

AUÐUR AÐALSTEINSDÓTTIR

Pósthúmanískir draumar

– karlar, konur og náttúra í listamannaþrileik
Gyrðis Elíassonar

Sorgarmarsinn er viðeigandi titill á lokabókina í þrileik Gyrðis Elíassonar um karllistamenn – málara, rithöfund og tónsmið – sem eru ekki aðeins einmana og fálátir heldur virðast á mörkum þess að vera lifandi að því leyti að þeir hafa dregið sig úr daglegu amstri og samskiptum við annað fólk og einangrað sig með náttúrunni og tilraunum sínum til sköpunar. Þótt bækurnar standi fullkomlega fyrir sínu ef þær eru lesnar sem sjálfstæð verk gefa hinar fjölmörgu tengingar milli þeirra og samhengi við önnur verk sem Gyrðir hefur skrifað undanfarinn áratug dýpri innsýn í endurtekin þemu sem þar er að finna. Hér verður fjallað um þau stef og mótíf í ljósi tveggja nátengdra (og stundum samtvinnaðra) tegunda bókmennta sem þrileikurinn tekst á við: verka um hlutskipti listsnillinga og skrifa um fólk sem einangrar sig í kofum og beinir athygli að tengslum sínum við náttúruna. Innan beggja bókmenntagreina hefur mótast hefðarveldi (kanón) sem fylgir þeirri vinsælu forskrift að halda að mestu leyti á lofti verkum eftir karlhöfunda og leitast greinarhöfundur við að sýna að verk Gyrðis bregða ekki aðeins írónísku ljósi á karllægar áherslur þessara hefða, heldur megi lesa úr verkunum djúpstæða gagnrýni á tvíhyggju sem ógni mannlegri sálarheill og tilveru en jafnframt umhverfi mannsins og heiminum öllum.

I

Fyrsta bók þrileiksins, *Sandárþókin* (2007), hefst á því að aðalpersónan, listmálari sem býr einn í hjóllýsi við Sandána, gengur meðfram ánni og finnur eins og vanalega „til einkennilegrar gleði þegar ég var kominn svo langt inn



Ritid
2. tbl. 20. árg. 2020 (215–264)
Ritrynd grein

© 2020 Ritid, tímarit Hugvísindastofnunar
og höfundur greinarinnar

Útgefandi:
Hugvísindastofnun Háskóla Íslands,
Sæmundargötu 2, 102 Reykjavík

Birtist á vefnum <http://www.ritid.hi.is>.
Tengiliður: ritid@hi.is

DOI: 10.33112/ritid.20.2.9
Birt samkvæmt skilmálum
Creative Commons BY (4.0).

á milli trjána að ég sá ekkert nema stofna og greinar; það var sem græni liturinn slakaði á innri spennu“.¹ Milli trjána sér hann þó ýmislegt annað. Upplifun hans í gönguferðinni kynnir til sögunnar umfjöllunarefnin sem tekist verður á við í þessari grein og eru meginþemu í næstu bókum Gyrðis, ekki aðeins öðrum og þriðja hluta þríleiksins, *Suðurglugganum* (2012) og *Sorgarmarsinum* (2018), heldur einnig smásagnasafninu *Milli trjána* (2009) og ljóðabókinni *Nokkur almenn orð um kulnun sólar* (2009).

Fyrst gengur málarinn fram á unga konu í rauðri regnkápu, sem situr í skógarrjóðri og virðist „í djúpri hugleiðslu“, hika „við að trufla hana þarna í sameiningu sinni við allífið“ og lætur sér „nægja að stara á hana með velþóknun nokkra stund“ (*Sb.* 12). Hann sér einnig för eftir traktor og á brekkubrún sér hann Sandána og í fjarska stóra jökulá. Yfir öllu gnæfir eldfjall þar sem gos er talið yfirvofandi en málarann hefur einmitt „alltaf langað til að sjá eldgos“ (*Sb.* 13). Það síðasta sem hann sér áður en hann snýr til baka eru tvær grafir hlið við hlið; leiði skógræktarmanns og hestsins hans. Við fáum innsýn í það hversu tamt málaranum er að dvelja í meðvitund um nálægð dauðans þegar hann segist frekar stunda hugleiðslu þarna „en uppi á hæðinni þar sem rauðklædda konan hafði verið“ (*Sb.* 13). Hann verður samt sem áður eirðarlaus af tilhugsuninni um konuna og fer aftur í rjóðrið en finnur „til óljósra vonbrigða“ þegar hún er horfin eins og „huldukona“ (*Sb.* 14). Á leiðinni heim rifjar málarinn upp draugasögu um „að á haustkvöldum færu þrír menn á dökkum hestum þeysandi inn í dalinn, reiðmenn af öðrum heimi, og minntu á kollega sína úr Opinberunarbókinni, nema þann fjórða vantaði“ (*Sb.* 14). Hann veltir því fyrir sér hvort þetta hafi verið „Skyttarnar þrjár, afturgengnar á þessum ólíklega stað“ og hvort „Dumas, höfundurinn sjálfur“ hafi verið með í upphafi en „dottið af baki og orðið eftir einhversstaðar niðurfrá, jafnvel þar sem hjólhýsabyggðin var núna, og reikaði þar um villtur í tíma og rúmi“ (*Sb.* 14–15). Í kjölfarið stígur hann inn í hjólhýsið sitt.

Gönguferð málarans í skóginum verður að ferðalagi „gegnum myrkviðinn í eigin sálarlífi“ (*Sb.* 18). Hann tengir konuna við allífið og gengur jafnframt inn í þá hefð að vilja nota hana jafnt sem náttúruna sem fagurfræðilegt viðfang, í þessu tilviki sjónrænt viðfang. En konan gengur (bókstaflega) út úr þeirri samsömun og um leið táknar hún, eins og rauði liturinn gefur til kynna, lífið sjálft sem ekki er hægt að frysta í pastoralískum myndfleti heldur ferðast stöðugt áfram í ferli sem listamaðurinn horfir á en lætur sífellt ganga

¹ Gyrðir Eliásson, *Sandárbókin*, Akranes: Uppheimar, 2007, bls. 11. Hér eftir verður vísað til blaðsíðutals *Sandárbókarinnar* í meginmáli með skammstöfuninni *Sb.*

sér úr greipum. Hann notar áhorfið á konuna sem eins konar kveikju sem vekur þrá og kemur af stað hreyfingu en til þess að þjóna þeim tilgangi þarf hún sífellt að vera utan seilingar. Í kjölfarið sér hann ummerki eftir ökutæki, tákn hins hraðskreiða nútíma sem hvergi er hægt að komast alveg undan, og fyrri náttúruhamfarir, en möguleikinn á að þær endurtaki sig skapar, líkt og ökutækin og konan, mögulega spennu og kraft sem listamaðurinn reynir stundum að nýta sér í sköpuninni. Þær tilraunir eru þó hálfvolgar, því þrátt fyrir að á milli trjáanna leynist spenna, nútími, hraði, hamfarir, órói og þrá einbeitir hann sér að því að mála sjálf trén og reynir að fanga annars konar lífskraft þeirra; tilveru sem felur í sér andstaðu hreyfingar, sem og slökun spennu og þrár. Til þess að nálgast þennan lífskjarna dregur hann sig úr daglega lífinu og verður eins og lifandi dauður, eins og athvarf hans við grafirnar endurspeglar. Þegar hann ímyndar sér að draugur listamanns (nánar tiltekið höfundar) hafi verið skilinn eftir þar sem hjólhýsið hans stendur vísar það að sjálfsgöðu til draugslegs sjálfs hans sem listamanns en einnig til draugalegrar nærveru höfundarins Gyrðis Elíassonar. Því rétt eins og öll listaverk sem fjalla um sköpunarferlið bendir þessi þrileikur um sköpun og líf karl-listamanna óhjákvæmilega til sinnar eigin tilurðar og skapara. Slík verk eru gjarnan öðrum þræði listrænt „manifestó“ höfunda og þrileikurinn er að því leyti „sjálfsgöðu“ (e. *metafiction*) að Gyrðir sýnir mikla meðvitund um þá hefð sem hann vinnur með hvað varðar þjáningarfullt, einmanalegt og mótsagna-kennt hlutverk listamannsins.²

Eins og áður sagði gefur gönguferð málarans innsýn í umfjöllunarefnið sem tekist verður á við í þessari grein og í fyrri hluta hennar er í sex köflum fjallað um jafn mörg mótíf sem koma endurtekið fyrir í öllum þeim verkum Gyrðis sem hér eru til umfjöllunar; 1) ferðalagið, 2) tengingu kvenna, lífs og náttúru, 3) undirliggjandi ógn lífs, náttúru og nútíma, 4) þunglyndi listamannsins og dauða, 5) draugslega listamenn og 6) handanheima. Samspil þessara þátta er notað til að lýsa mótsagnakenndu og ómögulegu verkefni listamanns sem dregur sig út úr lífinu til að skapa eitthvað sem lifir.

1.1 Í átt til dauðans

Næsta bók í þrileiknum, *Suðurlugginn*, leit ekki dagsins ljós fyrr en fimm árum eftir útgáfu *Sandárþókarinnar*, en í millitíðinni, árið 2009, gaf Gyrðir út smásagnasafnið *Milli trjáanna* og ljóðabókina *Nokkur almenn orð um kulnun sólar* þar sem má finna ljóðið „Walden í nóvember 2005“. Gyrðir hefur í

² Samanber umfjöllun um *Tónið Kröger* eftir Thomas Mann hér á eftir.

gegnum tíðina verið ötull við að beina athygli lesenda að þessu rúmlega 150 ára gamla riti, *Walden* (1854), þar sem Henry David Thoreau segir frá því þegar hann ákvað að búa úti í skógi í tvö ár en hann taldi mannlegt samfélag komið langt frá því sem okkur væri náttúrulegt. Hugmyndin sem Thoreau lýsir í byrjun bókar er sú að við höfum í raun byggt okkur okkar eigið helvti; við lifum til að vinna en ekki öfugt; erum þrælur eigna okkar. Eina mögulega uppreisnin virðist vera að hætta að taka þátt. Rithöfundurinn og bókmenntafræðingurinn Hermann Stefánsson segir að ekki sé „til sterkari eða beinskeyttari yfirlýsing um samtímamann en að snúa við honum baki“ og að *Sandárbókin* sé því „einhver mest afgerandi pólitíska yfirlýsing sem út kom á tímum góðærisins“.³ Ef við tökum undir það viðhorf að stundum sé mesta uppreisnin fólgin í því að draga sig til baka, verða þunglyndar karlsöguhetjur sem skjóta upp kollinum í þrileik Gyrðis, og einnig í hverri sögunni á fætur annarri í *Milli trjánna*, skyndilega að skæruliðum aðgerðarleysis. Þeir eru ekki bara fámálir og aka löturhægt innan um hraðskreiða jeppa samborgaranna heldur draga sumir sig bókstaflega út úr þátttöku í samfélaginu; loka sig af í húsum sínum eða flýja á vit náttúrunnar.

Drungann sem einkennir þessar karlhetjur mætti lesa sem vísbendingu um að þessi einangrun sé ekki að öllu leyti sjálfviljug eða kærkomin þótt hún sé ef til vill sjálfskipuð. Að minnsta kosti reynast hvorki innilokun né einangrun úti í náttúrunni einhverjar töfralausnir. Thoreau líkir hönnuðum húsum arkitekta við líkkistur⁴ og persónurnar í *Milli trjánna* og *Nokkrum almennum orðum um kulnun sólar* frelsast ekki frá tilgangslausu neytlusamfélaginu með því að loka sig inni í húsum; þær grafast þar lifandi.⁵ Aðrar persónur eru á óstöðvandi hreyfingu í átt til eigin dauða. Ferðamáttin í sögunum er af þrennu tagi;⁶ persónur eru fótgangandi, akandi í bílum eða þær sigla. Ferðamáti nútímans, bílferðir, er stórhættulegur sögupersónunum í *Milli trjánna* og hluti af háskalegum hraða og firringu en felur jafnframt

³ Hermann Stefánsson, „Myndkveikjur. Um Sandárbókina“, *Okkurgulur sandur. Tíu ritgerðir um skáldskap Gyrðis Elíassonar*, ritstjóri Magnús Sigurðsson, Akranes: Uppheimar, 2010, bls. 73–84, hér bls. 78.

⁴ Henry David Thoreau, *Walden, eða Lífið í skóginum*, þýðendur Elísabet Gunnarsdóttir og Hildur Hákonardóttir, Reykjavík: Dimma, 2017, bls. 56.

⁵ Sjá umfjöllun um *Milli trjánna* og *Nokkur almenn orð um kulnun sólar* í Auður Aðalsteinsdóttir, „Hleypstu því út, angistarópinu“, *Spássián* 2/2011, bls. 6–8.

⁶ Flugferðir eru sérstakur kaþóliki þar sem þær eru yfirlétt „ímyndaðar“, það er fara fram í draumum eða eru tengdar sköpun, samanber samanburð ritvélariðnar í *Suðurglugganum* við flugvél sem vísað er til síðar í greininni. Í þessari grein gefst ekki rými til að fjalla nánar um þær.

Í sér tengingu við lífið umhverfis þær; nútímamaðurinn hefur aðlagað sig hraða bílsins, fjarlægst sitt „náttúrulega eðli“ eða nútímavætt það í samræmi við vélrænt umhverfið sem hann sjálfur hefur skapað. Verk Gyrðis virðast stundum þrjúskulegt andóf gegn slíkri þróun. Þótt *Sandárþókin* sé ekki löng má lesa úr viðburðaleyzi hennar markvissa uppreisn gegn óþolinmæði nútímalesandans, auk þess sem endurtekin tákni og stef í listamannaþrífleikum, smásagnasafninu og ljóðasafninu gefa tilfinningu um eilífa hringrás sem samtíminn hefur litla þolinmæði fyrir. Gönguferðir sögupersóna eru hluti af þessari tilraun til að hægja aftur á í einveru og afturhvarfi til náttúrunnar, en allt frá því að rómantíkin ruddi sér til rúms hafa gönguferðir verið taldar koma á græðandi sambandi við náttúruna og þar með okkar sanna, innra eðli.⁷ En þótt sögumaður og aðalpersóna *Sandárþókarinnar* sé listmálari sem hefur sagt sig úr lögum við samfélagið til að búa einn í hjólhýsi, vafra um skóginn og mála tré lætur innri friður á sér standa: „Ég hélt að trén mundu með greinum sínum taka utan um mig, lækna mig af margskonar andlegum kvillum. Að sjálfsgöðu var mjög barnalegt að halda þetta, en satt að segja held ég enn í þessa von.“ (Sb. 29) Sjóferðin er annars konar ferðalag í sögum Gyrðis en gönguferðin og bílferðin, hún tengist óttaleysi, jafnvel kæruleysi, og sátt, ekki aðeins við margbreytni lífsins og hverfuleika þess heldur við óhjákvæmileg tengsl okkar við aðra, eins og nánar verður vikið að í síðari hluta þessarar greinar.

1.2 Karlar, konur og skrímsli

Bílar eru birtingarmynd hins hraða nútímalífs sem er hafnað í þeim bókum sem hér eru til umfjöllunar. Tvíræðari afstaða er tekin til mögulegra samskipta við konur. Þær virðist stundum vekja veika von dapurra karlanna um að komast í tengsl við lífið, við aðra, en eru þó yfirleitt utan seilingar; fjarverandi, fjarlægjar, mögulega fjandsamlegar og jafnvel hættulegar. Rauðklædda konan sem málarinn í *Sandárþókinni* rekst reglulega á í gönguferðum sínum en nær yfirleitt aðeins að horfa á úr fjarlægð, ýmist vegna eigin framtaksleysis eða vegna þess að hún lætur sig hverfa, setur tóninn fyrir þrífleikinn hvað varðar samskipti kynjanna. Frá fyrstu sýn gerir málarinn hana að sjónrænu viðfangi; hún er fyrst í rauðu og seinna nakin, í samræmi við listhefðina, tengd losta, lífi, hita, suðri, hinu dýrslega; hann sér hana fyrir sér „stygga einsog hind úr suðlægari skógum“ (Sb. 63). Hefðin boðar að málarar noti

⁷ Sjá umfjöllun Sveins Yngva Egilssonar um gönguferðir í verkum Gyrðis í „Göngu-skáldið“, *Okkurgulur sandur. Tíu ritgerðir um skáldskap Gyrðis Elíassonar*, ritstjóri Magnús Sigurðsson, Akranes: Uppheimar, 2010, bls. 99–118, hér bls. 104.

kvenlíkamann til að nálgast þennan lífskraft í verkum sínum, eins og kemur berlega fram í draumi málarans þar sem hálfnahtar konur „hlaupa innan um trén einsog skógardísir“ og umkringja hann loks allsnaktar svo hann mundar pensilinn og segist munu mála þær allar, eins og í karlmannlegri tilraun til að yfirbuga og yfirtaka hamslausan sköpunarkraft líkama þeirra. Þær hlæja hins vegar „og færa sig enn nær“ (*Sb.* 70). Það sem átti að vera erótísk og valds-
mannsleg sköpun listaverks verður að geldingarsenu: „Ég tek af mér hattinn í draumnum, og höfuðið fylgir með.“ (*Sb.* 70)

Í annað skiptið sem málarinn sér rauðklæddu konuna tekst honum reyndar í kjölfarið að lífga við verk sem hann hafði ergt sig yfir að væri „eng-
in mynd, ekkert nema fálmi úr mínum ráðvillta huga“ (*Sb.* 23). Nú „birtist rauðklædd vera“ fram úr „næstum draumkennðri óreiðu á myndfletinum“ (*Sb.* 25) þannig að enn á ný setur hann sig í hlutverk karllistamanns sem hefðin boðar að geti nýtt sér kvenlega þætti og, ef hann nær valdi á þeim, mótað úr þeim listaverk.⁸ Í þriðja skiptið sem málarinn og konan hittast er hlutverkunum samt snúið við og þá er það konan, nú komin í ólífugræna kápu, sem horfir á hann líkt og hann sé „dýr af sjaldgæfri tegund“ (*Sb.* 47) þar sem hann stendur með barðastóran hatt við trönur úti í skógi eins og karlíkatúr af staðalímynd málara. Slíkar kómískar myndir af söguhetjunum eru víða dregnar upp í bókunum þremur, ekki síst þegar utanaðkomandi sjónarhorn kvenna beinist að þeim, en hjá konunum er litla aðdáun að finna. „Ég reyndi einu sinni að lesa bók eftir þig“, segir afgreiðslukona á kaffihúsi við rithöfundinn í *Suðurglugganum*. „Ég hætti fljótlega.“⁹ Rithöfundurinn

⁸ Hið kvenlega er gjarnan samsamað frumstæðri náttúru án menningar, án hinnar meðvituðu hugsunar (karlsins) sem gerir náttúru að list. Sjá til dæmis umfjöllun mína um mismunandi viðtökur ritdómara í kringum aldamótin 1900 (og reyndar fram eftir allri 20. öld) á verkum sem þóttu hafa kvenlega eiginleika. Karlhöfundar voru almennt taldir nýta þessa þætti á karlmannlegan og listrænan hátt en konur voru frekar samsamaðar þessum „kvenlegu“ þáttum (til dæmis líkt við kvakandi smá-
fugla eða náttúruöfl) en að þær þættu hafa það listræna vald á þeim sem einkennir snillinga. Auður Aðalsteinsdóttir, *Bókmenntagagnrýni á almannavettvangi. Vald og virkni ritdóma á íslensku bókmenntasviði*, doktorsritgerð, Háskóli Íslands, Reykjavík, 2016, bls. 173–185 og 223–241. Hér er sótt í skrif Ingu Dóru Björnsdóttur, „Þeir áttu sér móður“. Kvenkennir þættir í mótun íslenskrar þjóðernisvitundar“, *Fléttur*, ritstjórar Ragnhildur Richter og Þórunn Sigurðardóttir, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 1994, bls. 65–85; Guðna Elíssonar, „Líf er að vaka en ekki að dreyma. Hulda og hin nýrómantíska skáldímynd“, *Skírnið* vor/1987, bls. 59–87; og Ragnhildur Richter, „Ljóðafugl lítinn jeg geymi – hann langar að fljúga“, *Tímarit Máls og menningar* 3/1985, bls. 314–334.

