

LOUISE MØNSTER
BERØRT FRA INDERSIDEN.
EN LÆSNING AF TUA FORSSTRÖMS SÅNGER

Der findes mange former for gaver og mange måder, hvorpå noget kan være givende. Nogle gaver ser ikke ud af meget. Måske er de endda svære at tage imod og åbne. Men når det først er lykkedes, kan de udfolde sig i uventede dimensioner og med en overvældende styrke. Ikke i det ydre rum, men inde i en selv. Sådan har jeg det med Tua Forsströms digte. Det er vanskeligt at sætte præcise ord på, hvad hendes digte kan – eller rettere, så er det svært at oversætte til det sprog, som i denne sammenhæng er vores. Det, som digtene kan, kan de i høj grad, idet de er digte og dermed unddrager sig vores almindelige tale og rationelle forståelsesrammer. Ikke desto mindre er det længe siden, at jeg har følt mig så tiltalt af en forfatters værk; at jeg har siddet med tekster, der i den grad har sat sig aftryk i mine inderste gemakker, og som jeg har haft så stor lyst til at svare på.

Det kan umiddelbart synes paradoksalt, at Forsströms digte har denne store kraft; lavmælte, undseelige og tilbageholdte, som de på mange måder er. Skal jeg alligevel forsøge mig med en beskrivelse af, hvori hendes digtes store styrke ligger, så tror jeg, at det har at gøre med, at digtene er ekstremt ladede af stemning og atmosfære, og at de ofte opererer i anlensens og det uforløstes grænseområder, som netop i kraft af det slørede og uafklarede har det med at holde os desto mere fast. At de altså virker ved suggestive kræfter og ikke kun er intellektuelt udfordrende; ikke kun appellerer til mening og forståelse; men at digtene i høj grad er sanselige både i deres tone og i deres insisteren på naturen, elementerne og omgivelserne – og at de distribuerer denne sanselighed til læseren. I bogen *Ugly Feelings* (2007) taler Sianne Ngai om den fremmende effekt, som tonen i et værk kan have. I læsningen af en tekst kan man opleve noget, som resonerer i en og skaber en form for affektiv forstærkning, som ikke kan lokaliseres præcist hverken i teksten eller i en selv, men udfolder sig i feltet herimellem (Ngai 2007, 74). Og netop en sådan stærk affektiv impuls synes der at udgå fra Forsströms digte. Når jeg har læst hendes digtsamlinger – og især de senere af dem – har jeg følt mig ført ind i et dunkelt, flerdimensionelt og tidligt vidtudstrakt univers, underlagt naturkræfter, sværtet af melankoli, udsat for sårbarhed og gennemtrukket af længsel. Men også opløftet af digtenes skønhed og enkelhed; rolig og fortrolig i oplevelsen af, at det eksisterende er forbundet, og livet rigt selv i de mindste ting.

Denne tentative bestemmelse af styrken ved Forsströms digte gælder ikke mindst for *Sånger*, som er det af hendes værker, jeg vil se nærmere på. Mere præcist vil jeg foretage en læsning, der forsøger at beskrive bogen i sin helhed og ikke kun som en samling af enkelte digte. Læsningen kunne have været bredere funderet og have rakt ud til bl.a. *Efter att ha tillbringat en natt bland hästar* (1997) og *En kväll i oktober rodde jag ut på sjön* (2013), som *Sånger* optegner nære slægtskaber til, men hvad jeg ikke når i bredden, håber jeg at rette op på ved at komme i dybden med samlingen. Min tilgang er præget af en nærlæsende strategi, som dog ikke er af traditionel nykritisk eller dekonstruktiv karakter. Den orienterer sig ikke mod størrelser som ironi og paradoks eller mod uforeneligheden af forskellige tekstuelle størrelser; snarere kan læsningen kaldes *ambient* eller *atmosfærisk* i den forstand, at den fokuserer på værkets gestaltning af omverdensforholdet og mod den stemning, det skaber og videregiver til sin læser. I Tua Forsströms *Sånger* er der et særligt fokus på jeget i dets forhold til sine omgivelser og en forkærlighed for det ellers oversete og perifere, ligesom der sker en sløring af grænserne mellem indre og ydre, realitet og irrealitet, forgrund og baggrund. Efter at have redegjort for værkets overordnede struktur vil jeg derfor fokusere på aspekter, der vedrører aktanter – herunder forholdet mellem dyr og mennesker – tid og sted, klima og vejr, stemning og tone. I overensstemmelse med det jeg opfatter som kendetegnende for Forsströms poesi, vil jeg i min læsning forsøge at flytte opmærksomheden mod felter, som i traditionelle analyser ofte har været udgrænsede eller marginaliserede.

Teoretisk er jeg primært inspireret af en blanding af Hans Ulrich Gumbrechts forsøg på at lancere begrebet *Stimmung* som en ny læsepraksis og økokritikken, bl.a. sådan som den kommer til udtryk hos Timothy Morton. I bogen *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature* (2012) taler Gumbrecht for en rehabilitering af *Stimmung*, som man på engelsk ikke har en ækvivalent betegnelse for, men oversætter med begreberne *Mood* og *Climate*. Med disse oversættelser tydeliggøres det, at stemningsbegrebet relaterer til såvel en indre følelse som omgivne fysiske forhold. Desuden påpeger Gumbrecht begrebets forbindelse til ordet stemme og herfra videre til det auditive område og musikken, hvis instrumenter man ligeledes stemmer, og som er et fænomen, der i parallel til stemningsbegrebets oscilleren mellem det ydre og det indre både omgiver os og sætter sig i kroppen. Overordnet kan *Stimmung* forbindes med Gumbrechts emfase på *Presence* – eller nærvær – i hans tidligere udgivne bog *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* fra 2004. I begge bøger stilles der skarpt på den æstetiske erfarings evne til at røre os, ligesom der ses en forskydning væk fra de æstetiske værkers meningseffekter til deres nærværsskabende potentiale. Med stemningsbegrebet som ledetråd er det nemlig ikke så meget meningen med teksterne, der er i centrum, som det er den måde, de litterære værker absorberer stemning og atmosfære på, og hvorpå de videregiver dette til læseren og med Toni Morisons

formulering ”touches us as if from inside” (Gumbrecht 2012, 20).

