

Jon Henrik Knapskog

Eit første steg i riktig retning

Ei lesing av Kim Stanley Robinson sin roman *New York 2140*

Masteroppgåve i Allmenn Litteraturvitskap

Rettleiar: Knut Ove Eliassen

Mai 2021

Jon Henrik Knapskog

Eit første steg i riktig retning

Ei lesing av Kim Stanley Robinson sin roman *New York 2140*

Masteroppgåve i Allmenn Litteraturvitskap
Rettleiar: Knut Ove Eliassen
Mai 2021

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

Samandrag

Denne masteroppgåva tar for seg romanen *New York 2140* av forfattere Kim Stanley Robinson. Utgangspunktet er teori om science fiction, bygardsromanen, økokritikk, utopi og finansfiksjon. Oppgåva prøv å svare på om romanen er suksessrik finanskritikk. Som ein del av dette, omhandlar den og framstillinga av natur og utopi i romanen. Oppgåva konkluderer at romanen fungera som finanskritikk, då den både kritisera, og vis alternativ til, finanskapitalismen.

Abstract

This master's thesis deals with the novel *New York 2140* by Kim Stanley Robinson. Its point of departure is theory on science fiction, the apartment novel, ecocriticism, utopia, and finance fiction. The thesis attempts to answer whether the novel is an example of successful criticism of finance. As a part of this, it deals with the depiction of nature and utopia in the novel. The thesis concludes that the novel is successfully critical, as it both criticizes, and presents alternatives to, financial capitalism.

Forord

Interessa mi for Kim Stanley Robinson starta når eg las ein kopi av den alternative historia *The Years of Rice and Salt*, for eit par år sidan, i staden for å følgje med i ei førelesing. I ettertid har eg lest fleire av romanane hans, og som eit resultat har eg innsett at det er mogleg å skape ei betre verd, så lenge me er villige til å prøve.

Ein enorm takk må gå til rettleiaren min, Knut Ove Eliassen. Takk for gode tilbakemeldingar og for å utfordre meg til å tenkje større og grundigare.

I løpet av studietida mi har eg blitt kjent med fleire som sikkert burde nemnast her. Fremst av desse er alle eg har arbeide med i /riss/, kor eg verkeleg lærte å skrive og lese, og bohemen, som har vore der frå starten av.

Eg må og takke mamma og pappa, Valbjørg og Ivar Erik. Eg hadde aldri gjort dette om eg ikkje vaks opp i ein heim kor der alltid var noko å lese.

Innholdsliste

Samandrag.....	i
Abstract	i
Forord.....	ii
Innleiing.....	1
Samandrag av romanen	2
Resepsjon	3
Problemstilling og framgangsmåte	5
Kapittel 1: Teori.....	6
Science Fiction.....	6
Science fiction for Robinson.....	9
Bygardsromanen	11
Økokritikk	13
Apokalypse	16
Pastoralen.....	17
Utopia.....	19
Finansfiksjon.....	23
Kapittel 2: Framstillinga av finans	28
Megastrukturar	28
Blekkspruten.....	31
Finans som fiksjon	35
Eigedomsmarknaden og allmenningen.....	37
Attgentrifisering og kapitalistisk pastoral	39
Kapittel 3: Framstillinga av natur	44
Kapittel 4: Framstillinga av det utopiske	51
Å førestille seg brot	51
Høver for å skape endring	54
Meining.....	59
Konklusjon	67
Litteraturliste.....	72

Innleiing

Kim Stanley Robinson er ein av dei mest velkjente science-fiction-forfattarane i dag. Han har skrive ein rekke bøker, og vunne fleire prisar. I tillegg til entusiastiske lesarar innanfrå sjangeren, får han og merksemd frå meir «seriøst» hald. Verka hans har vore med på å gjere science fiction til ein viktig del av debatten om litteraturen si rolle i økologiske og politiske kriser. Han er ein forfattar som skriv om kva me kan, og kva me bør, gjera i det planeten me lev på fell saman rundt oss.

Robinson er amerikanar, fødd i California i 1952, og tok ein PhD ved UC San Diego. Fredric Jameson var rettleiar for delar av arbeidet med denne, og i etterkant har dei to samarbeida i lag med fleire anledningar. Jameson sin påverking på Robinson er ein som kjem opp ofte, både i kritikk og intervju. Det var i løpet av tida ved UCSD at Robinson begynte å skrive, og han debuterte med romanen *The Wild Shore* i 1984.

New York 2140 vart publisert i 2017, og er ein enkeltstående roman. Robinson har sjølv omtalt den som både ein science-fiction-versjon av finanskrisa i 2008 og eit forsøk på skildre ein veg til eit postkapitalistisk samfunn. I eit intervju med Anders Dunker i boka *Gjenoppgagelsen av jorden* (2019) seier han at «romanen snakker både om fremtiden og om verden av i dag. Samtalene og problemene er fra i vår tid, men flyttet over i en fremtid der utviklingen er kommet lenger» (s.233). I *New York 2140* er samanbrotet av finansmarkanden igjen eit resultat av ei boble i bustadmarknaden. Forskjellen er at Robinson sin fiksjonelle versjon er satt i gong av medlemene av ei stor huseigarforeining. I tillegg er statsorgana sitt svar til dette samanbrotet annleis enn det i 2008. Då vart selskapa og bankane støtta av staten, slik at dei kom seg opp på fot igjen, mens i denne situasjonen blir bankane nasjonaliserte, noko som gjer at kapitalismen hamnar under statleg kontroll.

Vidare i intervjuets med Dunker fortel Robinson at romanen er meint til å skildre eit første seg mot ein postkapitalisme. Der er andre steg som trengst i denne prosessen, men desse seiar han vil bli skildra i andre romanar (s.234). Det er altså ikkje ein revolusjon me har gjere med. Samstundes framstill *New York 2140* ein versjon av kva postkapitalisme kan vere i praksis, då romanen framstill alternative samfunnsformer.

Samandrag av romanen

Romanen er satt i året 2140, og omhandlar ei lita gruppe innbyggjarar i New York som saman prøver å avskaffe finanskapitalismen. I løpet av det føregåande hundreåret har havnivået stege med 15 meter, så store delar av New York, og resten av notida sine kystsoner, ligg under vatn eller er ein del av tidvatnsona. Blant desse er lågare Manhattan, som utvikla seg til eit alternativt samfunn prega av sameige etter flaumane. Eit av desse sameiga er MetLifetårnet. Det er her hovudkarakterane i romanen bur, og mykje av plottet er sentrert om bygget.

I starten av romanen blir to middelaldrande menn, Mutt og Jeff, kidnappa etter eit mislykka forsøk på å endre koden som regulera finansmarknaden i Chicago. Politiinspektør Gen Octaviadottir startar ei etterforsking for å finne mennene, og kven som kidnappa dei. Samstundes som Charlotte, styreleiar i sameiget, får vite at eit selskap har komme med eit tilbod om å kjøpe bygget, oppdagar vaktmeisteren Vlade at nokon har starta å sabotere det, noko som og må etterforskast. I tillegg til desse fem karakterane, følg romanen dei to gutane Stefan og Roberto, internettstjerna Amelia og day-traderen Franklin. Stefan og Roberto er på skattejakt, og leitar etter det engelske skipet HMS *Hussar*, som gjekk ned i bukta utanfor New York rett før den amerikanske frigjeringskrigen. Amelia driv eit populært naturprogram. Ho flyttar dyr til biotopar kor dei vil trivast betre, og får tidleg i romanen i oppdrag å frakte nokre isbjørnar til Antarktis. Franklin er først separert frå dei andre karakterane, men endar opp med å redde Stefan og Roberto frå å drukne. Som eit resultat av dette blir han vikla inn i livet, og plottet, til dei andre karakterane. I løpet av romanen får Franklin ei omvending, og han innser at der er betre ting han kan gjere med livet sitt enn å prøve å skaffe så stor profitt som mogleg.

Der er og ein karakter som berre kallast «innbyggjaren». Hen bidrar med forklaringar og kommentarar på plottet, i eigne kapittel. Desse er ofte essayistiske og uformelle i stilen. Franklin sine kapittel fokaliserast gjennom han sjølv, mens dei andre alle fokaliserast gjennom ein ekstern forteljar. Mutt og Jeff sine kapittel er hovudsakleg dialog, med få skildringar.

I løpet av romanen veks fleire av karakterane sin misnøye med det finanskapitalistiske systemet, og det blir vedtatt at dei skal prøve å utnytte eit krasj dei trur snart vil komme, til å fjerne haldet finanskapitalismen har om verda. Denne moglegheita får dei etter orkanen Fyodor. Denne valdar store nok skadar til at innbyggjarane i New York, og snart resten av verda, deltar i ein generell streik. Dei betalarar ikkje avdrag på gjeld, og dermed fell dei

økonomiske systema saman. I tillegg bruk dei denne røyrsla til å få velje inn nye medlem i Kongressen, blant anna Charlotte, slik at dei får endra tilhøvet mellom stat og finans.

Ved slutten av romanen har kapitalismen blitt nasjonalisert, og finans har blitt jaga ut av New York. Charlotte og Franklin har blitt eit par, eit samanstilling av staten og kapitalismen, men det er ikkje eit utopi me no finn i lågare Manhattan. Dei har tatt eit første steg mot ei betre verd, men der er framleis ein lang veg å gå.

Resepsjon

Omtalar av romanen var generelt positive då den kom ut. I *Los Angeles Reviews of Books* omtalte Gerry Canavan den som nyaste del i Robinson sin «construction of a huge metatextual history of the future, [...] distributed across overlapping but distinct and mutually irreconcilable texts».

Fleire omtalar skildrar romanen som håpefull. Spesielt i møtet med klimaendringar, då romanen skildrar ei verd kor desse opplevast som overkommelege. Mange enda omtalane sine med å seie at romanen er «climate fiction», men der er og nokre som meiner at det er økonomien som ligg til fokus i romanen, ikkje økologien.

Typisk for Robinson blei romanen og klandra for bruken av forklarande segment. Desse lange passasjane med eksposisjon er eit vanleg grep for forfattaren, men dei blir gjerne skildra som tunge og som å sakke ned dei elles interessante narrativa i romanen.

New York 2140 vart publisert i 2017, så der er ikkje nokon stor mengde forskning som omhandlar den. Men Robinson er ein etter måten velkjent forfattar, så der er framleis dei som har valt å arbeide med romanen..

I «Welcome to the Post-Anthropolis: Urban Space and Climate Change in Nathaniel Rich's *Odds Against Tomorrow*, Lev Rosen's *Depth*, and Kim Stanley Robinson's *New York 2140*» skildrar Magdalena Mączyńska tilhøvet mellom New York og effektane av klimaendringar i *New York 2140* og to andre romanar. Mączyńska fokuserar på korleis dei tre versjonane av byen samsvarar med idear om den antropocene tidsalderen. Men ho peikar og på at alle tre verka omtalar naturen på ein romantisk og ofte eurosentrisk måte. I tillegg er der imperialistiske restar i tekstane, slik som uteletinga av amerikanske urinnbyggjarar. Desse restane er å finne i *New York 2140*, men i mindre grad enn i dei to andre verka.

«Agency at/of the waterfront in New York City: *Vision 20202* and *New York 2140*» av Lieven Ameel vurderer om lesaren og vatnet framstillast som aktørar i romanen. Ameel kjem fram til at vatnet ikkje er ein aktør, og at lesaren så vidt har moglegheita til å bli ein, på grunn av den temporale røynda til klimakrisa. Ameel tar og opp nokre problematiske aspekt med karakterane sin løysing på det finanskapitalistiske problemet, då han finn dei endar opp med å attskape finanskapitalismen, og eit interessant samanfall mellom vatn og finans.

I analysen min bruk eg og Roberto J. Ortiz sin artikkel «Financialization, Climate Change, and the Future of the Capitalist World-Ecology: On Kim Stanley Robinson's *New York 2140*». Denne omhandlar tilhøvet mellom «financialized accumulation» og effektane av klimaendringar. Særst interessant er tilhøvet han finn mellom finans sin dominans, forverringa av klimakrisa og nedgangen til langsiktig akkumulasjon. Ortiz samanliknar og skildringane av verda i *New York 2140* med tilstandane i Puerto Rico etter orkanen Maria.

I «The Genre of the Near Future: Kim Stanley Robinson's *New York 2140*» argumenterer David Sergeant for at romanen heller er ein fortsetting av den historiske romanen enn science fiction. I ei allegorisk lesing analyserer han og tilhøvet mellom individet og det kollektive, og det globale og det lokale. Kvar av karakterane i romanen blir satt opp mot desse kategoriane, med varierende suksess.

Romanen har og blitt skriven om i ei masteroppgåve frå Københavns Universitet: *Stormens Økonomi: En komparativ læsning af perspektiverne for nye økonomiske modeller i Ben Lernalers 10:04 og Kim Stanley Robinsons New York 2140* av Sofie Anker-Møller Damgaard. Damgaard legg fokuset sitt på *10:04*, men slutten av oppgåva er dedikert til *New York 2140*. Her omtalar ho korleis orkanen Fyodor skapar ein pause i kvardagen, og korleis karakterane bruk denne til å reformere finanskapitalismen.

I 2019 kom boka *Kim Stanley Robinson* av Robert Markley ut. Den omhandlar forfatterskapet til Robinson generelt, og tar opp *New York 2140* i det siste kapittelet. Gjennomgangen av *New York 2140* er relativt enkel, og mest nyttig fordi Markley trekk nokre interessante linjer mellom den og resten av Robinson sitt forfatterskap.

Problemstilling og framgangsmåte

Målet for denne oppgåva er å analysere *New York 2140* sitt finanskritiske potensiale. Som ein del av dette vil eg vurdere korleis, og for kva, romanen kritisera finanskapitalismen. Vidare vil eg undersøkje tilhøvet mellom natur og menneskje/finans, og korleis det utopiske manifesterast i romanen.

Etter innleiinga startar oppgåva med ein gjennomgang av teorien som vil tatt i bruk i resten av analysen. Først introduserast to sjangrar, science fiction og bygardsromanen. Desse følgast av ein gjennomgang av økokritisk, utopisk og finanskritisk teori. Sidan eg arbeid med fleire teoretiske disiplinar, har eg valt ut eit fåtal teoritekarar og verk for kvar disiplin.

Kapittel 2 omhandlar framstillinga av finans i romanen. Her leggast det fokus på korleis finanskapitalismen sin operasjon er vanskeleg å oppfatte, korleis finans ikkje er røylnleg, og møtet mellom finanskapitalismen og alternative samfunnsformer. Ikkje alle framstillingar av finans i romanen blir drøfta. Dei delane som er kritiske til finans blir vektlagt framfor dei som er skildrande.

I kapittel 3 vurderast tilhøva natur har til menneskje og til finanskapitalismen. Her diskuterast og nokre av natursyna som kjem til uttrykk i romanen, og korleis New York blir skildra. Kapittel 4 skildrar nokre av dei utopiske høva i romanen, korleis dei oppstår og korleis dei kan realiserast. I dette kapittelet er der og ein analyse av *meining*, ein verdi *New York 2140* presentera som eit alternativ til verdien finanskapitalismen finn i profitt.

Kapittel 1: Teori

Science Fiction

Mest openbert er *New York 2140* ein science-fiction-roman, då handlinga er lagt til framtida. Darko Suvin, forfattar av *Metamorphoses of Science Fiction*, ei av dei fremste bøkene om science fiction, definerte sjangeren slik: «a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment» (s.7-8).

Suvin koplar *estrangement* både til Sjklovskij sin *ostranenie* og Brecht sin *verfremdung*. Dei to omgrepa deira blir samanstilte av han, men det er klart at det er Brecht han trekk mest på. Han bruk Brecht sin definisjon: «A representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar», til å forklare omgrepet. I tillegg er han av tanken at det er *estrangement* som fungera som det «formelle rammeverket» for science fiction som ein sjanger (ibid., s.6-7). Altså er Suvin av meininga av at science fiction alltid omhandlar noko lesaren kjenner, men handsamar det på ein måte der det skapast ein distanse mellom subjekt og objekt. Dette minner gjerne om Robinson sin skildring av *New York 2140* som å omhandle notidige problem, men satt i ein mogleg framtid.

Det som ligg til grunne for *estrangement*, er det Suvin kallar *novum*. Eit *novum* er det som skil verda i science-fiction-teksten frå lesaren si verd. Klassiske science-fiction-element som robotar, tidsreiser og romfart er alle døme på forskjellige *nova*. Men *nova* kan og vere enklare. Visst ein tekst er satt ti år inn i framtida kan me rekne dette tidsforløpet som eit *novum*. Når *novumet* kjem til uttrykk i teksten, og me blir minna på at dette ikkje er vår verd, skapast der *estrangement*.

Farah Mendlesohn gir i introduksjonen til *The Cambridge Companion to Science Fiction* ein god forklaring av korleis *estrangement* kjem til uttrykk i språket. Det første ho merkar at metaforar blir bokstavlege, og at uttrykk som «he gave her his hand» altså kan, og vil, lesast annleis enn dei blir i realistiske tekstar. I tillegg nemnar ho at science-fiction-forfattaren kan skape nye teknologiske metaforar. Dømet ho bruk er den første setninga i William Gibson sin *Neuromancer* (1984); «The sky above the port was the color of television,

tuned to a dead channel» (s.1). Disse grepa funkjar fordi det er forventat at lesaren skal lese teksten som bokstavig, noko som igjen krev at lesaren forstår det som er skrivne eller sjølv fyllar inn hola der det trengst (Mendlesohn, s.5-6).

For å vege opp for skapinga av estrangement, må novumet kunne forklarast gjennom *cognition*. Dette er måten forskjellane mellom dei to verdene blir rasjonalisert på, vanlegvis grunna i materielle og fysiske prosessar. I *New York 2140* har ikkje vassnivået berre stege. Det har stege som eit resultat av at isbreane i Antarktisk smelta. Noko som på si side kan sporast attende til menneskeskapte klimaendringar. Novumet må kunne forklarast på eit vitenskapleg, eller tilnærma vitenskapleg, vis. Det er ikkje nødvendig at det er mogleg, det må berre framstå slik (Roberts, s.9-10).

For å skape denne framstillinga bruk science fiction ofte grep me tenker på som typiske for den realistiske romanen. Plott og handlingsutvikling er vanlegvis kronologisk, og der er eit fokus på individet og koplingane dei har til omgivnadane deira. Karakterane er psykologiske skikkelsar. Dei interagera med verda, og både pregar og blir prega av den. Skildringar er ofte detaljerte, då dette både forklarar korleis verda fungera og gjer det lettare for lesaren å akseptere det dei les. For å gjere at verda opplevast som røyneleg nok for lesaren er det nødvendig at delar av teksten skapar *cognition* gjennom sanningsnærheit, til tross for dei delane som skapar estrangement.

Adam Roberts støttar opp om dette, og peikar òg ut at science fiction har meir til felles med realisme enn med anna fantasirisk litteratur (s.17). Argumentet hans er grunna i at science fiction er ein sjanger kor «the symbol is drained of transcendental or metaphysical aura, and relocated back in the material world» (Ibid.). Der hyppig symbolbruk kan føre til økt estrangement, slik Mendlesohn viste, vil det faktum at symbolet òg er materialistisk grunna føre til ein leiting etter logikk hjå lesaren. Denne logikken finn dei enten i teksten eller i sin eigen førestillingevne, og på denne måten skapast der *cognition*.

Roberts er av meininga at science fiction er ein symbolistisk, heller enn ein allegorisk, sjanger. Han siterer blant anna Suvin for å støtte opp om dette: «Suvin [describes] SF as ‘a symbolic system’ which is ‘centered on a novum which is to be cognitively validated within the narrative reality of the tale» (Suvin i Roberts, s.16). Han samanliknar og populære novum med dei gjengåande symbola ein finn i symbolistisk dikting, og seier at desse då ikkje er ein effekt av manglande kreativitet men ein «fictional inhabiting [...] of a potent SF symbol» (Roberts, s17).

Ein kunne vore freista til å seia at det er først når me får ein god balansen mellom cognition og estrangement at det er science fiction me har å gjere med. For lite cognition og me endar opp med, til dømes, Franz Kafka sin *Forvandlingen* (1915). Forvandlinga til ein kakerlakk er ikkje umogleg i science fiction, men der ville måten den blei oppnådd på vore forklart i større grad. I Kafka sin roman er det ikkje forvandlinga i seg sjølv, men effekten den har på hovudkarakteren og menneskja rundt han, det som er interessant. Ein science-fiction-versjon ville vore interessert i både forvandlinga og effektane av den.

Visst ein har for lite estrangement, og der ikkje er noko som skil teksten si verd frå lesaren si verd, har me heller ikkje med science fiction å gjere. I staden endar ein opp med ei roman satt i vår verd. Der er tekstar kor der er eit samanfall mellom desse to verdene som likevel blir kalla science fiction. Eit godt døme på dette er filmen *Gravity* (Cuarón, 2013). Der er det det at den er satt i verdsrommet, eit rom sterkt forbunde med science fiction, som gjer at den blir kategorisert slik. Teknologien i filmen er ikkje meir avansert enn det som var tilgjengeleg når den kom ut, men romskip og romstasjonar, sjølv om dei berre er i bane rundt Jorda, er så fjerna frå den kvardagslege verda til dei fleste menneskjer at det likevel skapar estrangement nok til at dei oppfattar filmen som science fiction. Romskip og romstasjonar er og klassiske kulissar i science-fiction-verk, noko som er endå ein grunn til at dette er sjangeren ein forbind filmen med.

Science fiction, som realismen, framstill korleis individa handlar i verda. Men science fiction går gjerne eit steg lengre. Mendlesohn skriv at noko av det som skil science fiction frå anna litteratur er at det er ein sjanger kor verda blir handsama som ein karakter. «Where mainstream fiction writes of the intricacies of inter-human relationships, the discourse of sf is about our relationship to the world and the universe» (s.9). På dette viset klarar science fiction å sjå mennesket som ein del av noko større, utan å miste det av syne. Mykje moderne science fiction, blant anna *New York 2140*, blir kalla climate fiction (cli-fi), nettopp fordi tekstane legg fokus på mennesket sitt tilhøve til naturen og klimaendringar. Andre tekstar, til dømes Arkady Martine sin roman *A Memory Called Empire* (2019), fokusera på tilhøvet menneskje har til samfunnet dei deltar i og kulturell kolonisering, mens Cixin Liu sin roman *Trelegemeproblemet* (2008) omhandlar korleis menneskje persipera og forstår verda rundt seg.

Fredric Jameson, i *Progress versus Utopia, or, Can We Imagine the Future* frå 1982, gjenpublisert i *Archeologies of the Future* (2005) skriv om det han meiner er science fiction sin røynelege effekt. Ein herskande konvensjon er at science fiction representera framtida,

noko som gjer at lesarane blir opplært til å forvente det som kjem, og derfor ikkje blir overvelda av det. Jameson argumentera for at dette er feil. Det er ikkje framtida, men notida science fiction representera.

Sidan notida er så stort at det er umogleg å skape ein totalisert skildring av ho, må det framandgjerast for å kunne bli presentert. Science fiction er ikkje den einaste sjangeren som gjer dette, men den gjer det på ein særeigen måte. Denne kan identifiserast basert på Lukács sin skildring av den historiske romanen som ein sjanger som kunne framstille korleis fortida hadde leia til romanen si notid. Science-fiction-romanen gjer noko liknande, men den viser i staden korleis notida kan føre til framtida. Den gjer notida om til ei framtid si fortid.