⁹ Gyrdur Elíasson, *Suðurglugginn*, Akranes: Uppheimar, 2012, bls. 39. Hér eftir verður vísað til blaðsíðutala í *Suðurglugganum* í megintexta með skammstöfuninni Sg.

reynir að láta sem ekkert sé en Virginia Woolf hefur bent á að í gegnum aldirnar hafi konur, í óæðri stöðu sinni, „þjónað eins og speglar sem eru gæddir þeim töfrandi og unaðslegu eiginleikum að stækka mynd karlmannsins um helming“, sem útskýri að einhverju leyti „hve nauðsynlegar konur eru oft körlum“ og „hversu bágt þeir eiga með að þola aðfinnslur þeirra; hversu vonlaust það er fyrir þær að segja þeim að þessi bók sé vond, þetta málverk ekki gott, eða hvað sem vera kann, án þess að valda miklu meiri sársauka og vekja miklu meiri reiði en karlmaður myndi gera með sömu aðfinnslum. Því að byrji hún að segja sannleikann skreppur karlmaðurinn í speglinum saman“. ¹⁰ Áhugaleysi kvenna um listræn afrek söguhetjanna er því eitt dæmi um það hvernig hetjuleg ímynd karllistamannsins er stöðugt afbyggð í öllum þríleikum, ýmist með írónísku sjónarhorni að utan eða gegnum íróníska meðvitund listamannanna sjálfra um það hversu illa þeir falla bæði að dæmi-gerðri karlmennskuímynd og hugmyndinni um listræna snillinginn. „Ég er bara maður sem krotar nótur á blað, líkt og einhver annar raðar púsluspili sér til hugarhægðar“, segir tónsmiðurinn. ¹¹ Þetta íróníska sjónarhorn sem söguhöfundur skapar (og fer stundum saman við afstöðu sögupersóna en ekki alltaf) er til þess fallið að vekja samúð og samkennd lesenda en gerir það jafnframt að verkum að ómögulegt er að gera ráð fyrir fullkominni samsömun höfundarins við persónur sínar þótt þær feli í sér áðurnefnda vísun til hans eigin hlutskiptis. Hún flækir líka þann möguleika að hægt sé að lesa þær hugmyndir sem fram koma í bókunum þremur sem listrænt manifestó höfundar. Hér er gert ráð fyrir að í gegnum íróníuna megi lesa gagnrýni á þær hefðbundnu – og karllægu – hugmyndir sem slík manifestó, í formi skáldskapar þar sem listamenn eru í aðalhlutverki, hafa gjarnan reitt á borð. ¹²

Gyrðir staðsetur sig innan ákveðinnar hefðar náttúrubókmennta, þar sem karlar í skógarkofum hafna siðmenningunni og taka upp frumstæðari lífshætti í faðmi náttúrunnar, þegar hann vitnar ekki aðeins í *Walden* eftir Thoreau heldur vísar, í gegnum hundinn Esóp, til *Pans*, skáldsögu Knuts Hamsuns frá 1894. Sú hefð er karlleg að því leyti að bæði höfundar og sögupersónur eru yfirleitt karlar og karllæg að því leyti að konur eru oft fjarlægjar

¹⁰ Virginia Woolf, *Sérberbergi*, þýðandi Helga Kress, Reykjavík: Svart á hvítu, 1983, bls. 53.

¹¹ Gyrðir Elíasson, *Sorgarmarsinn*, Reykjavík: Dimma, 2019, bls. 119. Hér eftir verður vísað til blaðsíðutala í *Sorgarmarsinum* í meginmáli með skammstöfuninni *Sm*.

¹² Hér má til dæmis nefna *Doktor Fástus* eftir Thomas Mann, en rithöfundurinn í *Suðurglugganum* leggur þá bók til hliðar ókláraða og sér alls ekki hinn ætlaða demónska blæ snillingsins Adrians Leverkühn. (Sg. 67).

(jafnvel alveg fjarverandi) og/eða samsamaðar náttúrunni sem viðfang hins karllega sköpunarkrafts, enda eru sterk tengsl milli þessara bókmennta og hugmynda um listsnillinginn sem nánar er fjallað um hér á eftir. Listamenn Gyrðis afhjúpa þessar hugmyndir fyrst og fremst með því að geta ekki, og vilja ef til vill ekki, falla að þeim en áherslan á tengslaleysi þeirra við kvenfólk bendir til að þeir hafi ekki losnað undan takmörkunum hefðarinnar eins og nánar er fjallað um í seinni hluta greinarinnar. Í þessu ljósi fær lestur rithöfundarins í *Suðurglugganum á Vetrarbókinni* (2006) eftir Tove Jansson aukið vægi (Sg. 16). Í henni er meðal annars að finna smásöguna „Íkornann“ sem fjallar um konu sem dvelur ein í kofa úti á eyju og á írónískan hátt um samband eða öllu heldur sambandsleysi hennar við íkorna sem þar birtist. Sagan er dæmi um innlegg kvenna í þennan flokk verka um einangrun í kofum úti í náttúrunni, innlegg sem listamenn Gyrðis vita af þótt vísanir í verk karlhöfunda og –listamanna séu í yfirgnæfandi meirihluta.¹³

Konan í *Sandárbókinni* horfir á málarann og í *Pan* horfir hin unga Edvarða einnig á sögumanninn, liðsforingjann og veiðimanninn Tómas Glahn, og líkir honum við dýr þegar hún talar um að hann sé „otureygður“.¹⁴ Orka Glahns dregur að sér augnaráð og ástir kvenna og þegar hann uppgötvar að Edvarða horfir á eftir honum bak við gluggatjöld fyllist hann gleði yfir athyglinni og tilhugsuninni um að hann „ætti hana“.¹⁵ En þótt málaranum í *Sandárbókinni* sé líka líkt við dýr er hann ekkert veiðidýr; hann hefur „ekki minnstu löngun til að drepa þessar smávöxnu skepnur sem lifa af eigin rammleik hér í skóginum“ (Sb. 78). Konur líta heldur hvorki á hann sem hugsanlega ógn né bráð; þegar hann gengur fram hjá miðaldra konum í sólbaði nefnir hann að „[e]ngin þeirra bærir á sér“ (Sb. 54). Og sjálfur hættir

¹³ Aðrar konur sem hafa skrifað inn í og mótað þessa hefð á beinni hátt, en ekki er vísað beint til hjá Gyrði, eru Iris Murdoch með *The sea, the sea* (1978) og kanadíski listmálarinn Emily Carr sem lifði, rétt eins og listmálarinn í *Sandárbókinni*, að mörgu leyti á jaðri mannlegs samfélags en dreymdi um nánari tengsl við samferðamenn sína. Um stanslausu baráttu við að skapa fullburða listaverk skrifaði Emily Carr af nokkru miskunnarleysi í eigin garð í dagbókum sínum. Líkt og listmálarinn *Sandárbókarinnar* dvaldi Carr sömuleiðis sumarlangt í hjóllýsi sínu í skógum Kanada, þar sem hún málaði margar af sínum merkustu myndum. Ónafngreindum ritrýni ber að þakka ábendingu um þessa mögulegu tengingu Carr og málarans í *Sandárbókinni*.

¹⁴ Knut Hamsun, *Pan. Blöð úr förum Tómasar Glahns liðsforingja*, þýðandi Jón Sigurðsson, Reykjavík: Mál og menning, 1968, bls. 65.

¹⁵ Sama rit, bls. 84. Augnaráð Edvörðu gefur í nokkur skipti til kynna áhuga hennar á Glahn. Á einum stað segir til dæmis sögumaðurinn: „Ég hélt áfram að tala af því að hún hafði ekki af mér augun.“ Og í annað skipti: „[...] hún settist í námunda við mig og hafði ekki af mér augun.“ Sama rit, bls. 47 og 55.

hann smám saman „að búast við að sjá konur eða skógardísir og lít ekki andartak í kringum mig meðan ég mála“ (*Sb.* 92).

Í áðurnefndum senum fer fram samspil karllegs og kvenlegs augnaráðs sem felur ekki aðeins í sér erótík heldur margvíslega valdatogstreitu sem tengist sambandi náttúru og listsköpunar. Ein af frægustu bókunum sem fjallar um sköpun og notar jafnframt ítarlegar náttúrulýsingar til að undirstrika innri hræringar sögupersóna er *Frankenstein* (1818) eftir Mary Shelley, en hún er skrifuð á tímum rómantískrar upphafningar á snillingum í röðum listamanna. Sögupersónan Frankenstein beislar krafta náttúrunnar að því marki að hann nær þeim stórkostlega áfanga að skapa líf. Sköpunarverk hans verður hins vegar skrímsli sem enginn, síst af öllu skrímslið sjálft, kann honum þakkar fyrir að skapa og sem eyðileggur líf hans. Sagan hefur verið túlkuð á margan hátt, til dæmis sem táknsaga um blendnar tilfinningar kvenrithöfunda á þessum tíma í garð sköpunarverka sinna sem kröfðust þess að þær færu út fyrir sitt „náttúrulega“, kvenlega og líkamlega svið sköpunar, það er barneignir, til að skapa bókmenntir; eitthvað ónáttúrulegt; skrímsli.¹⁶

Eins og Julia Barbara Köhne bendir á hefur snillingshugtakið allt frá fornöld verið tengt hugmyndum um karllegan getnað og fæðingu sem sett er í samband við „andlegan getnað“ (þ. *geistiges Zeugen*) og styrk til að geta af sér heimspekilegar hugsanir. Vísar hún til algengra yfirlýsinga um að verk listamannsins séu börn hans og varðveiti arfleifð hans.¹⁷ Málarinn í *Sandár-bókinni* les meðal annars bréf Vincents Van Goghs sem var einmitt mjög upptekinn af því að listamenn þyrftu að fórna fjölskyldulífi – helst eiga sem minnst ástarlíf almennt – og skapa listaverk í stað barna. Manndóm sinn noti þeir í listaverk sín sem öðlist við það kraft og heilbrigði.¹⁸ Í þessu sambandi má merkja hefðbundið trúarlegt viðhorf til kynlífs hjá Van Gogh: best er að vera skírlífur en annars að stunda kynlíf hófsamlega og innan hjónabands (það er til að geta börn). Að sóa karlmannlegri frjósemi sinni er synd gagnvart guði eða, í tilviki Van Goghs, gegn listinni, því eins og hann segir í bréfi til bróður síns þá getur hann bæði í lífinu og listinni verið án guðs en ekki án sköpunarkraftsins.¹⁹

¹⁶ Sjá til dæmis Barböru Johnson, „My monster / my self“, *Diacritics* 2/1982, bls. 2–10.

¹⁷ Julia Barbara Köhne, „The Cult of the Genius in Germany and Austria at the Dawn of the Twentieth Century“, *Genealogies of Genius*, ritstjórar Darrin McMahon og Joyce E. Chaplin, Basingstoke Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016, bls. 115–134, hér bls. 123.

¹⁸ Vincent van Gogh, bréf til Emile Bernard, Arles, 5. ágúst 1888, sótt 9. júní 2020 af <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let655/letter.html>.

¹⁹ Vincent van Gogh, bréf til Theo van Goghs, Arles, 3. september 1888, sótt 9. júní

Þá hugmynd karla að þeir skapi hugverk í stað einstaklinga af holdi og blóði væri ef til vill hægt að fella undir nýlegri hugmyndir um „legöfund“, hugtak sem Karen Horney setti fram á árunum 1922–37 til að útskýra árásarhneigð karla og hvöt þeirra til að drottna yfir konum. Það hugtak gefur aðra sýn á söguna um Frankenstein en skrímslið hans yfirbugar og myrðir Elizabeth, fóstursystur hans og tilvonandi eiginkonu, þannig að hún mun aldrei skapa börn sjálf. Í slíkri túlkun á *Frankenstein* er sköpun samofin valdabaráttu og karlmannlegur, andlegur getnaður ræðst gegn og er á endanum sterkara en hið kvenlega og holdlega. Málarinn í *Sandárþókinni* reynir einmitt stundum að túlka upplifun sína í tengslum við konur út frá sjónarhorni rándýrs. Honum virðist konan hafa „hamskipti eftir þörfum“ (*Sb.* 48) en hamskipti hennar fara fram í hans eigin huga (eitt sinn er hann meira að segja „farinn að efast um að hún sé til“ (*Sb.* 29)) og þá auðvitað eftir *hans* þörfum. Þegar hann ímyndar sér að hún hafi breyst í kanínu finnst honum hann „einmana skógarúlfur á ferli um greinaflókinn myrkviðinn í lífi [s] ínu“ (*Sb.* 49). Úlfurinn vekur hugrenningatengsl við *Steppenwolf* (1927) eftir Hermann Hesse, sem fjallar líka um tilveru listamannsins utan mannlegs, borgaralegs samfélags. Lykilorðið hér er „einmana“ og þrátt fyrir veiðilík-ingamálið er það sem gæti verið eltingarleikur málarans við konuna aðeins tilviljanakenndir áreksstrar án frumkvæðis af hans hálfu, hálfvolgar fantasíur og vandræðalegt hik. Þegar hann fer niður að Sandánni að veiða syndir konan þar til dæmis nakin í ánni í stað fisks en hann fer samt sem áður heim með öngulinn í rassinum. Og þegar sá möguleiki opnast að annar hafi verið á undan til að ná henni verður hann um stund „ráðvilltur“ en „smám saman léttir yfir [honum] aftur“ og hann heldur áfram að mála í friði og ró í hjólhýsinu sem hann stóískur líkir nú við egypskt grafhýsi (*Sb.* 63–64 og 66). Hann gengur, eins og rithöfundurinn í *Suðurglugganum* og tónsmiðurinn í *Sorgarmarsinum*, svo langt í að aðskilja sig frá öðru fólki að ekki verður aftur snúið. Einangrunin er sem óhjákvæmilegt skref (og kannski það síðasta) í listsköpun þeirra og hefur skipað þeim „til hliðar, á skjön við allt“ (*Sb.* 20). Það rímar vel við rómantískar 19. aldar hugmyndir um þjáða og einmana snillinginn sem módernistar fluttu fagnandi með sér inn í 20. öldina. Thomas Mann lætur til dæmis sögupersónu sína, rithöfundinn Tóníó Kröger úr samnefndri smásögu (1901), lýsa því yfir að alvöru listamaður sé „einangraður og undarlega ólíkur öðrum mönnum“; beri svip af „einangrun

og útskúfun“.²⁰ Vandamálið er hins vegar að getuleysi málarans í skáldsögu Gyrðis er ekki bundið við ást eða löngun til kvenna heldur er hann einnig ófrjósamur í listinni. Í því liggur hin raunverulega ógn.

1.3 Ógnin

Köhne bendir á að 19. aldar menn líktu listsnillingum meðal annars við eldfjöll sem gjósa óreglulega eða í sífellu og segir að notkun þeirrar viðlíkingar þýði að gera megi ráð fyrir að á ákveðnum tímabilum og aldurs skeiðum brenni snillingar út.²¹ Málarinn í *Sandárbókinni*, sem hugsar nostalgískur „áratugi aftur í tímann ... þangað sem alltaf var sól og lífið beið með miklum fyrirheitum, í iðandi sterkum litum líkt og órætt en fjórlegt afstraktnálverk“ (Sb. 36), er greinilega kominn í þennan „útbrunna“ hóp en vonast eftir að það sé einungis tímabundið skeið: „Mér hlýtur að opnast sýn einn daginn.“ (Sb. 17) Hann leitar örvunar hjá konum og í náttúrunni og myndi því að sjálfsgöðu ekki harma það að sjá eldgos, sem ekkert verður þó úr. Hann hefur fundið aðrar aðferðir til að vekja smá spennu í annars tilþrifalítilli tilveru; er „hálfsmeykur við gaseldavélina“ (Sb. 17) – sem gerir kaffið sem þar er hitað bragðmeira – og verður órólegur í rúminu á kvöldin af að horfa á illa málaða mynd „af manni á fleka á leið niður frumskógarfljót“ (Sb. 21). Ekkert af þessu felur þó í sér alvarlega ógn; spennan yfir gaseldavélinni „venst eins- og allt“ (Sb. 17) og í þeirri tilveru sem hann hefur valið sér er aðeins að heyra „lágan niðinn í Sandánni“ (Sb. 21).

Árvatnið er enn eitt táknið sköpunar og frjösems sem tekur á sig gagnstæða merkingu í lífi málarans. Þegar hann notar vatnslíti lýsir hann því yfir að hann þurfi til þess tært vatn, „beint úr Sandánni“ (Sb. 46). En Sandáin er vatnslítill, gulleit eins og „eplasíder“, ekki kröftug, háleit jökulá eins og sú sem glittir í lengra í burtu og er „mórauð kyrkislanga“ (Sb. 12) (og líkist ef til vill meira göróttum skáldskaparmiði en léttum og freyðandi síder). Þegar hann svo málar foss er hann ekki fyrr kominn á blaðið en hann „þornar þar upp“ (Sb. 92). Málarinn lýsir því þannig sjálfur að undanfarin ár í lífi hans „hafi verið nokkurskonar sandár, snauð og blásin líkt og skraufþurr auðn á úrkomulausum vetri“ (Sb. 34). Ófrjótt ástand söguhetjunnar og samsvörun þess í landslaginu – í á sem tengd er sandi í stað vatns og fossi sem þornar upp – skapar tengingar við Graalsagnarsteifið um hinn særða eða lamaða

²⁰ Thomas Mann, *Tónió Kröger*, þýðandi Gísli Ásmundsson, Reykjavík: Mál og menning, 1942, bls. 51 og 52.

²¹ Julia Barbara Köhne, „The Cult of the Genius in Germany and Austria at the Dawn of the Twentieth Century“, bls. 122.