En forskydning væk fra traditionelle læsepraksisser finder man også i Timothy Mortons æstetisk orienterede økokritik og herunder i bogen *The Ecological Thought* (2012). *Interconnectedness* er det mantra, der går igennem værket, og fokuset er dermed på det værendes sammenhæng; på hvordan intet menneske udgør et isoleret væsen, men er uundgåeligt sammenviklet med andre mennesker, dyr, planter og mineraler (Morton 2012, 7). Morton fremhæver desuden den økologiske tænkings betydning for vores tilgang til kunst og litteratur, og her retter han ikke som i en del tidligere økokritiske diskurser primært opmærksomheden mod indholdet. Kunst er ikke kun økologisk ved at tematisere traditionelle økologiske tematikker; kunst er økologisk, allerede idet kunst er noget og gør noget.¹ Den økologiske tanke angår ikke alene, hvad vi tænker, men også selve formen, dvs. hvordan vi tænker (ibid. 4).

I forlængelse af Mortons specificering af *interconnectedness* som *the mesh* og *the strange stranger* – hvorved det betones, at det værendes sammenhæng ikke er harmonisk og veldefineret, men et kaotisk netværk af ikke-identiske og underlige fremmedheder – er det endvidere ikke blot form-indhold-dualismen, der gøres op med. Mortons tænkning repræsenterer en gennemgribende nedbrydning af hierarkier og en bevægelse ind i slørede mellemfelter, hvor mørket, skyggerne, tågen og melankolien hersker. Det er ikke alle aspekter af Mortons tænkning, der passer lige godt på Forsströms digtning, men hos hende finder man ligeledes både formelt og indholdsmæssigt en sammentænkning af mennesker, dyr og omgivelser såvel som en radikal åbenhed, en kontakt med skyggesiderne og en indtræden i mørke, tågede, regnvåde og melankolske landskaber. Af den grund har jeg fundet det givende at have Morton med i bagagen. Med denne oppakning – og lidt til – går jeg i gang.

Komposition

Når jeg insisterer på at læse *Sånger* i sin helhed, har det at gøre med, at værkets 36 titelløse tekster danner et sammenhængende univers. Konkret er samlingen opbygget således, at den indledes af to små digte eller fragmenter, der står nederst på hver sin højre bogside, inden pagineringen begynder ved det tredje digt på side 9. Hermed tildeles der en særposition til de to første tekster, der fremstår som en form for prælude til den øvrige del af værket, men derudover kan man også læse den ’forsinkede’ paginering som udtryk for, at forestillingen

1 ”It exists for instance, as a poem on a page of paper from trees, which you hold in your hand while sitting in a chair in a certain room of a house that rests on a hill in the suburbs of a polluted city. But there is more to its ecological quality than that. The shape of the stanzas and the length of the lines determine the way you appreciate the blank paper around them. Reading the poem makes you aware of the shape and size of the space around you [...] The poem organizes space. Seen like this, all texts – all artworks, indeed – have an irreducibly ecological form” (Morton 2012, 11).

om en fastdefinerbar begyndelse er til forhandling.² En sådan tolkning stemmer overens med den overordnede holdning i værket, hvor tværgående og skjulte sammenhænge ofte perforerer grænserne mellem synligt og usynligt, her og hisset, fortid og nutid, ligesom den korresponderer med Forsströms brug af intertekstualitet både eksternt til andre kunstneres værker og internt i hendes eget forfatterskab. Idet Forsström refererer til såvel andre kunstværker som sine egne tidligere bøger, markeres det nemlig også i selve tekstualiteten, at det nærværende nærer sig af det forudgående.

Sånger afgrænser sig altså på ingen måde hermetisk, alligevel har værket en stærk enhedslig karakter, som bestyrkes af, at der på tværs af teksterne er et væld af genkomne elementer. Blandt de mange krydsreferencer kan man notere, at den første tekst, ”Jag vett du är nånstans ganska nära här och i mörkret glänsar” (upag.), indgår som slutningen på et senere digt (jf. 23), ligesom de indledende ord fra den tredje tekst, ”Jag ser dig ännu” (9), gentages i samlingens sidste digt. Tilsvarende samtaler den anden og næstsidste tekst, idet udtrykket ”en nattlig översättning” (upag. og 41) optræder i dem begge, og således nærmer værket sig en form for cirkelstruktur. Til de mange gentagede aspekter hører desuden enkeltelementer som citrontræet, dyret, bjørnen, katten, haren, hjertet, stationen, museet, regnen og mørket, ligesom der er en udstrakt brug af parallelle sætningsindledere som ”Det finns...”, ”Jag vet...”, ”Kommer en...” og ”Förlåt...” samt gentagelser af markante udtryk som f.eks. ”ett annat distrikt” og ”renhjärtat”.

Som allerede antydet kan den kompositionelle struktur i *Sånger* læses som et korrelat til bogens værensforståelse. Værkets form er betydningsbærende og støtter op om den fremhævelse af sammenhænge og forbindelseslinjer mellem det værendes forskellige aspekter, som digtenes indhold formidler. Ligesom i musikken, der henvises eksplicit til i titlen *Sånger* og i benævnelsen af en etude (41) og akustik (upag.), arbejdes der på flere måder med gentagelsesstrukturer i samlingen. Og i parallel til at regnen optræder som et dominerende vejrlig, opstår der en fornemmelse af noget strømmende, forvandlende og genkommende. Som der siges med umiskendelig reference til Heraklit: ”Allt driver, vi lærde oss det” (40). I Michel Ekmans essay ”Vinden, minnet och det blommande trädet. Tua Forsström, Andrej Tarkovskij och tiden” (2015) fremhæves det da også, at tidens strøm er en gennemgående tematik i Forsströms univers. Men som jeg ser det, er det afgørende, at denne strøm ikke kun opfattes lineært, men også

2 Det bør desuden nævnes, at siden, hvorpå samlingens sidste digt optræder, heller ikke er pagineret. Dog er dette digt opsat på samme vis som de foregående digte, dvs. øverst på siden, og derfor adskiller det sig ikke fra de øvrige i samme grad som de to indledende tekster, der som de eneste er opstillet nederst på siden. At det afsluttende digt ikke har en tilsvarende særposition, fremgår også af den danske udgave af samlingen, som er meget fint oversat af Pia Tafdrup, og hvor man har valgt at paginere siden, hvorpå det sidste digt står.

som recirkulation og understrøm. Nok betoner Forsström tidens irreversibilitet – bl.a. idet hun indoptager Ekelöfs ord ”Man kommer ändå aldrig tillbaka, / ens syn har förändrats” (20) – alligevel bliver hun i sine digte bestandigt ved med netop at vende tilbage til og genbruge de samme motiver og formuleringer, ligesom hun sanser det forgangne og kun delvis synlige i det nærværende. Kompositionen i hendes værk korresponderer på denne vis med en økologisk tanke om altings sammenhæng og kredsløb.

