

Theis Ørntofts antropocæne poetik

En undersøgelse af antropocæn erfaring i Digte 2014 og Solar

Speciale af Isaac S. Macaulay

Cand.mag. i litteraturvidenskab, juni 2026

Indholdsfortegnelse

Introduktion	2
Det antropocæne – fra geologisk, ontologisk til litterært begreb	6
Startskuddet: Introduktion af begrebet antropocæn i geologien, AWG og menneskets rolle i klimaforandringerne	6
Chakrabarty og de fire teser i “The Climate of History”	8
Amitav Ghoshes litterære bearbejdelse af antropocænen i <i>The Great Derangement</i>	12
Refutatio: Geologisk og humanistisk kritik af antropocænen	15
Digte 2014.....	18
Digte 2014: Antropocæn erfaring.....	18
Temporal synæstesi og deep history i ”Bølge”	20
Planetær invasion: <i>Digtes</i> brud med Ghoshes <i>gitter</i>	24
<i>Gitterets</i> kollaps i ”Sort Frekvens”: Breaking news fra Mælkevejen	26
Synæstetisk artsfælle: ”Den nye cirkel” erstatter <i>gitteret</i>	29
Solar	32
Solar – fra personlighedsspaltning til deep history	32
Del 1 – Voyeurisme, biologi og deep history	34
Del 2 – Ekshibitionisten og antropocæn frihed	37
Del 3 – Koordinaternes kollaps og planetær opløsning	39
Solar i Ghoshes <i>gitter</i>	42
Spil som <i>gitter</i> kritik i <i>Solar</i>	43
Tre spil, tre brud	44
Virtualitet som planetær kappe – <i>GTA</i> og <i>The Last of Us</i>	46
Spillereglerne ophæves	48
Konklusion.....	52
Litteraturliste.....	56

Abstract

This thesis examines Danish author Theis Ørntoft's literary construction of the Anthropocene in the poetry collection *Digte 2014* (2014) and his debut novel *Solar* (2018). Through a literary analysis informed by Dipesh Chakrabarty's "The Climate of History: Four Theses" (2009) and Amitav Ghosh's *The Great Derangement* (2016), the thesis argues that Ørntoft does not merely poeticize the theorists' Anthropocene concepts: he takes a step further. Where Chakrabarty and Ghosh diagnose the shortcomings of pre-Anthropocene boundaries in dealing with climate change, Ørntoft takes this diagnosis as a starting point for the human's newfound role in a temporally and spatially altered Anthropocene, which in this thesis will be illuminated by Chakrabarty's temporal and Ghosh's spatial perspectives.

Ørntoft's two works form a propitious analytical pair: while sharing a similar literary construction of the Anthropocene, their distinct forms illuminate the genre-specific mimetic challenges of poetry and prose. In *Digte*, this exploration is actualized through a two-tracked synesthetic engine, temporal and spatial, that constructs a literary Anthropocene in which a Chakrabartyan species-perception emerges within a "deep" temporal frame, simultaneously challenging Ghosh's modern narrative *grid*. In *Solar*, the central structural figure is the narrator's personality split between voyeur and exhibitionist. This split reflects humanity's broader role in the Anthropocene: voyeurs, spectators of our own destruction, and exhibitionists trapped in cycles of vanity and progression, both under constant observation by a nature with its own agency. The character Theis's freedom, initially Enlightenment-inflected, devolves into capriciousness, abandoning reason. Through three game motifs analyzed via Ghosh's *grid*, the thesis argues that *Solar* displaces the modern literary *grid* onto the screen. This marks the thesis's most original contribution: where thinkers like Stephen Kern have previously read the railway and telegraph as configurations of modern temporal and spatial experience, this thesis argues that Ørntoft poeticizes the screen as their Anthropocene equivalent.

Taken together, Chakrabarty's temporal focus and Ghosh's spatial *grid* productively illuminate Ørntoft's literary universe: a universe in which the reader may reflect upon their own role in shaping tomorrow's Anthropocene.

Introduktion

På en bar i et øjensynligt postapokalyptisk Lissabon bliver en mand kaldt “en lille menneskeabe” (Ørntoft 2018, 295). Scenen, taget ud af forfatteren Theis Ørntofts debutroman *Solar* (2018), peger på en grundlæggende forskydning i forståelsen af mennesket i det 21. århundrede: en forskydning, der i år 2000 fik et geologisk navn, da kemikeren Paul Crutzen og biologen Eugene Stoermer introducerede begrebet antropocæn. Begrebet fungerede først og fremmest som et geologisk argument, der skulle påvise menneskets stadigt stigende indvirkning på planetens systemer. Mellem årtusindskiftets konference i Cuernavaca, hvor begrebet antropocæn blev introduceret i geovidenskaben, og Ørntofts svimlende og porøse fortælleunivers udfolder der sig en kort, men intens humanistisk diskussion om antropocænenes anskuelsesformer. Denne diskussion kredser om de tidslige og stedlige grænser for antropocænen og kulminerer, i en litteraturvidenskabelig kontekst, i en forhandling om spillereglerne for den litterære mediering af antropocænen. Netop her, i spændingsfeltet mellem geologisk diagnose og litterær erfaring placerer denne afhandling sig i en analyse af den litterære konstruktion af antropocænen i to af Ørntofts værker: *Digte 2014* (2014) og *Solar* (2018).

Særligt to bidrag har haft afgørende betydning for diskussionen om forholdet mellem humaniora og antropocænen og kan velsagtens fremhæves som de to måske vigtigste og vægtigste nedslag. Det første er historikeren Dipesh Chakrabartys artikel “The Climate of History: Four Theses” (2009), som var et ambitiøst forsøg på at gentænke den moderne historieskrivning i lyset af antropocænen. Artiklens indflydelse blev yderligere aktualiseret med udgivelsen af forfatteren Amitav Ghoshes essaybog *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016), som er det andet vigtige bidrag i den antropocæne, humanistiske diskussion. Her tager Ghosh sig selv som studieobjekt i en undersøgelse af, hvorfor han har vanskeligt ved at repræsentere antropocænen litterært, og særligt i relation til romanformen. Samtidig underbygger, udfordrer og udvider Ghosh Chakrabartys teoretiske ramme og oversætter den til en litteraturvidenskabelig kontekst. På trods af deres gennemslagskraft er hverken Chakrabartys eller Ghoshes begrebsapparater dog ultimativt enestående i den bredere diskussion om den antropocæne humaniora. Videnskabsteoretikeren Donna Haraways ‘multispecies’-begreb kan eksempelvis sammenholdes med Chakrabartys “species thinking”, ligesom Ghosh trækker på litteraten Franco Morettis begreb om “fillers” i sin afgrænsning af romanformens mimetiske råderum (Chakrabarty 2009, 213; Ghosh 2016, 25; Haraway 2016). Det skal desuden understreges, at hverken Chakrabartys eller Ghoshes

teoretiske eller kanoniske status har været relevant i udvælgelsen af deres teorier til denne afhandling. Tværtimod er deres teorier valgt grundet deres begrebsapparater, som sammenfattet særligt produktivt belyser netop de antropocæne elementer af den billedflade, Ørntoft præsenterer i sit forfatterskab.

Særligt Ghoshs *gitter*-begreb, som vil spille en central rolle i denne afhandling, og som fungerer som en metafor for romanens typiske tidslige og stedlige afgrænsninger, har flere forløbere i den bredere romanteoretiske tradition. For eksempel kan litteraten Mikhail Bakhtins kronotop-begreb, der viderefører det litterære begreb 'topos'¹ i litteraturens genreskabende ordning af tid og rum, fremhæves, ligesom historikeren Benedict Andersons tese i *Imagined Communities* (1983), om romanen som konstitutiv for nationalt tilhørsforhold, også kan sammenlignes med den metonymiske logik i Ghoshs *gitter*-begreb (Bakhtin 1981; Anderson 1983). Bag begge teoretikere kunne litteraten Georg Lukács' *Die Theorie des Romans* (1916) også fremhæves. Især Lukács' udpegelse af forholdet mellem individet og romanen er konstitutiv og kan ses som den røde tråd i de efterfølgende, fremhævede romanteorier. Lukács' idé om romanens helt som 'problematisk individ', fanget i transcendental hjemløshed, afslører en central narrativ logik i konstruktionen af romanens univers (Lukács 1971). Denne forestilling, om romanens forankring i individets udvikling, videreføres da også af Ghosh, der argumenterer for, at den moderne fortælling er uegnet til at mediere en litterær konstruktion af antropocænen, hvis tidslige og stedlige skalaer transcenderer det moderne individs sanseapparat: "What we need instead is to find a way out of the individualizing imaginary in which we are trapped" (Ghosh 2016, 168). Udvælgelsen af Chakrabartys og Ghoshs begrebsapparater er altså truffet på baggrund af deres særlige egnethed i belysningen af de antropocæne elementer af Ørntofts poetik, og ikke ud fra deres kanoniske status. På trods af dette produktive potentiale i særligt de antropocæne elementer af Ørntofts værker, er *Digte* og *Solar* dog langt fra at være en åbenbar litterær overførsel af Chakrabartys og Ghoshs antropocæne teorier. Ørntofts værker åbner for nye indsigter i formningen af en litterær konstruktion af antropocænen, som ikke er mulige at tilgå fra et udelukkende teoretisk standpunkt. Gennem poetisk eksperimentering og narrativ disruption går Ørntoft til grænsen for det muligt forestillede, og enkelte steder flyder hans antropocæne univers over i en klar overtrædelse af de gængse mimetiske spilleregler. Netop disse

¹ *Topos* (gr. 'sted', plur. *topoi*) stammer fra den retoriske tradition, hvor det oprindeligt refererede til 'steder', hvorfra man kunne finde argumenter til at belyse en bestemt sag, og er sidenhen blevet videreført i en litteraturvidenskabelig sammenhæng som en tilbagevendende, konventionsbundet motiv- eller forestillingsfigur (tilknyttet et sted), altså en litterært ordnet forestilling om sted og tid, som Bakhtin rumliggør og temporaliserer i sit kronotop-begreb.

mimetiske overtrædelser gør Ørntofts værker særligt analytisk produktive for en undersøgelse af muligheden for nye tidslige og stedlige koordinater i den litterære konstruktion af antropocænen.

Og deri ligger denne afhandlings centrale tese: Ørntoft poetiserer ikke blot Chakrabartys og Ghoshs begrebsapparater – han går skridtet videre. Hvor teoretikerne arbejder med begreber, konstruerer Ørntoft et antropocænt litterært univers, en slags litterær, postmoderne gobelin, med andre temporale og spatielle linjer end dem, der kendetegner den præ-antropocæne fortælling. *Digte 2014* muliggør denne poetiske konstruktion gennem synæstetisk (sanselig) eksperimentering. Synæstesien skaber i denne sammenhæng nye spatielle koordinater og temporale linjer for universet og udsigelsessubjektet, der åbner op for den ‘species-sansning’, Chakrabarty lader være teoretisk åben (Chakrabarty 2009, 212). *Solar* konstruerer det antropocæne univers på en anden måde, gennem en personlighedsspaltning hos den homodiegetiske fortæller, der transformerer romanformen til planetær entropi. Desuden ses der i *Solar* en forskydning af romanens *gitter* til en virtuel, skærm-medieret voyeurisme; en bevægelse, der ikke kun udfordrer grænserne for romanens *gitter*, men også Ghoshs forestilling om en antropocæn poetik. Fælles for mine læsninger af *Digte* og *Solar* er, at Chakrabarty og Ghoshs teorier belyser den henholdsvis tidslige og stedlige transformation, der medieres i Ørntofts værker. Hos Chakrabarty er det særligt distinktionen mellem “recorded” og “deep history”, jeg vil benytte indgående, mens det hos Ghosh først og fremmest er hans tænkning om romanens *gitter* (Chakrabarty 2009, 212; Ghosh 2016, 77). De tidslige og stedlige perspektiver har til hensigt at informere hinanden og samtidigt belyse Ørntofts litterære konstruktion af en verden i det antropocæne. Konstruktionen af alternative tidslige og stedlige rammer kan desuden forstås på baggrund af en bredere filosofisk og kulturhistorisk tradition. I filosofen Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781) blev tid og sted set som ‘a priori’ anskuelsesformer (*Anschauungsformen*), som mennesket forstod verden ud fra (Kant 1781). Senere kultur- og medieforskning har dog anfægtet denne forestilling. Særligt historikeren Stephen Kerns *The Culture of Time and Space, 1880-1918* (1983) har i denne sammenhæng været med til at vise, hvordan menneskets tidslige og stedlige forståelse kan ændres i takt med teknologisk udvikling. I Kerns værk fremhæves jernbanen, telegraphen og avisen blandt andre som eksempler på dette (Kern 1983). I Ørntofts univers er det først og fremmest skærmen, der påtager denne rolle. Det er denne analytiske tradition, fra ‘a priori’ tidslige og stedlige anskuelsesformer til kulturelt bestemte kategorier, jeg aktiverer i min analyse af den tidslige og stedlige konstruktion af antropocænen i både *Digte* og *Solar*.

Forfatteren bag begge værker, Theis Ørntoft (født i 1984) debuterede i 2009 med digtsamlingen *Yeahsuiten*, og er sidenhen blevet diskuteret i dansk samtidslyrik og prosa for hans litterære mediering af klimakrisen og antropocænen (jævnfør Mønster 2015, 2019; Barlyng 2018). Valget af netop *Digte* og *Solar* skyldes, at de udgør et særligt produktivt analytisk par, grundet deres på en gang fælles antropocæne konstruktion og samtidigt forskelligartede formmæssige mimetiske greb. Strukturmæssigt er afhandlingen delt i tre. Først introduceres det antropocænes begrebsudvikling fra geovidenskaben til humanioren. Den geologiske diskussion om antropocænen, dens startpunkt såvel som dens videre forløb, giver en vigtig kontekst for brugen af begrebet i Chakrabartys og Ghoshs tekster og udgør desuden fundamentet for muliggørelsen af den antropocæne, poetiske mimesis i Ørntofts værker. Anden del af afhandlingen analyserer *Digte* med et fokus på den tosporede (tidslig, stedlig) synæstetiske motor, der udvider den menneskelige sanseerfaring i mødet med det antropocæne. Her vil jeg analysere to af bogens fire kapitler, "Sort Frekvens" og "Bølge", som særligt produktivt reflekterer den henholdsvis tidslige og stedlige eksperimentering i digtsamlingen. I den tredje del vil jeg analysere romanen *Solar*. Først romanens bevægelse fra personlighedsspaltning (mellem typerne 'voyeur' og 'ekshibitionist') til "deep history" og slutligt *Solars* udfordring af den moderne romans *gitter*; herunder vil jeg fremhæve det virtuelle rolle, hvor analysen vil kulminere i en læsning af 'fjernsynet' som alternativt og forskudt *gitter* for Ørntofts konstruerede, antropocæne romanunivers. Dermed bliver fjernsynet, det digitale, eller skærmen (i min læsning) det ultimativt postmoderne mediums emblem på voyeuristisk distance i en verden i katastrofisk forandring.

Det antropocæne – fra geologisk, ontologisk til litterært begreb

Startskuddet: Introduktion af begrebet antropocæn i geologien, AWG og menneskets rolle i klimaforandringerne

I år 2000 rejste Paul Crutzen, vinder af Nobelprisen i 1995 for sin forskning i ozonlaget, sig op til en lukket konference om den nuværende geologiske epoke, Holocænen, og globale klimaforandringer i Cuernavaca, og råbte: “Stop saying the Holocene! We’re not in the Holocene any more!” (Davidson 2019). Udbruddet skabte øjeblikkelig forvirring, og det markante overtal af geologer kiggede uforstående på den udefrakommende Crutzen, der med sin akademiske baggrund som kemiker erklærede, at vi nu befandt os i den ‘antropocæne epoke’. Hvad der fulgte dette spontane udbrud, var dog langt fra dets kortfattede og øjensynligt spontane natur: En 24-årig lang diskussion i geologien, der indbefattede en intern arbejdsgruppe i et af de tre mest respekterede organer i geologiens videnskab, hvis arbejde blev konkluderet i 2024 under vurderingen, at antropocænen, efter nøje overvejelse, ikke kunne kaldes for en officiel geologisk epoke. Denne interne diskussion begyndte, kort efter konferencen, da Crutzen og Stoermer udgav artiklen “The ‘Anthropocene’” (2000). Artiklen udkom i *IGBP Newsletter 41*; et akademisk nyhedsbrev, som var sponsoreret af International Council for Science (ICSU). I artiklen fremlagde Crutzen og Stoermer følgende tese: Den geologiske epoke, vi lever i, er ikke den holocæne, men den antropocæne epoke, og denne har vi levet i i flere århundreder: “[To] assign a more specific date to the onset of the ‘anthropocene’ seems somewhat arbitrary, but we propose the latter part of the 18th century²” skrev Crutzen og Stoermer i 2000, og imødeså dermed ikke det virvar af debat, som startskuddet på den antropocæne epoke senere skulle udløse (Robin 2013, 484). Det var dog Crutzen der, med sin rolle som vicepræsident i IGBP (International Geosphere-Biosphere Programme), ikke blot var ophavsperson til begrebet antropocænen, men som også stod i spidsen for implementeringen af begrebet i geovidenskabelig sammenhæng, gennem IGBPs forskningsprojekter, omend begrebet stadig blev brugt uformelt (altså ikke som en officiel epoke), i begyndelsen af det 21. århundrede (Robin 2013, 487).

Det var først i 2009, med stratigraferne Jan Zalasiewicz’ og Mark Williams’ etablering af AWG (Anthropocene Working Group of the Subcommission on Quaternary

² Den industrielle revolution (1760-1840).

Stratigraphy [SQS]), at antropocænen blev forsøgt implementeret som en officiel epoke, i den Internationale Kronostratigrafiske Tabel (ICC). ICCen består af fem babusjkalignende (fra stor til lille) inddelinger af planetens historie: Enotemer (æoner), erathemer (æraer), systemer (herunder den nuværende kvartærtid, samt den almenkendte 'jura' [på engelsk 'Jurassic']), serier (svarende til en epoke, fx den nuværende holocæne epoke) og stadier (det nuværende hedder det meghalayanske) (Cohen et al. 2025; Waters et al. 2024). AWG var nedsat med ét formål: Arbejdsgruppen skulle indsamle tilstrækkeligt stratigrafisk data som dokumentation for overgangen mellem den holocæne og antropocæne epoke. Dette stratigrafiske referencepunkt (korrelationen mellem lag i en geologisk sekvens) kaldes ofte "the golden spike" (Davidson 2019) eller GSSP (Global Boundary Stratotype Section and Point). AWG ville dermed implementere antropocænen inden for systemet kvartærtiden, og altså som efterfølgende serie til den holocæne epoke. Indsamlingen af dokumentation for det foreslåede GSSP fortsatte med formålet om at præsentere den for SQS (den enhed under ICS som i 2009 havde nedsat arbejdsgruppen), ICS og endeligt IUGS (International Union of Geological Sciences). Afstemningen i 2024 gik dog ikke som AWG, stadig med Zalasiewicz i spidsen, havde håbet på. AWGs forslag om en antropocæn epoke blev afvist allerede i SQS (IUGS, ICS 2024). En af årsagerne bag afvisningen var bl.a. at $\frac{3}{4}$ af et århundrede var for kort tid til at vurdere antropocænen som en serie eller epoke, og at antropocænen desuden ville overlappe med det meghalayanske stadie og skabe uklarhed i ICCen³. ICS bekræftede SQSs afvisning, og det samme gjorde IUGS, hvilket er standardpraksis, når først et GSSP forslag afvises i første led⁴.

Centralt for den foreslåede antropocæne epoke var følgende tese: Menneskeskabte klimaforandringer har resulteret i ændringer af Jordens atmosfære, hav, klima og biosfære, og disse forandringer har gjort en ende på de relativt stabile klimaforhold som kendetegnede den holocæne epoke:

Considering . . . [the] major and still growing impacts of human activities on earth and atmosphere, and at all, including global, scales, it seems to us more than appropriate to emphasize the central role of mankind in geology and ecology by proposing to use the term 'anthropocene' for the current geological epoch (Robin 2013, 485).