Fiskikóng (e. *Fisber king*) og eyðilandið hans, sem meðal annars má finna í Parceval sögu en á sér víða hliðstæður, til dæmis í sögum um „Græna manninn“ eins og Mark Amaru Pinkham hefur tekið saman.²² Í sögum af riddurum hringborðsins er að finna Grænan riddara með græna húð og í grænum fötum.²³ Tenging græna litarins við náttúruna er augljós en Græni riddarinn er þó, eins og Fiskikóngurinn, meðal þeirra persóna Graalsagnarinnar sem fræðimenn hafa átt í hvað mestum erfiðleikum með að skýra eða túlka. Frá 1939 hefur verið algengt að tengja hann við fígúru sem hefur birst í mismunandi menningarheimum í aldanna rás og sem Julia Raglan kallaði „Græna manninn“ í grein um ákveðna tegund höggmynda í gömlum kirkjum, af andlitum þar sem lauf vaxa úr eyrum, augum og/eða munn og kringum andlitið.²⁴ Gary R. Varner hefur tekið saman túlkanir fræðimanna á Græna manninum sem tengja hann til dæmis Bakkusardýrkun og trjádýrkun og lýsa honum meðal annars sem forsögulegri ímynd lífskrafts, endurnýjunar og endurfæðingar en einnig sem áminningu um að allt grænt mun visna.²⁵ Og í takt við áðurnefndar hugmyndir um karllegan sköpunarkraft sem geti af sér börn hugans – listaverk og hugmyndir – heldur Andrew Rothery því fram að þýðingarmesti flöturinn á Græna manninum snúi að gróðrinum sem vex út úr munn hans, eyrum og/eða augum.

Upplýsingar frá heimunum í kringum okkur og innra með okkur umbreytast í einstakar ímyndir í heilanum og geta síðan fæðst inn í heiminn með notkun tungumálsins. Þessi „annars konar fæðing“ [e. *secondary birthing*] lifandi gróðurs gegnum munn Græna mannsins gæti því verið samnefnari fyrir endurfæðingu og endurnýjun annars vegar og hins vegar hæfni til að miðla upplýsingum.²⁶

²² Mark Amaru Pinkham, *Guardians of the Holy Grail. The Knight's Templar, John the Baptist, and The Water of Life*, Kempton: Adventures Unlimited Press, 2004, bls. 106.

²³ Hér gefst ekki rúm til að fara í nákvæma greiningu á vísunum bókarinnar til þessara mótifa, en grein Soffíu Auðar Birgisdóttur um *Gunnlaðar sögu* er gott dæmi um túlkun á íslenskri samtímaskáldsögu í ljósi vísana til Graalsagnarinnar. Sjá: „Lífsvon í deyjandi sköpunarverki. *Gunnlaðar saga* og Graalsögnin“, *Kona með spegil. Svava Jakobsdóttir og verk hennar*, ritstjóri Armann Jakobsson, Reykjavík: JPV útgáfa, 2005, bls. 116–130.

²⁴ Lady Raglan, „The “Green Man” in Church Architecture“, *Folklore* 50: 1/1939, bls. 45–57, hér bls. 45.

²⁵ Gary R. Varner, *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature. The Re-emergence of the Spirit of Nature from Ancient Times into Modern Society*, New York: Algora Publishing, 2006, bls. 85–88.

²⁶ Andrew Rothery, „The Science of the Green Man“, *Gatherings. Journal of the Int-*



Æting gerð eftir bænastól frá miðöldum í klausturkirkjunni í Vendôme. Mynd tekin af Simon Garbutt, sótt af https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Etching_of_Vendome_Green_Man_misericord.jpg.

Málarinn í *Sandárbókinni* rífur af sér höfuðið í draumi eins og Græni riddarinn gerir í sögunni um riddara hringborðsins, klæðist grænum fötum, hvílist í grænum stól og „er með tré á heilanum“ (*Sb.* 17). Hann líkir sér jafnframt tvisvar við Hróa hött, sem hefur einnig verið túlkaður sem ein birtingarmynd Græna mannsins.²⁷ Tilraunir hans til að endurskapa tré í listaverkum sínum ríma svo sannarlega við hugmyndir Rotherys um Græna manninn sem birtingarmynd þess hvernig hinn ytri heimur ummyndast innra með okkur og fæðist sem eitthvað nýtt gegnum listsköpun. Að sama skapi má segja að gróðurinn sem vex gjarnan út úr augum, eyrum og munn-

ernational Community for Ecopsychology, 9. ágúst 2004, sótt 9. júní 2020 af https://www.ecopsychology.org/journal/ezine/green_man.html. Allar þýðingar í greininni eru mínar nema annað sé tekið fram.

²⁷ Sjá til dæmis Gary R. Varner, *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature*, bls. 135–136.

um grænu fígúranna sem hér hefur verið lýst geti vísað til hinna þriggja lista sem afmarka þrileik Gyrðis: list augans, eyrans og orðsins. Afurðirnar, sú arfleifð sem þessir listamenn skilja eftir sig í heiminum, eru þó undir væntingum þeirra sjálfra og í sögulok er óljóst hvort eftir liggur nokkur afrakstur þrotlausrar vinnu þeirra, eins og er áréttað með tómum blindamma undir lok *Sandárbókarinnar* og auðum blaðsíðum bókarhandrits í *Suðurglugganum*.

Þrileikurinn snýst öðrum þræði um meðvitund um eigin dauðleika og arfleifð og það er kaldhæðnislegt að það sem málarinn í *Sandárbókinni* skilur í raun og veru eftir sig og hann öðlast framhaldslíf í gegnum í þessum heimi eru börnin hans tvö sem hann hefur snúið baki við, eins og skógarhöggsmaðurinn í ævintýrinu um Hans og Grétu, ekki þó til að tryggja afkomu sína heldur næði til listrænnar sköpunar. Sonur málarans er einn af fáum sem heimsækja hann og þrátt fyrir að þeir eigi erfitt með að tala hvor við annan, eða kannski þess vegna, finnst málaranum eins og hann hitti þar sjálfan sig. Eftir að sonurinn fer hugsar hann: „Ég er feginn að vera aftur einn, engum háður. / Eða er ég það kannski ekki?“ (Sb. 43) Spurning hans gæti allt í senn snúist um það hvort hann er feginn, aleinn eða engum háður.

Fyrir utan það hvernig hann í huganum rennur saman við son sinn eru fleiri vísbendingar um að málarinn sé hlekkur í langri, karllegri hefð og líklega engin tilviljun að *Sandárbókin* er tileinkuð minningu föður Gyrðis, listmálarans Elíasar Björns Halldórssonar. Málarinn rifjar upp minningar af pabba sínum og afa þar sem tré, hljóðlát hægferð og græni liturinn tengja þá saman. Afturhvarf málarans til náttúrunnar, því þegar hann var yngri gat hann „staðið langtímum saman með trönur og liti og málað utandyra“, áður en hann „fór að mála annarskonar myndir, tryggilega lokaður inni í húsi einsog aðrir“ (Sb. 45), er því ekki Rousseau-ísk nostalgía eftir barnslegri frumtengingu við náttúruna sem tapaðist við siðmenntun, heldur frekar framlag til hefðar feðranna – og þá ekki síst framhald af hefð listrænna feðra sem reglulega er vísað til: „Hugsanlega var ég þá að líkja eftir Kjarval eða Van Gogh.“ (Sb. 45) Í þessu ljósi er eðlilegt að hann sér aldrei dóttur sína lengur. Kvenfólk er algjörlega utan seilingar í þessum listheimi karlhefðarinnar; aðeins brúkanlegt úr fjarlægð sem vekur þrá en fullnægir henni ekki svo hún geti fengið útrás í sköpun.

1.4 Melankólískir snillingar

Depurð listamannanna í þrileik Gyrðis vísar til þessarar sömu karllegu hefðar. Öldum saman hafa menn tengt sköpunargáfu og melankólíu en Jennifer Radden telur sig greina tvær mikilvægar ummyndanir slíkra teng-

inga. Ítalskir húmanistar hafi, með skilgreiningum sínum á snillingnum, skerpt á gömlum hugmyndum um að ákveðinn ávinningur vegi upp á móti neikvæðum hliðum melankólíu.²⁸ Tengsl melankólíu og snilligáfu hafi svo gengið í endurnýjun lífdaga á síðari hluta átjándu aldar og fyrri hluta þeirrar nítjándu.

Aftur var þjáning melankólíunnar tengd mikilfengleik; aftur var hún upphafin sem verðmæt í eðli sínu og jafnvel ánægjuleg þó myrk og sársaukafull væri. Melankólískur maður var með dýpri tilfinningar, skarpari sýn og komst nær hinu háleita en venjulegir dauðlegir menn.²⁹

Radden bendir einnig á að skilgreiningin á snillingi var karlleg, rétt eins og skilgreiningin á melankólíu.³⁰ Þarna er því um karllega hefð að ræða.³¹

Hin listræna melankólía er oft útskýrð sem afleiðing óhjákvæmilegrar einangrunar og einmanaleika listamannsins, eins og þegar Van Gogh talar um „melankólíska tilfinningu um að finna sig ekki í hinu raunverulega lífi“,³² en hún hefur líka verið álitin nauðsynlegur þáttur listsköpunar í sjálfu sér. Í smásögu Thomasar Manns er upprennandi rithöfundurinn Tóníó Kröger ekki sá sem hefur alltaf „eitthvað fyrir stafni og aldrei annað en það, sem sómi og virðing er að“ heldur liggur hann „iðjulaus og dapur“ og horfir „á leyndardómsfullan breytileikann á flöktandi svipbrigðum hafsins“. ³³ Og í huga Van Goghs er melankólían hluti af æðiskenndu ástandi listamannsins, þar sem manneskjan sem skapar tapar sér.³⁴

²⁸ Jennifer Radden, „Introduction. From Melancholic States to Clinical Depression“, *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, New York: Oxford University Press, 2000, bls. 3–51, hér bls. 12–13.

²⁹ Sama rit, bls. 15.

³⁰ Sama rit, bls. 40.

³¹ Sjá einnig: Mary Cosgrove, „Introduction. Sadness and Melancholy in German-Language Literature from the Seventeenth Century to the Present: An Overview“, *Sadness and Melancholy in German-language Literature and Culture*, ritstjórar Mary Cosgrove og Anna Richards, Rochester: Camden House, 2012, bls. 1–18, hér bls. 13.

³² Vincent van Gogh, bréf til Theo van Goghs. Arles, 11. apríl 1888, sótt 9. júní 2020 af <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let595/letter.html>.

³³ Thomas Mann, *Tóníó Kröger*, bls. 17.

³⁴ „[...] plus que je deviens dissipé, malade, crûche cassée, plus moi aussi je deviens artiste créateur dans cette grande renaissance de l'art de laquelle nous parlons.“ Vincent van Gogh, bréf til Theo van Goghs, Arles, 29. júlí 1888, sótt 9. júní 2020 af <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let650/letter.html>.

Tóníó Kröger „reikar um sviplaus og grár í hinu hversdagslega lífi eins og ómálaður leikari, sem ekkert er, meðan hann er ekki ímynd neins“.³⁵ Listamenn Gyrðis falla einnig auðveldlega í þennan flokk listamanna og eru eins og lifandi dauðir; staddir einhvers staðar mitt á milli heims hinna lifandi og dauðans eða einhvers konar handanheims. Málarinn í *Sandárþókinni* hrekkur upp eina nóttina við umgang eins og „frá öðrum heimi“ (*Sb.* 68). Hann veltir því fyrir sér „hvort það geti verið að einhver hafi dáíð hér inni, og þannig megi skýra þennan fyrirburð – sem nokkurs konar endurvitjun“ (*Sb.* 69). Þessar hugleiðingar benda fyrst og fremst til hans sjálfs, sem er fastur mitt á milli heims lifandi mannfólks og dauðans eins og draugur sem vekur „flóttaleg“ viðbrögð (*Sb.* 62) og fær „undarlegt augnaráð“ (*Sb.* 35). Tilraunir hans til að nota listina til að nálgast aðra, miðla milli þessa heims og annars, misheppnast að hans eigin mati en varla hjálpar þar til að hann stundar það sjálfur að rífa málverkin sín.

1.5 „nokkurs konar endurvitjun“

Í næstu bókum þrileiksins heldur Gyrðir áfram að vinna með og rífa niður hugmyndir um listina sem eitthvað sem gefur listamanninum framhaldslíf og tengingu við annað fólk. *Suðurglugginn* hverfist öll um texta sem leysist upp, er ókláraður, ólesinn. Bókin minnir að forminu til á minnisbók þar sem hripaðar eru niður hugleiðingar um hversdagslega sem háfleyga hluti, þótt lesa megi söguþráð úr þeim. Sögumaðurinn er rithöfundur sem dvelur einn í sumarhúsabyggð og hans eiginlegu, skáldlegu skriftir eiga að vera þær sem hann vélritar. Hann situr í upphafi við ritvélinu sína í afar hefðbundnum rithöfundarstillingum; „hamra á hana, en lít öðru hverju út á sjóinn“ (*Sg.* 9). En hin dæmigerða ímynd 20. aldar höfundarins – miðaldra karlinn sem lokar sig af til að hamra innblásin orð á ritvélinu sína og horfa hugleiðandi út um gluggann inn á milli³⁶ – er eitt af því sem er nú smátt og smátt að hverfa, ásamt „snillingum“ og „meistaraverkum“. Enda nær sögumaðurinn engu sambandi við snillinginn Adrian Leverkühn sem hann les um í *Doktor Faustus* (1947) eftir Thomas Mann og talar kaldhæðinn um niðursagaða „verönd sem var“ (*Sg.* 83) á nágrannahúsi, þar sem hann situr eftir í sumarhúsabyggðinni um haustið og reynir að skrifa skáldsögu eins og draugur

³⁵ Thomas Mann, *Tóníó Kröger*, bls. 42.

³⁶ Virginia Woolf er einn af þeim rithöfundum sem hefur bent á að slíkt næði til skrifa – „sérherbergi“ – hefur í gegnum aldirnar verið forréttindi karla. Samanber ritgerðina *A Room of One's Own* frá 1929, sem kom út í þýðingu Helgu Kress árið 1983 undir titlinum *Sérherbergi*.

fortíðar, meðvitaður um að „í þorpinu er litið á þessi svörtu hús sem hálf-gert draugasafn“ (Sg. 124). Í endurminningabókinni *Veröld sem var* (1942) gerði Stefan Zweig nostalgíska tilraun til að varðveita í texta og endurskapa tíðaranda æsku sinnar og ungdómsára, tíðaranda sem honum fannst hafa horfið með fyrri heimsstyrjöldinni. Í *Suðurglugganum* er einnig að finna nostalgískan óð til horfinna gilda; óð til hins sérstaka sambands höfundar og ritvélar sem tapast hefur á tölvuöld. Sögumaðurinn vísar meira að segja í hefð sem skapast hefur í slíkum sögum um samband höfundar og ritvélar: „Ef ég man rétt var það Paul Auster sem skrifaði heila bók um ritvélinu sína og dásamaði hvað það væri gott að slá á lykllaborðið á henni“ (Sg. 35). En eins og nánar verður rakið hér á eftir hafa sumir höfundar eytt að minnsta kosti jafn miklum tíma í að úthúða ritvélum og að dásama þær og strax frá fyrstu síðum *Suðurgluggans* einkennist samband sögumannsins við gömlu Olivetti-ritvélinu sína af kvíða, togstreitu og ofbeldisfullum hugsunum.

Sögumaðurinn í *Suðurglugganum* hefur lokað sig algjörlega af frá mannlegu samfélagi. Hann vísar stöðugt í önnur verk og höfunda þar sem sjálfsmorð og dauði koma við sögu og lætur sig jafnframt dreyma um að stúta ritvélinni sinni: „Það kemur fyrir að ég hugleiði að fara með ritvélinu yfir á höfðann og henda henni í sjóinn, jafnvel fara sjálfur á eftir henni.“ (Sg. 12) Ofbeldishneigðin sem beinist gegn vélinni er vandlega samofin sjálfseyðingarhvöt, en rithöfundar lýsa ritvélunum sínum oft eins og nokkurs konar framlengingu á eigin persónuleika. John Updike á til dæmis að hafa sagt í viðtali að hann og Olivetti-vélin sem hann skrifaði allar bækur sínar á, og sem var framleidd sama ár og hann fæddist, væru að eldast og hrörna saman.³⁷ Í *Suðurglugganum* verður ritvélin eins og framlenging á huga höfundarins:

Tölvan hefur svipuð áhrif á mig og ljósmyndavélar á frumbyggja Ástralíu: mér finnst hún taka sálina frá mér. [...] En ritvél, helst gömul ritvél án rafmagns, er það næsta sem ég kemst huganum. (Sg. 33)

Það getur því ekki boðað neitt gott þegar hann setur lokið á ritvélinu og smellir „því aftur, með svipuðum hreyfingum og útfararstjóri skrófar lok á kistu“ (Sg. 15). Eða þegar: „[s]mellirnir í ritvélinni minna á byssuskot í hljóðu húsinu“, þótt það sé „bara loftrifill“ (Sg. 11). Upp í hugann kemur sú

³⁷ Robert Messenger, „Typing Writers. An endangered species (but not yet extinct)“, *The Canberra Times*, 14. febrúar, 2009, bls. 16–17.

saga að Hunter S. Thompson hafi átt það til að fara með ritvélina sína út í garð og skjóta á hana. Hann skaut svo á endanum sjálfan sig.³⁸

Sögumaðurinn í *Suðurglugganum* lítur á sig sem fulltrúa eldri tíma og streitist á móti nýrri tækni. En aftenging hans frá heiminum fyrir utan, frá framrás tímans, breytingum og tækniþróun, verður síst til að efla sambandið við gömlu, traustu ritvélinna: „Höfuðið á mér er algerlega tóm. Þegar ég horfi niður á svarta ritvélinna finnst mér hún vera óvinveitt lífvera, einhverskonar eiturkuðungur.“ (Sg. 23) Lýsingar hans á hugarástandi sínu haldast gjarnan í hendur við lýsingar á ritvélinni, líkt og að með því að stara á hana eða snerta geti hann komist í snertingu við sjálfan sig. Það sem við blasir verður hins vegar æ ókunnuglegra og undir lokin er svo komið að ritvélin, það næsta sem kemst huga hans, er orðin tæki sem hann kann ekki að nota:

[...] snögglega leið mér einsog ritvélin væri stjórnborð í flugvél hátt á lofti, og ég ekki með neinskonaflugpróf. Maður fær ekki skírteini út á hugarflug, slíkir flugtímar fást ekki metnir. Ég hef lengi stundað blindflug á þessari vél próflaus, en það verður sífellt áhættusamara. (Sg. 101)

Eins og ráða má af tilvitnunum hér að framan ganga skáldskaparskrif sögumannsins í *Suðurglugganum* ekki sérlega vel. Sögupersónur neita að vakna til lífs og undir lokin er sögumaðurinn farinn að hamra jafnóðum x yfir hvern staf sem hann skrifar. Sem er reyndar óþarfi, því stafirnir sjást varla lengur á pappírnum.