Jameson foreslår derfor at den typiske skildringa av sjangeren blir snudd om på;

What is indeed authentic about it, as a mode of narrative and a form of knowledge, is not at all its capacity to keep the future alive, even in imagination. On the contrary, its deepest vocation is over and over again to demonstrate and to dramatize our incapacity to imagine the future, to body forth, through apparently full representations which prove on closer inspection to be structurally and constitutively impoverished, the atrophy in our time of what Marcuse has called the *utopian imagination*, the imagination of otherness and radical difference; to succeed by failure, and to serve as unwitting and even unwilling vehicles for a meditation, which, setting forth for the unknown, finds itself irrevocably mired in the all-too-familiar, and thereby becomes unexpectedly transformed into a contemplation of our own absolute limits (s.289)

Altså vil science-fiction-teksten alltid omhandle notida, då det er umogleg for den å førestille seg ei framtid kor notida berre er historia. For Jameson er det umogleg å sjå for seg ei framtid som ikkje er ein refleksjon av notida. Dette betyr og at science fiction endar opp som ein utopisk sjanger. Utopia har ofte blitt rekna som ein undersjanger av science fiction, men Jameson finn her at den har blitt ein del av sjangeren generelt. Ved å hjelpe oss med å førestille ei framtid kan den òg late oss førestille ein utopi.

Science fiction for Robinson

Som dei fleste forfattarar har Robinson og meiningar om litteraturen han skriv, og sjangeren han skriv innanfor. Han er, som nemnt, tidlegare elev av Jameson, og der er fleire likskapar i tankane deira om sjangeren. Robinson uttalar seg ofte om science fiction og kvifor han meiner det er ein viktig sjanger i den moderne verda. Der er to av utsegnene hans som blir tatt opp

ofte, både av han sjølv og av andre. Det første av desse er "science fiction is the realism of our time" (Feder, s.87). Setninga kan lesast på to måtar.

Den første er at science fiction er ein realistisk sjanger. Dette har me allereie gjennomgått i skildringa av viktigheita cognition spelar for sjangeren, og bruken av realistiske grep. Og det er dermed logisk at Robinson trekker ein likskap mellom dei to sjangrane. Den andre måten å lese Robinson sin utsegn på er at science fiction spelar rolla i dagens verd som realismen spelte i gårsdagens. Han opplev science fiction som den sjangeren som er best egna til å ta opp, og undersøkje, dei problemstillingane ein opplev i dag. Dette er både på grunn av at teknologisk utvikling ofte er ein del av desse problema, og at science fiction sine symbolske trekk opnar for at det kan omhandle vidt forskjellige tematikkar.

Denne lesinga samsvarar med den andre utsegna Robinson er kopla til; "We're in a science fiction novel now, which we are all cowriting together" (Plotz). Dette er eit utsegn Robinson har sagt er skapt mest for å sette ting på spissen, og prøve å skape eit sjokk i mottakaren. Å samanlikne dagens verd, eller ei mogleg framtid, med verda frå ein science-fiction-roman er elles eit ganske normalt grep, ofte tatt i bruk for å uttrykke noko negativt ved den omtalte verda. George Orwell sin *1984* (1949) er eit klassisk døme på eit science-fiction-verk som brukast på denne måten. Science fiction sin symbolske kvalitet er så sterk at den i stor grad pregar narrativa me skapar om vår eiga framtid (Roberts, s.35).

Men den viktigaste delen av sitatet er slutten. Ideen om at me skapar dette narrative saman, «co-writing it», er viktig, både for Robinson sine tekstar og science fiction generelt. Science fiction har ein lang historie som ein stad kor samtida kritiserast og progressive forstillingar om framtida kjem til uttrykk (Csicsery-Ronan, s.113). Dette er ofte openbert, særst hjå Robinson, som blir skildra slik av John Clute:

This is, of course, sf as advocacy, and reminiscent in that sense of the sf of 'big story' writers such as Heinlein and Asimov. But by making no bones about his advocacies, by *exposing* them as advocacy through the explicit patterning of his series, Robinson clearly distinguishes himself from his honoured predecessors. It is vital, he demonstrates, precisely to expose the arguments sf texts promote, to make them more powerful, but also more honest, far more chaste. (s.73)

Science fiction er altså ikkje berre ein sjanger som kan seia noko om verda me lev i, men som me jamleg ser mot for å tenkje om både notida og framtida sitt narrativ. Den ekstrapolera notida inn i framtida.

Bygardsromanen

I eit intervju skildrar Robinson *New York 2140* som eit forsøk på å skrive det han kallar ein «leilegheitsroman» (Feder, s.93). Det verkar ikkje som om der er nokre studiar som har tatt for seg ein slik sjanger. Det nærmaste ein kjem er Sharon Marcus si bok *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*, men denne er meir opptatt av leilegheita sjølve, og korleis denne blir framstilt, enn ein mogleg sjanger. Marcus bruk heller ikkje omgrepet sjanger, men skriv om eit leilegheitsplott. Det er derfor vanskeleg å seia at me har med ein etablert sjanger å gjere. Likevel vil eg bruke både Marcus og Robinson i eit forsøk på å arbeide meg fram til ein ide om kva ein leilegheitsroman kan vere.

Før me går djupare inn i Robinson og Marcus sine utsegn vil me fokusere på sjølve omgrepet. ‘Leilegheitsroman’ er ei plastisk formulering, etter måten enkel å forstå, men og misvisande. Hjø Robinson og Marcus skildrar det romanar som omhandlar ein leigegard, og karakterane som bur i den, ikkje ei enkelt leilegheit. I tillegg er desse romanane som oftast satt til byen, noko det er verdt å klargjere. Eg vil derfor bruke omgrepet ‘bygardsroman’ i staden, då dette er tydelegare. Der Robinson og Marcus bruk ordet ‘apartment’, vil eg framleis nytte det.

Robinson, i det nemnte intervjuet med Helena Feder, skildrar bygardsromanen slik:

The value of the apartment novel is that each of the eight points of view has a take on what is real. Combined, they are a mega-system. I suppose Jameson would just call it history, though it is important to include the planet, which I’m not sure that Fred often does. [...] The real is too big of a term to be comprehended, and so you break it down into lots of smaller systems that are trying to explain the whole (s.94).

Det første me kan hente ut frå dette sitatet er at det brukbare med leilegheitsromanen er det polyfone verdssynet den opnar for. Denne polyfonien gjer at lesaren kan sjå det «røynde». Det er derfor viktig at romanen følgjer fleire karakterar, som alle bur i den same bygarden. Dette er og tilfelle i andre bygardsromanar, til døme Emile Zola sin *Pot-Bouille* eller Sigurd Hoel sin *En dag i oktober*.

Den andre interessante detaljen er at desse karakterane saman skal utgjere eit «mega-system». Robinson sitt ønskje om å inkludere planeten i dette systemet er, som forklart tidlegare, typisk for ein forfattar av science-fiction. Me kan derfor gå ut frå at dette ikkje er eit trekk ved bygardsromanen, men noko Robinson har tatt vidare frå science fiction. Både *En dag i oktober* og *Pot-Bouille* er meir opptatt av tilhøva mellom karakterane i bygarden enn verda rundt dei.

Marcus er av den meininga at det passar betre å snakke om eit leilegheitsplott enn ein leilegheitsroman, då dette plottet òg var å finne i drama og korthistorier. Ho skildrar det definerande trekket til leilegheitsplottet som at det koplar den utanforståande verda til bygarden. Bygarden blir ein by i seg sjølv, og kvar etasje eit nabolag (Marcus, Raphael i Marcus, s 2).

Bygarden blir dermed ein representasjon av verda utanfor, sidan leilegheitsplottet har den funksjonen at det koplar saman romanar som omhandlar heimen, og romanar som omhandlar urbane plassar. Dette gjer at det ferdige verket kan kombinere

the salon novel's emphasis on domestic interiors and microscopic social networks with the urban novel's emphasis on chance encounters, the interplay between isolation and community, and the sudden transformation of strangers into kin (Marcus, s.11).

Det at desse plotta går føre seg i heimen er viktig for Marcus sin bruk av leilegheitsplottet, då ho vil bruke det som eit teikn på at tekstar er urbane. Dette vil igjen opne for at tekstar som elles ikkje er blitt rekna som urbane kan bli det. Ved å omskape bygarden til by blir den òg ein stad kor fleire historier kan gå føre seg samstundes. Den mindre skalaen gjer at romanen si verd er lettare å forstå, og at desse historiene, gjennom sin fysiske nærheit, enkelt kan koplast saman (Marcus, s.2).

Leilegheitsplottet har og eit strengt formelt handlingsmønster. Dette mønsteret er «the conversion of strangers into kin, either by marriage or the revelation of prior relationships, and the corollary transformation of randomness into structure» (ibid., s.11). Skapinga av struktur, ei forståing av verda, er altså noko både Marcus og Robinson finn i leilegheitsromanen. Forskjellen ser ut til å vere at Marcus sin struktur er ein karakterane finn, mens Robinson ønskjer å framstille strukturen for lesaren. Dette kan nok grunnast i deira forskjellige oppfatning av ideen, høvesvis som plott og som sjanger, men og Robinson sitt didaktiske føremål, som nemnt i skildringa av science-fiction.

Det er vanskeleg å seia kva det er som definerer denne moglege sjangeren, sidan utgangspunktet er ein teoretisk tekst og eit intervju, i staden for eit mangfald av verk som hadde falle under den. Det som står til felles hjå Marcus og Robinson er korleis teksten avslørar strukturar som allereie var til stades ved teksten sin start, men som var usynlege. Dette er ikkje noko me kan seia berre karakterisera bygardsromanen, så la oss ta med Marcus sin forklaring av korleis dette blir oppnådd; forvandlinga av framande til kjenningar eller

familie, altså bygginga av fellesskap. Det er denne avsløringa av, og skapinga av, struktur, som blir tatt med vidare i analysen.

Økokritikk

I dag er *environmental humanities* blitt eit populært omgrep innanfor fleire felt. Denne miljøhumanioraen er eit samanfall av fleire disiplinær som er blitt meir og meir populære. Blant desse er økokritikken, men og miljøfilosofi, miljøhistorie og mange fleire (Heise, s.1). Ideen er etter måten enkel. For å studere dei store og utroleg kompliserte problema som truar miljøet er ein nøydd til å bruke metodar frå fleire forskjellige vitenskapar, i tillegg til å arbeide saman. På denne måten kan ein vona å forstå både dei problema ein står ovanfor og tilhøvet ein har til naturen på ein betre måte. Sjølv om der er eit samanfall mellom dei to omgrepa, vil eg framover halde meg til omgrepet økokritikk. Dette er hovudsakleg fordi økokritikken er retta mot analysen av tekstar, mens miljøhumaniora er eit meir omfattande omgrep. I min framstilling av økokritikken vil eg hovudsakleg ta i bruk Greg Garrard sin *Ecocriticism* (2012).

I dei humanistiske disiplinane sine forsøk på å handsama med aukande menneskeskapte klimaendringar er økokritikk blitt ein vanleg måte å nærme seg litteraturen på. Som «the study of the relationship between literature and the physical environment [...], ecocriticism takes an earth-centred approach to literary studies» (Glottfelty i Garrard, s.3). Når den vert brukt i litterære studiar, stillar økokritikken ofte spørsmål til korleis ein tekst framstiller naturen og/eller mennesket sitt tilhøve til den i bilete, metafor, plott eller form.

Økokritikken hevdar ikkje at litteraturvitenskapen er likestilt med naturvitenskaplege felt i drøftingar om naturen og dei problema den står ovanfor. I staden er økokritikk nyttig på grunn av at den lar oss analysere både dei vitenskaplege og kulturelle delane av desse problema. Dei er resultat av ein «interaction between ecological knowledge of nature and its cultural inflection» (Garrard, s.16), og ein må derfor nærme seg desse problema med ein liknande blanding. Ein litteraturvitar vil ikkje vere kvalifisert til å delta i eit ordskifte om korleis ein skal minske skadeleg utslepp, men analysen av korleis me snakkar og tenkjer om utslepp er framleis nyttig for å forstå alle sidene av dette problemet, og korleis me best løysar det.

Dei spørsmåla økokritiske tekstar tar opp og svarar på er viktige, då korleis me framstill naturen, og eventuelle problem den gjennomgår, skapar ein påstand om korleis ting burde vere. Visst ein tekst framstill den potensielle utrydninga av fleire artar som eit problem,

seier den samstundes at me burde ta betre vare på artar som står i fare for å forsvinne (Garrard, s.6). Denne påstanden, den økokritiske vinklinga, kan ha vore noko skribenten meinte å inkludere i teksten, men det kan òg bli funne i resepsjonen av den.

Økokritikk ikkje brukast for å karakterisere ein tankegong reservert for teori og vitenskaplege artiklar, men snarare ei haldning som er etisk eller politisk. Denne haldninga er òg å finne i skjønnlitterære tekstar. Skjønnlitteratur som stillar spørsmål om korleis mennesket handsamar naturen blir ofte skildra som økokritiske, men dette er ein veldig open definisjon. Det er heller ikkje sikkert at alle tekstar me skildrar som økokritiske passar inn under den. I *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture* (1995) sett Lawrence Buell opp fire kriterium som han meiner eit verk må innfri for at det skal reknast som økokritisk:

1. The nonhuman environment is present not merely as a framing device but as a presence that begins to suggest that human history is implicated in natural history.
2. The human interest is not understood to be the only legitimate interest.
3. Human accountability to the environment is part of the text's ethical orientation.
4. Some sense of the environment as a process rather than as a constant or a given is at least implicit in the text (Buell i Garrard, s.58).

Desse krava er ikkje altomfattande. Som me kan sjå allereie i tittelen på Buell sitt verk er det klart at fokuset hans er på angloamerikansk litteratur. Økokritikken er hovudsakleg ei angloamerikansk haldning og disiplin. Me kunne derfor satt krava hans, og fleire andre økokritiske tekstar, i tvil i drøfting av litteratur som ikkje tilhøyrer den angloamerikanske tradisjonen. Dette er ikkje dei einaste problema med Buell sine krav.

Det er til dømes klart at pastoralen, som me vil komme attende til seinare, ikkje passar inn under det første eller det fjerde kravet. Dette er ein sjanger kor naturen er ein syklus, og dermed ein prosess. Samstundes er den konstant og tatt for gitt, då den alltid vil komme attende og ein alltid kan komme attende til den. Likevel er der fleire økokritikarar som arbeider med pastorale tekstar. Thoreau sin *Walden* er det typiske dømet på eit pastoralt verk som blir lest som økokritisk. Som eit motargument kan ein seia at Buell sin bruk av ordet «implicit» i det fjerde kravet opnar for at pastoralen sin motseiande natur òg kan inkluderast innunder det.

Det tredje kravet omtalar teksten sin «etiske orientering», men ikkje den politiske, noko som er problematisk. Anna enn i ei gåvmild lesing av det andre kravet er ikkje politikk

til stade i nokon av krava. Det er mogleg at Buell finn eit samanfall mellom dei to størrelsane, etikk og politikk, men dette er i så fall ein for enkel ide. Politikk er organisatorisk og lovgivande, mens etikk er moralsk og ikkje nødvendigvis støtta av nokon form for lov. Dei to størrelsane er like, då dei begge er opptatt av korleis ein oppfører seg, og fordi politikk ofte, men ikkje alltid, er basert på etikk. Men dei er og avskilte. Derfor bør me og vurdere den politiske orienteringa til teksten, ikkje berre den etiske.

Bruken av ordet «interesse» i det andre kravet er interessant. Den mest openberre interessa Buell siktar til anna enn den menneskelege er miljøet sin interesse. Det er denne dei andre krava still opp mot det menneskelege. Men å tilskrive miljø den rolla som aktør som krevst for å kunne seia at det har ei interesse lik menneske sine interesser er vanskeleg, då der ikkje er eit sjølv som agera. Ein kan gjerne gjere det i science-fiction-tekstar, gjennom å gjere dette miljøet medvitande, slik som Stanislaw Lem sin *Solaris* (1961), men det er ikkje noko me vanlegvis finn i framstillingar av natur.

Eit anna høve for kva «miljøet si interesse» er, er menneskje sin interesse i miljøet. Altså menneske som setter miljøet framfor eller likt med menneskje eller andre moglege interesser. Men denne interessa kunne igjen klandrast for å vere menneskeleg, menneske sin interesse i miljøet, ikkje miljøet si interesse.

Kva desse andre interessene kan vere, er heller ikkje openbert. Eit høve er samfunnet, eller liknande system. Men desse er menneskeskapte, og derfor eit produkt av menneskeleg interesse. Visst samfunnet sin interesse ikkje er ei menneskeleg interesse så er menneskeleg interesse det einskilde individet sin interesse, eller moglegvis arten sin interesse. Å snakke om arten sin interesse skapar det same problemet som med naturen, resultatet blir mennesket, moglegvis samfunnet eller gruppa, sin interesse i arten.

I staden for å snakke om interesser kunne ein snakka om prioritering eller verdsetting. Dette er ei grei løysing, men som eg òg har vist, er det bruken av «miljø» tvitydig. Denne tvitydigheita er ikkje berre negativ, då den òg hindrar kravet frå å vere for snevert. Men når dei andre krava ikkje inneheld den same tvitydigheita er effekten av dette liten. Med tanke på dei endringane eg har foreslått her, endar me opp med noko slikt; «Det er forstått at menneskje, og menneskelege interesser, ikkje er viktigare enn miljøet».

Naturen som økokritikken og miljøhumaniora er engasjert i er ein konstruksjon basert på kulturelle og ideologiske verdiar. Samstundes har den ein realitetskarakter. Det er den

naturen som me persipera vår ide om natur først spring utifrå, men over tid har distansen mellom desse to, det persiperte og ideen, blitt større og større. (Garrard, s.10)

Ideen om kva naturen er, har endra seg veldig i løpet av historia. Det er òg ein ide med nasjonale aksentar, noko som gjer det vanskeleg å snakke om ein generell oppfatning. Dagens tankegang er i stor grad grunna i romantiske diktarar som skreiv om naturen sin skjønnheit og sublimitet. Før dette var naturen, og særst villmarka, i større grad fryktingytande. Det er først etter denne villmarka er blitt trygg, og menneskelege bustadar er blitt sterkt prega av den industrielle revolusjonen, at naturen blei eit sublimt område kor ein kunne finne ein pause frå sivilisasjonen. Dette er særleg tydeleg i den engelske romantikken. (Hiltner, s.xiv-xv).

Mennesket finn ein Annan i naturen. Gjennom ei blanding av den Andre og refleksjonen av seg sjølv som mennesket ser i den blir der skapt eit bilete av ein natur. Dette biletet påverkar korleis me oppfattar og stillar oss til naturen, som så påverkar korleis me oppfattar oss sjølv. Det er som Georg Lukács skriv, at biletet me har skapt av naturen påverkar den persiperte naturen slik at me har til vane å forveksle den førstnemnte med den sistnemnte. Som igjen forsterkar ideen om at ting som dei er er ting som dei skal vere. I arbeid med økokritiske tekstar er det viktig at ein er klar over dette tilhøvet, og ikkje tenker om natur som berre røyndleg eller berre konstruert (Garrard, s.10).

Apokalypse

Det femte kapittelet i *Ecocriticism* omhandlar korleis synet me har på naturen blir prega av ideen om verda sin undergang. Sidan *New York 2140* er satt i ei verd kor der både er overhengande og historiske apokalypsar, er dette eit kapittel som det er verdt å ta i bruk.

Tenking om apokalypse i vestlege samfunn er i stor grad prega av religion. Den bibelske apokalypsen ligg til grunn for mange av ideane me i dag har for at verda endar, og denne kan igjen sporast attende til zoroastrismen. Økokritiske tekstar pleiar og å innehalde ein apokalyptisk tematikk, med formaningar om at visst ein ikkje snart endrar måten menneskjer lev på, og bruk naturen, vil jorda gå under.

Apokalyptisk litteratur er altså ein gamal sjanger me finn glimt av i moderne økokritisk litteratur og klimafiksjon. Garrard finn nokre trekk som han meiner skildrar den apokalyptiske litteraturen generelt;

The social psychology of apocalypticism that has historically inclined such 'embattled' movements to paranoia and violence; the extreme moral dualism that divides the world sharply into friend and enemy; the emphasis upon the 'unveiling' of trans-historical truth and the corresponding role of believers as the ones to whom, and for whom, the veil of history is rent. But most importantly, [...] apocalypticism is inevitably bound up with imagination, because it has yet to come into being. [...] And if, sociologically, it is 'a genre born out of crisis', it is also necessarily a rhetoric that must whip up such crises to proportions appropriate to the end of time (Garrard, s.94).

Apokalypse gir oss ein måte å snakke om miljøkriser på, men dei trekka Garrard finn viser og nokre av problema med denne retorikken. Den er engasjerande, og har lett for å overtyde om sin eigen viktigheit. Men apokalyptisk retorikk pleier og å redusere komplekse og mangfaldige problem til enkle konflikhtar og ei omfattande krise. Samstundes har den eit engasjerande aspekt som gjer det mogleg å mobilisere folk til handling.

Pastoralen

Sjølv om pastoralen er ein eigen sjanger, er det ein kor naturen spelar ei stor rolle. Det er og ein gamal sjanger, og dei formene og endringane den gjennomgår i løpet av historia vil ikkje bli tatt opp her. I staden vil fokuset vere på korleis pastoralen generelt, og særst den amerikanske pastoralen, oppfattar naturen.

Garrard skriv at «the root of pastoral is the idea of nature as a stable, enduring counterpoint to the disruptive energy and change of human societies» (Garrard, s.63). Pastoralen er ein sjanger kor den domestiserte naturen tradisjonelt tar fokus. Det er enga og åkeren heller enn skogen og fjellet. Basert på dette kan me tidleg seia at mykje pastoral litteratur ikkje oppfyller Buell sitt fjerde kriterium for økokritiske tekstar. Men sjølv om der er lite djupn i framstillinga av antinomien by/natur er der framleis nok der til at økokritikarar vel å ta for seg for seg pasturale tekstar. Dette er i stor grad fordi denne antinomien ikkje berre er å finne frå tekst til tekst, men òg er implisitt i sjangeren (Garrard, s.62).

Ein slik skildring av pastoralen er veldig enkel, og opnar ikkje for dei forskjellige formene pastoral har hatt i løpet av si historie. Til forskjell finn Terry Gifford tre typar pasturale tekstar:

- [1.] the specific literary tradition, involving a retreat from the city to the countryside [...]
- [2.] 'any literature that describes the country with an implicit or explicit contrast to the urban' [...]
- and [3.] the pejorative sense in which 'pastoral' implies an idealisation of rural life that obscures the realities of labour and hardship (Gifford i Garrard, s37.).

Desse typane er forskjellige, og det kan argumenterast for at det berre er den første som er sann pastoral. Den andre kan seiast å vere for open, mens den tredje skildrar ein veldig spesifikk måte å bruke omgrepet på.

Pastoralen har ein syklisk temporalitet. Hyrdane møtast, og syng songane sine, men så må dei til slutt forlate beitemarka på grunn av ein eller anna trussel. Når denne trusselen er vekke, kan dei komme attende att. Og når desse hyrdane er for gamle til å reise til beitemarka, er det resultatet av førre reiser som tar over rolla. Altså har pastoralen ei tidsforståing kor der er forandring, men den sykliske naturen gjer at alt til slutt startar om att. Dette er, som forklart tidlegare, ein del av grunnen til at pastoralen ikkje tilfredsstillar Buell sitt fjerde krav om at naturen framstillast som ein ikkje-konstant prosess.

Den amerikanske pastoralen har eit anna syn på naturen, og mennesket sitt tilhøve til denne, enn me finn i England. Den har ein oppfatning av naturen grunna i Emerson og Thoreau, til forskjell frå dei romantiske diktarane som har prega mykje av den europeiske pastoralen. Dette leiår til at denne i større grad har eit fokus på fjell og skog, sidan dei skriv om, og er inspirert av, eit veldig annleis landskap enn det europeiske. Der er og ein Rousseauistisk tankegong om å returnere til naturen som driv mykje av den amerikanske pastoralen.

Amerikansk pastoral er ofte analysert gjennom feministiske og multikulturelle lenser. Desse analysane har tydeleggjort dei maskuline og imperialistiske trekka i mykje amerikansk naturskildring. Nokre har, for eksempel, skildra den som ein imperialistisk nostalgi over det «urørte» landskapet dei første kolonistane fant. Dei første kolonistane fant ein ofseleg natur i Amerika. Det var stort og «urørt», med djupe skogar, valdsame fjell og farlege dyr. Kolonistane sin oppfatning av dette landet var derfor ganske annleis enn det seinare romantiske idealet. Denne nostalgien er «a sentimental masculine gaze at a feminized landscape and its creatures that masked the conquest and destruction of the “wild” continent» (Westling i Garrard, s.59).