³ AWGs forslag ville gøre det øvre meghalayan stadie til en del af antropocænen, hvilket ifølge kritikerne ville skabe kronologisk absurditet, da det meghalayanske stadie ville være underled af en epoke, der kun dækker de seneste 75 af stadiets 4200 år.

⁴ På trods af afvisningen fortsættes Zalasiewicz' arbejde med det antropocæne, omend på uformel plan.

Sådan skrev Crutzen og Stoermer i “The Anthropocene” i år 2000, og det blev denne menneskets rolle i klimaforandringerne som i de efterfølgende 24 års diskussion skulle udgøre den røde tråd; for selvom der opstod uenigheder internt i AWG, var der aldrig en uenighed om, hvorvidt mennesket spillede en rolle i klimaforandringerne; rettere bestod uenigheden i, hvilket omfang denne rolle kunne måles i. Desuden blev Crutzen og Stoermers foreslåede startår for antropocænen (1784) erstattet efter intern diskussion i AWG (Davidson 2019). Årsagen bag dette skulle findes i, at der ved “The Great Acceleration” (1950-) kunne etableres et stratigrafisk argument for menneskelig indvirkning på Jordens geologiske og øvrige systemer. AWG har siden enigheden om dette startpunkt inddelt dokumentationen i tre stratigrafiske spor: lithostratigrafisk (omfordeling af mineraler, plastik, beton), kemostratigrafisk (glaciologiske ændringer fra drivhusgasudledning) og biostratigrafisk (biodiversitet). Alle har disse dokumentationer til fælles, at de fremhæver mennesket som geologisk hovedkraft (eller agent), der siden 1950 har påvirket klimaet i en sådan grad, at det muligvis vil kunne ses tusinder af år i fremtiden.

Slutligt bør det nævnes, at selvom den foreslåede nye epoke er blevet afvist i 2024, betyder det ikke, at antropocænen er evigt bestemt i geovidenskaben. Som Crutzen og Stoermer fremhæver i abstractet til “The Anthropocene”, skulle der gå 50 år, fra geologen Sir Charles Lyell foreslog den holocæne epoke, til dens officielle vedtagelse, så lidt håb er der endnu for antropocænen indførelse i den Kronostratigrafiske Tabel. At antropocænen blev afvist som formel geologisk epoke betyder heller ikke, at begrebet mister relevans i en humanistisk kontekst. Tværtimod understreger det, at antropocænen ikke er en udelukkende geologisk kategori, men en fortolket og omstridt verdensforestilling, hvis betydning forhandles på tværs af videnskab, kultur og litteratur. Det er netop antropocænen omstridte natur, der giver begrebet sit analytiske potentiale. Hvis antropocænen var det 21. århundredes alment accepterede verdensforestilling, ville der ikke være samme motivation for at skabe de humanistiske og poetiske betingelser for antropocænen; de selvsamme betingelser, som i de sidste årtier er blevet diskuteret i både historisk og litteraturvidenskabelig kontekst.

Chakrabarty og de fire teser i “The Climate of History”

Det var ikke kun i geologiens verden, at 2009 skulle vise sig at blive et skæbnesvangert år for antropocænen; også i humaniora strømmede nye idéer og teoretikere til, der havde i sinde at bidrage til diskussionen om menneskets ændrede rolle i verden som følge af den foreslåede nye epoke. Chakrabartys artikel “The Climate of History: Four Theses”, som udkom samme

år, skulle vise sig at være det muligvis hidtil største bidrag til den humanistiske diskussion om menneskets rolle i den foreslåede nye epoke. Artiklen bar ikke kun historiske, men også filosofiske implikationer, og udløste efter sin udgivelse i University of Chicago Press' *Critical Inquiry* reaktioner i et bredt væv af felter, fra miljøhistorie til postkoloniale studier (Chakrabarty 2016). Udover "Four Theses" argument om at opløse skellet mellem menneskets og naturens historie var det særligt idéen om mennesket som geologisk hovedkraft der indlemmede artiklen i en tværfaglig dialog, særligt gennem begreberne "species thinking" og "recorded" og "deep history" (Chakrabarty 2016, 103).

Som artiklens titel indikerer, består "Four Theses" af fire teser. I den første tese: *Antropocænen genforener menneskets og naturens historie gennem menneskehedens nye geologiske agens* (Chakrabarty 2009, 201–7), præsenterer Chakrabarty et historisk perspektiv, idet han undersøger hvordan antropocænen udfordrer både modernitetens og miljøhistoriens ("Environmental history" (Chakrabarty 2009, 206)) tidslige opfattelse. Tesen kan inddeles i tre underargumenter: *1.1) Antropocænen nødvendiggør et brud med modernitetens historieopfattelse, eksemplificeret af Chakrabarty gennem fire historiske personer* (Chakrabarty 2009, 201–4). Fælles for disse fire historiske personers (fra filosofen Giambattista Vico til den totalitære politiker Josef Stalin) historieopfattelse ligger en grundlæggende forestilling om menneskets og naturens historie som adskilt. Denne adskillelse begynder i oplysningstiden og udfordres først, ifølge Chakrabarty, i det 20. århundrede af miljøhistorikere ("environmental historians" (Chakrabarty 2009, 205)). Dette bringer os til andet underargument i tesen: *1.2) Med historikeren Fernand Braudel som forløber, fremhæves miljøhistorikerne Alfred Crosby Jr. og Daniel Lord Smail som repræsentative for en tendens til ikke kun at forstå menneskets historie gennem aktørers handlinger, men også gennem aktørernes biologiske agens* (Chakrabarty 2009, 205–6). Et eksempel på dette er Smails undersøgelse af forholdet mellem menneskets neurologiske udvikling gennem adskillige århundreder og historiske begivenheder i bogen *On Deep History and the Brain* (2008). Dog ses der i denne historieopfattelse stadig en adskillelse mellem mennesket, og det, der står uden for (naturen). Denne adskillelse brydes først, ifølge Chakrabarty, ved årtusindskiftet. I tredje underargument, *1.3) Med antropocænen har en ny historie fundet sted; mennesket har ikke længere blot historisk og biologisk agens, men nu også geologisk*. Her fremhæver Chakrabarty historikeren Naomi Oreskes (som også var en del af AWG) som et eksempel på en antropocæn historiker, idet hun anerkender menneskets nye geologiske agens i den antropocæne epoke; implicit er Chakrabarty desuden selv at finde i denne kategori (Chakrabarty 2009, 206–7).

Den anden tese: *Antropocænen kvalificerer humanistiske teorier om modernitet og globalisering* (Chakrabarty 2009, 207–12) præsenterer et mere filosofisk perspektiv, hvor oplysningstidens frihedsbegreb (fra filosofferne Kant, Georg Hegel og Karl Marx til samtidige dekoloniale tænkere) ifølge Chakrabarty også udfordres af antropocænen: “The mansion of modern freedoms stands on an ever-expanding base of fossil-fuel use” (Chakrabarty 2009, 208), skriver Chakrabarty og fremhæver, hvordan industrialiseringens økonomiske vækst og øgede velfærd også har medført en mørkere, antropocæn skyggeside, og stiller det tankevækkende spørgsmål, om det vi genkender som frihed i virkeligheden er selve antropocænen? (Chakrabarty 2009, 210). I denne anden tese udfolder Chakrabarty også sin redegørelse for den geologiske definition af antropocænen, hvilket jeg ikke vil gentage her, da det allerede er gennemgået i afhandlingens tidligere afsnit. Chakrabarty ender i denne tese med at fremhæve én ting fra oplysningstiden, som vi, som mennesker, kan tage med os, i håndteringen af antropocænen: fornuften. Det er denne del der, jævnfør tesens titel, ‘kvalificerer’ humanistiske teorier i antropocænen. Fornuften udspiller sig bl.a. i politik, som Chakrabarty ender med en kort diskussion omkring, i forhold til dilemmaet om dennes kortfattede natur, overfor de langsigtede mål, som kræves af en antropocæn epoke. Dette dilemma anerkendes, men der advares samtidigt om teknokratiske løsninger, der kunne true, og potentielt krænke, borgeres samfundsmæssige agens og rettigheder (Chakrabarty 2009, 211–12).

I tredje tese, *håndteringen af antropocænen kræver en forening af kapitalkritik og artshistorie*, fremhæver Chakrabarty både kapitalkritikkens og artshistoriens begrænsninger i håndteringen af antropocæn (Chakrabarty 2009, 212–20). Relevant her er Chakrabartys distinktion mellem “recorded history” og “deep history”, samt ‘kapitalkritik’ og “species thinking” (Chakrabarty 2009, 212–13). “Recorded history” omfatter den nedskrevne historie (ca. de seneste 4000 år [svarende til det meghalayanske stadie]), og “deep history” dækker over den historie, der kommer før, hvis inddragelse i menneskets historieopfattelse er nødvendig for at menneskeheden kan forstå sig selv som “species”. “Species thinking” adskiller sig fra ‘kapitalkritik’ idet kategorien tydeliggør at klimakrisen er noget, der (ifølge Chakrabarty) med al sandsynlighed vil overleve kapitalismen. Der er selvfølgelig andre holdninger til dette spørgsmål; f.eks. forfatteren Mark Fishers velkendte citat: “It’s easier to imagine the end of the world than the end of capitalism” (Fisher 2022, 3). Chakrabarty argumenterer ikke for at erstatte kategorierne “recorded history” og ‘kapitalkritik’ med “deep history” og “species thinking”, men mener derimod at disse positioner bør sættes i dialog med hinanden, og argumenterer for et tværfagligt samarbejde på tværs af videnskaberne:

“The crisis of climate change calls on academics to rise above their disciplinary prejudices, for it is a crisis of many dimensions” (Chakrabarty 2009, 215). Chakrabarty fremsætter i øvrigt i denne tese en gendrivelse af “species” begrebet, i en diskussion om hvorvidt begrebet er for essentialistisk til at indgå i humaniora. I denne diskussion fremhæver Chakrabarty Smails læsning af Darwins teorier om naturlig selektion, der hævder at Darwins definitionsbestemmelse af en art, eller “species”, er flydende (Chakrabarty 2009, 214). Chakrabarty insisterer i øvrigt, og dette som modsvar på kapitalkritikken som fyldestgørende for håndteringen af antropocænen, på “species thinking” som den eneste imødekommelse af et planetært synspunkt, der tydeliggør konsekvensen af menneskelig indgriben på de klimatiske forhold, hvis vedligeholdelse udgør intet mindre end eksistensgrundlaget for menneskeheden (Chakrabarty 2009, 215–20).

Den fjerde og endelige tese, *Foreningen af kapitalhistorie og artshistorie skubber grænserne for menneskets historieopfattelse*, er i virkeligheden en sammenfatning af de tre tidligere teser, idet den både fremhæver det historiske (kapital- og artshistorie), filosofisk/ontologiske (menneskets historieopfattelse) og kulturkritiske/sociologiske perspektiv (kapitalhistorien) (Chakrabarty 2009, 220). Denne fjerde tese kan, ligesom de øvrige, også inddeles i tre underargumenter: 4.1) *At forstå historien kræver ikke blot “retracing” men også “reenacting” af historien (dvs. evnen til at sætte sig ind i menneskelig agens i en given situation)*, med afsæt i filosofen Hans-Georg Gadamer’s læsning af historikeren Wilhelm Dilthey (Chakrabarty 2009, 220). 4.2) *“Reenacting” af historien skaber et problem for udviklingen af begreberne “species history” og “species thinking”, for hvordan forstår mennesket sig selv i en kategori, der ikke har fortilfælde? Mennesket har ikke prøvet at forstå sig selv som art før, og dette skaber en udfordring i “species thinking” begrebet, som Chakrabarty lader stå åbent men som videreføres i blandt andet poesien og litteraturen* (Chakrabarty 2009, 221). 4.3) *Nuværende humanistiske kategorier og historiske fortilfælde er ikke tilstrækkelige til at forstå og håndtere antropocænen*. Her fremhæver Chakrabarty Hegels det ‘sande almene’, samt atomvåbenkapløbet under den Kolde Krig, men andre eksempler på dette kan være humanistiske kategorier som ‘kapitalisme’ eller ‘frihed’ (Chakrabarty 2009, 221). Endeligt konkluderer Chakrabarty, at “the wall between human and natural history has been breached”, og at det for historikeren, filosofen eller litteraten er umuligt at ignorere denne nedbrydelse mellem de tidligere adskilte kategorier af mennesket og naturen (Chakrabarty 2009, 221). Hos Ghosh skal det imidlertid ses, hvordan nedbrydningen mellem mennesket og naturen får en specifik litterær drejning. Hvor

Chakrabarty diagnosticerer det historiske skel, udpeger Ghosh romanens rolle i opretholdelsen af dette skel.

Amitav Ghoshs litterære bearbejdelse af antropocænen i *The Great Derangement*

Amitav Ghoshs *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* er en nonfiktion bog, der anskuer antropocænen fra tre perspektiver: Et litterært ("Stories" (Ghosh 2016, 6–109)), et historisk ("History" (Ghosh 2016, 110–49)) og et politisk ("Politics" (Ghosh 2016, 149–203)). "Stories" fremhæver den moderne romans fremkomst og hvordan denne, i samspil med borgerlige idealer og en progressiv, lineær tidsopfattelse (ledt af den borgerlige "avant-garde" (Ghosh 2016, 90, 102)), umuliggør en litterær mediering af klimaforandringerne, da disse, ifølge Ghosh, både er for usandsynlige ("improbable" (Ghosh 2016, 24)) og katastrofale ("catastrophic" (Ghosh 2016, 45)) til at indgå i den moderne roman. Bogens andel del, "History", fremstiller imperialismen og Asiens centrale (og voksende) rolle i det 20. og 21. århundredes såkaldte karbonøkonomi (Ghosh 2016, 119), og bogens tredje del, "Politics", fremhæver individualismen, og hvordan denne (ifølge Ghosh) udfordrer potentielle politiske løsninger i antropocænen. Selvom "Politics" hævder at have politik som hovedfokus er en stor del af disse sider dedikeret til litteraturens politiske rolle, og vigtigt i denne sammenhæng er, at den moderne roman omfavner og videregiver den individualistiske ideologi, som ifølge Ghosh er en hurdle for antropocænen (Ghosh 2016, 170). Givet dette speciales emnefelt vil jeg imidlertid fokusere på "Stories", og dermed litteraturens rolle i 'The Great Derangement', som Ghosh definerer på følgende vis:

In a substantially altered world, when sea-level rise has swallowed the Sundarbans and made cities like Kolkata, New York and Bangkok uninhabitable, when readers and museumgoers turn to the art and literature of our time, will they not look, first, and most urgently, for traces and portents of the altered world of their inheritance? And when they fail to find them, what should they—what can they—do other than to conclude that ours was a time when most forms of art and literature were drawn into the modes of concealment that prevented people from recognizing the realities of their plight? Quite possibly then, this era, which so congratulates itself on its self-awareness, will come to be known as the time of the Great Derangement (Ghosh 2016, 17).

Ghosh vender altså hele diskussionen om manglen på en antropocæn historiefortælling på hovedet. I stedet for blot at udpege manglen på antropocæne fortællinger, gør han denne tids

forfattere medskyldige i en 'great Derangement'. Her fremgår det at "Derangement" skal forstås mere i sin adjektiviske form, dvs. som en variation af at være "deranged": defineret som "mentally unsound" (Merriam-Webster 2026). Den del af vores kollektive mentale evne der er for "deranged" til at håndtere antropocænen er, må vi forstå, vores forestillingsevne: "[The] climate crisis is also a crisis of culture, and thus of the imagination" (Ghosh 2016, 15) skriver Ghosh, og uddyber at denne forestillingsevne ikke kun udgøres af fiktionen, men også af vores begærdannelser i form af markedsføring samt andre mikro- og makroformer for narrativ, indbefattet film, litteratur og reklamer. "Culture generates desires", og det er dette begær der, ifølge Ghosh, står bag en væsentlig del af drivkraften bag "the carbon economy" (15). Det er altså i denne kulturelle produktion af begær, at litteraturen er medskyldig i vor tids "Great Derangement" (17): et virkelighedsbenægtende netværk af mikro- og makronarrativer, der forstærker og former vores begær, og som fungerer som en slags skyklapper for den faktiske antropocæne virkelighed, vi befinder os i. Konkret nævner Ghosh det tropiske indre billede af ordet "*paradise*", som et eksempel på en begærskonstruktion, delvist etableret af litteraturen (forfatterne Daniel Defoe og Jean-Jacques Rousseau) og sidenhen videreudviklet af moderne markedsføring:

When we see an advertisement that links a picture of a tropical island to the word paradise, the longings that are kindled in us have a chain of transmission that stretches back to Daniel Defoe and Jean-Jacques Rousseau: the flight that will transport us to the island is merely an ember in that fire (Ghosh 2016, 16).

Her ses altså et konkret eksempel på et led i karbonøkonomien som ifølge Ghosh begynder med begærskonstruktionen i mikro- og makronarrativer, indbefattet markedsføring og fiktionen, som må forstås at udgøre de centrale led i produktionen af menneskets forestillingsevne.

Bogens første kapitel åbner med en kort gengivelse af en scene fra filmen *The Empire Strikes Back* (1980), hvor karakteren Han Solo mod sin forventning opdager at den planet han er kommet til, er i live: "Han Solo lands the Millennium Falcon on what he takes to be an asteroid—only to discover that he has entered the gullet of a sleeping space monster" (Ghosh 2016, 7). Ghosh sammenligner denne scene med mennesket anno antropocænen, der har (gen)opdaget naturens agens, på en planet, der tidligere optrådte som livløs. I kapitel 2, (Ghosh 2016, 8–12), forbinder Ghosh denne opdagelse af naturens agens, med konceptet 'genkendelse' ("recognition" (9)), i og med at denne erkendelse egentlig ikke er ny, men en

genopdagelse af naturen fra modernitetens 'Great Derangement'. Det er også i dette kapitel, at Ghosh åbner op for sine egne udfordringer i medieringen af disse 'genkendelser' til fiktion. Dog mener han ikke, at disse udfordringer er unikke for ham som forfatter: "[They] derive ultimately from the grid of literary forms and conventions that came to shape the narrative imagination" (Ghosh 2016, 12) skriver Ghosh og præsenterer dermed sin tese om den moderne roman og antropocænenes uforenelighed, som han udvider i kapitel 3:

I have come to be convinced that the discrepancy is not the result of personal predilections: it arises out of the peculiar forms of resistance that climate change presents to what is now regarded as serious fiction (Ghosh 2016, 15).

Dette "grid of literary forms" er, som nævnt i introduktionen, det centrale begreb hos Ghosh. I diagnosticeringen af den moderne romans forhold til antropocænen foreslår Ghosh det sammenfattende begreb om romanens *gitter*: en metafor, der skal forsøge at optegne de spatielle og temporale afgrænsninger, der definerer den moderne romans mimesis (Ghosh 2016, 76–81). Ligesom det tidslige og stedlige ses som 'a priori' anskuelsesformer hos Kant, er *gitteret* en metafor for den forudsætning, den moderne fortælling (og særligt romanen) konstruerer sit univers ud fra (Kant 1781). Som nævnt i introduktionen, har *gitteret* også en metonymisk logik. Ghosh fremhæver i denne sammenhæng, hvordan et romanunivers peger ud mod en bredere, politisk samhörig gruppe; typisk en nation (Ghosh 2016, 77). Dertil er *gitteret* temporalt afgrænset; romanen foregår typisk over et par generationer, hvilket opretholder romanens sandsynliggørelse, og holder romankonstruktionen inden for konventionens grænser (Ghosh 2016, 24). *Gitteret* er, alt dette sammenfattet, det, der gør den moderne fortælling læsbar, og samtidig det, der ifølge Ghosh, gør den ude af stand til at mediere antropocænenes tidslige og stedlige skalaer. Som nævnt i introduktionen er *gitteret* ikke nødvendigvis en unik teori om romanen, men særligt for Ghosh, er det koblingen mellem den romanteteoriske diagnose og antropocænenes erkendelsesudfordring, der er afgørende.

