

Sammendrag:

Denne oppgaven er et misantropologisk studium av romantrilogien *Skandinavisk misantropi* av Abo Rasul (Matias Faldbakken). Oppgaven tilbyr en lesning av de tre romanen *The Cocka*, *Hola Company* (2000), *Macht und Rebel* (2001) og *Unfun* (2008) med vekt på hvordan disse romanene tematiserer misantropi i litteraturen.

Tesen er at den misantropiske figuren i litteratur kan leses som det jeg med en metafor kaller en *misantropisk optikk* som kombinerer misantropiske posisjoner med en litterær form som til sammen kan sies å problematiser hvordan mennesket konstruerer identitet ved å posisjonere seg i forhold til et mylder av fortellinger.

Utgangspunktet for behandlingen av den litterære misantropien er en redegjørelse for forståelsen av misantropi i filosofien. Her etableres ideen om den menneskelige misantropi som et fenomen som kan anta ulike former. Den kan ha form av hat mot hele menneskeheten, den kan ha form av hat mot den menneskelige tilstand (noe som inkluderer selvhatet), og den kan fungere som en desillusjonert kritikk av utopiske helhetsforklaringer. Her påstås det også at misantropien kan fungere som en filosofisk posisjon utenfor menneskeheten som skaper mulighet for å kritisere alle posisjoner med den energiske kraften hat og avsky potensielt har.

I oppgaven etablerer jeg prinsippene for studiet av den misantropiske optikken ved å anvende den nederlandske kulturforskeren Mieke Bals prinsipper for narratologisk analyse. Bal vektlegger hvordan fortellerstemmene og fokaliseringsinstansene skapes i skiftende subjekt-objekt-relasjoner i litteraturen. Disse skiftene anvendes hos Faldbakken som verktøy for å tematisere et mangfold av misantropiske posisjoner gjennom å konstruere karakterer som fremstilles gjennom vekslinger i narratologiske nivåer som ofte står i direkte opposisjon til hverandre.

Denne litterære formen og konseptet misantropi finner sammen i litteraturen til Faldbakken. De ulike stemmene og blikkene som konstrueres i romanene, tematiserer konstruksjonen av menneskelig identitet i dialog med ulike typer fortellinger, og de viser fram potensielt avhumaniserende måter å oppfatte verden på. Det er kanskje slik at det er i møte med sine verste sider, at man lærer mest om hvem man er?

Takksigelser

Så kan man altså konstatere at jeg har stått for produksjonen av en masteravhandling i nordisk litteratur. Selv om jeg er overbevist om at det har sine øyeblikk, er det neppe noe som kommer til å revolusjonere litteraturfeltet. Like fullt er det altså mitt verk. I innspurten av dette arbeidet har jeg utviklet et elsk-hat-forhold til det. Noe som, passende nok, gjør at jeg har trådt inn i en sinnstilstand som til forveksling minner om noe man finner hos den vegelsinnede Rebel i *Macht und Rebel*. Nå er alt «flaut». Jeg håper det ikke forblir slik, og at jeg etter en passende tid kan hente fram oppgaven min og finne genuin glede over at jeg var i stand til å skape et og annet velformulert avsnitt som faktisk uttrykker en klar tanke. Sånn håper jeg det blir.

Det er all mulig grunn til å frembringe noen takksigelser. Denne oppgaven hadde aldri sett dagens lys uten hjelp og støtte fra omverdenen.

Jeg vil først og fremst takke førsteamanuensis Anders Malvik ved NTNU for god og tydelig veiledning. Eventuelle mangler ved denne masteroppgaven må for all del ikke lastes Malvik. Han har blitt utsatt for mye vond sakprosa i løpet av det siste året, og denne oppgaven hadde blitt betydelig mer smertefull å lese hadde det ikke vært for Malviks kyndighet. Etter at oppgaven er levert, vil Anders Malvik trolig oppleve et voldsomt oppsving i livskvalitet. Det er ham vel unt.

Jeg vil selvsagt også takke familien min for at de har holdt ut med en mer eller mindre fjern og overarbeidet ektemann og far de siste månedene. Vija, min stakkars kone, har framstått som helt både i hverdag og fest. Tusen takk skal du ha, Vija! Stella, dattera mi, har bidratt voldsomt gjennom å være seg selv. Tusen takk skal du ha, Stella!

Takk også til min arbeidsgiver, Charlottenlund videregående skole, som har vært villige til å legge forholdene til rette for meg. En særlig takk må rettes til avdelingsleder, Ivar Sognli, som har tøyd de fylkeskommunale permisjonsordningene til bristepunktet og slik skaffet meg kjærkommen skrivetid.

