

Margit Ims

Raudlista røyndom og sakpoesiens dobbeltfunksjon

Redlisted reality and the dual function of factual poetry

Tidsskriftet Sakprosa

Bind 15, Nummer 1

© 2023

10.5617/sakprosa.9771

Samandrag

Denne artikkelen set søkjelys på ei sak som pregar samtidspoesien med ein analyse av *Hva var det hun sa?* (2014) av Agnar Lirhus (tekstforfattar) og Rune Markhus (illustratør). Det illustrerte langdiktet byggjer på *Alfabet* (1981) av Inger Christensen og reflekterer over naturtap og klimautfordringar. Litteratur som tematiserer menneskets rolle i global oppvarming og tap av biologisk mangfald er definert som klimalitteratur og økopoesi. Teoretiske perspektiv som økokritikk har dukka opp i takt med medvit om at naturen er truga. *Hva var det hun sa?* ramsar opp nemningar på ei rekkje artar som er klassifiserte som raudlista. Denne artikkelen utforskar forholdet mellom sak og poesi gjennom undersøking av dynamikken mellom saklege og poetiske register og samspelet mellom verbaltekst og bilete i verket. Overordna reflekterer artikkelen også over kva erkjenningmessige moglegheiter poesien har i møte med saker som klimaendringar og artstap.

Abstract

This article highlights a frequent topic in contemporary poetry with an analysis of *Hva var det hun sa?* (2014) by Agnar Lirhus (author) and Rune Markhus (illustrator). The illustrated long poem is based on *Alfabet* (1981) by Inger Christensen and reflects upon loss of nature and challenges due to climate change. Literature addressing the role of humans in global warming and biodiversity loss has been defined as climate literature and eco-poetry. Theoretical perspectives as ecocriticism have emerged in step with the awareness of threatened nature. *Hva var det hun sa?* lists many terms on species that are classified as red listed. This article investigates the dynamics between factual and poetic registers, and the interactions between the verbal text and the illustrations in this book. The article also reflects upon what

epistemological possibilities poetry has encountering topics such as climate change and biodiversity loss.

Nøkkelord: sakpoesi, langdikt, bildebok, Agnar Lirhus, Rune Markhus, Inger Christensen, økopoesi, økokritikk, artstap, Rødlista, utrydding, petroleumsindustri, toksisk diskurs, multimodalitet, intertekstualitet

Keywords: factual poetry, long poem, picture book, Agnar Lirhus, Rune Markhus, Inger Christensen, ecopoetry, ecocriticism, biodiversity loss, The Red List, extinction, petroleum industry, toxic discourse, multimodality, intertext

Om forfatteren:

Margit Ims er master i filosofi og arbeider no med ein doktorgrad i litteratur og økologi ved Universitetet i Sørøst-Noreg. I doktorgradsprosjektet forskar ho på norsk samtidslitteratur som omhandlar tap av biodiversitet med eksplisitt bruk av truga artar. Publikasjonen «Å være eller» i antologien *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege. Ti tekstar om lyrikk* (2023) er også knytt til dette forskingsprosjektet. Artikkelen utforskar det menneskelege og ikkje-menneskelege i dikt av Inger Elisabeth Hansen. Margit Ims er medlem av forskarskulen i miljøhumaniora (NoRS-EH). Våren 2023 er ho på eit forskingsopphald ved Universitetet i Köln og vil vera knytt til miljøhumanioraforskning der.

Raudlista røyndom og sakpoesiens dobbeltfunksjon

og denotasjonen

finnes; denotasjonen, dagene, døden

(Lirhus & Markhus, 2014)

Denne artikkelen set søkjelys på ei sak som pregar samtidspoesien gjennom ein analyse av *Hva var det hun sa?* (2014) av Agnar Lirhus (tekstforfattar) og Rune Markhus (illustratør). Boka består av 31 oppslag med heilsides teikningar i kombinasjon med dikt som byggjer på *Alfabet* (1981) av Inger Christensen og reflekterer over naturtap og klimautfordringar. Litteratur som tematiserer menneskets rolle i global oppvarming og tap av biologisk mangfald har fått nemningar som klimalitteratur og økopoesi, og teoretiske perspektiv som økokritikk har gjort seg sterkare gjeldande i takt med det auka medvitet om at naturen er truga. I denne artikkelen vil eg utforske forholdet mellom sak og poesi og reflektere over kva erkjenningsmessige moglegheiter poesien har i møte med saker som klima og artstap. Eg undersøker dynamikken mellom saklege og poetiske register i dette verket, og i den samanhengen også samspelet mellom tekst og bilete.

Tittelspørsmålet i biletboka viser til den danske poeten Inger Christensen og verket *Alfabet* (1981). I etterordet omtalar Lirhus *Hva var det hun sa?* som ei omsetjing i tid av Christensens systemdikt, som er bygd over alfabetet og formeiringssystemet i Fibonacci-talrekka, der kvart tal er summen av dei to føregåande (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 osv.). Gjennomgåande grep i *Alfabet* er parataktisk samanstilling og epiforisk gjentaking av kva som finst, sett opp mot eit undergangsmotiv med atomtrugsmålet i bakgrunnen. Lirhus gjer nytte av same komposisjonsprinsippet og syntaktiske strukturen, men har også innført nokre tilleggsprinsipp ved å hente ordtilfang frå Raudlista til Den norske artsdatabanken og termar knytt til petroleumsverksemda. Innføring av

desse prinsippa er eit skifte i sak til klimakrisa og tap av artsmangfald. Med miljøterminologi kan ein seia at desse låna er økopoetiske på formnivå ved at dei resirkulerer og omskapar tidlegare tekstar. Denne resirkuleringsprosessen med lån frå eksisterande materiale viser distanse til ein poetikk som privilegerer poetisk autentisitet og originalitet. Biletboka til Lirhus og Markhus kan lesast som ein metakommentar til pågåande ordskifte om forholdet mellom verk og verkelegheit i økopoiesen. *Hva var det hun sa?* er eit verk som engasjerer seg i diskusjonar om intertekstualitet og utforsking av korleis litteraturen står i forhold til ulike samfunnsmessige diskursar. *Alfabet* som forelegg gjer det openberrrt å trekkje inn omgrepet intertekstualitet, men eit spørsmål som melder seg er korleis denne boka framstiller tekstar frå ulike register: Er relasjonar til andre dokument like viktige som relasjonane til annan skjønnlitteratur?

Ulike teoretiske perspektiv blir presentert undervegs i analysen. Eg gjer nytte av økokritisk teori relatert til tematikk som ureining og artsutrydding. Adorno får også plass i analysen der eg gjer nytte av hans teori om parataksen. Idear frå Adorno om den vekktrengte naturen og refleksjonar om kunstens rolle utgjer også eit overordna perspektiv for meg, og eg koplar teoriane hans til naturkrisa i dag. I og med at dette er ei biletbok, analyserer eg boka som eit multimodalt verk. I den samanhengen trekkjer eg veksle på visuelle analysar. Av tidlegare omtale av *Hva var det hun sa?* ser eg til Espen Stueland i *700-årsflommen* (2016) og Nina Gogas artikkel om ungdomskuleelevars møte med klimalitteratur (2016). Her tar Goga opp korleis litteraturen kan hjelpe oss med å tileigne oss språk for krise utanfor det kvardagslege og korleis ulik språkbruk er med på å gjera verda vi lever i sansbar (2016, s. 61, 71). Desse overordna refleksjonane er viktige for lesinga mi. Herifrå ser eg ei kopling til anna forskning Goga har gjort, nemleg på ABC-bøker.

Verk og verkelegheit

Med å omtale *Hva var det hun sa?* som økopoesi plasserer eg lesinga inn i pågåande ordskifte knytt til dette omgrepet. Redaktørane av antologisamlinga *Økopoesi* legg fram kva ei slik nemning rommar: «En bred forståelse af økopoesi inkluderer digte, som på forskellig vis forholder sig til eller engagerer sig i verden og naturen omkring os.» (Larsen et al., 2017, s. 9). I ein slik definisjon ligg det også ei utfordring i å fange inn naturen både som faktisk eksistererande objekt og kulturell konstruksjon, slik Greg Garrard påpeiker i innføringsverket *Ecocriticism* (2012, s. 10). Ordskifte om nettopp forholdet mellom naturen, saka sjølv, og saksretta poesi om natur gjer økopoesien aktuell i utforskinga av sakpoesi. Noko av utfordringa ligg i korleis ein kan forstå sakpoesisjangeren i forhold til sakprosaen, slik den er definert ut frå ein verkelegheitskontrakt og som ikkje-fiksjon (Tønnesson, 2012). Det saklege handlar då om språkets direkte eller indirekte relasjon til røyndommen, eit forhold som har blitt mykje diskutert i litteraturforskinga, også i nyare lyrikkteori (jf. Culler, 2009 & 2017). Definisjonar av økopoesien som verdsvendt og jorda aktualiserer undersøkinga av kunstens doble karakter som representasjon og konstruksjon og kritiserer ein litteraturvitskapleg praksis som insisterer på å skilja mellom teksten og det teksten viser til i den verkelege verda (jf. Claudi, 2013, s. 244).