I samme kapitel som *gitteret* introduceres, præsenterer Ghosh også for første gang påstanden om, at fiktion der omhandler antropocænen ofte fejlagtigt falder under kategorien "science fiction" (Ghosh 2016, 86). Denne kategorisering af antropocæn litteratur uddyber Ghosh sin modstand til i kapitel 15 og 16, hvor han også præsenterer sit argument for hvorfor "science fiction" blev udeladt af kategorien "serious fiction", som Ghosh ser som symptomatisk for modernitetens adskillelse af natur og kultur (Ghosh 2016, 86–94). Årsagen

bag Ghoshs modstand til kategoriseringen af antropocæn litteratur som “science fiction” ligger dog ikke i “science fiction[s]” udeladelse fra kategorien af “serious fiction”, men rettere at genren omhandler et fremtidigt, ofte utopisk eller dystopisk, scenarie, hvilket risikerer at underminere de udfordringer, mennesket står overfor i det 21. århundrede: “The future is but one aspect of the age of human-induced global warming: it also includes the recent past, and, most significantly, the present.” (Ghosh 2016, 93). Ghosh uddyber også denne pointe i bogens tredje del, (“Politics” (Ghosh 2016, 150–203)), hvor han forklarer, at den antropocæne litteratur ikke bør præsentere et fremtidigt scenarie, men rettere et alternativt ‘nu’: “the great, irreplaceable potentiality of fiction is that it makes possible the imagining of possibilities” (Ghosh 2016, 161); “possibilities” kan her læses som forskelligt fra “science fiction”, der ifølge Ghosh har sit fokus i fremtiden. Med dette sagt er det ikke nødvendigvis fuldstændig tydeligt hvor “science fiction” og antropocænen “imagining of possibilities” begynder og ender.

I de øvrige kapitler uddyber Ghosh sin tese om antropocænen som kulturel forestillingskrise (kapitel 4 (Ghosh 2016, 16–19)), gennemgår personlige anekdoter om ekstreme klimabegivenheder (kapitel 5 (Ghosh 2016, 19–22)), udfolder Morettis ‘fillers’-begreb (som indbefatter romanens til tider vidtløftige grad af detaljer) og gradualismens narrative dominans (kapitel 6-7 (Ghosh 2016, 23–37)). Gradualismen, eller den gradvise narrative logik, der i den moderne roman prioriteres over det katastrofistiske, ser Ghosh afspejlet i geovidenskabens uniformitarianisme; en uniformitarianisme, der skabte grobund for den tidligere gennemgåede Internationale Kronostratigrafiske Tabel, og som markerer ‘deep time’ (eller hos Chakrabarty: “deep history”) som det vægtigste element i geovidenskabelig og litterære narrativer (Ferretti et al. 2026; Ghosh 2016, 27). Slutligt introducerer Ghosh ‘uncanny’-begrebet som det mest fyldestgørende ord for beskrivelsen af menneskets møde med og genkendelse af ikke-menneskelige entiteter; et begreb, der øjensynligt må forstås som en oversættelse af det tyske ord ‘unheimlich’. Ghosh fremhæver desuden poesiens mere oplagte rolle i repræsentationen af ekstreme (vejr)hændelser, grundet at gradualismen og det borgerlige verdenssyn ikke har gjort sit indtog i denne genretype (Ghosh 2016, 36).

Refutatio: Geologisk og humanistisk kritik af antropocænen

Der er ikke meget tvivl om, hvorvidt antropocænen fortsat vil leve videre i geo- og klimavidenskaber, samt i humanistisk sammenhæng, på trods af IUGS’ afvisning af AWGs

forslag om dens indførsel som epoke i ICCen. For eksempel er der, over de seneste år, udgivet en bred vifte af artikler, der beskriver, hvordan den såkaldte *antropomasse* ('anthropogenic mass'), et nøglebegreb i mange diskussioner om antropocænen, omkring år 2020 (± 6 år) oversteg mængden af biomasse på Jorden (Elhacham et al. 2020). Endnu vigtigere er det at påpege, at der fortsat er bred videnskabelig konsensus om menneskets primære rolle i klimaforandringerne (Masson-Delmotte and Intergovernmental Panel on Climate Change 2023, 423–552). Alligevel har begrebet mødt meget modstand i både geovidenskabelig og humanistisk sammenhæng. I geovidenskaben var en af de største interne kritikere af arbejdsgruppen AWG, generalsekretær i IUGS (som råder over den Internationale Kronostratigrafiske Tabel), Stanley Finney, der grundlæggende mente, at Zalasiewicz' forsøg på at indføre antropocænen som officiel epoke var et politisk, og ikke geovidenskabeligt projekt, grundet manglen på globalstratigrafisk evidens (f.eks. et klart grænselag), og begrebets fremtidsskuende, spekulative natur (Davidson 2019).

Det er dog ikke kun i geovidenskaben, at antropocænen har mødt kritik. Også inden for humaniora har mange tænkere afvist begrebet af forskellige årsager, men oftest på baggrund af dets nedtoning af kapitalismens rolle i de hovedsageligt menneskeskabte klimaforandringer. For eksempel skrev historiker Andreas Malm om begrebet 'det antropocæne': "Blaming all of humanity for climate change lets capitalism off the hook" (Malm 2015). Af alternative begreber til antropocænen, findes mange foreslåede, herunder "Capitalocene" (sociologen Jason W. Moore er særligt ansvarlig for dennes udbredelse), "Chthulucene" (Haraways måske ironiske forslag), "Plantationocene" (med plantagen i fokus [dekolonial]), "Homogenocene", foruden 80-90+ foreslag, under den samlede betegnelse af "Neologismcene" (Mentz 2017; Chwałczyk 2020). Diskussionen om begrebet er dog ikke blot en terminologisk strid, men også en grundlæggende uenighed om, hvilken gruppe af menneskeheden, der er ansvarlige for de hovedsageligt menneskeskabte klimaforandringer. Både Chakrabarty og Ghosh afviser dog, i modsætning til tænkere som Malm, Moore og Runciman, kritikken af begrebet antropocænen, og desuden tesen om, at det ikke er hele menneskeheden, men blot enkelte grupper af denne, der må ændre adfærd, i håndteringen af klimaforandringerne. Selvom deres modpositioner delvist imødekommer kapitalkritikken, fastholder de imidlertid begrebet antropocænen af to forskellige årsager. Chakrabarty afviser kapitalkritikkens særegnede status i håndteringen af klimaforandringer grundet dens begrænsede (tidslige "deep history") perspektiv samt industrialiseringens løsningspotentiale. De konkrete løsningsforslag udfolder Chakrabarty først i et efterskrift fra 2021 i samtale med filosofen Bruno Latour, som jeg ikke vil gennemgå her, men blot sige om, at disse i lige så

høj grad handler om moderniteten (filosofiens) som teknologiens rolle i løsningen af de menneskeskabte klimaforandringer (Chakrabarty 2021, 234). Ghoshs afvisning af den særegnede kapitalkritik er at antropocænen i højere grad er et resultat af imperialismen end kapitalisme (Ghosh 2016, 111). Dette er et vigtigt belæg for Ghoshs påstand om Asiens centrale rolle i antropocænen, da det er imperialismen, der først og fremmest er ansvarlig for Asiens forsinkede rolle i industrialiseringen (Ghosh 2016, 119). Dermed er begge teoretikere på linje med Ørntoft, hvis værker heller ikke forkaster kapitalkritikken, men også insisterer på at se antropocænenes udfordringer som noget, der transcenderer kapitalismen.

Digte 2014

Digte 2014: Antropocæn erfaring

Digte 2014 er en digtsamling, eller suite⁵, der er opdelt i fire kapitler: “Sort Frekvens” (Ørntoft 2017, 4–17), “Bølge” (Ørntoft 2017, 18–31), “Elephantor” (Ørntoft 2017, 32–40), “Arktisk Kommando” (Ørntoft 2017, 41–57), foruden en titelløs prolog (Ørntoft 2017, 3).

Digte udforsker ifølge samlingens epigraf en samtidig 30-års- og planetær krise, og indeholder en række dystopiske mentale og klimamæssige krisesituationer der i løbet af suiten gør digterjegets udsigelsestilstand stadigt mere ustabil. I hvor høj grad denne ustabilitet forårsages af sindet eller samfundet, er uklart, og fungerer som en tvetydig spænding, der løber gennem hele suiten. Nogle læsninger hævder, at det, på grund af digterjegets ustabile tilstand, er muligt for ham at tilgå situationens alvor. ”[Digterjeget] kan opfatte situationens alvor, men kun i form af surreelle drømme og forestillinger” (Bøggild 2018, 18) skriver litteraten Jacob Bøggild for eksempel, i en analyse af suiten. Det er dog ikke, efter min mening, sindet, der giver adgang til “situationens alvor”. Til forskel fra Bøggild er min tese derimod, at suiten konstruerer et antropocænt synsfelt gennem en gennemgående synæstetisk forstyrrelse; en ‘sammen-sansning’, der ikke blot fungerer som stilistisk virkemiddel, men som det aktive greb, hvorigennem suiten forskyder de temporale og spatielle koordinater for udsigelsessubjektet. Synæstesien er, med andre ord, suitens epistemologiske motor. Bøggilds læsning er øjensynligt forenelig med min synæstesi-tese, men der er dog en grundlæggende forskel. Hvor Bøggild ser den ustabile tilstand som adgangsgivende til “situationens alvor”, ser jeg, i min læsning, synæstesien, som det aktive greb, hvorigennem antropocænen konstrueres. Sansningen, ikke sindet, er det epistemologiske afgørende. På samme måde har litteraten Louise Mønster i artiklen ‘Sort Frekvens’ (2015), i hendes samtidskritiske og posthumanistiske ramme (Mønster 2015), også et andet, men mindst lige så legitimt, belæg i teksten. Hvor Mønster fremhæver suitens posthumanistiske decentring af menneskets rolle, ser jeg, modsat, en udvidelse og eksperimentering af menneskelig sansning, som suitens vej ind i det antropocæne. Igen er der tale om en præcisering, og ikke en uenighed, og det er kun i accentueringen af forskellige bevægelser af teksten, at vores læsninger differerer. I min læsning er suitens insisteren på en sammenhæng mellem udsigelsessubjektets 30-års-krise og en planetær krise muliggjort gennem synæstetiske greb, og særligt i relation til tidslig og

⁵ Betegnelsen *suite* er lånt fra litteraten Louise Mønsters artikel “Sort Frekvens: Samtidskritik, apokalypse og posthumanisme i Theis Ørntofts antropocæne poesi” (Mønster 2015, 139).

stedlig eksperimentering. Derfor vil jeg, ved hjælp af Chakrabartys og Ghoshs begrebsapparater, analysere den synæstetiske tidslige og stedlige eksperimentering, der fungerer som *Digtes* grundlæggende synæstetiske motor.

Lad mig først give en kort definition af begrebet synæstesi: En af de mest iøjnefaldende litterære troper i *Digte* er brugen af sanselig forvirring, ofte defineret som synæstesi i litterær teori, og nogle gange refereret til som 'sanseanalogi' (Albeck 2000, 79, 119). Selve begrebet er etymologisk informativt: det græske præfiks "συν" (sam-) og roden "αἴσθησις" (sansning) betegner et overlap af sanser, der sædvanligvis holdes adskilt; der er altså tale om en overskridelse af den typiske inddeling af sanseindtryk. Som gennemgået i introduktionen kan synæstesi-begrebet indskrives i en bredere filosofisk tradition fra Kant, hvor det tidslige og stedlige behandles som sansningens grundlæggende anskuelsesformer, og i en kulturhistorisk tradition fra Stephen Kern, hvor disse sanseformer udvides i en analyse af deres teknologiske og kulturelle konfiguration. I *Digte* er det netop disse tidslige og stedlige anskuelsesformer, der påvirkes og konfigureres af teknologien, og i forlængelse heraf, kulturen. At eksperimentere med nye tidslige og stedlige sanseoplevelser kan altså være indikerende for en ny mimetisk ambition, det vil sige en antropocæn poetik, der afspejler en verden i klimaforandringer i højere grad end den præ-antropocæne litteratur.

Ofte forklares synæstesi som inverteringen af to sanseområder, men begrebet kan også defineres som en metafor, der udløser en grundlæggende sanselig forvirring hos læseren (Albeck 2000, 137). I den første henseende, altså i forhold til synæstesien som en inverteringstrobe, kan der nævnes flere eksempler fra *Digte*: "forstår du at det lugter af tang og rådne krybdyr / når jeg tuner på frekvenserne" (Ørntoft 2017, 9), hvor lugte- og høresansen inverteres, eller "citrusagtige fornemmelser / som om jeg har krydset en flod af kanyler", hvor det taktile ("fornemmelser") inverteres i smagssansen ("citrusagtige") (Ørntoft 2017, 42). Men i relation til synæstesien som mere overordnet metafortrope, altså som fremkaldervæske for grænseoverskridende sanseoplevelser, kan det om *Digte* siges, at suiten har én grundlæggende synæstetisk motor, der driver suitens kaskader af planetære metaforer, og som kan inddeles i to: En, der vedrører tidslige, eller temporale forstyrrelser, og en anden, der vedrører stedlige, eller spatielle. Den tosporede synæstetiske motor er dog ikke blot et stilistisk middel, men har også et epistemologisk ærinde: den er det aktive greb, hvorigennem suitens konstruktion finder sted. I både den temporale og spatielle forstyrrelse ombyttes menneskelig og planetær virkelighed: i første tilfælde gennem en konstant veksling mellem hvad Chakrabarty ville kalde "recorded-" og "deep history", og i andet tilfælde mellem hvad Ghosh kalder fortællingens *gitter* og planetær usandsynlighed. Den spatielle og temporale

forstyrrelse holdes generelt adskilt i suitens første to kapitler, “Sort Frekvens” og “Bølge”, der henholdsvis behandler de spatielle og temporale niveauer af menneskets transformation fra individuelt, biologisk væsen til planetær artsfælle. Dog sammenblandes de spatielle og temporale forstyrrelser gradvist, i takt med suitens forløb, indtil en fuldstændig opløsning finder sted i suitens sidste kapitel, “Arktisk Kommando”. Denne tosporede, synæstetiske motor ud- og udvikles og eskalerer i løbet af de fire kapitler, hvilket kulminerer i en total meningsforstyrrelse, der på én og samme tid er både gradualistisk og katastrofistisk (jævnfør Ghoshs begreber). Dette meningskollaps udmunder i de to sidste kapitler. I “Elephantor” findes verselinjer som den allerede nævnte: “citrusagtige fornemmelser / som om jeg har krydset en flod af kanyler” (Ørntoft 2017, 42), hvis taktile led opløses i synæstetisk meningsløshed (“som om jeg har krydset en flod af kanyler”). I “Arktisk Kommando” falder al mening, synæstetisk og øvrig, fra hinanden i en bizar opremsning, der leder til et onomatopoetisk meningskollaps: “dj kæmpefar / dj flydende noiagratin / spil hellere vof vof på din hundeguitar” (Ørntoft 2017, 53), der også inkluderer besynderlige neologismer (“kæmpefar”, “noiagratin”, “hundeguitar”). Sprogets mimetiske kraft falder uden for både rummets temporale og spatielle grænser, og digterjegets udsigelsesposition er altså helt uden for *gitteret* i disse sidste to kapitler. I den synæstetiske udforskning og eventuelle kollaps af menneskets temporale og spatielle virkelighed sker altså en udfordring af mennesket som individ, og dermed dannes grundlaget for et muligt reparativt potentiale for det enkelte menneskes aktive imødekommen af en større artsorganisme, eller som Chakrabarty formulerer det, “species” (Chakrabarty 2009, 212–13). Undersøgelsen af det temporale niveau i udviklingen af mennesket fra individ til artsfælle, som det præsenteres i kapitlet “Bølge”, vil jeg i følgende afsnit analysere med Chakrabartys temporale fokus for øje. Det spatielle niveau, der præsenteres i kapitlet “Sort Frekvens”, vil jeg undersøge gennem Ghoshs *gitter*-begreb – særligt i relation til hans tanker om sandsynlighed, mimetisk ambition og den moderne fortællings spatielle og temporale afgrænsninger. Men jeg vil også vise, hvordan *Digte* ikke blot lader sig læse inden for Ghoshs *gitter*, men aktivt udfordrer og udvider det, særligt gennem suitens behandling af det virtuelle rum og herunder skildringen af ‘breaking news’, som Ghosh ikke selv behandler direkte.

Temporal synæstesi og deep history i ”Bølge”

I Chakrabartys tredje tese, *håndteringen af antropocænen kræver en forening af kapitalkritik og artshistorie*, udlægges, som sagt, begreberne “recorded” og “deep history”, der omfatter

henholdsvis mennesket og planetens temporale niveauer, forstået på den måde, at “recorded history” udgør menneskets historie, men at “deep history” også indbefatter alt det, der er sket før mennesket (Chakrabarty 2009, 212–13). Grundet de to begrebers forskelligartede fokus vil der naturligvis være enkelte nedslagspunkter, der er mere relevante for “recorded history” end “deep history” (f.eks. den franske revolution), og omvendt (f.eks. slutningen af stenalderen eller menneskets tidlige udvikling over 200.000 år). I denne tredje tese fremhæver Chakrabarty, at “deep history” er en vital del af skabelsen af “species-” eller artssubjektet, da en ny temporal forståelse er nødvendig for at kunne se ud over modernitetens individualisme. Dog undlader Chakrabarty at nævne, hvordan skabelsen af denne fornyede artssubjektivitet konkret skal iværksættes, eller i Chakrabartys ord, hvordan denne “reenacting” må finde sted (Chakrabarty 2009, 220). Dette skyldes sandsynligvis, at Chakrabarty, på trods af sin insisteren på et “deep” perspektiv, trods alt er historiker, og derfor må overlade dele af det spekulative, samt udformningen af ‘alternative nu’er’, til fiktionens og digtningens univers. Denne temporale transformation, fra individuel kalenderregning til geologisk skala, reflekteres i den gennemgående og grundlæggende synæstetiske trope i kapitlet “Bølge”.

I “Bølge” realiseres den temporale konfusion i en synæstetisk leg mellem “recorded” og “deep history”, hvor det antropocæne, indhyllet i det temporale, optræder som et indtrængende og til tider personificeret element i digterjegets univers. Overordnet har denne temporale eksperimentering tre funktioner: For det første er den en erkendelsesstrategi for mennesket i antropocænen. Desorienteringen er et krav for menneskets forståelse af sin nye temporale virkelighed. For det andet er den en poetisk nødvendighed i vekslingen mellem “recorded” og “deep history”. For at mediere tidens nye porøsitet æstetisk, må niveauerne overtrædes og sættes i dialog med hinanden. Endeligt fungerer den som et symptom på epokens tidslige (kronologiske) sammenbrud, der nu ligger tilbage som “ukrudt” (Ørntoft 2017, 23). Allerede fra første side fremlægges den temporale eksperimentering i kapitlet: “jeg ser Dannebrog blafre i vinden som en side i en bog / det var medrivende læsning så kort det varede”, hvor ansatsen til kapitlets temporale forskydning introduceres gennem similien af “Dannebrog [...] som en side i en bog” (Ørntoft 2017, 18). Menneskehedens “recorded history” reduceres i denne strofe til ét minut, hvilket taler ind i et “deep history” perspektiv hvor det epistemologiske, temporale udgangspunkt er blevet planetært. Samme bevægelse ses på de næste to sider, da et menneskeliv nedkoges til “en række sekunder der tilfældigvis er fulgt efter hinanden” (Ørntoft 2017, 19), og i verselinjen “Det er tynde vægge der adskiller mig fra kridttiden” (Ørntoft 2017, 20), hvor digtersubjektet opnår adgang til en geologisk

periode (eller system), der normalt ligger uden for menneskets temporale virkelighed. I strofen “lyspletter i blodårerne / årene hvor jeg er jeget, daget / i årene hvor et åndedræt endnu blæser igennem mig” (Ørntoft 2017, 22), ser vi gennem homonymet “årene” (der både kan referere til den tidslige inddeling (år) og kroppens årer), at det temporale fungerer som et sted, hvor jeget kan indfinde sig, på en måde, som denne ikke har adgang til i det præ-antropocæne verdensbillede. Gennem homonymdannelsen (“blodårerne / årene”) ses også en personificering af det temporale; det kan fortolkes at der på en og samme tid refereres til “årene” (i tidslig forstand) og “årerne”, og at tiden på denne måde indgår som et fysisk element i suitens univers. Gennem udforskningen af denne personificerede temporalitet, kan jeget genfinde sig selv som et artssubjekt, der kan lade en andens (menneskelige eller planetære) “åndedræt” blæse gennem sig. Og på samme måde som i de forrige eksempler, fremstilles det antropocæne perspektiv, indhyllet i det temporale, som nærmest invasivt, i sin veksling mellem “recorded” og “deep history”. Denne veksling fortsætter i kapitlets følgende strofe, der spiller videre på “åre” motivet: “der løber en pulsåre gennem dalen / mod deltaet inderst inde i dagen i dag / hvor vi opfører os som tænksomt ukrudt” (Ørntoft 2017, 23), hvor “dagen i dag”, det vil sige det temporale, igen invaderer det geofysiske landskab “deltaet”. Her er det dog ikke længere “deep history” der invaderer “recorded history” som i de ovennævnte eksempler, men omvendt; menneskets egen “recorded history” (“dagen i dag”) udgør indgangspunktet til “deltaet”, som inverteret findes “inderst inde i dagen”. Dermed viser digterjeget, at forholdet mellem “recorded history” og “deep history” er af vekselvirkende natur, og at de to aldrig kan holdes fuldstændigt adskilt fra hverandre. Denne omvendte bevægelse (fra “deep” til “recorded history”) accelererer endda i en bevægelse fra “recorded” til en slags filigranagtig temporalitet. Strofer som: “Det er sjældent at sekunder ender ligesom de begyndte” (Ørntoft 2017, 28), eller “jeg er / en sekssporet trafik af bakterier og traumer / til og fra dette sindssyge minut” (Ørntoft 2017, 31), tager deres temporale udgangspunkt i et enkelt minut eller sekund, og der er her naturligvis stadig tale om en temporalitetsforståelse der, gennem synæstetisk eksperimentering, er hinsides menneskets, omend i en omvendelse af den tidligere nævnte bevægelse fra “recorded” til “deep history”.