Visst ein lesar amerikansk pastoral med eit fokus på rase vil ein fort finne at det er ein sjanger retta mot kvite europearar. Amerikanske urinnbyggjarar var ofte sidestilte eller redusert til ein del av det pastorale landskapet. Dei blei framstilt som ville, og nokre gangar, til dømes i James Fenimore Cooper sin roman *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757* (1826), som edle. Men denne edelheita var aldri til stade utan villskap (Garrard, s.61).

Moderne økokritikkarar finn ofte at amerikansk pastoral først og fremst er opptatt av ville landskap, og at det ideelle amerikanske landskapet er vilt. I ei verd der konservering av naturen er eit stort og viktig problem er dette ein naturleg konklusjon å komme fram til (Garrard, s.54).

Utopia

I 1516 publiserte Thomas More *Utopia*, og innleia med dette ein ny sjanger. Der var allereie proto-utopiske tekstar, men More sin roman blir vanlegvis rekna som starten på det Darko Suvin kallar science fiction sin «sosioøkonomiske undersjanger». Det vanlege plottet i denne undersjangeren er som følgje: ein reisande reiser til eit fjerntliggande sted, kor dei lokale innbyggjarane viser han korleis dei lever. Han møter ein eldre mann som fortel meir om livet her. Kanskje den reisande peikar ut kontrastane med samfunnet han kom frå, eller kanskje forfattere lar lesaren gjere dette sjølve (James, s.219-220).

Ordet utopia kjem frå gresk. Den siste delen av ordet, [topos], tydar sted. Den første halvdel er enten [eu] som tydar «god» eller [ou] som tydar «ikkje». Allereie i denne forklaringa av etymologien ser me det som er den utopiske teksten sitt dilemma. Det er ei framstilling av ei betre verd, men og ei verd som ikkje kan realiserast.

Mens More sitt opphavlege utopi var basert på etiske ideal, er dei fleste seinare versjonar basert på ei prioritering av fellesskapet. Der er og færre reindyrka utopiske tekstar i dag enn der var før. Dette er til ein viss grad grunna i at utopia har spreia seg gjennom science fiction generelt, slik at mange science-fiction-romanar inneheld utopiske element utan å skildre ein utopi. (ibid, s.219).

I arbeidet mitt med utopiar vil eg hovudsakleg halde meg til Fredric Jameson si bok *Archaeologies of the Future*. Sidan *New York 2140* ikkje er ei reint utopisk roman, men ei kor der er utopiske element, er der ikkje alt frå Jameson som er like nyttig. Eg vil derfor fokusere på å formidle dei teoriane som vil bli brukt i den føreståande analysen.

Den klassiske utopien er avskilt frå verda. Jameson skildrar derfor utopien som ein enklave. Alle utopiar vil vere ein form for enklave, då dei krev innhegning for å fungere. Denne innhegninga frå det som er rundt dei, alltid i tid og ofte i rom, gjer at ein kan definere utopien og at utopien kan definere seg sjølve. Sidan utopien sitt utsegn er «det hadde vore betre om verda var slik» må den skilje seg frå samtida til forfattere, sidan verda ikkje er slik.

Utopiske tekstar framstill gjerne eit ikkje-utopisk eller dystopisk samfunn i tillegg, for slik å tydeleggjere innhaldet sitt. Eit klassisk døme på dette er Le Guin sin *The Dispossessed* (1972), kor skildringane av dei to planetane Urras og Annares sine samfunn utdjupar kvarandre og tydeleggjer forskjellane mellom dei. Det er òg vanleg at dette andre samfunnet berre er det røynglege samfunnet forfattaren er eit medlem av.

Eit fenomen som Jameson omtalar i det siste kapittelet i *Archeologies of the Future*, er at i moderne utopiske tekstar så finn ein ofte ikkje ein enklave, men fleire. Dette er ein løysing på argumentet om at eit samfunn ikkje kan vere utopisk for alle medlemmene, då dei vil ha veldig forskjellige idear om korleis eit utopisk samfunn vil fungere. Desse enklavane har ofte materielle koplingar i form av handel, bytte av ressursar, vedlikehald av koplande infrastruktur og menneskjer som flyttar på seg, men er elles vidt forskjellige. Det er altså snakk om ei samling av mangfaldige utopiske samfunn, som saman blir ein utopisk struktur. Ein enklave samansett av mindre enklavar. Ein utopi samansett av utopiar.

Eit typisk problem for utopiske tekstar er at dei ikkje klarar å framstille brotet som gjer Utopia mogleg. Sidan Utopia er ein temporal enklave kan den utopiske teksten ikkje framstille tida før Utopia eller skapinga av det. Brotet framstillast dermed både som nødvendig for å skape ei betre verd, men og umogleg å gjennomføre, noko som ofte har blitt framstilt som eit problem. Jameson hevdar at dette er ein av den utopiske teksten sine styrknadar. Sidan me lever i ei verd kor det er vanskeleg å sjå for seg ei framtid stort annleis enn vår eiga notid, og den utopiske teksten viser ei slik framtid, men ikkje korleis den blir oppnådd, er me nøydd til å tenkje på dette sjølve og skape våre eigne idear for revolusjonær politikk og handling (s.232).

Der er fleire klassiske kritikkar av utopia og kollektivismen. Blant desse er ideen om at eit utopisk samfunn vil skape individet om til ein slave av det «perfekte» systemet. Eller at det vil vere umogleg å stoppe individ frå å skaffe seg sjølve makt innanfor systemet og derfor ta det over. Desse eksempla, som dei fleste anti-utopiske redsler, er eit uttrykk for konflikten mellom individet og det kollektive. Det er denne konflikten alle utopiske tekstar og von er nøydd til å finne ei løysing på. I Jameson sitt utopi samansett av mindre utopiar får individet makt fordi det har høvet til sjølv å velje kva samfunnsform det vil ta del i. I tillegg er dette ein tillating av forskjellige fraksjonar, noko mange tidlege utopiske tekstar meinte måtte fjernast for at det utopiske samfunnet skulle fungere. Fraksjoner og ueinigheit vil i desse eldre tekstane eventuelt føre til det utopiske samfunnet sitt fall, men moderne tekstar, inspirert av demokratiske eller anarkistiske ideal, ønskjer at dette skal vere ein del av det utopiske

samfunnet. Det må vere rom for ueinigheit og kritikk for at eit samfunn skal vere røyynleg utopisk.

Jameson meiner at anti-utopiske argument vanlegvis blir til fordi dei som kjem med dei har misforstått utopia sitt mål. Dette målet er nemleg ikkje å skape ei skisse av eit nytt og betre samfunn, men å kritisere eit samfunn som allereie eksistera. Som forklart ovanfor meiner han at science fiction, og dermed utopien, ikkje kan framstille ei røyynleg framtid. I staden framandgjer og representera den notida. Alt dette leiar til det Jameson kallar utopien sin kritiske negativitet. Dette omgrepet viser til korleis utopien, heller enn å hylle eit samfunn som ikkje eksistera, synleggjer dei samfunna det kritisera, og viser lesaren dei problema desse samfunna har. (Jameson, s.211)

Det som er riktig i analysen bak dei anti-utopiske argumenta, er at alle utopiske tekstar er ideologiske. More sin *Utopia* var i stor grad basert på religion, og menneskja i hans ideelle samfunn levde som munkar. I seinare tid er dei fleste utopiske tekstar grunna i eit sosialistisk verdssyn. Utopien er derfor ofte forbunden med venstrepolitikk. Der er tekstar, slik som Robert A. Heinlein sin *The Moon is a Harsh Mistress* (1966), kjent for sine liberale ideal, som skil seg frå denne stereotypen, men det er eit fåtal. Visst ein godtar Suvin sin skildring av utopien som ein sosioøkonomisk undersjanger av science fiction, er det ikkje overraskande at det her òg er eit openbert didaktisk element.

Ein klassisk anti-utopisk redsel er at eit utopisk samfunn vil vere keisamt. Når alt fungera fint og der ikkje er nokon konflikt er der heller ikkje noko verdt å leve for. Jameson meiner at dette kjem frå manglande emosjonell investering i det utopiske samfunnet, eit resultat av ein ikkje lenger har noko ein opplever som sine eigne prosjekt eller til og med eige liv (s.97). Det er ein redsel ikkje berre for keisamheit, men òg for ein verd «in which little more exists than ‘birth, copulation, and death’» (s.188), kor me alle lever i eit evigvarande «no».

Ei mogleg løysing på dette finn Jameson i å endre kva ein meiner med utopia. Der dei fleste utopiske førestillingar ser føre seg ei verd med få eller ingen formar for arbeid, meiner Jameson at nettopp arbeid kan skape den emosjonelle investeringa ein treng for å unngå keisamheit i Utopia (s.147-8). For mange kan dette opplevast som ein motsetnad, sidan arbeid sjeldan er ein del av dei vanlegare utopiane, men dette arbeidet kan ikkje vere framandgjort visst det skal tilfredsstill Jameson sine krav. Dette er nødvendig for at det både skal opplevast som givande og at det ikkje skal herske over «fritida» vår.

Ein anna grunn til keisamheita i Utopia er at eit utopisk samfunn basera seg på å forvente moglege hendingar. Altså er det ikkje mogleg at noko vil overraske, sidan utopiet allereie har føresett det og funne ei løysing på det. Dette er eit uttrykk for utopien sin sykliske temporalitet. Hendinga vil alltid bli avbroten eller nøytralisert, sidan den er forventa, og har derfor ingen kraft til å skape endring. Dette er eit uttrykk av konflikten mellom samfunnet og individet då, som Jameson skriv; «the system develops its own instinct for self-preservation and learns ruthlessly to eliminate anything menacing its continuing existence without regard for individual life» (s.205).

Ein anna måte denne temporaliteten kjem til uttrykk på er Utopia sin utvikling. Utopien er ein sosial form som reprodusera seg sjølv. Sidan hendinga ikkje har nokon kraft er der heller ikkje noko rom for endring i Utopia, og der blir skapt ein syklisk reproduksjon av den utopiske samfunnsforma. Fleire moderne utopiar har tatt opp nettopp denne reproduksjonen utan endring som ein form for stagnasjon som til slutt vil gjere at det uforanderlege utopiet ikkje lenger er utopisk. Anarres, det tvitydige utopiet i *The Dispossessed*, er eit godt døme på dette, men den opne slutten i romanen vis ikkje korleis dette kan endre seg.

Eit døme på endring kan me finne i Robinson sitt forfattarskap. Eit vanleg grep i verka hans er ein katastrofe som følgast av sosial endring. Dette finnast fleire gonger i Marstrilogien hans, til dømes overfløyminga av byen Burroughs, men og i romanane *The Years of Rice and Salt* (2002) og *The Ministry for the Future* (2020). Her ser me nettopp den krafta den uforventa hendinga, som katastrofen, i alle sine uttrykk, er den endelege inkarnasjonen av, kan ha. Denne hendinga vil vera von å leia til eit nytt utopisk samfunn, som til slutt vil ende opp med å trenge å endrast att. På denne måten blir dei føregåande syklusane ein del av ein større syklus.

Korleis dei førestill endring er ein viktig skilnad mellom den klassiske og den moderne utopitradisjonen. I den klassiske er målet å skape eit perfekt samfunn. Når dette samfunnet er skapt er der ikkje lengre nokon trong for å fortsette historia. Dette fører til den stagnerande temporaliteten skildra ovanfor. I moderne utopiar blir Utopia ikkje oppfatta som noko ein kan oppnå. I staden er det eit ideal ein alltid må arbeide mot. Her er der ingen slutt på historia, og ein må arbeide både for å utvikle verda til noko betre og for å stoppe den frå å bli noko verre. Dette er ein del av grunnen til at fleire fiksjonelle utopiar blir framstilt som å vere i evig endring. Syklusen vil då, som den ovanfor, alltid leia til eit nytt samfunn. Det er av same grunn at Jameson foreslår eit utopi samansett av fleire utopiar. I denne forma vil ei

samfunnsform som ikkje fungera berre bli forlaten i det deltakarane reis vekk for å ta del i eit samfunn dei opplev som meir tiltrekkande.

Finansfiksjon

Koplinga mellom økonomi og litteraturvitskap er ei gamal ei, sjølv om dei to vitskapane ofte er satt opp som motpolar. Mange av dei tidlege økonomane var og interessert i litteratur, så litteraturkritikk og politisk økonomi var nært kopla til kvarandre. Påverking på litteraturvitskapen frå marxistisk tankegong har gjort at kapitalismen ofte blir oppfatta som ei antagonistisk kraft i den kulturelle utviklinga, mens marxistisk økonomiteori er oppfatta som positiv. Dette har ført til ei distansering frå det økonomiske feltet, kor kapitalismen og tankegongen den er eit uttrykk for er den rådande krafta, blant litteraturvitarar. På same tid har økonomar, i eit forsøk på å framstå meir som vitskapsmenn, liknande dei ein finn i matematikken, distansert seg i aukande grad frå feltet deira sin start i filosofi og politikk, og dermed litteraturen (Chihara og Seybold, s.1).

Visst me i dag vil forsøke å gjenforene desse to felta vil det krevje eit målretta arbeid. Mykje av dette arbeidet går føre seg under omgrepet *economic humanities*, eit omgrep parallelt til miljøhumaniora. Paul Crostwaithe, Peter Knight og Nicky Marsh skildrar det slik i teksten «The Economic Humanities and the History of Financial Advice»:

The Economic Humanities could be conceived in similar terms to the Environmental Humanities: our understanding of both the environment and the economy – and our ability to avert catastrophe – will be greatly improved if we resist regarding these as narrowly technological fields best left to the self-designated experts. We need instead to recognize the importance of other ideas and approaches, including history, culture, and ethics, in order to understand how economy, like the environment, involves a complex interweaving of conceptual paradigms and material processes. (s.664)

Ideen er altså den same som me finn i miljøhumaniora. Visst me analysera dei problema som oppstår i økonomien med reiskap frå andre vitskapar vil me kome fram til løysingar som i større grad adressera desse problema sin kompleksitet. Likskapane mellom økonomihumaniora og miljøhumaniora er ikkje berre på grunn av at begge fokusera på veldig komplekse problem, men òg fordi økonomi og miljøet er nært kopla til kvarandre.

Dagens økonomiske system er avhengig av eit stort bruk av naturressursar. Både nyskaffinga og bruken av desse er ofte sterkt skadeleg for miljøet. Samstundes er dette systemet eit der profitt, og det som er bra for systemet, vanlegvis er prioritert over det som er

bra for miljøet. Det er dagens økonomi, med sitt fokus på fossile brennstoff, som er den største drivkrafta bak klimakrisa me no finn oss i .

Dette økonomiske systemet, som Andres Malm skildrar som ein *fossiløkonomi*, er eit me er nøydd til å endre visst menneskje skal klare å minske utslippene av CO₂ nok til skåne den for store skadar. Det er ein økonomi basert på ein jakt etter profitt, noko som igjen er basert på ein ide om evig vekst, slik at M kan bli M', for å bruke Karl Marx sin formulering. Og så lenge den økonomien vekser vil utslippene og mengda CO₂ i atmosfæren gjere det same. Sidan dei åtgjerdene som trengst for å mest effektivt ta vare på miljøet ville ført til tap av pengar, er dagens finansøkonomi ikkje interessert i å gjennomføre desse.

Nancy Fraser og Rahel Jeaggi i *Capitalism. A Conversation in Critical Theory* (2018) peikar ut at kapitalismen sin effekt på miljøet har økt i stor grad etter at finanskapitalismen tok over for den statsstyrte kapitalismen. Dette er eit resultat av finansverda sin syklus. Ein bruk pengar for å tene meir pengar, som ein bruk for å tene meir. Og på same tid som mengda pengar i omløp aukar, gjer og bruken av fossile brennstoff det. Denne uendelege veksten er hovudforskjellen mellom finans sin syklus og dei syklusane me har funne i pastoralen og utopia. Den leiar ikkje til noko nytt eller til det same, den leiar til meir. Det er ein kumulativ syklus, kor M sin forandring til M' er det einaste målet, alt anna blir satt til sida (s.99).

Den effekten finans har på naturen, og prioriteringa av å auke mengda pengar over alt anna, er eit resultat av at økonomi og finans er felt kor etikk har lite å seie. Når det ikkje tydar noko om ein gjer godt eller vondt, berre om ein maksimera profitt, blir det og lettare for finansaktørar å gjere val som endar opp med å stille menneskje og miljø i dårlege posisjonar. Når ein flyttar ein fabrikk til eit område kor arbeidarane blir løna mindre endar ein òg opp med å fjerne arbeidsplassen til mange menneskje. Når alle slike fabrikkar har flytta vekk frå eit område endar ein opp med ein folkemengd som lir sterkt av manglande arbeidsplassar og eit samfunn som til slutt fell frå kvarandre. Denne mangelen på etikk er og grunnen til at det å «shorte», og andre finanspraksisar som ofte endar opp med å gjere finansiell skade mot andre menneskje og biosfæren, framleis er utøvd.

Eit viktig omgrep i drøftinga av framstillingar av kapitalisme er *kapitalistisk realisme* (eng. capitalist realism), som her hentast frå Mark Fisher si bok med same namn (2009) og *Reading Capitalist Realism* (Shonkwiler og La Berge, 2014). Finans og kapitalisme har alltid vore ein del av den realistiske sjangeren, og ein kan trygt seia at all realisme er kapitalistisk (Shonkwiler og La Berge, s.1).

For Fisher er kapitalistisk realisme eit omgrep som uttrykkjer det same som det no ganske kjente ordtaket om at det er enklare å førestille seg ein slutt på verda enn ein slutt på kapitalismen. Her må realisme altså forståast utanfor det estetiske, som «the sum of all ideologies of the present» (Ibid, s.2). Kapitalisme er den herskande av desse ideologiane, «the most real of our horizons, the market-dominant present that forms the limits of our imaginaries» (ibid).

Kapitalistisk realisme kan og forståast som ein oppfølgjar til postmodernismen. Postmodernismen blei til i ei verd annleis enn den noverande, kor andre former for økonomiske system var til stades eller framleis kunne huskast. Derfor er omgrepet ikkje lenger skikka til å skildre eller analysere verda slik den er, då dette er ei verd kor kapitalismen har oppnådd totalt herskedømme(ibid. s.5).

Som ein del av den kapitalistiske realismen har kapitalismen tatt inn i seg anti-kapitalistiske uttrykk. Til dømes er kapitalistiske aktørar ofte antagonistane i forskjellige narrativ. Men dette er eit grep som berre styrkar kapitalismen sin status. Dette er eit resultat av det Robert Pfaller kallar «interpassivitet», som Fisher skildrar slik: «the [narrative] performs our anti-capitalism for us, allowing us to continue to consume with impunity» (Fisher, s.12). Resultatet blir at desse narrativa endar opp med å styrke haldet kapitalistiske system har om verda. Både verda som er, og verdene me kan førestille oss.

Litteratur som framstiller korleis økonomi, og då særleg finanskapitalismen, fungera er blitt vanlegare og vanlegare. I det post-moderne globale nord er finans den herskande delen av dei økonomiske systema. Den litteraturen som framstiller finans blir ofte kalla *finansfiksjon*. Ein kan argumentere for at dei fleste romanar kategorisert som finansfiksjon og kan skildrast som kapitalistisk realisme. Derfor vil eg gå anta at det som er sant for den eine og er sant for den andre.

Finansverda er distansert frå kvardagen til dei fleste menneskjer. Det krev ein viss mengde forkunnskapar, metode, språk, og liknande, for å kunne delta i denne verda, i tillegg til nok kapital. Det er og ei verd som er blitt meir og meir abstrakt. Dette er noko litteraturen kan motverke. Ved å ta finans inn i seg og framstille desse delane som elles er vanskeleg å få kontroll over, gjer litteraturen det mogleg for utanforståande å forstå korleis finansverda funkar.

Men det er ikkje nok å forklare finanskapitalismen, både korleis den fungera og kvifor den er dårleg, til å motarbeide den. Dette uttrykk Fisher slik:

A moral critique of capitalism, emphasizing the ways in which it leads to suffering, only reinforces capitalist realism. Poverty, famine and war can be presented as an inevitable part of reality, while the hope that these forms of suffering could be eliminated easily painted as naive utopianism. Capitalist realism can only be threatened if it is shown to be in some way inconsistent or untenable; if, that is to say, capitalism's ostensible 'realism' turns out to be nothing of the sort (ibid, s.16).

Det er altså nødvendig for narrativ om kapitalismen at dei framstill denne røynda som urealistisk. Shonkwiler og La Berge vidarefører dette, og skriv at visst kapitalistisk realisme, og derfor finansfiksjon, skal vere nyttig for notida, må det;

articulate (1) the violence produced by a capitalism that constantly seeks to expand its sources and strategies of accumulation; (2) the lived economic, social, and affective instabilities of an entrepreneurial risk society; and (3) how these are together transformed into a widely accepted brand of Gramscian «common sense», in which an inequitable, winner-take-all system of casino capitalism has seemingly achieved popular consent. (s.6)

Dette er ganske strenge krav, men det må dei vere. For når ein representera endar ein òg opp med å reprodusere. Ved å seia at dei framstiller den røynglege verda stabiliserer dei verda slik den er. Når tekstar vis korleis eit økonomisk system fungera, men ikkje presentera sterk nok kritikk av, eller nokon form for alternativ til, dette systemet, endar dei opp med å fastslå systemet som uunngåeleg. Den utopiske teksten søkjer å synleggjere ein motstandar gjennom å framstille eit motseiande system, mens finansfiksjonen prøver å gjere det same med å framstille systemet som det er. Men sidan eit alternativ ikkje blir presentert har ikkje den utopiløse teksten like stor makt til å skape eller oppfordre til endring.

Michael W. Clune, i kapittelet "Beyond Realism" frå *Reading Capitalist Realism*, argumentera for at me ikkje skal lese fiksjonelle skildringar av kapitalismen som representasjonar av ein røynleg kapitalisme. Å gjere dette fjernar høvet desse verka har til å inspirere til endring. I staden er deira høve for inspirasjon eit direkte resultat av statusen deira som fiksjonelle. Med tanke på den aukande graden av sjangertrekk ein finn innanfor realistiske tekstar (Hoberek i Shonkwiler og La Berge, s.12), er dette ein vinkling som er særst relevant.

Den første delen av Clune sitt argument er basert på ideen om at det å lese ein tekst som å skildre den røynglege verda, sjølv om den gjer det ettertrykkeleg klart at verda den framstiller er fiksjonell, ikkje alltid er ein god ide. Ein grunn for denne tankegangen er at dei teoriane om, til dømes, økonomi som blir brukt av litteraturkritikarar sjeldan blir brukt utanfor litteraturvitskapen. Dette skapar ein autonomi som lar feltet stå på egne bein, men den same autonomien gjer at der er liten relevans i møte med andre felt. Clune basera dette på at

Both criticism and the social and economic theories which critics espouse have had little or no impact on the recent rigorous left attack on failed free market economics, for example, or on the development of new political processes in the Occupy movements, to take a different example (s.196).

I argumenta sine for at me ikkje trenger å lese finansfiksjon som mimetisk bruk Clune science fiction som eit døme på tekstar som blir lest som representerande for den røynelege verda, til tross for at teksten, gjennom bruk av nova og estrangement, legg fokus på sin eigen status som fiksjon. Mykje av teorien rundt science fiction basera seg på å handsame sjangeren som "the defamiliarizing mimesis of real objects" (Chu i Clune, s.199). Å handsame science fiction som ein form for realisme skildrar Clune som eit «critical bias» grunna i trongen på å skilje sjangeren frå fantasy, og eit som me finn hjå Chu, Suvin, Jameson og fleire (ibid.). Visst ein i staden fokusera på måten tekstar tydeleggjer at dei er ein konstruksjon, gjennom forskjellige ikkjemimetiske grep, og ser på dette som meir enn eit signal om at det teksten snakkar om (til dømes vitskap, kjønn eller økonomiske system), og er konstruerte objekt, kan ein handsame ideen om at desse fiksjonane sine verder kan fungere annleis enn vår eiga verd (s.202).