Hinir dofnandi stafir eiga sér eðlilega skýringu. Þeir sem þrjóska við að skipta gömlu ritvélunum út fyrir tölvu standa fyrr eða síðar frammi fyrir þeim vanda að blekið eyðist upp af ritvélarborðanum og að afar erfitt er að verða sér úti um nýjan. En það dugar rithöfundinum í *Suðurglugganum* ekki að hverfa til enn eldri tækni og taka upp penna þegar ritvélin klikkar. Hann reynist engu betra tæki til að ná sambandi við sjálfíð og stafirnir hverfa þar líka:

Ég er alltaf að týna minnisbókunum sem ég krota í. Svo finn ég þær í vösum regnkápunnar, eða ofan í náttborðsskúffunni, en það einkennilega er að síður þeirra eru alltaf auðar þegar ég rekst á þær, þó mig minni endilega að ég hafi verið búinn að krota heilmikið í þær. (Sg. 29)

³⁸ Sama rit, bls. 16.

Hin daufa og dofnandi skrift helst í hendur við árstíðaskipti og hvarf sögupersónunnar úr þessum heimi. Í fyrstu má eygja von um að vorið, árstíð upphafsins, verði frjósamur tími. Það verður þó fljótt ljóst að þessi upphafs-árstíð lífsins felur þegar dauðann í sér og sögumaðurinn veltir því fyrir sér snemma hvort haustið sé ef til vill eina árstíðin á þessu landi (Sg. 35). Þegar haustþokurnar leggjast af alvöru yfir situr sögumaðurinn „gráfölnur við Olivetti-vélina, gráum lit slær á A-4 blöðin og stafirnir eru þokugráir“ (Sg. 85). Hvítur litur er stundum sagður tákna feigð³⁹ og um veturinn eru jafnt sögumaðurinn og stafirnir sem hann hamrar nánast horfnir í alhvítum veruleika: „Blaðið í ritvélinni er jafnhvítt og snjórinn fyrir utan. Stafirnir rétt marka slóð í pappírinn.“ (Sg. 112)

The Enchanted Typewriter (1899) er smásagnasafn eftir Bandaríkjamanninn John Kendrick Bangs. Í upphafi bókarinnar segir sögumaðurinn frá því hvernig sögurnar bárust honum gegnum gamla ritvél sem hann hafði fundið uppi á háalofti og gert upp. Hann segist vera heillaður af vélum og hafa gaman af því að „fíflast“ með ritvélin en fyrir alvarlegri verkefni, eins og að semja skáldskap, þurfi hann penna. Og þessi ritvél er þeirrar náttúru að það sem hann reynir að skrifa á hana týnist milli takkana og hamranna. Nótt eina gerist svo nokkuð furðulegt: Ritvélin fer sjálf að hamra stafi á blað og þeyta úr sér hverri vélritaðri blaðsíðunni á eftir annarri. Í ljós kemur að látinn rithöfundur, Jim Boswell, er að nota ritvélin að handan til að skrifa fréttir úr Hadesarheimi. Sögumaðurinn sér strax tækifæri til að nýta sér rit-smíðarnar sem þannig berast, án þess að þurfa að hafa áhyggjur af höfundarétti og upplýsir lesendur um að afraksturinn hafi ratað einmitt í þessa bók.

Í *Sudurglugganum* verður ritvélin hvorki þessi tenging milli lifandi og dauðra né tenging hins lifandi dauða við sjálfan sig. Á endanum eru stafirnir orðnir dauðafölnir og helst það í hendur við þá vaxandi tilfinningu að sögumaðurinn sé þegar orðinn draugur sem hamrar örvæntingarfullt á ritvélinna sína, án tengsla við sjálfan sig og sé undrandi á því að ekkert skili sér á blaðið.

1.6 Handanheimur

Listamennirnir í þrileik Gyrðis eru greinilegt stef við hugmyndina um listræna snillinginn en hafa þó ekki stöðu snillings, hvorki í eigin augum né heimsins. Þeir eru írónískar andhetjur hvað þetta varðar og jafn meðvitaðir um það og höfundurinn að baki þeim og lesandinn sem fylgir þeim eftir. Það í sjálfu sér getur þó einmitt verið einkenni listsnillings, sem fær oft ekki

³⁹ Sjá til dæmis Ólaf Hansson, „Hvítt“, *Mánudagsblaðið*, 15. nóvember 1971, bls. 5.

viðurkenningu sem slíkur fyrr en eftir dauða sinn og telur gjarnan sjálfur að verk sín séu misheppnuð. Mesta írónián felst því í þeirri staðreynd hvað listamenn Gyrðis skilja lítið eftir sig þrátt fyrir að helga sig listinni; málarinn í *Sandárbókinni* rífur sundur verk sín, orð rithöfundarins í *Suðurglugganum* sjást ekki á blaðsíðunum, tónsmiðurinn í *Sorgarmarsinum* gleymir jafnharðan hendingum sem koma til hans, týnir minnisbókinni sem hann hripar niður í og eyðir jafnvel verkum „einsog lítill reiður skapari sem fer hamförum í veröldinni sem hann bjó til og hefur valdið honum vonbrigðum“ (*Sm.* 27). Þeir virðast því hafa rétt fyrir sér varðandi það að verkin verði óséð, ólesin, ekki heyrð. En sköpun þeirra felur ekki aðeins í sér að afsala sér lífinu sem býr í tengingu við aðra, án endurgjaldsins í því fyrirheiti að nafn þeirra eða verk lifi áfram; hún hafnar í raun hugmyndinni um Listaverkið sem sjálfstæða einingu þannig að tónsmiðnum finnst jafnvel orðið „verk“ „of hátíðlegt, of fastmótað, fyrir það sem [hann] er að reyna að gera“ (*Sm.* 105).

Hér að framan var fjallað um vatn sem tákn sköpunarkrafts og bent á að þótt málarinn horfi á hina háleitu jökulá úr fjarlægð heldur hann sig á táknrænan hátt við litlu Sandána. Málarinn sér hvernig Sandáin sameinast í fjarlægð jökulfljótinu og segir að þá sé „enn eftir langt ferðalag til sjávar“ (*Sb.* 87). Þar sameinast auðvitað bæði stórár og lækir í einn, fljótandi, samloðandi massa og hér birtist sérstæður undirtónninn í fagurfræði þrileiksins; einhvers konar von eða ósk um að allar þessar tilraunir til sköpunar geti þrátt fyrir allt orðið framlag til allífhljómkviðunnar eða kannski bara „slakir staðgenglar“ hennar, eins og tónskáldið segir (*Sm.* 65). Listin verður svæði þar sem allt rennur saman (einnig líf og dauði) og eins og trén, sem „halda uppi himninum“,⁴⁰ brúar hún bilið milli himins og jarðar. Lestur málarans á bréfum Van Goghs og sjálfsævisögu Chagalls gefur frekari vísbendingu um þennan flöt þrileiksins.

Chagall „sem alltaf málaði fólk svífandi um á himni – fólk án jarðsambands“ (*Sb.* 43), notaði bláan og gulan sem ríkjandi liti – ásamt smá rauðu – í hina frægu Ameríkuglugga (1977) í Chicago-listasafninu. Gluggarnir eru sex talsins og vísa meðal annars til ýmissa borga Bandaríkjanna en hver um sig er einnig helgaður einni listgrein. Þessar listir eru tónlist, myndlist, bókmenntir, arkitektúr, leiklist og dans. Listamennirnir í þrileik Gyrðis helga sig fyrstu þremur listgreinunum í þessari upptalningu og þegar málarinn við Sandána pantar til sín liti eru það einmitt okkurgulur og azúrblár. Þessir tveir litir hafa lengi haft táknræna merkingu. Okkur er unninn úr leir og

⁴⁰ Gyrðir Elíasson, „Að hausti“, *Nokkur almenn orð um kulnun sólar*, Akranes: Uppheimar, 2009, bls. 82.



Marc Chagall, *Ameríkugluggar* (1977), The Art Institute of Chicago. Ljósmynd sótt af <https://www.artic.edu/artworks/109439/america-windows>.

sandi og er því náttúrulegur jarðlitur í orðsins fyllstu merkingu. Fundist hafa merki um notkun hans allt aftur til forsögulegra hellamynda og hann var til dæmis mikið notaður í egypskum grafhýsum sem tengir hann greftrunum; hinni jarðnesku og efnislegu hlið dauðans. Notkun á azúrbláum lit á sér einnig langa menningarlega sögu. Hann dregur nafn sitt af lapis lazuli steininum sem hann var unninn úr og var talinn dýrmætur í fornöld; meðal annars var hann notaður í gullgrímu á múmíu faraóans Tútankamons á 14. öld fyrir Krist. Azúrblár er oft sagður liturinn á heiðskírurum himni. Þessir tveir litir falla því vel að áherslu Gyrðis á dauða og feigð auk þess sem þeir vísa til hins himneska og hins jarðneska á máta sem rímar við notkun Van Goghs á þeim.

Sandárþókin er öðrum þræði hylling til Vincents Van Goghs sem skildi eftir sig ómetanlega innsýn í þanka sína og fagurfræðilega stefnu í sendibréfum sem hann skrifaði vinum og vandamönnum. Sérstaklega er átakanlegt fyrir seinni tíma lesendur, sem vita hvert stefndi, að lesa bréfin frá síðustu tveimur árunum í lífi hans og verða þar vitni að heillandi eldmóði manns sem er við það að tortíma sjálfum sér. Van Gogh ferðaðist suður til Arles árið 1888 í leit að heilsubót og kraftmeiri litum⁴¹ í verk sín. Hann málaði þar meðal annars seríu mynda af sólblómum sem hann lýsti sem „sinfóníu í bláu og gulu“.⁴² Van Gogh tengir bláa og gula litinn í mörgum verka sinna og myndin *Sáðmaðurinn* (1888) er gott dæmi um notkun hans á þeim; guli liturinn er ríkjandi á himni og bláminn liggur meira á jörðu niðri. Enda er gulur

⁴¹ Sjá til dæmis Vincent van Gogh, bréf til Willemien van Gogh, Arles, 24. febrúar 1888, sótt 9. júní 2020 af <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let579/letter.html>.

⁴² Vincent van Gogh, bréf til Theo van Goghs, Arles, 21. eða 22. ágúst 1888, sótt 9. júní 2020 af <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let666/letter.html>.



Vincent van Gogh, *Sáðmaðurinn* (1888), Van Gogh Museum, Amsterdam.

ekki bara jarðlitur heldur líka litur sólar og stjarna, eins og Gyrðir hnykkir á í *Sorgarmarsinum* þegar tónsmiðurinn horfir á líkkistu sem er sterkgul eins og „sólblómin hans Van Goghs“ og spyr sig hvort það sé vísun „í sólina í Salzburg“ (*Sm.* 121).

Van Gogh dreymdi um að mála stjörnuhjartan himin⁴³ en í bréfi til bróður síns leiða vangaveltur um ljóðabálk Victors Hugos, *L'année terrible* (1872), og það hvort „vonin búi í stjörnunum“, hann að þeirri staðreynd að jörðin sé einmitt einn af himinhnöttunum: „Og ef allar aðrar stjörnur væru eins!!!!!! Það væri ekki sérlega skemmtilegt, þá þyrfti að byrja aftur.“⁴⁴ Með öðrum orðum: Þar sem Jörðin er þegar á himni er kannski hið himneska þegar hér á jörðu og engrar aðri tilveru að vænta. Málarinn í *Sandárbókinni* veltir einnig fyrir sér því viðfangsefni að mála stjörnuhjarta nótt, enda undir áhrifum af bréfum Van Goghs. Nótt eina kemst hann svo að sinni eigin niðurstöðu um

⁴³ Vincent van Gogh, bréf til Emiles Bernards, Arles, 19. júní 1888, sótt 9. júní 2020 af <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let628/letter.html>.

⁴⁴ Vincent van Gogh, bréf til Theo van Goghs, Arles, 15. júlí 1888, sótt 9. júní 2020 af <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let642/letter.html>.

líf á öðrum hnöttum er hann sér að himinninn „opnast óravíður til suðurs með öllum sínum fjarlægum ljósum“ og viðurkennir að hann hafi „alltaf trúað því að líf væri á öðrum hnöttum [...] En nú, í haustnóttinni, hreinlega *finn* ég fyrir þessu lífi [...]“ (Sb. 101–102). Eins og fram hefur komið var snillingum oft líkt við eldfjöll um aldamótin 1900, en Köhne bendir á að í líkingamáli um snillinga birtist einnig mannleg þrá eftir handanveru (e. *transcendence*) og tengingu við stjörnurnar. Fjöldi texta hafi dregið upp ímynd af „snillingnum“ sem þeim sem beini sólarljósi og stjörnskini til manna, og opni þannig mögulegt rými sem sé bæði óendanlegt og órannsakanlegt.⁴⁵ Þessi hugmynd um að listsnillingurinn opni leið inn í möguleg áður ókunn rými leiðir okkur að pólitíkinni í hinni fagurfræðilegu yfirlýsingu sem lesa má úr listamannaþríleiknum og fjallað er um í seinni hluta þessarar greinar.

II

Eins og fram hefur komið er í *Sandárbókinni*, *Suðurglugganum* og *Sorgarmarsinum* að finna margar vísanir til þekktra listamanna og höfunda sem sýnir hversu sterk hefð hefur skapast í kringum hugmyndir um samband listsköpunar og náttúru. Gyrðir endurnýtir þessar hugmyndir á meðvitaðan hátt og gengur jafnvel svo langt að taka fram á baksíðu titilblaðs að höfundur *Suðurgluggans* sé „*ekki höfundur bókarinnar*“. Eftir stendur sú spurning hvort í fagurfræðilegri yfirlýsingu þríleiksins sé samt sem áður hægt að greina sérstöðu Gyrðis innan þessarar hefðar. Hér er svara leitað í vistpólitískri vídd bókanna og í fjórum köflum fjallað um þau endurteknu mótíf í verkum Gyrðis sem gerð var grein fyrir í fyrri hlutanum, á forsendum vistrýni og í ljósi 1) pósthúmanískra hugmynda um eftir-manntíma, 2) hugmynda fyrirbærafræðinnar um líf-heim og tjáningu og 3) stóískra hugmynda um þá skyldu okkar að lifa í samræmi við náttúruna, sem leiðir að þeirri niðurstöðu að 4) sjónarhorn femínískrar vistrýni er nauðsynlegt ef raunverulegur vilji er til þess að ímynda sér annars konar og vistvænni tilveru.

2.1 Eftir-manntími

Málarinn í *Sandárbókinni* blandar bláan og gulan í grænan lit trjána sem hann málar og tengir þannig táknrænt himin og jörð á striganum. Hér, og í fleiri verkum Gyrðis, verður til eins konar handanheimur „milli trjána“;⁴⁶

⁴⁵ Julia Barbara Köhne, „The Cult of the Genius in Germany and Austria at the Dawn of the Twentieth Century“, bls. 122–123.

⁴⁶ Orðin „milli trjána“ eru eitt af endurteknum stefnum í verkum Gyrðis undanfarinn

svæði möguleika og annars konar tilveru en kapítalisma og yfirgangs manna gegn umhverfi sínu og öðrum, sem eru reglulega gagnrýnd í bókum Gyrðis.⁴⁷

Það felst mjög ákveðin vistpólítík í því að beina athyglinni að því að við lifum öll og hrærumst milli trjáanna; við erum hluti náttúrunnar, búum þar innan um aðrar lífverur, bæði dýr og plöntur. Nú fer fram vakning í þeim efnum, samanber metsölubókina *Das geheime Leben der Bäume* (2015) eftir Peter Wohlleben þar sem leitast er við að sýna fram á að tré skynji áreiti, upplifi sársauka, séu félagsverur, stofni til vináttu, eigi í samskiptum og myndi eins konar samfélög eða fjölskyldur. Hér að framan voru skrif Gyrðis sett í samhengi við birtingarmyndir Græna mannsins og kenningar um táknað hlutverk hans. Varner telur að Græni maðurinn skjóti upp kollinum þegar Jörðin er undir álagi, og að slæmt ástand náttúrunnar af mannavöldum hafi nú endurvakið þörfina fyrir Græna manninn.⁴⁸ Undanfarinn áratug hefur skáldskapur með vistpólítískan undirtón orðið meira áberandi. Eins og atómsprengjan á kaldastríðsárunum vofir loftslagsbreytingaógnin yfir og liggur þungt á rithöfundum sem öðrum. „Ég man hvað ég óttaðist kjarnorkuvetur [...] Ég hef aldrei óttast neitt jafnmikið og hann. En nú er víst ástæða til að óttast eilíft sumar, jafnvel hér“, segir rithöfundurinn í *Suðurglugganum* (35). Skáldskapurinn verður þá, beint og óbeint, leit að annars konar leið til að lifa.⁴⁹

Gyrðir hefur lengi verið vistpólítískur, ekki síst í ljóðum sínum, en ádeila hans hefur oft beinst að ofbeldinu sem við beitum önnur dýr. „Haustljóð“ frá 2009 kallast til dæmis á við ljóðið „Vor“ frá 1992:

áratug. Þau koma fram í *Sandárbókinni* og verða svo nafn á bæði smásögu og smásgnasafni.

⁴⁷ Dæmi um ádeilu á yfirgang kapítalismans gegn náttúru og list má meðal annars finna í skýringu málarans á því hvers vegna listnálarar „geta hvergi fallið inn í“ í samfélaginu: „Að flytja hug sinn yfir á myndflöt er einfaldlega ekki tekið gilt nema upp að vissu marki, og eru kannski eðlileg viðbrögð samfélags sem stefnir ljóst og leynt að efnislegri velgengni. Ekki svo langt hér uppfrá, nær eldfjallinu, er straumþungt jökulfljótið beislað í þágu þessa samfélags, vatnsflaumnum breytt í raforku og fjármuni. Sennilega væri heiðarlegast fyrir okkur mannfólkið að viðurkenna hvað við erum óheiðarleg.“ (*Sb.* 79)

⁴⁸ Gary R. Varner, *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature*, bls. 85–89.

⁴⁹ Dæmi um skáldskap sem beinlínis er settur upp sem slík leit er bókinn *Jarðnaði* (2011) eftir Oddnýju Eir Ævarsdóttur.

Vor

Lömbin grunar
ekki rauðu
haustnæturnar⁵⁰

Haustljóð

Lömbin í hlíðinni kúra
upp við mæður sínar;
aðeins fáar nætur
í aftökurnar⁵¹

Sama þema er tekið upp í *Suðurglugganum* þegar rithöfundurinn lendir bak við vörubíl, sér „glitta í döpur augu, og horn gægjast upp fyrir slána“ og leiðist út í ansi myrkar vangaveltur:

[Í sláturhúsinu] eru framin fjöldamorð á hverjum degi þessar vikur, og við erum öll samsek. Mæður eru drepnar frá ungvíði sínu, og þarna eru líka barnadráp. Öllum er sama. Af miskunnarleysi sem helst má jafna við þá sem réttað var yfir í Nürnberg, eru saklausar verur aflífaðar í nafni *kjötiðnaðarins*, sem er þægilegt orð yfir fjöldamorð. Niðurbútuð líkin af þessum fórnarlömbum eru geymd í frystihólfum stórmarkaða og merkt orðum sem höfða til þess rán-dýrs sem maðurinn vissulega er. (Sg. 98–99)

Yfirgangur manna gagnvart náttúru og öðrum dýrum er áberandi þema í verkum Gyrðis á 21. öldinni. Í ljóðabókinni *Hér vex enginn sítrónuviður* frá 2012 er maðurinn beinlínis óvinur umhverfis síns og annarra dýra⁵² og greina má aukna áherslu í nýlegum verkum Gyrðis á að hafna mannhverfri hugsun. Í ljóðabókinni *Upplitað myrkur* (2005) er „Jarðsögulegri framtíð“ lýst þannig að ekki einungis er „Snæfellsjökull löngu / horfinn í sprengigosi“⁵³ heldur jafnframt mannkynið. Fyrirbæri sem okkur virðast sem eilíf,

⁵⁰ Gyrðir Elíasson, „Vor“, *Nokkur almenn orð um kulnun sólar*, bls. 55.