Hvad skal vi med denne temporale konfusion? Er den blot en synæstetisk motor, der hjælper digteren med at skabe omfattende og vilde metaforer, eller siger den noget fundamentalt om væsensudviklingen i menneskets antropocæne transformation fra biologisk organisme til artsfælle? Chakrabarty beskriver i “Four Theses”, hvordan menneskehedens opdagelse af sig selv som artsfælle (og ikke udelukkende biologisk eller samfundsmæssigt bundet), har dybe implikationer for vores forhold til det temporale:

To call human beings geological agents is to scale up our imagination of the human. Humans are biological agents, both collectively and as individuals. They have always been so. [...] But we can become geological agents only historically and collectively" (Chakrabarty 2009, 206).

Særligt i sidste linje "we can become geological agents only historically and collectively", understreger Chakrabarty, at det kræver en temporal bevægelse væk fra vores tidligere biologiske status som "individuals", hvis vi for alvor skal forstå vores nyfundne rolle som "geological agents". Denne transformative proces fra individ til artsfælle er dog, som tidligere nævnt, ikke præciseret af Chakrabarty; det kræver nemlig en nedbrydning af subjektet, som vi forstår det: en nedbrydning, hvis konsekvenser klargøres i *Digte*. Ørntoft konstruerer altså det, som Chakrabarty diagnosticerer. Hvor Chakrabarty mener, at mennesket må skalere sin temporale forståelse af sig selv som art, billedliggør Ørntoft denne proces gennem det antropocæne menneskes porøse sansning. I "Bølge" medfører nedbrydningen af det temporale en desorientering, der gør digterjeget ude af stand til at indgå i dagligdagen, som i *Digte* reduceres til "ligeGYldige gøremål" (Ørntoft 2017, 9). Men omvendt ophøjes "recorded history" til "deep history" i den synæstetiske eksperimentering og indgår som en del af dennes landskab (jævnfør verselinjen "mod deltaet inderst inde i dagen i dag" (Ørntoft 2017, 23)). Selve kernen af denne omformning af menneskets temporalitet, fra "recorded" til "deep history", forsøger Ørntoft at skitsere, omend poetisk og synæstetisk, i "Bølge", og i al den temporale destruktion og desorientering kan der muligvis ligge et reparativt potentiale for en ny, antropocæn virkelighed. Om dette potentiale faktisk kan lede til en konkret ændring i antropocænen er imidlertid åben for diskussion. Den anden del af Bøggilds førnævnte citat: "[Digterjeget] kan opfatte situationens alvor, men kun i form af surrelle drømme og forestillinger" (Bøggild 2018, 18), fremhæver jo netop, at jeget kun kan forstå alvoren gennem surrelle hallucinationer, og selvom jeg mener det er i sansningen, og ikke sindet, at adgangen til det antropocæne ligger, er det næppe et typisk sind, der skildres i *Digte*. Om denne livsførsel, eksemplificeret gennem digterjeget, er bæredygtigt for en faktisk omvending fra biologisk til artsfælle i den bredere menneskelige befolkning (hvilket er hvad man må formode, Chakrabarty lægger op til) er højst tvivlsomt. Omvendt er dette et udtryk for den naturlige kløft der trods alt er mellem teori og praksis; Chakrabarty kan fremstille nogle idealer for en antropocæn forståelse, hvilket i Ørntofts aktualisering naturligvis ikke vil gå fuldstændigt op på billedboglig manér. For Ghoshes vedkommende, står formuleringen om transformationen fra individ til artsfælle endnu skarpere: "What we need

instead is to find a way out of the individualizing imaginary in which we are trapped.” (Ghosh 2016, 170). Men som jeg skal vise, udfordrer Ørntoft formodningen om, at vejen ind i det antropocæne subjekt nødvendigvis skal ske gennem en udforskning af ikke-menneskelige udsigelsespositioner, hvilket ligger implicit hos Ghosh (Ghosh 2016, 10, 41, 42). På den måde kan det hævdes, at hvor Ghosh forsøger at lede os ud af individets fængsel, tvinger Ørntoft os længere ind i det, og forsøger i denne destruktive proces, gennem nedbrydningen af jegets forhold til omverdenen, at finde vej til artsfællen.

Planetær invasion: *Digtes* brud med Ghoshs *gitter*

Rigtignok behandler Ghosh i *The Great Derangement* mestendels den moderne roman, og som allerede gennemgået, spiller poesi i Ghoshs optik en modsat rolle af romanen i gendrivelsen af ‘The Great Derangement’; det vil sige den er i stand til at indtage en position, som er mere i tråd med antropocænen, givet dens eksperimenterende natur (Ghosh 2016, 36). Men netop fordi *Digte* er en digtsamling, kan den yderligere være med til at afmærke de grænser, der ifølge Ghosh kendetegner *gitteret* bag den moderne fortælling: “a circumstance of exception reveals the true life of a regime of thought and practice” (Ghosh 2016, 26). Yderligere kvalificerer *Digte* sig til en analyse i Ghoshs *gitter*, ikke mindst fordi suiten, på trods af dens titel, ikke kun består af digte, men også prosa og endda elegiske passager (Ørntoft 2017, 43–46), omend jeg ikke vil inddrage disse passager i min analyse, da de ikke afviger fra kapitlet ”Sort Frekvens” i deres spatielle eksperimentering. Og det er netop denne spatielle eksperimentering, der vil være hovedfokus for analysen af kapitlet ”Sort Frekvens”. Hvor Chakrabarty fokuserer på de temporale udfordringer i antropocænen gennem begreberne ”deep history” og ”species history”, og dermed menneskets tidsopfattelse, kan der i Ghoshs behandling af antropocænen ses en udfordring af de stedlige rammer, det moderne menneske forstår og begår sig i. Denne ramme kalder Ghosh som bekendt for et *gitter*, svarende til Chakrabartys ”recorded history”, men spatielt. I *Digte* bliver grænserne for *gitteret* invaderet af planetære begivenheder, der tilhører det ikke-menneskelige rum af ”deep history”. Givet analysens synæstetiske fokus, må jeg desuden kort understrege det sanselige element, Ghosh tilegner den moderne fortælling; mere specifikt synet, eller observationens rolle i narrativ skildring, som Ghosh kalder romanens mimetiske ambition (Ghosh 2016, 27). Denne mimetiske ambition er, mere end en beskrivelse af hvad der er inden for *gitterets* spatielle rammer, en retningslinje for hvordan indholdet bør videreformidles. Det er også her, at de mere detaljeorienterede elementer får en højere plads i fortællingens hierarki, end selve

handlingen, og som (med afsæt i Moretti) refereres til som “fillers” (Ghosh 2016, 27). Men for mere specifikke retningslinjer for hvordan vi må forstå rammerne for den moderne fortællings *gitter*, må der henvises til kapitel 13 (Ghosh 2016, 76–81), hvor Ghosh fremhæver, at den moderne fortælling (og særligt romanen) er afhængig af klare afgrænsninger ift. det temporale og spatielle. Disse afgrænsninger refererer Ghosh til som “discontinuities” og “boundaries” (Ghosh 2016, 77):

In fiction, the immediate discontinuities of place are nested within others [...] the Pequod, the small Nantucket whaling vessel in *Moby Dick*, becomes a metaphor for America. In this way, settings become the vessel for the exploration of that ultimate instance of discontinuity: the nation state. [...] novels rarely extend beyond a few generations. [...] It is through the imposition of these boundaries, in time and space, that the world of a novel is created: like the margins of a page, these borders render places into texts, so that they can be read (Ghosh 2016, 77).

Ghosh mener altså, at fiktionen har en metonymisk logik i sin behandling af det spatielle; en lokation er altid en ”stand-in” eller ”vessel” for et bredere (fiktivt) rum, og kan i én læsning ses som metonymi for ”the nation state”, hvilket er sammenligneligt med Benedict Andersons bog *Imagined Communities* (1983). Allerede ved *Digtes* paratekst, hvor bogens omslag, i et citat fra ”Sort Frekvens”, proklamerer: ”For mig er samfundene døde” (Ørntoft 2017, 9), er det tydeligt, at *Digte* ikke indgår i nogen form for ’nation-building’, og arbejder aktivt imod dette, hvis altså man tolker nationen som en variation, eller del af, ”samfundene”. Ghosh fremhæver, hvordan de stedlige og tidslige afgrænsninger for *gitteret* (“[the] discontinuities”) er afhængige af hinanden: “a setting usually requires a ‘period’” skriver Ghosh (Ghosh 2016, 77). Det spatielle i den moderne fortælling er altså en illusion, der opretholdes af en afgrænset periode, og et afgrænset areal; en slags glasklokke, eller akvarium, der ikke har relation til resten af verden, men samtidig reflekterer en bestemt fortælling om denne verden, omend i et lys, der er præget af ideologi og/eller statsnationale interesser (Ghosh 2016, 111). Dermed er et naturligt spørgsmål, hvilket verdensbillede, mikrokosmosset i *Digte*, og særligt i kapitlet ”Sort Frekvens”, lægger op til. Suitens afvisning af nogen form for sammenhængende verdensorden kan måske virke som et fyldestgørende svar, men der ligger, som gennemgået i analysen af de temporale niveauer i ”Bølge”, muligvis også et reparativt potentiale i denne afvisning. Slutligt består den kontinuitet (“continuity”), der udgør overgangen fra moderniteten til antropocænenens spatielle niveau, af et drastisk skift i skala:

Here, then, is another form of resistance, a scalar one, that the era of global warming presents to the techniques that are most closely identified with the novel: its essence consists of phenomena that were long ago expelled from the territory of the novel—forces of unthinkable magnitude that create unbearably intimate connections over vast gaps in time and space. (Ghosh 2016, 81).

Det er dette skift i skala, denne ”continuity” mellem *gitteret*, og alting der står uden for det, der, som Ghosh skriver, muliggør invasionen af hvad filosofen Timothy Morton kalder ”hyperobjects”, det vil sige det planetære i alle aspekter af det moderne liv, herunder det tidligere anset mondæne emne: vejret. Denne planetære invasion af det diskontinuerte moderne rum er netop hvad der udforskes i kapitlet ”Sort Frekvens”.

***Gitterets* kollaps i ”Sort Frekvens”: Breaking news fra Mælkevejen**

Den planetære invasion af det moderne rum foregår i ”Sort Frekvens”, ligesom den temporale eksperimentering i ”Bølge”, gennem spatielle forskydninger og synæstetiske metaforer: ”jeg ligger søvnløs i Mælkevejen” (Ørntoft 2017, 9) og ”verden vælter ind gennem mine fem tsunamisanser” (Ørntoft 2017, 12), er for eksempel nogle af de tydeligste eksempler på denne spatielle forskydning og synæstesi, hvor jegets rum bliver til planetens rum (”i Mælkevejen”), og sanserne koloniseres af det planetære (”tsunamisanser”). Ligesom i tilfældet med den temporale synæstesi er der også enkelte steder tale om en personificering af det spatielle (eller i dette tilfælde, Jorden), som slører grænsen mellem digterjegets subjekt (og udsigelsesposition) og omgivelserne: ”jeg har fået nok af at fylde min mund med petroleum / og se boreplatformene komme sejlene” (Ørntoft 2017, 7), hvor det taktile (fornemmelsen af at have petroleum i munden) inverteres i synet af boreplatforme. Denne udfordring af synet, som den sans, der ifølge Ghosh har hovedprioritet i den moderne fortællings *gitter* (Ghosh 2016, 37), er et gennemgående motiv i ”Sort Frekvens”, og optræder som en række billeder, der synæstetisk synliggør det gennemsigtige i taktile fremkaldelser: ”med kviksølv i lungerne / og flyforbindelser i hud og hår” (Ørntoft 2017, 6), ”huller der rundt omkring i landskabet er mine / mineindgange, hakket ud af hovedets kød” (der igen bruger homonymet i sin metafordannelse) (Ørntoft 2017, 13), og ”når vi drømmer løber økonomierne under vores hud” (Ørntoft 2017, 15), er blot et par eksempler på denne taktile fremkaldelse af det usynlige gennem synæstetiske metafordannelser. Om vi læser denne synæstesi af synssansen som en direkte revolte mod den ”filler”, Ghosh mener den moderne fortællings *gitter* består af eller ej, er det tydeligt, at den spatielle synæstesi er til for at minimere afstanden mellem et

ydre og et indre, naturen og kulturen, og ”menneske anno kapitalisme” (Ørntoft 2017, 15) og antropocænen.

For at vende tilbage til spørgsmålet om, hvilket bredere verdenssyn der reflekteres i mikrokosmosset af *Digtes* og ”Sort Frekvens”’ fiktive univers, er det vigtigt at påpege, at der udover et fysisk rum, hvor spatielle grænser udvides og strækkes til maksimalt niveau, også åbnes op for et digitalt rum i ”Sort Frekvens”, som fastholdes gennem suiten. Digterjeget svarer på mails, ser *Eurosport*, googler og ”sidder og downloader noget i den sorte nat” ligesom de gule ”breaking news” bjælker også gør deres indtog i kapitlet (Ørntoft 2017, 10, 7, 11, 15, 6). Forholdet mellem klimakatastrofer og virtualitet er et af de konvergenspunkter som tages op af Ørntoft, og som ikke nævnes hos hverken Chakrabarty eller Ghosh. Udeladelsen af det virtuelle i Ghoshs værk rejser særligt et interessant spørgsmål: Er det digitale eller virtuelle rum en spatiel udfordring af *gitteret*?⁶ På den ene side er det virtuelle rum et udtryk for den ”continuity”, der nedbryder grænserne mellem nationer og/eller regioner, som når det i ”Sort Frekvens” lyder, at digterjeget vil sætte sig med mennesker der har ”flyforbindelser i hud og hår / og læse breaking news” (Ørntoft 2017, 6). På den anden side kan det virtuelle rum i sig selv ses som et mikrokosmos af *gitteret*, som når det i ”Sort Frekvens” fremhæves, at det i ”breaking news” bjælken fremstår at kommunen ”sløjfer skøjtebanen i årets kommunale budget” (Ørntoft 2017, 6). Denne tosidede rolle af de virtuelle medier (på den ene side en ”continuity” af ellers nationale grænser, som ”flyforbindelser”) og på den anden side den lokale, kommunale natur, der fremgår i skøjtebaneeksemplet, skaber friktion i Ghoshs forestilling om menneskets moderne sandsynlighedsregime. *Digte* viser, at *gitteret* også kan udvides til at omfatte postmoderne virtualitet, omend denne inklusion gennem postmoderne kontinuitet nuancerer *gitterets* strenge grænselinjer. Som Ghosh nævner, er det nemlig ikke kun fiktionen, der bidrager til ’The Great Derangement’, men også reklamer (jævnfør ”paradise” eksemplet), og mon ikke (selvom Ghosh ikke selv kommer ind på dette, og endda ikke i bogens tredje del, ”Politics”) nyhedsmedier også kunne indgå i denne kategori af mikro- og makronarrativer, der påvirker det moderne, kollektive *gitter*. Det virtuelle rum kan dermed, i *Digte*, både ses som en fremkaldervæske for en mere forbundet menneskehed (omend dette er igennem klimadestruktive ”flyforbindelser”) og en manifestation af det menneskelige, spatielle fængsel, som digterjeget føler sig en del af. Dette efterlader digterjeget med valget om at lade sig isolere eller tilskrive sig en destruktiv

⁶ Spørgsmålet om det virtuelle rum inden for *gitteret* er vigtigt, da det virtuelle rum, som jeg skal vise, udvides i *Solar*.

verdensorden. Om digterjeget endegyldigt vælger at tilslutte sig den ene eller anden position er ikke helt tydeligt, og i én læsning kunne man placere digterjeget i et mellemsted: en slags ingenmandsland mellem globaliseret virtualitet og kommunale nyheder.

“Breaking news” kan altså også læses som grænsen af *gitteret*. De eksempler, Ørntoft fremhæver, er så absurde, at de kan læses som eksempler på nyhedsmediers oversensationelle praksis, der faktisk gør *gitteret* mindre ved at proklamere alting som “breaking news”.

Dermed kan man også tolke “breaking news” og nyheder som modstykket til *gitteret*, som noget der diskuteres inden for de sikre rammer af det moderne bekvemmelighedssamfund, og gennem kontrasten til ubehagelighederne forstærker denne bekvemmelighed⁷. I dette syn af nyhedernes modstykke til *gitteret* kunne digterjegets higen efter “breaking news” læses som uironisk, som en faktisk søgen efter det katastrofistiske i en graduel, mondæn verden. Lettere at plædere for, er måske læsningen af disse “breaking news” nyheder som ironiske, med en form for ligegyldig attitude overfor menneskets dagligdagsproblemer i en verden med planetære katastrofescenarier. Slutligt er der også et temporalt niveau af “breaking news”, som også fremhæves i suiten: “Giv mig de sensationelle news / hvor er der breaking netop nu” (Ørntoft 2017, 49), der peger mod friktionen mellem det temporalt akutte og udstrakte i ‘de gule bjælkers’ univers. Præcis denne friktion mellem det temporalt akutte og det udstrakte har litteraten Rob Nixon (Nixon 2013) beskrevet med begrebet ‘slow violence’, der beskriver hvordan miljøskader ofte falder igennem nyhedsmediers temporale *gitter* (fordi de finder sted over længere tid), og dermed passer dårligt til nyhedsmediernes sensationelle logik. Dette perspektiv gengives også i anden tese af “The Climate of History”, hvor Chakrabarty skriver om forholdet mellem politiks kortfattede natur og antropocænenes “slow violence” (Chakrabarty 2009, 210). Ultimativt er det en svær øvelse at placere suitens virtuelle “breaking news” rum i Ghoshs *gitter*, da dennes sensationelle, katastrofistiske logik som sagt ikke behandles direkte i *The Great Derangement*, men grundlæggende må dette virtuelle rum siges at udfordre kapitlet “Sort Frekvens”’ *gitter*, og som jeg senere skal vise i analysen af *Solar*, vil virtualitetens antropocæne potentiale se sig udfoldet i endnu højere grad i det værk.

⁷ Dette syn kunne opsummeres i forfatteren Robert Musils *Manden uden egenskaber* (1930): “The probability of experiencing something unusual through the newspapers is much greater than that of experiencing it in person; in other words, the more important things take place today in the abstract, and the more trivial ones in real life” (Musil 1997, 137).