Økopoesien har også ein retorisk komponent med oppfordring til endring. I omtale av antropocen poesi, eit omgrep vi her kan rekne som eit søster-omgrep til økopoesien, påpeiker Louise Mønster at verka ho har undersøkt har til felles at dei overskrid estetikkens domene og får ein viktig etisk funksjon (2017, s. 188). Når Lirhus nyttar omgrepsparet *ekko* og *alarm* i etterordet til *Hva var det hun sa?*, er alarm-funksjonen uttrykk for ein slik retorisk og etisk appell, ei kopling til verkelegheita utanfor verket retta mot framtida.

Ekko og alarm

Allereie tittelspørsmålet «Hva var det hun sa?» grip inn i diskusjonar om korleis tiltale i lyriske verk problematiserer forholdet til verkelegheita. Spørsmålsformuleringa kan lesast som uttrykk for ulike språkhandlingar retta mot framtida og mot ein adressat. Ein kan tenkje seg spørsmålet stilt på ulike måtar. Det kan uttrykke eit ønske om gjentaking, som når nokon ikkje har høyrte og oppfatta kva som er sagt, eller vera stilt ut frå gløymsele for å friske opp minnet. Det kan også vera eit meir undrande og utforskande spørsmål, eller jamvel vera ei åtvaring formulert hoverande og klandrande med same tone som «kva var det *eg* sa?». Les ein tittelen retorisk, som eit spørsmål retta til ein adressat, er Christensen ein tredjeperson som spørsmålsstillar og mottakar står i ein etablert relasjon til i ein poetisk diskurs.

Men spørsmålsstillinga kan like gjerne vise til den rituelle dimensjonen ved lyrikken og det repetitive ved den, der mottakaren tiltalen er retta mot, er å forstå som ein litterær trope og sjangerkonvensjon (jf. Culler, 2009, s. 897; Culler, 2017, s. 37). Baksideteksten omtalar *Hva var det hun sa?* som ekko og alarm, eit teikna dikt vendt mot både fortida og framtida, ein omtale som held fast på både den retoriske komponenten og den rituelle og repetitive dimensjonen ved lyrikken i tittelen og verket.

Agnar Lirhus gjentar frå *Alfabet* (1981), men har også gjort eit utforskingssarbeid i å få tak i kva som blei sagt, og overført det til vår tid. Ved å samanstille tekstane, spring både likskapane og ulikskapane ein i møte. Slik står det skrive i dei fire første alfabetversa hos Christensen og hos Lirhus:

Alfabet (1981)	Hva var det hun sa? (2014)
<i>abrikostræerne findes, abrikostræerne findes</i>	<i>anemonene finnes, anemonene finnes</i>
<i>bregnerne findes; og brombær, brombær og brom findes; og brinten, brinten</i>	<i>berggylte finnes; og brønnbor, brønnbor og bor finnes; og butanet, butanet</i>
<i>cikaderne findes; cikorie, chrom og citrontrær findes; cikaderne findes; cikaderne, ceder, cypres, cerebellum</i>	<i>cellene finnes; cytosol, cesium og casinger finnes, cellene finnes; cellene, cesur, c-moll, cerebellum</i>
<i>duerne findes; drømmerne, dukkerne dræberne findes; duerne, duerne; dis, dioxin og dagene; dagene findes; dagene døden; og digtene findes; digtene, dagene, døden</i>	<i>dagene finnes; direktorat, disputas, dispensasjonene finnes; dagene, dagene; dus dioksin og duene; duene finnes, duene, døden; og denotasjonen finnes; denotasjonen, dagene, døden</i>

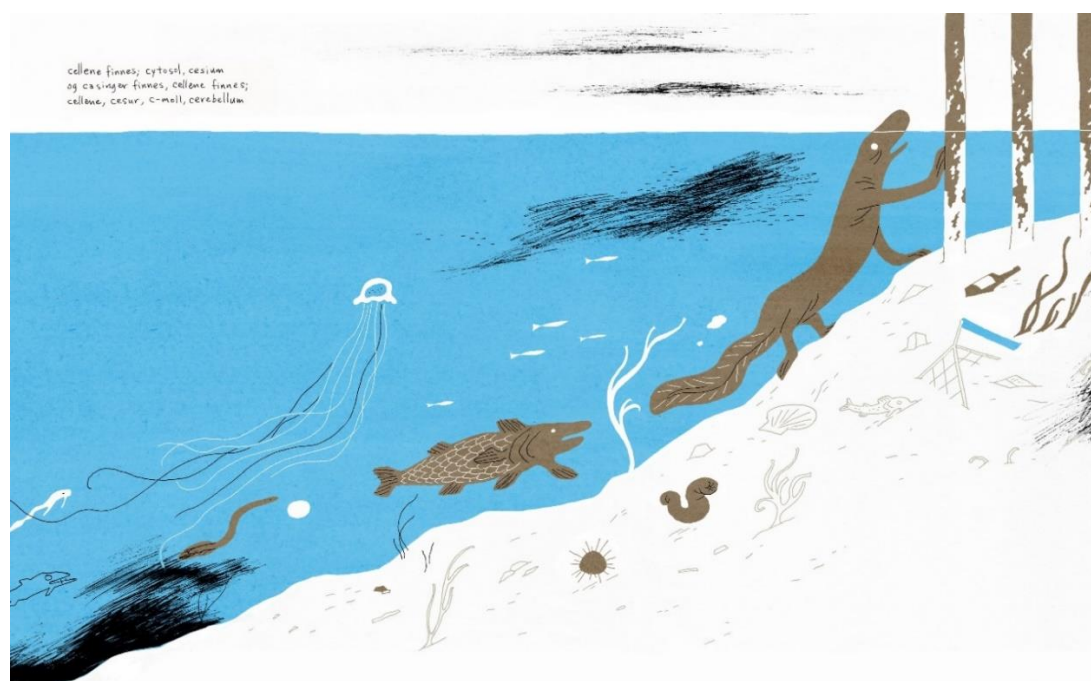
Tabell 1.

Dette er berre starten, og det tar seg fort opp med ord. Lirhus nyttar både alfabetet og Fibonacci-talrekka som struktureringsprinsipp etter same mønster som *Alfabet*. Likskapane er også mange på leksikalsk nivå. Lirhus gjengir enkelte passasjar direkte frå *Alfabet*. I etterordet viser Lirhus til at gjenbruk av Christensen også kan koplust til andre termar frå klimavitskapen, som feedback-effekt og albedo. Også formeiringa via Fibonacci-systemet har strukturlikskap med klimakrisa, som også er kjenneteikna av eksponentiell vekst, og blir sjølv eit poetisk bilete på proporsjonane av klimakrisa og kor vanskelege dei er å gripe.

Struktureringsprinsippa er ei organisering som viser ordenssans og forsøk på å finne ut av kor vi skal plassere det vi veit, og det vi ikkje veit, om klimakrise

og naturtap. Det kan vera vanskeleg å balansere alt som finst frå cellenivå til rystande ekstremvêr, for så å bli dratt utover medvitets grenser til det som er bortanfor og etter. Lesinga av *Hva var det hun sa?* kan tykkjast å vera ein mental berg-og-dalbane-tur. Det transcenderande og ekspanderande ved verbalteksten står til definisjonar av det sublime, knytt til det som går utover det menneske kan gripe og kontrollere. Kanskje ikkje utan grunn har balanse også fått ein plass i dei innleiande strofene: C-strofa avsluttar med å vise til eit viktig balanseorgan i kroppen, cerebellum. Cerebellum, lillehjernen, er med på å styre likevekt og koordinasjonsevna vår. Langdiktet har også fått ein eigen tradisjon for å kunne balansere narrativ ekspansjon med lyrisk konsentrasjon, jamfør Henning Fjærtøfts doktoravhandling *Jordsanger. Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt* (2011, s. 47). Fjærtøft held fram at langdiktet eignar seg spesielt godt til å tematisere spørsmål om miljø og natur.

Biletbruken er den mest påfallande skilnaden mellom *Hva var det hun sa?* og *Alfabet*. Eksempelvis ser det allereie omtalte oppslaget for bokstaven c, slik ut:



Oppslag 5 i *Hva var det hun sa?* (2014)

Biletboka kan ikkje ha like mange ord på kvar side, så ettersom ordmengda aukar på, blir det vanskeleg å følgje opp Fibonacci-talrekka innanfor biletbokramma. Hadde mønsteret vore fullført til alfabetets ende, ville ein fått 514229 verseliner berre for bokstaven å (Kittang, 2001). Det å gi seg i kast med det i det heile, viser ein viss hybris. Og fallet kjem. *Alfabet* kjem til bokstaven n. *Hva var det hun sa?* held fram med alfabetvers fram til bokstaven j. Alfabetet sjølv har også eit preg av hybris, det er eit struktureringsprinsipp som står for alt frå a til å, som i eit synekdochisk forhold skal femne verda (Fjørtoft, 2011, s. 111). Og dette peiker på språket sjølv som eit reduserande system, og minnar om kva vi kan og ikkje kan gripe med det, gitt at språket og den fysiske røyndommen er to forskjellige storleikar. I denne samanhengen, der eg ser nærare på forholdet mellom ulike saklege og poetiske register, er det verdt å merke seg at Lirhus erstattar *digtet* hos Christensen med *denotasjonen* i utdraget over. «Denotasjonen finnes» er ei påminning om korleis teikna fungerer og ei framheving av at denotasjonen òg har ein plass i diktinga, ved sidan av konnotasjonen som er rekna som poesiens særpreg.