Trondheim 10. mai 2017
Jon-Edvard Uleberg

Innhold

Sammendrag.....	1
Takksigelser.....	3
Innhold.....	5
Introduksjon – å studere sine verste sider.....	7
1. Presentasjon av <i>Skandinavisk misantropi</i>.....	11
Om Matias Faldbakken.....	11
Om <i>Skandinavisk misantropi</i>	11
Handlingsreferat <i>The Cocka Hola Company</i>	12
Handlingsreferat <i>Macht und Rebel</i>	14
Handlingsreferat <i>Unfun</i>	15
2. Om resepsjonen av <i>Skandinavisk misantropi</i>.....	17
3. Om misantropibegrepet.....	29
Misantropiens mangslungenhet.....	40
4. Om misantropi i litteraturen.....	43
<i>Gullivers reiser</i> – en parodi på den utopiske litteraturen.....	49
<i>Muligheten av en øy</i> – hat, kynisme og eksistensiell tomhet er jo litt morsomt også..	52
Den litterære misantropen – en anvendelig figur.....	56
5. Misantropi og narratologi – mot en misantropisk optikk.....	59
Romanens plurilingvistiske muligheter.....	60
Mieke Bals narratologi – om forholdet mellom subjekter og objekter i litteratur.....	61
Karakteren.....	64
Fortellerstemmen.....	64
Fortellerstemmens forhold til den fortalte/det fortalte.....	65
Fokalisering.....	66
Samspillet mellom fokaliseringsinstansen og den fokuserte.....	67
Fortellehandlingens subjekter og objekter.....	68
Mieke Bals begreper anvendt på Faldbakken.....	68
Misantropisk optikk i <i>Skandinavisk misantropi</i>	73
6. <i>TCHC</i> – misantropisk skjemt eller misantropisk alvor?.....	75
Ritmeester – opphøyd yppersteprest eller selvbedragerets fyrste?.....	77
Simpel – overskridende kunstner eller kitschfigur?.....	81
Slapstick eller høyverdig kunst. What will it be?.....	83

Moorskjærighet.....	87
Alt er design – Sempel retter blikket mot seg selv.....	88
Det underminerte alvor.....	90
7. <i>MuR</i> – en studie i avhumanisering.....	93
Det altopplukende hatet – Rebels eksistensielle krise.....	93
Alt er flaut – Rebels selvrefleksive helvete.....	97
Misanthropiske stemmer i <i>MuR</i>	102
Menneskekroppen som avhumanisert kunstgjenstand.....	105
MuRs totalitære umenneskelighet.....	109
8. <i>Unfun</i> – finnes det noen vei ut?.....	111
<i>Unfun</i> s anslag – det er <i>døden</i> som er problemet.....	111
Post-natal abort – det døde barnet som kunstobjekt.....	114
Fortellingen om Ik-folket – think twice.....	115
Deathbox – Slaktus som fange av narratologien.....	120
Lucys drapsorgie – er det først nå det blir episk?.....	124
Å besverge livets umulighet.....	126
Konklusjon – et misantropologisk laboratorium.....	129
Litteraturliste.....	133

Introduksjon – å studere sine verste sider

Jeg leste Matias Faldbakkens romaner *The Cocka Hola Company* og *Macht und Rebel* rett etter hverandre tidlig på tatusentallet. Nittitallet hadde lært meg at alt kan ironiseres over, alt kan gjøres morsomt. For en mann med hang til klovneriet, opplevdes dette som en behagelig tilstand, og jeg hadde få problemer med å hygge meg med romanenes raljering med alskens politiske ståsteder og menneskelige svakheter, jeg hadde sans for deres språklige uvørenhet og røffe tematikk. Jeg lo godt. Så putta jeg romanene tilbake i bokhylla.

Rundt 2004, etter å ha tilbrakt ett år på masterutdanninga i nordisk i Kristiansand, hentet jeg dem fram igjen. Latteren hadde roet seg litt, romanene hadde dukket opp igjen i hodet mitt. Jeg fikk følelsen av at det et sted i all den opprørske munterheten befant seg noe problematisk. Hva var det egentlig jeg hadde ledd av?

Karakteren Simpel i *The Cocka Hola Company* befinner seg i opposisjon til alt. Men han er fanget i et totalrelativistisk opprør som medfører at han er fullstendig ute av stand til å formidle noe som helst varig til sønnen sin. Det gikk gradvis opp for meg at jeg befant meg, om ikke i en tilsvarende tilstand, men at jeg hadde trekk som minnet om Simpels. Det var et eller annet med måten jeg ironiserte over andre mennesker som etter hvert opplevdes som uheldig. Jeg henslepte en tilværelse basert i et substansløst virkelighetssyn, som hadde kritikk og latterliggjøring som grunnmodus, men som ikke antok noe annet uttrykk enn travesti for travestiens egen skyld.

Samtidig fantes det noen aspekter ved måten jeg tenkte på, som jeg ikke var villig til å gi slipp på. Det er åpenbart også noen sider ved ironiens kritiske potensial som behøves. En holdning til verden som baserer seg på å formulere virksom kritikk måtte ikke forsvinne. Historien har lært oss at de som er mest skråsikre, også er de farligste. Nazister, kommunister og andre religiøse gærninger hvis ideologier formulerer sammenhengende verdensforståelser og preker frelse og lykke, er også de samme som blir de mest dedikerte masseorderne. Mot skråsikkerheten må det finnes kritiske metoder som hindrer de totalitære forståelsene av verden. Er ikke nødvendigvis slik at det er den uttalte misantropen, fienden av menneskeheten som er den farligste? Kanskje er det slik at de som sterkest erklærer at de elsker menneskeheten også er de mest menneskefiendtlige?