Aktanter

Når man fokuserer på samlingens aktanter, går fornemmelsen af det strømmende, udflydende og sammenhængende igen. Det ses i forholdet mellem jeget og andre personlige instanser såvel som i relationen mellem mennesker og dyr. Det er kendetegnende for værket, at der er et jeg, som fra en ensom og afsondret position forsøgsvis orienterer sig mod andre mennesker, men i øvrigt synes at stå i en tættere relation til skovens dyr. Det er begrænset, hvad man konkret får at vide om dette jeg, men man erfarer, at det er afventende: bl.a. går jeget til jernbanestationen om morgenen uden at få øje på nogen (13). Herudover afsløres der brudstykker af jegets fortid, som knytter sig til noget maritimt samt rejser i såvel nordlige som tropiske egne (19, 26, 27, 36, 38, 39).

Selvom jeget ikke har direkte kontakt med andre mennesker, forholder og henvender det sig til flere. Dels er jeget vendt mod et du. Det er markeret allerede i anslagsteksten: ”Jag vet att du är nånstans ganska nära här och i mörkret glänser” (upag.). Dette dus status er imidlertid heller ikke klar, og det er vanskeligt at afgøre, hvorvidt digtsamlingens duer refererer til en og samme person. Selve tiltaleformen markerer en vis intimitet, men ordet synes uden skarpe afgrænsninger at kunne henvise til både en tabt elskede, en ukendt og et barn. Duet får intet sted konkret skikkelse, omend der knyttes visse – især triste – beskrivelser til det. Således tror jeget, at duet ”är bland alla fattig och sjuk” (22), ligesom det siges: ”Jag tror att du är nånstans utan allt / och nästan aldrig gråter” (23). Efterfølgende udfoldes duets udsatte position i beskrivelsen: ”Om de kastar dig i fångelse / Om de skadar dig / Är det bättre att du stannar kvar i skogen / där man blir vild och strövar bland de / vilda kringströvande djuren” (24). Og i samlingens sidste digt lyder det: ”Jag ser dig ännu, jag känner dig inte, / jag stannar så länge jag kan” (upag.). Uanset hvem det lille ord ’du’ måtte dække over, er det dog tydeligt, at jeget sanser duets usathed og skrøbelighed og påtager sig en slags beskyttende rolle i forhold til det. Således er der også en stærk fornemmelse af forbundenhed fra jegets side: ”Men om du är ensam är jag ensam” (14), siges der et sted.

I modsætning hertil står jegets henvendelser til en form for autoritativ instans, der tiltales via det mere formelle og distancerede ’Ni’. Hvem det nærmere drejer sig om, oplyses ikke, men idet der nævnes et embede og distrikt, får man en fornemmelse af, at der refereres til en myndighedsperson

af en slags, måske en læge.³ I denne relation indtager jeget en underlegen position og beder om tilgivelse for at forstyrre og tage personens tid (11, 15). Endvidere er det kendetegnende for de tre brevlignende digte, der anlægger denne tiltaleform, at de også sprogligt adskiller sig fra resten af teksterne. De er præget af en blanding af floskler og religiøse vendinger som ”alla har nog av sin egen plåga. / Jesus Kristus håller sin hand över / dem som sover och skogens djur” (ibid.), ”hysteri hjälper ingen. / Det lönar sig att vara glad” (ibid.) og ”Herren prövar oss alla” (15). Dog brydes den formelle diktning også via overraskende registerskrift, f.eks. når der i den anden tekst står: ”En blomma utmärks främst av sina sexuella blad. / En puma kallas även ett silverlejon. / Blyvitt är detsamma som silvervitt” (15), og der i det sidste af digtene anføres en række negationer: ”Det finns inga blåbär att plocka i skogen / Rocken saknar fickor, det finns ingen skog” (17). Sproglige registre krydser, offentligt og privat, formelt og poetisk sprog føres sammen.

Både i de digte, hvor jeget henvender sig til et du, og i dem, hvor der refereres til et 'Ni', ses det desuden, at jeget står i en særlig relation til skovens dyr. Denne relation er fremhævet allerede fra samlingens tredje tekst, hvor henholdsvis en bjørn og en ulv optræder, og senere indgår der også en leopard, en puma, en hare og katte, ligesom der sidst i samlingen mere perifert refereres til domesticerede dyr som svin, geder og heste. Dyrenes rolle i samlingen er umiskendelig positiv, og i essayet ”Bondestudentens brev” (2003) beskriver Forsström, hvordan hun oplever, at der er en meget tæt og betydningsfuld relation mellem dyr og mennesker, som dog også er svær at verbalisere. Hun forbinder dyret med noget fundamentalt i mennesket, som det er blevet adskilt fra:

Djurens blickar oroar oss. Det är som om vi kände igen något av oss själva, som ett genetiskt minne av en kontinent som vi inte längre har tillträde till. Ett medvetande före medvetandet, en zon inom oss själva som vi inte kommer åt. En förlorad kunskap. Vi kan bara delvis förstå djurens språk, och de kan troligen bara delvis förstå oss. Vi känner verandra och förblir samtidigt varandras gåtor.” (Forsström 2003, 200)

I *Sånger* lyder en samlende metafor for positiviteten forbundet med dyrene: ”de / kringströvande djuren är renhjärtade” (20), og mere specifikt udfoldes det positive aspekt bl.a. derved, at dyrene optræder som menneskenes hjælpere: ”Det finns ingen plats där man kan stanna / Kommer en björn och vaktar snällt / Kommer en varg och säger” (9), ”Jag ska hämta en leopard åt

3 Lægen nævnes eksplicit som figur i to digte i *En kväll i oktober rodde jag ut på sjön*, der er indledt med versene ”Jag talar om för min läkare” og ”Jag skriver till mina läkare” (Forsström 2012, 13 og 24). Det er naturligvis ikke i sig selv belæg for at hævde, at der også her er tale om en læge. Ikke desto mindre er der så mange intertekstuelle forbindelser mellem værkerne, at det bestyrker synspunktet.

dig / Jag ska hämta en hare” (18) og senere ”Jag har hämtat en hare / Jag har hämtat en leopard / Att det inte ska slåss / i en så liten djurkropp” (35). Især haren indtager en central position, og i flere af digtene beskrives den med en verdensomspændende evne til at bortvejre sorg: ”Haren lyser vit som snö och torkar med en / trasa all världens tårar och regn som / rinner ner längs glaset / Haren torkar natten lång och alla / morgnar med sin trasa” (21) og ”Haren torkar med trasan ivrigt, dess / oförvillade blick” (23).

