitet. I den grad dagliglivets trivielle detaljer forekommer i idyllen,

framstilles disse til forveksling lik livets viktigste hendelser og framstår nærmest i sublimert form (Bakhtin 1994: 226). Dette er også tilfelle i seterlivsskildringen i romanen. Jonars kroppslige arbeid på vekstfeltet sitt er hevet over slitet og framstilles som en kilde for intellektuell kontemplasjon: "i det daglige arbeidet som gledet meg fikk ofte tankene utfolde seg i vektløshet" (37). Kunnskap overføres fra en generasjon til den neste, fra far til sønn, og Erlans skolegang framstår innhyllet i lek – "Vi kappsvømte, dykket og plasket rundt i over en time, deretter la vi oss nakne ned på gressvollen tyggende på frisk fjellsyre mens jeg hørte ham i geografi, byer i Asia, samtidig som jeg supplerte kunnskapen hans med ytterligere fakta; jeg måtte også være lærer!" (59). Dagene flyter av sted i en jevn, rolig rytme, og Jonar har god tid til å slenge seg nedpå og hengi seg til det idylliske øyeblikket:

jeg tørket pannen, glippet med øynene og kikket opp på himmelen, ble det torden? nei, ingen skyer, jeg satte meg ned i skyggen av en bjørkelegg og gjespet, Erlan ville holde det gående med fisking til langt på kveld om jeg kjente ham rett; jeg veltet meg ned på ryggen, fant behagelig leie med en mosetue under nakken og stirret dovent inn i himmelen, lyseblått, blått, humlesurr og fuglesang; nei, stillhet, ro, alt var rolig og stille, ingen gjøk, jeg kjente stor fred og lukket øynene for en ørliten blund. (38)

Frasen "om jeg kjente ham rett" (38) kan tolkes som en form for iterativ, som antyder at dette er noe som skjer stadig vekk, fiskingen til langt på natt er en del av den sykliske tidsrytmen på setra, en rytme som fristiller menneskene fra det moderne, urbane livs klokkeetid, og som i stedet lar dem følge naturens egen døgnrytme.

Til tross for at seterlivstilværelsen i det vesentlige skildres som en pastoral idyll, inneholder tilværelsen på setra likevel forstyrrende elementer. Budeia Hildra er pågående og seksuelt aggressiv, og Erlan liker verken henne eller melka hun kommer med. Ifølge Bakhtin er det et karakteristisk trekk ved idyllen at fremstillinger av seksualitet er sublimert (Bakhtin 1994: 226). Hildras obscøne ord og uttrykk – "Kom, ta meg, din grahingst" (47), og skildringen av den seksuelle kontakten mellom Jonar og Hildra, avviker i så måte fra idyllen. I en scene gjør Hildra kur til Jonar – "Hun satte hendene i hoftene og gjorde noen utvetydige bevegelser med underlivet" (46). Samleieskildringen som følger er så eksplisitt og nedrig – "denne knulling pågikk i over en halv time" (48), at den framstår som anti-idyll i idyllen. Også andre ting varsler forstyrrelser i paradiset. I dammen Erlan har laget til oppdrett av ørekyte forsvinner hannene, noe Erlan tror kommer av at hunnene spiser hannene. Motivet av hannene som blir spist av hunnene kan leses som en foregripelse av det som møter Jonar og Erlan når de

mellomlander i Oslo på vei til klosteret ved Gardasjøen, og som jeg vil komme tilbake til om litt. Rester av de kaotiske tilstandene i samfunnet de har trukket seg tilbake fra, har også fulgt med på lasset:

hos oss, her på denne seteren var dette sammenbruddet, denne total kollapsen symbolisert ved ulike remedier som lå stuet bort i en krok her i seterstuen; der lå AST og UTV-systemer som ikke lenger fungerte, alle mine displayer, skjermer og disker for nett-mottakere var fullstendig ubrukelige, svarte, tomme, døde. (31)

De teknologiske levningenes tilstedeværelse representerer en disharmoni i idyllen. Men Erlan forvandler utstyret til "fantasifulle innretninger, slikt som linerlefangere, metemarkfeller eller vepsejagere" (ibid). Slik får symbolene på sivilisasjonssammenbruddet et nytt lag av bibetydninger, ved at de etter Erlans transformasjon av dem i tillegg symboliserer menneskets tilpasningsevne og kreativitet. Og i stedet for å være overflødige rester etter en død kultur – "ubrukelige, svarte, tomme, døde", blir det ødelagte utstyret nyttige redskaper til bruk i en artsrik og vital natur.

Apokalypse: Skogen kommer

Idyllen på seteren forstyrres også av det som skal vise seg å være tidlige tegn på apokalypsen. Det første frampeknet om den forestående apokalypsen, er Jonars kontakt med Ooni, kvinnen som vandrer i ørkenen. Til å begynne med går Jonar ut i fra at han drømmer om Ooni, men det skal senere vise seg at forbindelsen mellom dem er telepatisk. Teorien om telepatien presenteres forholdsvis sent i romanen, etter at Jonar og Erlan har ankommet klosteret ved Gardasjøen. Det er klosterets prior, doktor Alfons de Aguiard, som lanserer ideen:

Tankene våre, alle menneskers tanker kan sammenlignes med bølger, stråling som sendes ut av hjernen [...] Om vi tenker oss at hvert enkelt menneske har sin egen «tankefrekvens», ville vi hatt flere milliarder frekvensområder når jorden hadde en slik befolkning. Eteren ville være en eneste stor kakofoni av tankebølger, uten mulighet for enkeltindivider å skille ut, ta imot en spesiell frekvens. Men hva skjer i det øyeblikk jordens befolkning synker dramatisk? [...] *Bølgene fra hvert individ blir sterkere og tydeligere, og kan mye lettere fanges opp av et annet [...].* (376)

Den telepatiske kontakten mellom Jonar og Ooni er altså en konsekvens av apokalypsen. Bokens første kapittel er en framstilling av den første telepatiske episoden, slik at

apokalypsen manifesterer seg i teksten, retrospektivt sett, fra første stund, til tross for at den nye skogen ennå ikke har kommet til syne. Teorien bak telepatien foreslår at apokalypsen gjør det mulig for oss å få innsikt i at vi er forbundet med hverandre på en dypere og mer basal måte enn det sivilisasjonen forut for apokalypsen har erkjent. Slik kan vi trekke en linje tilbake til apokalypsens etymologiske utgangspunkt – *apokalypstein*, å avsløre.¹⁵ Under en flytur med Mino har Erlan observert usedvanlig mye tåke: "Et digert, hvitt teppe, pappa, i dalene nedenfor" (69). Tåke hentyder også til noe som er skjult, som gjør det vanskelig å se og som hindrer opplysning. Når skogen kommer, er tåken borte og også dette peker mot at apokalypsen bringer med seg muligheten for ny erkjennelse.

Teksten rommer flere frampek om apokalypsen. Den siste gangen Mino kommer innom før apokalypsen¹⁶, har han med seg tre kasser med forsyninger, "tre kasser, undret jeg, det skal da bare være én" (63), tenker Jonar. Et hegrepair har slått seg ned, og Jonar spør seg selv: "*hvorfor hadde hegrene fløyet mot nord?*" (57). Det er også unormalt varmt, og varmen ledsages av en fremmed lukt:

[...] det var mildt, ufattelig mildt selv om himmelen var klar og skyfri; normalt var det aldri så mildt midt på natten her oppe i fjelldalen, ikke langt under tregrensen, selv om det var midtsommer, jeg trakk inn luften og merket et varmt vinddrag i ansiktet, *veldig* varmt, tenkte jeg og sperret øynene opp, stirret sydover, inn i de slanke vólene og bjørkeliene, var det ikke en underlig lukt? en fremmed eim som kom med denne varme vinden? jeg merket at jeg ble stiv, at angsten igjen kom snikende, hva i *helvete* var dette?. (56-57)

Jonar reagerer med engstelse på apokalypsens tidlige tegn – "*et eller annet var i ferd med å skje*, jeg merket enda en gang redeselen hogge brutalt i meg" (70). Det er først og fremst fornemmelsen av at noe ukjent, noe ekstraordinært, er i emning, som synes å vekke uro. Når apokalypsen manifesterer seg, som Jonar ser komme på lang avstand gjennom kikkert, når "sløret taes vekk", er angsten total:

[...] jeg begynte å skjelve, kroppen ristet og jeg knep øynene sammen, det var umulig! *dette var ikke sant!* det kunne ikke gå an! jeg krøllet meg sammen og vred meg rundt i lyngen, rullet meg frem og tilbake, jeg hadde ikke sett det jeg så, *jeg var gal, splitter pine gal!* virkeligheten var i ferd med å rives i stykker for meg [...]. (72)

¹⁵ Se "Om apokalypse" i denne oppgaven.

¹⁶ Som han vet kommer, se fotnote 3

Men etter å ha konstatert at toppen av Krokstjónnvóla, "[e]n vól með björkelier som glisnet av opp mot snaufjellet» (ibid.), virkelig er «dekket av busker eller trær, tett vegetasjon", avløses angsten av resignasjon:

[...] jeg var blitt kald og rolig, fullstendig tanketom, jeg la kikkerten fra meg og ble sittende stille, helt sløv i den milde vinden og den fremmede lukten, lyttet til den svake summingen som steg og sank, kosmisk, sfærisk musikk, ukjent, ujordisk [...]. (73)

Her kommer Jonars ambivalente holdning til apokalypsen for første gang til uttrykk. Til tross for det uhyggelige ved den nye skogen, opplever Jonar aspekter ved den som fascinerende. Den svake summingen er lyden av den nye skogen som vokser. Jonar har hørt den før – "en merkelig lyd, en slags summing i luften [...] et lavt, monotont sus" (70), men her fortolkes lyden som musikk, og fortolkningen formuleres ved hjelp av adjektiver som konnoterer storhet som ikke er av denne verden. Slik antydes det tvetydige ved apokalypsen allerede i forbindelse med apokalypsens tilsynekomst.