Når ein gjer det kan ein òg akseptere at desse tekstane ikkje representera røynelege økonomiske system eller situasjonar. Det er først når me forstår dei som førestillingar at slike tekstar kan leia til politisk endring, som er Clune sitt endelege mål. Han peiker ut at høgresida har hatt slike fiksjonar, i form av forfattarskapa til Ayn Rand og Glenn Beck, men at venstresida har vore for opptatt av å lese tekstar som mimetiske til å finne slike tekstar for eigen bruk. Når desse tekstane ikkje er lest som representasjonar av den røynelege verda presentera dei alternativ til dei systema som er. Slike alternativ er nødvendige for at me skal ha noko å rette oss etter og arbeide mot, og dei kan ikkje skapast i realistiske tekstar, då "Radical politics is a politics beyond realism, a politics of super-realism". Her bør det nemnast at Clune ikkje skildrar korleis superrealisme skal forståast i denne konteksten, eller korleis det skal bli eit resultat av den ikkjemimetiske tilnærminga til finansfiksjonen.

Clune endar altså opp på ein plass som liknar på den Jameson fant i *Archeologies of the Future*. Han forklarar ikkje korleis det at desse tekstane lesast som ikkje-mimetiske vil oppfordre til politisk handling, men her endar Jameson opp med å fylle ut denne mangelen. Presentasjonen av eit betre alternativ utan framstillinga av korleis det blei oppnådd i den fiksjonelle verda vil oppfordre lesaren til å tenkje om korleis dette kan bli oppnådd i den røynelege verda, som igjen vil oppfordre til politisk handling.

Kapittel 2: Framstillinga av finans

Megastrukturar

Robinson tar i bruk bygardsromanen, og den sitt polyfone høve, for å skildre det han kallar eit megasystem. Desse megasystema er og nemnt i *New York 2140* sjølve, oftast under namnet megastruktur. Fire slike blir skildra. To av desse, dei denne analysen hovudsakleg er opptatt, er den økonomiske og naturen. I eine kapittelet til innbyggjaren blir den økonomiske megastrukturen skildra slik:

But if you then think furthermore that the bankers and financiers of this world know more than you do – wrong again. No one knows this system. It grew in the dark, it's a stack, a hyperobject, an accidental megastructure. No single individual can know any one of these megastructures, much less the mega-megastructure that is the global system entire, the system of all systems (s.319).

Dette er ein av tre gonger megastrukturar blir referert til i løpet av romanen. Det er den einaste av dei tre som bruk omgrepet om kapitalismen. Der er òg ein bruk av omgrepet megasystem (s.174), men me kan gå ut frå at dei to orda kan brukast om ein annan. Dette fordi omgrepet, kvar gong det blir brukt, enten det er struktur eller system, blir skildra som «accidental». Eit anna element me finn i alle fire skildringane er ordet «stack». I tillegg til bruken ovanfor er der: «a stack of overlays» (s.40), «the stack of all systems» (s.174) og «stacks within the great stack» (s.411).

Saman avslører dette to aspekt ved megastrukturane Robinson skriv om. Den gjentatte bruken av ordet «stack» gjer det klart at det er ein struktur skapt av strukturar som ein kan seia «ligg oppå kvarandre». Altså vil det som er ein del av megastrukturen ikkje berre ha koplingar til ein struktur, men til fleire. Noko som igjen gjer at det er vanskelegare å fjerne seg sjølv frå den. I tillegg er der så mange av desse koplingane at det ofte er vanskeleg å sjå korleis dei forskjellige strukturane er kople til kvarandre. Dette fordi megastrukturen ikkje har blitt tvungen nedover andre system, men er eit organisk resultat av den innbyrdes dynamikken mellom dei. Den oppstår i grensesnittet mellom forskjellige system. Altså er dette ikkje berre megastrukturar, men og *metastrukturar*. Det er eit «systema sitt system», som regulerer relasjonane mellom dei innlemma systema.

Til attergjeld avslører «accidental» ikkje korleis megastrukturar fungerer, men korleis dei har blitt til. Som det står i sitatet ovanfor veks dei fram i mørkeret. Dei er resultatet av

koplingar og samantreff som ingen kunne sjå for seg. Sidan ingen korkje har planlagt dei, eller klarar å sjå dei bli til, er der heller ingen som klarar å sjå korleis dei fungera. Megastrukturen sin komplekse natur gjer det vanskeleg å oppfatte den som ein totalitet. Der er dei som trur dei forstår den, men som Franklin fortel i det første kapittelet hans:

It wasn't really possible to understand at a single glance the many graphs, spreadsheets, crawl lines, video boxes, chat lines, sidebars, and marginalia displayed on the screen, much as some of my colleagues would like to pretend that it is. If they tried they would just miss things, and in fact a lot of them do miss things, thinking they are great gestalters. Expert overconfidence, that's called. No, one can glance at the totality, sure, but then it's important to slow down and take in the data part by part. That required a lot of shifting of gears these days, because my screen was a veritable anthology of narratives, and in many different genres. I had to shift between haiku and epics, personal essays and mathematical equations, Bildungsroman and Götterdämmerung, statistics and gossip, all telling me in their different ways the tragedies and comedies of creative destruction and destructive creation, also the much more common but less remarked-upon creative creation and destructive destruction. The temporalities in these genres ranged from nanoseconds of high-frequency trading to the geological epochs of sea level rise, chopped into intervals of seconds, hours, days, weeks, months, quarters, and years. (s.18).

Der er to viktige moment i dette sitatet. Det første er, som nemnt ovanfor, at det er umogleg å forstå megastrukturar som ein totalitet. Visst ein vil undersøkje dei er ein nøydd til å sjå på spesifikke delar om gongen, i von om at du så kan ekstrapolere denne informasjonen, sjå korleis kvar struktur interagera med dei andre, og oppfatte korleis megastrukturen fungera. Om dette er mogleg er usikkert. Franklin trur det er det, men Franklin er òg avhengig av at han, og dei rundt han, trur det er mogleg for at jobben hans skal fungere. Innbyggjaren påpeikar, i det same kapittelet der hen skildrar den økonomiske megastrukturen, at «The people hacking around in the jungle aren't in a good position to see the terrain» (s.319). Der trengst altså ein distanse frå megastrukturen visst ein skal klare å observere den.

Det er derfor Robinson har tatt i bruk bygardsromanen for å framstille denne totaliteten. I *New York 2140* gir kvar karakter si eiga vinkling på ein eller fleire av strukturane som eksistera rundt dei. Saman gjer dei det mogleg for lesaren å sjå, og for forfattaren å framstille eller forklare, totaliteten i den verda romanen framstiller, det innbyggjaren kallar «the mega-megastructure that is the global system entire» (ibid). Dette er òg det andre momentet frå sitatet ovanfor. I eit forsøk på å forstå ein megastruktur er ein nøydd til å sjå den frå forskjellige vinklar. Narrativa ein les om den må falle innanfor forskjellige sjangrar. For å føre denne samanstillinga vidare kan ein argumentere for at dei forskjellige formene Franklin ramsar opp fungera som ein parallell til romanen sine eksperiment med form og sjanger hjå dei forskjellige karakterane.

Dette får og ein konsekvens for individet sin forteljing. Dette endar opp med å vere eit romanunivers kor system, og systema sitt system, er det organiserande prinsippet. I ei slik verd er høvet for å vere sin eigen lykke sin smed sterkt minska. Visst ein har dette i mente er det interessant at Franklin er den einaste av karakterane som er skriven i førsteperson. Han er den av karakterane som forstår korleis finanskapitalismen, den herskande megastrukturen, fungera. Ein kan derfor lese det at delar av teksten fokaliserast gjennom han som eit argument for at han har lettare for å navigere denne verda, og å smi si eiga lykke, enn dei andre karakterane.

Skildringa av megastruktur samsvarar i stor grad med det Timothy Morton skildrar i boka *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013). Innbyggjaren skildrar dei og som eit hyperobjekt i det innleiande sitat for denne delen. I introduksjonen til boka skildrar Morton desse hyperobjekta som:

viscous, which means that they «stick» to beings that are involved with them. They are *nonlocal*, in other words, any «local manifestation» of a hyperobject is not directly the hyperobject. They involve profoundly different temporalities than the human-scale ones we are used to. [...] Hyperobjects occupy a high-dimensional phase space that results in their being invisible to humans for stretches of time. And they exhibit their effects *interobjectively*; that is, they can be detected in a space that consists of interrelationships between aesthetic properties of objects. The hyperobject is not a function of our knowledge, it's *hyper* relative to worms, lemons, and ultraviolet rays, as well as humans (s.1-2).

Denne skildringa samsvarar i stor grad med Robinson sine megastrukturar. Begge to legg vekt på at desse er omfattande og vanskelege å sleppe seg fri frå, at dei er uavhengig av vår forståing av dei og at dei oppfattast i koplinga mellom objekt/strukturar. Dette er altså ikkje noko Robinson har kommen fram til på eigen hand, men noko han har henta inspirasjon til frå andre. Me kan gå ut frå at der er andre verk enn berre Morton sitt som ligg til grunn for desse megastrukturane, men det er denne koplinga som er mest openberr i teksten.

Der er tre nivå slike strukturar kan eksistere på. Der er enkle strukturar, megastrukturar og mega-megastrukturen. Alle strukturar er ein del av ein overordna megastruktur. Alle megastrukturar er ein del av den overordna mega-megastrukturen. Me kan gå ut frå at der ikkje er sær mange megastrukturar. Eksempla me finn i romanen er økonomien, naturen og dei digitale spora menneske etterlet. Det siste dømet kan destillerast til «internettet» eller «den digitale verda», så det er store og omfattande størrelsar me arbeid med. Samstundes blir New York sjølve referert til som ein megastruktur, så ein kan argumentere for at det er kompleksitet, heller enn størrelse, som avgjer kva nivå det er snakk om. Der er uansett berre

ein mega-megastruktur, den verdsomfattande strukturen som inneheld alt anna. Alle megastrukturar er ein del av den, og det er på dette nivået ein operera når ein observera, til dømes, korleis økonomiske system påverkar naturmiljø.

Som detektiven i romanen, og lesaren sin stand-in i avdekkinga av plottet, har Gen mykje å gjere med å etablere samanhengar mellom strukturane rundt seg. Det er blant anna i hennar kapittel to av dei fire megastrukturane, elektroniske spor menneske etterlet, og New York sjølv, blir nemnt. Eit kapittel startar med å skildre eit av problema med å prøve å forstå desse strukturane:

Gen sometimes wondered if the patterns she thought she saw caused her to send her people out and make the patterns come into existence. Maybe this was deduction versus induction again. It was so hard to tell which she was doing that she often got the definitions of the two words confused. Idea to evidence, evidence to idea – whatever. Sometimes Claire would come back from her night classes talking about the dialectic, and what she said sounded a bit like Gen's thinking. But Claire also complained that one of the dialectical features of the dialectic was that it could never be pinned down by a definition but kept shifting from one to another (s.266).

Dette problemet med kva som kjem først, mønsteret eller ideen om det, er eit me utan store vanskar kan vidareføre til megastrukturar. Sidan totaliteten og koplingane er vanskelege å oppfatte er der ein fare for at det mønsteret du trur du ser er det du vil sjå, ikkje det som er røylnleg. I samanlikninga med dialektikk er den konstante skiftinga endå eit problem me kan vidareføre til megastrukturen. Den gjer det vanskelegare å forstå korleis strukturane fungera, interagera og kva dei er meint til å gjere.

Blekkspruten

I løpet av *New York 2140* bruk Robinson blekkspruten som ein analogi for selskapet og, i mindre grad, kapitalisme generelt. Me finn denne først i eit av kapitla til Gen, kor me blir fortalt at sikkerheitsfirmaet Pinscher Pinkerton er «An octopus, as subsidiary-stacked corporations were called. Or more probably an arm of a bigger octopus» (s.175).

Her finn me igjen bruken av ordet «stack», denne gongen som eit adjektiv, som peikar mot eit system liknande det me finn i megastrukturen. Dei mange dotterselskapa (eng. subsidiaries) skapar altså ein effekt kor det er vanskeleg å sjå totaliteten. Det er usikkert om Pinscher Pinkerton er ein blekksprut, eller berre armen til ein større ein, nettopp fordi det er vanskeleg å sjå koplingane mellom selskapa.

Først og fremst er dette vanskeleg å sjå dette frå utsida. Mesteparten av Gen sitt prosjekt i romanen er å oppdage koplingane mellom forskjellige selskap og enkeltpersonar. Målet med dette er å finne ut kven det var som kidnappa Mutt og Jeff. Men det framstill òg kor vanskeleg det faktisk er å oppdage desse koplingane. Dette er ein situasjon desse aktørane har skapt med vilje, og som gjer at det er lettare for dei å skjule dei faktiske ressursane sine og korleis dei blir brukt.

Dette gjer og, som med megastrukturane, at det blir vanskelegare å sjå totaliteten frå innsida. I det endelege møtet mellom Franklin og Hector Ramirez, skuldar Franklin Ramirez for å ha sabotert MetLifetårnet. Ramirez sitt svar er: «‘That I didn’t know. I’m not sure I believe that’ [...] ‘I would never condone something like that’» (s.581). Om ein vel å tru på Ramirez sitt forsvar er ikkje viktig, poenget her er at vanskane med å oppfatte totaliteten òg gjer at dei som er ein del av blekkspruten/megastrukturen kan fråskrive seg skyld. Dette skjer i begge retningar. Ramirez kan seia han ikkje visste kva dei under han i systemet gjer, dei under kan seia at dei berre følgjer ordrar. Det kan for så vidt minne om blekksprutarmen, som etter å ha blitt av kappa av synast å leva sitt eige liv.

Men ein viktig forskjell mellom blekkspruten og megastrukturar kjem fram i Franklin sitt motsvar til Ramires sitt forsvar.

I know you well enough to know you wouldn’t do something stupid. Not to mention criminal. Joint enterprise laws, right? But you run a big organization, and no doubt you delegate a lot of the ugly parts of real estate work out to various security firms. RNA is just one sucker on that octopus arm. And what they are really like, you can’t really be sure about. So there, in that you are vulnerable, and not doing due diligence, because you are legally responsible for what they do when you hire them. Remember what you used to say when I was working for you? When the people who understand the instruments are divorced from the people who are trading the instruments, bad things can happen. This is just another version of that. You have got people working for you, doing various kinds of dirty work without you knowing about it, and supposedly that keeps you clean, but it’s dangerous, because they’re idiots. And that makes you, if not an idiot, then at least responsible for idiotic shit. Legally responsible (s.582).

Blekkspruten liknar på megastrukturen, men den er berre ein måte å fungere på innanfor den sistnemnte, og ikkje ein parallell struktur. Det er ein livsform kapitalistiske selskap har utvikla for å tilpasse seg eit stadig meir komplekst samfunn. Derfor kan desse selskapa straffast av andre delar av mega- eller mega-megastrukturen. Staten og lovverket har høvet til å straffe finansaktørar, men dette krev at dei kan sjå handlingane. Dette blir vanskeleg på grunn av dei kompliserte tilhøva mellom aktørane og strukturane. Men dette tilhøvet er og ein grunn til at staten, visst tilhøva først blir oppdaga, kan straffe finansaktøren.

Der er og andre likskapar mellom dottertunge selskap og megastrukturar. Den mest openberre er at dei er strukturert på ein måte som gjer det vanskeleg å sjå koplingane mellom dei. Samstundes er dette ein likskap skapt på forskjellige måtar. Som forklart ovanfor er megastrukturen vanskeleg å sjå på grunn av den komplekse interaksjonen mellom strukturane. Blekkspruten er vanskeleg å sjå fordi dette gjer det lettare å skrive vekk ansvar og tene peng på måtar som ikkje er heilt lovlege. Megastrukturar er vanskelege å sjå på grunn av at dei er komplekse, omfattar veldig mykje og fordi dei ikkje er planlagde. Der er ingen menneskeskapt logikk, då megastrukturen sin tilbliing var organisk.

Blekkspruten er ikkje meint som ein moralsk allegori, men heller ein funksjonsform. Den tydeleggjer korleis desse selskapa operera, men er ikkje fordømmende. Me kan fastslå dette basert på bruken av det på side 427. I skildringa av planen sin for å nasjonalisere bankane skildrar Franklin resultat slik:

Then you make [the banks] start making loans again. They become like arms of a federal octopus. Credit unions. At that point finance is back in action, but its profits go to the public.

Det er altså mogleg å sjå for seg ein positiv bruk av denne blekksprutstrukturen som selskapa nyttar seg av. I sitatet blir bankane armane til denne blekkspruten, men hovudet er myndigheitene. Sidan myndigheitene i eit demokrati skal jobbe for folket, er det folket som i overført tyding er hovudet til blekkspruten. Blekkspruten er altså ein reiskap, og hovudet den som kontrollera det. Samstundes har armane ein viss autonomi som gjer at dei kan fungere på eigenhand. Ein kan derfor argumentere for at hovudet ikkje er den som kontrollera blekkspruten, men den som eig den.

Ikkje lenge før det førre sitatet oppstår ein konflikt mellom Franklin og Jojo. Denne er eit resultat av at dei har hatt den same ideen for eit eigedomsprosjekt, og at begge meiner det opphavleg var deira ide. Eit av spørsmåla som kjem opp rundt dette er kva motivasjonen deira er. Franklin ordlegg spørsmålet slik: «The octopus eye staring at the human eye? And which one was I?» (s.420). Der er altså eit skilje mellom det blekksprutliknande selskapet og det menneskelege. Den mest openberre lesinga av dette, eller den lesinga som i største grad er i tråd med resten av oppgåva, er at blekkspruten, selskapet, er opptatt av å tene på prosjektet. Mennesket sitt mål burde vere å gjere «real-world good» (ibid.). Med det førre avsnittet i mente kan me altså seia at blekkspruten ikkje nødvendigvis er moraliserande, men at den framleis redusera dei som deltar i, eller representera, selskapa den skildrar, til noko som er anna enn eit menneske. Blekkspruten er altså eit uttrykk for ein anti-menneskeleg impuls.

Der er ikkje alle aspekt ved blekkspruten som blir brukt i analogien med dottertunge selskap. Dei mange armane er det mest brukte. Desse lar blekkspruten gripe tak i fleire objekt, og sugekoppene gjer at når det først grip taket skal det mykje til for at den gir slipp. Ein kan argumentere for at blekksprutar sine høver for kamuflasje fungera som ein parallell til vanskane med å sjå desse selskapa, men dette er ikkje ein samanlikning ein finn i *New York 2140*. Ein anna grunn til at blekkspruten blir brukt er det at det er ein skapning som lev under vatn. Vatn og kapital samanstillast i romanen, så selskap er naturlegvis skapningar som lett navigera verda under vatn.

Mot slutten av romanen blir blekkspruten brukt om kapitalismen som ein heilheit, heller enn berre dei dottertunge selskapa: «capitalism will be flattening itself like the octopus it biomimics» (s.604). Her er det høvet den har for å minske seg sjølv og å ete som blir fokusert på. Blekksprutar kan komme seg gjennom alle opningar vidare enn nebbet sitt. Og dette nebbet vil bite etter og prøve å ete alt det kjem i kontakt med. Den overførte tydinga av dette er at kapitalismen òg berre treng ei lita opning for å trenge seg inn i eit område, og at den vil fortære alt den kan.

Ein anna vanleg analogi for kapitalismen er hydraen, og denne kunne moglegvis blitt brukt her òg. Hydraen er ein slangeliknande skapning frå gresk mytologi som skal ha hatt fleire hovud. For kvart hovud som blir kutta av seiast det at to nye vaks fram. Likskapen mellom dei to allegoriane er at både hydraen og blekkspruten har fleire lemmer, enten armar eller hovud, som lar dei gripe tak i store mengder ressursar. Der er likevel fleire viktige forskjellar mellom dei to similane. Hydraen er noko som et ting, heller enn å berre gripe tak i det. Den opnar i større grad for den fortærande effekten kapitalistiske strukturar kan ha på miljø. Anne enn unntaket nemnt ovanfor er det blekkspruten si evne til å gripe, heller enn høvet for å fortære som blir lag vekt på i *New York 2140*.

Men hydraen er mest brukt som eit utsegn om kapitalismen sin reproduksjon (Monsen) Sidan kvart hovud berre blir erstatta av fleire hovud er det vanskeleg å beseire den. I mytane var det Herakles som endeleg klarte å myrde hydraen. Ein kan derfor argumentere for at det ville vore umogleg utan eit overmenneske som kan ta på seg ansvaret. I Robinson sin roman er det mogleg å «sigre over» kapitalismen. Men dette er noko som blir gjort av vanlege menneskjer, ikkje guddommelege krigarar. Som eit resultat er der korkje plass for Herakles eller hydra.

Finans som fiksjon

New York 2140 framstill finans som eit system basert på fiksjon. Når ein kjøper opp aksjar, gjer ein det basert på verdien dei kan ha i framtida. Men denne framtidige verdien er aldri sikker, då den er basert på forventingar og informasjon som kan endra seg. Så ein endar i røynda opp med å vedde på eit mogleg utfall. Både verdiane og utfalla er usikre, og ein basera ofte kjøpa sine på det ein trur er den mest sannsynlege framtida. Den mest sannsynlege, eller best fortalte, forteljinga.

Når det her brukast ordet «fiksjon» er ikkje dette meint å forståast berre som narrativ, men og som representasjon. Samanlikninga mellom finans og narrativ er til stades i romanen, men ikkje i nokon stor grad. Eit døme på det finn me hjå Franklin, som skildrar ein del av arbeidsdagen sin:

My screen was a veritable anthology of narratives, in many different genres. I had to shift between haiku and epics, personal essays and mathematical equations, Bildungsroman and Götterdämmerung, statistics and gossip, all telling me in their different ways the tragedies and comedies of creative destruction and destructive creation, also the much more common but less remarked-upon creative creation and destructive destruction (s.18).

Det er nødvendig for han å ta inn store mengder informasjon for å forstå systemet han arbeid innanfor, som forklart i skildringa av megastrukturar. Denne informasjonen tar form som narrativ, sidan alle forteljingar har ein temporal horisont, ein start og ein slutt. Dette reflekterast igjen i finans sin praksis, då indeksar òg kan tolkast som å fortelje ei historie. Dei fall og stig over tid, og det same gjer då verdien ein ekstrapolera frå dei. Basert på dei forskjellige narrative prøver ein å føreseia kva investeringar som vil løyne seg i framtida. På denne måten kan ein vedde på historia i det den går føre seg.

Men finans som narrativ er noko romanen bruk lite plass på. *New York 2140* skildrar finans som fiksjon fordi der er viktige delar av systemet som er basert på noko som ikkje er røyndom. Eksempelvis treng systemet at folk har ei tru i det for at det skal fungere. Charlotte formulera det slik i ein samtale med Jackman:

It's a fragile system, based on mutual trust that it's sane, and as soon as that fiction breaks down, everyone sees it's crazy and no one can trust anyone. They'll run screaming to you begging for help. You'll be the only thing between them and the biggest depression since the last one (s.433)

Det er altså nødvendig at dei som deltar i systemet har tru i det for at det skal fungere. Samstundes er dette ei tru grunna i at det fungera, at konvensjonane følgast. Økonomiske samanbrot knus denne trua i systemet. Finansaktørar har historiske døme på at systemet vil bli

haldt ved lag av sentralbankane, så det er ikkje deira tru som knusast. Dei har ei forventning, som ein kan argumentere for og er ein form for fiksjon, om at dette vil bli gjort att. Men trua forsvinn hjå resten av populasjonen. Og når denne er vekke endar resten av systemet opp med å falle saman. Sidan det er dei som betalar avdrag på gjelda si som lar systemet fungere endar deira manglande tru, og derfor manglande deltaking, i at systemet fell saman. I det fiksjonen om at systemet fungera forsvinn, i det deltaking minskar, sluttar systemet å fungere.