Overordnet optræder dyrene som en form for totemdyr eller åndedyr, der bringer mindelser om indianske naturforhold og yder beskyttelse og giver trøst til menneskene. Dyrene står op imod og danner et værn mod de magter og farer i samfundet og eksistensen, som flere steder truende trænger sig på. Samhørigheden mellem mennesker og dyr understreges endvidere gennem en udstrakt brug af antropomorfiseringer, hvilket også ses i de netop nævnte citater. Hertil kommer, at det ikke kun er dyrene, der tillægges menneskelige træk; den modsatte bevægelse finder også sted, og således kan man tale om en form for *dyrifisering*, når udtrykket ’en så liten djurkropp’ ovenfor anvendes med reference til den lille pige, eller når duets mulighed for at blive i skoven beskrives med ordene ”där man bliver vild och strövar bland de / vilda kringströvande djuren” (24).⁴ Forsströms digte artikulerer en naturopfattelse, hvor samhørigheden mellem det eksisterendes forskellige former står stærkt. I sin sammentænkning af eksistensformerne nærmer hun sig et økokritisk standpunkt, der gør op med gængse dualismer og herunder hierarkiseringen mellem mennesker og dyr, og – som jeg kommer ind på lige om lidt – også rækker videre ud mod det biologiske og materielle værende.

Imidlertid synes hun i denne henseende ikke at abonnere på Mortons tidligere nævnte mørke økologi, men indtager et mere positivt, holistisk standpunkt. Denne holistiske tankegang tydeliggøres derved, at hendes digte holder sig åbne for fremkomsten af afdøde. Blandt de optrædende aktanter indgår der spøgelse, hvilket vidner om en forståelse af det værende, som ikke kun inkluderer det konkrete og aktuelle, men også fortidens skikkelser. Ligesom dyrene repræsenterer spøgelse dog ikke noget skræmmende eller farligt. Derimod hører vi: ”De vita skuggorna följer oss” (10), ”De döda kom och gick, föreföll vänligt / intresserade, liksom vissa drömmar varnar oss” (36) og ”De döda verkar / omges av en sval temperatur / De rör sig oroligt var de / vill, tunna och förfärligt starka / De äter inte, skakar på huvudet / barnsligt, liknar månsken” (37). Det er ikke så meget Mortons fremmedhed, der betones her. Snarere er fortrolighed et nøgleord.

Tid og sted

Med fremhævelsen af digtenes glidninger mellem dyr og mennesker, biologi

⁴ Dyrifiseringen rækker også ud mod omgivelserne, idet der et sted står: ”Takfläkten lät som när svanar / lyfter från vannentan” (38).

og materialitet, det levende og døde, står det også klart, at digtene positionerer sig i et mellemfelt mellem realitet og irrealitet, virkelighed og drøm. Det korresponderer med, at natten er det mest gennemgående tidslige element. Ordet nævnes i tolv af de i alt 36 digte, og derudover tales der flere steder om mørket, månen og drømme, som ligeledes knytter sig til natten. Natten er selvsagt et betydningsladet tidspunkt. Det er tiden, hvor grænserne mellem det synlige og usynlige sløres, hvor andre såvel imaginære som konkrete væsner kommer i spil, og hvor drømmen og det ubevidste sjæleliv fortrænger den dagklare bevidsthed. Hos Forsström opfattes dette tidspunkt uden tvivl positivt. Allerede den anden tekst antyder det, idet en central passage lyder: "Det finns en nattlig översättning där vi är / vad vi är: inlandsregnskog, sten, långsamt / strömmande vatten" (upag.). Hermed påpeges det, at der i natten finder en form for transformation eller parallelgestaltning sted, hvor menneskene befries fra deres vanlige, afgrænsede identitet og – som jeg netop antydede – flyder sammen med den grundlæggende, materielle verden; her skovene, stenen og vandet. I pagt med økokritikkens udvidede værensforståelse understreges nærheden mellem de menneskelige og ikke-menneskelige former, og menneskenes essentielle væren lokaliseres i dets samhørighed med naturen og materialiteten.

Det er kendetegnende for *Sånger*, at rammerne for vores almindelige, relationelle forståelse af verden overskrides. Det betyder ikke, at samlingens digte ikke beskriver nogen konkret virkelighed, men der spores unægtelig en forkærlighed for det oversete og skyggesiderne; for det vi i vanlig forstand ikke har adgang til. Værkets stedlige spektrum er bredt og går fra konkrete angivelser som "Lance, det militärgråa fartyget ute i isen" (19)⁵, "Mama/ Mercedes fina hus" (39) og "kaptenernas hus" (27) over benævnelser som "trädgårdar i regn" (upag.) og "järnvägsstationen" (13) til abstrakter som 'mørket' og 'et sted'. Med undtagelse af benævnelsen af "Barents hav" (19) og "Finland" (30) er der ingen specifik geografisk forankring, og idet forekomsterne af forskellige dyr og planter kan henføres til både nordlige og sydlige himmelstrøg, sløres den geografiske forankring yderligere. Til trods for samlingens vidtstrakte rumlighed er der dog nogle steder, der træder tydeligere frem end andre. Blandt dem står skoven, stationen og museet.