Ettersom skogen rykker nærmere innpå og den eksplosjonsartede veksten åpenbarer seg i all sin velde, skifter Jonars holdning til den på nytt:

[...] *det kom en skog mot oss*, en skog vokste med uhyggelig fart frem over de nakne rabbene opp mot tjernet; mørke, grønne planter steg opp fra jorden og dannet en tett vegg sydover; vi kunne se hvordan skudd sprengte seg opp fra bakken og ble meterhøye vekster i løpet av noen sekunder, vi så at de glisne flatene der det vokste einer og gråvier vibrerte og snart ble fylt av en mye tettere vegetasjon; det spraket, knitret og buldret fra den grønne fossen som nærmet seg, og det steg opp damp, skogen dampet og luktet! munnen min var tørr, jeg forsøkte å svelge, men halsen var tett, jeg holdt guttens hånd hardt. (85)

Her er det igjen angsten som rår, munnen er tørr og halsen tett, og Jonar holder "guttens hånd hardt" (85), som om han holder seg fast i gutten, like mye som gutten holder seg fast i ham. Men etterhvert mobiliserer Jonar motkrefter og et fiendebilde vokser fram – "jeg merket at den lammende følelsen var i ferd med å erstattes av en kald besluttsomhet: *dette komplette ufattelige marerittet måtte ikke skremme oss!*" (86). Språkbruken er delvis militær, Jonar vurderer at "avstanden ned til fronten, *fronten!* kunne være fire-fem hundre meter" (ibid), og et annet sted refererer han til skogen som "en hær av grønt" (95). Skogen beskrives i demoniserende vendinger, som en "uhyggelig organisme" (86), og et "grønt inferno" (91), og Jonar bruker atraxinen og går til mot angrep "mot vekstene, mot trolldommen, mot dette

botaniske uhyret" (96). Men heller ikke på nært hold er Jonars innstilling til apokalypsen entydig. Den nye skogen ser ut til å vokse rundt annen vegetasjon, "[...] som om de nye vekstene ringet inn bjørketrærne, at de ikke kvalte dem, men lot dem beholde et visst revir [...]" (86). Jonar observerer at vekstene sparer annen vegetasjon: "jeg så [...] hvordan de vek unna en bjørk, det kom ingen nye skudd nærmere enn et par meter fra stammen, dette gjorde at jeg merket et streif av glede; de drepte ikke levende skog!" (93). Den nye skogen er Jonars fiende, samtidig er han på skogens parti. Det tvetydige ved apokalypsen kommer slik til uttrykk både ved at den representerer undergang for noen og revitalisering for andre, og gjennom holdningen til den talende, det vil si gjennom Jonars skiftende og motsetningsfulle fortolkning av den. Slik kan vi lese apokalypsen, slik den framstår for Jonar på setra, innenfor rammene av en komisk apokalypse, slik jeg tidligere viste til i forbindelse med Garrards skille mellom tragiske og komiske apokalypser.¹⁷ Et trekk ved komiske apokalypser er ifølge Garrard nettopp at individet typisk er tvetydig innstilt og moralsk splittet, slik at kampen mellom det gode og det onde ikke er en ytre kamp, men finner sted i individet selv (Garrard 2004: 87-88). Apokalypsen, slik den kommer til syne for Jonar, framstilles vekselvis som ond og god avhengig av om Jonar opplever den som ond eller god. I den komiske apokalypsen har individet også rom for handling og mulighet for å påvirke, slik Jonar har. For eksempel har Jonar atraxin og kunnskap om hvordan han kan bruke den, slik at utgangen på apokalypsen for Jonar og Erlan er åpen.

Apokalypse som idyll

Apokalypsen i *Afrodites basseng* er på sett og vis en apokalypse på vrangen. Apokalypsen som frodig undergang er i seg selv et motsetningsfullt motiv. Moderne apokalypsefortellinger involverer i stor grad framstillinger av natur som er gold og ødelagt, som følge av artsutryddelse, avskoging, forurensing og naturkatastrofer. I Rachel Carsons *Silent Spring* (1962) dreper plantegifter mennesker, planter og dyr, Knut Faldbakkens *Uår* (1974) utspiller seg på søppelfyllingen i utkanten av en overflodssivilisasjon som har brutt sammen, i Cormac McCarthys *The Road* (2006) er naturen død etter en katastrofe, og i filmen *The Day After Tomorrow* av Roland Emmerich (2004) er verden på vei inn i en ny istid som følge av global oppvarming, for å nevne noen eksempler. I *Afrodites basseng* manifesterer apokalypsen seg derimot som en livskraftig skogvekst. Jorda legges ikke øde, men vokser igjen av en frodig skog, stikk i strid med utbredte forestillinger og scenarier over mulige fortsettelser på vår tids

¹⁷ Se "Om apokalypse i denne oppgaven.

økologiske krise. Avskoging er en av de største truslene mot jordklodens arts mangfold og mot planetens generelle helsetilstand, og et symbol på den moderne miljøkrisen. Skogen symboliserer på den andre side vekst og en natur i harmoni og balanse. Og det Jonar ser når han tar landskapet omkring setra i øyensyn etter apokalypsen, er harmonisk og sunn natur – "grønt, grønt, grønt så langt vi kunne se, et bølgende hav av grønt, av tett skog på alle kanter" (116). I *Forests* (1993) undersøker Robert Pogue Harrison skogens rolle i vestlig tenkning og kulturelle forestillinger gjennom historien. Harrison peker på hvordan nyere kunnskap om skog som overdådig komplekse økosystemer, har bidratt til å forme skogens rolle i moderne miljøbevissthet:

forests have now become to assume a powerful symbolic status in the cultural imagination to the degree that they provide a compelling paradigm for the notion of the earth as a single, complex ecosystem. Ecological concern over forests goes beyond just the forests insofar as forests have now become metonymies for the earth as a whole. What is true for a particular forest's ecosystem is true for the totality of the biosphere. Humanity begins to appear in a new light: as a species caught in a delicate and diverse web of a forestlike planetary environment. More precisely, we are beginning to appear to ourselves as a species of parasite which threatens to destroy the hosting organism as a whole. (Harrison 1993: 199)

Den nye skogen i *Afrodites basseng* er frisk og fruktbar, og som symbol for jordkloden som helhet, representerer skogen helbredelse og revitalisering. I Nygårdshaugs roman er problemet med menneskets parasittiske natur løst ved at vertsorganismen gjør seg ubeboelig for mennesket, før mennesket rekker å ødelegge den helt. Vertsorganismen jorden er ikke uegnet som habitat for mennesket fordi den er ufruktbar etter apokalypsen, men fordi den er så fruktbar at den fordriver mennesket. Mennesket er i ferd med å rasere sitt naturlige habitat, men naturen svarer, med drahjelp fra Mino¹⁸, med å gjøre seg ulevelig frodig, som en grønn syndflod. Som jeg tidligere har vært inne på sier Rosen at moderne apokalypser som beholder tradisjonelle apokalypsens utopiske dimensjon oversetter sentrale elementer til sekulære termer (Rosen 2008: xxii-xxv).¹⁹ Et av disse elementene er framstillingen av guddommen, som i moderne apokalypser kan opptre i skikkelsen av et menneske eller et objekt, med evne til å ta eller gi liv. Et annet element som oversettes er dommen, som i moderne apokalypser ofte er tvetydig og uensartet. I *Afrodites basseng* kan vi tolke den nye skogen som gudeskikkelsen som dømmer til undergang eller fortsatt liv. Samtidig er det Mino som har

¹⁸ Se fotnote 6 i denne oppgaven.

¹⁹ Se om apokalypse i denne oppgaven.

iverksatt apokalypsen, slik at også han kan forstås som å manifestere guddommen, eller et aspekt ved den. Figuren eller objektet som har tatt gudens plass er ifølge Rosen gjerne tvetydig, ufullkommen og moralsk ambivalent, og både Mino og den nye skogen kan sies å inneha disse egenskapene. Mino representerer et misantropisk menneskesyn, men samtidig legger han til rette for at Jonar og Erlan skal kunne forlate setra for å finne andre overlevende. Den nye skogen er også misantropisk fordi den utsletter storparten av menneskeheten, men skogen representerer også muligheten for en ny begynnelse for menneskeheten.

For menneskene er den frodige skogveksten en katastrofe, samtidig er den nye skogen et paradys for planter, insekter og dyr. Den nye skogen vokser hensynsfullt rundt annen vegetasjon, og pater Alfons forklarer at skogveksten også fremmer vekst:

Ingenting blir ødelagt, artsdiversiteten blir opprettholdt og trekronene er ikke tettere enn at fotosyntesen forblir upåvirket selv hos de små plantene på skogbunnen. *Det er faktisk det motsatte som skjer.* Denne altomfattende tilstedeværen virker *stimulerende* på omtrent alle andre vekster [...] De vokser forttere og raskere og sammen med drivhuseffekten vil denne veksten være formidabel. (325)

Den nye skogen framstår nærmest som demonstrativt gunstig for planetens tilstand. Som medisin for en syk klode, er apokalypsen for mirakelkur å regne. Ikke bare har skogveksten frigjort jorda fra mennesket, og den trusselen menneskelig atferd representerer for jordkloden. Skogen er i tillegg direkte livsfremmende, for seg selv og for planeten som helhet. Til og med drivhuseffekten, som er et formidabelt problem for jordas allmenntilstand og et av de vesentligste symbolene på den økologiske krisen i moderne miljøbevissthet, bidrar i denne sammenhengen til planetens helbredelse. Så snart skogen har vokst forbi, etter å ha etterlatt en åpen flekk for Jonar og Erlan å berge livet på, kan Jonar ved selvsyn iaktta den nye skogens gunstige effekt på artsmangfoldet:

jeg ble stående å se på ørretvakene, fisken lot til å være i voldsom aktivitet etter insekter, insekter? først nå la jeg merke til insektsurret rundt oss, luften var stinn av insekter, det var fluer, veps, og sommerfugler, arter jeg tidligere ikke hadde sett [...] jeg lyttet og hørte fugler, mange fugler, det var kvitring og synging overalt rundt oss, til og med gjøken gol! (97-98).

Tilstanden i den nye skogen framstår for Jonars blick som en idyll. Fisken vaker, insekter surrer, fuglene kvitrer, gjøken galer. Dette er emblematiske uttrykk for idyll. Det slår Jonar at "dette [må] være den perfekte biotopen for liv, for dyr av alle arter, alle arter unntatt de største

primatene, *unntatt menneskene*" (116). Men idyllen i den nye biotopen er også tilgjengelig for Jonar og Erlan, fordi de har overlevd katastrofen. Det økte artsmangfoldet viser seg i alle ledd av næringskjeden, og Jonar og Erlan observerer blant annet

en elgku med kalv som beitet tilfreds på blader og friske skudd, jeg hadde dessuten skutt en hare og noe annet småvilt, vi manglet ikke fersk mat, dessuten hadde jeg observert at fisken i tjernet bare på disse få ukene var blitt større og fetere (192).