Signifikantens spel

At alfabetet er brukt til å komponere innhaldet, gjer ein innstilt på finne lydlege samband mellom orda. Den allittererande teknikken stiller ord saman som ein kanskje elles ikkje ville stilt saman, noko som opnar for at ein også ser nye samanhengar ein elles ikkje ville oppdaga. Som eg skal koma tilbake til, kan ein gruppere ordtilfanget og finne at enkelte register er framheva og slik får ekstra tyngd, men syntaktisk er den parataktiske samanstillinga gjennomført med bruk av den sideordna konjunksjonen *og*, samt komma og semikolon som bindeelement. Fjørtoft omtalar Umberto Eco's bok om lister, *The Infinity of Lists* (2009) og hentar skiljet mellom disjunktiv og konjunktiv listeføring herifrå.

En konjunktiv liste fører sammen forskjellige fenomener og gir helheten en koherens fordi de blir sett av den samme personen eller

betraktet i samme kontekst. En disjunktiv liste vil derimot uttrykke en slags schizofren splintring der spredte inntrykk settes i rekkefølge uten at listen kan skape en enhet av dem. (Fjørtoft, 2011, s. 118)

Det er spenning mellom disjunktiv og konjunktiv opplisting også i linene til Lirhus. Parataksen viser likeverdigheit, orda gjer ingen forskjell, og alfabetet som system er også sideordna. Dette gir rom for lesaren og set i gang arbeid med å finne samanhengar.

Også rytmen er med på å skapa rom, og verbalteksten uttrykker noko om dette. C-strofa over (oppslag 5) omtalar cesur. Ordet cesur ender på trykktung staving samtidig som det påfølgande ordet startar med trykktung staving, noko som naturleg vil frambringe ein cesur, ei lita pause i mellomrommet mellom orda. Cesuren som trykkmønsteret skapar, framhevar her ordet cesur. Dette er også gjennomgåande for ordstraumen, at enkelte trykkskombinasjonar legg opp til korte stopp i lesinga. Dette er pauserom der det skjer noko i diktet, men det som skjer, står ikkje i teksten. I omtale av Hölderlins lyrikk held Adorno fram parataksen som bereelementet som skapar liv i diktinga, der sideordninga får fram spenning mellom fleire komponentar (1990, s. 225). Og han framhevar at sanninga i diktet er totaliteten av momenta og det usagte mellom dei (1990, s. 215–216). Sideordninga og bruken av den sideordna konjunksjonen *og*, samt teiknbruken med komma og semikolon, utvidar det poetiske rommet og opnar for at konstallasjonen, som syntese av elementa, blir *meir* enn delane. Det er ein dynamisk måte å sjå på kunst på. Det parataktiske er ikkje berre til stades mellom orda, men trenger inn som eit tvisyn i alle betydningslag. Verbalteksten i *Hva var det hun sa?* er både referensiell og metapoetisk på same tid, kvart ord kan ha både metapoetisk og naturvitskapleg klangbotn, jamfør også Fjørtofts omtale av *Alfabet* (2011, s. 21). Den parataktiske framstillinga unndrar seg slik å bli lukka inne i det eintydige og kan spela på fleire register samstundes.

Saman med den parataktiske framstillinga er epiforen med repetisjonen av verbet *finnes* eit sentralt grep, som det også er i *Alfabet*. Den heftige gjentakinga kan likne mantra og galdrekvad og kan minne om det magiske ved det poetiske språket som har opphav i det rituelle. I denne samanhengen med bruk av raudlista artar får påminninga om eksistensen til alt frå alke til sabinemåke, seismikk og sorg, fram ein refleksjon og klagande song over det som er her, men som snart kan bli borte. Rytmen og inversjonen bidrar også med tvetydigheit. Når linedelinga gjer at verbet *finnes* står først, oppstår syntaktiske brot som gjer at ein i ordflyten òg les inn spørsmålsformuleringar.

Ramsedikt med fleire register

Det leksikalske innhaldet i *Hva var det hun sa?* har eg kategorisert i ein enkel tabell med tre ulike register:

Naturtap*	Petroleumsverksemd	Poesi
alke (VU), ask (EN), dvergmåke (VU), edelkreps (EN), eikebladspinner (RE), elvesandjeger (EN), fiskemåke (VU), flaggermus (ulike typar NT/VU/EN/CR), flatbent istidskreps (NT), gaupe (EN), gullvinge (fiolett, EN), gåsefot (EN), hjortetunge (NT), hubro (EN), hvalross (VU), hvithval (EN), hvitsmyle (EN), honningvokssopp (rød, VU), irsk hannelav (CR), isbjørn	Athabasca, Boots Hansen, borehull, Bravo-utblåsningen, brennende brønner i Kuwait, brønnbor, butan, casinger, cesium, Desaguadero, forbrenningsmotorer, Gullfaks, havets hydraulikk, Heidrun, Hucabil, Jens Evensens brønner, Jåttåvågen, Red Adair, seismikk, sjøbunnen, slamvirvler	c-moll, cesur, duene, døden, ekkoet, englene, ensomheten, ettertanken, ettertiden, eventyr, evigheten, føtter i støvet, glemsel, gud, gråten, halleluja, herlighet, hevnfloden, himmelen, hjertet, hymnen om din tid, hyrdeklær, håpet, iliade, Inger, jakobsstiger, jammerdalen, jordskorpas mytologi, oraklet i Delfi,

(VU), ismåke (VU), isssoleie (VU), råteskorpion (EN), sabinemåke (CR)		sjel, sorg, tapet, visdommens landskap
---	--	---

Tabell 2. Inndelingar syner register ordtilfanget er henta frå. *: Forkortingar står til klassifisering på Raudlista. NT = nært truga, VU = sårbar, EN = sterkt truga, CR = kritisk truga, RE = regionalt utdøydd.

Naturtapsregisteret rommar her raudlista artar.¹ Det andre registeret omfattar ordtilfang med referanse til petroleumsverksemd. Det siste registeret omfattar omgrep frå den poetiske og sakrale skriftkulturen, sentrallyriske emne, omgrep som viser til lyriske og musikalske kvalitetar og estetisk sansing. Og det er berre ordtilfanget som er med her. Formgrep og visulle trekk er ikkje like enkle å liste opp og blir omtalt for seg, men spelar saman med dette registeret.

Mange av orda i petroleumsregisteret er tid- og stadbundne, med spesielt mange referansar knytt til den norske olje- og gassutvinninga. Jens Evensen verka som norsk havrettsminister i perioden 1974–1978 og la det rettslege grunnlaget for dei store inntektene Noreg har fått frå oljenæringa. Arbeidet hans innanfor havrett var avgjerande for å sikre norsk eigarskap til oljeforekomstane. Stadnamnet Jåttåvågen har referanse i Stavanger, og har vore eit viktig industriområde for off-shore-industrien. Dette er døme på ganske spesifikke referansar i diktet. Sjølv om petroleumsverksemda er eit framtrédande motiv i illustrasjonane, er verbalteksten meir spesifikk. Til dømes i illustrasjonen på oppslagssida som omtalar Gullfaks, ser vi ein oljeplattform nedst i venstre hjørne. Her er det eit interessant samspel mellom

¹ Det er fleire artar nemnt i boka som er rekna som livskraftige, og saman med dei truga artane kunne dei utgjort ein kategori som synte biologisk mangfald. Det kunne vore eit poeng sidan dei står side om side i boka utan nokon alarmerande merkelapp. Naturtap kan også vise til utsette landskap og habitat, som is og fuglefjell som er nemnt i *Hva var det hun sa?*. Men fordi formålet ikkje er å vise ei uttøymande liste, men heller å tydeleggjera omfanget av framtrédande register, presenterer eg den truga naturen med vekt på artar slik den er katalogisert gjennom raudlista.

verbalteksten og biletet. Illustrasjonen koplar *Gullfaks* til oljenæringa og forsterkar sakreferansen til ein oljeplattform på Gullfaks-feltet i den nordlege delen av Nordsjøen framfor tydingar som kan vise til folkeeventyr, der Gullfaks er namnet på eit skip som går like fort til lands og til vanns, og til norrøn mytologi, der Gullfakse er hesten til jotnekjempen Rungne. Gullfaks-feltet blei tildelt norske operatørar i 1978, og her er det drive olje- og gassproduksjon frå 1986. På Equinors eigne informasjonssider kan vi lesa at Gullfaks mellom anna produserer olje av sandstein frå den geologiske perioden midtre jura, og at reservoara ligg på 1700–2000 meters djup (Equinor, 2022).



Oppslag 9 i *Hva var det hun sa?* (2014)

Det poetiske registeret er ikkje berre eit anna register med anna ordtilfang, men står også for ein annan måte å bruke språket på. Sjølv om naturtap og petroleumsverksemd er to ulike register, kan dei også seiast å høyre til eit felles vitskapleg og faktisk register der termane har ein direkte referanse til røyndommen. Fjørtoft omtalar den metapoetiske diskursen og den vitskaplege

faktisiteten i Christensens *Alfabet* som ulike «modi» (2011). Når eg bruker termen «register» også når eg omtalar todelinga av eit poetisk og eit vitskapleg register, overlappar det med Fjørtofts inndeling i modi som har med tonalitet og musikalsk leie å gjera.