Skovens rum indtager en central position. Skoven er på én gang en konkret størrelse i naturen og noget, der er blevet tilskrevet så mange

5 I "Bondestudentens brev" kan man læse, at Lance refererer til navnet på et skib, som i 1998 førte en forskningsekspedition til Svalbard. Forsström fik mulighed for at komme med på denne ekspedition, og i essayet skildrer hun en underfuld oplevelse, hvor besætningen efter en lang rejse ankom til Vitön. Først afholdt en mælkætæt tåge dem fra at gå i land, men som med et trylleslag forsvandt den, og i klart solskin kunne besætningen da sejle mod land og opleve den uforstyrrede natur, inden tågen kom tilbage og indhyllede øen på ny (Forsström 2003, 201f.).

symbolske betydninger, at den ved sin optræden i litterære tekster allerede i udgangspunktet er fikionaliseret. Eller måske rettere psykologiseret, for som regel er skoven blevet tolket i eksistentielt og psykologisk øjemed, og ligesom natten er den mørke, uigennemtrængelige skov ofte blevet opfattet som en repræsentation af det ubevidste og mystiske i mennesket. Hertil kommer, at mens skoven på den ene side er blevet set som udtryk for det vilde, fremmede, mørke og farlige, så er den på den anden side blevet forbundet med positiv skovensomhed og oprindelig naturbundethed. I *Sånger* mødes flere af disse betydninger. Skoven nævnes ikke særligt mange gange, alligevel føles dens rum særdeles nærværende. Det skyldes bl.a., at de mange vilde dyr forbindes med den i beskrivelsen ”skogens djur” (11), og at skoven skildres som duets tilflugtssted i den tidligere citerede passage: ”Om de kastar dig i fångelse / Om de skadar dig / Är det bättre att du stannar kvar i skogen” (24). Her fornemmer man tydeligt, at skoven giver ly mod en udefrakommende trussel.

Det er gennemgående, at samlingen stedligt er forankret i periferien. Det behøver man måske ikke umiddelbart at tillægge så meget betydning, men set i sammenhæng med beskrivelserne af digtenes aktanter synes det dog oplagt at vinkle ud fra et økologisk synspunkt, hvor man netop forsøger at overskride antropocentrismen. Som Michel Serres skriver i *Naturpagten* (1990) er det afgørende, at vi placerer ”tingene i centrum og os selv i periferien, eller snarere overalt og os selv blandt dem” (Serres 1993, 61). Den anti-hierarkiske, anti-dualistiske og anti-anthropocentriske holdning har altså også et stedligt korrelat, idet orienteringspunktet i samlingen ikke er byerne og magtens centre, men randområderne repræsenteret af skoven og de små byer. At vi finder os i periferien, ser vi ligeledes i beskrivelsen af stationen, der traditionelt er et livligt knudepunkt for trafik, men som her har modsat fortegn og tager form af øde småbystationer. Til trods for at fraværet fremmanes i Forsströms skildring af stationen, er dette sted ikke udelukkende negativt tonet. Håbefuldheden og det forhold, at ”kaffet smakade gott” (13) nævnes også. Nok er relationen til andre mennesker, som kommenteres i forbindelse med stationerne, enten flygtig – ”Det är roligt att hälsa på sin familj och / ta seg sedan tillbaka” (10) – eller ikkeeksisterende, idet jeget ikke får øje på nogen (13), men jeget synes at have affundet sig hermed. På trods af situationen fremstår jeget tålmodigt og håbefuldt.

Tilsvarende vrangvendt er skildringen af museet, idet der heller ikke her fokuseres på dette sted som et livligt, kulturelt centrum. Tværtimod opsøges museet ved nattetide, og der dvæles ved dets skyggesider. Ordet *museum* har rødder i det græske ord *museion*, der er betegnelsen for en helligdom viet til de ni mus for videnskab og kunst, som selv etymologisk er knyttet til fortiden, idet ordet *mousa* kan betyde ’den der erindrer’. Det stemmer overens med, at museer fungerer som steder, hvor fortiden gøres nærværende, og som samlingens forekomst af spøgelse påpegede, er fortiden i høj grad levende hos Forsström. I et af digtene refereres der således indforstået til ”vad som inträffar

i statens konstmuseum / om natten när alla har gått och / ingen säljer biljetter” (12), hvilket et andet digt elaborerer videre på i beskrivelsen: ”Om natten kostar inträdesbiljetterna ingenting / och ingen säljer biljetter” (31), og i det følgende digt hører derpå vi om ”de / tålmodiga porträtten i statens konstmuseum / för bildkonstens bevarande och alla / anläggningar som utlokaliseras i den / lysande gröna natten under månen” (32). Her besjæles portræterne, og det antydes, at en anden, skjult verden lever under nattens horisont.

Endelig skal det nævnes, at den plastiske forståelse af omverdenen – selve det forhold at grænserne mellem indre og ydre, drøm og virkelighed, irrealitet og realitet perforeres – får et meget konkret udtryk i værket, idet *omgivelser* bliver til *indgivelser* og omvendt. Det ser man i sammenstillingen ”Huden är ett ljust pergament / Sprickor i isen som skimrar” (25), som siden videreudvikles i digtet ”Det ljusa pergamentet är hud / med linjer, ljusa transparenta kartor / Spricka i isen, tilltygat hjärta / Fartyget Lance bland isen” (29). I Forsströms digte er der ofte en åben syntaks, som sideordner frem for at markere underordninger og kausalrelationer; ikke desto mindre bevirker nærheden mellem udsagnene, at man læser dem i forbindelse med hinanden. Huden og isen med deres linjer og revner paralleliseres, og huden bliver som kort, man bruger til at navigere med. De ydre og indre omgivelser smelter sammen.

Senere i værket optræder hjertet på ny i verset ”Illa tilltygat hjärta” (40), og i samme korte digt står linjen ”Fördunklas inte Förvillas av ingenting” (ibid.). Her er det centralt, at ord som formørkelse og forvildelse har såvel en konkret, fysik forankring som en abstrakt, psykologisk. Formørkelse er både et vejrligt og et sjæleligt fænomen, og tilsvarende kan man fare vild i både konkret og overført forstand – for ikke at sige, at man hos Forsström kan blive vild som skovens vilde dyr.

Klima og vejr

Med disse observationer in mente kan vi nu bevæge os ind på det punkt, der handler om den stemning og atmosfære, som præger værket. Det vil jeg gøre ad to trin: ligesom Gumbrecht påpeger, at ordet *Stimmung* i sin engelske variant opdeles i *Climate* og *Mood*, vil jeg først afsøge det vejr, som præger samlingens ydre rum, for derpå at kommentere på de mere sjælelige eller følelsesmæssige forhold vedrørende stemning og tone. Som diskussionen af begreberne formørkelse og forvildelse gjorde klart, er det dog vigtigt at fastholde, at de fysiske og sjælelige fænomener ikke kan adskilles skarpt fra hinanden.