Vi skal i denne oppgaven bruke romantrilogien *Skandinavisk misantropi* som objekt for et litterært misantropologisk studium.

Misanthropologi er et begrep som er laget av den amerikanske litteraturprofessoren Gary Saul Morson, som i artikkelen «*Misanthropology*» definerer begrepet som; «studiet av menneskets forbannede natur. [Min oversettelse]» (Morson 1996: 59) I dette ligger det en tanke om at misantropien, ondskapsfull som den utvilsomt er et trekk som må anerkjennes som ved menneskene. På samme måte som vi har evnene til å handle og tenke godt, har vi også evnen til å handle og tenke ondskapsfullt. Kanskje ikke den store innsikten så langt, men vi skal se at dobbeltheten i mennesket fort glemmes av ulike typer misantroper.

Den reinhekla misantropen, han som hater hele menneskeheten, glemmer for eksempel at det finnes godt i mennesket, og ønsker å isolere seg fra den eller utslette den. Denne misantropien er den mest åpenbare. Og som vi skal se, finner vi flere eksempler på slike hatefulle misantroper i romanserien til Faldbakken.

Innsikten i menneskets dobbelthet glemmes imidlertid også av de som påstår de elsker menneskeheten. Som vi skal se, gjelder dette særlig innenfor tankesystemer vi kan kalle utopiske. Altså religiøse eller ideologiske teorier hvis mål er et framtidig idealsamfunn (paradis, det klasseløse samfunn, det Germanske tusenårsriket, den enkulturelle nasjonalstaten etc. etc.). Noen av disse ideologiene hevder å arbeide til det beste for hele menneskeheten, andre er tydelig på at det bare gjelder visse deler av den. De oppfatter seg selv som filantropiske, siden målet for teoriene er lykke for alle (eller noen utvalgte) mennesker.

Denne oppgaven vil argumentere for at utopiske ideologier har det til felles at de teoretiserer menneskeheten ved å konstruere idealiserte mennesketyper uten andre egenskaper enn de som trengs for å oppfylle Utopia. Som historien viser oss, har konstruksjonen av idealer en tendens til å avføde utdefinering av mennesker som ikke passer inn i idealet. Ideologikritikken, som vi ser for eksempel i Friedrich Nietzsches kritikk av kristendommen, var opptatt av å vise menneskefiendtligheten som lå innbakt i ideologiens fiksjoner.

Min tese er at misantropisk avhumanisering av mennesker foregår gjennom måten man konstruerer seg selv og De andre som *fortellinger*. Den ensomme misantropen konstruerer fortellingen som sin ensomme kamp mot alle i en klassisk protagonist – antagonist- struktur. Utopiske religioner og ideologer struktureres i en ganske åpenbar dramaturgi. Fortellingen er konstruert rundt de rettroendes kamp mot fiender som må overvinnes for å nå slutten av fortellinga; evig lykke. «Så levde de lykkelig alle sine dager» er en formulering man klart ser er naiv som avslutning på et eventyr, men altså ikke nødvendigvis idet det formuleres som historiens endelige utopiske mål.

Siden vi går ut fra at misantropi kjennetegnes ved å konstruere menneskeheten i fortellinger, virker det logisk å bruke litterære fortellinger som utgangspunkt for å finne ut mer om menneskehetets karakter. Det er sannsynlig at man ved å studere litteratur som tematiserer misantropien også kan nærme seg noen innsikter i hvordan ideologienes misantropiske fiksjoner er konstruert. Her ligger muligens den misantropiske litteraturens viktigste kritiske potensial.

Strukturen i oppgaven preges derfor av en gradvis tilnærming til studieobjektet og den litterære misantropien. Først må vi si noe om studieobjektet vårt. Det neste kapitlet er derfor en kort presentasjon av Matias Faldbakken og romantrilogien hans. Kapittel 2 tar for seg resepsjonen. Andre har også tenkt godt om disse romanene. I kapittel 3 skal vi se på hvordan begrepet misantropi er behandlet hos ulike tenkere. Vi tar med oss innsiktene videre til kapittel 4 hvor vi skal ta for oss noen teorier om den misantropiske figuren funksjon i kunsten og gjøre noen nedslag i verdenslitteraturen.

Jeg har en tese om at det er mulig å påvise en *misanthropisk optikk* som realiseres gjennom å konstruere en litterær form som preges av stadige vekslinger mellom hvem som snakker og hvem som ser det fortalte. Formen er avgjørende for at den misantropiske figuren skal kunne fungere. Derfor er kapittel 5 en grundig gjennomgang av noen narratologiske innsikter som skal sette oss i stand til å lese Faldbakkens romankunst som eksempler på misantropisk litteratur.