Hvert ledd i kjeden brødfør seg av leddet foran, og er samtidig levebrød for neste ledd i kjeden, og Jonar og Erlan befinner seg på toppen av denne næringskjeden. Den mangfoldige faunaen som skildres i skogen etter apokalypsen er uttrykk for et økosystem i balanse, en biotop hvor de ulike artene lever i harmonisk sameksistens i en gavmild natur, med andre ord en idyll.

Den nye skogen kan leses som en gjeninnskriving av *det ville* i naturen. I denne sammenhengen må *det ville* forstås synonymt med *villmark*, som natur som er urørt av mennesket og utenfor menneskets kontroll. Garrard hevder at ideen om "wilderness" er forholdsvis ny i menneskets historie (Garrard 2004: 60). Begrepet om villmark forutsetter begrep om at noe ikke er vilt. Garrard knytter oppkomsten av ideen om villmark til overgangen fra jeger- og sankersamfunnet til jordbrukssamfunnet. For jegeren/sankeren i paleolittisk tid ville begrepet ha vært uten mening, fordi naturen som var "hjemme" ikke ville ha skilt seg fra naturen som ikke var det. Forestillingen om villmark gir bare mening der det finnes en distinkt motsetning til den, som åker og innmark. Villmarken deler den pastorale idyllens motiv av tilbaketrekning, men villmarken er i motsetning til et idyllisk landskap ikke kultivert, men utemmet.

Ifølge Garrard er ideen om villmark en av de mektigste konstruksjonene miljøbevegelsen råder over: "Wilderness has an almost sacramental value: it holds out the promise of a renewed, authentic relation of humanity and the earth [...]" (Garrard 2004: 58). Forestillingen om det ville involverer da både fortiden – det autentiske, og framtida – fornyelse. Jonar kommer også i forbindelse med både fortid og framtid idet han tar inn over seg den nye, ville naturen:

jeg [...] kjente meg merkelig rolig, nærmest euforisk der jeg sto og pustet inn de friske duftene fra skogen og lyttet til nattfuglene; fredelig og opprinnelig var to ord som dukket opp, fredelig og opprinnelig, kanskje var verden i ferd med å bli slik den egentlig skulle være? (109).

Sitatet peker både bakover i tid, til forestillingen om noe "opprinnelig", og framover mot en verden som er i ferd med å bli slik den egentlig var ment å være og slik den en gang var. Her gjentas romanens sykliske tidsperspektiv. Apokalypsen er ikke en endelig slutt, men begynnelsen på at verden skal bli opprinnelig igjen. Tida beveger seg i en sirkel av evig forandring og gjentakelse. I møte med den urørte og utemmede naturen, forestiller Jonar seg en fremtidig idyll på seteren:

her kunne Erlan og jeg bo i lange tider uten en eneste bekymring, uten forpliktelser, uten gnag og mas fra en stadig mer usikker og kaotisk verden, vi trengte ikke penger, vi kunne jakte og fiske, sette ut feller og fange vilt, jeg kunne sannsynligvis hogge ned, temme en del av skogen og lage vekstfelter for grønnsaker og matplanter, hadde jeg ikke et lager av frø? Det hadde jeg, vi ville ikke lide noen nød, vi kunne leve godt, vi kunne leve *opprinnelig* (109).

Også forestillingen om en mulig framtid på seteren rommer ideen om noe opprinnelig. Å "leve *opprinnelig*" knyttes direkte til ideen om det gode liv. Idyllen som Jonar forestiller seg har *elegien* i seg, i betydning av å være bakoverskuende, og ha en svunnen tid som ideal. Samtidig er det en *utopi* som Jonar ser for seg, fordi den foregår i framtida og i fantasien. Slik favner idyllen som Jonar opplever i nået alle de tre tidsaspektene ved pastoralen som Garrard peker på, og som jeg har vært inne på tidligere i dette kapittelet. Jeg viste innledningsvis i kapitlet til Inger Christensen tanker om to hager i våre paradisforestillinger: et første paradisi, "Guds have på jorden", og et annet paradisi, "en menneskehedens himmelhave", som skal komme:

Dette første paradisi, hvor menneskets væren indgik i naturen, og dette sidste paradisi, hvor mennesket skal indgå i netop det himmelske lys, som skabte det første, forholder seg til hinanden, som haven til antihaven, som oasen til ørkenen, i sidste ende som livet til døden (Christensen 2000: 73/74).

Etter forvisningen fra det første paradisi, og med innsikten i livets ugjenkallelighet, ble mennesket tvunget til å forvandle lengselen tilbake til det første paradiset til en lengsel framover, til gjenskapelsen av det tapte paradisi (ibid). Slik bærer også paradisforestillingen i seg både fortida og fremtida, den er elegi og utopi på samme tid. Apokalypsen i *Afrodites basseng* har flere utopiske trekk, noe jeg vil komme tilbake til.

Tragisk apokalypse i byen

Slik apokalypsen på seteren har karakteristiske trekk av komisk apokalypse, kan vi lese framstillingen av apokalypsen i byen innenfor rammene av en tragisk apokalypsefortelling. Tragiske fortellinger om endetiden kjennetegnes som jeg har vist tidligere ifølge Garrard blant annet ved dualisme, determinisme og vektlegging av det katastrofale aspektet (2004: 87-89).²⁰ I kontrast til komisk eskatologi, som vektlegger menneskets muligheter til å velge og handle, har mennesket i den tragiske apokalypsen lite rom for å agere. I motsetning til Jonar, som har mange muligheter til å velge og handle og slik kunne påvirke framtida, har menneskene som har overlevd apokalypsen i byen ingen muligheter og er uten håp.

I kontrast til det tidligere kulturlandskapet omkring seteren som etter apokalypsen i det vesentlige framstår som en idyll, er den post-apokalyptiske byen et entydig negativt sted. Jonar og Erlan velger etter en tid å forlate seteren ved hjelp av Minos vannfly og oppsøke klosteret ved Gardasjøen. Underveis bestemmer de seg for å mellomlande i Oslo. Fra Jonar tar omgivelsene rundt seteren i øyesyn en siste gang, og ser at "den nye skogen lot til å leve i fred og fordragelighet med bjørketrær og einer, det virket som om vekstene trivdes i hverandres nærvær" (227), til han får øye på den tidligere hovedstaden, skifter Jonars syn på den nye skogen, fra idyll til dystopi. Den allerede dystopiske bysivilisasjonen i romanen før apokalypsen, framstår etter ødeleggelsen som et helvete på jord. Fra luften tar Jonar inn synet av restene av storbyen –

[e]t grågrønt inferno uten struktur, uten linjer. Et navnløst kaos. Hele byen var dekket av skog. Hist og her var det hauger, grå, brune, gule. Sammenraste boligblokker og forretningsbygg. Der skogen ennå ikke hadde funnet feste. Desperat søkte blikket mitt etter et område, en plass, et torg! som var fritt for det grønne, men det fantes ikke. (240)

Det grågrønne er fargen av den nye skogen blandet med betong, og "[b]akenfor innover, ruiner, og grønt, grønt, grønt" (245). Til tross for de materielle ødeleggelsene, er det den menneskelige katastrofen som representerer den virkelige dystopien i byen etter apokalypsen. De fleste menneskene er døde, og de som ennå lever har drukket vann som er forgiftet av kalditt, et stoff som angriper hjernevev og fører til sinnssykdom. Jonar møter en full mann som har unngått å bli forgiftet fordi han bare har drukket sprit etter kataklysmen. Den fulle mannen forteller at det er uker, kanskje måneder, siden skogen kom til byen:

²⁰ Se "Om apokalypse" i denne oppgaven.

folk myldret rundt i ruinhaugene i panikk, men etter hvert ble det færre og færre, og de som var igjen [...] nyttet det ikke å snakke med, de var helt fjerne, bare gikk frem og tilbake til de stupte, men dette var mannfolk [...] de fleste kvinnene var døde nå, men de var livsfarlige mens de levde! de klorte og bet, og de ville til stadighet bedekkes [...] i bassenget der, fortalte han, ligger det et par døde kvinnfolk og han hadde med egne øyne bivånt hvordan disse ble knullet av hundretalls gale mannfolk til de var så stinne av sperm at det fløt strømmer ut av dem og ned i bassenget ved fontenen, nå råtnet de i en dam av sæd. (252-253)

Det er den menneskelige lidelsen som er i fokus i skildringen fra den post-apokalyptiske byen. Vektleggingen av lidelse og av offerrollen er karakteristisk for den tragiske apokalypsen. I *Arguing the Apocalypse* (1994) skriver Stephen O'Leary :

Tragedy conceives of evil in terms of guilt; its mechanism of redemption is victimage, its plot moves inexorably toward sacrifice and the 'cult of the kill'. Comedy conceives of evil not as guilt, but as error; its mechanism of redemption is recognition rather than victimage, and its plot moves not toward sacrifice but to the exposure of fallability. (68)

Mens forløsningen i komiske apokalypter skjer gjennom eksponering og gjenkjennelse av feilbarlighet, kommer forløsningen i tragiske apokalypter gjennom lidelse, ifølge O'Leary (68-69). For menneskene i byen er innsikt i menneskelig feilbarlighet ikke en mulighet, fordi de er sinnsyke av kaldittforgiftning, slik at den eneste løsningen som er tilgjengelig for dem, er lidelsen og offerrollen. Kontrasten mellom den komiske apokalypsen på setra og den tragiske apokalypsen i byen, mellom Jonars og Erlans muligheter og håp, og menneskene i byen som bare har lidelse og død å se frem til, peker mot dikotomien natur/kultur. Byen manifesterer menneskets adskillelse fra og ødeleggelse av naturen, og byboerne representerer menneskeheten på avveie. I kampen mellom det gode, naturen, og det onde, det menneskeskapte, kommer løsningen her i form av en tragisk apokalypse som gjenoppretter moralsk orden ved å henvise mennesket til en lidelsesfull slutt.