Men korleis skal ein forstå vektinga mellom dei ulike registra? Ein kan samanlikne arbeidsdelinga som foregår mellom innhaldselementa verbaltekst og illustrasjonar i boka med spesialiseringa mellom det poetiske og saklege registeret. I omtalen av listeføring ovanfor vekta eg det parataktiske, men ut frå kjennskap til samanhengar mellom oljeverksemda og klimautfordringane og den truga naturen, er det grunn til å lesa inn eit kausalsamband mellom kategoriane for naturtap og petroleumsverksemd. Eg vurderer det slik at begge desse lese måtane er verksame samstundes, jamvel om dei kan sjå ut til å stå opp mot einannan. Med parataksen etablert som berekonstruksjon er det opna for at komplekse mønster og ulike lese måtar også står jamsides. Fjørtoft løftar fram den sjøreflekterande og intertekstuelle dialogen i kombinasjon med vitskapleg objektivitet som sentralt i forfattarskapen til Christensen (2011, s.13). I *Hva var det hun sa?* er både faktisiteten og den metapoetiske sjølvspeglinga vidareført.

I diktet heiter det: *Cesur finnes, casinger finnes, tegningen finnes*. Cesur og teikningar er allereie omtalt som del av verket. Når det kjem til formspråket, er det tydeleg at sakpoesien som poesi framstiller noko anna og noko meir enn ei direkte framstilling kan. Det cesuren kan yte, er nettopp noko som ikkje står i diktet. *Casinger* har eg plassert i petroleumsregisteret (tab. 2). Men casing er ikkje berre røyr. Det er eit ord verdt å granske nærare i ein samanheng der vi utforskar sakpoesien. Med *casing* har vi å gjera med same ordstamme som i ordet *case* på engelsk. Det etymologiske opphavet er frå latin *casus*: *fall*, *tilfelle* og har fått ulike tydingar knytt til innramming eller ei avgrensa hending. Det felles opphavet syner korleis det har med å halde noko på plass å gjera, anten det er snakk om ei kasse, ei ramme i arkitekturen, eit røyr i

oljeindustrien, eller det dreier seg om å halde seg til saka. Med vekt på det etymologiske opphavet, får casing også sin plass i sakpoesien, vi kunne kalla det *casingpoesi*. Som eit futteral eller røyr, gir poesien kropp til sakene det her handlar om. Det kan ha ein viktig funksjon i møte med klimaendringar og naturtap som det dreier seg om i *Hva var det hun sa?*. Filosofen Timothy Morton omtalar klimaendringar som *hyperobjekt*, ei fellesnemning for fenomen kjenneteikna av å vera for store til å kunne gripast i sin heilskap (2013). I *700-årsflommen. 13 innlegg om klimaendringer, poesi og politikk* etterspør Stueland eit omvendt forstøringsglas for global oppvarming og klimaendringar, eit verktøy til å halde inntil slike store fenomen og gjera dei meir sanselege (2016, s. 52). Han meiner vi har bruk for noko som forminskar og kan hjelpe med og gi avstand og oversyn (2016, s. 54). Diktet er ein slik reiskap som avgrensar og konsentrerer. Den kunstnariske forma er ei innramming som ein kan samle noko og halde sakene fast innanfor.

Toksisk diskurs

Stueland plasserer diktiletboka til Lirhus og Markhus i det som, utleidd frå Lawrence Buell, er omtala som ein *toksisk diskurs*, ei nemning mynta på poetisk språk om ureining som uttrykker bekymring for miljøtrugsmål (2016, s. 180). Auka medvit om økologiske skadeverknader har fått større plass i litteraturen og er tematisert innanfor ein toksisk diskurs i litteraturvitskapen. Lawrence Buell har i *Writing for an Endangered World* (2001) definert termen og omtalar det som eit uttrykk for angst og oppleving av fare knytt til menneskeskapt miljøødelegging (s. 30–31). Frå ein tidleg fase er ureininga som litterær trope, jamfør Greg Garrard (2012), spesielt knytt til giftige utslepp, men avfall har også fått ein større plass. Det er i eit slikt teoretisk landskap med ureina natur Fjørtoft plasserer lesinga si av *Alfabet* i avhandlinga om Christensens poesi (2011). Parafraseringa av Christensen blir også ei rekontekstualisering av denne teoretiske orienteringa, slik Stueland påpeiker (2016). Den toksiske diskursen er spesielt kjenneteikna av frykt for

katastrofe og har apokalyptiske trekk. Omfanget og biletet av den altomfattande menneskelege påverknaden gir også innslag av horror-effekt; ureininga, som er overalt, verkar fengslande og gir ei oppleving av å vera fanga utan moglegheiter for å koma ut.

I *Hva var det hun sa?* er naturen framstilt som truga med bruk av raudlista artar, og dei mange innslaga av termar frå petroleumsverksemda viser tydeleg til menneskeleg aktivitet og bruk av ressursar i naturen, samt ureining og fare for ulykker som følgjer med olje- og gassutvinninga. Med Bravo-utblåsning og dioksin plasserer også dette verket seg innanfor den toksiske diskursen. Både det apokalyptiske og ureininga som eit globalt problem kjem særleg fram i enkelte bilete, som her:



Oppslag 14 i *Hva var det hun sa?* (2014)



Oppslag 23 i *Hva var det hun sa?* (2014)

I oppslag 14 ser vi det som i verbalteksten er omtalt som «is på drift». Isen liknar eit verdskart, og det ser ut som om kontinenta krakelerer. I verbalteksten står det om isbjørnen med peilesendar, men biletet viser eit større bilete enn arktiske forhold. Fuglen som flyg i lufta med ein kvist i nebbet, ber også på ein referanse til den kjente flaummyten og straffedomen i forteljinga om Noahs ark og utslettinga av livet på landjorda. I forteljinga frå Genesis sender Noah fuglar ut frå arka etter at vatnet har tatt til å sige. Dua som kjem tilbake med eit oljeblad i nebbet, viser teikn til levelege forhold og vitnar også om nytt håp etter katastrofen.

Oppslag 23 viser den totale utslettinga med eit aude landskap. Den ureina og utsette naturen er ein kontrast til andre framstillingar av natur i litteraturen, både den ville, urørte naturen og den harmoniske pastoralen, jamfør tropeinndelinga til Garrard i *Ecocriticism* (2012). I *Hva var det hun sa?* kjem ei uvisse til uttrykk når det kjem til om naturen er god og sunn. Like etter dette dystre oppslaget følgjer ein skepsis: «regnet er godt hvis regnet er godt», «ondt hvis regnet er ondt». Uvissa vekker frykt og håp samstundes, det er

uvisst kor omfattande øydelegginga er, og om regnet held si helande kraft i hevd.

Omgrep som *ettertiden* og *ettertanken* kan også koplast til apokalypse og katastrofe. Omgrepa viser til noko etter, underforstått har det skjedd noko før, og i denne samanhengen står det til utsletting og miljøkatastrofe. Miljøparagrafen (§ 112) i Grunnlova, som omtalar etterslekten, er også innlemma i verket. Og barn opptrer som gjentatt motiv i biletboka. Spørsmålsformuleringa om kven som skal lære barna å gå, og utsegna «som også våre barn skal dø for oss», viser at noko er feil i ansvarsdelinga mellom generasjonane. Det normale krinslaupet der slekter følgjer slekters gang er forstyrra. *Ettertiden*, *etterslekten*, *ettertanken* er omgrep som er etisk lada, både i retning av dei som kjem etter oss, og som posisjon der ein kanskje har betre oversyn over konsekvensar og ser klarare kva ein burde ha gjort for å unngå katastrofen og å hamne i noko som er *etter*. Men trass i undergangsmotivet kan ein lesa inn ei motforteljing i at det er noko etter. Det kan òg lesast som framstilling av håp om noko nytt.

Raudlista

Ein del av den toksiske diskursen er framstillinga av naturen som sårbar og utsett. Meir merksemd om artstap dei siste femti åra har ført til at truga artar har dukka opp som motiv på kunstfeltet, og sjangerkonvensjonar frå elegien og tragedien blir brukt på ein måte som får enkeltartar til å fungere som synekdoke for miljøspørsmål og naturtap og som historier om modernisering:

With mass extinction as a backdrop, these stories trace the endangerment or extinction of a particular species as part of the cultural history of modernity. More specifically, narrating the endangerment of culturally significant species becomes a vehicle for expressing unease with modernization processes or for an explicit critique of modernity and the changes it has brought about in humans' relation to nature. (Heise, 2016, s. 46)

The International Union for Conservation of Nature's Red List of Threatened Species (IUCN Red List, også omtalt som Barometer of Life) blei etablert i 1964 og har utvikla seg til ein global informasjonsressurs og ein kritisk indikator for stoda for biologisk mangfald. Raudlister er utarbeidd av fagekspertar og grupperer artar i ulike kategoriar.² Kvar kategori seier noko om risiko for utdøying for artane. Raude kodar som varslar om utrydding er alarmerande og viser at det er på høg tid med tiltak, men som skjønnlitteratur trekker nok katalogen sterkast på kjensler som vemod og lengt, jamfør Ursula Heises gjennomgang av litteratur og anna kunstnarisk framstilling av truga artar i *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species* (2016).