De tre romanene *The Cocka Hola Company*, *Macht und Rebel* og *Unfun* får hvert sitt kapittel. Man kunne ha gjort andre grep for å peke på fellestrekk ved måten misantropien konseptualiseres i trilogien. Men å ta én roman om gangen gir lesere uten inngående kjennskap til Faldbakken bedre mulighet til å følge resonnementene. Dessuten er det slik at det er hendig å kunne se på hver enkelt romans interne struktur for seg. Kapittel 6, 7 og 8 er derfor tre kapitler hvor vi skal se hvordan vi kan bruke romanenes misantropiske optikk som et produktivt grep for lesninger av romanene.

Denne oppgaven ønsker altså å være et *misanthropologisk studium* med utgangspunkt i misantropiske figuren i litteraturen. Ved å koble misantropens mangetydige karakter, med en tilsvarende mangetydig narratologi vil jeg prøve å påvise og beskrive en *misanthropisk optikk* i litteraturen som kan åpne for innsikter i hvordan fortellingene som produserer ulike former for menneskehat er strukturert.

1. Presentasjon av *Skandinavisk misantropi*

Om Matias Faldbakken

Matias Faldbakken (f. 1973) er en norsk kunstner som har arbeidet med mange ulike uttrykk. Han er utdannet bildekunstner fra Vestlandets kunstakademi og Staatliche Hochschule für bildende Kunst, men jobber mye med former for installasjoner, videokunst og har stilt ut arbeider på Nasjonalmuseet i Oslo, flere steder i Europa, blant annet Venezia-biennalen i 2005 og på dOCUMENTA 13 i Kassel i Tyskland i 2012. I februar 2016 stilte han ut arbeider under tittelen «Europe is balding» på *Paula Cooper Gallery* i New York. Ifølge Tina Hanssens artikkel i Store Norske leksikon jobber Faldbakken i masseproduserte materialer som spraybokser og industritape og ofte med readymades, altså varer og objekter som fjernes fra sin opprinnelige funksjon og kontekst og resirkuleres inn i en kunstsammenheng. Selv om han fra tid til annen har fått spalteplass for sin øvrige kunstvirksomhet¹, er han nok mest kjent som forfatter i den norske offentligheten. Han har gitt ut romanserien *Skandinavisk misantropi* under pseudonymet Abo Rasul, det dramatiske verket, *Kaldt produkt*, og korttekstsamlinga *Snort stories*. Denne oppgaven vil primært konsentrere seg om romankunsten hans, men som vi skal se kan vi også finne spor av den øvrige kunstvirksomheten i litteraturen hans.

Om *Skandinavisk misantropi*

Skandinavisk misantropi er en trilogi bestående av de tre romanene: *The Cocka Hola Company* (2001), *Macht und Rebel* (2002) og *Unfun* (2008). Romanene har ikke felles handling eller karakterer, og kan leses frittstående, men de har klare tematiske fellestrekk. Romanene skildrer karakterer i ulike undergrunnsmiljøer som preges av et mer eller mindre eksplisitt hat mot menneskeheten. Karakterenes blikk på verden og seg selv er prega av en grunnleggende avsky. Avskyen medfører (eller er resultat av) en hvileløs granskning av seg selv og omgivelsene på jakt etter ytre svakheter og indre selvmotsigelse.

Min behandling av det misantropiske blikket i romanen vil ta utgangspunkt i lesninger av et utvalg av sekvenser fra romanene. Men for at lesere uten dyp kjennskap til *Skandinavisk Misantropi* skal få en oversikt over handlingsgangen, skal vi i det neste unne oss en kort gjennomgang av hovedhandlingen i de tre romanene.

¹ VG skriver om den visuelle kunstneren Matias Faldbakken de gangene han har fått mye penger for lite arbeid. Under tittelen «Kan tjene 2 millioner på én dag» laget VGTV sak i 2009 om at Faldbakken tar 40 000 kroner for å grise ned veggene til folk med spraymaling. Høsten 2015 slo nettavisen opp nyheten om at Faldbakken hadde solgt en signert, innrammet søppelsekk for 101 000 kroner.

Handlingsreferat *The Cocka Hola Company*

I *The Cocka Hola Company* (Heretter *TCHC*) kretser handlinga rundt virksomheten DESIREEVOLUTION, et selskap som produserer og distribuerer pornografi. Denne produksjonen genererer overskudd som brukes til å finansiere ulike former for subversiv performance- og aksjonskunst. En virksomhet som i all hovedsak består av aksjoner som på ulikt vis skal være subversive prosjekter retta mot det stifterne av DESIREEVOLUTION hater mest: «Folk som klager over penger og resten av verden» (*TCHC*: 337). Dette utgangspunktet inspirerer kunstprosjekter som skal undergrave samfunnsverdier av alle slag. Disse kunstprosjektene gjennomføres av en fargerik gjeng kunstnere/pornoskuespillere.

Hans(PappaHans) og Sonja Foster er en sentral del av DESIREEVOLUTIONs virksomhet. De er biologiske foreldre til pornoskuespilleren Casco, samtidig som de fungerer som et slags familieoverhoder i den brokete forsamlinga av aksjonistkunstnere, og står for organiseringa av firmaets virksomhet. De avkrever rapporter og sender organisasjonens rekvisitør og altnuligmann, Eisenmann, hit og dit på oppdrag.