Når finanskapitalismen blir skildra som noko som er «crazy», men folk trur er «sane» er dette grunna i ideen om at ein kan forstå den. Som forklart ovanfor er dette ein feil, og ein fiksjon som blir fortalt om finanskapitalismen. Dette er ein anna måte ein kan skildre den som fiksjonell på, at den presentera seg sjølve som noko anna enn det den er.

Eit fjerde poeng i drøftinga av finans som fiksjon er det faktum at store delar av pengane som er i sirkulasjon, i effekt, er fiksjonelle. Her forklart av Mutt og Jeff:

Several trillion dollars change hands every day. Or every second.”

They all gaped except for the two quants. The smaller of them said, “It’s fictional money, but still.”

“Fictional money?” Charlotte asked him.

“Paper,” he explained. “Loans beyond actual assets. Futures and derivatives and instruments of all kinds. Lots of paper that supposedly would convert to money, but that couldn’t happen if everyone tried to do it at once.” (s.345).

Sidan desse pengane ikkje kunne blitt gjort røynelege samstundes endar ein opp med at dei heller ikkje er ekte. Det er fiksjonelle pengar. Desse ekstreme mengdene pengar er det innbyggjaren skildrar som «Liquidity vaporized. Liquidity gone through the phase change that makes it a gas. Liquidity become gaseous, become telepathy. Liquidity gone metaphysical» (s.318). Den store avstanden mellom det som er illikvid og det som er ein gass gjer at dette er pengar utan nokon kopling til den røynelege verda, dei er «fictional trillions, they’re derivatives and securities and the nth tranche of a jumble bond» (s.150).

Dette er ein del av korleis kapitalismen fungera. Ein kan argumentere for at alle formar for pengar, med unntak av gull og sølv, er fiksjonelle. Det er altså ikkje nokon stor oppdaging som blir presentert her. Samstundes er det klart at dei fleste karakterane som deltar i denne drøftinga ikkje var klar over dette. Og det å framstille korleis finanskapitalismen er basert på fiksjon, slik at lesarar og forstår dette, er ein viktig del av romanen sin finanskritikk. På denne måten gjer romanen noko av det Fisher ønskjer i *Capitalist Realism*. Den framstill korleis finanskapitalismen sin realisme ikkje er realistisk, men basert på fiksjon.

Eigedomsmarknaden og allmenningen

Eigedomsmarknaden er ein viktig del av romanen, men den må forståast som ein del av finanstematikken. Boka framstill New York som eit rom utan produksjon, og derfor eit utan konstruksjon. Det er altså kjøp og sal av, og investering i, bygningar som blir framstilt her. Forsikring er òg ein del av dette, men sidan primærkonflikten i romanen omhandlar eit mogleg kjøp av MetLifetårnet blir dette sidestilt. Eit døme på konstruksjon er bustadprosjektet til Franklin, men dette er òg handsama som eit spørsmål om finans. Det er med ein gong klart korleis prosjektet skal gjennomførast, men ein må finne investorar for å skaffe nok kapital og kompetanse til å gjennomføre det.

Samstundes som eigedomsmarknaden inngår i finanskritikken er finans i romanen sentrert rundt eigedomsmarknaden. Det er verdien på bygningar i tidvatnsona Franklin sin IPPI målar, og det er denne verdien dei karakterane som representera finansverda vil ta nytte av. Den overhengande konflikten i romanen omhandlar kven som eig lågare Manhattan, så det er naturleg at økonomien presentert i *New York 2140* òg sentrera seg rundt dette spørsmålet.

Ein stor del av dette spørsmålet er at den lovlege statusen til områda er uklar. Som Franklin fortel:

some early decisions in the wake of the First Pulse had ruled that the new intertidal zone was now public land. And by public they meant not government land exactly, but land belonging to “the unorganized public,” whatever that meant. As if the public is ever organized, but whatever, redundant or not, the intertidal was ruled to be owned (or un-owned) by the unorganized public. Lawyers immediately set to arguing about that, charging by the hour of course, and this vestige of Roman law in the modern world had ever since been mangling the affairs of everyone interested in working in – by which I mean investing in – the intertidal. Who owns it? No one! Or everyone! It was neither private property nor government property, and therefore, some legal theorists ventured, it was perhaps some kind of return of the commons. About which Roman law also had a lot to say, adding greatly to the hourly burden of legal opinionizing. But ultimately the commons was historically a matter of common law, as seemed appropriate, meaning mainly practice and habit, and that made it very ambiguous legally, so that the analogy of the intertidal to a commons was of little help to anyone interested in clarity, in particular financial clarity (s.119)

Og det er finansiell klårleik som er nødvendig for å kunne investere i området. Det er, som sagt ovanfor, dette reiskap som Franklin sin IPPI er meint til å gjere mogleg, då det skapar ein potensiell verdi. Og når denne verdien først er foreslått, er den på mange måtar reell. Sidan det erklærast at landet tilhøyrrer alle, endar det opp som ein «commons». Dette

minskar sjansane for klårleik, og gjer at finansaktørar har vanskeleg for å ta kontroll over landet.

Det at å arbeide i tidvatnsona eigentleg er å investere i den tydeleggjer og skiljet mellom finanskapitalismen og dei område den investera i. Der er eksempel i romanen på arbeid i tidvatnsona som ikkje er investering. Mest openbert blant desse er det eventuelle bustadprosjektet til Franklin. Ein kunne òg tatt opp Idelba sitt arbeid med strandsonene, men til forskjell frå bustadprosjektet er ikkje dette meint til å skape nokon form for profitt. Det er derfor eit arbeid som uansett ikkje kan relaterst til dei kapitalistiske impulsane

Bustadprosjektet er eit godt eksempel på produktiv kapitalisme, som frå eit finanssynspunkt og er risikabel kapitalisme. Det ein òg kan kalle «risikokapital». Der er hedgefond som driv med det, men det er krev meir arbeid og har mindre rom for profitt enn andre formar for investering. Finans prøv alltid å komme seg vekk frå slike risikable måtar å tene pengar på. Dette er fordi finansaktørar alltid vil ha så mykje som mogleg av ressursane sine er likvide. Når desse blir bunde opp i prosjekt, blir dei illikvide. Derfor ønskjer finansaktørar at utsikta til profitt tilsvara dei då illikvide investeringane. Dette er lettare å sikre når ein investera i noko som allereie eksistera. Visst ein kjøp MetLifetårnet kan ein sjå på kor mykje det og liknande bygg har tent tidlegare for å vurdere om investeringa er verdt det. Dette er ikkje like sant for nye prosjekt. Dette er grunne til at Franklin skildrar risikokapital som «super-longing, and thus dangerous, because there was no such thing as super-shorting to balance it» (s.277).

I sitatet frå side 119 blir òg tidvatnsona, og det samfunnet som er blitt skapt i lågare Manhattan, skildra som ein form for «commons». Dette blir gjort fleire gonger i *New York 2140*. To gonger blir utsegna «wherever there is a commons, there is enclosure» (s.210 og 398) tatt i bruk. Omgrepet «enclosure» kjem frå britiske landeigarar sin innhegning på 1400-talet av det som før var felles beitemark. Dette leia til at småbønder mista tilgangen sin og vart fordrivne. Det økonomiske megasystemet sine forsøk på å kjøpe opp, eller investere, i desse bygningane er eit forsøk på innhegning. Altså ein øydelegging av allmenningen. Det er dette som elles i romanen blir skildra som attgentrifisering.

Grunnen til at denne allmenningen kan skapast er at det er usikkert kven som eig landet, mens bygningane tilhøyrer dei som bur i dei. Den er òg eit direkte resultat av kapitalflukta etter flaumen. I eine kapitlet til innbyggjaren blir det skildra korleis dei som no busette seg i New York var interesserte i å prøve ut alternative måtar å leve på og orientere

samfunn. «Lower Manhattan became a hotbed of theory and practice, like it always used to say it was, but this time for real» (s.209).

Den siste delen av romanen er titulert «The Comedy of the Commons», eit ordspel på den kjente ressursøkonomiske situasjonen *allmenningens tragedie*, kor somme aktørar ikkje tar omsyn til det som er for det felles beste, noko som leiar til at ein felles ressurs blir øydelagt eller innhegna. Med å endre det frå ein tragedie til ein komedie skapast der ein positiv vinkling av situasjonen. Ein kan seia at i staden for øydelegginga av noko godt blir det gode skapt. I romanen referera det til «sigeren» over kapitalismen, som gjer det mogleg for allmenningen å eksistere vidare.

Allmenningen i romanen eksistera ikkje utan innhegning. Dei som deltar i den er hovudsakleg forskjellige sameige, ikkje enkeltpersonar. Altså kan ein argumentere for at der eksistera ein form for innhegning som skil desse sameiga frå kvarandre. Desse sameiga kan samanstillast med Jameson sine utopiske enklavar, som treng innhegning for å eksistere. Men når ein gjer dette blir det og logisk å seia at allmenningen er det som bind desse enklavane saman. Det er den utopiske infrastrukturen som gjer at dei mindre utopiane kan eksistere. Altså er allmenningen òg ressursane dei delar. For eksempel straum og mat.

Samstundes betyr denne samstillinga av allmenningen og den utopiske infrastrukturen, at allmenningen er avhengig av innhegning. Infrastrukturen er òg ein utopisk enklave, og derfor like avhengig av innhegninga som sameiga. Dette ser me òg i *New York 2140*. Ein kan for eksempel tolke kor vanskeleg det er for kapitalistiske aktørar å trenge inn i lågare Manhattan som ein innhegning. Dermed blir arbeidet for å halde dei ute eit arbeid for å oppretthalde innhegninga.

Visst ein slepp desse aktørane inn, vil dei avskaffe allmenningen gjennom å styrke innhegningane mellom bygga/sameiga, og slik avskaffe den utopiske strukturen. For å oppretthalde allmenningen er ein nøydd til å sette opp innhegningar, slik at dei som vil avskaffe den ikkje kan få tilgang til den.

Attgentrifisering og kapitalistisk pastoral

Flaumen var opplevd annleis av dei rike og av resten av folkemengda. For 99 prosent av verdas folkemengd var den ei apokalyptisk katastrofe som førte til tap av liv, helse og eigedom, i tillegg til at ein stor del av dei blei klimaflyktingar. For den attverande eine

prosenten førte det til eit tap av pengar og at dei flytta vekk frå storbyane langs kystane til plassar som Denver. Dei opplevde det meir som katastrofen ein finn i pastoralen, ein ofseleg storm som til slutt stilnar, slik at den gamle eksistensen kan oppstå på ny.

Saman med dei reiste og pengane deira. Kysten var blitt for vanskeleg å tene pengar på, ein «development sink», så det var meir lønsamt å reise til og investere i andre plassar. Til tross for å vere «the capital of capital» (s.35), flytta delar av finansverda vekk frå New York på grunn av dette finansielle tapet. Men akkurat som hyrdane i pastoral kjem dei rike attende når uveret er over.

Men finans sin fråflytting gjorde at lågare Manhattan blei ein stad kor alternative livsmåtar og strukturar kunne prøvast ut. Dette resulterte i eit spanande område som klarte å attoppbygge seg sjølv. Og i det desse områda blir interessante, i det Manhattan blir eit SuperVenice, i det dei har ein fungerande infrastruktur, blir dei òg moglege å tene pengar på. Dette fører til at kapitalistiske aktørar prøv å kjøpe Manhattan opp igjen.

Visst me samanliknar dei finansielle og pastorale temporalitetane som vart introduserte i teorikapittelet er det ganske openbert korleis desse to passar saman. Det viktigaste for kapitalismen er at profitten aukar, at M blir omgjort til M', som Marx uttrykte det. Når me då reknar «minsking av profitt i eit område» som ein form for katastrofe, vil den kapitalistiske aktøren forlate dette området. Det er først når katastrofen er over, når utsiktane til profitt er like det dei var før, eller høgare det det er andre i andre områder, at aktøren kjem attende. Det er dette som går føre seg i *New York 2140*, og som viser seg å vere den primære konflikten i romanen. For når det kapitalistiske systemet, og finansaktørane, returnerer er der allereie folk og system der. Finans sitt forsøk på å ta over lågare Manhattan, det Charlotte referera til som «attgentrifiseringa» av bydelen, er det store delar av plottet omhandlar.

But now, you know, lower Manhattan is an interesting place. So people are talking investment opportunities and regentrification. New York is still New York. And uptown is a monster. And billionaires from everywhere like to park money here. If you can do that you can drop in occasionally and have a night on the town (s.88).

Dette fortel Charlotte til Gen tidleg i romanen. Seinare i ein samtale med Jojo skildrar ho det same fenomenet som «aeration»: «the term is also being used to describe the recapture of the intertidal by global capital. You aerate a place and suddenly it's back in the system. It's undrowned, I think they mean to suggest» (s.156). Dette er i ein samtale om tilbodet dei har fått frå ein ukjent person på MetLifetårnet, kor Charlotte er ein del av styret. Tårnet, som dei

fleste bygningane i denne delen av Manhattan, er eit sameige, eigd og drive av dei som bur der. Desse sameiga dannar saman ein organisasjon referert til som LMMAS, som fungera som eit alternativt system til det kapitalistiske. Dei delar på strøym og mat, og der er ein kjensle av eit større fellesskap blant medlemmene. Forsøket på attgentrifisering er altså både eit forsøk på å tene meir òg eit forsøk på å fjerne eit alternativt system. Der er fleire bygg som har fått liknande tilbod, og for kvart som takkar ja tydar det at LMMAS mistar eit medlem og blir svekka. Til slutt vil dette resultere i at det ikkje er mogleg å stå utanfor det omgjevande systemet.

Ein av grunanne til at dette tilbodet leiur til ein konflikt er at det ikkje er alle som er viljuge til å selje bygget. Charlotte og dei fleste andre karakterane i romanen er blant desse, men som Jojo peikar ut til Charlotte:

[Jojo:] But this is a co-op, right? Are you sure people don't want to sell?

[...]

[Charlotte:] 'Would you want to sell, if you lived here?' she finally asked.

[Jojo:] I don't know. Depends on the price, I guess. And whether I could stay on or not. That kind of thing' (s.156).

Det blir til slutt stemt over om dei skal takke ja eller nei til dette tilbodet. Fleirtalet stemmar nei, men med liten margin. Finansaktørane har høvet til å tilby mengder pengar som er livsendrande for dei fleste som lev i lågare Manhattan, så det er ikkje overraskande at fleire er interesserte i tilbodet. Til tross for dette kan me lese det at tilbodet blir stemt nei som eit teikn på at dei fleste innbyggjarane føretrekk det alternative systemet dei har skapt framfor det kapitalistiske systemet dei hadde vore nøydd til å delta i (i større grad, sidan det er umogleg å unngå) visst dei hadde stemt ja til tilbodet.

Desse bygningane fungera alle som eit sameige. Det er det som gjer at tilbodet må stemmast over. Som ein økonomisk modell er ikkje sameiget direkte anti-kapitalistisk, men det fordel ansvar blant fleire. Som eit resultat har systemet eit demokratisk potensiale ein ikkje ser i vanlegare modellar. Sameiget er ikkje noko direkte løysing på dei problema romanen identifisera i finanskapitalismen, men fordelinga av ansvar og eigarskap førebygg nokre av desse.

Men denne fordelinga er òg ein del av svakheita til modellen. Visst eit fleirtal vedtar at dei skal, for eksempel, selja sameiget, må mindretalet akseptere dette. Dette er grunnen til at Charlotte på eit punkt foreslår å

declare [herself] dictator of the building. Isn't that how it worked back in the Greek citystates? A crisis from outside would come, things might fall apart, so someone would declare themselves dictator and everyone would agree to let them guide the polis through the crisis (s.222).

Det må forståast at dette ikkje er meint seriøst, men det tydeleggjer samstundes problemet med det demokratiske potensialet i sameiget. Samstundes er det dette som, når samanlikna med resten av romanen, gjer at sameiget er ein god modell. Det fordelte ansvaret leiar forhåpentlegvis til at ein blir ført saman, og saman kan arbeide mot å skape ei betre verd. Sameiget, som eit alternativ til dei herskande metodane, er eit eksempel på eit slikt arbeid.

Ein kan lese det at Franklin vurderer å kjøpe seg ei leilegheit i MetLifetårnet, i staden for å berre leie, som eit av dei endelege teikna på at han har valt å bli ein del av det større samfunnet i New York. Når han kjøp seg ei leilegheit kjøp han og medlemskap i sameiget, og endar derfor med å kople seg finansielt til dei alternative samfunna lågare Manhattan.

Ein anna grunn til at forsøket på attgentrifisering leiar til ein konflikt er at dei som bur i Manhattan sett pris på det for anna enn kva dei kan tene på det. For dei er det ikkje eit rom for profitt, men ein heim. På den eine sida har me dei som sett pris på Manhattan på grunn av den økonomiske verdien, og på den andre dei som sett pris på dei andre verdiane rommet kan tilby.

Den mest skurkaktige av karakterane i boka, Victor Ramirez, er finanskapitalisten som berre interessera seg i å utnytte det høvet for profitt lågare Manhattan har vist seg å vere. Når han blir konfrontert om dette, og høvet for profitt blir nekta han, gjer han det same som den finanskapitalistiske aktøren alltid gjer. Han forlèt byen. Men ikkje utan ein siste åtvaring; «Good luck to you, youth. We'll meet again in another context» (s.583). Sidan finanskapitalismen har eit nesten totalt herskedømme i verda er det vanskeleg å finne rom der den ikkje treng inn. Den vil heller ikkje la eit område som New York stå urørt etter dette.

I eit av kapitla til innbyggjaren skildrar hen to mørke tjern (eng. dark pools) ein finn i New York. Det første er finanskapitalismen, det andre økosystemet rundt og i byen. Desse blir satt opp som motpartar, men der er og ein interessant samstilling av dei. Det følgande er skildringa av beveren:

At the center of the estuarine network swims the mayor of the municipality, the beaver, busily building wetlands. Beavers are the real estate developers. River otters, mink, fishers, easels, raccoon: all these citizens inhabit the world that beavers made from their version of lumber (s.320).

Passasjen skildrar fleire dyr som innbyggjarar av New York, men beveren er det einaste av desse dyra som har jobb. Spesielt interessant er det at beveren ikkje berre har ein jobb. Den er både ordførar og eigedomsutviklar. Denne direkte samanstillinga gjer det ettertrykkeleg klart at der er ei viktig kopling mellom desse to rollene.

Dette ser me og i romanen elles, gjennom karakteren Galina Estaban. Ho er ordførar i New York, men har og samarbeida med Victor Ramirez sitt dotterselskap Morningside Real Estate. Estaban vis korleis òg politikken er blitt korrumpert av finanskapitalistiske verdier. Dette er mest openbert når ho ikkje ønskjer å opne dei nesten tomme superskyskraparane i øvre Manhattan for dei no heimlause massane etter stormen Fyodor. Dette ville ført til at kapitalistiske aktørar flyktar frå byen, noko Estaban ikkje ønskjer. Politikarar kan utfordre finanskapitalismen når dei har loven på si side, men det krevst og eit ønske om å gjere dette. Sidan Estaban er ein aktiv deltakar i dei finanskapitalistiske prosessane ønskjer ho ikkje å avbryte desse.

Me kan og ekstrapolere tilhøvet mellom ordførar og eigedomsutviklar ut vidare, til å skildre tilhøvet mellom politiske og kapitalistiske aktørar generelt. Ved å skildre korleis Estaban har enda opp med å jobbe for/med Ramirez, er det klart at Robinson framstill ei verd kor politikarar har enda opp med å gjere det leiarane av finanskapitalismen vil at dei skal gjere. På eit punkt skildrar innbyggjaren dette tilhøvet slik: «The governments, [...] long since subsidiaries of the banks» (.207). Dette er grunnen til at fond, selskap og bankar blir redda av staten når dei, og systemet dei representera, fall saman. Det same gjer at kan dei halde fram som dei gjorde, til dei ein gong fell saman og blir redda att. Staten er underlagt finanskapitalismen.

Det er dette Charlotte, som romanen sitt døme på den «gode politikaren», bryt med. Hennar hat mot det kapitalistiske systemet og ønske om å endre ting gjer at ho er den rette personen til stoppe denne syklusen. Ho, men og andre nyvalte kongressmedlem som ikkje blir namngjevne, kan saman endre systemet og stoppe dei politiske institusjonane frå å redde bankane utan å få noko attende.

Kapittel 3: Framstillinga av natur

Amelia er den karakteren i romanen som hovudsakleg er opptatt av naturen. Det er denne, og korleis den er påverka av både klimaendringar og konservering, ho skal framstille til lesaren. Ho er òg den einaste av karakterane som direkte framstill verda utanfor New York. Derfor kan ein trygt seia at hennar oppgåve i romanen er å gjere ein var på den globale økologien, og tilhøvet den har til lokale økologiar og finanskapitalismen.

Tidleg i romanen får Amelia i oppdrag å flytte nokre isbjørnar frå polarsirkelen til Antarktis. Dette klarar ho fint, men ikkje lenge etter bjørnane blir slopne fri blir dei bomba av ei gruppe som kallar seg «the Antarctic Defense League». Bombinga blir gjennomført fordi dei meiner at dette forsøket på assistert migrasjon bryt med den naturlege ordenen på Antarktis. Som den siste «reine» staden på jordkloden meiner dei at den er verdt å beskytte frå menneske som vil endra den.

Dette leiar til ei lengre tale frå Amelia:

“Look,” she said to the camera. “We’re in the sixth mass extinction event in Earth’s history. We caused it. Fifty thousand species have gone extinct, and we’re in danger of losing most of the amphibians and the mammals, and all kinds of birds and fish and reptiles. Insects and plants are doing better only because they’re harder to kill off. Mainly it’s just a disaster, a fucking disaster.”

[...] “So look. It’s messy now. There’s genetically modified food being grown organically. There’s European animals saving the situation in Japan. There are mixes of every possible kind going on. It’s a mongrel world. We’ve been mixing things up for thousands of years now, poisoning some creatures and feeding others, and moving everything around. Ever since humans left Africa we’ve been doing that. So when people start to get upset about this, when they begin to insist on the purity of some place or some time, it makes me crazy. I can’t stand it. It’s a mongrel world, and whatever moment they want to hold on to, that was just one moment. It is *fucking crazy* to hold on to one moment and say that’s the moment that was pure and sacred, and it can only be like that, and I’ll kill you if you try to change anything.”

[...] “So now there’s a group claiming to be defending the purity of Antarctica. The last pure place, they call it. The world’s national park, they call it. Well, no. It’s none of those things. It’s the land at the South Pole, a little round continent in an odd position. It’s nice but it’s no more pure or sacred than anywhere else. Those are just ideas. It’s part of the world. There were beech forests there once, there were dinosaurs and ferns, there were fucking jungles there. There will be again someday. Meanwhile, if the island can serve as home to keep the polar bears from going extinct, then that’s what it should be.”

[...] No one gets to drive the polar bears to extinction just because they've got some crazy idea of purity. It isn't right. Purity my ass. The bears have priority over a creepy, stupid, asshole idea like that (s.259-60).

Dette er ein god oppsummering av det herskande natursynet i romanen. Det at menneske alltid har manipulert verda rundt seg er eit faktum, og det er derfor ingenting som er «reint». I vidareført tyding gjer dette at i situasjonar som den me finn oss i no, kor store mengder av biosfæren er truga av klimaendringar, er det nødvendig å gjere endringar for å redde det som kan reddast. Å flytte isbjørnane er eit døme på slike endringar. Det er òg eit døme på noko som kan gjerast om. Amelia påpeikar seinare at isbjørnane kan flyttast tilbake om nokre hundre år, når områda dei kjem frå kan støtte dei att.

Samstundes er dette grep som ikkje er store nok til å skape røynelege endringar. I løpet av ein tur til Grønland blir Amelia konfrontert med at prosjekta hennar, som å redde isbjørnane,

are only stopgaps. You are the queen of stopgaps.”

“Stopgaps?”