Synæstetisk artsfælle: ”Den nye cirkel” erstatter *gitteret*

En af de grundlæggende uenigheder i skildringen af antropocænen (hvad end denne er akademisk, kommerciel eller fiktiv), omhandler menneskets rolle i antropocænen. Nogle teoretikere og forfattere forestiller sig en udvidet menneskelig rolle (fra biologisk væsen til artsfælle (Chakrabarty 2009, 212–13), eller fra ”menneske anno kapitalisme” til ”de øverste lag af geologien” (Ørntoft 2017, 15, 42)), mens en anden position fremhæver en decentralisering af mennesket som et eventuelt startpunkt for en antropocæn verdensforståelse (Ghosh 2016, 10, 41, 42). I *Digte* ses et menneske, som stadig klart er i centrum på et epistemologisk niveau, men hvis sanseapparat udvides gennem synæstetiske, poetiske virkemidler. Når det kommer til Chakrabarty, er det dermed tydeligt, hvordan *Digte* medierer hans forestilling om en menneskeart, der forstår sin position i antropocænen gennem ”deep history” fremfor det 20.- og tidligere århundreders ”recorded history”. Eksempler som ”Dannebrog”, der blafrer ”i vinden som en side i en bog” (Ørntoft 2017, 18), reflekterer bevægelsen fra ”recorded” til ”deep” history, og åbner dermed for den transformation fra biologisk væsen til artsfælle, som Chakrabarty forestiller sig, og hvis udfoldelse han, som teoretiker, overlader til fiktionen (Chakrabarty 2009, 212–13). I forhold til *Digtes* relation til undersøgelsen af det nye, antropocæne subjekt, som også fremhæves af Chakrabarty, er det til gengæld vigtigt at reflektere over, om denne undersøgelse faktisk udformes i et reelt forsøg på at finde et sådant artssubjekt, eller om der rettere er tale om en nihilistisk undersøgelse af menneskets uundgåelige undergang i *Digte*. For eksempel er et stort omdrejningspunkt for suiten al den destruktion, som mennesket medfører, blandt andet i sin synæstetiske eksperimentering. Dette udmunder i en række ’huller’ i løbet af suiten. For eksempel: ”kør rendegraverne ind og ryd en lysning / ryd forsiderne for breaking news” (Ørntoft 2017, 47). Disse huller kan umiddelbart virke ganske destruktive. Men i disse ’huller’, som er en slags vidnesbyrd til menneskelig destruktion, er der muligvis et reparativt potentiale for udviklingen af noget nyt, som også kan anes i suitens afsluttende strofe:

Den nye cirkel
alle gulve skråner
civilisation
er et urvæsens leg
groet fast på et årtusind
mine fodspor lyser
gennem alle tider

at træde hen over en bjergkæde
og nå havet (Ørntoft 2017, 55–56).

“Den nye cirkel” (markeret ved digtsamlingens forside) repræsenterer både slutningen på “et urvæsens leg” og et reparativt potentiale. På en og samme måde er den beviset på menneskets destruktive “fodspor”, der “lyser / gennem alle tider”, men på samme tid markeres der, i denne kolossale, destruktive artsfælle, en ny begyndelse i de sidste to verselinjer: “at træde hen over en bjergkæde / og nå havet”. Om denne begyndelse er en realistisk vej frem for menneskeheden (altså en slags planetær, antropocæn genfødsel), eller om den rettere er en vej tilbage til “havet”, hvor planetens liv begyndte, lader suiten stå åbent. Men en ting er sikkert: Fremtiden præsenteres i *Digte* som antropocæn, og denne fremtids subjekter er ikke længere individer “anno kapitalisme”, men rettere en del af en større, geologisk artsfælle, der har kraften og skalaen til at “træde hen over en bjergkæde”. Om denne kraft og skala skal bruges til noget positivt og skabende, og ikke blot destruktivt, må tiden vise.

Som sagt ses der i *Digte* et fortsat menneskeligt udsigelsespunkt med udvidede tidslige og stedlige anskuelsesformer, som mimetisk tilegnes gennem synæstetiske, poetiske virkemidler. Dette modsiger til dels Ghoshs vision for en litteratur, der har sit startpunkt i det ikke-menneskelige (“non-human” Ghosh 2016, 10, 40), men samtidigt er der også klare enighedspunkter mellem skildringen af antropocænen som den nye dominerende tidsalder, i *Digte* og *The Great Derangement*. Denne enighed består først og fremmest i et opgør med den moderne avantgardes tidsopfattelse, der, i Bruno Latours ord, kan anses som en ‘irreversibel pil, som kapitalisering, som fremskridt’ (Ghosh 2016, 102). I *Digte* sker opgøret med den irreversible, progressive tidsopfattelse gennem individuelle, synæstetiske effekter. Uenigheden består dog fortsat i, at Ghosh foreslår en anderledes vision for denne temporale udfordring, hvor udsigelsespunktet ikke længere er menneskeligt⁸ (Ghosh 2016, 101–2). Hvorvidt *Digte* lever op til det, man med Ghosh kunne kalde en ‘counter-derangement’, er dermed et åbent spørgsmål. Suiten fungerer gennem en udvidelse, snarere end en decentrering, af det menneskelige sansesystem, og det er ikke entydigt, om dette ville få fremtidens eller nutidens læsere til at genkende “the realities of their plight” (Ghosh 2016, 17–18). Hvor end man vil sætte sit kryds i dette spørgsmål, må det i hvert fald erkendes, at *Digte* udfordrer det mimetiske *gitter*, som Ghosh mener er repræsentativt for den moderne

⁸ Andre eksempler på denne alternative ikke-menneskelige fortællingsteknik, som ikke undersøges i *Digte* kunne være digteren Alice Oswalds *Dart* (2002), hvis udsigelsespunkt udgøres af en flod, eller forfatteren Siri Ranva Hjelm Jacobsens *Havbrevene* (2018).

fortælling, gennem sin synæstetiske eksperimentering; særligt i forhold til den litterære gengivelse af menneskets nye temporale og spatielle forståelse af antropocænenes kontinuitet. Desuden opfylder *Digte* Ghoshs kriterier på den måde, at suiten både står uden for ”science fiction” og ”serious fiction”, givet *Digtes* fokus på skabelsen af et alternativt og ikke nødvendigvis fremtidigt nu (Ghosh 2016, 93). Til gengæld udfordrer *Digte* også de nogle gange lidt stringente konvergenskrav i Ghoshs teori om den moderne fortællings *gitter* og sandsynlighedskoncept; dette særligt gennem ”Sort Frekvens” ”breaking news”-rum, der sætter spørgsmålstegn ved Ghoshs påstand om, at det moderne *gitters* narrative logik er mere domineret af en gradvis (”gradual”) tankegang end en katastrofistisk. *Digte* udfordrer denne friktion i Ghoshs teori ved både at udstille den katastrofisme, vi tillægger ”breaking news”: ”de sløjfer skøjtebanen i årets kommunale budget / hvad fanden er det for noget” (Ørntoft 2017, 6), og åbne op for ”breaking news” rummet, som en vej ud af dagligdagens ’trummerum’: ”de finder eftersøgt drabsmand inde i tv-stjernes barndomsminde” (Ørntoft 2017, 6). På den måde viser *Digte*, at noget vi sædvanligvis ville tolke som inden for *gitteret*, det vil sige ”breaking news”, på den ene side kan fungere som ”filler”, og omvendt kan bruges som en vej ind i synæstetisk eksperimentering, altså et forsøg på at finde nye tidlige og stedlige anskuelsesformer for mennesket i antropocænen.

Hvor jeg i min læsning af *Digte* læser konstruktionen af antropocænen gennem en synæstetisk overskridelse af tidlige og stedlige anskuelsesformer, både gennem Chakrabartys ”recorded”/”deep history”-distinktion og Ghoshs *gitter*, vil jeg i læsningen af *Solar* lægge vægt på et andet formelt greb i bevægelsen fra individ til ”species”: den homodiegetiske fortællers personlighedsspaltning og den eventuelle opløsning af denne. *Digte* og *Solar* bygger et lignende antropocænt, litterært univers, men i læsningen af *Solar* skal jeg vise, hvordan *gitter*-begrebet kan bruges til at udpege en central og unik bevægelse i romanen, væk fra sit eget *gitter*, og ind i en postmoderne, skærm-medieret afgrænsning.

Solar

***Solar* – fra personlighedsspaltning til deep history**

I tredje tese af “The Climate of History” fremhæver Chakrabarty nødvendigheden af et nyt historiesyn i den antropocæne tidsalder: et perspektiv, der anlægger en opfattelse af verdens foregående begivenheder i “deep history” fremfor den mere antropocentriske “recorded history”, som kendetegner den moderne historieopfattelse i dag (Chakrabarty 2009, 212–13). “Deep history” opstilles ikke som et alternativ men nærmere som en foreslået supplerende temporalitetsopfattelse, der i samspil med den allerede dominerende “recorded history” kan bidrage til en udvidelse af perspektivet i taklingen af de enorme klimaudfordringer, menneskeheden står overfor i det 21. århundrede; dette bl.a. gennem tilegnelsen af en såkaldt “species thinking”, som har til formål at sætte mennesket i dialog med sin artslige oprindelse og de geologiske processer, der ifølge Chakrabarty finder sted uden for mere antropocentriske, humanistiske teorier som kapitalkritikken (Chakrabarty 2009, 215). Det er denne teoretiske bevægelse, fra individ til ‘species’, eller ‘recorded’ til ‘deep history’, som Ørntofts *Solar* konstruerer narrativt, og som jeg i det følgende vil læse gennem romanens centrale strukturfigur: personlighedsspaltningen.

Solar er Ørntofts romandebut. Værket følger den homodiegetiske fortæller Theis i hans forvandling fra vandrende, dagdrivende højskolelærer langs Gudenåstien til fitnessudøvende kontanthjælpsmodtager og endeligt til planetær opløsning uden faste koordinater. Romanen har i en dansk kontekst været læst som autofiktion, eksistentialistisk samtidsroman med flere (jævnfør Andersen-Nexø 2018; Bukdahl 2018), og disse perspektiver har deres legitime belæg i teksten. Mit fokus vil dog, og dette mener jeg også er et af romanens mest fremtrædende karakteristika, centrere sig omkring romanens antropocæne ramme. Fra Theis’ bevægelse mod en “lille menneskeabe”, til romanens insisteren på menneskets biologi som lige så afgørende for agens som dets frihed, samt romanens vedvarende overskridelse af *gitterets* tidslige og stedlige grænser, er det oplagt at læse romanen som et antropocænt konstrueret værk (Ørntoft 2018, 295). Denne læsning skal igen se sig informeret af Chakrabartys distinktion mellem “recorded” og “deep history”, men denne gang som adgangsgivende til at forstå romanens centrale strukturfigur: personlighedsspaltningen, som greb for bevægelsen fra individ til artssubjekt. Dernæst vil jeg, med hjælp af Ghoshs *gitter*-begreb, fremhæve, hvordan romanens rammer først udvides og dernæst forskydes til en postmoderne, skærm-medieret kontekst.

I *Solar* ses hos den homodiegetiske fortæller, Theis, en bevægelse væk fra det menneskelige, og imod en verdens- og selvanskuelse kendetegnet af langstrakte, artsige processer, der kan læses som en poetisk parallel til den udvikling, Chakrabarty beskriver fra “recorded” til “deep history”. Både i Theis’ indre og ydre liv ses en tilegnelse af dette planetære temporale perspektiv, og dette sker i tråd med romanens opløsning i dens tredje og konkluderende del. Romanen er delt i tre dele: I de to første dele af romanen (Ørntoft 2018, 5–217) berettes omgivelser og indre processer, der stadig er domineret af en mere modernitetsspecifik, individualiseret erfaringskildring, og som udfolder sig inden for grænserne af den frihed, Chakrabarty forbinder med det moderne individ (Chakrabarty 2009, 207). Dog ses der i disse to første dele af romanen også små glimt af det planetære. Disse planetære glimt stiger i frekvens, som romanens to første dele skrider frem, og finder deres klimaks i romanens tredje del (Ørntoft 2018, 219–315), der selvsagt repræsenterer et mere antropocænt univers. Denne antropocæne indtrængen, den poetiske pendant til Chakrabartys teoretiske bevægelse fra “recorded” til “deep history”, muliggøres i *Solar*, i nedbrydelsen af Theis’ personlighedsspaltning. Gennem hele romanen er det tydeligt, at Theis’ personlighed er splittet i to dele: “voyeur” og “ekshibitionist” (Ørntoft 2018, 207). Som jeg vil påvise i de følgende afsnit, allokeres første og anden del af romanen til disse to personlighedstyper. I romanens tredje del ses, hvad der enten kan betegnes som en nedbrydelse af disse personlighedstyper eller en forening af dem, afhængigt af perspektiv. Denne nedbrydelse eller forening af Theis’ to personlighedstyper sker på et konkret niveau i optakten til romanens tredje del. Her tegner Theis (bogstavelig talt) en streg i sandet, hvor han deler sin personlighed i to: mellem “voyeur” og “ekshibitionist”:

Så skrev jeg følgende, den ene række ord på venstre side af strengen, den anden på højre side:

Voyeur	Ekshibitionist
Sadist	Masochist
Lys	Mørke
Manden	Kvinden (Ørntoft 2018, 263).

Denne streg, der skal skabe klarhed over Theis’ egen personlighed, udvisker han, ligesom han også opgiver at finde et system i sine omgivelser: “Jeg, der boede her / udviklede ingen teori om verden” skriver han som konklusion på sit fejlslagne forsøg på at finde mening i sine omgivelser, på væggen af et gammelt fiskerskur, hvor han opholder sig i denne del af

romanen (Ørntoft 2018, 216). Denne streg i sandet sker på baggrund af en højst besynderlig drøm, Theis har, hvor han møder to typer, en voyeur, og en ekshibitionist:

Hun var smuk og genert, meget blufærdig over at fremvise sin krop. Vi fik øjenkontakt under samlejet, og i et glimt var det pludselig som om hendes blik var mit eget ... jeg så ind i mig selv ... ind i min egen blufærdighed. [...] På en anden etage længere nede kopulerede jeg med en mand med cowboyhat, han var til gengæld glad for at fremvise sin store nøgne krop for mig, hay un hombre! råbte han begejstret da han så mig (Ørntoft 2018, 205).

I denne drøm møder Theis en kvinde med tydelige voyeuristiske træk – blufærdighed i forbindelse med fremvisningen af egen krop – og en mand med ekshibitionistisk trang til at vise sig selv frem. I mødet med både voyeuren og ekshibitionisten møder Theis to sider af sig selv, som han efterfølgende forener på stranden (Ørntoft 2018, 209). Som resultat af dette nedbrydes, eller forenes, personlighedsspaltningen, der op til dette punkt i romanen var den logik, Theis forstod sig selv og sine omgivelser ud fra. Uden denne spaltning udvides, eller opløses, hans tidlige og stedlige forståelsesniveauer i takt med at han bliver mere “species” end individ. I det følgende afsnit skal jeg vise, hvordan både hans voyeuristiske og ekshibitionistiske personlighedstyper, som repræsenterer henholdsvis første og anden del af romanen, gør ansats til den eventuelle nedbrydelse af Theis’ personlighed, der sker i romanens tredje del, og som indvier ham i et temporalt univers domineret af “deep history” og uden for de spatielle grænser af det moderne individs forståelse af frihed. Personlighedsspaltning mellem voyeur og ekshibitionist er derudover ikke blot et udtryk for en individuel psykologi. Den er også, som det vil fremgå i analysen af romanens tredje del, udtryk for en bredere antropocæn struktur, hvor mennesket på en og samme tid er voyeuristisk tilskuer af en natur, det opfatter som adskilt fra sig selv, og ekshibitionistisk geologisk agent, der konstant ses tilbage på af denne natur. Spaltningen er med andre ord både psykologisk og strukturel, og det er i opløsningen af den, at *Solar* litterært konstruerer den species-bevægelse, hvorfra antropocænen projiceres.

Del 1 – Voyeurisme, biologi og deep history

Modsat *Digte*, hvor logikken der skabte den orden, der i suitens konkluderende del skulle opløses, var spatiel og temporal synæstesi, består den sammenhængskraftige logik i *Solar* af to personlighedstyper, der begge er at finde i Theis – nemlig det førømtalte par: ‘voyeuren’ og ‘ekshibitionisten’. Nøjagtigt som den temporale og spatielle synæstesi var i *Digte*, er dette

meningsdannende par ('voyeuren' og 'ekshibitionisten') at finde i fortællingens første to dele: hver for sig og tydeligt adskilt. I romanens første del er det 'voyeuren', der skaber og beskriver verden omkring sig. For eksempel når Theis, på sin vandretur langs Gudenåsstien i Silkeborg, støder ind i to unge kvinder, som han observerer fra en mørk shelterplads i nærheden:

Det var umuligt at undgå følelsen af at være trængt ind. Jeg havde brudt freden, sådan føltes det, befandt mig på privat område, selvom pladsen var fuldstændig offentlig [...] Hvad foregik der? Hvad hviskede de to om dernede? Her var ingen andre mennesker. Ingen overvågede os, og som altid denne hjertebanken ved ikke at blive betragtet, vi kunne gøre hvad vi ville, [...]; jeg havde set at en af kvinderne havde store bryster, hun havde strakt sig ud for at nå lighteren og tænde en cigaret, og jeg havde set hvordan hendes bryster spændte den hvide bikinitop ud[...]. Jeg småløb væk, skamfuld over at have siddet nedsænket i meditationer over det mest trivielle; pik og fisse, hud og hår, mad, drikke, søvn og lort, de laveste ræsonnementer, en ussel tjener for begæret og materien (Ørntoft 2018, 22).

Voyeurisme er defineret ved "en seksuel tilfredsstillelse ved (i smug) at betragte andre mennesker i intime situationer, fx afklædning og seksuelt samvær" ("Voyeurisme — Den Danske Ordbog" 2026), og det er netop, hvad Theis' (til at begynde med) uskyldige observationer udvikler sig til, omend den voyeurisme, der overordnet kendetegner romanens første del ikke altid er seksuel i dens natur. Theis' "trivielle" tanker om den ene af kvindernes "store bryster" får ham derudover til at kalde sig selv for "en ussel tjener for begæret og materien". Dermed bliver hans voyeuristiske rolle tosidet: Ikke kun i relation til kvinderne er han voyeur – afskåret og samtidigt pirret over den nære afstand mellem ham og kvinderne, han observerer – men også i forhold til sit eget begær bliver han voyeur. Som udenforstående og magtesløs over for sine egne biologiske processer, bliver læseren gennem Theis' blik introduceret til de biologiske processer, der i virkeligheden styrer Theis' liv. Disse processer er Theis imidlertid afskåret fra; han kan i hvert fald kun ane overfladen af dem, på samme måde som han føler sig isoleret fra træerne langs Gudenåsstiens indre, antropocæne væv af rødder og kabler (Ørntoft 2018, 64), eller kredsløbet af elektricitet, der konstant omgiver ham (Ørntoft 2018, 68).

Dette voyeuristiske tilhørsforhold til ens egen biologi reflekterer et teoretisk led i bevægelsen fra individ til artsfælle, som præsenteret af Chakrabarty i "The Climate of History". I artiklen fremhæver Chakrabarty som sagt naturhistorikernes, særligt Fernand Braudels, opgør med den skarpe adskillelse mellem natur og kultur. Fælles for

naturhistorikernes opgør med denne dikotomis kognitive hegemoniske status var en udfordring af samtidige historikeres opfattelse af menneskelig agens som det afgørende for historieskrivningen. Det vil sige, at studiet af historie kunne reduceres til studiet af menneskelig agens og derfor ikke indbefattede andre begivenheder, der kunne have lige så stor effekt på historiske udfald; herunder geologiske processer, naturkatastrofer og, særligt vigtigt for kritikere som Braudel, menneskets biologi: “Man is a biological entity before he is a Roman Catholic or a capitalist or anything else” (Chakrabarty 2009, 205) opsummerer naturhistorikeren Alfred Crosby Jr. det i forordet til *The Columbian Exchange* (1972). Chakrabarty udfordrer imidlertid denne naturhistoriske tankegang – som tidligere gennemgået – i fastholdelsen af individet, som Chakrabarty mener ikke er tilstrækkelig som analytisk kategori i den antropocæne teori, der insisterer på mennesket som geologisk agent og dermed som en del af en kollektiv ‘species’ (Chakrabarty 2009, 206). Samtidig bruger Chakrabarty den teoretiske rammesætning fra Braudel, Crosby med flere i sin bevægelse fra individ til geologisk agens; dermed kan man også læse naturhistorikernes kritik som et vigtigt korrektiv til moderniteten, der muliggør Chakrabartys senere antropocæne teoretisering.