⁵¹ Gyrðir Elíasson, „Haustljóð“, *Mold í Skuggadal*, Reykjavík: Mál og menning, 1992, bls. 59.

⁵² „Maðurinn er grimmastur tegunda“, segir í ljóðinu „Auga fyrir auga“ og ljóðið „Jarðvistardagar“ hefst á vísun í Isaac B. Singer: „Fyrir dýrin er hver dagur Treblinka.“ Gyrðir Elíasson, *Hér vex enginn sítrónuviður*, Akranes: Uppheimar, 2012, bls. 26 og 57. Sjá einnig umfangullu Kolbrúnar Lilju Kolbeinsdóttur, „Af tegundahroka og annarri ólukku“, *Spásían* 3/2012, bls. 33.

⁵³ Gyrðir Elíasson, „Jarðsöguleg framtíð“, *Upplitað myrkur*, bls. 14.

jökla og tilvera manna, eru auðvitað aðeins stundarfyrirbæri í jarðsögulegu samhengi. Tré reynast reyndar lífseigari í þessu ljóði Gyrðis,⁵⁴ enda oft gefið í skyn í verkum hans að þau séu æðri lífverur. En í systurljóðinu „Jarðsögulegri nútíð“, í sömu bók, er athyglinni beint að áhrifum tækni framfara okkar á náttúruna (þar með talið okkur sjálf). Í ljóðinu er bílaumferð hið nýja náttúruafl sem rennur til sameiningar náttúrunni sem fyrir er:

[...]

Ég stend við gatnamót
og sé langa röð afturljósa
– þessa rauðu hraunelfi –
renna þungt
niður að Elliðaánum⁵⁵

Útkoman verður eins konar „póstnáttúra“ en „Lífið eftir náttúruna“ varð Gyrði enn að yrkisefni árið 2012 þegar hann lýsir manngerðri náttúru í dal sem lagður er „gervigrasi, sem bylgjast hægt í / golunni, og sólin er raflampi / sem hitar hann upp“.⁵⁶ Þær lýsingar eru mjög í takt við hugmyndir um að í garð sé genginn svokallaður „mantími“ (e. *anthropocene*); jarðskeið, þar sem maðurinn er orðinn það afl sem hefur mest áhrif á náttúru Jarðar og stefnir þá einna helst í þá átt að tortíma sjálfum sér af þessari sömu Jörð. Ein tilraun til að spyrna gegn þeim örlögum er að færa manninn úr miðju heimsmyndarinnar svo við verðum meðvitaðri um stóra samhengið.

Serpil Oppermann, prófessor í umhverfshugvísindum (e. *environmental humanities*), segir að vistrýni hafi færst í átt að hinu pósthúmaníska og póstnáttúru með gagnrýninni umræðu um rótgrónar hugmyndir um hið mannlega, sem og óljós skil hins lífræna og ólífræna. Þetta feli í sér viðurkenningu á því hversu gegndræp skil eru milli tegunda og djúpstæð gagnkvæm tengsl milli mismunandi lífsforma í samsettum heimi, þar sem áður var einblínt á sundurgreiningu. Ein mikilvæg niðurstaða pósthúmanískrar hugsunar sé því að hafna villandi réttlætningum á mannlegri sérstöðu. Í slíku umhverfi, þar sem stigið er yfir grundvallarmörk náttúru og tækni, segi hinn pósthúmaníski „líf-texti“ (e. *life-text*) sögu af óreiðukenndu samspili fyrirbæra.⁵⁷ Meðal þess sem taka þurfi inn í myndina séu:

⁵⁴ „Hávaxinn barrskógur / hylur láglandið [...] Annars ekkert“. Gyrðir Elíasson, „Jarðsöguleg framtíð“, bls. 14.

⁵⁵ Gyrðir Elíasson, „Jarðsöguleg nútíð“, *Upplitað myrkur*, bls. 15.

⁵⁶ Gyrðir Elíasson, „Lífið eftir náttúruna“, *Hér vex enginn sítrónuviður*, bls. 93.

⁵⁷ Serpil Oppermann, „From Material to Posthuman Ecocriticism. Hybridity, Stories,

[...] flókin frábrigði í umhverfinu vegna loftslagsbreytinga, útfjólu-blárrar geislunar vegna þynningar ósonlagsins, loftfirrðs umhverfis, skordýraeiturs, ágengra tegunda, eittraðra líkama, kynblöndunar, gervigreindar, og fjölda annarra sundurleitra fyrirbæra. Í þessum bakgrunni má kortleggja samofna þróun ólíkra lífvera og ólífræns efnis í blönduðum líf-heimum. Með því að taka þennan flókna bakgrunn með í reikninginn [...] byggir pósthúmanísk vistrýni nýjar tegundir eftir-manntíma orðræðu.⁵⁸

Þessi „eftir-manntími“ er viðbragð við manntíma-sviðsmyndinni sem lýst var hér að framan, og í síðustu bók listamannaþrileiksins, *Sorgarmarsinum*, má finna fagurfræðilegar áherslur sem tengja mætti því sem Oppermann kallar pósthúmaníska vistrýni (e. *posthuman ecocriticism*). Í *Sorgarmarsinum* eru nefnilega ekki aðeins hugmyndir um jafnræði allra lífvera, dýra og plantna, heldur teljast lífvana hlutir, hvort sem er náttúrulegir eða manngerðir, fullgildir þátttakendur með sína eigin og jafnrétttháu rödd og framlag til allífs-hljómkviðunnar.

2.2 Líf og list

Listamennina í þrileik Gyrðis dreymir um að skilja betur tungumál náttúrunnar. Rithöfundurinn í *Suðurglugganum* hlustar á „þægilegt hvískrið“ í trjágróðri og finnst „eins og verið sé að hvísla að [sér] einhverju úr framtíðinni, á dulmáli sem enginn hefur ráðið“ (Sg. 59). Hann heldur líka að það „gæti verið þess virði“ að hlusta á úrhellið á gluggarúðunni með hlustunarpípu því þá næði hann hugsanlega „að lesa eitthvað“ úr því (Sg. 59–60). Húmorinn í þeim myndum sem hér og annars staðar eru dregnar upp til að lýsa hugsunum og óskum listamannanna skapar íróníska fjarlægð milli lesenda og sögupersóna og kemur jafnframt í veg fyrir að hægt sé að gera ráð fyrir óskiptri samsömun höfundarins Gyrðis við að því er virðist einlæga viðleitni þeirra til að tengjast náttúrunni gegnum listina og til að skapa með því að tengjast náttúrunni. En hvað er rithöfundurinn að reyna að heyra? Við fáum vísbendingu þegar hann sókkvir sér í kvikmyndina *Dersu Uzala* (1975). Myndin er byggð á endurminningum Rússans Vladimirs Arsenyevs um könnunarleiðangra í skógum Ussuri-héraðs í austurhluta Rússlands með veiðimanninum og leiðsögumanninum Dersu Uzala af Nanai-ættbálkinum. Samkvæmt lýsingum Arsenyevs bar Dersu umhyggju og virðingu fyrir um-

Natures“, *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, ritstjóri Hubert Zapf, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, bls. 273–294, hér bls. 275 og 286.

⁵⁸ Sama rit, bls. 286.

hverfi sínu og öllu sem lifir, auk þess sem hann hlustaði á og talaði við bæði lifandi verur og fyrirbæri sem við erum vön að líta á sem lífvana. Slíka siði hafa mannfræðingar kallað animisma og tengt frumstæðum trúarbrögðum, en það er líka löng hefð fyrir því að listamenn vísi til slíkra hugmynda í list-sköpun. Eitt helsta dæmið um það á Íslandi er Þórbergur Þórðarson sem sagði að sér hefði alla tíð fundist „[s]teinarnir, járníð, blikkið, blýið, eirinn, koparinn, látúnið, sinkið, böndin og spýturnar“, það er „allir hlutir vera með lífi og einhverju viti“ en þó „steinarnir vera mest lifandi“.⁵⁹

Tónsmiðurinn í *Sorgarmarsinum* virðist kominn lengra í samskiptum við náttúruna en rithöfundurinn í *Suðurglugganum*. Hann er auglýsingatextasmiður en hvötin til að skapa hefur hrakið hann í sjálfskipaða einangrun í sumarbústað á Austfjörðum, þar sem hann á einmitt í sérstöku sambandi við lágan klett að baki húsinu. Eftir að kletturinn andar til hans „stuttri laglínu, úr þéttum gráma bergsins“ (*Sm.* 22) vill hann skrifa verk, *Söngl steinsins*, ef til vill tileinkað Jóni Leifs (*Sm.* 38), en verk hans eru dæmi um þá löngu hefð sem er fyrir því að tónskáld, líkt og aðrir listamenn, sæki innblástur í náttúruna og reyni að líkja eftir henni á ýmsan hátt.⁶⁰ Alloft hefur fuglasöngur til dæmis ratað inn í tónverk, eins og tónsmiðurinn bendir á, en hann hikar hins vegar fyrst við að nýta sér söng fuglanna og lýsir vanþóknun sinni á því að franska tónskáldið Olivier Messiaen hafi stolið tónlist þeirra. Hann heldur um hríð í einhvers konar stigveldi hvað þetta varðar: „Það er öðru vísi með suð í skordýrum en fuglasöng; ég tel mig mega nota *flugnasöng*“ (*Sm.* 32) Þegar flaut frá hitakatli „smýgur á blaðið“ hefur hann hins vegar engar áhyggjur, ketillinn „er ekki lifandi, og hefur engra hagsmuna að gæta“ (*Sm.* 11). Hann fær samt bakþanka: „Hvað með vatnið [í katlinum]? Er það lifandi?“ (*Sm.* 11) Það leiðir huga hans að skáldsögunni *Lifandi vatnið* – – – (1974) eftir Jakobínu Sigurðardóttur en í þeirri bók er áin í dal bernskunnar

⁵⁹ Þórbergur Þórðarson, „Steinarnir tala“, *Í Suðursveit*, Reykjavík: Mál og menning, 1975, bls. 150 og 151. Viðar Hreinsson hefur endurtálkað Suðursveitarbækur Þórbergs sem vistskáldskaparfræði (e. *ecopoetics*), þar sem náttúrulýsingar gegni lykilhlutverki í að skapa „djúpstæða og fingerða andstæðu milli hins smáa og hins stóra, og milli þess áþreifanlega veruleika sem sögumaður samsamar sig af innlifun og vitundar um dýpra samhengi í alheiminum“. Viðar Hreinsson, „Afturhvarf og opinberun Þórbergs“, „að skilja undraljós“. *Greinar um Þórberg Þórðarson, verk hans og bugðarefni*, ritstjórar Bergljót Soffía Kristjánsdóttir og Hjalti Snær Ægisson, Reykjavík: Bókmennta- og listfræðastofnun Háskóla Íslands, 2010, bls. 35–60, hér bls. 42.

⁶⁰ Jón Leifs notaði meðal annars steina sem slagverkshljóðfæri í tónlist sinni þegar hún átti að tjá náttúrukrafta eins og eldgos. Sjá til dæmis Árni Heimir Ingólfsson, *Jón Leifs. Líf í tónum*, Reykjavík: Mál og menning, 2009, bls. 256.

gædd lífi, bæði í huga barnsins sem elst upp við hana og fullorðins mannsins sem seinna minnst hennar. Tónsmiður Gyrðis ákveður þó að „þetta með vatnið væri fulllangt gengið, og lét línurnar standa óhreyfðar“ (*Sm.* 11). Ekki líður heldur á löngu þar til hann lætur undan löngun sinni til að tónsetja garg mávanna og ákveður: „Til fjandans með höfundarrétt fuglanna.“ Niðurstaðan er enda sú að: „Heil ný vídd hefur bæst við, sem ég útilokaði alveg áður.“ (*Sm.* 42–43)

Tónsmiðurinn tekur ítrekað fram að hann líti ekki á sig sem alvöru tónskáld þótt hann hafi gaman af að setja á blað tónhendingar sem koma til hans en hann á erfitt með að segja hvort þær koma að innan eða utan og er þá í sömu sporum og rithöfundurinn í *Suðurglugganum* sem skrifar stundum ljóð þegar hann ætti að vera að vinna í skáldsögunni sinni. Honum finnst ljóðin „ekki góð, en þau eru þó sjálfsprottin líkt og berin á lynginu“ og hann „skrái[r] þau bara niður, veit ekkert hvaðan þau koma“ (*Sg.* 70). Tónsmiðurinn fyllir einnig „hverja minniskompuna af annarri, en lýk[ur] við fátt“ (*Sm.* 11). Sköpun hans virðist því skilja jafn lítið eftir sig í formi hefðbundinna, sjálfstæðra listaverka og sköpun málarans og rithöfundarins í fyrri bókum þrileiksins og ómögulegt að greina hvort eða hvað hann leggur til þessa óreiðukennda samspils radda, sem að einhverju leyti minnir á pólífóníu Bakhtins: „andartak er einsog veröldin sé bara fjölbreytilegur tónblær, ekkert annað“ (*Sm.* 30). Hljóð að utan renna saman við laglínur í höfðinu á honum og þannig þurrkast út skilin milli skapandi sjálfs og skapandi umhverfis.

Slíkar hugmyndir um dauða höfundarins og skáldskap sem sífellda endurvinnslu þess sem fyrir er má auðvitað kalla póstmóðernískar, en eins og Oppermann bendir á hefur pósthúmanisminn flutt ákveðnar grundvallarhugmyndir póstmóðernismans inn á nýjar slóðir nútíma tækni- og umhverfisórðræðu með sinni ríku meðvitund um að þróun okkar sem tegundar er ekki einungis samtengd þróun annarra lífvera heldur einnig í auknum mæli þróun tækninnar sem við sjálf höfum skapað.⁶¹ Þessi meðvitund er mikilvægur þáttur í fagurfræðilegri stúdíu Gyrðis og nokkuð augljós í *Sorgarmarsinum* þar sem járnkenndur raddblær afgreiðslumanns, sem minnir á vélmenni, færir tónsmiðnum „einhverskonar hugmynd að eintóna og mínímalísku söngverki í anda Philips Glass“ og „vélrænir“ hljómar“ frá sláttuvél geta verið innblástur, „þó venjulega sé [tónsmiðurinn] ekki mikið fyrir maskínuöldina og afurðir hennar“ (*Sm.* 94–95). Hér má sjá annan tón en í *Lifandi vatninu* – – – sem bregður upp dystópískri, marxískri mynd af vél-

⁶¹ Serpil Oppermann, „From Material to Posthuman Ecocriticism“, bls. 276.

rænum samtíma. Aðalpersónan þar, Pétur Pétursson, týnist í heimi gervigæða sem þjóna gerviþörfum. Hann stingur af úr firrtri tilveru borgarinnar í leit að hinu upprunalega, æskuslóðunum, en endar í búð sem selur gerviblóm, umkringdur gervináttúru sem rænir hann síðustu dropum geðheilsunnar. Hann er því sprautaður niður og lokaður inni en róandi lyf halda persónunum í *Lifandi vatninu* – – vélrænt gangandi í hinum furðulega, merkingarlausu yfirborðsveruleika sem nútímamaðurinn hefur skapað sér. Þótt tónsmiður Gyrðis sjái á hinn bóginn skapandi möguleika í maskínuöldinni er hann samt ekki fullkomlega genginn á hönd henni því hann endar á að setja upp heyrnarhlífur af ótta við að hávaðinn „hreinlega gangi frá öllu því fínstillta í eyrunum“ (*Sm.* 95). Enn finnst honum hefðbundnari náttúrutónar sem berast honum „með næðingnum og öldunum“ markverðari og hljóma „einsog ákveðinn og merkjanlegur hluti af sjálfum [s]ér“ (*Sm.* 101).

Það er skiljanlegt að hlutir taki á sig animíska eiginleika gegnum listsköpun, sem miðar jafnan að því að skapa „lifandi“ manngerð verk. En animismi hefur einnig fengið framhaldslíf í nútíma umhverfisorðræðu, eins og David Abram rekur í bókinni *The Spell of the Sensuous* (1996) og fjallað er nánar um hér á eftir. Pétur Gunnarsson bendir á að það sem sker úr um aðdráttarafl steina að mati Þórbergs Þórðarsonar er aldur þeirra: „Hvað þeir hafa búið lengi á jörðinni og orðið vitni að mörgu og hvað þeir búa yfir miklum fróðleik. Kúnstin að tala við steina er þá fólgin í því að kunna að taka á móti þessari vitneskju allri og lífsreynslu.“⁶² Í pósthúmanískum fræðum hefur einmitt verið lögð áhersla á það að ólífræn náttúra, til dæmis veðraðir steinar eða jarðlög, sem og manngerðir hlutir, segi líka sína sögu ef við kunnum að veita henni athygli og búi þannig yfir „skapandi virkni og sýni mismunandi kafla í fjölbreytni lífsins“.⁶³ Abram nýtir sér kenningar Edmunds Husserl um „svið fyrirbæranna“ sem „sameiginlegt landslag“, þar sem vissulega eru til huglæg fyrirbæri, til dæmis ímyndanir, ótti og draumar, en önnur fyrirbæri eru ekki bara huglæg heldur „samhuglæg“ (e. *intersubjective*), það er skynjuð huglægt af fleiri verum. Hinn „raunverulegi“ heimur er ekki óhagganleg og endanleg staðreynd, útskýrir Abram, heldur fléttast þar saman skynjanir og skilningur á sameiginlegri reynslu sem markast af

⁶² Pétur Gunnarsson, „Í Suðursveit“, *Lesbók Morgunblaðsins*, 5. janúar 2002, bls. 4–7, hér bls. 5.