Det er ikke til at komme udenom, at vejret har en fremtrædende position i *Sånger*. Og selvom vi enkelte steder hører om lys og varme, er det nogle helt andre vejrfænomener, der dominerer, nemlig regn, mørke, blæst og kulde.⁶ Mørket står selvsagt i nær forbindelse med digtsamlingens tidslige forankring i natten

6 I erindringsdigtene med tilknytning til varmere, tropiske himmelstrøg gentages det da også, at vi her befinder os i et andet klima (36, 39).

og knytter sig som sådan til skildringen af det, jeg har kaldt skyggesiderne. Det er gennemgående, at Forsström blænder op for det, der udfolder sig i mørke og under nattens horisont, hvilket dog også betyder, at konturerne ofte er slørede, og at der opereres med anelser og drømmeagtige syner mere end med konkrete, dagklare fremtrædelser. Det mest prægnante vejrlig i samlingen er imidlertid regnen. I seks af samlingens tekster nævnes regnen eksplicit, og dertil er der flere digte, hvor den indgår indirekte i beskrivelser som "Det skymmer och stänker från bilarna" (22) og "vattenpölarne" (30), eller hvor nedbøren har fået form af "Dimma, hagel Isstormarna" (33). I Forsströms univers er man udsat for vejr, og Michel Ekman skriver tilsvarende i det tidligere nævnte essay:

Människan i tidens ström, uttryckt genom naturen, är ett av hennes mest närvarande teman. Det gestaltas ofta genom vinden som blåser eller vattnet som strömmar. De blir tecken både för tidens gång och för människans konfrontation med de materiella omständigheter som omger henne."

(Ekman 2015, 172)

I parallel til tiden er der noget ubønhørligt over vejret: det er et vilkår, som vi ikke kan kæmpe imod, men må affinde os med.⁷ Hvor Ekman synes at betone den negativitet, der knytter sig til de vejrlige fænomener (han skriver et andet sted, at vinden, regnen, tågen og sneen pisker menneskene og dermed konkretiserer, hvordan det er at være udsat for forgængelighed (ibid., 155)), mener jeg imidlertid, at det også på dette punkt er svært at foretage entydige valoriseringer. Ligesom de vilde, omstrefjende dyr beskrives som renhjertede, gør regnen det nemlig: "Det regnar och vita blommor doftar i / regnet och regnet är renhjärtat, som de / kringströvande djuren är renhjärtade" (20). Derudover skildres regnen med en rensende effekt: "Men det måste ju inte vara bra utan / renhjärtat och regnet är renhjärtat, regnet sköljer / bort damm och flagorna av dålig målarfärg" (16).

Forestillingen om det renhjertede synes at relatere til en form for uskyldstilstand og transcenderer som sådan godt og dårligt, hvilket det ovenstående citat vidner om, idet det markerer en forskel mellem det gode og renhjertede. Begreberne om skyld samt godt og dårligt i moralsk forstand synes da også at være specifikt forbundet med mennesket og relaterer i en kristen forståelse til syndefaldsmyten og den bevidstgørelse, som her finder sted. For naturen eksisterer sådanne begreber derimod ikke, og for så vidt som man kan tale om en skabelsesberetning i samlingen, er denne ikke religiøs, men materielt forankret: "Kommer en björn och berättar / hur molnen uppstår och blåsten uppstår / Materiens täthet och förvandlingar" (12). Selvom der er kristne reminiscenser i *Sånger*, synes værket først og fremmest at fundere sig

⁷ Ligheden imellem tiden og vejret betoner Serres også, idet han nævner, at man på fransk anvender ordet *temp* både for tiden og vejret (Serres 1993, 51).

på en slags universalistisk ontologi, hvor forståelsen af sammenhængen mellem og ligestillingen af det værendes former er central. Metrologi og kosmologi synes at gå forud for religiøse forklaringsmodeller.

Ligesom jeg tidligere har været inde på, hvordan dyrene antropomorفيرes i værket – og hvordan menneskene dyrificeres – gælder det i beskrivelsen af regnen som renhertet, at den forbindes med en følelsesmæssig uskyld, som ikke normalt er vejr-fænomener forundt. Endnu et prægnant eksempel på sammenføringen af vejr og menneske ses i beskrivelsen af duet: ”Ditt hår rinner svart och blått som vatten” (22). Her fremstår mennesket helt konkret som undergivet og indskrevet i naturen og vejret. Klimaet er ikke kun noget, der omgiver os; det trænger ind i og mærker os. Og fra vejrets påvirkning på vores krop går der en lige linje til vores sjæl. Meteorologi og sjæleliv hænger tæt sammen, og som læser påvirkes man ligeledes af den stærke sanselighed, som affødes af samlingens mange beskrivelser af klima, vejr og lys. Som jeg indledningsvis nævnte, kan man ved læsningen af *Sånger* føle sig sværtet af melankoli, udsat for sårbarhed og gennemblødt af længsel.

Stemning og tone

Hermed er vi ved den anden dimension i Gumbrechts begreb om *Stimmung* og det sidste punkt i min analyse, nemlig det der angår spørgsmålet om indre eller følelsesmæssige tilstande. Jeg vil herunder se nærmere på de følelser, som udtrykkes i digtsamlingen, og på teksternes syntaktiske strukturer og sproglige tone. Gumbrecht anfører meget interessant, at ikke kun vejret, men også musikken ofte mobiliseres, når æstetiske værker forsøger at fremmane en bestemt stemning (Gumbrecht 2012, 4). Vi kender det i særdeleshed fra film og brugt af underlægningsmusik, men lyrik er også musikalsk bl.a. i kraft af lyrikkens sproglige og lydige dimension. Lyriske værker er stemningsskabende ikke alene ud fra det, der beskrives i teksterne, men også på grund af deres sproglige diktion, der virker bagom den rationelle forståelses grænser.