Pornoideologen Ritmeester har et isolasjonsprosjekt han kaller OPPDATERT PÅ NEDTUR. Gjennom DESIREEVOLUTION har han fått en økonomisk base og følgelig «frihet fra lønnsarbeidet». Med unntak av Eisenmann, som kommer med matvarer og formidler brev og annen post, møter han ikke mennesker. Ritmeester har flyktet, men i stor grad overbevist seg selv om at det ikke er noe å trakte etter ute blant menneskene. «Det er ikke vits i å delta i noe man har oversikt over» (*TCHC*: 129) Ritmeester studerer alt som finnes av pornografisk materiale. Han diskuterer pornoteori per brev med PappaHans, og utarbeider detaljerte konvensjoner med detaljerte spesifikasjoner for pornoproduksjonen.

Virksomheten omfatter også et «Tvangsalkoholikerprosjekt» hvor ikke-alkoholikeren, Speedo, har kontraktforpliktet seg til å bli alkoholiker. Speedos far, Göran Persson, prøver desperat å annullere sønnens kontrakt, og han blir etter hvert en av personene som konspirerer for å velte DESIREEVOLUTIONs virksomhet.

Romanens hovedkarakter er Simpel, en kolerisk Xanax-misbruker som er en sentral premissleverandør i DESIREEVOLUTION. Han bærer et grunnleggende hat mot positivt ladede fenomener, noe som fungerer som en voldsom drivkraft til å bedrive motstandsarbeid gjennom aksjoner. Simpels kunstneriske oevre inkluderer prosjekter som «mobbe uskyldige» (får barn i barnehagen til å gråte), skrike ukvemsord til gamle damer og få nye naboer i blokka arrestert. I praksis retter han skytset mot alt og alle. Simpel formulerer seg slik:

«Det er ingenting i denne verden som gjør meg mer kvalm enn fellesverdiene. Ingenting frastøter meg mer.» (*TCHC*: 343).

Besynnerlig nok har Simpel stiftet familie og fått sønnen Lonyl sammen med den afrikanske pornoskuespillerinnen Moor. Omgangsvennene til Moor og Simpel er stort sett rusede pornoskuespillere med limaktige navn som TipTop og Casco. Rollen som forvrent pater familias tvinger Simpel i kontakt med samfunnsinstitusjoner som mer enn noe annet representerer fellesverdiene. Samfunnets integrering av sønnen i skolesystemet, tvinger Simpel til å prøve å oppdra sønnen i henhold til prinsipper han i utgangspunktet hater. Simpel takler ikke hjelpeapparatets knugende godhet. Skolepsykologen Berlitz sender ham en liste med bøker om psykologi til tilbudspris. I reint sinne over dette retter Simpel en av kunstaksjonene sine mot Berlitz' kone, hobbytekstilkunstneren Monica B. Lexow. I aksjonen FASCINATION utgir Simpel seg for å være gallerist, doper ned Lexow og tatoverer ordet Fascination i svart og rødt blekk over magen hennes.

Simpel blir seinere gjenkjent gjennom en famøs avisforside og arrestert. For å sikre seg et visst ettermæle etter å ha blitt fengslet, kontakter Simpel Robert Jeglem, en mediemann Simpel har betrodd seg til under en tilstelning for klassen til Lonyl. Jeglem klarer å skaffe ham taletid i et TV-program med rykte på seg for å ta opp kontroversielle synspunkter²(såkalt Subjective debattainment). Simpel framfører budskapet sitt foran et entusiastisk publikum som jubler og applauderer alt han framfører av menneskefiendtlighet. Romanen slutter med at Simpel erklærer: «Godtas du så har du tapt. Du er død. Petter Nilsen: Publikum? Publikum: Jaaaa!» (*TCHC* side 455) Simpel har blitt mainstream, utenforposisjonen han så desperat har dyrket, er nå innafor.

²Selv om Kriminalomsorgen trolig ville avslå permisjonssøknad på dette grunnlaget.

Handlingsreferat *Macht und Rebel*:

Macht und Rebel (Heretter *MuR*) tematiserer, og parodierer, avantgarde-miljøers tendens til å stadig søke det nye ved å bryte med mainstream. Romanen kretser rundt de to hovedpersonene som tittelen refererer til. Rebel hater alt intenst, inkludert seg selv. Hverdagen hans preges av «surving» og intens kjedsomhet. Han har bakgrunn fra venstreorienterte protestbevegelser, men mener selv han har vegetert på grunn av en tilværelse i sosialdemokratiets overflod og repressive toleranse. Rebel opplever tilværelsen som fullstendig meningsløs fram til han får tilbake livsgnisten i møte med Hitlers taler, og en gjeng problembarn som venninna hans, Fita, prøver å få skikk på. Han innleder et forhold til en av disse, en 13 år gammel jente han gir navnet Thong. Rebel gjenoppdager altså seg selv som en slags pedonazi.