“That's what they are. Because in the long run, only a system fix will work. Until then, we try our stopgaps. We do what we can with the handouts of the rich. We try to save the world with their table scraps.” (s.357)

Det er altså strukturelle endringar som trengst visst ein skal klare å skåne miljøet frå fleire katastrofar. Sidan klimaendringane er eit resultat av fossiløkonomien er det denne som må endrast. Prosjekt som å flytte på isbjørnar er derfor ikkje meir enn plaster på såret. Der trengst endringar i megastrukturane for å stoppe, og til slutt motverke, klimaendringar. Ein kan ikkje endre korleis naturen fungera, så ein må endre menneskje sin tilnærming til den.

Naturen er forstått som ein prosess som menneskje kan påverke. Det er dette klimaendringar er, fossiløkonomien som har påverka naturen. Det er vanleg å omtale klimaendringar som eit resultat av mennesket generelt, og dette finn me og hjå enkeltkarakterar i *New York 2140*. I talen seier Amelia at «We caused it». Men romanen gjer det klart at det er det økonomiske systemet som har valda desse endringane, heller enn enkeltpersonar. Denne koplinga kjem til dømes fram i eine kapittelet til innbyggjaren, kor hen kallar kapitalismen «globalization, neoliberal capitalism, the Anthropocene, the water boarding, what have you» (s.206). Dette er òg eit resultat av at det ikkje er enkeltpersonar, men system, Robinson framstill som skurkar i romanen.

Det at fossiløkonomien har leia til klimaendringar må forståast som ein del av romanen sin røynd. Det er ein av grunnane til at karakterane sitt prosjekt, og prosjektet Robinson ønskjer å inspirere til, er å skape ein postkapitalisme. I det tredje kapittelet til innbyggjaren blir det antropocene skildra som ein periode på tre hundre år. I løpet av denne perioden aukar CO2 nivået i atmosfæren frå 280 til 450 delar. Denne endringa er raskare enn alle som skjedde dei 5 milliardar åra før. Dei tre hundre åra samsvarar med starten av moderne kapitalisme og den industrielle revolusjonen. Ein kan argumentere for at den antropocene alderen er eldre enn dette, men dei største endringane me har sett i den er resultat av den kapitalistiske fossiløkonomien (s.140).

Naturen-som prosess er ikkje berre eit resultat av menneskeleg påverking. Denne starta lenge før menneskje blei til. Og vil halde fram lenge etter me forsvinn. Skildringa av Antarktis som å ein gong ha vore bøkeskog, heim til dinosaurar, og jungel er meint til å minne oss på at denne prosessen er gamal. Men sidan romanen vil framstille korleis menneskje er ansvarleg for dei skadane som er påført naturen i løpet av dei siste tre hundre åra, er ikkje dette noko som blir gitt ein stor mengde plass.

På eit punkt stillar Amelia spørsmål på om det berre er negative effektar som kjem frå klimaendringar. I det ho seglar over Sibir ser ho ned på jorda under seg og tenkjer:

Really, [...] despite everything the world looked good. Maybe flying in the dark helped. Maybe the shores of the Arctic Ocean were benefitting from the warmer climate. If they succeeded in chilling the climate back down by some way or other, this region would be screwed, maybe (s.359).

Der er altså område kor desse forandringane har vore gode for lokalmiljøet. Men den store mengda miljø som er truga av klimaendringar veg meir enn desse få stadane. Når Amelia tenker at «the world looked good» seier dette òg noko om resten av verda. Mange av dei biotopane som blir framstilte i løpet av *New York 2140* er velfungerande og etter måten trygge. Dei er truga av moglege klimakatastrofar, men dei har tilpassa seg dei noverande effektane av klimaendringar.

Menneskje må òg tilpasse seg desse endringane. Det mest openberre dømet her er New York. Miljøet i, og rundt, New York blir skildra ganske utfyllande. Tidleg i romanen skildrar Amelia Hudsonelva, som munnar ut ved Manhattan, som «one of the greatest wildlife sanctuaries on Earth, people. It's another case of overlapping communities» (s.42). Korleis det er slik blir ikkje forklart her, men i det første kapittelet til innbyggjaren kan ein lese:

the animals have come back, the fish, the fowl, the oysters, quite a few of them two-headed and fatal to ingest, but back. People too are back, of course, having never left, still everywhere, they're like cockroaches you can't get rid of them. And yet all the other animals don't care; the swim around living their lives, they scavenge and predate and browse and get by and avoid people, just like any other New Yorker (s.33).

Det at desse dyra er samstilte med dei menneskelege innbyggjarane i New York er ein viktig del av romanen sitt syn på naturen. Denne samstillinga er eit resultat av inspirasjon frå Aldo Leopold sin landetikk. Dette er ein populær ide innanfor økokritikken som kjem frå amerikanaren Aldo Leopold. Den basera seg på at det som er godt er det som er godt for landet. I *New York 2140* blir den presentert i eit av kapitla til Amelia, kor den skildrast slik:

What would it mean to take good care of the land? It would encompass agriculture, and animal husbandry, and urban design. Really, all our land practices. So it would be a way of organizing our efforts all around. Instead of working for profit, we do whatever is good for the land. That way we could hope to pass along a good place to generations after us (s.360-1).

Denne måten å nærme seg landet (som me og kan kalle naturen eller miljøet, då landet har andre konnotasjonar på norsk enn det engelske «land») på er ein treffande skildring av det natursynet fleire av karakterane har. Viktig her er det at mennesket òg er ein del av dette miljøet. Dette er openbert, sidan urbant design blir nemnt i sitatet, men nyttig å presisere. Resultatet blir at mennesket, som ein del av miljøet, sidestillast med naturen, heller enn å prioriterast over den. Når mennesket blir oppfatta som ein del av landskapet er det logisk at det samstillast med dyr. Ein slik etikk vil endre måten samfunnet orienterar seg på, og som det nemnast i sitatet vil dette medføre at ein orientera seg vekk frå profitt.

Innbyggjarane har vore nøydd til å tilpasse seg tidvatnsona, og har dermed enda opp med å skape ein stad kor det naturlege og det konstruerte møtast. Der er bur for fisk og skjell i kanalane. Gardar med grønsaker og vindruer på taka til bygningane. Mange, men ikkje alle, bygningane er tilpassa tidvatnet si tæring. Og prosjekt som det Franklin og Jojo arbeidar med, kor bygningane er satt på plattformer som bevegar seg som sjøgras, er endå eit godt døme på korleis innbyggjarane har skapa eit landskap kor miljøet er ein naturleg del av samfunnet. Som eit resultat har dei klart å forsone dikotomien mellom natur og kultur.

I «Welcome to the Post-Anthropolis: Urban Space and Climate Change» skildrar Magdalena Mączyńska korleis denne samstillinga av menneskje med natur i *New York 2140* eigentleg er ei samstilling av menneskje og dyr. Ho bruk skildringa av New York etter stormen Fyodor, kor «Broken branches everywhere exposed the inner flesh of trees, blond and grainy, like limbs of different kinds of flesh» (s.500), som eit eksempel på ein kontinuitet

mellom døde plantar, dyr og menneskje. Men sidan desse plantane ikkje blir identifisert i større grad enn «trees» argumentera ho for at romanen «reinforce[s] the lazy gaze of the modern New Yorker who sees urban flora as decorative backdrop rather than life-giving biological kin» (Mańczyńska, s.174). New York endar opp som ein urban biotop prega av ville dyr, og kor floraen tar eit baksete til den karismatiske faunaen.

Roberto og Stefan blir ofte samanlikna med dyr. Fleire gonger i løpet av romanen blir dei referert til som «water rats». Dette er eit omgrep som brukast til å skildre dei som lev i, rundt og av vatnet. Som oftast er dette folk som er vanskeleg stilt, og skildrar store delar av lågare Manhattan sin folkemengd. Der skapast altså ein kopling mellom deltakarane i den alternative livsforma og dyra rundt dei.

Dei to blir, i tillegg, samanlikna direkte med dyr eit par gonger. På eit punkt skildrar Franklin Roberto som «looking like an otter with a human face» (s.422), og etter stormen skildrar han dei som «raccoons peering out of a dumpster, and I had a sudden vision of them belly-up in the Bronx with their furry brothers and sister» (s.490-491). Når dei søkjer ly frå stormen Fyodor endar dei òg opp med å gjere dette i lag med fleire forskjellige dyr (s.492). I løpet av romanen blir dei to gutane framstilt som etter måten ville. Dei er begge foreldreause og lev, når romanen startar, i ein gummibåt. Eksistensen deira er altså ein stad mellom dei menneskelege strukturane og det naturlege landskapet.

Det nye havnivået gjer òg at bygningar må forsterkast og gjerast tette for vatn. Botnetasjar gjerast om til båtgarasjar, og bruer byggast mellom bygningar. Dei har valt å leve der til tross for dei vanskane naturen skapar. I eit kapittel fortel Franklin:

In the eternal battle of men against the sea, which antagonist was winning? The sea was always the same, while improvements were being made in humanity's ramparts; but the sea was relentless. And it might rise yet again. [...] wherever sea level went in years to come, the intertidal was always going to be in trouble. Anyone who tried on a regular professional basis to fight the sea in any capacity whatsoever always admitted that the sea always won in the end, that its victory was merely a matter of time. Some of them could get quite philosophical about this in a depressive nihilist way. Nothing we do matter, we work like dogs and then we die, et cetera.

So a time was going to come when all the weaker buildings in the intertidal were going to need major repair – if that was even possible. If it wasn't, they would have to be replaced – if that could even be done (s.281)!

Det er altså ikkje lett å leve i New York. Ein endar opp med å leve på miljøet sine premiss, like mykje som sine egne. Samstundes er det desse vanskane som har gjort det mogleg og nødvendig for innbyggjarane å skape ein samfunnsordninga alternativ til den

herskande. Dette samfunnet er eit resultat av dei fysiske omstenda like mykje som eit svar til andre samfunn. Til tross for at havet alltid vil tære på det menneska bygg, er New York eit døme på positiv tilpassing. Innbyggjarane lev i ein form for balanse med naturen.

Der er òg ein anna form for tilpassing, det romanen kallar *adaptation*, som innbyggjaren skildrar slik:

Having torched the world, many argued, why not just go with the flow, ride the wave, enjoy the last efflorescence of civilization and stop even trying to fix things? This was called adaptation, and it was a popular philosophical position among certain cloud citizens and libertarians and academics in various disciplines, all tending to be young and childless or otherwise feeling they somehow didn't have skin in the game (s.377).

I *New York 2140* er denne nihilistiske haldninga openbert mangelfull. Den er ikkje berre sjølvutslettande, men truar òg alt anna liv på kloden. Som slutten av sitatet peikar ut er det ein filosofi for dei som ikkje har noko å kjempe for. At dei som praktisera den kallar det tilpassing er godt mogleg, men innbyggjaren sin bruk av ordet er heller ironisk. Det dei tilpassar seg er ein undergong. Til forskjell er tilpassinga i lågare Manhattan ei tilpassing til naturen og dei fysiske situasjonane innbyggjarane finn seg i.

Begge desse formane for tilpassing, den positive og den negative, kan opplevast som alternativ til ønsket om å endre dei herskande systema for å redde naturen. Den negative er som forklart manglande, men det er mogleg å redde store mengder skapningar utan å endre verda. Der er biotopar som er rikare no enn før klimaendringane.

Men dette er ikkje den herskande tilnærminga ein finn i romanen. Der er fleire grunnar til dette. Den første er at dette ville medført store skadar på fleire biotopar, inkludert utryddinga av fleire artar. Sidan romanen likestill naturen med menneskjer er dette noko den framstill som negativt. Å la desse artane døy ut, eller berre redde dei som er moglege å tilpasse andre områder, ville ført til eit stort tap av naturleg mangfald.

Men den viktigaste grunnen er at ein slik tilnærming ikkje er finanskritisk. Visst ein seier at tilpassing er nok, eller legg for mykje fokus på dei positive sidene av klimaendringane, endar ein opp med å enten vere nøytral eller positiv til fossiløkonomien sin effekt på verda. Sidan fossiløkonomien sine skadar på biosfæren blir presentert som ein av hovudgrunnane til å motverke finanskapitalismen kan romanen ikkje la slike synspunkt herske eller bli sidestilt med det herskande.

Mennesket endar opp som ein form for verje eller vaktmeister som passar på at der er ein god balanse mellom dei forskjellige kreftene i miljøet. I dei situasjonane miljøet ikkje balansera dette sjølv. Slik som det er skildra her kan dette fort endre opp med å leia til ein tenking om reinheit lik den romanen elles argumentera mot. Visst ein då tolkar det å halde ein god balanse ved lag som å fjerne endring, slik som i den klassiske utopiske temporaliteten. Den leopoldske landetikken seier at det gode er det som er godt for landet, men kva som er «gode» i denne samanhengen er framleis noko ein må komme fram til. Dette vil igjen vere påverka av andre etikkar og politikkar. Dei som vil halde Antarktis «reint» meiner nok at dette er det som er best for kontinentet.

Men dette er ikkje romanen sitt synspunkt. Det som er best for landet i romanen er det som reddar så mange artar som mogleg. Det er ikkje ein avslutning av den naturlege prosessen, men å skåne miljøet frå større menneskeleg påverking, som er målet *New York 2140* setter. Anna enn dette er det forstått at den naturlege prosessen vil halde fram, sjølv om den blir hjelpt vidare av menneske.

Her er det interessant å sjå på eit avsnitt frå side 359:

Often visible on the tundra, as gatherings of black dots, were herds of de-extincted mammoths. Even if you thought they were pseudo mammoths, they were still very impressive. They looked like black ants swarming over the land; there had to be thousands of them, maybe millions. Good in some ways, bad in others. Population dynamics again. If those dynamics were the only factors involved, over time they would sort themselves. Meaning these mammoths might be headed for a crash, but it was hard to tell. Meanwhile they at least took the stupid ivory pressure off elephants.

Dette sitatet er relevant då det skildrar eit av dei større inngrepa me ser i romanen, men blir skildra meir nøytralt enn situasjonen til isbjørnane. Dette er fordi desse mammutane ikkje er utrydningstrua, men og fordi dei ikkje blir nemnde utanfor dette avsnittet. Kommentaren om at talet mammutar vil bli regulert av biotopen dei finn seg i er eit døme på korleis den naturlege prosessen vil halde fram. I tillegg vil den inkorporere menneskje sine inngrep. Det at dei fungera som ein anna kjelde til elfenbein er òg ein interessant detalj. Det store talet mammutar vil skåne elefantar i andre delar av verda, og derfor minske faren for at dei blir utrydda. Altså har dette inngrepet verknadar utanfor det lokale, og viser ein av måtane naturen òg er ein megastruktur på.

Kapittel 4: Framstillinga av det utopiske

Å førestille seg brot

I romanen si verd var dei to flaumane som leia til det nye havnivået eit viktig brot med fortida. Det førte til store endringar, men dei herskande systema vart ikkje svekka av det. Som forklart ovanfor er der framleis delar store delar av biosfæren som står i fare. Men der er og delar av den som er velfungerande.

Resultatet av at det primære brotet i naturen ligg i fortida og at framtidige brot blir nedprioritert er at der ikkje skapast ein oppleving av føreståande undergong. Apokalypsen har allereie hendt, og menneskja overlevde. Høvene for fleire apokalyptiske hendingar er til stades, men det er vanskeleg å førestille seg slike. Denne vansken blir tatt opp i *New York 2140*:

But okay, you can't really imagine a catastrophe will hit you until it does. People just don't have that kind of mental capacity. If you did you would be stricken paralytic with fear at all times, because there are some guaranteed catastrophes bearing down on you that you aren't going to be able to avoid (i.e. death), so evolution has kindly given you a strategically located mental blind spot, an inability to imagine future disasters in any way you can really believe, so that you can continue to function, as pointless as that may be. It is an aporia, as the Greeks and intellectuals among us would say, a "not-seeing". So, nice. Useful. Except when disastrously bad (s.140).

Det at ein ikkje kan førestille seg faren utan å bli paralyisert er altså ein naturleg respons. Men denne responsen er òg ein del av grunnen til at ein ikkje gjer nok for å stoppe katastrofar frå å skje. Ein kan og seia at dette er sant for finans. At dei ikkje ser, eller vel å ikkje sjå, føreståande krasj. Men i finanskapitalismen sitt tilfelle er det og, som forklart ovanfor, eit resultat av å vurdere eit system frå innsida. Det er vanskeleg å sjå ei boble når du står inni den.

Effektane av klimaendringar er altså eit døme på når denne responsen ikkje er brukbar, men «disastrously bad». Romanen sitt fokus på at endringar ikkje treng å skje med ein gong kan altså lesast som noko forfattaren har gjort for å unngå å skape ein paralyisert respons hjå lesaren. I likskap med dette peikar Garrard ut at eit av problema med apokalyptiske narrativ er det at dei skildrar ein overhengande fare, noko som gjer at teksten ikkje verkar mobiliserande på lesaren. Denne ikkje-mobiliserte responsen kan me lese som samsvarande med den paralyserande.

Garrard nemnar og at det klimaapokalyptiske narrativet pleier å flette alle problem saman til eit stort problem med ei universell løysing, noko som er problematisk. Dette framstill løysinga som for enkel, når den i røynda er komplisert og samansett av fleire løysingar. Det skapast for så vidt eit slikt problem i *New York 2140*, sidan alle dei negative kreftene i kan sporast attende til det kapitalistiske systemet. Samstundes er Robinson opptatt av å framstille korleis verda er intrikat og samansett av megastrukturar, så å skape ei universell løysing hadde vore mot føremålet med verket. Ein av måtane han unngår dette på er ved å få endring til det positive til å framstå som uunngåeleg.

Denne ideen om at det ikkje er nødvendig å skape eit brot med ein gong blir og støtta av eit av dei seinare kapitla i romanen. Mr. Hexter diskutera endringane etter stormen i lag med Stefan, Roberto og Amelia. Han samanliknar desse med den amerikanske revolusjonen (s.598). I denne samanlikninga er innbyggjarane i New York amerikanarane og kapitalismen dei britiske soldatane. Han forklarar at hovudgrunnen til at amerikanarane vant krigen var at dei budde der. Til forskjell var dei britiske soldatane avhengig av støtte frå andre sida av Atlanterhavet. Sjølv om amerikareane tapte nesten kvart slag, vant dei til slutt krigen. Dette kan og seiast om innbyggjarane i New York.

Sidan kapitalismen ikkje deltok i dei lokale strukturane, men er ein global eller nasjonal struktur som tvingar seg sjølv på dei lokale, vil den på eit tidspunkt svinne vekk. Visst innbyggjarane i det lokale området, her New York, held fram å motkjempe den vil dei til slutt vinne. Dette leiar til det som nok er den viktigaste delen av samanlikninga. Det at ein tap, gong på gong, men til slutt vinn.

Ein slik haldning kan ende opp med å utsette trongen for endring for lenge. Visst romanen sin ide om at kapitalismen sin nedgang er uunngåeleg tar for mykje plass kan ein ende opp med at verket heller motbygg motivasjonen til endring.

New York 2140 framstill òg ei verd kor det å ta seg for god tid med å endre verda gjerne leiar til at ein ikkje får gjort det. Etter stormen planlegg Charlotte og Franklin å ta seg litt meir tid før dei sett i gong den store streiken. I staden blir den satt i gong av Amelia, som spontant startar ein sending og held ein tale etter ho ser skadane stormen Fyodor har ført til. Romanen framstill ikkje kva som skjer visst ein tar seg for god tid. Men ein kan gå ut frå at det ville medført at finanskapitalismen haldt på vidare utan forstyrning, og at streiken enten ikkje hadde hatt den same effekten eller oppslutninga. Det er klart at ein er nøydd til å gripe sjansen når ein først har den. Visst ein er for varsam vil ein miste den.

Brotet med finanskapitalismen leiar til bankane blir nasjonalisert. I tillegg blir der skapt

a so-called Piketty tax, a progressive tax levied not just on incomes but on capital assets. Asset tax levels ranged from zero for assets less than ten million dollars to twenty percent on assets of one billion or more. To prevent capital from fleeing to tax havens, a capital flight penalty was also made law, with a top rate set at the famous Eisenhower-era ninety-one percent. Capital flight stopped, the law held, and nation-states everywhere felt even more empowered. Among the changes they quickly enacted at the WTO were tight currency controls, increased labor support, and environmental protections (s.602).

Resultatet av dette er at ein endar opp med etter brotet er i første grad ein kapitalisme som er kontrollert av nasjonalstatar og kor profitt ikkje blir prioritert over alt anna. Dette lar det offentlege ivareta to av kapitalismen sine tuftande problem, dei tilbakevendande krisane og det potensielt antagonistiske tilhøvet til offentleg velferd. Men det er framleis ein form for kapitalisme.

Det er òg mogleg å argumentere for at brotet som framstillast i romanen ikkje er eit verkeleg brot med finanskapitalismen. Ameel gjer dette i «Agency at/of the waterfront in New York City: *Vision 2020* and *New York 2140*». Han finn at karakterane endar opp med å gjenskape eit kapitalistisk tilhøve, då dei klarar å profitere på brotet. Sidan dei er klar over at det kjem, kan dei «shorte», og dermed tene mykje på det.

Ameel påstår òg at dei ønskjer å «take this space into private possession for better future management» (s.13). Han vis til side 286, 287, 555 og 556 for å støtte opp om dette. I mi lesing av desse sidene er der ingenting som peikar mot eit ønskje om å privatisere lågare Manhattan. Som eg har visst ovanfor er dette noko Charlotte har vitsa om, men ikkje vurderer seriøst. Poenget om at karakterane sjølv bruk finanskapitalismen sine reiskap til å tene peng er riktig, men der er ikkje noko i *New York 2140* som peikar mot at dei vil privatisere lågare Manhattan.

Ved slutten av romanen blir kapitalismen skildra som fjerna frå samfunnet i New York. I det nest siste kapittelet i romanen fortel innbyggjaren dette:

So sure, a leftward flurry of legislation got LBJed through Congress in 2143, but there was no guarantee of permanence to anything they did, and the pushback was ferocious as always, because people are crazy and history never ends, and good is accomplished against the immense black-hole gravity of greed and fear. Every moment is a wicked struggle of political forces, so even as the intertidal emerges from the surf like Venus, capitalism will be flattening itself like the octopus it biomimics, sliding between the glass walls of law that try to keep it contained, and no one should be surprised to find it can squeeze itself to the width of its beak, the only part of it that it can't squish flatter, the hard part that tears at our flesh when it is free

to do so. No, the glass wall of justice will have to be placed together closer than the width of an octopus's beak – now there's a fortune cookie for you! And even then the octopus may think of some new ways to bite the world. A hinged beak, some super suckers, who knows what these people will try. [...] Meanwhile get over your childlike Rocky Mountain desire for a happy ending, because it doesn't exist. Because down there in Antarctica – or in other realms of being far more dangerous, the next buttress of the buttress could go at any time (s.604).

Kapitalismen vil alltid prøve å trengje inn i dei romma den er utelaten frå. Skildringa av blekkspruten sin kamp for å bryte inn gjer det klart at fleire steg må takast for halde den vekke, men første delen av sitatet, og i større grad, slutten, kan tolkast som at det er trusselen om at kapitalismen kjem attende som må arbeidast mot, heller enn at eit anna samfunn må arbeidast for. Den siste delen av sitatet, som startar med: «Meanwhile get over your childlike Rocky Mountain desire for a happy ending, because it doesn't exist» er òg ein metakommentar til plottet. Den skal minne oss på at sjølv om romanen, som avsluttast med ein form for utopisk feiring, har ein lykkeleg slutt, tydar ikkje dette at historia har slutta. Der er framleis arbeid som trengst å gjerast.

Det er godt mogleg at dei lovane som blir nemnt i byrjinga av sitatet er dei stega som framleis trengst, men dette er ikkje noko som kjem fram i romanen. *New York 2140* framstiller ikkje korleis kapitalismen blir fjerna frå samfunnet, men eit stoffskifte. Tidevatnet snur for finans når bankane blir nasjonalisert, men det vil alltid stige att.