I *Sånger* benævnes en del forskellige følelser, tilstande og stemninger. Det drejer sig om bl.a. venlighed, håbefuldhed, lidelse, hysteri, glæde, ensomhed, forvildelse, sorg, fattigdom, sygdom, forvirring, gråd, fortrædelighed, stumhed, afmagt, sørgmodighed, savn og taperhed. Af disse dominerer følelsen af fravær, savn, sårbarhed og ensomhed; af at være ladet tilbage eller selv holde sig tilbage. Imidlertid ses der ikke med entydigt negative øjne på de beskrevne tilstande og situationer; som jeg har nævnt tidligere, er der snarere en accept af, at det er sådan, det forholder sig, og et forsøg på at få det bedste ud af det, der trods alt er. Der er altså ikke en akut fornemmelse af at være i affekt, men en mere reflektiv og afklaret holdning til den aktuelle tilstand. Og præcis dette træk af refleksivitet såvel som det distancerede forhold til de skildrede følelser bevirker, at værket gennemsyres af en melankolsk stemning.

I artiklen ”Melancholy as an Aesthetic Emotion” (2003) redegør Emily Brady og Arto Haapala mere specifikt for, hvori den melankolske tilstand består, og her

fremhæver de netop, at refleksiviteten er melankoliens kendetegn. Endvidere skriver de, at melankoliens refleksive karakter ”lies in the fact that its objects are often indirectly experienced through memories, thoughts or imaginings related to an absent object” (Brady 2003). Et forhold som unægtelig stemmer overens med *Sånger*, hvor der er mere erindring, anelse, fornemmelse, forestilling og drøm end aktuelt nærvær. Synspunktet har tråde tilbage til bl.a. Julia Kristeva, som i *Soleil Noir. Dépression et mélancolie* (1987) ligeledes sætter fokus på relationen mellem melankoli og kunstnerisk kreativitet. Kristeva forstår således melankolien som resultatet af en ufuldbyrdet sorgproces, som kunsten kan være en vej til at viderebearbejde. Med en æggende formulering beskriver hun, at enhver skrift er præget af et begær, som har sin rod i en bagvedliggende melankoli: ”dersom det ikke findes nogen skrift som ikke også er forelsket, findes det heller ingen imaginasjon som ikke åpent eller i hemmelighet er melankolsk” (Kristeva 1994, 23).

Til forskel fra følelsen af sorg, som man befinder sig midt i, er melankolikeren på distance af ’det tabte’, og denne distance muliggør, at den negative følelse ikke længere står alene. Tværtimod er melankoli ifølge Brady og Haapala en blandet følelse, hvor negative og positive sentimenter krydser hinanden. Modsat Kristeva, der ikke skelner mellem depression og melankoli, finder de det derfor relevant at indføre en sondring, som betoner, at melankolikeren til forskel fra den depressive ikke er lammet af mangel på energi og handlekraft. Tværtimod er den melankolske tilstand ofte æstetisk og intellektuelt produktiv, hvilket tilfører den et sødmefuldt aspekt. Brady og Haapala skriver:

When we feel depressed we feel unmotivated, unable to complete even the simplest task and unable to see any way forward. It is a pessimistic state that involves pain. By contrast, melancholy is not such a debilitating mood, rather it involves the pleasure of reflection and contemplation of things we love and long for, so that the hope of having them adds a touch of sweetness that makes melancholy bearable (while misery is not). Its reflective or thoughtful aspect also makes it somehow productive. (ibid.)

I den melankolske tilstand er der rum for, at vi kan takle de triste og smertefulde aspekter i vores liv, og her træder kunsten ikke mindst ind som et produktivt rum for refleksion. *Sånger* kan som sådan ses som en melankolikers vidnesbyrd. Værket er på mange måder en beskrivelse af den blandingstilstand af længsel, tristesse, stille opløftelse og hårdført håb, som kendetegner det melankolske temperament.

Det melankolske islæt er tydeligt i digtsamlingens beskrivelser af såvel aktanter som steder og vejrlig. Jeg skal ikke gentage det, jeg allerede har skrevet, men overordnet ses en melankolsk typologi, der henhører til beskrivelserne af ensomhed, fravær, mørke, regn og tåge. Vi er i en verden, hvor konturerne er udflydende, hvor skarpe grænser og distinktioner forsvinder, hvor forgrund

og baggrund, omgivelser og indgivelser flyder sammen. Som Timothy Morton fremhæver i “Here Comes Everything: The Promise of Object-Oriented Ontology” (2011) er melankoli “the default mode of subjectivity: an object-like coexistence with other objects and the otherness of objects—touching them, touching the untouchable, dwelling on the dark side one can never know, living in endless twilight shadows.” (Morton 2011, 176)

Som antydet er der imidlertid ikke kun tale om en melankolsk semantik i værket. Melankolien kan også afsøges i værkets tonalitet – i selve dets sprogholdning. I *Soleil Noir* beskriver Kristeva det melankolske temperaments sprogholdning som præget af forsinkelser, ellipser, afbrydelser og lakuner. Sorgen perforerer syntaksen og fylder tegnene med affekter, der kommer til udtryk gennem bl.a. rytmer, gentagelser, tvetydigheder og associativ originalitet (Kristeva 1994, 54). Og på det sproglige niveau gælder det tilsvarende for *Sånger*, at syntaksen er åben, udflydende, tvetydig og dunkel. Når man læser digtene lægger man straks mærke til de mange markante enjambementer, til brugen af contre rejte og blankt rum mellem ordene, ligesom det er gennemgående, at udsagnene ikke afrundes i komplette helmeninger. Derimod overlades det til læseren at fuldføre og sammenbinde det fremstillede. Et konkret eksempel kan illustrere det:

Jag ser dig ännu i mörkret
Det finns ingen plats där man kan stanna
Kommer en björn och vaktar snällt
Kommer en varg och säger

Det mörka röda blodet i venerna
Det klare röda blodet i artärerna
Och det finns ingen dröm så vaken
att man kan stanna där
(s. 9)

I dette digt står syv ud af de otte vers med stort begyndelsesbogstav, som indledte de hver en helsætning. Imidlertid kan flere af sætningerne ikke grammatisk stå alene, og selvom ortografien antyder noget andet, læser vi dem derfor sammen. Det er bl.a. tilfældet i den første strofe, hvor vi først opfatter de to indledende vers som selvstændige udsagn, men efterfølgende (på grund af det afsluttende ord ’säger’) ledes til at knytte udsagnet i det andet vers til dyrene, der optræder i vers tre og fire. De anaforiske strukturer i disse sidste to vers går derpå igen i den anden strofes to første vers (uden at forbindelsen mellem de semantiske felter vedrørende dyr og blod er medieret), hvorefter spørgsmålet om at finde et sted, hvor man kan blive, på ny tages op, og dét endnu engang i negeret form. Fornemmelsen af stedløshed og hjemløshed, som den første strofe lokaliserer i et ydre rum – mørket – føres dermed i den anden strofe ind i de indre gemakker

– drømmen – der i paradoksale vendinger siges ikke at være vågen nok til at kunne tilbyde ophold.