Samanstillinga av raudlista artar og termar knytt til petroleumsverksemda i *Hva var det hun sa?* koplar den industrielle utviklinga og menneskas enorme ressursbruk til truga natur. Og dei spesifikke artsnemningane kan vi lesa synekdotisk som bilete på tap av artsmangfald og utryddingsproblematikk meir generelt. I ei økokritisk lesing av Ibsens *Vildanden* trekkjer Claudi fram synekdoten som ein alternativ lesereiskap som er meir vendt mot omgivnadene enn ei symbolsk lesing (2021). Gjennom synekdoten som prisme er vildanden ein pars-pro-toto-representant for ein skada natur i stort (Claudi, 2021, s. 109). I litteratur og andre kunstformer som omhandlar tap av biodiversitet, er det etablert ei slik synekdotisk kopling der enkelte truga artar får stå for heilskapen. Nokre artar har fått ei spesiell rolle som «flaggskipart», jamfør Heise (2016, s. 24), med brei appell til offentlegheita i informasjonsarbeid om miljøsak og naturvern. Isbjørn og gaupe er døme på artar i *Hva var det hun sa?* som har fått ein spesiell synekdotisk status som symbol for truga artar i dag. Gaupa minnar om katten og har ein pels ein gjerne vil klappe. Biletet av isbjørnen på eit svinnande isflak formidlar at noko ikkje er som det

² Den første raudlista for norske artar utarbeidd av Artsdatabanken er frå 2006 og er no revidert tre gonger, sist i 2021. *Hva var det hun sa?* må ha halde seg til lista frå 2010, som da låg føre.

skal. Det vekker sympati, men har nærmast blitt ein klisjé. Det som er meir spesielt i *Hva var det hun sa?*, er at vi også møter dei meir ukjente artane, gjerne artar dei fleste aldri har høyrte om før.

Bruken av Raudlista som tekstforelegg ser eg i samanheng med omgrepet *hypertekstualitet*, slik det er brukt i litteraturvitskapen om tekstar som er strukturert i relasjon til ein annan tekst, etter Gérard Genette (1997).

Sambandet mellom *Alfabet* og *Hva var det hun sa?* er av same typen.

Raudlista er sjølv ein sakprosatekst med visse narrativ og kodar som får verdi gjennom tolking. Det er eit viktig lag mellom verbalteksten i *Hva var det hun sa?* og dei faktiske artane i naturen, som òg viser til eit slags hierarki der menneske står over naturen med kategoriseringsverktøya sine. Men dei mange artstermane ser eg også opp mot tydinga omgrepet hypertekst har i digitale tekstsistem, som blanding av tekst og datateknologi i eit nettverk av kryssreferansar. Lesarar i dag er vante med å klikke seg vidare via hyperlenker i møte med spesifikke termar, slik ein til dømes kan i både nyhendesaker og når ein søker informasjon i nettbaserte encyklopediar. Skjermlesing med lenker gir lesaren moglegheiter til å vera aktiv i lesinga og velja ulike ruter gjennom stoffet, og kan nok påverke tilnærminga til fysiske bøker. *Hva var det hun sa?* vil kunne aktivere ulike lesemodus ut frå kor godt kjent ein er med dei ulike termene frå før. Raudlista gir slik inngang til verket og fungerer som kikkehol ut frå verket til verda.

Meir meining

Cesur og rytmiske rom i verbalteksten er omtalt over. I *Hva var det hun sa?* utfyller bileta noko i desse pauseromma. Men bileta tilfører også fleire kontaktflater og rom som kan fyllast med meining. Kvart oppslag er nærmast som eit kunstverk i seg sjølv med samspel mellom dei ulike semiotiske ressursane. Når det gjeld det visuelle, får vi eit spel mellom typografi, fargebruk, motiv og komposisjon i illustrasjonane. Med unntak av det dystre

biletet som viser tomheita etter ein hardtrammande katastrofe (oppslag 23), har oppslaga skrift integrert i det visuelle uttrykket. Her tilfører det verbalspråklege, som består av leksikalsk betydningsinnhald og musikalske kvalitetar, fleire inngangar til dei samansette bileta.

At alfabetet er nytta som struktureringsprinsipp, gjer at ein trekker veksler på illustrerte ABC-bøker for barn, men etterkvart som ordmengda aukar etter Fibonacci-systemet, veks diktet ut av ABC-formatet med ein bokstav for kvar side og verbaltekst på berre eine oppslagsida. Også teikningane kan minne om ei barnebok, og den flate og stiliserte fargebruken er med på å skapa trekk som liknar teikneserien.

Lesaren av *Hva var det hun sa?* er i ein annan modus enn ein unge som utviklar sanseapparatet og fangar opp samband mellom verbalspråk og visuelle teikn i sin første ABC. Likevel kan undersøkingar av ABC-bøker ha overføringsverdi til *Hva var det hun sa?*. Med å gjera nytte av allitterasjonsprinsippet blir merksemda retta mot lydlege samband intensivert, på same måte som i ei ABC-bok. Nina Goga har i artikkelen «A is for ... awareness. Fostering interspecies awareness through nonfiction ABC picturebooks» (2021) undersøkt ABC-biletbøker med framstilling av australske dyr. Ho analyserer korleis bøkene verbalt og visuelt harmonerer med posthumanistiske og etiske perspektiv som omfattar både menneske og dyr. Goga presenterer eit analyseverktøy som stiller spørsmål om korleis kunnskap er organisert og formidla og korleis lesaren får ta del i verket gjennom lesinga, og systematiserer kva kommunikasjonsruter lesaren møter i biletbøkene. ABC-boka er ei spesiell opning mot verda, som introduserer yngre lesarar for ein måte å kommunisere og dele verda med andre på (Goga, 2021, s. 176). Den alfabetiske katalogiseringa fungerer synekdotisk som ei opning mot verda. Spesielt er Goga opptatt av korleis sansane blir aktivert, og om bøkene legg opp til undring og refleksjon (Goga, 2021, s. 176). Det er sett i samanheng med posthumanistisk tenking som legg vekt på fellesskap og

tilhøyrsløse på tvers av artar (Goga, 2021, s. 177). Goga viser til Cynthia Willett's *Interspecies Ethics* (2014) og hennar bruk av nøkkelordet *attunement* i relasjonen til andre skapningar. Det musikalske er avgjerande for kva som ligg i den sanselege opplevinga av fellesskap. Korleis *Hva var det hun sa?* harmonerer og skapar resonans, er avgjerande for korleis ein kan oppleve fellesskap med dei truga artane. Spesielt interessant er det i denne boka, fordi det i mange tilfelle er snakk om artar ein høyrer namnet på for første gong, og som ein difor ikkje har nokon etablert relasjon til og ikkje er kjent med å ha noko nytte av.

I omtale av teksten har eg vist til kjenneteikn på toksisk diskurs og presentert framtrekande register med naturtap og petroleumsverksemd. Ein kan finne att dels same motiv i teikningane som i verbalteksten. Orda og bileta er forankra i kvarandre, men bileta utvidar også verbalteksten gjennom vesentlege skilnader. Til dømes kjem det toksiske til uttrykk på andre måtar i illustrasjonane, og i samanheng med dette viser petroleumsverksemda seg meir tydeleg i illustrasjonane enn det konkrete artar gjer. Og, som vi no skal sjå, har bileta sterke innslag av temporalitet og narrative element som verbalteksten ikkje formidlar på same måte.

Kryssande tidsperspektiv

Omtalen av diktet vektla alfabetet som struktureringsprinsipp, men historia om livet som finst katalogisert frå alfa til omega, er del av ei større rammeforteljing som er synleg i illustrasjonane. Oppslaga fungerer som sjølvstendige teikningar, men dei fortel også ei overordna historie om livet på jorda. Det er ikkje ei vanleg forteljande framstilling der vi følgjer ein karakter frå side til side. Det er eit overordna narrativ med eit langt geologisk tidsperspektiv. Diktet startar i det blå havet, og dei fleste oppslaga, med nokre få unntak, viser havet eller livet ved kysten. Oppslag 5 (over) viser også ei evolusjonshistorie om livets opphav og utvikling av enklare organismar i havet

før eit firbeint dyr med fiskehale kryp opp til eit liv på landjorda, ei hending som er tidfesta i devon-perioden for meir enn 350 millionar år sidan. Før dette dyret kjem seg til land, støyter det på nokre vertikale pålar planta på havbotnen. Desse kan vera pålane til brygga på påfølgande side, men kan også bli assosiert med boreverksemd når ein kjenner heilskapen av boka. Slike utsnitt og hint som koplar saman ulike tidshorisontar og kan tolkast på ulike måtar, inviterer lesarane til å reflektere og finne samanhengar. I denne teikninga blir det også kommunisert eit anna narrativt forløp: På høgre sida dukkar det opp avfall frå menneske saman med livlause sjødyr. Blant søppelet er ei handlevogn som kan symbolisere forbruk, og ei flaske som kan symbolisere avhengigheit. Bileta viser menneskeleg øydelegging som breier seg til område som er andres habitat. Slik får bileta fram toksiske element som detaljar i større landskapsmotiv. I det aller første anslaget på innsida av permen og i dei første illustrasjonane frå havet er det svarte felt som kan gi dei same assosiasjonane til ureining. Forsøpling av havet teiknar også opp lange tidsliner og synleggjer konsekvensar på lang sikt. Ein veit ikkje eksakt kva nedbrytingstida for glas og plast i havet er, i verste fall kan plast som hamnar i havet bli der i uoverskodeleg framtid (Miljødirektoratet, 2022).

Frå utviklinga i havet viser neste oppslag i boka ei utviklingsline i menneskets historie med modernisering og transportutvikling på bakkenivå, og frå nedst venstre til øvst i høgre hjørnet ei anna historie om å byggje i høgda.