I *Solar* ses en lignende udvikling fra moderne individ til eventuel opløsning i geologisk agens, gennem en refleksion over mennesket som styret først og fremmest af biologiske processer. Dette sker, som det kunne ses i eksemplet fra shelterpladsen (Ørntoft 2018, 22), gennem Theis’ voyeuristiske blik på sin egen biologi. Theis føler sig fremmedgjort fra sine handlinger og understreger indirekte naturhistorikernes pointe om, at menneskets agens ikke kan adskilles fra biologien. Dette fremmede blik på sine egne biologiske processer ses desuden i Theis’ observation af blodet som ekstern materie gennem romanens første del: “jeg gravede lidt med fingrene i de to tunneler og var i tvivl om hvor blodet kom fra. Var det mit? Men hvorfor forlod det mig så?” (Ørntoft 2018, 57), lyder det, efter han har oplevet en drøm, hvor han angiveligvis så “Evolutionens puls” og “Blodårerne som forgrener sig gennem et liv til det når det næste” (Ørntoft 2018, 58). I drømmen sammenlignes de biologiske processer med Jorden, der besjæles gennem en “puls” og ‘blodårer’; et lignende virkemiddel, der sås i *Digte*, hvor “blodårerne” imidlertid homonymisk personificerede det temporale (“årerne” der blev til “årene”) (Ørntoft 2017, 22). Dermed ses altså, ligesom i “The Climate of History”, en bevægelse fra modernitetens individuelle tankegang til geologisk agens igennem biologiske processer. I både *Solar* og *Digte* bliver blodårerne desuden et fælles metaforisk billedled, omend sagledet i *Solar* er evolutionen og i *Digte* menneskets temporale sansning. Når Theis mærker sit eget blod og observerer sine egne processer, er det altså ikke sine egne, han fornemmer, men rettere blod, og begærprocesser,

der er fælles for mennesket som artsfælle, og som har udviklet sig over en tidslinje, der skalamæssigt korresponderer med “deep history” – en proces, der ikke mærkes af mennesket som individ, men som Chakrabarty ville formulere det, som en del af en større “species” (Chakrabarty 2009, 213). Fælles for *Solar* og *Digte* er subjektsforskydningen af individet. I *Solar* tilgås denne i Theis’ voyeuristiske forskydning af sin egen biologi og omgivelser, hvor den i *Digte* sker gennem temporal, synæstetisk eksperimentering; begge reflekterer de imidlertid poetisk udviklingen fra “recorded” til “deep history”, og fra det moderne individ til geologisk agens. I *Solars* første del optræder denne udvikling dog kun i små glimt i Theis’ bredere voyeuristiske fortælleunivers. I romanens anden del præsenteres den ekshibitionistiske side af Theis’ personlighed, som jeg vil gennemgå i det følgende afsnit.

Del 2 – Ekshibitionisten og antropocæn frihed

Hvor *Solars* første del (Ørntoft 2018, 5–73) præsenterer læseren for et voyeuristisk udsigelsespunkt gennem den homodiegetiske fortæller Theis, ses der i romanens anden del (Ørntoft 2018, 73–219) en ekshibitionistisk⁹ fortælleposition, hvorfra en øjensynligt mere frembrusende og grænsesøgende Theis markerer sig. I romanens anden del forsøger Theis ikke længere at afskære sig fra det omkringliggende samfund, som i sine voyeuristiske vandringer langs Gudenåstien, men prøver i stedet at genfinde vejen tilbage til samfundet, omend på en ekshibitionistisk vis. I denne anden del indtager Theis nye roller, der tidligere har ligget hans mere introspektive karakter fjernt. Tilegnelsen af Theis’ nye kulturelle klædedragter sker først og fremmest i mødet med hans abonnering på fitnesscenteret ‘Fitness World’, og dernæst i hans forhold til Nadja, en kvinde fra Vestegnen, som Theis, gennem hendes modsætning til hans egen omgangskreds, bruger som vej ind i et nyt og fremmed univers: “[En] attraktiv kvinde fra et fremmed miljø, fra en helt anden verden end min, ikke en af de her tørre kiks fra Kunstakademiet med kort hår og kondisko, hende her var hot og hun havde smilet” (Ørntoft 2018, 102). Theis’ ekshibitionistiske identitetssøgen og eksperimentering fortsætter i romanens anden del, både i virkelige og virtuelle rum; for nu er det vigtigt at hævde, at denne identitetssøgen gradvist munder ud i ophøret af Theis og Nadjas forhold og leder til Theis’ identitetskrise, som resultat af nedbrydelsen af hans personlighedsspaltning. I slutningen af romanens anden del falder denne ekshibitionistiske

⁹ Ekshibitionisme bør i denne henseende forstås i en ikke udelukkende seksuel kapacitet, men som en mere generel trang til at vise sig frem.

personlighed altså fra hinanden, og opløsningen af Theis' kontanthjælpsmodtagende, lettere performative identitet leder til følgende situation:

Jeg havde ingen penge, intet arbejde, ingen venner, ingen kæreste, ingen børn, ingen planer. Det var ikke nogen behagelig følelse. Den var heller ikke ubehagelig; jeg vidste ikke hvad den var, jeg var fri, som det hed ... intet knyttede mig til København eller noget andet sted på planeten, det eneste i verden jeg var vævet sammen med var sommeren; min krop var smedet sammen med verden og dens temperatur via fotonstrømmen; dette havde jeg læst mig til engang; følelsen det gav mig var heller ikke radikal i nogen retning.” (Ørntoft 2018, 175)

Ikke engang den biologiske voyeurisme indhyllet i geologiske processer (“min krop var smedet sammen med verden og dens temperatur via fotonstrømmen”) er tilstrækkelig for Theis længere, og overgangen fra Theis' tosidede personlighed til hans nyfundne rodløse identitet markeres. Denne rodløshed præsenteres nu som en form for frihed i hans egen subjektforståelse, der før blev styret af eksterne processer.

I anden tese af “The Climate of History”, *Antropocænen kvalificerer humanistiske teorier om modernitet og globalisering* (Chakrabarty 2009, 207–12), præsenterer Chakrabarty ideen om ‘frihed’ som det vigtigste motiv i den moderne historieskrivning (Chakrabarty 2009, 208). Samtidig er ‘frihed’ som motiv kompleks i sin forbindelse til antropocænen: “The mansion of modern freedoms stands on an ever-expanding base of fossil-fuel use” (Chakrabarty 2009, 208) skriver Chakrabarty som tidligere gennemgået¹⁰. Chakrabarty understreger dog, at forholdet mellem frihed og antropocænen ikke er binært og fremhæver oplysningstidens tilskrivning og kultivering af menneskets fornuft som et centralt resultat af modernitetens kamp for frihed og som en mulig vej ud af den antropocæne klimakrise (Chakrabarty 2009, 210). Umiddelbart kunne den type frihed, Theis oplever i *Solar*, virke langt fra den, Chakrabarty fremhæver i “The Climate of History”; der er trods alt ikke meget sammenligningsgrundlag mellem menneskerettighedsspørgsmål og en næsten nihilistisk verdensanskuelse, der på overfladen kan fremstå selvvalgt. Men der er en sammenhæng mellem disse to typer af frihed. Theis kan kun tilgå denne (for ham) fuldstændige frihed gennem den menneskelige teknologiske fremgang, der kendetegner de seneste århundreder. Uden den ville det ikke være muligt for ham at se op på tavlen ved Københavns Hovedbanegård og have følgende tanker: “Jeg gik ind i hallen, kiggede lidt på skærmen med

¹⁰ En lignende pointe kan ses hos Ghosh, der fremhæver kullets rolle i det 19. og 20. århundredes arbejderbevægelser (Ghosh 2016, 95), samt dilemmaet mellem udviklingsøkonomier og udledningen af karbondioxid, særligt med fokus på Indien og Kina (Ghosh 2016, 119).

togenes afgangstider. Aalborg, nej ... Frederikshavn, nej ... Roskilde, nej, hvad skulle jeg der ... Malmø ... nej ... Hamburg ... Hamburg? Ja, hvorfor ikke” (Ørntoft 2018, 176); den selvsamme frihed, der får Theis til at rejse til Lissabon, hvor romanens tredje del (Ørntoft 2018, 219–315) skal foregå. Theis’ frihedsforståelse bliver dog mere vilkårlig end den, der præsenteres hos Chakrabarty; hvor Chakrabarty ser den moderne frihed som noget, der skal bruges konstruktivt til at forstå og håndtere klimakrisen gennem fornuft og “species thinking”, bruger Theis denne frihed til et modsatrettet formål i en bevægelse væk fra fornuften og – som jeg skal vise i analysen af romanens tredje og konkluderende del – mod planetær (gen)forening med et temporalitetsniveau hinsides menneskelig forståelse. Theis’ ekshibitionistiske personlighedsdannelse er i romanens anden del altså indbefattet i en vilkårlig frihedsopfattelse, der ultimativt kaster Theis ud i planetært frit fald, og som muliggør hans endelige indtræden i en geologisk tidsskala.

Del 3 – Koordinaternes kollaps og planetær opløsning

I *Solars* tredje del (Ørntoft 2018, 219–315) møder Theis i Lissabon en mand ved navn Diago, der, ud over Nadja, er den eneste anden gennemgående karakter i romanen. Diago introducerer Theis for et småkriminelt miljø og tilbyder ham to opholdssteder: et i det førømtalte fiskerskur, hvor Theis udvisker sin personlighedsspaltning (mellem voyeur og ekshibitionist) i sandet (Ørntoft 2018, 210), og et andet, i hjørnet af en golfbane, hvor Diago også selv opholder sig (Ørntoft 2018, 228). Under opholdet ved golfbanen taber Theis et spil krocket til Diago, der på absurd og uforklarlig vis betyder, at Theis skal hjælpe Diago med at begå et mord på Diagos far (Ørntoft 2018, 248). Efter mordet beslutter Theis og Diago sig for at flygte til Gibraltar. På flugten skyder Theis to politibetjente (Ørntoft 2018, 298), men det er uvist, om dette egentlig finder sted, da den tidslige og stedlige kronologi brydes fuldstændigt ned i bogens sidste to kapitler (Ørntoft 2018, 270–315). Denne flugt fra både fornuften og ansvaret (mordet, drabsforsøgene og Theis’ efterfølgende planetære opløsning) kan desuden læses som en bekræftelse af Andreas Malms førømtalte kritik af det antropocæne begreb (Malm 2015). Malm kritiserede som bekendt begrebet antropocæn på baggrund af dets nedtoning af kapitalismens rolle i de hovedsageligt menneskeskabte klimaforandringer. I denne læsning kan også Theis’ planetære opløsning i romanens afsluttende kapitel læses som en flugt fra det politiske og kapitalkritiske ansvar snarere end en reel imødekommelse af det. Spændingen mellem disse to perspektiver, den planetære genforening og flugten fra det politiske, er dog ikke noget romanen selv tager direkte stilling til. Det skal dog understreges,

at flugt-læsningen forudsætter Malms præmis om, at det kapitalkritiske udgør det privilegerede svar på antropocænenes udfordringer, en præmis, både Chakrabarty og Ghosh afviser. I denne afhandlings ramme fremstår Theis' opløsning dermed ikke primært som en flugt fra det politiske, men derimod som en afvisning af de rammer, der afholder ham fra at indgå som en del af en større artsfælle, som netop er det, Chakrabarty og Ghosh efterlyser. At romanen samtidig holder flugt-læsningen åben, vidner om en ambivalens, som, snarere end at vidne om et fravær af stillingtagen, er udtryk for en åbenhed over for flere forskellige læsninger; ligesom *Digte*, er *Solar* på denne måde ikke moraliserende, men rettere en fortælling, der forsøger at udforske de tidslige og stedlige rammer for en litterært konstrueret antropocæn verden.

Særligt i romanens to sidste kapitler, 22 og 23 (Ørntoft 2018, 270–315), ses der, i takt med Theis' fuldkomne opløsning af identitet, en planetær forskydning, der kaster Theis og Diago ud i en nærmest komisk "deep history"-lignende tidslinje, hvorfra de ikke længere kan finde vej ud af uendeligheden, der på labyrintisk vis konstant forskyder deres positionering i universet:

Dråben rammer min tunge. Nu stiller Diago bartenderen et spørgsmål. [...] – Hvor er vi? siger Diago og ser på bartenderen med et hjælpeløst blik. – Hvad er vores koordinater? Hun klapper ham kærligt på kinden. Den kærlige tavshed er hendes svar. Men Diago vil ikke nøjes med tavshed, han vil have et svar, og da hun ikke giver ham det, gentager han spørgsmålet, som om det er en tale han holder, han nærmest råber det: – Hvad – Er – Koordinaterne!? (Ørntoft 2018, 293).

I denne scene ses et brud med romanens mimetiske temporalitet og spatialitet, markeret gennem linjen: "Hvad – Er – Koordinaterne!?". På samme måde som i *Digte* spiller disse 'koordinater' en væsentlig rolle i erosionen af universets spatielle og temporale afgrænsninger. I *Digte* lyder det f.eks. "måske er jeg her stadig når solen står op / som en rulletekst over mine private koordinater" (Ørntoft 2017, 17) et sted, og "nu forsvinder mine private koordinater i tågen / men det kan være det samme" (Ørntoft 2017, 26) et andet. 'Koordinaterne' og tabet af disse spiller i begge værker en desorienterende rolle, der kaster subjektet ud i et univers, der peger mod en "deep history"-lignende erfaring, hvor fortælleren ikke længere føler sig som et enkelt individ, men rettere indtager rollen som "species". Endnu længere ud i dette planetære univers bliver Theis og Diago kastet, idet en sort panter træder ind på baren, de sidder på:

Jeg ser den sorte panter igen, den står og smiler til mig mellem bregnerne inde på bredden. Vil den springe i og få os? Eller er dette hævn nok? Fuglen flyver rundt og skræpper over os. [...] Det er min fugl, siger hun [...] det var den der opdagede kattedyret. Ikke jer. [...] Du er ikke værdig til vores viden. For du er blot en lille menneskeabe. Og hvis jeg fortæller dig større sandheder end din hjerne er skabt til, så smelter du på stedet...! (Ørntoft 2018, 295).

Panteren kommer fra et rum inde “mellem bregnerne”, og igen ses et intertekstuel sammenligningsled med *Digte*, hvor “bregnerne” også gør flere indtog, særligt som markør for det planetære, grænseløse univers fra *Digte* (Ørntoft 2017, 10, 29). Derudover kan bartenderens beskrivelse af Theis og Diago som “en lille menneskeabe” læses som udtryk for et “deep history”-perspektiv, der frembringer menneskets evolutionære fortid. Samtidig åbner replikken “Du er ikke værdig til vores viden” for en læsning, hvor bartenderens eget artslige tilhørsforhold fremstår uklart. Der er altså tale om et lignende planetært, “deep history”-lignende rum, der virker invasivt på den hidtil “recorded” fortælling i både *Digte* og *Solar*, og som i *Solar* får sin indtrængen gennem denne øjensynligt ikke-menneskelignende bartender. Efter panterens indtog opløses romanens scenografi i heraklitisk absurdisme:

Så falder han om og ligger stille på gulvet. Men gulvet ligger ikke stille. Det flyder. Alting flyder. Gulvet driver med floden, som en tømmerflåde. Gulvet er en tømmerflåde på floden, alt flyder, vandet skulper op gennem brædderne, skoven omkring os, her er intet gulv. Så banker Diago en hånd i bordet. Jeg drejer hovedet og ser forbi ham ud ad vinduet. Det regner. Der holder en bil ude på gårdspladsen. Og jeg ser at det blinker blå (Ørntoft 2018, 295).

Her ses et fuldstændigt antimimetisk brud med den progressive tidslinje, der har kendetegnet romanens fortælling hidtil. Scenen går fra baren til “gårdspladsen”, hvor Theis ser blå blink fra politivognen, og læseren kastes tilbage til en foregående scene uden videre forklaring. Det tidslige niveau falder ikke kun sammen for Theis, men også for læseren, og romanen ender i uforståelige planetære beskrivelser i et slags sort hul af betydning, hvor hverken det stedlige eller tidslige hænger sammen længere, og hvor Theis til sidst også går i et med “floden”: “jeg ved jeg skal sidde til evig tid og se ned i den” (Ørntoft 2018, 315). Denne omfavelse af uendeligheden kan læses som en opfyldelse af den planetære fantasi, der kendetegner store dele af romanen, om at gå i et med “deep history” og miste sin menneskelige individualitet, ikke blot med en fælles artsfælle, men i Theis’ tilfælde, med universets evighed. Denne flydende tilstand fremstår som Theis’ eneste udvej i et univers, der ikke længere lader sig tilgå gennem menneskelige eller narrative koordinater. Theis’ møde med den geologiske

“deep history”-lignende tidsskala resulterer altså i opløsningen af hans egen subjektivering – en subjektivering, der ikke er skabt til at sameksistere med en planetær tidsskala, og som på baggrund af personlighedsspaltningens flugtforsøg endelig frigøres fra samfundets frihedsidealer og dermed fra sin egen jordiske subjektivering.

Solar i Ghoshs gitter

I *The Great Derangement* fremsættes en række karakteriserende beskrivelser af den moderne roman. Disse inkluderer diskontinuitet; klare afgrænsninger i geografiske forhold, der på samme tid altid peger ud mod et større samfund; tænk for eksempel, hvordan Maycomb, Alabama bliver repræsentativ for hele det sydlige Amerika i forfatteren Harper Lees *To Kill a Mockingbird* (1960) (Ghosh 2016, 76), filler, dvs. hverdagsbetragtninger og detaljer, der prioriteres over plotmæssig ekstravagance (Ghosh 2016, 25), og mimetisk ambition, defineret af Ghosh som romanens trang til først og fremmest at gengive narrativer gennem synssansen (Ghosh 2016, 27)¹¹. Derudover kan også nævnes gradualismen og den allerede gennemgåede uniformitarianisme. Særligt romanens tendens til at betone det sandsynlige fremhæves i denne sammenhæng. Romanen tillader usandsynlige begivenheder, men med måde og på en gradvis og ikke katastrofisk vis (Ghosh 2016, 33). Dog mener Ghosh ikke, at det gradvise skal fuldstændigt erstattes af det katastrofiske, men at de to narrative modeller skal kunne sameksistere og belyse hinandens blinde vinkler (Ghosh 2016, 32). I *Solar* ses, ligesom i *Digte*, en nogenlunde sameksistens mellem disse to narrative logikker; på en og samme tid er romanen gradvist struktureret – de to første dele (Ørntoft 2018, 5–219) leder gradvist mod romanens tredje, opløsende del – og på den anden side er romanen katastrofistisk på et niveau, som den moderne roman ofte undgår at være i sin tredje del (Ørntoft 2018, 219–315), dette bl.a. gennem den allerede gennemgåede antimimetiske spatielle og temporale udfordring af romanens typiske konventioner.