⁶³ Serpil Oppermann, „From Material to Posthuman Ecocriticism“, bls. 288. Oppermann kallar þá afstöðu „efnislega vistrýni“ (e. *material ecocriticism*) og segir að skapandi efnisleika (e. *creative materiality*) sé alls staðar að finna því „sögur af heimsmyndun, jarðfræði, sagnfræði, vistfræði og lífi hlutgerast í hvers kyns efni.“ Sama rit, bls. 274.

mörgum ólíkum sjónarhornum – og af mörgum tegundum lífvera. Þegar við mætum öðrum öðlumst við sannfæringu um að heimurinn feli í sér meira en aðeins það sem við skynjum á ákveðnu augnabliki og fáum staðfestingu á að heimurinn sé nokkuð heilsteyptur.⁶⁴

Abram notar hugtak Husserls, *líf-heimur*, sem er „hinn samhuglægi reynsluheimur okkar sem kemur á undan allri íhugun, á undan allri vísindalægri, hlutlægrri þekkingu“⁶⁵ og tekur undir áhyggjur Husserls af því að vestræn menning lendi í krísu vegna þess að við höfum glatað orðræðu sem var samstillt „eigindlegum blæbrigðum lifandi reynslu“.⁶⁶ Vestræn vísindi og tækni séu í blindni farin að yfirtaka reynsluheiminn og ógna þar með lífheiminum sem þau eru þó háð. Abram notast jafnframt við úrvinnslu Merleau-Pontys á kenningum Husserls þar sem lögð er áhersla á að líkaminn sé tilvist okkar í þessum heimi og geri okkur kleift að tengjast öðrum og öðru sem þar er. Þar sem mörk lifandi líkama og umhverfis eru opin og óljós, meira eins og himna en varnargarður, einkennist sú upplifun af umbreytingum og víxlverkun. Abram bendir á að Lucien Lévy-Bruhl hafi notað orðið „þátttaka“ til að lýsa einkennum animisma.⁶⁷

Að snerta grófan trjábörk er því, á sama tíma, að skynja eigin áþreifanleika, að finna tréð snerta sig. Og að sjá heiminn er einnig að upplifa sig sem sjáanlegan [...]. Við getum upplifað hluti – getum snert, heyrt og bragðað hluti – aðeins vegna þess að sem líkamar erum við sjálf hluti af hinu skynjanlega og höfum okkar eigin áferð, hljóð og bragð.⁶⁸

Viðurkenning þessara gagnkvæmu áhrifa getur gert okkur athugulli og ábyrgari gagnvart umhverfinu, segir Abram. Með því að viðurkenna að við skynjum heiminn og tengjumst honum í gegnum líkamann samþykkjum við stöðu okkar *meðal* annarra dýra og hluta í stað þess að telja okkur í yfirburðastöðu gagnvart þeim.⁶⁹

Abram bendir á að allt getur haft slík áhrif á okkur en í skrifum hans má greina tortryggni í garð hins manngerða. Hann telur til dæmis að hið

⁶⁴ David Abram, *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-than-Human World*, New York: Vintage Books, 1997, bls. 37–39.

⁶⁵ Jóhann Helgi Heiðdal, „Husserl um samhuglægni“, *Heimspækivefurinn*, 27. apríl 2011, sótt 9. júní 2020 af <https://heimspeki.hi.is/?p=2923>.

⁶⁶ David Abram, *The Spell of the Sensuous*, bls. 41.

⁶⁷ Sama rit, bls. 45–46 og 57.

⁶⁸ Sama rit, bls. 68–69.

⁶⁹ Sama rit, bls. 47–49.

ritaða orð hafi orsakað klofning milli mannshugans og líf-heimsins. Óhlutbundnir eiginleikar hljóðritunarstafrófsins skili sér í tungumáli „sem afmarkaðri og kortleggjandi formgerð samsettri úr tilviljanakenndum táknum tengdum með formlegum reglum“ sem síðan megi skilgreina sem eitthvað sem maðurinn hafi umfram dýrin.⁷⁰ Þótt hann viðurkenni að hið ritaða orð hafi ekki verið eini orsakavaldurinn í mörg þúsund ára flóknu ferli og lýsi jafnframt því hvernig líflausir stafir á blaði tala nú til okkar í „nokkurs konar animisma“, telur hann að það sé „aðeins þegar menning færir þátttöku sína inn á svið þessara prentuðu stafa sem steinarnir þagna. Aðeins þegar skynfæri okkar nota galdur sinn til að gæða hið skrifaða orð lífi verða trén þögl, hin dýrin mállaus.“⁷¹

Þótt það sé of mikil einföldun að skella skuldinni af firringu mannkyns gagnvart náttúrunni á hljóðritunarstafrófið, eins og Abram viðurkennir reyndar sjálfur, má nota hugmyndir hans um hlutverk tungumálsins og hins skrifaða orðs í umhverfiskrísu nútímans til að varpa ljósi á hlutskipti listamannanna í þrileik Gyrðis. Abram telur að endurnýjun samkenndar okkar með hinu lifandi landi í gegnum líkamlega skynjun geti getið af sér nýja umhverfissiðfræði sem leiði til aukinnar virðingar og tillitsemi, ekki aðeins í garð annarra manna heldur allrar náttúrunnar. Mannlegt tungumál hafi ekki aðeins sprottið upp sem leið til að samstillta persónur, heldur einnig milli okkar og hins lifandi landslags (e. *animate landscape*) og okkar verkefni sé nú að skrifa af þolinmæði tungumálið „aftur inn í landið“ þannig að orð okkar hafi frelsi til að „bregðast við tali hlutanna sjálfra“ og spinna sögur sem hafa hrynjandi staðbundins hljóðheims (e. *sound scape*), „sögur fyrir tunguna, sögur sem vilja vera sagðar aftur og aftur, renna af stafrænum skjánum og smjúga af skrifuðum blaðsíðum til að byggja þessa strandskóga, þessi eyðimerkurgljúfur, þessar hvíslandi gresjur og dali og fen“.⁷² Hér er hin líkamlega skynjun lykilatriði því þó að Abram telji að hið skrifaða orð hafi mótað óhlutbundna afstöðu okkar gagnvart veruleikanum sem við lifum og hrærumst í gerir hann ráð fyrir að hin líkamlega hlið tungumálsins (svipbrigði, hreyfingar, hljóð) hafi áfram virkni í öllu tali okkar og skrifum, „það er ef orð okkar hafa yfir höfuð einhverja merkingu“, því merking eigi rætur í skynjunarlífi líkamans og ekki sé hægt að „aðskilja hana algjörlega jarðvegi beinnar skynjunar án þess að hún veslist upp og deyi“.⁷³ Tónsmiður

⁷⁰ Sama rit, bls. 79

⁷¹ Sama rit, bls. 263 og 131.

⁷² Sama rit, bls. 69, 263 og 273–274.

⁷³ Sama rit, bls. 80.

Gyrðis virðist sammála þegar hann segir: „Ég held að menn verði að þekkja það sem þeir skrifa um á eigin skinni“ (*Sm.* 107). Það leiðir okkur aftur að Merleau-Ponty og þeim útgangspunkti að við það að skynja eitthvað skapist samúðarfull tenging með því sem skynjað er.⁷⁴ Tónsmiðnum finnst einmitt „einsog eitthvað mýkist inni í [s]ér, eitthvað sem var storknað, kvika sem fer aftur að streyma“ þegar hann horfir á klettinn í bakgarðinum (*Sm.* 33). Og rithöfundurinn í *Suðurglugganum* virðist staðfesta þá sannfæringu Abrams að mannlegt tungumál spretti upp af samspili mannlegs samfélags og þess sem ekki er mannlegt⁷⁵ þegar hin líkamlega athöfn að skrifa bók með því að hamra fingrum á ritvélinu staðsetur hann innan náttúrunnar og tengir hann umhverfinu svo útkoman verður samruni hljóða sem hann sjálfur skapar og sem berast að utan, frá lífverum af annarri tegund: „Hvískrið [í trjágróðrinum] rennur saman við hljóðið frá lyklaborðinu og myndar einskonar dúett.“ (*Sg.* 59) Þannig reyna allir listamennirnir þrír að vefa náttúruna inn í list sína og velta því fyrir sér hvort og þá hverju þeir geti bætt við tal hlutanna sjálfra. Undir lokin segist tónsmiðurinn þó vera að komast „á sömu skoðun og Stravinský, að fuglasöngur sé ekki beinlínis tónlist út af fyrir sig – það þurfi að gera eitthvað með hann til þess að svo verði“ (*Sm.* 134). Og afhjúpar að það hefur hann reyndar gert allan tímann:

Miðað við það sem ég hef sagt hér að framan gæti einhver haldið að ég skrifi eintóma prógrammtónlist, en það er ekki svo. Það sem kemur mér af stað er aðeins einsog hljóðið frá startbyssu í spretthlaupi. Þegar upp er staðið skiptir hvellurinn engu máli, bara hlaupið sjálft. (*Sm.* 145)

Hugtakið prógrammtónlist er notað yfir „mímesíska“ tónlist sem er ætlað að lýsa einhverju „utan“ tónlistarinnar sjálfra, til dæmis náttúru, hugmynd eða söguþræði. Jón Leifs, sem er vísað til í *Sorgarmarsinum*, er einn þeirra sem hefur notað tónlist til að lýsa náttúrufrýrbærum en um miðbik 20. aldar þótti tónlist hans nokkuð gamaldags.⁷⁶ Líkt og mímesis í myndlist og skáldskap hefur prógrammtónlist átt það til að vera hálfgerð skammaryrði, ekki síst eftir að rómantíkin hóf upp frumleikann og snilligáfuna, þótt hún hafi aldrei horfið og í raun gegnt sínu hlutverki jafnvel í því samhengi. Því eins og málarinn bendir á, byggist mímesis í grunninn á stöðugu samspili umhverfis og innra lífs.

⁷⁴ David Abram, *The Spell of the Sensuous*, bls. 54.

⁷⁵ David Abram, *The Spell of the Sensuous*, bls. 95.

⁷⁶ Sjá Árne Heimir Ingólfsson, *Jón Leifs*, til dæmis bls. 172 og 340–341.

Líklega er ég með frumstæðum og eflaust barnalegum hætti að fremja einskonar náttúrugaldur, eða réttara sagt draga til mín af vaxtarmegni landsins í eigin þágu. Allur kraftur sem kann að verða í myndinni kemur í raun frá landinu sjálfu. Samt sem áður; náttúran gerir ekki myndir. Er svona myndlist þá bara eftirlíking, eða getur hún talist endursköpun, þegar best lætur eitthvað sem mætti kalla eimun á sál náttúrunnar? (Sb. 47)

Hér kallast orð málarans í *Sandárþókinni* á við bréfaskriftir póst-impresjónistans Van Goghs sem málaði fólk og landslag á staðnum en vildi kafa dýpra í veruleikann en ljósmyndir.⁷⁷ Van Gogh sagðist þó stundum harma það að geta ekki notað ímyndunaraflið og unnið þá bara heima.⁷⁸ Málari Gyrðis er því líklega undir áhrifum af lestri bréfa Van Goghs er hann segir: „Mér dettur í hug að þannig hafi fantasían komið inn í myndlistina; að menn hættu að nenna útúr vinnustofunni til að mála og fóru að spinna þar upp hitt og annað í staðinn.“ (Sb. 94) Eins og fram kom í fyrri hluta þessarar greinar dreymdi Van Gogh um að mála stjörnuþjartan himin, en hann vissi ekki hvernig hann ætti að ná því án þess að nota ímyndunaraflið sem skapi náttúru sem sé meira upplýftandi og uppörvandi en sú sem við skynjum með augnaráðinu einu.⁷⁹ Hann lét loks verða af því á geðveikrahæli árið 1889, rétt áður en hann stytta sér aldur, þar sem hann málaði hina frægu mynd *La Nuit étoilée*. Vinsældir þeirrar myndar stafa eflaust ekki síst af töfrandi samspili ytri og innri heims listamannsins, þótt Van Gogh hafi sjálfum fundist hún misheppnuð.⁸⁰ Það næsta sem málari Gyrðis kemst fantasíunni á meðan hann dvelur við Sandána er í draumum og í mynd sem hann malar af blálaufguðu tré, þar sem litur hins himneska er dreginn niður á jörðina, í anda Van Goghs, og með milligöngu trjáanna. Því listin í þrileik Gyrðis er ekki háleit heldur jarðbundin, eða kannski háleit vegna þess að hún er jarðbundin. Hún er ekki eins og eldfjall heldur hefur, líkt og skógurinn sem málarinn sækir innblástur í, „verið að vaxa hægt og hljótt í skugga eldfjallsins áratugum saman, nánast án þess að nokkur maður tæki eftir“ (Sb. 27). Eins og

⁷⁷ Vincent van Gogh, bréf til Willemien van Gogh, Arles, 16. og 20. júní 1888, sótt 9. júní 2020 af <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let626/letter.html>.

⁷⁸ Vincent van Gogh, bréf til Emiles Bernards, Arles, 12. apríl 1888, sótt 9. júní 2020 af <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let596/letter.html>.

⁷⁹ Sama rit.

⁸⁰ Sjá til dæmis Russ Ramsay, „Art Stories. The Failure of Van Gogh’s The Starry Night“, *The Rabbit Room*, 1. júní 2016, sótt 9. júní 2020 af <https://rabbitroom.com/2016/06/art-stories-the-failure-of-van-goghs-the-starry-night/>.



Vincent van Gogh. *La Nuit étoilée* (1889). Museum of Modern Art, New York.

músík tónsmíðsins afneitar hún „kerfisbundið öllum mikilleika, öllu upp-
höfnu, hún leitar alltaf að *jarðarpunkti*“ (Sm. 150).

Í þrileik Gyrðis ríkir eins konar stóísk sátt við draugslegt hlutskipti list-
snillingsins og meistaraverksins í samtímanum. Það er ómögulegt að snúa
til baka til mikilvægis þeirra innan rómantíkur og framhaldslífs innan sym-
bólistisma, móðernisma eða jafnvel póstmóðernisma. Líkt og vofa sem neitar
að vera kveðin niður verður listamaður samtímans að finna nýjar leiðir til að
eiga kost á „nokkurs konar endurvitjun“.

2.3 Stóísk ábyrgð

Í *Suðurglugganum* er (ófrjósöm) einvera rithöfundarins sífellt rofin af útvarps-
fréttum sem lýsa því hvernig heimurinn logar „í aftökum, umhverfisslysum,
spillingu og gegndarlausri peningahyggju“ (Sg. 21). Þessi reglulegu innskot úr
hinum ytri heimi fléttast saman við daglega tilveru hans og sálarástand. Hann
veltir eitt sinn fyrir sér ósamræminu við friðsælt landslagið fyrir utan glugga-
ann en þegar hann leiðir hugann að friðsamlegu yfirborðinu í hinu mannlega
samfélagi í kringum sig glittir fljótt í undirliggjandi ofbeldi og yfirgang:

Fólkið í næstu húsum er friðsamlegt, ég heyri lítið til þess, nema stöku hláttra yfir snarkandi grillum. [...] Í gaslogunum sviðnar hold fórnardýranna. Mennirnir virðast alltaf þurfa að drepa eitthvað, ef þeir drepa ekki hver annan. (Sg. 61)

Þessi siðferðislega meðvitund er mikilvægur þáttur í fagurfræðilegri stúdíu Gyrðis og þar má bera kennsl á sérstöðu hans í hinni hefðbundnu umræðu um tengsl lífs og listar. „Allar fréttir af heiminum sem berast hingað benda til þess að hann sé á síðustu eldsneytisdropunum,“ segir rithöfundurinn (Sg. 78). Hvernig eiga listamenn og aðrir að bregðast við sífelldum umhverfis-ógnum? Reynslan sýnir að dómsdagsspár og ofsahræðsla hafa takmarkað gildi:

En þannig hefur það lengi verið. Heimsendakenning trúarbragðanna er lífseig, hún lúrir bak við veraldlegt yfirborð. Nú á dögum er það kjarnorka og gróðurhúsaloftslag sem sér um að boða endalokin. (Sg. 78)

Í staðinn þróa listamenn Gyrðis með sér stóíska afstöðu til heimsins. Fræðimennirnir Kai Whiting, Leonidas Konstantakos, Angeles Carrasco og Luis Gabriel Carmona halda því einmitt fram að áhersla stóuspekinnar á dyggðirnar réttlæti, hugrekki, sjálfstjórn og visku⁸¹ sem saman varði leiðina að farsæld (gr. *eudaimonia*) geti verið mikilvægt innlegg í umræðu samtímans um sjálfbæra þróun og velferð. Þeir telja jafnframt að stóískur skilningur á umhverfisvandamálum leiði til viðurkenningar á því að eilífur vöxtur sé ómögulegur, hvað sem tæknilegum framförum líður; að eftirspurnin eftir orku og efni sé ekki sjálfbær og hafi farið yfir þolmörk þessarar plánetu. Sá skilningur feli í sér að viðurkenna að mannkynið er hluti af náttúrunni og að ríkjandi skammtímasjónarmið í efnahagsmálum séu ekki í samræmi við hina náttúrulegu hringrás. Krafa stóuspekinnar um efnislega framkvæmd áðurnefndra dyggða ýti á iðkendur hennar að taka virkan þátt í samfélaginu og leggi þá siðferðislegu skyldu á herðar fólks að ögra sjónarmiðum nýklassískrar hagfræði og áherslu hennar á eignir eða aðra „ytri“ þætti, sem geta ekki bætt ástand nokkurs manns og geta jafnvel truflað hann í að breyta rétt.⁸²

⁸¹ Ég styðst hér og víðar við þá íslenskun á grískum hugtökum sem Svavar Hrafn Svavarsson notast við í greininni „Stóísk siðfræði og náttúruhyggja“, *Hugur* 2011, bls. 57–74, hér bls. 67.

⁸² Kai Whiting, Leonidas Konstantakos, Angeles Carrasco og Luis Gabriel Carmona, „Sustainable Development, Wellbeing and Material Consumption. A Stoic Perspective“, *Sustainability* 10: 2/2018, bls. 1–20, hér bls. 1, 5, 8 og 9, sótt 9. júní 2020

Rómverski stóuspekingurinn Markús Árelíus lýsir lífi sem fljóðlega þannig að það sé guðlegri tilvist líkast.⁸³ Samkvæmt þessu lífa listamenn Gyrðis eins og guðir, að minnsta kosti hvað ytra áreiti varðar. Tónskáldið segist fyrst og fremst vilja „frið til að semja, burtséð frá því hvort það er dauðabrá eða ekki“ (*Sm.* 21). Hann vísar á brott þeim neikvæðu formerkjum sem hægt væri að setja við það að draga sig út úr lífi og samfélagi manna og ályktar jafnframt að rétt sé „að hafa allar væntingar í hófi“ og lætur „augnablikið yfirleitt ráða“, lifir „frá degi til dags“ (*Sm.* 26, 28 og 59).⁸⁴ Það sama gildir um málarann, sem segir að „flest skiptir engu máli“ (*Sb.* 75). Markús Árelíus varar einmitt við því að láta stjórnast af óánægju með núverandi ástand mála eða af framtíðarhorfum.⁸⁵ Eins og heimspekingurinn Svavar Hrafn Svavarsson bendir á eru geðhrif stóíska vitringsins „öfgalaus og skynsamleg“ þar sem þau „beinast aðeins að því sem er raunverulega gott og vont“ – og samkvæmt stóuspeki er ekkert „gott nema dyggð og ekkert slæmt nema löstur, allt annað hlutlaust“ og ekki þess virði að bregðast við.⁸⁶ Og markmið listamannanna með einangrun sinni er ef til vill fyrst og fremst að sigrast á innri óróleika, tengdum draugum fortíðar og forgengileika tilverunnar.