Framstillinga alluderer til ein vekstkurve. Denne diagonale historia får fram ein maktkamp som har pågått i lufta om å vise storheit – frå militært vaktårn, religiøse tempelbygg og kyrkjespår, til dei større skyskraparane reiser seg og viser kapitalens stormakt. Tidslina får fram forhold mellom liv før og no og samanhengar mellom miljøproblematikk og levemåten i dag.

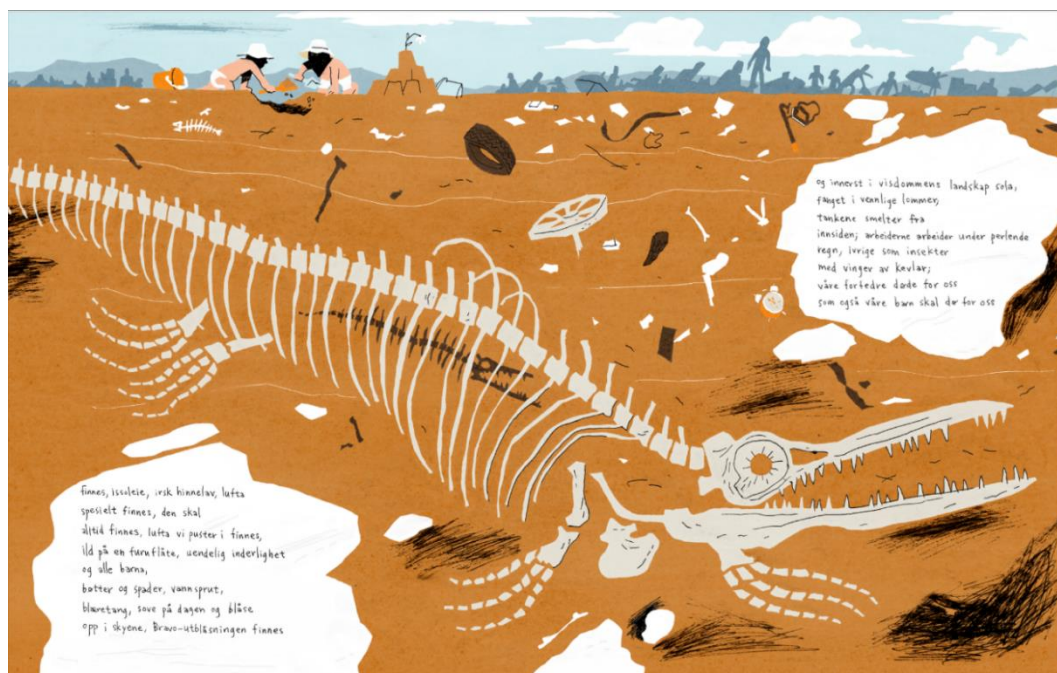


Oppslag 6 i *Hva var det hun sa?* (2014).

Eit anna bilete som presenterer oss for ulike temporære lag og bind samtida og daglegdags menneskeleg aktivitet til den lange historia, er illustrasjonen under. Avfall i dei øvre laga viser nærare samtid, medan dinosauren som tar stor plass i biletet viser til eit geologisk perspektiv med lange liner.

Dinosaurskjelettet kan også minne om at utrydding har skjedd før og få ein til å stille spørsmål om årsaker til at artar står i fare for å bli utrydda i dag.

I det ein kanskje stiller seg spørsmål om menneskeleg ansvar, er det påfallande at menneska i biletet er ungar, opptatt med uskuldig strandleik.

Oppslag 15 i *Hva var det hun sa?* (2014)

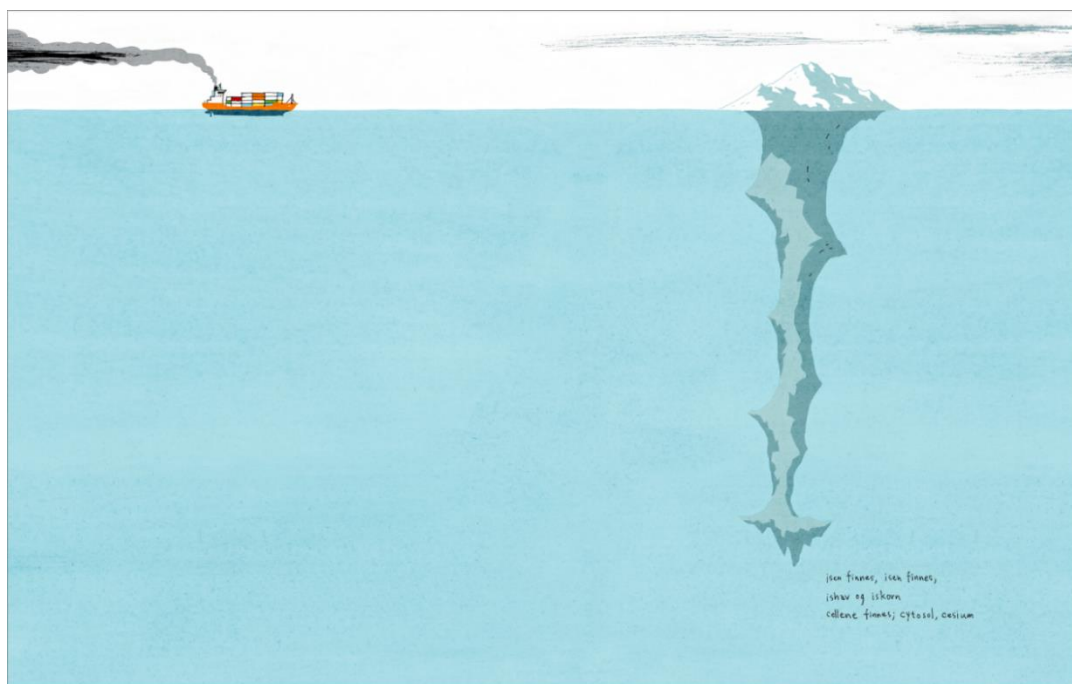
Borna bevegar seg i overflata, mesteparten av biletet er skjult for dei, noko som forsterkar ein barnleg naivitet; dei anar ikkje kva dei har under seg. Som lesar sit ein igjen med kjensla av å vera betre informert og ha innsyn i skjulte samanhengar og strukturar i naturen som elles ikkje framtrer for det menneskelege sanseapparatet.

Illustrasjonen under, som viser ein mann som står og skjer salma på kjøkkenet, kan skapa noko av det same inntrykket. Fordi lesaren allereie har etablert kontakt med alt det andre som foregår utanfor kjøkkenet og tar dette med i møte med biletet, kan det opplevast som om lesaren veit noko personen ved kjøkkenbenken ikkje er klar over. Desse illustrasjonane får fram noko sentralt om funksjonen kunsten har med å kunne få fram uvisse og vise forhold som ikkje blir eksplisitt uttrykt.



Oppslag 26 i *Hva var det hun sa?* (2014)

Dei to føregåande illustrasjonane får fram korleis menneska er del av prosessar dei ikkje eingong treng å vera klar over, og som rammar inn det menneskelege tilværet. Teikningane presenterer også menneska som del av eit større heile gjennom verdiperspektiv. Spor av menneskeleg aktivitet og synlege skadeverknader har meir plass i illustrasjonane enn menneske som synlege aktørar. Og av og til er den menneskelege aktiviteten knytt til oljeverksemda som ein detalj å rekne i eit landskapsmotiv, som til dømes i illustrasjonen under, der ein ser eit lasteskip langt ute mot horisonten.



Oppslag 13 i *Hva var det hun sa?* (2014)

Det er sparsamt med informasjon om skipet og samanheng med isfjellet, det er heller slik at ein blir uroleg når ein legg merke til summen av desse detaljane: ureininga er overalt og menneska finst overalt, lengst ned i havbotnen, lengst ut i horisonten, røykskyer og svarte oljeflekkar viser avtrykk av menneskeleg aktivitet overalt. Også denne illustrasjonen syner at det ikkje er samsvar med det som er over og under overflata. Det er ikkje eit vanleg isfjell ein ser. Under overflata tar isfjellet form av noko som kan likne eit bor, men som også kan ha parallellar til epleskrotten vi ser i boka eit par sider tidlegare. Eit halvete eple kan vise tilbake til eit syndefallsmotiv og få ein til å reflektere over spørsmål om skuld og ansvar.

Også i bileta er det apokalyptiske trekk. Vi ser det aller mest tydeleg i det aude landskapet i oppslag 23, men også andre illustrasjonar viser noko som tar slutt eller blir øydelagt. Biletboka sluttar med ei tilbakevending til havet. Jamvel om det kan framstå dystert, som ein undergang, blir det også antyda

ein ny start med frøhvelvet som blir omtalt: «Når alt som er borte finnes i frøhvelv». Kva nytt kan frøkvelvet boka avsluttar med, vera ein kime til?

Dei ulike tidslinene og narrative elementa saman med undergangsmotivet utfordrar ein idé om framsteg og vekst. *Hva var det hun sa?* viser fram negative sider ved den materielle veksten, moderniseringa og oljeeventyret. «En omvendt tidsregning finnes, og pulverisert i æonene rester av oss» (Lirhus & Markhus, 2014, oppslag 17). Her er det ikkje klart kven oss refererer til. Ein blir minna om det samtidige i oppramsinga av det som finst, mangfaldet som eksisterer, men som kan forsvinne. Dei apokalyptiske trekka viser ei uviss framtid – også for oss. Det er ein situasjon som kan få fram både etiske og eksistensielle spørsmål. «Hvem er vi som skal lagres i evigheten», spør diktet. I og med at det heller ikkje her er heilt klart kven pronomenet *vi* refererer til, synleggjer det også grensegangen for kven som er innanfor og rekna med. Dette kan sest i samanheng med posthumanistiske idear som utfordrar den eksepsjonelle posisjonen menneske har ovanfor andre artar.