Ved en tilfeldighet finner Rebel sammen med romanens andre hovedkarakter, Macht. Macht er ansatt som Contemporary Counter Culture Picker-Upper (CCCPU), noe som innebærer at han selger opprørske motkulturelle konsepter til firmaer som bruker disse i markedsføring. Vi møter ham første gang idet han prøver å selge inn ideen om undertøy med gruppesexmotiver, noe han lykkes med. Macht frekventerer derfor alternative miljøer i konstant jakt på konsepter som kan gjøres om til subversive markedsføringsstrategier. Disse miljøene skildres med forakt, de defineres som:

kultur-bomsene, aktivist-bomsene, de nyradikale bastardene, kritisk teori-taterne, slumkongene av den progressive musikken, innbyggerne i meningsproduksjonsghettoen, den svære sigøynerleiren av tekst-produsenter, motkulturs-rottene. (*MuR*: 82)

Et av undergrunnsmiljøene kaller seg PUSH, og er et slags subversivt, venstreorientert aksjonskollektiv som driver antikapitalistisk motstand gjennom hacking, salg av piratprodukter og direkte aksjoner mot kontorene til store multinasjonale selskaper. Kollektivet ledes av Frank Leiderstam, for det meste kalt «Feiten», som sliter med vektproblemer og pedofil legning.

Det meste av romanens handling tar for seg hvordan hovedkarakterene Macht og Rebel får penger for å utnytte PUSH-kollektivets subversive ressurser og Leiderstams lumre tilbøyeligheter for å tjene interessene til korporasjonen T.S.I.V.A.G som sliter med omdømmet fordi de har blitt saksøkt på grunn av antisemittiske uttalelser. Macht tilbyr en ambisiøs plan for å «invertere betydningen av firmannavnet deres.» (*MuR*: 183)

Mact og Rebel infiltrerer PUSH og lurer dem til å gjennomføre en aksjon mot hovedkontorene til PAYPLUG, T.S.I.V.A.Gs konkurrenter. Rebel omarbeider Hitler-sitater til en tale som Leiderstam framfører som motivasjon og ideologisk begrunnelse for aksjonen. Undermineringen av motstandskollektivet fullføres gjennom å omforme den tradisjonelle anarkistestetikken til en grumsete nazipedo-estetikk. Dette gjøres ved å kle opp et stort antall mindreårige jenter i utfordrende klær med nazisymbolikk, utstyre en gjeng innvandregutter med nazitater og la disse blande seg med de øvrige aksjonistene. Leiderstam lokkes til å ha seg med to mindreårige jenter midt under aksjonen. Overgrepet blir filmet og live-overført på nettsteder for pedofile. Effekten av dette blir en form for rebranding av T.S.I.V.A.G som gjennom aksjonen tillegges stadig nye betydninger.

Romanen avsluttes med en festscene hvor Macht og Rebel feirer markedsføringssuksessen sammen med T.S.I.V.A.G.S toppledelse. Samtalen går raskt fra selvforneide gratulasjoner til utveksling av det de fleste av oss vil regne som grovt diskriminerende og antisemittiske vitser.

Handlingsreferat *Unfun*:

Den siste romanen i trilogien er *Unfun*, en roman som tar utgangspunkt i en dysfunksjonell familie bestående av Slaktus, Lucy og tvillingene Atal og Vataman. Lucy, en gambisk kvinne fra det beryktede Ik-folket, ble sammen med Slaktus da hun var femten, og levde et liv i vold og seksuelle overgrep i ei hytte i skogen. Tvillingsønnene var egentlig trillinger, men Lucy og Slaktus tvinger legen Pavel til å ta livet av den tredje (som så svakest ut). Den «voldsintellektuelle» Slaktus er en kroppsbygger med veldig ustabil psyke som har en drøm om å lage *Deathbox*, et førstepersons slasherspill hvor hovedkarakteren er en afrikansk veiarbeider som går amok med en steinkutter i en tro kopi av Paris' gater. For å få til dette, er han avhengig av Lucy og de flirende, snusende sønnene som produserer falske penger i et strandet skip, og bruker mye av tida si på å undergrave økonomien ved å kjøpe store mengder kattemat.

Produksjonen av spillet er det som driver handlinga framover. Prosjektet til Slaktus er meget ambisiøst. Han henter inn Dan Castellaneta fra the Simpsons for å legge stemme, og den nigerianske filmskuespilleren Taiwo Jolayemi i rollen som slasherhelt. Castellaneta har havnet i rullestol etter en ulykke som også tok livet av hans kone.

³ Eller foreta «en postnatal abort» som dette omtales som i *Kaldt produkt*

Han legger skylda for ulykka på en afroamerikansk mann, noe som også har gjort ham til en rasist som, ironisk nok, får i oppdrag å tilføre spillets helt, Mbo, en dyp, kraftig stemme med tjukk afrikansk aksent.