Alle disse begreber (kontinuitet, gradualisme, katastrofisme, sandsynlighed, filler og mimetisk ambition) kan forstås som kendetegnende for, hvad Ghosh kalder den moderne

¹¹ Begrebet mimetisk ambition er en mulig parafrasering af litteraten René Girards *Deceit, Desire, and the Novel* (1961); måske havde Ghosh i sinde at bruge Girard til at sammensætte mimesis i en mere litterær definition (som for eksempel den der ses i litteraten Erich Auerbachs *Mimesis* (1946) med det mimetiske begær, Girard beskriver i *The Great Derangement*, i en kobling mellem markedsføring og romanens rolle i skabelsen af begær (Girard 1961; Auerbach 1946)). Ultimativt er det svært at vide, da Ghosh kun bruger begrebet ”mimetic ambition” en enkelt gang i *The Great Derangement* (Ghosh 2016, 27). Hvorom alting er, er det dog tydeligt, at det i Ghoshs værk omhandler den mere litterært traditionelle mimesis, der ifølge Ghosh finder sted inden for grænserne af den moderne romans *gitter*.

romans *gitter*. Ghoshs *gitter* har jeg som bekendt defineret på følgende vis tidligere i opgaven: En metafor for den moderne, litterære repræsentative model, ofte knyttet til romanen, der gennem stedlige og tidslige afgrænsninger (f.eks. “boundaries”, “discontinuities”) fremsætter et narrativ, der indgår i spillereglerne for, hvad Ghosh kalder den ‘sandsynlige’ fortælling (Ghosh 2016, 24). Disse spilleregler opretholdes gennem en gradualistisk narrativ linje, der afspejles i den bredere moderne, kulturbærende progressive temporalitet (beskrevet af Latour som en ‘irreversibel pil’, jf. Ghosh 2016, 102). Hele denne model udfordres dog, ifølge Ghosh, af klimaforandringernes katastrofiske, usandsynlige og “uncanny” natur (Ghosh 2016, 40); særligt gennem dennes katastrofiske kontinuitetslogik opløses de pæne temporale og spatielle grænser, der definerer romanen. Men i *Solar* bliver denne litterære model ikke kun udfordret af antropocænen indtrængen i romanen; også igennem romanens introduktion af en række spilmotiver, herunder både sport, virtuelle rum og brætspil, udfordres romanens *gitter* på en distinktiv og interessant måde i romanens tre dele. Dette sker bl.a. ved at spilmotiverne bliver fremhævet som en slags metaforisk billedled til romanen i sig selv; i takt med at spillenes regler udfordres, nedbrydes romanens *gitter*. Dette sker særligt i romanens tredje del, da Theis og Diago ser en fodboldkamp udvikle sig til absurd, planetær kontinuitet, og som resultat medvirker til en nedbrydning af romanens *gitter* (Ørntoft 2018, 277). Hvor der i *Digte* altså ses en kontrast mellem ”Eurosport”, ”tennis” (Ørntoft 2017, 10) og det supratemporale og spatielle planetære niveau, ses der i *Solar* en indgang til antropocænen gennem netop refleksioner over det ellers hverdagslige spil og disses grænser.

Spil som gitterkritik i *Solar*

Spilmotiverne løber gennem *Solars* tre dele som en grundlæggende figur, der både mimer romanens mimetiske kollaps og Theis’ egen subjektive opløsning. I det følgende afsnit vil jeg analysere tre specifikke scener, hvor romanens *gitter* udfordres af spilmotiver. Ud over de tre scener, som jeg vil fremhæve i følgende afsnit, er der desuden en central scene i romanens tredje del, hvor Theis forsøger at skabe mening i en verden, han ikke længere har kontakt til. Også denne scene har spilmotivet i centrum, og jeg må kort behandle den, før jeg analyserer de tre førnævnte. I denne scene forsøger Theis, strandet i det gamle fiskerskur, at skabe en meningsbærende struktur for sig selv ved hjælp af et absurd spil, Diago er i gang med at udvikle:

Åh, Diago, Diago, bare du var her nu og fortalte mig om dit system.

Han havde talt om et spil. Og om surferne. Han ville have vist mig noget, men nåede det aldrig. Et brætspil. Et bræt ... Altså, surferne brugte jo et bræt, kunne det være nøglen? Og så sejlenes farver. Et spil af en art. Et system. Hele verdens tilstand ... Jeg greb pinden igen, tegnede en linje i sandet og skrev:

Blåt sejl	Rødt sejl
Jorden	Solen
Havet	Surferne
Orden	Kaos
[...]	
Surferne	Havet
Punkt	Bølge
Orden	Kaos
Blå himmel	Rødt hav

Der har vi den! Der har vi teorien om verden! (Ørntoft 2018, 216).

Her kan det ses, hvordan Diagos spil hos Theis bliver et “system”, en slags binær matrix, og tilmed hele “verdens tilstand”. Gennem bevægelsen fra de filigranagtige ‘surfere’ til det altomspændende ‘hav’ skabes – ligesom i *Digte* – et system, der skal forsøge at sammenfatte det planetære med koordinat-lignende infinitesimaler. I modsætning til i *Digte* er det i *Solar* spilmotiver, der åbner for indgangen til antropocænens svimlende kontinuitet mellem det kolossale og filigranfine, gennem Theis’ absurde matrix, der fungerer som alternativ mimetisk model til romanens *gitter*. Fælles for denne scene og de følgende tre, jeg vil analysere, er, at det er i Theis’ møde med spil, at grænserne for romanens mimetiske *gitter* udfordres og udvides i mødet med total, planetær kontinuitet.

Tre spil, tre brud

I kapitel 8 (Ørntoft 2018, 86–121) ses de første planetære revner i den ellers hidtil afgrænsede romanform, gennem Theis’ møde med et spil. Dette sker, da Theis tænker tilbage på sine “første tanker om tid og rum” (Ørntoft 2018, 95) som ung menneske, der en sommer sidder og ser et spil tennis i sine forældres hjem:

Jeg lå på sofaen i stuen og så tennis ... Nogle af mine første tanker om tid og rum fandt vej til mig gennem disse grusturneringer. Et år var der en kameramand med på produktionsholdet, han må

have været forvirret, halvpsykotisk, i hvert faldt godt og grundigt verdensfjern, for ofte filmede han ting der ikke havde noget med selve kampen at gøre. [...] Han havde øje for noget helt andet end mennesker. Han filmede i udkanten af tenniskampen. I dens randområder. Trækronerne der bruste på den blå himmel omme bag stadion [...] Var de træer en del af begivenheden? [...] Senere zoomede han ind på det digitalur der viste kampens varighed, men han standsede ikke ved tallene, han fortsatte sit zoom ind igennem dem, forbi tallene og ind i dem, så deres gule konturer flød ud. Mine håndflader blev fugtige. Der opstod en spritagtig panik i mig (Ørntoft 2018, 95–96).

Theis er ikke bare tilskuer eller voyeur af dette tennisspil, men også af et rum, hvis grænser overskrides og fortsætter ud i det planetære. Kameramandens filmen “i udkanten af tenniskampen” får Theis til at stille spørgsmålet: “Hvad var det jeg så? / En tenniskamp?” (Ørntoft 2018, 96), og er årsag til den “panik”, der opstår i forbindelse med hans spatielle desorientering. Her er det kameramanden, der tager Theis med ind i forståelsernes “randområder”: randområder, der, indhyllet i en planetær, (eller set fra det moderne menneske, “verdensfjern”) optik, bliver absurde for Theis. Dette forklarer de planetære betragtninger, som følger af desorienteringen:

De hvide streger var noget man havde påført det røde grus, gruset selv var uvidende om det spil der fandt sted, det var blindt og uden form, det var mennesket der havde optegnet banen, tvunget en orden frem, jeg vidste det, for det samme gjorde sig gældende med mit eget navn. [...] Min mor kunne finde på at råbe ude fra haven, råbte hun på mig derudefra nu, ville jeg lystre. [...] Midt i haven ville hun sidde med ansigtet vendt mod solen. Det kunne ligne en scene på en tabt filmstrimmel. [...] Solen skinnede, træerne bruste. Luften var doven af insekter og plæneklippere. Ude på grusvejen kørte en bil forbi, dens farve flød gennem det grønne løv, og oppe på den blå himmel tegnede et fly sin hvide stribe. Det tunge, sløve drøn fra flyet genlød ud over landskabet. Og omme bag den blå himmel lå uendeligheden. Sort og endeløs. [...] Vi boede i en sprække af tiden. Vi boede på en gammel havbund. Istidernes masser var gledet hen over landskabet her, senere blev det dækket af hav, og senere igen forsvandt havet. Nu lå et hus her. (Ørntoft 2018, 98).

“De hvide streger”, som er “påført det røde grus”, kunne til forveksling ligne de samme ontologiske grænser, Ghosh optegner i romanens *gitter*; arbitrære og menneskeskabte og uden sans for naturen, der på trods af menneskets “great derangement” er “dangerously alive” (Ghosh 2016, 7). “De hvide streger” bliver for Theis til flyets himmelhøje “hvide stribe”, og antropocænen afsløres i skalaerne, der overskrider *gitterets* grænser: grænser, der forkastes som noget umiskendeligt menneskeligt og “påført” og som i modsætning til den livskraftige natur er “blindt og uden form”. I modsætning til i *Digte* er der her ikke længere tale om

planetære beskrivelser, der åbner op for absurditeten i menneskets daglige trædemølle, men nærmere omvendt – kameramandens fokus på “randområder” sender Theis ud i en desorienteret tilstand, ud over *gitteret*, “landskabet” og ud i kontinuerlig ‘uendelighed’, før han bringes tilbage af kendsgerningen: “Nu lå et hus her”. Denne bevægelse fra tennisbanens “hvide streger” op i himlens flystriber og ud i uendeligheden er et eksempel på, hvad Ghosh ville kalde et brud med den mimetiske ambition, der har til formål at gengive menneskets omgivelser på en nøgtern og kontrolleret måde (Ghosh 2016, 27). Den menneskelige illusion af tid og sted udstilles, da Theis bringes uden for *gitterets* diskontinuitet; en illusion mellem, hvad Ghosh kalder “the without” og “the within” (Ghosh 2016, 10) gennem et simpelt tennisspil.

Virtualitet som planetær kappe – *GTA* og *The Last of Us*

I kapitel 10 (Ørntoft 2018, 138–48) ses et yderligere mimetisk brud med romangitterets orden gennem et spilmotiv, omend der i dette kapitel er tale om en anden type spil, navnlig det virtuelle. I denne anden del (Ørntoft 2018, 73–219) er Theis flyttet hjem til Nadja i Albertslund og bruger det meste af tiden på hendes sofa, hvor han spiller “gangsterspillet *Grand Theft Auto V*”: et computerspil, der realiserer virtualitetens kontinuitetspotentiale, hvor s-toget fra Nørreport åbner op for “det fiktive og kulørte Los Angeles” (Ørntoft 2018, 138). Men ud over at udgøre et kontinuitetspotentiale åbner den virtuelle verden også op for et mimetisk *gitter* i sig selv, som øjensynligt ikke har kontakt til den ydre verden, Theis befinder sig i, og som udgør sit eget mikrokosmos: “Man kunne leve et helt liv herinde i spillet, slog det mig, byen var mægtig, en verden i sig selv, med dag og nat, biografer og tøjbutikker” (Ørntoft 2018, 139). Samtidigt er der hos Theis også en bevidsthed om virtualitetens illusoriske kraft: “grafikerne vidste præcis hvordan drømmen om en westcoast-himmel så ud; rosafarvet og orange i de nederste lag hvor solen netop var gået ned, ovenover bleg, derpå dybere og dybere blå, og længst oppe var den sort og stjernebestrøet” (Ørntoft 2018, 139–40), hvor spillets grafikere bliver en slags geologiske agenter, omend på et udelukkende virtuelt niveau. Det er dog ikke lige så meget i mødet med computerspillet *Grand Theft Auto (GTA)*, som med spillet *The Last of Us*, et computerspil, der foregår i et “postapokalyptisk [...] Boston”, at antropocænen sniger sig ind gennem det virtuelle, og på kontinuerlig vis indtrænger sig i Nadjas lejlighed i Albertslund (Ørntoft 2018, 143). Dette ikke mindst fordi universet, som computerspillet foregår i, minder meget om de postapokalyptiske omgivelser i *Digte*: “det var ikke så meget væsenerne som det var den

ødelagte by der drog mig. Civilisationen var brudt sammen, og Bostons gader og bygninger var overgroet af ukrudt og planter” (Ørntoft 2018, 143). Og ligesom i *Digte*, hvor det er sansernes forskydning, der leder til den antropocæne indsigt, sker der i mødet med det virtuelle univers i *The Last of Us* en synæstetisk sammensmeltning mellem karakteren i spillet (Joel) og Theis: “Med billedet projiceret op på stuevæggen var min karakter lige så stor som mig selv, og mit sansesystem opfattede i lange passager spillet som virkeligheden” (Ørntoft 2018, 143). Joels sanseerfaring erstatter altså Theis’, idet Theis’ karakter bliver “projiceret op på stuevæggen”, og der iværksættes en migration af projiceringen fra det fysiske til det virtuelle rum. Men tydeligst sker det antropocænes indtrængen i romanens *gitter*, ledsaget af det virtuelle, i næste passage:

At løbe rundt i Bostons tilgroede gader ved nattetide, velvidende at der intet samfund fandtes, fyldte mig med stemninger som jeg ikke kunne placere i noget velkendt; det vækkede et ubehag, men samtidig også noget ekstatisk. For min hjerne forekom scenariet intuitivt velkendt. Der var noget bekendt ved den tilgroede by; når jeg løb rundt i den, kravlede ind i et forladt lejlighedskompleks eller sprang ned i en baggård fuld af højt græs og udbrændte biler, udløste det en svag ekstase i mig, en længsel efter noget det var både angstfuldt, men også ... velkendt ... Noget i mig ønskede at byerne ude i virkeligheden skulle gro til på samme måde, at naturen kaldte sine territorier tilbage, eller blandede det hele sammen til noget nyt, nye territorier, nye muligheder, nedbrudte byer midt på en græsfyldt slette ... bjergene ude i horisonten ... pludselig blev jeg høj ved tanken, jeg fik hjertebanken. Men så var det alligevel bare et computerspil (Ørntoft 2018, 143).

Det er først og fremmest denne følelse af “noget velkendt”, der afslører antropocænenes indtrængen. At disse billeder af “højt græs og udbrændte biler” og “nedbrudte byer midt på en græsfyldt slette” skulle vække noget “velkendt” hos Theis, kan som udgangspunkt virke kontraintuitivt, givet det gennemsnitlige moderne menneskes bekvemmelige afstandstagen til sådanne katastrofiske scenarier. Men dette bekendtskab med disse “deep history”-lignende katastrofescenarier er netop kendetegnende for antropocænenes indtog i det moderne ontologiske grænsfelt, ifølge Ghosh. Som tidligere nævnt fremhæver Ghosh, at et af kendetegnene ved antropocænenes udfordring af romanens *gitter*, men også de forestillinger, det moderne menneske gør sig i mødet med klimaforandringerne, er en følelse af genkendelighed (“recognition”), der ifølge Ghosh hænger sammen med følelsen af “[the] uncanny” og “improbable” (Ghosh 2016, 41): “the uncanny and improbable events that are beating at our doors seem to have stirred a sense of recognition, an awareness that humans

were never alone” (Ghosh 2016, 41). Det er netop denne genkendelse af, hvad vi tidligere (og ifølge Ghosh kun i en kort periode [moderniteten]) opfattede som livløst, som Ghosh fremhæver som ansats til *The Great Derangement* i filmscenen fra *The Empire Strikes Back*, hvor Han Solo opdager, at den planet han er ankommet på, er livskraftig (Ghosh 2016, 7). At Theis kan gøre sig denne kendsgerning gennem et virtuelt univers, er interessant da Ghosh, som tidligere fremhævet, ikke kommenterer på hypermoderne (virtuelle) rums forhold til romanens *gitter* – er disse virtuelle rum for eksempel en udfordring af det, Ghosh kalder “serious fiction” (Ghosh 2016, 15) i deres usandsynlige og katastrofistiske narrative logikker, eller er de i stedet en cementering af *gitteret*, i og med at disse katastrofistiske niveauer kun kan foregå i det, der ikke tilhører det virkelige, fysiske rum? Efter alt at dømme trækkes det virtuelle kontinuitetspotentiale i alt fald i land igen med Theis’ sidste observation: “Men så var det alligevel bare et computerspil”, der kaster Theis tilbage ind i romanens *gitter*, som først for alvor må gå i opløsning i romanens tredje, og sidste, del. Det virtuelle rum fungerer altså hverken som udfordring eller cementering af *gitteret*. I stedet fungerer det som et forskudt *gitter*, der ophæver nationale grænser, men reproducerer den voyeuristiske distance, der oprindeligt opretholdt *gitteret*. Theis er altså stadig tilskuer, og først i fodboldkampens blinken brydes *gitteret* fuldkomment.

Spillereglerne ophæves

I *Solars* tredje del (Ørntoft 2018, 219–315) brydes det mimetiske *gitters* tidslige og stedlige diskontinuitet for alvor, da Theis og Diago observerer en fodboldkamp på en bar hvis lokation ikke er helt tydelig, men som de af den ene eller anden årsag stopper ved i deres flugt fra politiet, efter drabet på Diagos far (Ørntoft 2018, 257):

Nu fortsætter han dribleturen og nærmer sig til sidst mål. Her finter han målmanden og skal bare sende bolden i nettet, det her kan ikke gå galt, det kan ikke gå galt, han kan ikke undgå at score.

Men han scorer ikke. Der kommer ikke noget mål. Skylden er ikke hans. Skylden har ikke årsag i hans vilje eller evner som fodboldspiller, nej, årsagen kommer slet ikke fra ham. Den kommer udefra: fra et teknisk uheld.

Først begynder fodboldkampen at blinke.

Er det bare signalet til storskærmen der er ustabil?

Eller er det selve fodboldkampen og spillerne der blinker? (Ørntoft 2018, 277).

Allerede her går det op for læseren, at alting ikke er, som det skal være. Særligt i spørgsmålet “er det selve fodboldkampen og spillerne der blinker?” anslås et antimimetisk brud; dette kan dog stadig være noget, der udelukkende foregår i Theis’ eget hoved. Denne tvivl brydes dog i det, der følger:

Så begynder kampen at spole tilbage.

Hele fodboldkampen begynder langsomt at spole baglæns. I sekundet før en scoring ... Det er næsten ubærligt. Først er det kun i slowmotion. Hele dribleturen spoler sig selv tilbage, langsomt, langsomt. Indtil den når normal hastighed. Og så går det hurtigt, billedet spoler hurtigere og hurtigere, helt tilbage til kampstart hvor bolden gives op, forbi det punkt og tilbage gennem nationalsangen, spillerne vralter baglæns ind i spillertunnelen, billederne løber hurtigere og hurtigere, og det spoler så langt tilbage, at det til sidst ikke længere er nogen fodboldkamp, det spoler tilbage gennem flere århundreder virker det som, årtusinder passerer revy, en flok aber løber rundt i trækronerne nu (Ørntoft 2018, 278).

I denne passage er der ikke længere nogen tvivl: Romanens *gitter* er nedbrudt, og fortællingen er nu så usandsynlig og uden for mimetiske romankonventioner, som den kan komme. Dette sker gennem denne spolen tilbage til præhistorisk tid, hvilket i øvrigt ikke giver meget mening i relation til fodboldkampen. Igen ses en udfordring af *gitteret* gennem spillet; denne gang fodboldkampen. Men hvorfor er det i disse spil, at romanen må udfordre sit eget *gitter*? Hvorfor kan dette ikke gøres i Theis’ vandrende, voyeuristiske refleksioner i romanens første del, eller i det ekshibitionistiske Fitness World, i den anden del af romanen? Svaret ligger på overraskende vis ikke i selve spilmotiv, men i mediet, disse spilmotiver foregår i. Alle tre spil, tenniskampen, *GTA/The Last of Us* og fodboldkampen, foregår i mødet mellem Theis og et fjernsyn; dette er ikke tilfældigt og reflekterer Theis’ rolle som voyeur, der allerede tidligere er blevet behandlet. I rollen som voyeur eller ekstern tilskuer, adskilt fra handlingen – med et fjernt syn – er Theis stadig i stand til at føle, at han er i kontrol; men i denne tredje scene, hvor temporalitetens grænser brydes, og kontinuiteten bryder igennem adskillelsen af Theis og fjernsynet, afsløres Theis’ hidtil antagne voyeuristiske rolle som en illusion. Gennem nedbrydelsen af temporalitetens grænser kigger tiden, et element Theis før så som adskilt fra sig selv og som et forløb, han kunne observere udefra, tilbage på Theis i et øjeblik af gensidig genkendelse. Denne genkendelse, eller

“recognition” hos Ghosh, markerer overgangen fra den moderne “derangement” til antropocænen:

[The] real mystery in relation to the agency of non-humans lies not in the renewed recognition of it, but rather in how this awareness came to be suppressed in the first place, at least within the modes of thought and expression that have become dominant over the last couple of centuries (Ghosh 2016, 84).