«bruk hud og ører, koble på»

Teikningane inviterer til ulike former for medskaping og har estetiske komponentar som koplar på sanseapparatet på ulikt vis i kombinasjon med det verbalspråklege. Samanstilling av det truga artsmangfaldet opp mot øydeleggande menneskeleg aktivitet legg opp til å reflektere om ansvar. Illustrasjonane har forteljande element, med både notidsperspektiv og tidsliner som viser utover den menneskelege historia på jorda. Framstilling av menneske er allmenn og generell, menneska er ikkje karakterar, men opptrer symbolsk som anten barn eller vaksne. Det allmenne, saman med den direkte talen og notidsperspektivet, opnar for lesing der ein sjølv må plassere seg inn i dei større forteljingane.

I *Hva var det hun sa?* er fargar omtalt verbalt, knytt til artar som har fargar i namnet, som fiolett fjæresjørese, purpurød og grøn hesteaktinie, eller skildrande, som i «skjellenes blå og hvite emalje» og «fiskemåke med svart stjert». Av og til står også fargen på illustrasjonen til det verbalspråklege, men det er ikkje gjennomført. Fargar kan ha ulike funksjonar og tydingar som kan variere i ulike samanhengar, jamfør Kress og van Leeuwen, og verdier knytt til korleis vi oppfattar fargar kan ha djupe kulturelle røter, til dømes oppfatning av lyst og mørkt (2021, s. 236–244). Fargar kan verke som mimetiske identifikasjonsmarkørar, slik det blå her kan koplast til havet, raudtonar til eld og varme, mørke flekkar til ureining og oljesøl. Fargar står også i eit forhold til kvarandre som er kjent gjennom fargesirkelen, dei kan ha symbolsk verdi som er grunnfesta i ein kultur. Men fargane kan også få fram intern symbolikk og koherens mellom element i verket, slik vi ser oransjefargen er nytta i denne boka, som symbol på menneskeleg aktivitet. Fargebruk kan også seia noko om i kva grad framstillinga samsvarer med og forpliktar seg på verkelegheita. Eit fargefotografi kan fungere som målestokk for høgaste grad av nærleik til røyndommen, medan grad av metning, differensiering (mengd av fargar i paletten) og modulasjon (gjengiving av fargesjatteringar) plasserer illustrasjonane i *Hva var det hun sa?* i ein annan ende av skalaen.

Paletten som er i bruk er ikkje spesielt differensiert, det er mykje innslag av blått og komplementærfargen oransje. Gjennomgåande ser vi òg innslag av grått, brunt og svart. Desse fargane viser ureining i form av røykskyer og svarte flekkar i havet, som kan koplast til olje. Mengda av blått er i samsvar med havtematikken, blant dei raudlista artane er mange spesielt knytt til havet, slik petroleumsverksemda i stor mon også er det. Blåfargen er også knytt til det lengre narrative med livet som oppstår i havet. Medan avslutninga på boka med blå bakgrunn kan antyde ein ny start.

Anslaget til boka på innsida av permen er oransjefarga. Seinare dukkar innslag av oransje opp med ei forteljing om mennesket og den industrielle utviklinga. Flagget som er planta midt på oppslag 6 markerer dette. Oransjfargen finn ein mellom anna igjen i elden frå oljeplattforma (oppslag 9), i badetøyet til ein dykkar, på tankskipet (oppslag 13), og på bøtta og spaden som ungar leikar med (oppslag 15). Utanom desse tinga som viser menneskeleg aktivitet, finn vi same fargen i illustrasjon med oljebrann, og i det heile tatt som framstilling av varme.

Gjenbruk av dei same fargane kan uttrykke verdier som står til miljøperspektivet i boka, som ei form for resirkulering og ressurs sparing. At fargedifferensieringa er sparsam, forsterkar avstanden til realitetane og fungerer som påminning om at vi er i eit kunstverk. Sjølv om det er snakk om naturen, er det ikkje ein målsetnad om direkte gjengiving og realistisk framstilling.

Mangel på fargemodulasjon og lågt metningsnivå gir det same inntrykket. Fargane i landskapet er ikkje illustrert med naturlege sjatteringar, men med ein fargetone som gir eit meir flatt uttrykk. Ifølgje Kress og van Leeuwen er metning uttrykk for emosjonell temperatur, fullstendig metning er høgaste intensitet, som kan vera positivt i nokre samanhengar, men det kan også bli oppfatta som vulgært og overtydeleg (2021, s. 245). Ut frå alarmfunksjonen omtalt i etterordet kunne ein kanskje venta sterkare gult og raudt – slik Raudlista sjølv bruker raudfargen. Dei meir duse illustrasjonane får ein annan funksjon, dei dempar og inviterer til å tenkje. Metningsnivået kan også svara til naturtapet, ei bleik, blodfattig verd som mistar fargen – den eine illustrasjonen som viser eit hogstfelt, er i svart kvitt; verda utan klorofyll er det som er att etter flathogsten. Det fargelause viser samanheng med dødens memento avteikna med eit kvitt skjelett på ei anna oppslagsside.

Hva var det hun sa? er ei gjennomført kunstbok der skrifta og streken spelar saman som integrert design i samsvar med den teknologiske utviklinga med meir multimodale tekstar (Ledin & Machin, 2018, s. 29). På kolofonsida er skrifttypen i etterordet ført opp, noko som framhevar at skrifttypen Adobe Caslon Regular/Bold 10 punkt er valt med omhug. Denne skrifttypen er ikkje spesielt utprega i seg sjølv, den er brukt i aviser som til dømes *The New Yorker*. Etterordet er også sett opp med to spalter på kvar side, og liknar slik presentasjon av aktualitetsstoff i aviser. Diktet, derimot, er ført med handskrift, noko som får fram at boka som kunstverk vil noko meir enn å informere om ei aktuell sak.

Handskrifta gir uttrykk for noko eksklusivt og nært, noko som er skrive direkte til deg. I denne samanhengen kan ein spørre seg om handskrifta også kan vera med å skape ein relasjon til dei mange artane som er nemnt med namn. Namngiving i seg sjølv er noko relasjonelt, og handskrifta som får fram noko spesielt og individuelt, kan vera med å gi meir emosjonell binding til orda. Artikkelen «The look of writing in reading. Graphetic empathy in making and perceiving graphic traces» (Johannesen et al., 2021) utforskar grafisk empati som ei kopling mellom den grafiske handlinga og korleis ein opplever avkodinga av skrifta emosjonelt. Frå eit kognitivt psykologisk perspektiv minnar artikkelforfattarane på korleis leseaktiviteten er kroppsleg og kopla til skrift og sensorimotoriske grafiske handlingar. I leseaktiviteten les ein også av varigheit og flyt. Handskrifta har anna rørsle enn tasting, der flyten blir brote av. Å skrive for hand er ei anna form for fysisk handling som resonnerer annleis i lesarens sanseapparat. Jamvel om artikkelforfattarane påpeiker at dette er ein pilotstudie som skal granskast vidare (Johannesen et al., 2021, s. 14), og at det her er snakk om relasjon mellom avsendar og mottakar, er dette eit interessant utgangspunkt til å nærme seg spørsmålet om handskrifta også kan stimulere empati for dei raudlista artane som er nemnt ved at sanseapparatet er meir empatisk innstilt. Rørsle i skrifta kan også gi uttrykk for verdi og representere noko nytt (Ledin & Machin, s. 76).

Noko anna å merke seg er at boksidene ikkje har paginering. Det framhevar at vi er i eit kunstverk, og at kvart oppslag er å rekne som kunstverk i seg sjølv der sidetal ville vore forstyrrande element i biletet. Samtidig skapar dette at sidene er utan paginering samanheng mellom oppslaga. Ut frå Fibonacci-systemet veks tekstmengda slik at ein frå bokstaven g går utover eitt enkelt oppslag for kvar bokstav og held fram på neste side. Den upaginerte sida er open, noko som står til at verbalteksten kan lesast som eit einaste langt dikt og at bileta også har narrative element og syner samanhengar frå oppslag til oppslag.

Vi har med eit illustrert langdikt å gjera, der korkje enkeltoppslag for seg eller verbalteksten og bileta lar seg så godt skilje frå kvarandre. Dei ulike elementa utgjer ein heilskap der det er samspel mellom fleire likestilte semiotiske ressursar. «Bruk hud og ører, koble på» heiter det når ordstraumen har kome til andre oppslaget på h-, på sida der illustratøren Rune Markhus har plassert signaturen sin. Ein kan lesa dette som ei oppmoding om å leggja merke til den faktiske naturen, lytte meir og vera nær, men også som ein metakommentar om kva kunsten og denne biletboka gjer. Vi har sett på korleis *Hva var det hun sa?* gjennom ord og bilete koplar på innhaldet, med å ta mange sansar i bruk, og legg opp til ulike kommunikasjonsruter, jamfør terminologien til Goga (2021). Til dømes gjer bruken av alfabetet lesaren lydleg open for å finne lydsamband og skapa tilknyting gjennom å skjerpe høyrselssansen, og handskrifa kan vera med på å skapa nærleik i avkodingsprosessen. Slik Heise viser i *Imagining Extinction* (2016), vekkjer den raudlista katalogen nokre spesielle kjensler i oss knytt til minne, lengt og sakn. Elegien kommanderer ikkje, den er heller utgangspunkt for ein erkjenningsprosess som ikkje naudsynleg er vendt bakover. Lengt er erkjenning av sakn og mangel, noko som også kan opne for nytt. Oppleving av sakn kan skapa nye forestillingar av kva som er mogleg ut frå mangelen.