Høver for å skape endring

Planen som gjer det mogleg å endre systemet og skape eit postkapitalistisk samfunn er ein basert på nokre få individ sine ekspertisar og høver for å utøve politisk makt. Dei ni karakterane me følgjer i romanen har seg i mellom akkurat dei reiskapane som trengst for å skape endring. Charlotte deltar i lokal politikk, men viktigare enn dette er at eksmannen hennar Larry Jackman er sjef for nasjonalbanken. Der er fleire scener kor dei to snakkar i lag, og Charlotte prøvar (og klarar til slutt) å overtale han til å gjere det ho meiner er riktig. Og til å få presidenten med på det (som òg er ein tidlegare studiekamerat av Charlotte).

Der er eit fokus på at mengda har eit høve til å skape endring, men dette er ikkje gitt plass lik det høvet karakterane har. Dette er blant anna eit formproblem, sidan romanen er ein sjanger som lettare omhandlar karakterar og deira indre liv enn ei namnlaus mengde. Dette er òg eit resultat av at romanen er ein bygardsroman. Denne legg fokus på oppdaginga av eit kollektiv, men dette kollektivet er framleis eit bestående av enkeltindivid.

Robinson sin bruk av Whitman sitt dikt «Crossing Brooklyn Ferry» på side 530 kan lesast som eit forsøk å løyse dette formproblemet på, grunna Whitman sin framtidsretta vinkling som koplar eg-et hans til alle moglege seinare eg, og derfor uttrykker det me kan lese som ein generell sanning, oppleving eller vilje.

Mengda blir berre framstilt i eit kapittel, der den stormar mot superskyskraparane i øvre Manhattan:

Faces white-eyed, openmouthed. People who didn't appear to speak English or any other language. The noise incredible, a hair-raising roar punctuated by shrieks, but the noise wasn't what was causing the furor, because no one was listening anyway. Something had seized them up (s.512)

Her er det framstillinga av denne som ein singular vilje som er poenget. Tidlegare får me sjå den same mengda i Central Park etter stormen, men her har dei ikkje noko felles mål. Dette leiår til at dei ryddar opp parken, øydelagt etter stormen, og driv med andre aktivitetar. Alt for å ha noko å gjere. Men på dette punkter har massen blitt fylt med eit sinne mot øvre Manhattan, kor dei fleste lev som før. I likskap med flaumane var dette ein katastrofe som hovudsakleg påverka dei vanskelegstilte som bur i lågare Manhattan.

Når mengda kjem fram til nokre av desse skyskraparane er det klart at det einaste den kan skape er kaos og vald. Derfor er Gen nøydd til å trå inn som politiinspektør og roe ned situasjonen. Det skal seiast at det ikkje er mengda ho roar ned, men dei private sikkerheitsstyrkane som beskyttar tårna. Dette er hovudsakleg fordi dette er sida i konflikten som har skarpe våpen, men og dermed har høvet til å valde mest skade.

Denne generelle viljen er ikkje noko karakterane er, eller blir, ein del av. Sidan *New York 2140* si form tar utgangspunkt i enkeltpersonar sine perspektiv er det heller ikkje mogleg for dei å bli ein del av mengda. Me ser dette i framstillinga av den, kor Gen og andre medlem av politiet er både omgitt av og avskilt frå mengda. Denne minner i stor grad om det Micheal Hardt og Antonio Negri kallar for *massen*. Dei skildrar denne slik: «The essence of the masses is indifference: all differences are submerged and drowned in the masses. All the colors of the population fade to gray. These masses are able to move in unison only because they form and indistinct, uniform conglomerate» (s.xiv). I dette tilfellet er det einaste som karakterisera massen eit sinne retta mot superskyskraparane og dei som eig dei. Alt anna fell vekk i det enkeltindivida blir ein del av den.

Det er hjå mengda makta ligger, men den har ikkje sjølv høvet til å utøve denne makta direkte. Dette fordi mengda si makt i hovudsak er negativ. Den kan riva noko ned, men høver

for å skape noko er sterkt avgrensa. Når Charlotte seinare blir valt til Kongressen har ho høvet til å bruke denne krafta konstruktivt, heller enn destruktivt.

Robinson er klar over korleis denne framstillinga av mengda som ein aktør utan røyning høve for å skape reform kan vere eit problem. Derfor tar fleire karakterar opp at dei endringane som kjem opp i romanen ikkje berre var eit resultat av deira arbeid, men og av arbeidet til andre. Dette kjem oftast opp i åtvaringar mot *ease of representation*, representasjonell enkelheit. Dette er eit omgrep brukt til å skildre tendensen menneskje har til å tru at det dei ser er alt der er.

Det at *New York 2140* fokusera på denne gjengen tydar ikkje at det berre er dei som har skapt endring. Andre grupper, i New York og andre stadar, har òg vore viktige for at dette skal skje. Charlotte forklarar det slik til Mutt:

Mutt acknowledges this, but says, "On the other hand, we do have quite a crew here." Charlotte says, "Everybody does. There are two thousand people living in this building, and you only know twenty of them, and I only know a couple hundred, and so we think they're the important ones. But how likely is that? It's just ease of representation. And every building in lower Manhattan is the same, and they're part of the mutual aid society, and those are everywhere now, all over the drowned world. Probably every intertidal building in the world is just like us. For sure everyone I meet in my job is." (s.400)

Dette er forfattern si løysing på eit formproblem, då det er bygardsromanen sitt fokus på karakterar, og koplingane som blir skapt mellom dei, som skapar denne effekten. I arbeidet med å framstille kva strukturar som styrar verda fall skildringa av kollektivt arbeid vekk. Dette til tross for at ein del av bygardsromanen er skapinga av eit fellesskap. Dette fellesskapet blir skapt blant karakterane, men det omfattar berre dei. Derfor er det òg eit politisk og ideologisk problem. Romanen ønskjer å motivere til kollektiv handling, men introdusera dette først mot slutten av romanen. Det er sjeldan at karakterar løys problem på eigenhand, men der er ein stor forskjell mellom dette samarbeidet og den politisk motiverte massen me ser etter stormen. Forma sin forkjærleik for enkeltkarakterar endar altså opp med å svekke det politiske budskapet i romanen.

Åtvaringane mot *ease of representation* er hyppigast mot slutten av romanen, noko som er logisk, då det er her desse endringane blir presenterte. For at teksten skal kunne skape ein politisk motivasjon, er det nødvendig at Robinson inkluderer desse her for at ein mogleg lesar skal kunne tenke «eg og kan vere med på å skape slik endring, sjølv om eg ikkje har dei same kompetansane som desse karakterane». For parallelt med desse åtvaringane blir og nokre av karakterane sin viktigheit fastslått. Charlotte er ikkje blant desse, sidan den siste

store årtværinga bruk ho som eit døme på representasjonell enkelheit. Men dei to som blir tatt fram er Franklin og Jeff.

Det siste kapittelet i romanen startar med å skildre ein fest som feirar Charlotte når ho tar seg ein tur heim til MetLifetårnet. Mutt og Jeff sitt, som vanleg, og kommentera på det som skjer. Her eit sitat frå når Franklin blir skildra av Mutt:

And besides, he's been good on the crash. In fact, you could say he managed to actually do what you tried to do. What you just waved at with your graffiti hack."

Jeff grumbles some kind of objection to this characterization, but Mutt is having none of it.

"Come on, Jeff. Your sixteen rules of the global economy, remember? Turn the key on those, you said, and we could fix everything. And now our young comrade here has not only called out the fixes for Charlotte, he also designed the crash that allowed the key to start turning (s.606).

Her blir Franklin si rolle i endringane understreka. Det er ikkje han som gjorde endringane, men det er han som både foreslo kva som kunne endrast og korleis brotet som gjorde endring mogleg kunne gjennomførast. Andre personar kunne og gjort dette, men som sitatet og seier er det ikkje noko alle kunne gjort. Der trengst ein forståing av systemet ein prøver å endre. Ein må lære seg korleis finanskapitalismen funkar visst ein skal reformere den. Dette er kvifor Franklin er så viktig i omskinga av finanskapitalismen. Men denne viktigheita er endå eit grep som svekk det kollektive sitt høve for å skape endring.

Jeff prøvde òg å endre systemet i det første kapittelet, men han forsøkte å fikse systemet direkte. Sidan han tenkjer at kodar og lov er det same, meiner han at det å endre koden er nok til å endre verda. I eit av dei seinare kapitla til Mutt og Jeff, blir forsøket skildra som bortkasta, nettopp fordi det er eit forsøk på ein direkte fiks. I dette kapittelet blir det i staden sagt at slike endringar må gjerast gjennom politisk handling og bruk av det demokratiske systemet som er til stades. Seinare får me vite at desse forslaga til endringar vart tatt i bruk av the SEC (s.609), men dette var ikkje mogleg før etter at det blei opna for det av folkevalde representantar som Charlotte. Jeff sine idear endar altså opp som direkte inspirasjon for endringar, handsama likt Thomas Piketty, om enn anonymt. Det at forsøket på endring ikkje var legitimt tydar ikkje at ideane hans for korleis ting kunne endrast ikkje var det.

For å skape endring trengst der altså tre ting. Den første er ei kollektiv kraft og eit ønskje om å skape endring. For å unngå valdeleg endring er denne nøydd til å endre systemet frå innsida. I *New York 2140* sitt tilfelle tydar dette at den kollektive krafta brukast til å velje

inn nye politikarar, som så kan endre lovene. I tillegg trengst der ein forståing av dei systema som skal endrast, slik at ein både veit kva ein vil endre og kva ein vil endre det til. Det endelege ein treng er ein situasjon ein kan utnytte. Ein svakheit eller katastrofe som gjer at dei herskande systema ikkje kan motsette seg desse forsøke på endring eller reformasjon.

Dette høvet får karakterane, i form av orkanen Fyodor. Sofie Anker-Møller Damsgaard argumentera for at stormen er ein stad kor «vanen er sat ud af spil [...] Det normale glider i baggrunden i lyset frå den kommende katastrofe» (s.50). Skildringane av New York sin sublime forandring skildrar dette godt, men det er ein stad kor ein oppfører seg annleis.

I løpet av stormen ser me ønsket om å hjelpe andre komme til uttrykk som aldri før. Vlade og Charlotte slepp så mange som mogleg inn i MetLifetårnet. All straumen dei ikkje treng send dei attende til det felles nettverket, slik at andre kan bruke den. Vlade, Idelba og nokre av mannskapet hennar batar gjennom New York sine kanalar, plukkar opp folk og slepp dei av ved sjukehus eller tørr grunn. Vanen er satt ut av spel, men nestekjærleiken er satt inn.

Men òg etter stormen er det daglegdagse vekke. Byen har endra seg fysisk. Bruer og skyskraparar har falle. Ein finn framleis lik av både menneskje og dyr i kanalane. Alle trea i Central Park har enten falle over eller knekt i to. Her eit sitat som vis kva Amelia ser når ho flyr over byen:

It was a tent city now, punctuated by hundreds of downed trees, the holes left by their roots giving it the look of a cemetery where all the dead had burst out and run off, leaving their open graves behind. People like ants everywhere, the lost ones of the city huddling there, mostly out of an instinct to huddle, it seemed to Amelia. Then she saw that there were people gathered on the plazas of Morningside Heights, around the black marks of dead bonfires. There were lines of people too, regular enough to suggest they were military. Army in the streets. She wasn't sure what that meant. The whole city was a mess (s.524).

Det er altså ikkje berre sjølve byen, men og innbyggjarane, som har blitt satt ut av stormen. Dei einaste som har klart seg fint er dei frå øvre Manhattan. Som eit resultat av dette endar stormen opp med å demontere trua i finanskapitalismen som eit system. Dette er eit direkte resultat av at superskyskraparane ikkje har blitt brukt til husly for dei som treng det. Eit indirekte resultat av stormen er altså at New York sine innbyggjarar misnøgde med finanskapitalismen, då dei ser at det er eit system som ikkje bryr seg om dei.

Det er denne misnøya hovudkarakterane bruk for å reformere finanskapitalismen. Men dette er ikkje plutseleg eller revolusjonær endring. I staden skapar den høvet for Charlotte og

andre politikarar til å bli valt inn i Kongressen. Derfrå kan dei reformere lovane slik at finanskapitalismen kan grensast inn og omskapast til ei kraft som arbeid for staten.

Resultatet blir at desse skyskraparane blir tatt over av innbyggjarane. På denne måten tar dei òg heimen sin attende frå finanskapitalismen.

Meining

Alt frå første linja i romanen, «Whoever writes the code creates the value» (s.1), er *verdi* ein tematikk som blir vektlagt. I dette første kapittelet blir det og sagt at verdi ligg i liv, og at ekte verdi er å ha mat i magen. Elles i boka blir verdi funnet i naturen (ei vidareføring eller ein spesifisering av liv), i historie, i medmenneske, i leik og i arbeid. *New York 2140* bruk ordet «meaning» til å skildre denne forma for verdi, og eg vil derfor ta i bruk ordet *meining* for det same.

Tyding er lettast å forstå som eit indirekte resultat av ein prosess. Me vil bruke arbeid som eit døme. Arbeid produsera ein eller anna form for resultat. Dette resultatet kan vere håndterleg eller ikkje, men det er på ein eller anna måte røynleg. Charlotte arbeider med å gi folk som treng det offisielle dokument og stadar å bu. Vlade vedlikeheld og forsterkar MetLifetårnet. Idelba flyttar sand frå elvebotnen til nye strandsoner. Som eit resultat av dette arbeidet skapast der *meining*. Når det er satt opp mot arbeid kan *meining* skildrast som opplevinga av at det ein gjer er viktig.

Omvendinga til Franklin kan lesast som ei mogleg løysing på kapitalismen. Visst målet for kapitalistiske aktørar ikkje er å tene så mykje pengar som mogleg, men å hjelpe lokalmiljøet sitt vil kapitalismen, om ikkje anna ann reiskapane den tilbyr, kunne reddast. Franklin sin innsikt om at

Instead of financializing value, I need to add value to finance. That was at first beyond me to conceptualize. How could you add more value to finance, when finance existed to financialize value? In other words, how could it be about more than money, when money was the ultimate source of value itself?

A mystery. A koan to stymie one. Something I pondered almost continuously as the hours and days passed.

And I began to see it in a new way, as something like this: it had to mean something. Finance, or even just life: it had to mean something. And meaning had no price. It could not be priced. It was some kind of alternative form of value. (s.278).

framstiller punktet kor han vender om, og den siste delen av sitat skildrar hans overgang til ein ide som er viktig for romanen som ein heilheit, nemleg at meining er ein alternativ form for verdi. Franklin bestemm seg for å bruke finans til å skape meining i den røynelege verda, heller enn å bruke den røynelege verda til å skapa profitt. Sidan ein ikkje kan sette ein pris på meining kan ein heller ikkje finne meining i finans. På det beste er finans eit reiskap til å skapa noko meir, ikkje berre til å auke mengda pengar ein sitt med.

Denne vendinga vekker frå profitt som den allmektige verdiskaperen, og mot meining som røyneleg verdi er Franklin sin endring. Til slutt er det dette som skal formidlast til lesaren: at pengar ikkje er den endelege forma for verdi. Kapitalismen sine reiskap burde brukast til å skapa noko meir enn berre profitt. Dette som er «meir» kan kallast for historie, slik som Charlotte foreslår (s.589), men det ikkje noko som treng eit namn. Poenget er at dette er arbeide som skapar meining.

Eit anna grep som er vanleg hjå Robinson: «the scientist as hero». Dette er oppkalla etter eine delen av romanen *Green Mars*. Altså er det noko Robinson sjølv er medviten over og har namngitt. I *Green Mars* brukast det til å skildre karakteren Sax. I løpet av romanen innser han at vitenskapsfolk ikkje kan skilje forskinga si frå dei politiske situasjonane dei er ein del av eller informera. Som eit resultat skal vitenskapsfolk ikkje skilje seg frå verda, men delta i den. Der er ingen vitenskapsfolk i *New York 2140*, men denne karakteren kan framleis identifiserast i Franklin. I likskap med Sax oppnår han ei innsikt som endrar haldninga til sin eigen profesjon. Denne innsikta gjer òg at han involvera seg i å forbetre samfunnet han deltar i. Ein kan derfor omtale Franklin som «the day-trader as hero».

Denne koplinga blir og styrka av Franklin sin utrolege kompetanse. Mest openbert har han ei god nok forståing av finanskapitalismen, programmering, lovar og konstruksjon og vedlikehald av bygg til å lage IPPI-indeksen. Men i løpet av romanen kjem han opp med løysinga på fleire problem andre karakterar har. Det er han som foreslår kva Amelia bør gjere når isbjørnane er lause på luftskipet hennar. Han foreslår korleis pengane Stefan og Roberto finn skal brukast. Det er han som designar brotet karakterane arbeid for å skape. Han endar opp som ein praktisk helt, som, i likskap med Odyssevs, pregast av å vere snarrådig.

Ein kan derfor seia at Franklin, fremst av karakterane, endar opp som ein helteskikkelse. Det er ei side ved han som veks fram gjennom interaksjonane sine med Stefan, Roberto og Jojo. På denne måten fungera han og som eit bilete på ein litt motviljug lesar som,

som eit resultat av å lese *New York 2140*, oppnår ein ny form for forståing om samfunnet og sin del i det.

Eit gjennomgåande fenomen *New York 2140* er å framstille finans som eit spel. Til dømes ser med dette i eine samtalen mellom Franklin og Jojo:

[Franklin:] I mean it is game, right? So cheating it would mean you're lame at the game."

"Not that much of a game though. It's just gambling."

"But gambling smart. Figuring out trades that outsmart even the other smart traders. That's the game. If you didn't have that, it would just be, what, I don't know. Data analysis? Desk job in front of a screen?"

"It is a desk job in front of a screen".

"It's a game (s.70).

Dette grepet er både tatt i bruk for å skape ein høgare meining ved, og for å kritisere, finans. Finans som spel skapar tyding fordi spelarane opplev at dei spelar spelet godt eller dårleg. Når ein spelar spelet godt er dette tilfredsstillande, og det skapar dermed meining for spelarane. Det er dette tilhøvet Franklin først har til finans, og det er eit viktig poeng for han at det er eit spel. Der er reglar og konvensjonar ein kan meistre og utnytte. Som Jojo peikar ut, og Franklin må seia seg einig i, er det hovudsakleg gambling. Rettinga, påpeikinga av at det er «gambling smart», tenar til å minne på kvifor der er ein form for meining i det. Men når Franklin innser at der ikkje er meining i profitt, finn han og at der ikkje er meining i å vere flinkare til å spele det profittskapande spelet enn andre.

Den mest openberre forskjellen mellom Franklin sitt arbeid som day-trader og dei andre formene for arbeid i romanen er at det er den einaste av dei som ikkje hjelp global- eller lokalsamfunnet. Sidan romanen meiner at meining ikkje finnast i finans, kan ein seia at meining er eit resultat av å bidra til kollektivet. Dei økonomiske systema er basert rundt det å hjelpe seg sjølv og dei over ein til å tene så mykje som mogleg, og dette er derfor prosessar som ikkje skapar meining. Samstundes er meining noko som enkeltpersonar opplev. Den meininga Franklin først finn i finans er på det tidspunktet ekte. Det er først retrospektivt at denne meininga opplevast som falsk.

New York 2140 framstill verdien arbeid skapar ikkje berre som den profitten som skapast, men og som noko ein finn i sjølv arbeidet. Dette ser me i arbeidet til Idelba og resten av mannskapet på båten *Sisyphus*. Dei flyttar sand frå dei strender som har flauma over til dei nye strandsonene. Sanden blir ofte driven attende til havs av vinden, og det er ikkje

sikkert at havnivået ikkje vil stige att. Arbeidet deira er derfor uendeleg og repeterande. Dei flyttar sand frå botnen av sundet til dei nye strandsonene. Det er ikkje mogleg å sjå for seg ein slutt på det.

Ein kan argumentere for at dette arbeidet kan leia til høver for eigedomsutvikling. Men det økonomiske resultatet er ikkje noko som romanen eller karakterane finn interessant. Det er korleis arbeidet er evigvarande og viktig for miljøet som blir vektlagt. Ein viktig del av verdien arbeid skapar er kjensla av å ha gjort arbeidet; som det er skriven i eine kapittelet til Vlade, når han sitt og drikk med Idelba og manskapet hennar:

The crew seemed to regard this endless task as a good thing. It was like working on the Met; it would never end. One of them raised a glass, and the others did likewise.

"One can easily imagine Sisyphus happy," Abdul declared, and they drank to that (s.572).

Samanlikninga med Sisyfos er openberr. Det er òg namnet på båten til Idelba. Sjølv om arbeidet er uendeleg, og ofte må startast på nytt, er der ein glede å finne i det. Seinare omformulerer Vlade samanlikninga til eit sitat frå Camus sin *Le Mythe de Sisyphe* (942): «One must imagine Sisyphus happy» (s.574). Der Camus skriv om arbeid som meiningslaust bruk Robinson det for å seia at arbeid er meiningsfullt. Ein er nøydd til å finne arbeidet ein driv med meiningsfullt, men det er òg naturleg at ein gjer det.

Samstundes er der ein viktig skilnad mellom det arbeidet Camus skriv og det Idelba og manskapet hennar driv med. Dei har høvet til å arbeide mot noko meir, til forskjell frå fabrikkarbeidaren. Det er når arbeidet er framandgjort at arbeidaren opplev det som slit. Karakterane i romanen er alle fornøgde med det dei jobbar som, og finn ein eigen form for verdi i arbeidet sitt. Charlotte sitt arbeid som politkar mot slutten av romanen er ikkje eit ho lik sær, og skil seg dermed ut på grunn av dette. Men sjølv om ho ikkje liker jobben, gir den ho høvet til å hjelpe lokalmiljøet sitt og den er dermed meiningsfull.

Kor viktig det er at ein finn arbeidet sitt meiningsfullt blir og framstilt i Stefan og Roberto sine kapittel etter dei har funne skatten som var om bord Hussaren. Etter dette slit dei med å finne noko som dei har lyst til å gjere. Dette kan gjerne lesast som eit uttrykk for keisamheita ein opplev når ein ikkje treng å jobbe. Dei har no blitt rike, så dei er nøydd til å finne ein grunn for å jobbe som ikkje er å tene pengar.

Ein kan argumentere for at dei aldri arbeide for å tene pengar, at sidan dei er gutungar er det ikkje av økonomiske grunnar dei leitar etter skatten. Det er heller fordi det er eit eventyr, leitinga etter ein svunnen skatt, og spaninga assosiert med dette som driv dei. Dette

kan støttast opp med koplinga mellom dei og Twain sine historier om Huckleberry Finn, som dei les på når dei er ute på båten sin. Den andre grunnen til at dei har lyst til å finne skatten er at Mr. Hexter har lyst til å finne den. Hexter fungera som ein form for far- eller bestefarsfigur for gutane, men er gamal nok til ikkje å kunne leite etter skatten sjølve. Dei tar derfor på seg ansvaret med å finne skatten for å hjelpe Hexter med å realisere draumen sin. Men den endelege grunnen til at dei gjer det er at «the whole point of their expeditions was to do things» (s.301).

Epigrafen til det siste kapittelet som følg Stefan og Roberto er eit sitat frå Fredric Jameson si bok *An American Utopia*:

In this situation, what one can say, as Giambattista Vico seems to have been one of the first to do, is that while nature is meaningless, history has a meaning; even if there is no meaning, the project and the future produce it, on the individual as well as the collective basis. The great collective project has a meaning and it is that of utopia. But the problem of utopia, of collective meaning, is to find an individual meaning. (s.542).

Slutten av dette sitatet er det me vil fokusere på her. Leitinga etter individuell meining er eit problem for det utopiske samfunnet generelt. Sidan gutane er blitt rike kan me gå ut frå at dei no lever eit tilhøvesvis utopisk liv, sjølv om dei ikkje lev i eit utopisk samfunn. Sidan dei ikkje treng å tenkje på korleis dei skal ta vare på seg sjølve i framtida har dei kryssa over til ein utopisk verd.

Eller ei verd kor det utopiske er mogleg å oppnå. Poenget i Jamesonsitatet er at eit utopisk samfunn, kor ein ikkje manglar noko, ikkje er røynleg utopisk visst individet ikkje finn fram til ein meining i livet deira. Det er nettopp denne meininga Stefan og Roberto no manglar. Og derfor opplev dei ei misnøye og mangel på retning, til tross for at dei har alt dei treng for å leve eit komfortabelt liv. For å kople det opp til skildringa av keisamheit i *Archaeologies of the Future* kan ein seia at dei ikkje har noko å investere emosjonelt i. Dette gjer at dei opplev denne misnøya.