Markús Árelíus sér sterka tengingu milli þess að sættast við ríkjandi ástand nútíðarinnar og meðvitundar um að hverju okkar er skammtaður takmarkaður tími. Hann bendir á að allt muni á endanum hverfa og falla í gleysku. Þar nefnir hann sérstaklega hluti sem tæla með ánægju, vekja ótta með sársauka eða er haldið á lofti í nafni frægðarinnar og minnir sjálfan sig á að haga hverri athöfn og hugsun í samræmi við þá staðreynd að hann gæti horfið úr þessu lífi á hverju augnabliki.⁸⁷ Í þríleik Gyrðis erum við einnig sífellt minnt á feigð listamannanna og óhjákvæmilega hrynjandi lífs og dauða: „Og þá er

af <https://doi.org/10.3390/su10020474>.

⁸³ Markús Árelíus, *The Meditations*, þýðandi George Long, 2. bók, sótt 9. júní 2020 af <http://classics.mit.edu/Antoninus/meditations.2.two.html>.

⁸⁴ Núvitund er lykilatriði í stóuspeki listamanna Gyrðis. Málarinn „er ekki með klukku“ og talar um að það sem mestu skipti sé „augnablikið, það að ég er hér núna“. Gyrðir Elíasson, *Sandárþékin*, bls. 23 og 18. Það rímar við áherslur Abrams sem segir: „A genuinely ecological approach does not work to attain a mentally envisioned future, but strives to enter, ever more deeply, into the sensorial present.“ *The Spell of the Sensuous*, bls. 272. Hér gefst ekki tóm til að fjalla nánar um núvitund og náttúruvernd en fordæmi fyrir tengingunni þar á milli má meðal annars finna í *Walden* Thoreaus.

⁸⁵ Markús Árelíus, *The Meditations*, 2. bók.

⁸⁶ Svavar Hrafn Svavarsson, „Stóísk siðfræði og náttúruhyggja“, bls. 71.

⁸⁷ Markús Árelíus, *The Meditations*, 2. bók.

Það bara næsta árstíð: alltaf ný árstíð, áfram endalaust þar til öllu er lokið og engin árstíð meir, ekki einusinni í Víti.“ (Sg. 68) Í fyrri hluta greinarinnar var vikið að viðburðaleysi bókanna í þrileiknum sem markvissri uppveisn gegn óþolinmæði nútímalesandans, auk þess sem endurtekin ták og stef gefa tilfinningu um eilífa hringrás sem samtíminn hefur litla þolinmæði fyrir. Hin eilífa umbreyting náttúrunnar er þó einnig hinn raunverulegi drifkraftur í framvindu þessara þriggja verka, eins og meðal annars má merkja af uppbyggingu þeirra. Þær hefjast allar um vor eða snemmsumars og *Sandárbókin* og *Suðurglugginn* enda um vetur en *Sorgarmarsinn* í sumarlok. Þar sem söguhetjurnar fylgjast allar náið með náttúrunni í kringum sig og reyna að fanga hana í verkum sínum verður framvinda árstíðanna mjög áþreifanleg í fyrstu persónu frásögn þeirra og eina raunverulega tenging þeirra við umheiminn, við framrás lífsins. Enda hefur sambandi þeirra við annað fólk og þá fyrst og fremst konur, að einhverju leyti verið fórnað fyrir þessa nánd við náttúruna. Í fyrri hlutanum var einnig minnst á tengsl árstíðaskiptanna við hvarf sögupersónanna úr þessum heimi, með megináherslu á haustið með sinni hnignun og yfirvofandi dauða.⁸⁸ Framvindan felst sem sagt, á þversagnakenndan hátt, í þverrandi lífskrafti og stöðnun, hægfara hreyfingu í átt til dauðans.

Hér er rétt að minna á hina þrjá ferðamáta í smásagnasafninu *Milli trjáanna*: gönguferðir, bílferðir og sjóferðir. Eins og fram hefur komið tengist sjóferðin þar óttaleysi við myrkrið og tómið og sátta við léttvægi lífsins. Í smásögunni „Vitjun“ ríkir nánast dularfullt kæruleysi þar sem héraðslæknir storkar örlögnum með því að lesa alltaf Ódysseifskviðu undir stýri. Síðasta bílferð hans af því tagi ber huga hans alla leið að miklum „flota af seglskipum“⁸⁹ og þannig breytir hirðuleysi hans gagnvart lífi og dauða bílferðinni í hálfvert sjóferðalag. Í síðustu bók þrileiksins upplifir tónsmiðurinn svipaðar aðstæður:

Fyrirvaralaust kemur laglína upp í kollinn á mér undir stýri, ég fálma ofan í brjóstvasann og legg vasakompuna opna í framsætið við hliðina á mér, reyni að krota niður fáeinar nótur meðan ég stýri með annarri hendi og hef auga með veginum þess á milli. (Sm. 36)

⁸⁸ Í *Lifandi vatninu* – – – eftir Jakobínu Sigurðardóttur, þar sem áin á bernskuslóðum verður „lifandi vatnið“ í huga sögupersónunnar Péturs, gerir hann einmitt þá grundvallaruppgötvun sem barn að í þessari á er hægt að drukkna; að þetta lifandi vatn felur ávallt dauðann í sér. Bæjadalsáin í *Lifandi vatninu* – – – er því ták upprunans sem ávallt felur í sér endinn, á sama hátt og vorið felur þegar í sér haustið í *Suðurglugganum*.

⁸⁹ Gyrðir Elíasson, „Vitjun“, *Milli trjáanna*, Akranes: Uppheimar, 2009, bls. 157.

En það er rithöfundurinn í *Suðurglugganum* sem stígur í raun og veru á bátsfjöl um stund og eftir það er hann „einsog nýr maður“: „Styttri Ódysseisferð hefur enginn farið, en mér líður samt einsog ég hafi siglt um allt Eyjahafið.“ (Sg. 66) Daginn eftir fréttir hann „að bátur hafi farið niður á þessum slóðum“ (Sg. 67). Allt frá upphafi bókmenntahefðar okkar eru bátsferðir sterklega tengdar dauðanum, til dæmis í Ódysseisfkiðu Hómers, Gilgameskviðu og ljóðum hinnar súmersku Enheduönnu til gyðjunnar Inönnu. Í verkum Gyrðis felur sú tenging í sér sátt við það að fljóta áfram í ferð sem stjórnast af náttúruöflunum sjálfum. Ein smásagan í *Milli trjánna*, „Farþegar“, gerist til dæmis um borð í ferju þar sem flygill minnir á líkkistu, og hugleiðingar vakna um Titanic en ekkert af þessu raskar ró sögupersónunnar í koju sinni. Það er í samræmi við boðskap stóuspekinnar hvað varðar viðhorf gagnvart óumflýjanlegum dauðanum sem bíður okkar allra. Þar sem líf og dauði, líkt og heiður og skömm, sársauki og ánægja, bíða jafnt góðra manna og slæmra geri þau okkur hvorki betri né verri og séu því hvorki góð né ill heldur hlutlaus: „hvers vegna ætti maður að óttast umbreytingu og eyðingu allra frumefna? Því hún er náttúruleg og ekkert náttúrulegt er illt.“⁹⁰ Og þótt það virðist mótsagnakennt auðveldar þetta áhyggjuleysi listamönnunum í þrileik Gyrðis að viðurkenna eigin ábyrgð. Nótt eina halda „ærandi mishljómar“ liðinnar ævi vöku fyrir tónsmiðnum en smám saman færast yfir hann „ein hver óskýranleg ró“ svo hann getur horfst í augu við sök sína: „Ég brást við með því að loka á allt. // Ég brást.“ (Sm. 136–137) Þá ályktun mætti styðja með tilvísun til stóuspekinnar. Því að þótt áhersla listamanna þrileiksins á að vera óháðir ytri gæðum á borð við söluarð, frægð og frama eða tískustrauma samræmist þeirri hugmynd stóumanna að farsæl manneskja sé „algerlega ónæm fyrir öllu sem kemur að utan“⁹¹ ganga listamennirnir líka svo langt að hafna öðrum manneskjum, þar á meðal sínum nánustu, og þar lenda þeir í mótsögn við kenningar stóuspekinnar um *eignun* sem Svavar Hrafn Svavarsson útskýrir svo:

Til að tryggja lífið hlýtur náttúran að gæða kornabarnið frumstæðri sjálfsvitund og sjálfselsku, þeirri tilfinningu að barnið tilheyri sjálfu sér. Þessi kennd hvetur barnið til að leita þess sem stuðlar að eigin varðveislu og viðgangi. Það er hér sem stóumenn tefla fram einu mikilvægasta hugtaki siðfræði sinnar: eignun (gr. *oikeiōsis*). Náttúran eignar kornabarninu sjálft sig. Það gerir hún

⁹⁰ Markús Árelíus, *The Meditations*, 2. bók.

⁹¹ Svavar Hrafn Svavarsson „Stóísk siðfræði og náttúruhyggja“, bls. 69.

reyndar við allt sem lifir. [...] Eignun vikkar eftir því sem mann-
eskjan þroskast. [...] Á vissu stigi hneigist manneskjan í samræmi
við náttúru sína til að leita sannleikans með skilningarvitum sínum.
Í stuttu máli eignast hún hvaðeina sem samræmist náttúru hennar
og gerir henni kleift að blómstra sem manneskja. Náttúran eignar
manneskjunni einnig foreldra hennar og smám saman annað fólk.
Þannig stígur manneskjan mikilvægt skref frá sjálfhverfu til þess að
umfaðma náungann sem hluta þeirrar náttúru sem hún samræm-
ist. Lýsingin á þessu skrefi er mikilvæg fyrir stóíska siðfræði, því
henni er ætlað að útskýra hvernig náttúrulegar frumhvatir brjótast
úr viðjum sjálfhverfunnar og leiða til virðingar fyrir náunganum,
samfélagsdyggða.⁹²

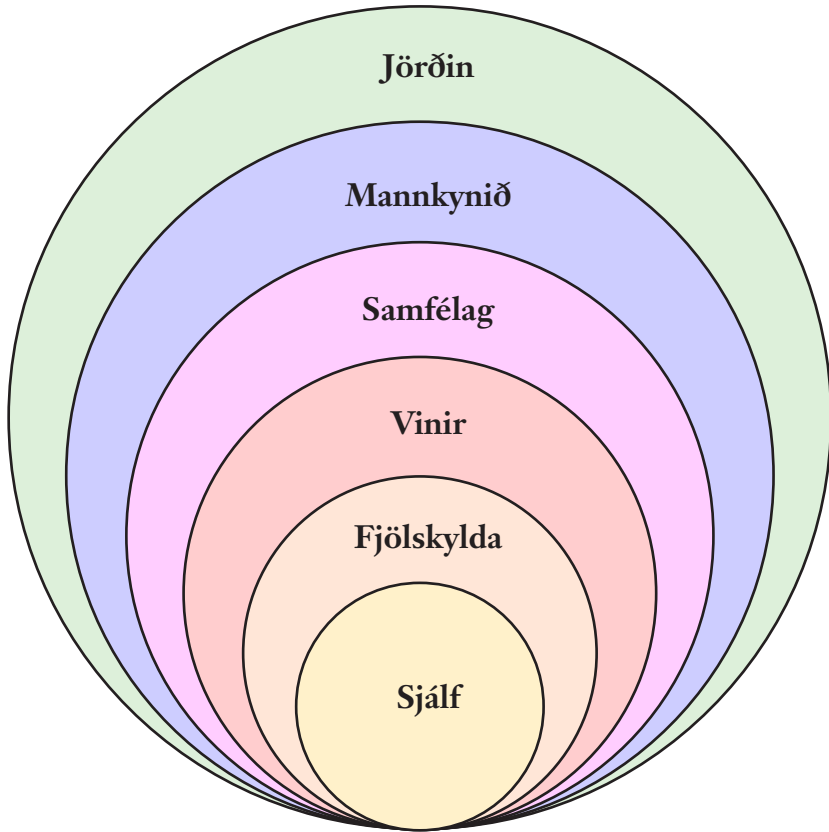
Heimspækingurinn Martha Nussbaum hefur lýst því yfir að henni finnist
afstaða stóuspekinnar gagnvart dýrum og öðrum verum utan hins mannlega
(e. *non-human beings*) of takmörkuð, auk þess sem sú áhersla að hafa eigi
hagsmuni alls mannkyns að leiðarljósi í stað staðbundinna hagsmuna geti
ekki verið grundvöllur pólitískra lögmála í fjölmeningarsamfélagi. Hún
segist styðja „veikari afstöðu: að við ættum að sýna öllum manneskjum (og
öllum dýrum, sem stóuspekin samþykkir ekki) umhyggju og móta pólitísk
lögmál sem sýna öllum verðskuldaða virðingu“.⁹³ Kai Whiting brást við þess-
ari gagnrýni með þeirri ályktun að hinir fornu stóuspekingar „myndu ekki
hafa hafnað endurskoðuðum siðferðislegum ramma sem tekur inn í mynd-
ina skyldur okkar í garð dýra (stóuspekin samþykkir ekki að dýr hafi rétt-
indi) ef þeir hefðu haft nútímaþekkingu á sálarlífi dýra“.⁹⁴ Hér komum við
aftur að hugmyndinni um eignun. Whiting, Konstantakos, Carrasco og
Carmona vilja útvíkka eignunarlíkan Hieroklésar sem byggist á því að sjá
fyrir sér misstóra hringi sem breiðast út frá huga einstaklings.⁹⁵ Sá þrengsti

⁹² Sama rit, bls. 62–63.

⁹³ [Án höfundar], „Martha Nussbaum. The Renowned Philosopher on Stoicism, Emotions, and Must Read Books“, viðtal við Mörthu Nussbaum, *Daily Stoic*, [e.d.], sótt 9. júní 2020 af <https://dailystoic.com/martha-nussbaum/>.

⁹⁴ [Án höfundar], „Stoicism And Sustainability. An Interview with Kai Whiting“, *Daily Stoic*, [e.d.], sótt 9. júní 2020 af <https://dailystoic.com/kai-whiting-interview/>.

⁹⁵ Eins og Fonna Forman-Barzilai bendir á í bókinni *Adam Smith and the Circles of Sympathy* hafa margir nýtt sér hugmynd Hieroklésar um hringina, meðal annars Ralph Waldo Emerson í greininni „Circles“ frá árinu 1841. Áhrifamestur var ef til vill W. E. H. Lecky sem leit á siðferðislegar framfarir sem útvíkkun hringis þar sem einstaklingurinn og hans nánustu eru í miðjunni en eftir því sem utar dregur innlimast stærri hópar á borð við þjóðfélagsstétt, þjóð og allt mannkynið. Í hinu fræga verki sínu, *Expanding the Circle*, byggir Peter Singer svo á þessari sýn Leckys. Sjá



21. aldar útfærsla Kai Whiting o.fl. á eignunarlíkani Hieroklésar

er sjálfíð, síðan kemur hringur sem táknar nánustu fjölskyldu, annar sem táknar fjarskyldari fjölskyldu, og svo fleiri sem tákna meðlimi sömu þjóðfélagshópa, þjóða, kynþátta og að lokum allt mannkynið. Breidd hringjanna og fjarlægð frá huganum í miðjunni gefur til kynna styrk tengslanna sem um ræðir og þar með eignun okkar á þeim sem falla undir hvern hring fyrir sig. Hieroklês taldi mikilvægt að minnka eins og mögulegt væri fjarlægðina frá einum hring til annars og skapa þannig nánustu mögulegu tengingu við alla, sem mesta eignun, þótt mesti velviljinn beinist óhjákvæmilega að þeim sem standa okkur næst.⁹⁶ Whiting og félagar segja að markmiðið sé að uppgötva

Forman-Barzilai, *Adam Smith and the Circles of Sympathy. Cosmopolitanism and Moral Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, bls. 9.

⁹⁶ Ilaria Ramelli, „Introductory Essay“, *Hierocles the Stoic. Elements of Ethics, Fragments, and Excerpts*, þýðandi David Konstan, Atlanta: Society of Biblical Literature, 2009,

mannkynið í sjálfum sér og öfugt. Þeir vilja að auki taka það sem ekki er mannlegt með inn í myndina og segja að stóuspekin minni á þá siðferðislegu skyldu okkar að breyta á dyggðugan hátt gagnvart öðrum og grípa til aðgerða þegar eitthvað ógnar dýrum, plöntum og hinu stærra umhverfi. Í því felist meðal annars viðurkenning á því að maðurinn sé ekki æðsta vera heimsins þótt mannskepnan sé ef til vill sú skynsamasta.⁹⁷

Listamenn Gyrðis eru reyndar afar meðvitaðir um stóra samhengið; að þeir eru hluti af vistkerfi Jarðar – sem að auki er hluti af samspili fleiri himintungla, eins og fyrr var nefnt. Í þrúleiknum birtist ást á lífinu í aðdáun á öðrum lífverum sem taka stóiskan þátt í hringrás lífsins: „Lauftren fella blöðin af rósemi, beygja sig undir lögmálin að hætti Markúsar Árelúsar, en taka aftur við sér þegar sólin fer að hækka á lofti – einusinni enn.“ (Sb. 77) Allar hinar duldu og óduldu vísanir til fyrri listamanna og verka þeirra, hefðarinnar, má einnig túlka sem tilraun til að tengjast öðrum og tilheyra stærra samhengi. Listamennirnir hafa þó brugðist þeirri mikilvægu skyldu sinni að „umfaðma náungann“, telja sig kannski geta stokkið yfir eða hafa lagt það skref að baki, sem gefur til kynna að eitthvað skorti upp á „þroska skynseminnar“.

Eins og fram hefur komið er samsvörun milli listamanna Gyrðis og sögupersónu Thomasar Manns, Tóníós Krögers, sem er sannfærður um að sannur listamaður sé einangraður og útskúfaður. Allir hafa þeir einangrað sig frá samfélaginu og lokað á sína nánustu. Rithöfundurinn vill „enga ábyrgð“ (Sg. 28) og reynir að skýla sér á bak við stóíska afstöðu í því skyni, bæði í lífi og list; andspænis líflausum sögupersónum sínum hugar hann sig með því að maður þurfi kannski ekki „að kynnast fólki í skáldsögu“ því það „hverfur hvort sem er inn í rökkur gleymiskunnar fyrr eða síðar, einsog við öll“ (Sg. 67–68). Að firra sig þannig ábyrgð gagnvart fólkinu í kringum sig stríðir hins vegar gegn lögmálum stóuspekinnar og rithöfundurinn veltir því seinna fyrir sér hvort hann sé einfaldlega „haldinn andlegri nísku“ (Sg. 120). Og ef til vill bitnar sú níska fyrst og fremst á listsköpun hans, þar vantar mannlega nánd:

Ég held jafnvel að ég klári aldrei þessa sögu. Treysti mér einhvernvegin ekki til að láta persónurnar upplifa sögulokin. Mér finnst ég ekki vera þeim nógu nákominn til að leiða þær gegnum það sem vofir óhjákvæmilega yfir. (Sg. 131)

bls. xix–lxxxix, hér bls. lv–lvi.

⁹⁷ Kai Whiting, Leonidas Konstantakos, Angeles Carrasco og Luis Gabriel Carmona, „Sustainable Development, Wellbeing and Material Consumption“, bls. 4, 10–11, 16 og 12.