Et annet trekk ved den tragiske apokalypsen knytter seg til tidsperspektivet i fortellingen: "[T]ime is framed by tragedy as predetermined and epochal, careering toward som final, catastrophic conclusion", ifølge Garrard (2004: 87). Menneskene i byen har ikke noe sted å ta veien, fordi alt er grodd igjen. I tillegg er de syke. Det er særlig sykdomsbildet som viser hvordan tidsperspektivet er forutbestemt for menneskene i byen. Til å begynne med er sykdomsutviklingen ved kaldittforgiftningen lik hos menn og kvinner, men etterhvert virker forgiftningen inn på kjønns-hormonene, slik at sykdommens forløp blir kjønns-spesifikt:

"Kvinnene ble aggressive, euforiske og selvdestruktive. Menn ble apatiske, sløve og selvrepetende. Begge disse sykdomsforløpene ville ende med døden" (260). Det deterministiske aspektet ved den tragiske apokalypsen kommer til uttrykk gjennom sykdommen på flere plan. Mest åpenbart fordi alle vil dø av sykdommen, og fordi symptomene er forutbestemt. De kjønns spesifikke symptomene impliserer også en endelig, katastrofal konklusjon på et dypere plan, ikke bare for det enkelte individ, men for menneskeheten. At kvinnene blir aggressive og euforiske, mens mennene blir sløve og apatiske, innebærer at de heller ikke kan formere seg og føre arten videre. Slik har de heller ikke noen fremtid. De er golde, og slik sett er bymenneskenes skjebne et bilde på utbredte framtidsscenarier om planeten som ufruktbar og livløs, takket være menneskets rovdrift og ødeleggelser. Orgien av sex og vold i bassenget var bare mulig før de kjønns spesifikke symptomene manifesterte seg. Nå går mennene "rundt og rundt i sirkel" (254), eller de beveger seg "fra noe til noe" (246), og snakker med seg selv, "kverne[r] rundt som et lydbånd" (254). Kvinner ser Jonar ingen av, og det er sannsynlig at de allerede er døde. For bymennesket representerer apokalypsen ingen muligheter og ingen utveier, den er det Garrard beskriver som "a blank apocalypse: an *eschaton* without a utopia to follow" (Garrard 2004: 93).

Den fulle mannen kan tolkes som å inneha en slags mellomposisjon, han står med en fot i den komiske apokalypsen, og den andre i den tragiske. På den ene siden befinner han seg innenfor rammene av det tragiske. Riktignok er han ikke kaldittforgiftet, men spritlageret han har kommet over vil ta slutt, eller han vil dø av alkoholforgiftning. Et liv i konstant fyll og absolutt ensomhet er også i seg selv katastrofalt og håpløst, et "fyllemareritt" (252), med mannens egne ord. På den andre siden er situasjonen slik at han er innenfor, eller i alle fall så vidt berører, rammene av en komisk apokalypse, i alle fall for en stakket stund. Den fulle mannen spør Jonar om han kan få være med i flyet. Han har ikke mulighet til selv å velge eller handle, det er Jonar som bestemmer om også han skal ha muligheten til ei framtid etter apokalypsen. Det er i det korte tidsrommet fra han spør til Jonar svarer at den komiske apokalypsen er innen rekkevidde for den fulle mannen. Dette understreker at Jonar agerer innenfor rammene av en komisk apokalypse, han gjør vurderinger og velger å ikke ta med seg den fulle mannen. O'Leary skriver om Johannes' Åpenbaring at den ikke er "simply tragic or comic; it includes both tragedy and comedy without being bound by the generic demands of either form, depicting a future that is catastrophic for some and blissful for others" (1994: 67). Dette er treffende for situasjonen mellom Jonar og den fulle mannen, to mennesker som står

ved siden av hverandre og snakker sammen på samme post-apokalyptiske planet, men i to forskjellige dramaer, en tragisk apokalypse som styrer uavvendelig mot undergangen, og en komisk apokalypse med håp og mulighet for en åpen slutt.

Ørkenen som hage og antihage

Skog og ørken er motpoler, i allmenn betydning og i teksten. Jonar tenker på motsetningene i omgivelsene til Ooni og seg selv – "Et goldt, ugjestmildt landskap uten skog [...] En frodig, tettvoksende skog som kvelte alt" (147). Men i romanen er ørkenen et tvetydig sted. Den er både et ondt sted og et godt sted, eller for å vende tilbake til Inger Christensens bilde, både hage og anti-hage. I ytterkanten grenser ørkenen til en sivilisasjon som har brutt sammen. Ooni lengter ut i ørkenen: "snart ville hun være alene, bare henne og ørkenen, de lange tomme flatene, endeløse sanddyner som bølget opp og ned, henne og ørkenen" (11). Fra dette perspektivet er ørkenen en hage, og sivilisasjonen utenfor en anti-hage. På den andre siden er ørkenen avgrenset innover, gjennom en oase som Ooni kommer til, slik at den karrige ørkenen i dette perspektivet er en anti-hage, og oasen en hage. Men oasen er også et tvetydig sted i romanen. Etter å ha hvilt og drukket seg utørst forlater Ooni hagen for å fortsette vandringen i anti-hagen, men snart kommer hun til en ny oase. Her finner hun restene etter en nomadeboplass som har vært utsatt for en massakre: "Lik. En sammenfiltret masse av kadavre. Kvinner, menn og barn. Maltrakterte, lemlestet, halvratne. Den lille oasen var fylt med menneskeskrotter" (169). I tilgrensning til denne oasen er det ørkenen som er hagen, og oasen anti-hagen. Senere kommer Ooni til enda en oase, og igjen er det den golde ørkenen som representerer anti-hagen, mens oasen utgjør hagen. Ørkenen er skiftevis hage og anti-hage avhengig av hva vi ser den i tilgrensning til. I ørkenens veksling mellom å være både hage og anti-hage, kommer romanens tematisering av apokalypsens tvetydige karakter igjen til uttrykk.

Ørkenen er også hage og anti-hage i seg selv, uavhengig av ytre avgrensning. Gjennom Oonis ambivalente holdning kan vi lese ørkenen som to parallelle åpenbaringer av en og samme virkelighet. På den ene siden opplever Ooni ørkenen som et ondt sted, en "ubarmhjertig og umulig ødemark" (343). Målet for ørkenvandringen hennes er Månefjellene, og for å komme dit må hun "gå inn i det aller tommeste av den tomme ørkenen» og «trosse ørkenens pinsler" (39). Ørkenen er "ubarmhjertig", uten nåde eller medfølelse, den er et sted som piner. Ørkenen byr ikke på muligheter, men er "umulig", øde og tom. Fra en klippe kan Ooni se "de

brune sanddynene der det navnløse, onde landskapet starte[r] og bortenfor det, i horisonten de taggete fjellene!" (346). Solen er "varm og stikkende" (346), og vinden er som "ørsmå, stikkende piler mot kinnet hennes" (39). Naturen som skildres er ikke vennlig eller innbydende, den er kvass og ser ut som om den gjør ondt – fjellene har tagger, vinden er som piler og solen stikker. Men Ooni opplever også ørkenen som et godt sted:

Fra de grå-gule sandflatene og opp over horisonten lå alle sjatteringer mellom gult og blått, mellom gull og vann, jord og luft, klode og rom; disse fargene, dette spekteret forandret seg fra time til time, minutt til minutt mens solen sank lenger og lenger ned i vest; hun stirret på disse ubegripelige linjene og fargene mens skrittene hennes førte henne lett over sanddynene, sand i fine riller, som små bølger skapt av den milde vinden som kunne forme dette terrenget som den ville (18-19).

Ørkennaturen fremstilles her som myk og harmonisk. Vinden er mild og vennlig – den har kunnet forme landskapet som den vil, og har valgt å gi sanden den fredsommelige formen av "små bølger". Til tross for motsetningsparene "gult og blått", "jord og luft" og "klode og rom", har naturen her ingen skarpe kanter. Den er mangefasettert og fremstår i alle nyanser, og spekteret er i konstant forandring "fra minutt til minutt". Oonis motsetningsfulle erkjennelse av ørkenen som skiftevis hage og anti-hage, kan sees i sammenheng med hennes vekslende opplevelse av være sterk og sårbar stilt overfor den barske ørkennaturen. Opplevelsen av ørkenen som ond er først og fremst knyttet til Oonis eksistensielle sårbarhet – "kom hun til å dø?" (19) – i møte med ørkenens barske vilkår. Det er likevel betoningen av ørkenen som et godt og vakkert sted som dominerer fremstillingen. Ooni opplever dyp forbindelse med ørkenen, og i kampen for tilværelsen kjenner Ooni seg sterk og fri, fordi hun klarer å overleve i den karrige ørkennaturen.

Vandringen i ørkenen skildrer hvordan Ooni lever i pakt med en natur som til tross for sitt golde ytre gir henne det hun trenger. Slik sett er ørkentilværelsen en idyll. Selv om naturen i ørkenen ikke er like generøs som den overflodsnaturen Jonar får del av på setra, vet Ooni hva hun skal gjøre for å høste de gavene som den skrinne naturen har å by på. Hun overlever på ørkenrotter, vandreduer og en antilope hun fanger med åte, og hun sanker egg fra fuglereder. Ikke minst vet Ooni hvordan hun skal få i seg væske i den tørre ørkenen. I nærheten av den første oasen får hun øye på en busk:

hun sto ved busken og så at noe beveget seg på de tørre grenene, snegler, busken var full av gule snegler! her hadde revene hatt sitt morgenmåltid, men de hadde ikke spist alle sneglene,

hun raspet til seg en håndfull og sugde i seg innholdet, den lille fuktigheten gjorde at tungen hennes igjen ble levende, hun stirret fremover og så flere busker, og på hver busk var det snegler! hun løp og plukket snegler fra buskene, sugde skallene tomme (161).

Et annet sted møter hun en slange:

hun trakk odooji-kniven fra sliren og nærmet seg varsomt, sakte, plutselig stormet hun frem, det blanke metallet blinket i luften og slangens hode ble skilt fra kroppen, hun hoppet til siden og grep øyeblikkelig den buktende slangeskroten, stakk den blodige enden i munnen, hun sugde og drakk det søte blodet før det ble pumpet ut av skroten, mange munnfuller, merket hun og svelget av glede, deretter flådde hun slangen, hakket den opp og saltet kjøttstykkene før hun la dem opp i spannet, mat! (43).