Som ein motpart kan me sjå attende på Idelba. Arbeidet hennar er tungt, og dårleg løna. Til tross for dette finn ho ei form for meining i det. Denne meininga er ein kombinasjon av sjølve arbeidet og bidraget arbeidet er til miljøet rundt ho. Gutane må finne noko liknande for å oppnå ei meining. Dei startar først med prosjekt liknande det dei har jobba med før. Dei leitar etter restar av Melville sitt liv, men end opp med å arbeide for å ta vare på dyra i, og rundt, Manhattan. Det er først då, når dei har noko å gjera, at dei finn seg til rette att.

Lat oss gå attende til Jameson-sitatet. Som nemnt ovanfor foreslår Charlotte «history» som namnet på det som blir til når ein skapar «noko meir». Der skapast altså ein prosess, som Jameson meiner har som mål å skape eit utopi. Det er dette utopiet som er meininga til historia, og som eit resultat meininga til dei fleste formane for arbeid representert i romanen. Historia er kollektivt arbeid, eller arbeidet til samfunnet.

Ein kan altså argumentere for at «noko meir» ikkje er historia, men Utopia. Dette samsvarar godt med eit sitat frå nnbyggjaren: «History is humankind trying to get a grip» (s.145). Jameson påpeikar at denne meininga er ei kollektiv meining, men som visst ovanfor er det og mogleg for individet å finne meining i å bidra til denne prosessen. Dette er gjerne eit resultat av at desse karakterane ikkje lev i eit utopisk samfunn. Det å arbeide mot skapinga av eit er derfor ein individuell meining som ein kan argumentere for berre er tilgjengeleg i periodar lik den Robinson skildrar, før utopiet er blitt skapt.

Men som vist tidlegare i oppgåva er trongen for fysisk arbeid for å halde Utopia ved lag noko *New York 2140* er opptatt av å formidle. Dette er ikkje lønnsarbeid, noko romanen i stor grad er utan, men arbeid for ein materielt betre verd. Ein kan altså seia at individet kan finne meining i den kollektive meininga.

Her er intervjuet med Feder nyttig å hente attende. I forklaringa av kvifor han bruk bygardsromanen seier Robinson at Jameson ville kalla den mega-megastrukturen sjangeren lar ein sjå «historie». Men Robinson meiner det er viktig å inkludere planeten i dette, noko han meiner Jameson ikkje alltid gjer. Basert på dette, viktigheita Aldo Leopold sin landetikk har i romanen, kan ein seia at Robinson sin versjon av Utopia er ei kollektiv form der både menneskje og planeten blir tatt vare på. Når Jameson seier at «nature is meaningless» er dette noko seier seg ueinig i. Ein kan derfor finne individuell meining, slik som Stefan, Roberto, Idelba og Amelia gjer, i å ta vare på biosfæren og biotopar. Dette er òg ein form for arbeid mot å skape og vedlikehalde eit utopi. *New York 2140* sin forståing av Utopia er altså at det ikkje er eit samfunn ein kan skape, men eit uoppnåeleg mål ein konstant arbeid mot.

Romanen har òg ein slutt som legg vekt på sin eigen openheit. Romanen er opptatt av å framstille korleis denne verda vil halde fram å eksistere etter plottet sin slutt. Dette understrekar trongen for kontinuerleg arbeid, òg etter ein postkapitalisme har blitt skapt. Dette arbeidet må vere retta både mot å byggje ei betre verd og mot å førebyggje finanskapitalismen sin retur til denne verda.

Som forklart tidlegare er romanen sitt mål at lesaren endar opp med den same innsikta som Franklin, om dei ikkje har oppnådd den allereie. Ein kan derfor seia at *New York 2140* ikkje finn den meininga Franklin først finn i finans som legitim. Dette er fordi finans er eit system som motarbeid det utopiske arbeidet. Når utopiske samfunnsformar, eller samfunnsformer som kan bli utopiske, oppstår prøver finanskapitalismen alltid å knuse dei.

Andre former for meining som ikkje bidrar til arbeidet mot Utopia er legitime. Skattejakt til Stefan og Roberto er eit godt døme på dette, men og nokre av formene for lek eller nyting av naturen er vist å ha ein eigen form for meining. Å segle på isen over Hudsonelva, eller å sjå sola spegle seg på vatnet er begge handlingar som skapar meining. Hovudgrunnen til at Franklin sitt arbeid ikkje gjer det er altså at det er innanfor finans. Ein kan seie at dette er fordi skattejakt, issegling, osv. er aktivitetar som ikkje fell innanfor eit system. Som finansaktør deltar ein derimot i eit anti-utopisk system, og det er derfor umogleg å finne røyndleg meining i det.

Ein annan grunn til at finans ikkje er eit system kor meining er skapt er at det er eit system kor liv, både i form av biosfæren og samfunnsformar, blir motarbeida. Livet (eng. life) blir òg nemnt som ein av stadane kor ein finn meining av Jeff i opningskapittelet. Ein kan argumentere for at *New York 2140* sett opp autonomi og livet som dei endelege motsetnadane til profitt og finanskapitalismen.

Finanskapitalismen er ein form for framandbestemming, heteronomi, mens den politisk motiverte massen i romanen er ein form for eigenbestemming, autonomi. Dette ser me og i den manglande framstillinga av lønnsarbeid, som gjer at det største heteronomiske grepet om kvardagen deira er finanskapitalismen sin herskande posisjon. Ved å handle politisk, autonomt, blir finans svekka og underlagt staten. På denne måten endar kapitalismen opp som ein forlenging av staten, og er dermed underlagt det autonome.

Argumentet om at livet er ein anna motsetning ville blant anna vore basert på denne passasjen, kor innbyggjaren påkallar Walt Whitman:

please take over, O ghost of glorious Walt:

Because life is robust,

Because life is bigger than equations, stronger than money, stronger than guns and poison and bad zoning policy, stronger than capitalism,

Because Mother Nature bats last, and Mother Ocean is strong, and we live inside our mothers forever, and Life is tenacious and you can never kill it, you can never buy it,

So Life is going to dive down into your dark pools, Life is going to explode the enclosures and bring back the commons,

O you dark pools of money and law and quantitudinal stupidity, you oversimple algorithms of greed, you desperate simpletons hoping for a story you can understand,

Hoping for safety, hoping for cessation of uncertainty, hoping for ownership of volatility, O you poor fearful jerks,

Life! Life! Life! Life is going to kick your ass (s.320).

Dette er mest openbert ein forståing av livet som miljø. Det er den omfattande megastrukturen (Mother Nature, Mother Ocean) som og finanskapitalismen er nøydd til å interagere med. Til forskjell frå resten av romanen, kor finanskapitalismen er framstilt som den herskande megastrukturen, blir det her gjort klart at det biosfæren, grunna den valdsame størrelsen, er den herskande av dei to.

Men livet er ikkje berre å forstå som biosfæren og biotopar. Det er og mennesket og den historiske prosessen mot Utopia. Dette er «explod[ing] the enclosures and bring[ing] back the commons». Og desse to, biosfæren og den historiske prosessen, er begge ein del av «livet».

Livet er òg ein aksept av kor lite ein veit. Finanskapitalismen, som er «you» i diktet, prøver alltid å forstå framtida. Det ønskjer både «a story you can understand», og «[the] cessation og uncertainty». Historia, som ein kan velje å omtale som den altomfattande megastrukturen, er umogleg å forstå. Eit resultat av at den er utroleg kompleks. Finanskapitalismen ønskjer å stoppe historia ved å føreseia den. Livet ønskjer å gjera verda betre, ikkje med å stoppe historia, men med å skape den til noko godt.

Konklusjon

Denne teksten har som eit utgangspunkt at mange finanskritiske tekstar endar opp med å styrke opplevinga av finanskapitalismen som eit herskande system. Til tross for ein antikapitalistisk impuls blir desse verka ofte adoptert av personar som ikkje tolkar dei slik. Denne impulsen finnast og i *New York 2140*, og basert på skildringa av science fiction i teorien, meiner eg det er trygt å seia at Robinson har som eit mål overtyda lesaren til å adoptere romanen sitt verdisyn, og moglegvis bidra til politisk endring. Me «co-writar» historia i lag, og romanen er ein mogleg mal for narrativet.

I ein drøfting av det finanskritiske potensialet i *New York 2140* er det derfor nødvendig å sjå på korleis romanen kjem seg forbi denne effekten finansromanar ofte har. I likskap med andre slike romanar er *New York 2140*, til tross for den framtidige datoen, eit verk som hovudsakleg er opptatt av å skildre dei systema som pregar notida si verd.

Det som gjerne motiverer skildringar av finanskapital er et ønske om å vise kor problematisk kapitalismen er. Dette er òg sant for Robinson sin roman. Her er det blant anna den uforståelege kompleksiteten og størrelsen, prioriteringa av verdiar utan røyneleg meining og den negative effekten på både lokalt og globalt miljø som blir lagt vekt på. Til og med skildringane til Franklin, som i starten av romanen er positivt innstilt til finanskapitalismen, nemnar det at systema trivst sjølv når resten av verda opplev store problem. «Am i saying that the floods, the worst catastrophe in human history, [...] were actually good for capitalism? Yes, I am.» (s.118) fortel han eit av kapitla sine. Dei er eit døme på det Joseph Schumpeter kalla «kreativ destruksjon», og som Franklin foreslår som kapitalismen sitt «middle name».

Men i tillegg til å fokusere på problem med finanskapitalismen framstill romanen korleis dette systemet kan motverkast og endrast. Det er dette som gjer at *New York 2140* er ein direkte utfordring av forståinga av (morgon)dagens finanskapitalistiske system som uforanderlege. Når begge desse impulsane koplaster saman endar romanen opp med å vise både kvifor finanskapitalismen må endrast og korleis dette kan gjerast. Denne todelte tilnærminga, kritikk og reform, utfordrar det økonomiske systemet sin hald på verda. Og minskar sjansen for at denne romanen òg endar opp med å styrke finanskapitalismen sitt herskedømme.

Dette er blant anna eit resultat av eit grep ein ofte finn i Robinson sine verk, nemleg framstillinga av system som antagonist. Funne i så forskjellige verk som *The Years of Rice and Salt*, *Red//Green/Blue Mars* (1993, -94 og -96) og *The Ministry for the Future* er dette noko som pregar Robinson som forfattar. Gjengåande i *New York 2140* blir finanskapitalismen framstilt som eit system med ein eigen form for vilje. Denne vilja munnar ut i søken etter profitt, og korrumpere dei som deltar i megastrukturen til å arbeide for den. Det er derfor det er finanskapitalismen, ikkje enkeltpersonar, som har skapt klimaendringane. Det er derfor vanskane med å gjennomskoda og forstå den økonomiske megastrukturen og blekkspruten er viktige for romanen. Dette gjer at ein opplev finanskapitalismen som aktøren, ikkje dei menneskja som agera for den. Det er ikkje slik at dei skurkaktige karakterane i romanen misbruk eit elles velfungerande system. I staden har desse karakterane godtatt, og valt å vidareføre, finanskapitalismen sitt verdisyn. Eit verdisyn romanen er kritisk til.

Finanskapitalismen er verdinøytral. Den er ikkje opptatt av kva som er godt eller vondt, men kva som er riktig eller galt. Dette ser me i framstillinga av det som eit spel. Visst ein spelar spelet godt gjer ein det som tenar ein mest peng, uavhengig av korleis dette oppfattast av, eller påverkar, andre. Dette er grunnen til at MetLifetårnet blir sabotert. Det er ikkje lovleg, men det er ein effektiv måte å få eigarane til å selje bygget på. Derfor må kritikken av systemet etablerast frå utsida. Ein norm som gjer det mogleg å gjere moralske vurderingar av konsekvensane av systemet kan ikkje vere systemet sin norm, sidan det ikkje er opptatt av moral.

Den alternative norma i *New York 2140* er i hovudsak Aldo Leopold sin landetikk. Det som er godt er det som er godt for landet. Som ein del av dette er det innforstått at menneskje er likestilte med flora og fauna. Romanen legg mindre fokus på plantar enn på dyr, men det er trygt å anta at desse òg er viktige. Sidan finanskapitalismen har valda store skadar på miljøet, og vil fortsette å gjere dette, er den nøydd til å avskaffast. Det kan antakast at den nasjonalt kontrollerte kapitalismen frå slutten av romanen ikkje vil valde dei same skadane som finanskapitalismen.

Den utopiske impulsen kan og settast opp som ei norm. Problemet med dette er at der i liten grad blir spesifisert kva som er godt for det utopiske. Me kan anta at det å fjerne innhegningar er godt, basert på innbyggjaren sin etterlikning av Whitman. Men som eg har visst er dei utopiske formane i romanen avhengig av innhegninga for å fungere. Derfor kan ein ikkje seia at innhegninga alltid er negativ.

Me kan og anta at sameiget, og, som eit resultat, det sitt demokratiske potensial, er ein god norm. Spreiinga av ansvar og skapinga av ei demokratisk verd er noko av det romanen ønskjer å framstille. Når finans blir reformert til ein «federal octopus», blir den og styrt av folket. Når den blir det blir den og framstilt som noko godt. Romanen antar at folket, når det først er i kontroll, vil skape gode endringar. Derfor kan ein argumentere for at romanen finn at noko liknande Rousseau sin allmennvilje vil leia fellesskapet til å ta dei riktige avgjerdene, så lenge det har moglegheita.

Om den utopiske impulsen og sameiget settast opp som alternative normbærarar, er dette eit resultat av det Jameson kalle utopien sin «kritiske negativitet». Framstillinga av eit utopisk system, som indirekte kritisera eit herskande system. Dette er ikkje ein utopisk roman, men den har, som eg har vist, fleire utopiske aspekt. Derfor kan ein seia at den kritiske negativiteten er til stades, sjølv om det ikkje er slik hovuddelen av finanskritikken blir formidla. Som oftast kjem den til uttrykk i skildringane av finanskapitalismen, eller den sine effektar. Altså er kritikken meir direkte enn det Jameson skildrar.

På grunn av den kritiske haldninga ovanfor dagens herskande system endar *New York 2140* opp med å vere ein versjon av den romanen Micheal Clune argumentera for at venstresida treng. Han etterspør ei roman som framstill eit alternativ system, og som i tillegg blir lest som eit alternativ heller enn som ein refleksjon av notida. Robinson sin roman inneheld dette, men sidestillar det med ein framstilling av, og kritikk av, den notidige finanskapitalismen. Ein kan argumentere for at romanen sin skildring av det postfinanskapitalistiske ikkje er grundig for Clune. Dette er då eit resultat av at romanen bruk meir tid på kvifor og korleis den skal reformerast, enn kva reformene skal leie til. Det er heller skildringa av sameiga som samsvarar med ønska hans. I lågare Manhattan finn ein det alternative rommet som gjer kritikken mogleg. Her skildrar romanen korleis eit slikt system kan fungere, og tilfredsstill derfor Clune sitt krav. Dette alternative rommet er òg viktig fordi det vis at det utopiske er oppnåeleg. I øvre Manhattan finn me ei attgjeving av den notidige finanskapitalismen. Dette er nok òg eit ekko av dagens Manhattan, inndelt i Upper og Lower. Det finanspositive synspunktet blir ikkje representert i nokon stor grad. Franklin er den einaste av hovudkarakterane som er positivt innstilt til finans, men han oppnår ei innsikt i løpet av romanen som gjer at han òg vender seg vekk frå det.

Franklin sin omvending er ein anna viktig del av *New York 2140* sin finanskritikk. Utan den ville han blitt eit symbol på korleis ein kan kontrollere verda visst ein blir ein del av det finanskapitalistiske systemet. Ein kan argumentere for at han framleis er dette, sidan

kompetansen hans er utroleg viktig for å gjennomføre brotet. Men etter omvendinga bruk han denne kompetansen til å delta i utopisk arbeid. Omvendinga hans speglar på mange måtar reformeringa av finanskapitalismen. Begge to endar opp med å bruke finans sine reiskap for å vidareføre den utopiske prosessen. Heller enn eit symbol på korleis ein kan kontrollere verda endar han opp som eit symbol på at ein treng å forstå dei systema ein vil endra, for å kunne endra dei.

Framstillinga av brotet i *New York 2140* er fungerande, men delvis problematisk. Dette er hovudsakleg eit resultat av at den er ein bygardsromane. Dette leiår til eit formproblem, sidan den ikkje klarar å overtyde om at andre enn hovudkarakterane var involverte i å skape brotet. Romanen ønskjer å gjere dette, men påkallinga av «ease of representation» er ikkje kraftig nok til å skape denne effekten. Dette er òg eit ideologisk og politisk problem, sidan romanen legg fokus på enkeltindividet heller enn massen sitt potensiale for å skape endring.

Det er òg problematisk at hovudkarakterane endar opp med å bli deltakarar i, og attskape, finanskapitalismen. Robinson har sagt at den berre skal framstille eit første steg mot ein postkapitalisme, men Ameel sitt poeng om at finanskapitalismen framleis er til stades i det nye samfunnet kan opplevast som å nøytralisere dette steget. I ei slik lesing er det òg problematisk at Franklin sin omvending ikkje inkludera å gå vekk frå finanskapitalismen totalt, men i staden er ein omprioritering av verdiane som driv den. Samstundes ville det å krevje ein komplett postkapitalisme ugyldiggjere store delar av kritikken i romanen, så dette er ein posisjon som gjerne er for kritisk.

Med tanke på brotet er det interessant at romanen gjer det Jameson meiner den utopiske teksten ten på å unngå, nemleg å framstille brotet. Når ein ikkje gjer det meiner Jameson at lesaren sjølv vil førestille seg korleis eit alternativt samfunn kan skapast. Begge brota, både det som skapast av hovudkarakterane, og det føregåande, skildrast i detalj i romanen, så ein kan ikkje argumentere for at *New York 2140* tilfredsstill dette kravet. Samstundes er dette, som nemnt ovanfor, ikkje ein utopisk roman, men ein science-fiction-roman. Den har dermed utopiske aspekt, men er ikkje reint utopisk. Det er dermed ikkje noko problem at romanen framstill brot. Det er òg framstillinga av brota som gjer at romanen er suksessrik finanskritikk, så ein kan seia at romanen hadde vore fattigare utan desse.

For å summera er *New York 2140* er suksessrik, om ikkje feilfri, finanskritikk. Den er dette fordi den både kritisera, vis alternativ til, og vis korleis ein kan reformere finanskapitalismen. Kritikken er hovudsakleg grunna i finans sin negative effekt på miljøet,

men og den anti-utopiske effekten av å prioritere profitt. Alternativa til finanskapitalismen vis eit samfunn der menneskje er samstilt med naturen rundt dei og meining ligg i skapinga av ei betre verd.

Resultatet er at *New York 2140* skildrar både korleis me kan, og kvifor me må, førestille oss ein slutt på finanskapitalismen. Det er som Amelia seiar om trongen for å redde miljøet: «We're no good at it, but we have to do it. It will take longer than our lifetimes. But it's the only way forward. So that's what to do» (s.259).

Litteraturliste

- Ameel, Lieven. «Agency at/of the waterfront in New York City: *Vision 2020* and *New York 2140*.» *Textual Practice*, Vol. 34, Nr. 8, 2020, ss. 1327-1343.
- Chihara, Michelle, og Matt Seybold. «Introduction.» *The Routledge Companion to Literature and Economics*, redigert av Matt Seybold og Michelle Chihara. Routledge, 2019, ss. 1-12.
- Clune, Michael W. «Beyond Realism.» *Reading Capitalist Realism*, redigert av Alison Shonkwiler og Leigh Claire La Berge. University of Iowa Press, 2014, ss. 195-212.
- Clute, John. «Science fiction from 1980 to the present.» *The Cambridge Companion to Science Fiction*, redigert av Edward James og Farah Mendlesohn. Cambridge University Press, 2003, ss. 64-78.
- Crostwaithe, Paul, Peter Knight og Nicky Marsh, «The Economic Humanities and the History of Financial Advice.» *American Literary History*. Vol. 31, Nr. 3, 2019, ss. 661-686.
- Csicsery-Ronay, Istvan JR. «Marxist theory and science fiction.» *The Cambridge Companion to Science Fiction*, redigert av Edward James og Farah Mendlesohn. Cambridge University Press, 2003, ss. 113-124.
- Damgaard, Sofie Anker-Møller. *Stormens Økonomi: En komparativ læsning af perspektiverne for nye økonomiske modeller i Ben Lernalers 10:04 og Kim Stanley Robinsons New York 2140*. Akademisk avhandling, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, 2020.
- Dunker, Anders. *Gjenopdagelsen av jorden*. *Spartacus, 2019.
- Feder, Helena. «The realism of our time: Interview with Kim Stanley Robinson.» *Radical Philosophy*, Vol. 2, Nr. 01, 2018, ss. 87-98.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Zero Books, 2009.
- Fraser, Nancy, og Rahel Jaeggi. *Capitalism. A Conversation in Critical Theory*. Polity Press, 2018.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. Routledge, 2012.
- Gibson, William. *Neuromancer*. Ace, 1984.
- Hardt, Micheal, og Antonio Negri. *Multitude*. Penguin Books, 2005.

- Heise, Ursula. «Introduction: planet, species, justice – and the stories we tell about them.» *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*, redigert av Ursula Heise, Jon Christensen og Michelle Niemann. Routledge, 2017, ss. 1-10.
- Hiltner, Ken. «General Introduction.» *Ecocriticism: the Essential Reader*, redigert av Ken Hiltner. Routledge, 2015, ss. xii-xvi.
- James, Edward. «Utopias and anti-utopias.» *The Cambridge Companion to Science Fiction*, redigert av Edward James og Farah Mendlesohn. Cambridge University Press, 2003, ss. 219-229.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. Verso, 2005.
- Maczyńska, Magdalena. «Welcome to the Post-Anthropolis: Urban Space and Climate Change in Nathaniel Rich's *Odds Against Tomorrow*, Lev Rosen's *Depth*, and Kim Stanley Robinson's *New York 2140*.» *Journal of Modern Literature*. Vol. 43, Nr. 2, 2020, ss. 165-181.
- Marcus, Sharon. *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*. University of California Press, 1999.
- Markley, Robert. *Kim Stanley Robinson*. University of Illinois Press, 2019.
- Mendlesohn, Farah. «Introduction: reading science fiction.» *The Cambridge Companion to Science Fiction*, redigert av Edward James og Farah Mendlesohn. Cambridge University Press, 2003, ss. 1-12.
- Monsen, Torbjørn. «Aggressive akronymers kapitalistiske imperialisme». *Dagsavisen*, <https://www.dagsavisen.no/kultur/2015/10/08/aggressive-akronymers-kapitalistiske-imperialisme/>, lest 18.05.2021.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- Ortiz, Roberto J. «Financialization, Climate Change, and the Future of the Capitalist World-Ecology: On Kim Stanley Robinson's *New York 2140*.» *Soundings*. Vol. 103, No. 2, 2020. ss. 264-285.

Plotz, John. «The Realism of Our Times: Kim Stanley Robinson On How Science Fiction Works». *Public Books*, <https://www.publicbooks.org/the-realism-of-our-times-kim-stanley-robinson-on-how-science-fiction-works/>, lest 16.05.2021.

Roberts, Adam. *Science Fiction*. Routledge, 2000.

Robinson, Kim Stanley. *New York 2140*. Orbit, 2017.

Sergeant, David. «The Genre of the Near Future: Kim Stanley Robinson's *New York 2140*.» *Genre*, Vol. 52, Nr. 1, 2019, ss. 1-23.

Shonkwiler, Alison, og Leigh Claire La Berge, «Introduction: A Theory of Capitalist Realism.» *Reading Capitalist Realism*, redigert av Alison Shonkwiler og Leigh Claire La Berge. University of Iowa Press, 2014, ss. 1-25.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of science fiction*. Yale University Press, 1980.