Denne “agency” er ikke længere noget, der kun tilhører mennesket, idet kontinuiteten har nedbrudt det tidslige og stedlige *gitter*, der før adskilte Theis fra sine omgivelser. Dermed viser Theis’ tidligere voyeuristiske/ekshibitionistiske personlighedsspaltning sig som noget, der ikke er unikt for hans individuelle psykologi, men som reflekterer menneskeartens bredere tosidede rolle i mødet med antropocænen. På den ene side er mennesket voyeuren, tilskueren af naturen, som genkendes i dens manifestering; men mennesket er ikke blot voyeuren, der er adskilt fra denne proces, men også ekshibitionisten. Ligesom voyeuren og ekshibitionisten er afhængige af hinanden – uden voyeuren er ekshibitionistens frembrusende adfærd meningsløs, og uden ekshibitionisten er der ikke noget at observere – er mennesket i sin påståede adskillelse fra naturen hele tiden observeret af en natur med egen “agency”: “To look into the tiger’s eyes is to recognize a presence of which you are already aware; and in that moment of contact you realize that this presence possesses a similar awareness of you, even though it is not human” (Ghosh 2016, 39–40). Det er dermed ikke tilfældigt, at Ørntoft vælger fjernsynet som mediet, hvorigennem Theis skal genopdage universets næsten animistiske tilstand. Fjernsynet viser sig i disse scener som det ultimative, moderne symbol på menneskets voyeuristiske adskillelse fra dets omgivelser; et illusorisk, sort, kvadratisk *gitter*, hvis grænser overbeviser mennesket om, at det, der står uden for dets levende billeder (inklusiv det observerende menneske selv, må vi forstå), ikke er værd at beskæftige sig med. Fjernsynet er i *Solar* et *gitter*, der begrænser mennesket til rollen som mimetisk tilskuer eller agensløs voyeur – gennem fjernsynet realiseres diktummet “show, don’t tell” (Ghosh 2016, 37) endeligt, i sin fulde form.

I de tre fremhævede scener bevæger Theis sig tættere på agensen og længere væk fra voyeurismen og dens mimetiske ambition. I den første fremhævede scene, tenniskampen, er Theis fuldstændig adskilt fra spillet, selvom han ønsker at være en del af det og forsøger at skabe en kontinuitet mellem det, der foregår på fjernsynet og sit hjem. I videospillene *GTA* og *The Last of Us* bevæger han sig tættere på agensen, da han gennem det virtuelle tilegner

sig en begrænset rolle af selvbestemmelse, og i scenen med fjernsynet nedbrydes diskontinuiteten mellem ham og det, der foregår på sportskærmen, endeligt. I en tid med skærmens, og ikke romanens, dominans vælger Ørntoft dermed et andet metaforisk billede end romanen til at vise menneskets illusoriske afstandstagen fra sine omgivelser – at han gør dette gennem romanmediet er selvfølgelig en smule ironisk. Kun i opløsningen af denne afstand mellem seeren (den observerende) og handlingen forenes menneskets to sider – den voyeuristiske og ekshibitionistiske – i en genkendelse af, at observation ikke er en passiv handling, og at menneskets ekshibitionisme konstant ses tilbage på af antropocænen. Det er i denne kontinuitet mellem det fjerne syn og voyeuren, at *gitteret* nedbrydes. I *Solar*, såvel som i *Digte*, kan dette lige så meget læses som en opløsning af selvet som en udvidelse af det. Dermed er *Solar* ikke en fortælling om et menneske, der nihilistisk opgiver det samfund, han er en del af, men rettere om en genvindelse af agens i et samfund, han tidligere har set som adskilt fra sin egen voyeuristiske udsigelsesposition. Han bliver i antropocænen tilsynkomst bevidst om sin egen rolle i universets uendelighed og vælger at træde ind i den heraklitiske, uendelige og planetære “flod” (Ørntoft 2018, 315) og ud ad *gitterets* strenge grænser. Kun uden for disse grænser kan han genfinde sin geologiske og menneskelige agens i det genkendelige møde med naturens livskraft.

Konklusion

I denne afhandling har jeg analyseret Theis Ørntofts *Digte 2014* og *Solar* som antropocæn historiefortælling i dialog med Dipesh Chakrabartys ”The Climate of History” og Amitav Ghoshes *The Great Derangement*. Centralt for afhandlingen har været at påvise, at Ørntoft ikke blot poetiserer Chakrabarty og Ghoshes antropocæne begrebsapparater, men går skridtet videre, i konstruktionen af et antropocænt, mimetisk univers, der er sammensat af andre tidslige og stedlige ordener end den, der kendetegner den moderne fortælling. En ny, antropocæn fortælling for den antropocæne tidsalder, og som det antropocæne subjekt kan spejle sig i.

I læsningen af *Digte 2014* har jeg vist, hvordan suiten arbejder med en grundlæggende, synæstetisk motor. Denne synæstetiske motor kan inddeles i to: en, der vedrører temporale forstyrrelser af forholdet mellem ”recorded” og ”deep history”, som gennemgås i kapitlet ”Bølge”, og en anden, der vedrører spatielle forstyrrelser af det moderne menneskes afgrænsede sandsynlighedsrum, som gennemgås i kapitlet ”Sort Frekvens”. Men jeg har også vist, at denne synæstetiske forstyrrelse ikke blot er et stilistisk virkemiddel. Den udgør selve fundamentet og erkendelsesbetingelserne for konstruktionen af Ørntofts antropocæne litterære univers. Når udsigelsessubjektet udtrykker, at han ligger ”søvnløs i Mælkevejen” eller oplever menneskehedens historie som ”en side i en bog”, er det ikke blot stilistisk ekstravagance, men en poetisk realisering af de betingelser, Chakrabarty opstiller for overgangen til antropocænen; betingelser, som Chakrabarty lader stå ved det teoretiske, og som videretænkes i Ørntofts antropocæne poetik. Det greb, Ørntoft benytter sig af, lader synæstesien (’sammen-sansningen’) udfordre den historisk betingede orden af tid og rum, der kendetegner den moderne fortælling og erkendelsesform. Gennem dette greb åbner teksten for en antropocæn konstruktion, et forskudt og endnu uprøvet *gitter*, der kan bidrage til at forme det 21. århundredes antropocæne, postmoderne fortælling. I suitens afsluttende strofe, ”Den nye cirkel”, efterlades spørgsmålet om dette nye, artssubjektive potentiale imidlertid åbent. På den ene side kan den ”nye cirkel” læses som en form for genfødsel i antropocænen; på den anden som varslet om menneskets uundgåelige undergang. Den poetiske konstruktion rummer således begge bevægelser: dels det teknologiske fremskridt, som også Chakrabarty fremhæver, og som har gjort mennesket til en faktisk geologisk agent, dels det kontroltab, som agens samtidig blotlægger. Ørntofts åbne slutning kan derfor sammenfattes i et grundlæggende spørgsmål: Kan man overhovedet tale om egentlig agens,

hvis menneskeheden hverken har kontrol over dens konsekvenser, eller er i stand til at handle på et samlet, planetært niveau?

Læsningen af *Solar* har vist en lignende, men formelt anderledes betinget konstruktion af antropocænen litterære univers. Hvor antropocænen konstruktion dannes igennem synæstesiens linse i *Digte*, organiseres denne i *Solar* omkring den homodiegetiske fortæller Theis' personlighedsspaltning mellem voyeur og ekshibitionist. I romanens to første dele holdes disse personligheder adskilt, og i den tredje del forenes de og resulterer i Theis' genforening med antropocænen. Denne personlighedsspaltning mellem voyeur og ekshibitionist analyseres imidlertid ikke blot ud fra en psykologisk vinkel. I stedet argumenterer afhandlingen for, at personlighedsspaltningen reflekterer menneskets møde med antropocænen. På en og samme tid er mennesket voyeuren, tilskueren til sin egen ødelæggelse og ude af stand til at handle kollektivt, og på den anden ekshibitionisten, den geologiske agent, der i antropocæn sammenhæng kendetegnes af en form for frembrusende og beruset hybris. Denne ekshibitionistiske del af menneskets forhold til antropocænen reflekterer blandt andet den kapitaldrevne del af menneskeheden samfundsstrukturer og en positivistisk-inspireret tro på teknologiens potentielle løsning af klimaforandringerne, og hænger unægtelig sammen med menneskets forståelse af frihed, som sættes under lup i Chakrabarty, Ghosh og *Solar*, en frihed, der anses som en menneskeret i det 21. århundrede, og som både indbefatter teknologiudvikling og en dyrkelse af fornuften. I *Solar* problematiseres denne forståelse af friheden. Friheden føres ud i ekstremen, og hvad der i begyndelsen for Theis er fri vilje, udmunder i absurd vilkårlighed. Denne frihed, og dens ledsagende ekshibitionistiske geologiske agens, bliver i *Solar* set tilbage på af naturen, der i Ørntofts romanunivers har sin egen agens og i romanens tredje del viser sig i skikkelsen af en sort panter og en uigenkendelig, ikke-menneskelig skikkelse i et øjeblik af "uncanny" genkendelse ("recognition"). Hvor *Solar* for alvor adskiller sig fra både *Digte* og Ghosh, er imidlertid i dens insisteren på at *gitteret* i den postmoderne, antropocæne form, først og fremmest organiseres af de teknologiske medier, der har overtaget romanens organisering af mimetisk distance, samt af menneskets temporale og spatielle sanseindtryk. I de tre fremhævede spiltemaer: tenniskampen, *GTA/The Last of Us*, og den blinkende fodboldkamp, iværksættes Theis' vej mod en egentlig agens, uden for det illusoriske, sorte, kvadratiske fjernsyn, der i romanen indtager rollen som *gitter*; det vil sige den ontologiske forståelsesramme, der opretholder Theis i en voyeuristisk afstand fra sine omgivelser. Hvor Stephen Kern beskrev indtoget af jernbanen og telegrafens udtryk for en ny vesterlandsk tidlig og stedlig erfaring, konstruerer Ørntoft i *Solar* et billede af skærmen, og menneskets

voyeuristiske forhold til denne, som en poetisering af den tilsvarende antropocæne konfiguration af tid og sted. *Solars* unikke bidrag til en poetisk konstruktion af antropocænen ligger i denne migration af *gitter*-konceptet, fra romanen til skærmen. At denne bevægelse sker i en roman, understreger også den antropocæne, postmoderne kontinuitet, hvor en roman ikke eksisterer for sig selv, men er en del af et bredere, virtuelt netværk. Det er her, i denne virtuelle behandling, at Ørntofts forfatterskab går skridtet videre, fra Ghoshs egen ramme for den moderne romans *gitter*.

Samlet set peger læsningen af de to værker mod en mere generel pointe om litteratur i antropocænen. Chakrabartys 'species-tænkning' og Ghoshs kritik af romanens *gitter* kan forstås som to beslægtede forsøg på at forskyde mennesket bort fra en modernitetsbundet subjektsforståelse, der har gjort krav på at være ontologisk dækkende for menneskets eksistens, og som samtidig søger at fastholde historisk betingede sanse- og anskuelserformer som stabile. *Digte* og *Solar* viser, hvordan denne bevægelse ikke er noget, man kan nøjes med at beskrive. I stedet må den konstrueres, udarbejdes litterært, formes af menneskelig erfaring, og først der kan den gengives som erkendelse. Denne erkendelse er nøjagtig, hvad der videregives i digtenes synæstesi, og i romanens personlighedsspaltning. Ved at anvende Chakrabarty og Ghoshs teoretiske rammer på denne erkendelse, kan det også ses, hvordan Chakrabartys tidslige historicitet og Ghoshs stedlige *gitter* komplementerer hinanden. I Ørntofts værker udnyttes teoriernes analytiske potentiale, i den poetiske konstruktion af netop de tidslige og stedlige rammer for det antropocæne, på både poetisk og narrativ vis.

Selvfølgelig er der et par spørgsmål, der må efterlades uden afklaring. En af de mest produktive indgange til fremtidige analyser kunne være en imødekommelse af den kapitalkritik, særligt Andreas Malm lægger op til, af antropocænen som begreb. Malms kritik kunne i denne sammenhæng belyse nogle andre sider af Ørntofts værker og behandling af antropocænen og tilføje til denne afhandlings analytiske grundarbejde (Malm 2015). Her bør det også noteres, at der allerede findes analyser med dette kritiske fokus for øje (blandt mange andre), som for eksempel litteraten Sherilyn Hellbergs interessante artikel: "The Personal and the Planetary: Gendering Ecology in Theis Ørntoft's *Solar*" (2020), der ikke udelukkende er en kapitalkritisk analyse af *Solar*, men som generelt henviser til nogle af de faldgruber, der kan ligge i et antropocænt funderet perspektiv, der hævder at gå ud over samfundsmæssige kategorier, som kapital og køn (Hellberg 2020). Hellberg og Malms perspektiver kunne pege mod en læsning, der bevæger sig væk fra den planetære genforening i romanens tredje del, og i stedet afslører en flugt fra det politiske ansvar, kapitalkritikken lægger op til. Et andet spørgsmål, der kan stilles i forlængelse af denne afhandling, er det

virtuelles status i Ghoshs *gitter*. Er det digitale rum en udfordring eller en cementering af det moderne *gitter*? Er det et udtryk for kontinuitet eller i stedet et mikrokosmos, der reproducerer *gitteret*, omend i en digital kontekst? Begge disse spørgsmål peger mod en inddragelse af Ørntofts fortsættende forfatterskab. Særligt produktivt kunne man forestille sig en inddragelse af *Habitat* (2025), hvor spændingen mellem det politiske og det planetære udvides, og hvor det virtuelle rum, og hovedpersonens forhold til dette, får en anderledes, og til tider mere central rolle. En inddragelse af dette værk kunne følge begge disse tråde, og forhåbentlig er det en undersøgelse, der kan udføres andetsteds.

Imidlertid står det fast, at *Digte 2014* og *Solar* ikke blot er en poetisering af Chakrabartys og Ghoshs antropocæne begrebsapparater, men at værkerne går skridtet videre. I de to værkers parallelle, men formelt anderledes litterære konstruktioner af antropocænen, imødekommes teoretikernes invitationer til en ny antropocæn tidslig og stedlig erkendelsesskildring. Denne udformes af Ørntoft som særegen poetik, og bliver afleveret tilbage som litteratur, der gør, hvad teorien ikke selv har været i stand til: at skabe en alternativ, litterær antropocæn konstruktion af menneskets eksistens i det 21. århundrede.

Litteraturliste

Albeck, Ulla. 2000. *Dansk stilistik*. 7. udg., 3. opl. Gyldendal.

Andersen-Nexø, Tue. 2018. "Theis Ørntoft har skrevet et kosmisk hærværk af en roman."

<https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2018/03/theis-oerntoft-skrevet-kosmisk-haervaerk-roman>.

Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.

Auerbach, Erich. 1946. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. A. Francke.

Bakhtin, Mikhail M. 1981. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics." In *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, 84–258. University of Texas Press.

Barlyng, Marianne, ed. 2018. *Lille menneske, hva' nu?* Spring 42. Forlaget Spring.

Bøggild, Jacob. 2018. "Morgen i de øverste lag af geologien. Theis Ørntofts 'Digte 2014'." *SPRING – tidsskrift for moderne dansk litteratur* 2018 (42): 9–29.

Bukdahl, Lars. 2018. "Tour de Undergang." March 22.

<https://www.weekendavisen.dk/boeger/tour-de-undergang>.

Chakrabarty, Dipesh. 2009. "The Climate of History: Four Theses." *Critical Inquiry* 35 (2): 197–222. <https://doi.org/10.1086/596640>.

Chakrabarty, Dipesh. 2016. "Whose Anthropocene? A Response." *Rachel Carson Center for Environment and Society*.

Chakrabarty, Dipesh. 2021. *The Climate of History in a Planetary Age*. University of Chicago Press.

Chwałczyk, Franciszek. 2020. *Around the Anthropocene in Eighty Names—Considering the Urbanocene Proposition – Institute for Interdisciplinary Research into the Anthropocene*.

<https://iiraorg.com/2020/06/22/around-the-anthropocene-in-eighty-names-considering-the-urbanocene-proposition/>.

Cohen, Kim, David Harper, Philip Gibbard, and Nicholas Car. 2025. “The ICS International Chronostratigraphic Chart This Decade.” *Episodes* 48 (1): 105–15.

<https://doi.org/10.18814/epiiugs/2025/025001>.

Crutzen, Paul J., and Eugene F. Stoermer. 2000. "The 'Anthropocene'." *Global Change Newsletter* 41: 17–18.

Davidson, Nicola. 2019. “The Anthropocene Epoch: Have We Entered a New Phase of Planetary History? | Environment | The Guardian.” *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/environment/2019/may/30/anthropocene-epoch-have-we-entered-a-new-phase-of-planetary-history>.

“DERANGED Definition & Meaning - Merriam-Webster.” 2026. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/deranged>.

Elhacham, Emily, Liad Ben-Uri, Jonathan Grozovski, Yinon M. Bar-On, and Ron Milo. 2020. “Global Human-Made Mass Exceeds All Living Biomass.” *Nature* 588 (7838): 442–44. <https://doi.org/10.1038/s41586-020-3010-5>.

Ferretti, Annalisa, Marco Balini, David A. T. Harper, and Thomas Servais. 2026. “Cutting Time in Slices.” *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology* 683 (February): 113433. <https://doi.org/10.1016/j.palaeo.2025.113433>.

Fisher, Mark. 2022. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* 1st ed. John Hunt Publishing Limited.

Ghosh, Amitav. 2016. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. First published in Allen Lane by Penguin Books India 2016. Allen Lane, an imprint of Penguin Books.

Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Bernard Grasset.

Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Hellberg, Sherilyn. 2020. "The Personal and the Planetary: Gendering Ecology in Theis Ørntoft's *Solar*." <https://www.scup.com/doi/10.18261/issn.1500-1989-2020-04-03>.

IUGS, ICS. 2024. "International Commission on Stratigraphy." <https://stratigraphy.org/news/152>.

Kant, Immanuel. 1781. *Kritik der reinen Vernunft*. Johann Friedrich Hartknoch.

Kern, Stephen. 1983. *The culture of time and space: 1880 - 1918*. Weidenfeld and Nicolson.

Lukács, Georg. 1971. *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Translated by Anna Bostock. The MIT Press.

Malm, Andreas. 2015. "The Anthropocene Myth." <https://jacobin.com/2015/03/anthropocene-capitalism-climate-change>.

Masson-Delmotte, Valérie and Intergovernmental Panel on Climate Change, eds. 2023. *Climate Change 2021: The Physical Science Basis: Working Group I Contribution to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. Cambridge University Press.

Mentz, Steve. 2017. *The Neologismcene* | *Stanford Humanities Center*. <https://shc.stanford.edu/arcade/interventions/neologismcene>.

Mønster, Louise. 2019. "Det politiskes genkomst i dansk samtidslyrik." *Edda* 106 (2): 142–57. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2019-02-05>.

Mønster, Louise. 2015. "Sort frekvens: Samtidskritik, apokalypse og posthumanisme i Theis Ørntofts antropocæne digtning." *Kritik* 48 (215): 139–146.

Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press.

Musil, Robert. 1997. *The Man without Qualities*. Translated by Sophie Wilkins. Edited by Burton Pike. Picador.

- Nixon, Rob. 2013. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. First Harvard University Press paperback edition. Harvard University Press.
- Ørntoft, Theis. 2017. *Digte 2014*. Gyldendal.
- Ørntoft, Theis. 2018. *Solar*. 1. udgave. Gyldendal.
- Ørntoft, Theis. 2025. *Habitat*. Gyldendal.
- Robin, Libby, Sverker Sörlin, and Paul Warde, eds. 2013. *The Future of Nature: Documents of Global Change*. Yale University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vm5bn>.
- Smail, Daniel Lord. 2008. *On Deep History and the Brain*. University of California Press.
- “Voyeurisme — Den Danske Ordbog.” 2026.
<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=voyeurisme>.
- Waters, Colin, Simon Turner, Zhisheng An, et al. 2024. “Executive Summary: The Anthropocene Epoch and Crawfordian Age: Proposals by the Anthropocene Working Group.” Preprint, March 17. <https://doi.org/10.31223/X5VH70>.