Ooni vet hva hun skal gjøre for å overleve, og hun gjør det uten å reflektere over det. Fra Ooni konstaterer at det er snegler på grenene og til hun suger i seg innholdet, skjer det ingen refleksjon vi får lese om. Likeens fra hun skiller slangehodet fra kroppen og til hun svelger i seg slangens blod. Idet Ooni ser sneglene og slangen, ser hun væske. Kunnskapen Ooni har om hvordan hun skal overleve i ørkenen, er en instinktiv kunnskap. Hun beskrives som en "ung kvinne med dyrets instinkter" (160), og som "et dyr som kjempet for å overleve, som ikke enstetiden, som fløt gjennom landskapet med sine primitive sanser, sanser som ble sterkere og sterkere og ikke tillot kroppen å gi opp" (77). Ooni lever ikke bare i pakt med naturen, hun er ett med naturen, en del av den, og ikke adskilt fra den. Ett sted skildres det hvordan Ooni graver seg ned i sanden for natten. Hun begraver seg selv ved siden av et enslig akasietre som overlever midt i det åpne landskapet, fordi hun vet at varmen fra treet vil trekke seg ut i sanden. Bare hodet hennes stikker opp – "et ansikt uten legeme under den gamle akasien, den halve månen var borte, det var helt mørkt, bare stjernene som lyste ned mot dette ansiktet i sanden" (20). Ørkenen er her en forlengelse av Ooni, som om ørkensanden er Oonis kropp. Situasjonen viser konkret til Oonis intuitive kunnskap om hvordan hun skal overleve i den kalde ørkenennatta – ved å grave seg ned der hun vet at det finnes varme. Oonis ansikt som stikker opp av sanden som om det var ørkenens ansikt er også et bilde på Oonis totale sammensmelting med ørkennaturen, og kan forstås som et uttrykk for et naturbegrep som inkluderer mennesket i den helheten naturen er.

I skildringen fra ørkenen gjentas på nytt romanens sykliske tidsforståelse, og tekstens tvetydige innstilling til apokalypsen som både undergang og ny begynnelse. Det sykliske perspektivet formuleres eksplisitt allerede idet Ooni står på terskelen til å begi seg ut i

ørkenen: "dette [var ikke] slutten, men begynnelsen" (16). Ørkenvandringen knytter i seg selv an til tekstens sykliske tidsforståelse – Ooni har tenkt seg til Månefjellene fordi det var der oldemoren hennes holdt til. På et tidspunkt kommer Ooni til

en trestamme, *trestamme?* en trestamme i ørkenen? [...] spredt omkring i sanden lå brukne stammer fra en forhistorisk skog som en gang hadde styrtet sammen [...] hun kunne telle årringer i den forstenete skogen, en skog som en gang hadde gjenlydt av fugletoner (162).

Restene etter den forhistoriske skogen peker tilbake mot forrige gang ørkenen i Sahara var dekket med skog. Skogen er forstenet, den har i det ytre mer eller mindre samme form som den hadde da den var en levende, organisk skog, men nå er den del av den uorganiske verden. Trestammene representerer slik kontinuitet med historien og et syklisk perspektiv uten begynnelse og slutt, bare evig forandring. Romanens sykliske tidsforståelse kommer ikke minst til uttrykk gjennom apokalypsens effekt på ørkenklimaet. Den tørre luften og store temperatursvingninger, sammen med forekomsten av visse mineraler, hindrer den eksplosive skogveksten i å vokse i ørkenen, slik at det tar tid før apokalypsen manifesterer seg i ørkenlandskapet. Men etterhvert fører fuktigheten fra den nye skogen til klimaforandringer i ørkenen. Mot slutten av vandringen til Månefjellene ser Ooni at det begynner å spire og gro i ørkenen – "Fjellsidene rundt dem hadde farger. Det var grønt, hvitt, rødt, gult og blått. Blomster, vekster i alle farger og fasonger. Rundt stener, i grus og sand spirte og grodde det" (346-347). Slik forvandler apokalypsen anti-hagen ørkenen til en hage.

Utopien i apokalypsen

Den utopiske dimensjonen er et sentralt aspekt ved apokalypsen i *Afrodites basseng*. I *The Dialectic of Climate Change: Apocalypse, Utopia and the Environmental Imagination* (2012) hevder John J. Morrell at apokalypse og utopi er fundamentale psykologiske kategorier for å forstå verden (Morell 2012: 43). Morell skriver at apokalypse og utopi står i et dialektisk forhold til hverandre, og at denne dialektikken springer ut av "the dynamics of the natural world itself. It is a dialectic of death and rebirth. It is evident in the cycle of the seasons, and in the revolution of day and night" (ibid.). Det er altså naturens egne prinsipper om undergang og gjenfødsel som gjentas igjen og igjen, som ligger til grunn for apokalypseforestillinger og utopiske visjoner, ifølge Morell. I *Afrodites basseng* er apokalypsen og utopiens forbindelse med den naturlige verdens lovmessighet om død og gjenfødsel konkret. Den nye skogen er

både apokalypse og utopi, iboende. På samme tid som den eksplosive skogveksten ødelegger verden slik den har vært, skaper den en ny, utopisk verden. Det er den nye skogens vekst som forårsaker undergangen. Slik sett kan det sies at apokalypsen i teksten følger av utopien, like mye som at utopien følger av apokalypsen. Ideen om at det er naturens prinsipper som danner modellen for våre forestillinger om apokalypse og utopi, involverer også den sykliske tidsforståelsen som er gjennomgående i romanen. I denne samtalen mellom Jonar og pater Aguiard kommer forståelsen av apokalypsen og utopien som to sider av samme sak, undergang og gjenfødelse, til uttrykk:

”Ingenting er egentlig ødelagt,” fortsatte han.

”Nei ingenting,” bekreftet jeg.

”Kanskje det er nå alt begynner?”

”Ja,” svarte jeg. ”Det er nå. Slik som så mange ganger før.”

”Ingen sivilisasjon kan gjøre krav på evigheten.”

”Nei,” svarte jeg.

”Og evigheten har ingen begynnelse eller slutt.”

”Sant nok.”

”I løpet av de minuttene vi har stått her, er milliarder av kloder gått til grunne,” sa han stille (406).

Ordvekslingen mellom Jonar og pateren uttrykker en innsikt i knyttet til at det som i et perspektiv er tilintetgjørelse, i et annet perspektiv er skapelse. Verden er ødelagt, men den begynner også på nytt, "[s]lik som så mange ganger før" (406). I spørsmålet "[k]anskje det er nå alt begynner?" (406) kommer utopien, et håp om at det beste ligger foran oss, til uttrykk. Perspektivet i samtalen er svimlende stort, og rommer innsikten i at slik sivilisasjoner kommer og forgår, gjelder lovmessigheten om død og gjenfødelse også for planeter, galakser og kanskje universer.

Utopien i apokalypsen kan leses som en utopi på klodens vegne. Etter at Jonar og Erlan har landet på Gardasjøen, ser Jonar seg rundt og tenker at ”alt virket så fredfullt og vakkert, så uberørt og naturlig, så ekte og opprinnelig, var det slik kloden Jordan ønsket å være?” (287). Jonar inntar her det han innbiller seg kan være planetens eget perspektiv på apokalypsen, som en oppfyllelse av jordklodens ønske om å være uberørt og opprinnelig. Fra jordklodens

synsvinkel, slik Jonar tenker seg den, er apokalypsen en utopi. Jonar forestiller seg at jorda synes den er et bedre sted enn før apokalypsen – en jordklodens utopi. Det er trekk ved den nye skogveksten som antyder at denne utopien ikke inkluderer menneskeheten. Pater Aguiillard forklarer at den nye skogen vil visne ned om få år, og at den da vil være erstattet av ny vegetasjon som er normal for vår flora: "Alle landområder og kontinenter vil ha en opprinnelig biosfære som om det aldri har eksistert mennesker på denne kloden" (326). Slik sett har utopien i apokalypsen trekk av å være en misantropisk utopi, der apokalypsen framstår som en renselse, som gjennom utryddelsen av storparten av menneskeheten, renses kloden for mennesket og sporene mennesket har etterlatt seg.

Til tross for at utopien i apokalypsen har anti-humane trekk, er bokens utopiske dimensjon først og fremst en visjon om en ny, utopisk verden som fortsatt har plass for menneskeheten. En "opprinnelig biosfære" uten spor av mennesket utelukker ikke nødvendigvis mennesket fra en framtid på planeten. Den nye og på samme tid opprinnelige biosfæren som etterhvert vil oppstå legger til rette for at mennesket kan begynne på nytt. Vår tids økologiske krise involverer masseutryddelse av arter, jordsmonnødeleggelse og matvarekrise. Slik truer miljøkrisen ikke bare naturen unntatt mennesket, den truer også menneskets eksistensvilkår. I romanen fører den nye skogens vekstfremmende egenskaper til at artsmangfoldet øker i alle ledd av næringskjeden, slik jeg tidligere har vært inne på. Samtidig er det færre som skal dele på ressursene, siden det øverste leddet i næringskjeden, mennesket, er nær utryddet. Utopien i apokalypsen rommer slik visjonen om en ny og bedre verden bare for noen få, utvalgte mennesker. Dette er ifølge Rosen et typisk trekk ved tradisjonelle apokalypser: "[t]he traditional narrative clearly differentiates between those deserving punishment and those who deserve saving" (Rosen 2008: xv).

Jonars får snart visjoner om en mulig framtid etter apokalypsen. Til å begynne med begrenser Jonars utopiske visjon seg til å omfatte Erlan og ham selv på setra, men etterhvert som erkjennelsen av at det må to biologiske kjønn til for å føre menneskeslekten videre synker inn hos Jonar, vokser det fram et større og mer langsiktig perspektiv, en utopi på vegne av en ny menneskehet:

"*tenk om* vi hadde vært flere mennesker her, en håndfull kvinner og menn i forskjellige aldre! noen barn på Erlans alder, hva ville skjedd da? alt, tenkte jeg, alt kunne ha skjedd, og i dette alt lå også muligheten for å kunne etablere noe opprinnelig, noe harmonisk, noe uprøvd" (204).

Igjen ser vi at Jonars forestilling om en fremtidig idyll involverer ideen om "noe opprinnelig". Slik knytter apokalypsen i romanen an til apokalypsefortellingens urform, som en undergangsvisjon som innbefatter en reetablering av en tapt paradistilstand. Samtidig ser Jonar i den uendeligheten av muligheter – "dette alt" – som "en håndfull kvinner og menn i forskjellige aldre" vil føre med seg, muligheten for å kunne prøve noe nytt, "noe uprøvd". Dette uprøvede peker mot at den nye verden som Jonar forestiller seg ikke skal være en gjentakelse av den gamle verden, og dennes feil og mangler. Det Jonar ser for seg er muligheten for en ny, bedre verden. Også her kan vi trekke linjen tilbake til apokalypsesjangerens utgangspunkt, nemlig forestillingen om en ny og bedre verden etter ødeleggelsen, som er enda mer perfekt en et fordums paradisi.