Sakpoesiens dobbeltfunksjon

Det at dette er ei estetisk vakker biletbok, er også ei påminning om det skjønnne. Det snur på tematikken om naturtap og klimatrugsmål som kan vera ganske dyster. Verket minnar om at det vakre finst. «purpurrod og grønn hesteaktinie, fiolett fjæresjorose, tenk et liv uten oss» er også ei påminning om å ta vare på skjønnheita. Biletboka balanserer dei overordna estetiske kategoriane, det skjønnne og det sublime. Det sublime og ukontrollerbare ved klimaendringar rystar oss og kan opplevast som overmektig. Global oppvarming og naturtap er overveldande tema, og ein kan trenge ein beskytta stad å kjenne på det trugande frå. Den estetiske distansen biletboka skapar, gir lesarane eit beskytta utgangspunkt for å nærme seg det overveldande og trugande i saker som klima og tap av artsmangfald.

Sakpoesi kan ha ein dobbeltfunksjon ved å handle om sak i direkte forstand og vise til verkelegheita, men som kunst også skape ein estetisk distanse til saker av særskild skremmande karakter som gir rom for å reflektere over det som blir formidla. Diktbiletboka *Hva var det hun sa?*, med eit mangfald av inngangar mellom dei ulike semiotiske elementa, er eit samansett estetisk uttrykk som framhevar kunsten som kunst. Ein kan sjølvsagt koma til å stille spørsmål om kvifor vi skal vende oss mot kunsten i møte med naturtap og klimeendringar, som er saka det dreier seg om her. Dette spørsmålet er hovudtematikken i Sven Anders Johanssons bidrag til *Adorno Studies* temanummer om «Adorno and the Anthropocene» (2019). Han hevdar å finne meir substansielle svar på spørsmålet om kva kunsten kan yte hos Adorno enn i mykje av den samtidige økokritikken nettopp ved å leggja vekt på det estetiske uttrykket (Johansson, 2019). Johansson held fram Adornos konsept om *det naturskjønne* i møte med spørsmål om kunstens rolle i økokrisa: Det nærmaste vi kan koma den fråverande naturen er gjennom kunst, i møte med det naturskjønne, samansett av eit minne om noko tapt og eit løfte om noko som enno ikkje er (2019). Det rikt samansette landskapet

Lirhus og Markhus har skapt, resonnerer med slike teoretiske framstillingar. Omdreiinga om naturtap med konkrete tilvisingar til raudlista artar i verket kan skapa ein tilhaldsstad der vi kan sjå meir balansert på forholdet mellom natur og menneske, og der påkopling av fleire sansar kan få fram aspekt som den instrumentelle fornufta fortrenger. Det er når mennesket innfører underordning ved å plassere seg sjølv på toppen at den skadelege ubalansen inntreffer.

Hva var det hun sa? er sakpoesi i biletbokformat, der illustrasjonane forsterkar dei estetiske inngangane til sakene det dreier seg om. I omtale av den parataktiske framstillinga viste eg til korleis sideordninga skapte rom mellom orda. I biletboka er det også eit slikt likevektsforhold mellom verbaltekst og bilete som skapar fleire flater og rom ein kan fylle med mening. Romma har ikkje sjølv sakreferanse, men dei er del av verket og viktige for korleis vi forhold oss til sakene biletboka presenterer oss for. Parataksen trenger inn som eit tvisyn, ei eiga form for ettertanke som omfattar både konkrete og metaforiske tydingar. Den gjennomgåande parataktiske strukturen som kjem til syne mellom anna i forholdet mellom verbalteksten og illustrasjonane, i bruken av alfabetet og i sideordninga som prinsipp, resonnerer med ein måte å sjå på naturen på som bryt med ei førestelling om naturen som underordna mennesket. Den kunstnariske framstillinga kan såleis seiast å vise eit vel så verkeleg forhold til naturen, samanlikna med ein instrumentell måte å forhalde seg til naturen på. Når vi les

og denotasjonen

finnes; denotasjonen, dagene, døden

(Lirhus & Markhus, 2014)

og høyrer spørsmål og påstand på same tid, oppstår ein underleggjerande effekt som vekker orda til live så dei igjen blir verkelege for oss og minnar om at språket både har ei denotativ og konnotativ side, og at diktinga kan romme

dei begge. *Hva var det hun sa?* gjer ikkje eit skarpt skilje mellom skjønnlitterære tekstar og andre typar tekstar. Dei ulike registra spelar saman, og får rom i ei poetisk form, der det fleirtydige spelar ei avgjerande rolle. Det fleirtydige i dette verket kan få ein til å tenkje annleis om klimautfordringane og det pågåande artstapet, og det kan gi viktig erkjenning i tilnærminga til ei så kompleks sak som den økologiske krisa.

Litteratur:

Adorno, T. W. (1990). «Parataxis. Om Hölderlins sena lyrik». I *Kris* 39/40, s. 214–229. Foreninga Kris.

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

Claudi, M. (2013). *Litteraturteori*. Fagbokforlaget.

Claudi, M. (2021). Skogens hevn – Ibsens *Vildanden* i naturlig belysning. I M. Axelson, B.B. Opseth, *Fortellinger om bærekraftig utvikling. Perspektiver for norskfaget* (s.103–123). Universitetsforlaget.
<https://doi.org/10.18261/9788215050089-2021-05>

Christensen, I. (1981). *Alfabet. Digte*. Gyldendal.

Culler, J. (2009). «Lyric, History, and Genre». I *New Literary History*, vol. 40, 4/2009, s. 879–899.

Culler, J. (2017). «Lyric Words, not Worlds». I *Journal of Literary Theory*, vol. 1, 1/2017, s. 32–39.
<https://drive.google.com/file/d/oB1fQdAvSA2STcjdLVldzRzdKZEO/view?resourcekey=o-SDwsEYam5aBFVbFoXq52XA>

Den norske artsdatabanken (2021). Norsk rødliste for arter 2021.
<https://artsdatabanken.no/lister/rodlisteforarter/2021>

Equinor (2022). Emneord Gullfaks.
<https://www.equinor.com/no/energi/gullfaks> (01.06.2022)

Fjørtoft, H. (2011). *Jordsanger: Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*. (Doktorgradsavhandling), Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/243740/474330_FULLTEXT01.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Flodin, C. (2009). *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*. Glänta Produktion.

Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. Routledge.

Genette, G. (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.

Goga, N. (2016). «Miljøbevissthet og språkbevissthet. Om ungdomsskoleelevers møte med klimalitteratur». I *Norsklæraren*, 3/2016, s. 60–72. [NL3-16 Goga.pdf \(squarespace.com\)](#)

Goga, N. (2021). «A is for awareness... Fostering interspecies awareness through non-fiction ABC picturebooks», *Scandinavian University Press*. <https://hvlopen.brage.unit.no/hvlopen-xmlui/bitstream/handle/11250/2767885/Goga.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

Heise, U. K. (2016). *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. The University of Chicago Press.

Johannesen, C. M., Longcamp, M., Stuart, S. & Thibault, C.B. (2021). «The look of writing in reading. Graphetic empathy in making and perceiving graphic traces» i *Language Sciences*, no. 4. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0388000121000097?via%3Dihub>

- Johansson, S. A. (2019). «Why Art? The Anthropocene, Ecocriticism, and Adorno's Concept of Natural Beauty». I *Adorno Studies*. Vol. 3. 1/2019. http://www.adornostudies.org/wp-content/uploads/2020/11/s_johansson-final.pdf
- Kittang, A. (2001): Uavgrensande form: Inger Christensens alfabet som kunstverk. I *Blikk på kunst* (red.: Kittang, A., Tygstrup, F., Vaa, A.). Press.
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, 2utg. Routledge.
- Larsen, P. S., Mønster, L. & Rustad, H. K. (2017). Indledning. I P. S. Larsen, L. Mønster & H. K. Rustad (red.), *Økopoesi* (s. 7–14). Alvheim & Eide.
- Ledin, P. & Machin, D. (2018). *Doing Visual Analysis. From Theory to Practice*. SAGE Publications.
- Lirhus, A. & Markhus, R. (2014). *Hva var det hun sa? H//O//F*.
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). Transtekstualitet. I Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (red.) *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utg.). Kunnskapsforlaget.
- Miljødirektoratet (2022). Miljøstatus. Forsøpling av havet. Miljødirektoratet. <https://miljostatus.miljodirektoratet.no/forsopling-av-havet>
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press.
- Mønster, L. (2017). Antropocæn poesi. Et spor i ny skandinavisk digtning. I P. S. Larsen, L. Mønster & H. K. Rustad (red.), *Økopoesi* (s. 159–191). Alvheim & Eide.

Stueland, E. (2016). *700-årsflommen. 13 innlegg om klimaendringer, poesi og politikk*. Forlaget Oktober.

Tønnesson, J. L. (2012). *Hva er sakprosa*. Universitetsforlaget.