For Slaktus er spillet et eskapistisk prosjekt, en virtuell verden han mener vil frigjøre ham og skape ubegrensede utfoldelsesmuligheter. Det hele raser sammen på grunn av en uopprettelig programmeringsfeil. Slaktus' voldelige raseri går ut over ansatte og familie. Avslutninga av romanen er en førstepersonsskildring av Lucy som etter å ha blitt voldtatt for n'te gang av Slaktus, tar livet av ham med kniv. Romanens finale er en «killing spree» hvor Lucy går amok og tar livet av både sønnene og de fleste andre som har hatt noe med spillproduksjonen å gjøre.

Romanserien er gjennomsyret av ulike former for menneskehat. Alle romanene har for eksempel skildringer av ulike former for voldelige og seksualiserte overgrep. På tross av dette er romanene av de fleste kritikere regna som morsomme. Det neste kapitlet vil ta for seg hvordan *Skandinavisk misantropi* har blitt mottatt av kritikere i pressen og hvordan verkene har blitt behandlet i akademia.

2. Om resepsjonen av Skandinavisk misantropi

Hvordan ble så *Skandinavisk misantropi* mottatt? Faldbakkens romaner, og særlig de to første, fikk til dels mye oppmerksomhet i media. Romanene har blitt behandla mer eller mindre seriøst svært mange steder, så denne gjennomgangen blir nødvendigvis ikke helt komplett, det kan man finne i avhandlinger som legger mer vekt på resepsjonen enn det jeg akter å gjøre.⁴ Jeg har imidlertid en intensjon om å gjøre rede for noen sentrale måter man gjennom årene har lest Rasul/Faldbakken på.

Da *The Cocka Hola Company* kom ut i 2001, ble den i stor grad lest som en satirisk underholdningsroman. Stein Roll i *Adresseavisen* karakteriserer romanen som «en illusjonsbrytende, apemorsom bok og rottebitende satire.» (Roll 2001) Man humret og lo av pornografi og de overdrevne karakterenes kamp for å finne en plattform for et noenlunde meningsfullt opprør. I *Bergens Tidende* gleder Gro Jørstad Nilsen seg over at det endelig har kommet en bok «som avslører klisjeene i stort monn» (Nilsen 2001), og hun leser romanen som en satire over kunstinstitusjonen og kunstneres tomme forsøk på opprør. Nilsen mener også at romanen formulerer et mer seriøst problem, nemlig hvor vanskelig det er «å formulere kritisk motstand i en forflatet gjennomestetisert virkelighet.» (Nilsen 2001)

TCHC fikk også mer skeptiske anmeldelser. *Aftenpostens* Halfdan W. Freihow ser det han kaller «en intervensjon i normaliteten» (Freihow 2001), som overskridelse av konvensjoner gjennom eksplisitte skildringer av pornografi, vold og en over gjennomsnittet grov språkføring. Freihow ser romanen som et litt mislykket forsøk på å utfordre samfunnets normsystemer. Han uttrykker at han har sans for en litterær «utforskning av menneskefiendtlighetens mysterium og drivkrefter.» (Freihow 2001) Men han mener at Rasul ikke klarer, eller har noen interesse av å «ettespore personenes beveggrunner.» (Freihow 2001)

Anmelderkorpset uttrykker altså at den første romanen er en litt overfladisk og grovkornet underholdningsroman. Et inntrykk som ble understøttet av medias milde undring over mysteriet knytta til Abo Rasuls egentlige identitet. At forfatteren ble avslørt som sønn av Knut Faldbakken, skadet heller ikke romanens liv som fascinasjonsobjekt i avisspaltene.

⁴ Resepsjonsentusiaster kan for eksempel lese Jordheim Larsen (2005) og Strømme (2007)

Da *Macht und Rebel* kom ut i 2002, ble det plutselig ikke like morsomt lenger. Romanens behandling av nazisme og pedofili gjør nødvendigvis at karakterenes subversive prosjekt blir mørkere og mer kvalmende enn Simpels mer parodiske kamp mot fellesverdiene. Det blir vanskeligere å lese romanprosjektet som underholdning. Primært fordi overgrep og raseideologier ikke er spesielt morsomt, men også fordi flere med den andre romanen ser konturene av et mer ambisiøst kunstprosjekt. Utgivelsen av *MuR* skapte følgelig en helt annen type debatt. Christiane Jordheim Larsen påpeker i masteravhandlingen sin *Skandinavisk misantropisk konseptualitet* at det virker som om romanen forvirrer anmelderkorpset fordi de ikke helt klarer å få den til å passe innenfor rammene av det litterære begrepsapparat de vanligvis bruker. Denne forvirringen, argumenterer Larsen, «kan begrunnes i litteraturfagets redskapstørke i forhold til litterære blandingsfenomener og praksiser.» (Larsen 2005: II)

Cathrine Sandnes, den gang i *Aftenposten*, er oppriktig i tvil om Rasul/Faldbakken er «en god forfatter fremfor en posør med et tidsriktig prosjekt?» (Sandnes 2002) Sandnes syntes THCH var morsom, *MuR* er ikke fullt så morsom, men den er fortsatt så morsom at «det er komikken som redder den frie oppfølgeren til The Cocka Hola Company.» (Sandnes 2002) Faldbakken leses fortsatt som underholdningsroman. Dette gjør at humor blir et kriterium for at boka vurderes som vellykket. Det at det fortsatt er «litt» morsomt, redder romanen så vidt for Sandnes. Romanen «unngår alt som kan minne om forpliktelser» (Sandnes 2002) og Sandnes er klar over at bokens selvrefleksivitet, ironiske nivåer og lekenhet gjør den åpen for andre lesninger enn hennes. Hun antyder at det nok kan være snakk om at Faldbakken gjennomfører «et kunstnerisk prosjekt». Hva dette prosjektet skulle være, sier hun ingenting om.