At apokalypsefortellingen i romanen også er en utopi, kommer tydeligst til uttrykk i at det i tillegg til Jonar, Erlan og munkene i klosteret, også finnes kvinner som har overlevd apokalypsen og ikke er forgiftet av vannet. Ooni finner to jenter som har overlevd massakren i oasen, og som hun tar med seg til Månefjellene. Og Jonar og Erlan finner en gutt som har overlevd, som de tar med seg når de drar til ørkenen for å finne Ooni. Dette er en referanse til det gamle testamentes apokalypsefortelling om Noah. Jonar refererer også direkte til en av gammeltestamentes mest berømte apokalypser, han tenker på at Noah og [...] Noahs sønner, og Noahs hustru og hans sønners tre hustruer" (334) gikk om bord i arken, for å sikre menneskeslekten. På dette tidspunktet i teksten vet ikke Jonar om de to overlevende jentene, som Ooni har funnet og tatt med seg, slik at referansen er et frampek. Utopien er her fortsatt kun en mulighet, en utopisk visjon om et framtidig paradisi. Det er i møtet med Ooni at utopien realiseres. Bokens siste kapittel, som har overskriften 14. Ooni år 2, er kort og lyder: "Frukthagene står i full blomst, og Erlan har nettopp fått en søster" (432). Klimaforandringene som apokalypsen har ført med seg har gjort den tidligere golde ørkenen til et frodig økosystem der "frukthagene står i full blomst". Den nye verdenen er inne i sitt andre år, og det første mennesket i den nye menneskeheten er født. Som nevnt tidligere oversettes den religiøse apokalypsens utopiske dimensjon – ideen om et nytt Jerusalem, i moderne apokalypser til ideen om at karakterene i apokalypsen får ny forståelse av verden, slik at de ser verden på nytt, ifølge Rosen (Rosen 2008: xxiii).²¹ Utopien er ikke et nytt sted, men den gamle verden som med ny innsikt framstår som ny. Også dette elementet finner vi i *Afrodites basseng*. Verden er forandret etter apokalypsen, men det er fortsatt den samme

²¹ Se "Om apokalypse" i denne oppgaven.

verdenen. Til tross for at utopien i apokalypsen har misantropiske trekk, ender romanen i en utopi som inkluderer mennesket. Slutten av boken er åpen, og også i så måte er apokalypsen i *Afrodites basseng* en komisk apokalypse.

4 Didaktisk refleksjon rundt en økokritisk tilnærming til litteratur

Slik jeg har vært inne på i innledningen av denne oppgaven, kan oppkomsten av økokritikken sees i sammenheng med moderne miljøproblemer. Økokritikken undersøker forholdet mellom mennesket og de fysiske omgivelsene. Ett grunnleggende aspekt ved denne relasjonen, er at den skifter i takt med at mennesket og omgivelsene forandrer seg gjennom gjensidig påvirkning. I omskiftelige tider trenger vi kompetanse som vi kan nyttiggjøre oss uavhengig av ytre omstendigheter. Dette perspektivet er implementert i læreplanverket Kunnskapsløftet (K06), som legger vekt på å utvikle elevenes kompetanse framfor at elevene skal få kunnskap (udir.no). En stor del av denne kompetansen er knyttet til språkbevissthet, til å kunne uttrykke seg gjennom språk, og kunne lese og forstå tekster. Norskfaget står i en særstilling med hensyn til å legge til rette for at elever får utvikle en slik kompetanse. For å belyse hva som ligger i dette kompetansebegrepet, vil jeg i det følgende trekke inn begrepet *literacy*, som jeg vil kalle for *tekstkompetanse*. Jeg vil også kort drøfte relevansen av en økokritisk tilnærming til estetiske tekster i klasserommet. Først vil jeg imidlertid knytte en økokritisk tilnærming til tekst til opplæringsloven og K06, som danner selve grunnlaget for norskundervisningen.

Utvikling av økokritisk tekstkompetanse i lys av K06

Formålsparagrafen i opplæringsloven angir grunnlaget for og hensikten med opplæringen i grunnskolen og den videregående skole. I henhold til denne skal opplæringen blant annet bygge på verdier som "respekt for menneskeverd og naturen", "likeverd og solidaritet", "fremje demokrati" og elevene skal lære "å tenkje kritisk og handle etisk og miljøbevisst" (*Opplæringsloven*: lovdata.no). I K06 heter det at skolen skal stimulere elevene i "personleg utvikling og i styrking av eigen identitet, i det å utvikle etisk, sosial og kulturell kompetanse og evne til demokratiforståing og demokratisk deltaking" (udir.no). En økokritisk tilnærming til tekst kan bidra til å utvikle respekt for naturen, og i forlengelsen av dette, demokratiforståelse, solidaritet, toleranse og identitet. Ved å fokusere på hvordan naturen og menneskets samspill med den representeres i litteraturen, kan elevene bevisstgjøres sitt personlige og vårt felles kulturelle forhold til naturen og handlinger i den. En økokritisk lese måte kan bidra til å utfordre elevenes – og lærerens – syn på utbredte forestillinger om verden, og kanskje vise at begreper og forhold som vi anser som selvforklarende, ikke er det, men resultat av historiske, kulturelle, politiske og sosiale prosesser. Dette involverer å sette

spørsmålstegn ved sider ved våre livsbetingelser som vi tar for gitt. Den globale økologiske krisen framstilles ofte som noe som tilhører framtiden, men for mange mennesker på kloden er miljøkrisen allerede en realitet. Miljøkrisen er ikke noe som kan løses lokalt der problemene er størst, eller som kan sees bort fra fordi vi, her og nå, har frisk luft, rent vann og nok mat. En økokritisk tilnærming til tekst kan bidra til å utvikle bevissthet om at alle menneskers livsvilkår er forbundet, at all natur er forbundet og at vårt levesett påvirker alle menneskers livsbetingelser.

K06 legger som nevnt vekt på at elevene skal utvikle kompetanse, som forstås som "evnen til å løse oppgaver og mestre komplekse utfordringer" (udir.no). En forutsetning for å utvikle en slik kompetanse er det som i K06 kalles for grunnleggende ferdigheter, og disse er beskrevet i hvert enkelt fag. De grunnleggende ferdighetene er digitale ferdigheter, muntlige ferdigheter, å kunne skrive, regne og lese. Fordi utviklingen av kompetanse i de ulike fagene er sterkt knyttet til aspekter ved språkevne og språkbevissthet, er norskfaget helt sentralt. Som grunnleggende ferdighet er det å kunne lese i norsk blant annet

å kunne skape mening fra tekster fra nåtid og fortid i et bredt utvalg sjangere. Det innebærer å engasjere seg i tekster og få innsikt i andre menneskers tanker, opplevelser og skaperkraft. Det innebærer videre å kunne finne informasjon og forstå resonnementer og framstillinger i ulike typer tekster på skjerm og papir, og å kunne forholde seg kritisk og selvstendig til de leste tekstene. (udir.no)

De grunnleggende ferdighetene er integrert i kompetansemål. Kompetansemål for norsk etter ungdomstrinnet er blant annet at eleven skal kunne "samtale om form, innhold og formål i litteratur, teater og film", "gjenkjenne virkemidlene humor, ironi, kontraster og sammenligninger, symboler og språklige bilder" og "delta i diskusjoner med begrunnede meninger og saklig argumentasjon" (udir.no). Etter Vg3 skal eleven blant annet kunne "orientere seg i store mengder tekst av ulik kompleksitet og velge ut, sammenfatte og vurdere relevant informasjon", "lese et utvalg samtidstekster [...] og drøfte hvordan disse tekstene språklig og tematisk forholder seg til vår tid" og "tolke og vurdere komplekse sammensatte tekster" (udir.no). Av definisjonen av de grunnleggende ferdighetene og innholdet i kompetansemålene framgår det at eleven skal utvikle et sett av ferdigheter og forståelse som innbefatter kritisk tenkning, meningsskaping og argumentasjon i møte med ulike og komplekse typer tekst. Det innebærer også at eleven skal kunne forstå andre menneskers livsverden og vurdere teksters forhold til kontekst. Også i et slikt perspektiv er en økokritisk

lese måte relevant fordi den vil rette oppmerksomheten mot konteksten – mot "hvordan disse tekstene språklig og tematisk forholder seg til vår tid". *Afrodites basseng* er et eksempel på en tekst som forholder seg til og uttrykker noe viktig og aktuelt om vår tid. I klasserommet vil en økokritisk tilnærming til romanen være relevant fordi teksten tematiserer vår tids største globale utfordring, men også fordi det å tilnærme seg en slik tekst i et økokritisk perspektiv, er en aktuell lese måte.

For å utdype forståelsen av hva kompetansebegrepet i norskfaget rommer vil jeg her se det i sammenheng med begrepet *literacy*, som er et sentralt begrep innenfor K06 generelt og norskfaget spesielt. Ordet er vanskelig å oversette til norsk fordi det rommer mye mer enn "lesekyndighet". I innledningen til boka *Literacy i læringskontekster* definerer Dagrun Skjelbred og Aslaug Veum (2013: 19) *literacy* som "en kyndighet som gjør den enkelte i stand til å tolke og selv benytte en rekke semiotiske ressurser for å gjenskape og produsere tekster, slik at han eller hun kan leve og utvikle seg i et komplekst samfunn". Jeg vil heretter bruke begrepet *tekstkompetanse*, slik Ove Eide (2006: 11) eksempelvis gjør i artikkelen "Frå kanon til literacy? Det nye norskfaget i nærlys og perspektiv". Tekstkompetanse kan forstås som grunnleggende ferdigheter og forståelse som den enkelte trenger for å orientere seg og oppleve mening i verden. For elevene er tekstkompetanse et fundament for å møte den enorme tekstmassen som omgir dem i form av skjønn- og saklitteratur i alle typer sjangre og medier, og i sammensatte tekster. Arbeid med en økokritisk lese måte i møte med ulike tekstuttrykk kan utvikle det som kanskje kan kalles *økokritisk tekstkompetanse*. Ett begrep innen literacyforskningen er nemlig *kritisk literacy*, som refererer til evnen til kritisk tenkning og refleksjon i møte med tekster og ytringer (Fjørtoft 2014: 85). Kritisk tekstkompetanse undersøker måter tekster inngår i maktstrukturer og viser hvordan ulike språklige virkeligheter kjemper om språklig dominans gjennom språklige koder (ibid. 85-86). Jeg ser en økokritisk tilnærming til tekster som relevant først og fremst for å utvikle *kritisk tekstkompetanse*, og ikke som et middel for å oppdra elevene til et bestemt verdisyn.