Hér er vert að benda á að í lok bókar Thomasar Manns viðurkennir Tóníó Kröger fyrir vinkonu sinni, myndlistarkonunni Lisavetu Ivanovnu,⁹⁸ að „hið borgaralega“ í fari hans, sem hefur togast af miklu affli á við listraent eðli hans, lýsi í raun ást hans á meðbræðrum og –systurum sem sé einmitt mikilvægasti þáttur listsköpunarinnar. Hannelore Mundt telur að þarna stígi Mann mikilvægt skref, fagurfræðilega séð, í átt frá lífsfyrirlitningu og í átt að tilfinningalegri þátttöku í lífinu, af löngun til að skapa, ekki listarinnar vegna heldur til að ná sambandi við aðra.⁹⁹ Að sama skapi geta listamenn Gyrðis ekki flúið vitneskjuna um að þeir eru hluti af stærri heild. Rithöfundurinn segist vita „að maður er varla maður sjálfur nema í einhverskonar samspili við annað fólk, svo mótsagnakennt sem það er“ (Sg. 19) og kemst að þeirri niðurstöðu að: „Ekkert frost á hnettinum jafnast á við alkul manneskju sem snýr við manni baki.“ (Sg. 131) Það hafa listamennirnir allir gert við konurnar sínar (og að sama skapi hafa þær snúið við þeim baki) en eins og tónsmiðurinn orðar það tekur það „grunnhljóminn úr öllu saman“ svo hann verður alls ekki viss um að hann sé „yfirleitt hér eða nokkurstaðar“ (Sm. 111). Það vantar jarðtenginguna sem fylgir því að vera meðvitaður um sjálfan sig í líkama tengdum öðrum líkómum, í sífelldu samspili og flæði, svo hann verður „líkt og kyrrsettur, bæði í lífinu og tónlistinni“ (Sm. 118). Aðeins í slíku flæði má í raun og veru upplifa stóíska sáttina sem ríkir í áðurnefndri smásögu Gyrðis, „Farþegum“, þar sem á ferjufarþega sækja draumar sem yfirleitt myndu vekja með fólki óöruggi og óhugnað en hann heyrir jafnframt rödd sem talar „lágt og mildilega í eyra hans“ og honum líður „allt í einu mjög vel“.¹⁰⁰ Röddin berst honum áfram eftir að hann vaknar og hann finnur að hann er ekki einn. Lýsingin minnir á barn í móðurkviði sem heyrir æðaslátt og greinir rödd móðurinnar, enda skiptir ekki máli þótt skilaboðin séu óskiljanleg: „Hann fann *nærveruna* í myrkrinu, hlustaði á röddina án þess að verða nokkru nær um það hvað hún var að segja.“¹⁰¹ Í „Farþegum“ má því ekki aðeins sjá vott af tímabundinni sátt við myrkríð og tómið sem ramar inn lífsferð okkar, markar upphaf þess og endi, heldur einnig við óljós skil sjálfs og annarra. Á þann hátt mætast pósthúmanismi og stóuspeki í verkum Gyrðis.

⁹⁸ Í *Tóníó Kröger* er Lisaveta Ivanovna málsvari tilfinningaríkra rússneskra bókmennta, en frægar sögupersónur Dostojevskíjs og Pushkins báru þetta nafn.

⁹⁹ Hannelore Mundt, *Understanding Thomas Mann*, University of Columbia, South Carolina: South Carolina Press, 2004, bls. 64.

¹⁰⁰ Gyrðir Elíasson, „Farþegar“, *Milli trjáanna*, bls. 222.

¹⁰¹ Sama rit, bls. 222–223.

2.4 Póstrnátúrulegir draumar og femínísk vistrýni

Í verkunum sem hér hafa verið til umfjöllunar sækir Gyrðir til karllegrar hefðar einmana snillinga sem einangra sig í náttúrunni í því verkefni sínu að skrifa til pósthúmanísks samtíma þar sem umhverfisvandamál eru í brenni-depli sem aldrei fyrr. List karlanna í þrileiknum er tilraun til tengingar við hið „lifandi land“, við líf-heiminn sem þeir eru hluti af. Þeir reyna að „jarðtengja“ sig og list sína jafnt í gegnum hið smæsta og hið stærsta samhengi. Hér leitar Gyrðir ekki síst í smíðju stóuspekinnar – og er ekki sá eini sem hefur reynt að breyta mannhverfri áherslu hennar þannig að hún feli í sér tengingu við öll önnur náttúruyfyrirbæri. Listamenn hans komast þó ekki fram hjá þeirri grundvallarfirringu menningarinnar sem liggur í tvíhyggjunni sem skilgreinir helming mannkynsins sem *aðra*. Þeir eiga aldrei samtalið sem Tóníó Kröger átti við Lisavetu Ivanovnu¹⁰² og kveikti á þeim skilningi hans að listin ætti að tengja okkur við aðra. Í vistfræðilegu tilliti gefur áberandi fjarlægð og fjarvera kvenna í þrileiknum þannig til kynna að nálgun stóuspekinnar séu takmörk sett ef ekki er tekið tillit til vistfemínískra sjónarmiða. Hér má enn á ný tengja við bók Jakobínu Sigurðardóttur, *Lifandi vatnið* – – –, þar sem móðirin, fyrsta og nánasta tenging aðalsöguper-sónunnar Péturs við annað fólk, er látin. Þrátt fyrir að „hann skilur að það er gott að eiga förunaut, mannveru sem gengur sama veg og hann, hans vegna, sem gleðst með, með honum, hryggist með honum, sameinast honum um áþreifanlegt takmark: heimili, afkvæmi, framhald manns sjálf í nýrri kynslóð“¹⁰³ þá hefur honum mistekist að tengja almennilega við eiginkonu sína Lilju, koma fram við hana eins og jafningja. Í stað þess hefur hann gengið vélrænt inn í kúgandi gangvirki feðraveldisins og tekið sem sjálfsagt hús-freyjuhlutverk hennar innan veggja heimilisins og hlutgervingu hennar sem kynferðislegt viðfang, látið hana þola: „Þessa þögn – þessa innilokun – eða, nei – og svo var ég nógu góð – í rúminu – þegjandi eins og – hver hlutur til síns – brúks. [...] Stundum eins og ég – væri ekki – manneskja – ekki lifandi [...]“¹⁰⁴ Lykilatriði í svikum Péturs gagnvart eiginkonunni er að hann hefur ekki áhuga á samtali við hana heldur er eiginkonan sú sem hlustar á meðan hann talar við aðra karla, eða jafnvel bara við sjálfan sig: „Ekki við mig – nei

¹⁰² Ein tenging Lisavetu við konuna sem sífellt gengur málaranum úr greipum í *Sandár-bókinni* er austurevrópskur uppruni. Í *Tóníó Kröger* er talað um „slafneskt“ andlit hinnar rússnesku Lisavetu og máleri Gyrðis tengir andlit ónefndu konunnar sem hann hittir við Tékkland og Karpatafjöll.

¹⁰³ Jakobína Sigurðardóttir, *Lifandi vatnið* – – –, Reykjavík: Skuggsjá, 1974, bls. 164.

¹⁰⁴ Sama rit, bls. 184.

– ekkert orð – við mig – mig – [...].¹⁰⁵ Afleiðingin er sú að hjónin verða eins og fangaverðir hvors annars í innantómri gerviveröld neyslusamfélagsins.

Val Plumwood hélt því fram á tíunda áratugnum (1993) að vistfemínískt sjónarhorn væri tæki til að afhjúpa hvernig kúgandi kerfi, svo sem kynþáttahyggja, kynjamisrétti eða arðrán auðlinda, eru samfléttuð og styðja hvert annað – og ógna náttúrunni og vistkerfinu.¹⁰⁶ David Abram byggir að einhverju leyti á því sjónarmiði þegar hann bendir á að hugmyndir um manninn sem kórónu sköpunarverksins hafi verið notaðar til að réttlæta ekki bara yfirgang og ofbeldi gagnvart öðrum lífverum heldur öðru fólki, til dæmis öðrum þjóðum, kynþáttum og „hinu“ kyninu.¹⁰⁷ Ef litíð er á grunnhugmyndir stóuspekinnar þá samrýmast þær femínískri hugmyndafræði og forn-grískir iðkendur hennar gerðu jafnan ráð fyrir því að konur og karlar hefðu sömu eiginleika til að þróa skynsemi sína. Hins vegar hróflúðu þeir ekki við hefðbundnum hugmyndum um náttúrulegt hlutverk konunnar innan heimilis og undir stjórn karla.¹⁰⁸ Kyn myndar grundvallartvístæðu tvíhyggjunnar sem skilur á milli okkar og *annarra* og því er mikilvægt, þegar leitast er við að nýta stóuspeki í umhverfisorðræðu samtímans, ekki síst ef það er gert á pósthúmanískum forsendum eins og merkja má í þrileik Gyrðis, að gera það út frá sjónarhorni femínískrar vistrýni (e. *feminist ecocriticism*) sem „hrekur aflóga hlutgervingu náttúrunnar, kvenna, efnis, líkamans og annarra tegunda, og opnar nýja sýn á vistkerfið með því að rannsaka sameiginlega dýnamík og gegndræpi mennskra og ómennskra líkama og náttúru, og grafa undan *annarleika* (e. *otherness*) sem byggist á tvíhyggju vestrænnar menningar“.¹⁰⁹

Hér að framan hefur verið minnst á rauða litinn sem tákn lífskrafts sem sambönd við konur færa inn í líf listamannanna þriggja, og þá merkingu litarins má yfirfæra á tilfinningaleg tengsl þeirra við annað í umhverfinu sem samkvæmt hefðinni gegnir hlutverki *annars*. Það segir sína sögu að rauði liturinn er af takmörkuðu magni í lífi þeirra en verður um leið æpandi mitt í allri grámóskunni, til dæmis hárauðir eldhússtólar í húsi þar sem annars er „allt í dempuðum litum“ (*Sm.* 15). Það sem tengist rauða litnum er einnig

¹⁰⁵ Sama rit, bls. 184.

¹⁰⁶ Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London og New York: Routledge, 1993.

¹⁰⁷ David Abram, *The Spell of the Sensuous*, bls. 47–49.

¹⁰⁸ Scott Aikin og Emily McGill-Rutherford, „Stoicism, Feminism and Autonomy“, *Symposion* 1: 1/2014, bls. 9–22, sótt 9. júní 2020 af <https://philarchive.org/archive/POEEOT>.

¹⁰⁹ Serpil Oppermann, „Feminist Ecocriticism. The New Ecofeminist Settlement“, *Feminismo/s* 22, 2013, bls. 65–88, hér bls. 68.

verðmætt, eins og flest sem er af takmörkuðu magni. Tónsmiðurinn tekur með heim jaspís „í sama lit og eldhússtólarnir“ (*Sm.* 39), en jaspísinn er að hans mati „magískastur allra steina“ (*Sm.* 37). Rithöfundurinn á líka rauðan stein og það er engin tilviljun að rauði liturinn er hér tengdur steinum. Eins og fram hefur komið birtist animismi oft í þeirri hugmynd að steinar tali, sem má meðal annars sjá hjá Þórbergi Þórðarsyni en einnig í umhverfisorðræðu sem ræðst gegn annarleika lifandi sem lífvana náttúru. „Ef við getum viðurkennt frásagnarrödd steinsins auðveldar það okkur að afbyggja orðræður fordóma og misréttis vegna kyns, tegunda og kynhneigðar (svo sem um hið dýrslega), sem hafa notað þá retorísku tækni að tengja konur og hinsegin [e. *queer*] fólk við dýr/náttúru“, segir Serpil Oppermann og bendir einnig á að femínísk vistrýni ögri „hugmyndum um sérstöðu mannlegrar (karllegrar) virkni“ þar sem „hlutgerving náttúru og efnis (og alls þess sem þeim skilgreiningum er tengt, þar á meðal kvenna, dýra, steinefna o.s.frv.) smættar þau í viðföng þekkingar og arðráns“.¹¹⁰

Pósthúmanískar hugmyndir um jöfnuð allra tilvistarforma virðast þó draumsýn ein í nútímasamfélagi og að sama skapi er það einungis í draumum sem listamenn þrífleiksins upplifa samhljóm kynjanna. Í lok *Sandárbókarinnar* dreymir málarann að hann og konan sem hefur sífellt gengið honum úr greipum gangi saman hönd í hönd um funheitt og annarlegt skógarlandslag sem er í senn dystópískt og útópískt; eins konar apókalýptískt sæluríki, því þar er svo heitt að sardínur soðna í Sandánni.

Stökkbreytt náttúra er eitt af endurteknum minnum *Suðurgluggans* og undir lok þeirrar bókar dreymir rithöfundinn tvo drauma um stökkbreyttan heim. Í þeim fyrri er hann einn í eins konar pósthúmanískri sveitasælu:

[...] á engi innan um mörg dýr, þau voru öll tvíhöfða og sum með þrjá hala og höfðu langar vígtennur einsog villisvín. Þau kumruðu vingjarnlega þegar þau sáu mig, og ég gekk inn á milli þeirra og klappaði þeim, og feldurinn á þeim var mjúkur á við silki, grár og hlýr. Mér fannst ég vera öruggur innan um þau. [...] Enginn slátrari með sveðju hefði haft undan að höggva öll þessi höfuð. Og ég var aðeins með hendur mínar, sem ég renndi gegnum þennan mjúka feld. (*Sg.* 119–120)

¹¹⁰ Sama rit, bls. 78.

Þessi sena minnir að einhverju leyti á myndina sem spámaðurinn Jesaja (11:1–9) dregur upp af konungi friðarríkisins í Gamla testamentinu og frásagnir af dýrtingum á borð við heilagan Frans frá Assísí sem sagðir eru hafa komið fram við dýr eins og bræður sína og systur. Bræðralagshugsjón draumsins gengur þó enn lengra því hún meðtekur líka þau dýr sem samkvæmt hefðinni eru „ónáttúruleg“, líkt og skrímsli Frankensteins. Í póstnáttúrulegum heimi á sú skilgreining ekki lengur við, ekki frekar en skilgreiningarnar „alvöru listaverk“ eða „snillingur“ í póstmódernískum heimi.

Í seinni draumnum er rithöfundurinn hins vegar í félagsskap konunnar sem hann hefur lokað á þar til lokað er á hann. Í þessari draumasenu eru þau stödd í bleikri sveitasælu kirsuberjablóma þegar fuglategund sem rithöfundurinn hefur „aldrei séð“ fer að „skrækja ömurlega innan um bleik blómin“ þannig að konan tekur fyrir eyrun og heyrir ekki þegar rithöfundurinn segir: „Númerið þitt er ótengt“ (*Sg.* 126). Þessi rofnu tengsl við konuna kallast á við síðustu orðin í *Sorgarmarsinum*, sem eru einnig lokalínur þríleiksins og lýsa því hvernig tónsmiðurinn, sem orðinn er afskaplega meðvituð skáldskaparpersóna („[...] ég efast í fyrsta sinn fyrir alvöru um hver ég er, eða jafnvel hvort ég sé yfirleitt til“), heyrir tíst í lóu og tístir á móti en „tekst ekki að halda uppi samskiptum við neinn, ekki einusinni fuglana. Allir fljúga burt frá mér. Eða er það á hinn veginn, er það ég sem er alltaf að fara?“ (*Sm.* 164) Nú eru „engar hillingar í loftinu“ lengur (*Sm.* 164). Niðurstaða femínískrar vistrýni hlýtur að vera sú að samkvæmt stóískum viðmiðum þeirra sjálfra hefur listamönnum Gyrðis ekki aðeins mistekist að uppfylla þá skyldu sína að lifa í samræmi við náttúruna, eins og öðrum listskapandi sögupersónum í karllægri hefð náttúruskrifa þar sem konur eru *adrir*. Fastir í listhefð þar sem lítið rými er fyrir *Frankenstein* með sitt skrímsli, fyrir frjótt samtal við listaverk kvenna sem opna á sjónarhorn konunnar, eins og *Lifandi vatnið* – – gerir til dæmis, verða þeir lítið annað en draugar fortíðar í pósthúmanískum og póstnáttúrulegum veruleika.

ÚTDRÁTTUR

Pósthúmanískir draumar

– karlar, konur og náttúra í listamannaþríleik Gyrðis Elíassonar

Fyrri hluti greinarinnar rekur hvernig listamannaþríleikur Gyrðis Elíassonar tekst á við tvær hefðir bókmennta sem gjarnan eru samtengdar; ákveðna tegund skrifa um náttúruna annars vegar og hins vegar skrif um hlutskipti listamanna, nánar tiltekið melankólískra snillinga. Bent er á að um karllega hefð er að ræða og færð rök fyrir því að samskipti kynjanna gegni grundvallarhlutverki í bæði fagurfræðilegu og umhverfispólitísku erindi bókanna. Í seinni hluta greinarinnar er fjallað áfram um þessa vídd þríleiksins, ekki síst hugmyndir um póstnáttúru og pósthúmanisma sem lesa má úr sumum verkum Gyrðis, í ljósi stóuspeki og út frá sjónarhorni femínískrar vistrýni. Kenningar um eignun og skaðlega tvíhyggju eru notaðar til að kanna að hvaða leyti þá tilfinningu sögupersóna Gyrðis að þær hafi brugðist sem listamenn megi rekja til þess að þeim tekst ekki að skapa tengingu við aðra. Niðurstaðan sýnir hversu stóru hlutverki krafa stóuspekinnar um að uppfylla skyldur sínar gagnvart sjálfum sér, öðrum og umhverfinu gegnir í hinni margslungnu heimspekilegu lífssýn er liggur að baki fagurfræðilegri og umhverfispólitískri yfirlýsingu þríleiksins.

Lykilorð: Femínísk vistrýni, fagurfræði, náttúra, kyn, umhverfishugvísindi, stóuspeki, melankólía, snillingar, pósthúmanismi, póstnáttúra

ABSTRACT

Posthuman Dreams

– men, women and nature in Gyrðir Elíasson's artist trilogy

The first part of the article demonstrates that the artist trilogy of Gyrðir Elíasson engages with two literary traditions that are often interconnected; a certain type of nature writing on one hand and on the other hand works dealing with the plight of the artist, more specifically the melancholy genius. These traditions are mostly male oriented and I argue that gender is a fundamental element of the books' aesthetic and environmental agenda. The second part of the article continues to discuss this aspect of the trilogy, not least ideas on post-nature and post-humanism that can be found in some of Elíasson's works, in light of stoicism and feminist ecocriticism. The circles of Hierocles and theories of destructive dualism shed light on how Elíasson's protagonists' feeling of having failed as artists can be attributed to their failure

to connect to others. The conclusion shows that stoicism's demand of fulfilling your duty towards yourself, others and the environment forms a fundamental part of the trilogy's aesthetics and environmental politics.

Keywords: Feminist ecocriticism, aesthetics, nature, gender, environmental humanities, stoicism, melancholy, genius, post-humanism, post-nature

ÁUÐUR AÐALSTEINSDÓTTIR

Doktor í almennri bókmenntafræði og ritstjóri hjá Háskólaútgáfunni

Háskóli Íslands

audurada@hi.is