I digtet er der med andre ord ikke blot på indholdssiden en fornemmelse af udsathed, mørke, midlertidighed og hjemløshed. Den slørede referentialitet, de uventede forbindelser mellem beskrivelser og aktanter samt de paradoksale vendinger bidrager også hertil. De sproglige udsagn kan selv beskrives som udsatte, foreløbighed, ustabile og hjemløse, og ligeledes i kommunikativ forstand befinder vi os således i *Sånger* i det dunkle og på kanten af det fælles. Værkets grundtone af melankoli, eksistentiel rodløshed og hjemløshed stemmer overens med de afknappede, ufuldbyrdede, antydede og lavmælte sætninger, for ikke at sige med de mange mørke vokaler og konsonanter – i dette digt ä, ö, o, m og n. Tonaliteten er præget af en afdæmpet mol, hvor lyse toner iblandt dukker op og forsvinder igen.

Afrunding

I denne artikel har jeg argumenteret for en læsning af *Sånger*, der orienterer sig mod værket som et samlet hele og anlægger en næranalyserende optik, der ikke kun fokuserer på traditionelle tekstanalytiske komponenter som komposition, aktanter, tid og sted, men har et vågent øje vendt mod forhold vedrørende digtenes stemning og herunder mere specifikt den atmosfære og tone, som skabes på baggrund af værkets beskrivelser af vejr og følelser samt understøttes af dets sprogholdning. Det er et gennemgående træk, at Forsström i *Sånger* gør op med vante dualismer og hierarkiseringer og i stedet præsenterer en horisontal og holistisk tilværelsestolkning, hvor mennesker, dyr og materialitet stilles lige. Mennesket fremstår ikke som altings centrum, men snarere som en del blandt det øvrige værende. Tilsvarende skildres en nær sammenhæng mellem det levendes former og omgivelserne. Som jeg har vist, glider de indre og ydre landskaber ofte sammen, og især beskrivelserne af vejrforhold som regn og mørke fremstår som prægnante markører af både ydre og indre tilstande.

Såvel disse aspekter som det træk at Forsströms digte generelt positionerer sig i periferien, gør det oplagt at anskue værket ud fra en økokritisk vinkel, hvor der sættes spørgsmålstegn ved gængse synsvinkler, magtforhold og hierarkier. Samtidig er det vigtigt at understrege, at Forsström ikke fremsætter nogen højlydt kritik – hun er på ingen måde aktivistisk eller i båd med de mere højroastede og apokalyptiske økokritiske digtere, som præger den aktuelle litterære debat. På en lavmælt måde og fra en tilbagetrukket position peger hun ikke desto mindre på muligheden af at anlægge andre perspektiver end dem, som repræsenteres af den herskende antropocentrisme. I sine digte kaster hun lys over det, som ofte overses; hun opsøger i flerfoldig forstand eksistensens skyggesider og retter opmærksomheden mod det udsatte, hjemløse og skrøbelige; mod det, der befinder sig på kanten. Det sker på indholdsplanet, men i høj grad også i kraft af digtenes form, idet labiliteten, dunkelheden og hjemløsheden ligeledes er af sproglig og syntaktisk karakter.

Kan Forsströms digte på mange måder beskrives som slørede og dunkle, er de dog ikke af den grund lukkede. Snarere er de udtryk for en fundamental åbenhed; for et forsøg på at åbne sig for en videre værensforståelse end den, vi normalt byder ind med. Timothy Morton taler kongenialt om, at den økologiske tanke fordrer, at man forholder sig radikalt åbent, og videre fremhæver han, at kunsten har en væsentlig rolle, idet den kan få os til at stille spørgsmål til virkeligheden og italesætte det, der ikke kan siges i andre sammenhænge (Morton 2012, 8 og 12). For *Sånger* gælder det ligeledes, at en af værkets store kvaliteter er, at det får os til at spørge til og tænke over virkelighedens beskaffenhed og de synvinkler, hvormed vi normalt betragter det værende. Og ikke blot *tænke* over det: værkets markante sanselighed, som bl.a. opstår på baggrund af dets beskrivelser af vejr og følelser samt af dets særegne tonalitet, tilbyder en æstetisk erfaring af at befinde sig i dette rum. Med Toni Morisons tidligere nævnte formulering berøres vi som fra indersiden og oplever selv at være stedt i tilværelsens skyggeregioner, udsatte og gennemblødte. Fra denne position udgår der et stille imperativ om også at handle anderledes; at nære større omsorg for det værende i al dets forskellighed. Det er en gave, vi har mulighed for at give videre.

Litteratur

- Brady, Emily og Arto Haapala 2003. "Melancholy as an Aesthetic Emotion" in *Contemporary Aesthetics* 1. Findes på <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214>
- Ekman, Michel 2015. "Vinden, minnet och det blommande trädet. Tua Forsström, Andrej Tarkovskij och tiden" i *Harens almanacka*, Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Forsström, Tua 2003. "Bondestudentens brev" i *Femfinlandssvenska författarskap*, Ekenäs: Ekenäs Tryckeri
- Forsström, Tua 2006. *Sånger*, Helsingfors: Söderströms og Brutus Österlings Bokförlag Symposion AB.
- Försström, Tua 2012. *En kväll i oktober rodde jag ut på sjön*, Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2012. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, Paolo Alto: Stanford University Press.
- Kristeva, Julia 1994. *Sort sol. Depression og melankoli*, Frederiksbjerg: DET lille FORLAG. Oversat af Agnete Øye efter *Soleil Noir. Dépression et mélancolie* (1987).
- Morton, Timothy 2011. "Here Comes Everything: The Promise of Object-Oriented Ontology" i *Qui Parle* 19 (2).
- Morton, Timothy 2012. *The Ecological Thought*, Harvard: Harvard University Press.
- Ngai, Sianne 2007. *Ugly Feelings*, Havard: Havard University Press
- Serres, Michel 1993. *Naturpagten*, København: Rhodos. Oversat af Per Aage Brandt efter *Le contrat naturel* (1990).