Relevansen av en økokritisk tilnærming til estetiske tekster i klasserommet

Estetiske tekster kan uttrykke sider ved det å være menneske som andre typer tekst ikke kan. Ulike typer saktekster kan for eksempel forsøke å forklare og beskrive prinsippene og prosessene som er grunnlaget for vår fysiske virkelighet, men de kan ikke uttrykke den subjektive følelsesmessige, intellektuelle eller åndelige opplevelsen av å være menneske i tid

og rom. I "Norskfagets mange kunnskapsformer" hevder Laila Aase (2010) at kunnskapen som utvikles og kreves i arbeid med estetiske tekster, er en særegen form for kunnskap, og at "de kunstneriske tekstene tilbyr andre tenkemåter og forståelsesformer enn andre tekster" (Aase 2010: 174). Kunstneriske tekster vil ofte utforske språket og hva språket kan uttrykke, og dermed blir grensene for hva som ikke kan uttrykkes gjennom språket også synlige. Ifølge Aase (ibid. 175) innebærer lesing av estetiske tekster at den som leser, ofte vil måtte gi avkall på å forstå og gjennomskue alle sidene ved teksten. Slik kan det hevdes at kunstneriske tekster har et meningsoverskudd, og nettopp gjennom det som ikke lar seg uttrykke gjennom språket, kan leseren komme i kontakt med noe grunnleggende ved det å være menneske.

Estetiske tekster er ofte komplekse og mangetydige. I *Norskdidaktikk* hevder Fjørtoft at kompleksitet ved en tekst ikke nødvendigvis er et negativt trekk, det kan tvert imot gjøre leseropplevelsen større for de elevene som har tilstrekkelig kompetanse og motivasjon til å skape betydning av denne teksten (Fjørtoft 2014: 78). Ifølge Fjørtoft (ibid. 188) er trening i nærlesning én av mange forutsetninger for å utvikle skjønnlitterær forståelse og lesekompetanse. Nykritikkens nærlesning av verkets interne spenningsstrukturer er en metodisk tilnærming til en tekst som gjør at litteraturforståelse kan læres (Skei 1991: 20). Nykritikken oppsto delvis som en reaksjon på en litteraturforskning som la vekt på historisk-biografiske forhold i tekstlesningen, og ble etterhvert kritisert for å se bort fra konteksten og leserens rolle i teksttolkningen. Én måte å tilnærme seg en tekst fra et økokritisk perspektiv i undervisningen vil være å kombinere nærlesning med en kontekstualiserende tekstanalyse. Ved å nærlese teksten skapes en forståelse av hvordan ulike litterære virkemidler skaper spenninger og tilsynelatende uforenelige motsetninger i teksten, men at disse motsetningene også skaper sammenhenger som bidrar til å skape mening i teksten som helhet.

I *Afrodites basseng* finnes en rekke selvmotsigelser: verdensødeleggelsen i form av en livskraftig vekst, idyllen i skogen etter apokalypsen, ørkenen som gavmild natur og apokalypsen som utopi. Samtidig er det disse spenningene og motsetningene som til sammen uttrykker tekstens meningsinnhold. Gjennom å analysere hvordan språklige og litterære virkemidler brukes til å skape tekstens meningsinnhold, utvikles også bevisstheten om at begreper og figurer ikke er statiske eller selvforklarende størrelser, som jeg var inne på innledningsvis i denne oppgaven i forbindelse med Garrards store metaforer.²² Metaforer

²² Se "Om økokritikk" i denne oppgaven.

utvikler og endrer seg i sammenheng med hvem som leser når og i hvilken kontekst. I *Afrodites basseng* er skogen, ørkenen og apokalypsen skiftevis positive og negative fenomener alt etter om karakterene oppfatter dem som det ene eller andre. Begrepene *skog*, *ørken*, *apokalypse* og *utopi* har ulike betydninger avhengig av tid, sted og sammenheng de oppstår og opptrer i. Slik vil en økokritisk nærlesning av en tekst også peke ut av teksten, mot den konteksten som de ulike språklige og litterære bildene har oppstått i. Ved å kombinere nærlesning og en lese måte som ser teksten i kontekst, kan eleven få forståelse for at våre forestillinger om mennesket og naturen både er uttrykk for de fysiske realitetene som er betingelsen for vår eksistens, og et uttrykk for kulturelle og språklige prosesser. I forlengelsen av denne forståelsen av at vårt syn på verden, slik det kommer til uttrykk i språklige og kulturelle konstruksjoner, bidrar til å forme verden, kan eleven også få forståelse av at det er mulig å påvirke hvordan verden er. Og da er vi kanskje tilbake til Barry Commoners "first law of ecology"²³ – nemlig at alt henger sammen med alt annet, og at litteraturen spiller en rolle i en kompleks helhet der energi, materie og tanker virker sammen.

En økokritisk lese måte begrenser seg ikke til å analysere skjønnlitterære tekster, men kan anvendes på sakprosalitteratur fordi også et språk som bestreber seg på å beskrive verden objektivt, er historisk, kulturelt, politisk og sosialt betinget. Likeens egner en økokritisk lese måte seg for å gjenkjenne og forstå hvordan forestillinger, ideer og agendaer som angår miljø og natur, produseres, reproduseres, transformeres og sementeres i andre kulturuttrykk og sammenhenger, som for eksempel i politisk retorikk og reklame. I de ovenfor nevnte maktstrukturene som tekster er en del av, vil for eksempel politiske, vitenskapelige eller kommersielle krefter ofte være forbundet med hverandre. En økokritisk tekstkompetanse kan sette eleven i stand til å gjenkjenne hvordan forestillinger om begreper som for eksempel *natur*, *bærekraftig* og *miljøvern* ved hjelp av språklige og litterære virkemidler kan transformeres og framstille anti-økologisk atferd som miljøvern. Et eksempel på dette er hvordan reklame som ved hjelp av språk og bilder framstiller en vare som bærekraftig, i virkeligheten er miljøfiendtlig fordi hensikten med reklamen er å stimulere til økt forbruk.

Økokritiske lesninger kan videre bidra til utviklingen av økokritisk tekstkompetanse ved at eleven blir klar over dimensjoner ved sitt eget forhold til naturen, til hvordan naturen og menneskets relasjon til den framstilles i ulike tekstuttrykk, og hvilke konsekvenser våre forestillinger om naturen kan ha for vår fysiske virkelighet. En tekst som *Afrodites basseng*

²³ Se "Om økokritikk" i denne oppgaven.

kan lest i et økokritisk perspektiv reise en rekke spørsmål med hensyn til eget syn på natur og menneskeverd, for eksempel: Hvem identifiserer jeg meg med her? Jonar som har muligheter for framtiden, eller menneskene i byen som ikke har noen framtid? Eller: Hvis ingenting egentlig er ødelagt, betyr det at ingenting er så viktig? Hva syns jeg er viktig? Og hva slags konsekvenser har det for mitt forhold til de fysiske omgivelsene mine? Gjennom en økokritisk lesning av en tekst kan eleven bli bevisst egne forestillinger og biaser, for eksempel knyttet til naturen, og derigjennom utvikle et vesentlig aspekt ved kritisk tenkning, nemlig evnen til å undersøke også egne tanker, verdier og handlinger kritisk med hensyn til holdbarhet og konsekvenser.

5 Avslutning

I innledningen til oppgaven slo jeg fast at vår tids miljøkrise truer menneskets og naturens vilkår, og at dette viser seg i hvordan forfattere skriver og lesere leser. For meg som leser har dette vært premisset for oppgavens tema og problemstilling. Jeg har i oppgaven nærlest Gert Nygårdshaugs roman *Afrodites basseng* i et økokritisk perspektiv med vekt på det tvetydige i apokalypsen.

Apokalypsefortellingen i *Afrodites basseng* er motsetningsfull og tvetydig. Tekstens indre spenninger og motsigelser er gjennomgående uttrykt på mange nivåer av teksten. Spesielt kommer denne spenningen fram i det antipodale oppsettet mellom idyll og apokalypse. Men idyllen og apokalypsen er også innad bærer av en kontrast. Livet på setra, i den nye skogen og i ørkenen har idylliske trekk, men også elementer som forpurrer idyllen – og som skaper spenning i romanen. På setra forstyrres idyllen av elementer som peker tilbake til den dystopiske tilværelsen Jonar og Einar har forlatt i byen, og av frampek om apokalypsen. Idyllen de erfarer er her og nå. Tilstandene i den nye skogen er idylliske, men det er en idyll som utelukker menneskene, i alle fall på lengre sikt. For den kvinnelige hovedpersonen Ooni er livet i ørkenen bare skiftevis idyll, avhengig av hvorvidt ørkenen gir henne det hun trenger for å overleve.

Apokalypsen er også kontrastfylt i framstilt ved å skildres både som en undergangsvisjon og utopisk visjon. På den ene siden representerer apokalypsen utslettelse for mennesket, samtidig representerer apokalypsen en mulighet for å rehabilitere naturen og skape en ny start for menneskene. Apokalypsens utopiske dimensjon er også motsetningsfull. Utopien i apokalypsen kan forstås som en utopi på vegne av jorda, og i denne utopien har menneskeheten ingen plass. Den nye skogen fremmer alt liv – unntatt menneskets. Slik sett er den en misantropisk utopi. Samtidig holdes muligheten åpen for at mennesket også kan få ta del i en ny og bedre verden. Dette skjer gjennom Jonar og Ooni, som sammen får en datter i en ørken som har begynt å spire av liv. Men denne utopien inkluderer bare noen få utvalgte og majoriteten av menneskeheten har ingen muligheter eller håp for en framtid. Slik kan vi lese apokalypsen i romanen både innenfor rammene av en tragisk og en komisk apokalypse.²⁴

Jeg har gjennom analysen forsøkt å vise hvordan romanen uttrykker et holistisk verdenssyn. I

²⁴ Se side 40-43 i denne oppgaven.

dette ligger det også en spenning mellom det tvetydige og paradoksale i romanens hovedmotiv, mellom apokalypsen og tekstens holistiske perspektiv. Men denne spenningen kan også forstås som et uttrykk for den holistiske tanken om at alt henger sammen med alt i en større helhet. Det tvetydige i apokalypsen understreker idéen om at det ikke finnes begynnelse uten slutt, og at fødsel, død, nedfall og vekst er uløselig knyttet til hverandre. Det holistiske perspektivet kommer ikke minst til syne i formelle sider ved teksten, slik jeg har vist i analysen. Form og tema henger sammen, og slik uttrykkes det holistiske aspektet også på metanivå. Jeg har i analysen pekt på hvordan fortellehandlingen i beretningen om Jonar, Erlan og Ooni gjenspeiler ideen om at alle ting er forbundet. Forfatteren i metanarrativet foretrekker kultur framfor natur, men gjennom sin økende identifikasjon med humanisten Antoine Saint- Exupéry²⁵ kan vi forstå at forfatteren til slutt inntar et verdenssyn som inkluderer mennesket i den helheten som naturen er. Slik formuleres romanens holisme også av forfatteren i metanarrativet. Forbindelsen til Saint-Exupéry er også til stede gjennom tekstens epigraf, som kan forstås som en tematisering av både et syklisk perspektiv. I forbindelsen mellom disse elementene, metanarrativet og epigrafen, kommer også tekstens holistisk perspektiv til uttrykk. Overskrifter og sitater peker mot tekstens anti-antroposentriske perspektiv, og mot romanens sykliske tidsforståelse og holistiske verdenssyn. Og til sist kan settaklossene, som jeg har plassert i en mellomposisjon mellom tekstens formelle og innholdsmessige side, der alle klossene "passe[r] inn i hverandre uansett hvor mange eller tilfeldig man [velger]" (59), forstås som et bilde på hvordan alt henger sammen med alt.

Tekstens sykliske tidsforståelse er et sentralt aspekt ved tekstens tematikk. "*du er i en sinnsyk malstrøm av historier som denne kloden har fostret opp gjennom årtusene*", sier Jonar til seg selv (414). Jeg viste innledningsvis hvordan en utopisk dimensjon ifølge Rosen er et avgjørende trekk ved religiøse apokalypsefortellinger.²⁶ Apokalypsen i *Afrodites basseng* føyer seg slik inn i apokalypselitteraturens urform. Rosen peker på elementer ved religiøse apokalypser som ofte oversettes til sekulære termer i moderne apokalypsefortellinger, nemlig måten guddommen er representert, ideen om et nytt Jerusalem, domfellelsen og tidsaspektet. Alle disse finner vi i apokalypsefortellingen i romanen. Både den nye skogen og Mino kan forstås å ha erstattet guddommen i den religiøse apokalypsen, og dommen som felles er

²⁵ Se side 27 i denne oppgaven.

²⁶ Se "Om apokalypse" i denne oppgaven.

tvetydig – skogen er et paradisi og et helvete på jord på samme tid.²⁷ Det nye Jerusalem er erstattet av ørkenen, som ikke er ny, men forandret.²⁸ Det mest framtrædende av disse elementene er tidsaspektet, som i moderne apokalypser ofte er syklisk, og ikke lineært. Det sykliske perspektivet i romanen er særlig knyttet til apokalypsens utopiske dimensjon. Ørkenen der utopien i apokalypsen realiserer seg til sist i teksten har vært dekket av skog før, for 12000 år siden. Mot slutten av romanen er skogen igjen begynt å vokse i ørkenen. Utopien i apokalypsen representerer tanken om at det ikke finnes begynnelse eller slutt, men tvert om at romanuniverset domineres av prosesser og konstant forandring, og at undergang og gjenfødelse følger hverandre i en evig syklus av gjentakelser.

Hva så med romanens interne spenninger og motsetninger? Har min økokritiske nærlesning med vekt på disse kontrastfylte sidene ved *Afrodites basseng* resultert i en sammenfatning av tekstens elementer til en harmonisk helhet, eller har min analyse av motsigelsen internt i teksten konkludert med en dekonstruerende oppløsning? Nok er det riktigst å si at min lesning av romanen har resultert i en harmoniserende forståelse av teksten. Det kan være mange grunner til det. Én grunn kan være romanens signaler og varsler om en positiv utvikling representert ved Jonar, Erlan og Oonis nyetablerte familie i den en gang så gylde ørkenen. Men kanskje har det også sammenheng med et grunnleggende menneskelig behov for å forestille seg en ny og bedre verden. Apokalypsen i *Afrodites basseng* er en komisk apokalypse, med mulighet for en åpen, kanskje lykkelig slutt – eller ny begynnelse. Ifølge Garrard er en komisk eskatologi mer egnet til å bidra til å løse miljøkrisen, for, som han sier:

[I]t could be argued that the real moral and political challenge of ecology may lie in accepting that the world is *not* about to end, that human beings are likely to survive even if Western civilisation does not. Only if we imagine that the planet *has* a future, after all, are we likely to take responsibility for it. (Garrard 2004: 107).

²⁷ Se side 37-38 i denne oppgaven.

²⁸ Se side 50 i denne oppgaven.

Litteratur

Bakhtin, M. (1994) "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics". I M. Holquist (Red.), *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

Bracke, A. (2013): "The New British Nature Writing: Forms, Themes, and Ecocritical Approaches".

https://www.academia.edu/4404758/The_New_British_Nature_Writing_Forms_Themes_and_Ecocritical_Approaches, nedlastet 19.03.2014.

Buell, L. (1989): *American Pastoral Ideology Reappraised*. Oxford og New York: Oxford University Press. <http://www.jstor.org/stable/489969?seq=23>, nedlastet 28.08.2014.

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

Buell, Lawrence (2005): *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, MA: Blackwell.

Carson, R. (1999) [1962]: *Silent Spring*, London: Penguin.

Christensen, I. (2000): *Hemmelighedstilstanden*. København: Gyldendal.

Clark, T. (2011): *Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.

Claudi, M.B. (2013): *Litteraturhistorie*. Bergen: Fagbokforlaget.

Eide, O (2006): "Frå kanon til literacy? Det nye norskfaget i nærlys og perspektiv". *Norsklæreren* 2/06. LNU.

Ekle, L. (2003): *Afrodites basseng*, anmeldelse i Kulturnytt, NRK P2, <http://nrk.no/nyheter/kultur/3106353.html>, nedlastet 20.10.2014.

Emmerich, R. (Regissør) (2004): *The Day after Tomorrow*. United States: 20th Century Fox.

- Erlich, P. (1972): *The Population Bomb*. London: Pan/Ballantine.
- Faldbakken, K. (1974). *Uår. Aftenlandet*. Oslo: Gyldendal.
- Faldbakken, K. (1976). *Uår. Sweetwater*. Oslo: Gyldendal.
- Fjørtoft, H. (2011): *Jordsanger. Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:474330/FULLTEXT01.pdf>, nedlastet 14.03.2014.
- Fjørtoft, H. (2014): *Norskdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Garrard, G. (2004). *Ecocriticism*. London og New York: Routledge.
- Glotfelty, C. (1996): "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis".
- Glotfelty, C. & Fromm, H. (red.) (1996): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Litarary Ecology*. Athens og London: The University of Georgia Press.
- Genette, G. (1997): *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gifford, T. (1999): *Pastoral*. London og New York: Routledge.
- Gaasland, R. (2009) [1999]: *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Harrison, R. P. (1993) [1992]: *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Lovdata: *Opplæringsloven*. <http://lovdata.no/dokument/NL/lov/1998-07-17-61>, nedlastet 30.10.2014.
- McCarthy, C. (2006): *The Road*. New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Morell, J. J. (2012): *The Dialectic of Climate Change: Apocalypse, Utopia and the Environmental Imagination*. <http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-03212012-142522/unrestricted/MorrellDissertation.pdf>, nedlastet 25.09.2014.

Morton, T. (2010): *The Ecological thought*.

<http://site.ebrary.com/lib/tromsoub/reader.action?docID=10496853>, nedlastet 20.10.2014.

Nygårdshaug, G. (1989): *Mengele Zoo*. Oslo: Solum Forlag.

Nygårdshaug, G. (1995): *Himmelblomsttreets muligheter*. Oslo: Cappelen.

Nygårdshaug, G. (2008) [2003]: *Afrodites basseng*. Oslo: Cappelen Damm.

O'Leary, S. (1994): *Arguing the Apocalypse. A Theory of Millennial Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.

Phillips, D. (2003): *The Truth of Ecology: Nature, Culture and Literature in America*. Oxford og New York: Oxford University Press.

Rottem, Ø. (2003): *Afrodites basseng*, anmeldelse i Dagbladet,

<http://www.dagbladet.no/kultur/2003/09/22/379095.html>, nedlastet 20.10.2014.

Thompson, D. (1996): *The End of Time. Faith and Fear in the Shadow of the Millenium*. London: Sinclair-Stevenson.

Saint-Exupéry, A. de (1943): *Le Petit Prince*. Paris: Gallimard.

Saint-Exupéry, A. de (1962): *Den lille prinsen*. Oslo: Aschehoug.

Saint-Exupéry, A. de (1998): «Vi må gi menneskenes liv en mening». *En røst fra århundrets samvittighet. Et utvalg av Antoine de Saint-Exupérys skrifter*. Oslo: Aschehoug.

Skei, H.H (1991): "Nykritikken". Kittang, A., Linneberg A., Melberg, A. & Skei, H.H. (2007) [1991]: *Moderne litteraturteori. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.

Skjelbred, D. & Veum, A. (2010): "Literacy i læringskontekster". Skjelbred, D & Veum, A. (red.) (2010): *Literacy i læringskontekster*. Oslo: Cappelen Damm.

Soper, K. (1995): "The Idea of Nature". Coupe, L. (2000): *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*. London og New York: Routledge.

Utdanningsdirektoratet (2013a): *Kompetanse og kompetansemål*.

<http://www.udir.no/Lareplaner/Veiledninger-til-lareplaner/Veiledning-i-lokalt-arbeid-med-lareplaner/5-Lokalt-arbeid-med-lareplaner-i-fag/Kompetanse-og-kompetansemal/>, nedlastet

23.10.2014.

Utdanningsdirektoratet (2013b): *Læreplaner*.
<http://www.udir.no/kl06/NOR1-05/>, nedlastet 23.10.2014.

Utdanningsdirektoratet. *Læreplaner*. <http://www.udir.no/Lareplaner/Veiledninger-til-lareplaner/Veiledning-i-lokalt-arbeid-med-lareplaner/2-Lareplanverket-for-Kunnskapsloftet-LK06-og-LK06S/Lokalt-arbeid-med-lareplaner-etter-LK06/?read=1>, nedlastet 28.10.2014.

Utdanningsdirektoratet (2013e): *Læringsplakaten*.
<http://www.udir.no/Lareplaner/Kunnskapsloftet/Prinsipp-for-opplaringa/Laringsplakaten/?read=1>, nedlastet 23.10.2014.

Aase, L. (2010): "Norskfagets mange kunnskapsformer". Hovdenak, S. S. & Erstad, O. (red.) (2010): *Kunnskap i skolen*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.