Sandnes leser Solstad-skikkelsen, Arild Asnes, parallelt med *Rebel* og finner at «begge er fanget i et «fritt» samfunn.» Friheten til å kritisere det bestående er knugende fordi kritikken tolereres, men på en slik måte at det som kritiseres ikke endres. Samtidig som det at kritikken eksisterer, bekrefter friheten i systemet.

Øystein Rottems artikkel «Anal utstøtning» i *Dagbladet* avviser *MuR*, for Rottem er romanen meningsløst griseri. Han registrerer politiske tematiseringer av «den aksjonistiske venstresida» (Rottem 2002) og kapitalismens evne til å omforme subversiv aktivitet til konsepter for profitt, og hevder, muligens med rette, at dette ikke er utprega originale problemstillinger. I tillegg trekker Rottem fram romanens behandling av misantropisk misnøye som mulig årsak til nazifisering. Dersom romanens prosjekt er å storme tabuer og «å skildre mennesker som har lagt av seg ethvert moralsk ansvar.» (Rottem 2002), går det an å si seg enig.

Det er mulig at dette er nihilistisk visvas som ikke gjør annet enn å undergrave kunstinstitusjonen ved å bruke subversive virkemidler som har blitt en del av den samme institusjonen for lengst.

Rottens anmeldelse er også interessant på grunn av metoden han velger for å gå i rette med *MuR*. Vi kan muligens lese dette i retning av at han uansett føler seg fanget i Faldbakkens konseptuelle kunstverk, og skriver en anmeldelse som viser meningsløsheten i romanprosjektet ved å skrive en like meningsløs og ustabil kritikk. Rottem velger å iscenesette seg selv som gammel, utdatert og surmaget. Gjennom en svært gammelmannsaktig språkføring, bruken av filmen *Stikken* fra 1973 som referanse og ved å vise til Fredrik Ramm, selve skoleeksemplet på den utdaterte kulturkonservative fra mellomkrigstidas norske litteraturredebatt, skaper Rottem et bilde av sin egen anmeldervirksomhet som irrelevant. Dette er en lek med Rasuls uttrykk som mimer den flytende og ugripbare meningsproduksjonen i romanen, og som gjør at kritikken mot romanen umiddelbart undergraves av måten anmelderen framstiller seg selv på. Anmeldelsen parodierer Rasuls verdirelativistiske og selvrefleksive stil, og gjør at Rottem, i likhet med romanuniverset, både kritiserer og unndrar seg ansvar for sin egen kritikk.⁵

Rottens parodiske avvisning peker også mot avantgardekunstens problem slik det ble formulert av Peter Bürger i *Om avantgarden* fra 1974. Bürger diskuterer avantgardens opprinnelige ønske om å utfordre den borgerlige kunstinstitusjonen som var kjennetegnet som en autonom størrelse hvor borgeren kunne søke helhetlig menneskelig identitet løsrevet fra sin nyttefunksjon i dagliglivet. (Bürger 1998: 41)

Med de historiske avantgardebevegelsene trer den delen av samfunnsystemet som kunsten utgjør, inn i selvkritikkens stadium. (Bürger 1998: 38)

Man kritiserer med andre ord ikke lenger bare den foregående epokes kunstsyn, man kritiserer hele kunstinstitusjonen, med andre ord seg selv. Avantgarden ønsket å kritisere institusjonen ved å utvikle kunstpraksiser som ikke bare undergraver de bestående kunstuttrykkene, men som også viser vei mot en endret livspraksis:

Kunsten skal ikke ganske enkelt ødelegges, men overføres til livspraksis, der den, om enn i forvandlet form, bevares. [...] Denne [estetismen] gjorde avstanden til livspraksis til verkenes innhold. Den livspraksis estetismen forholder seg til ved å negere den, er det borgerlige hverdagslivets formålsrasjonelle orden. (Bürger 1998: 83)

⁵ Noe Fredrik Ramm aldri hadde behov for å gjøre.

Bürger hevder imidlertid at avantgardens overskridelser endte opp med å ikke rive ned kunstinstitusjonen, men ganske raskt ble inkludert som ett av mange kunstneriske uttrykk innenfor institusjonen.

Den tredje romanen *Unfun*, får også gjennomgående god mottakelse i pressen. Stein Roll i *Adresseavisen* er fortsatt entusiastisk:

Det er rystende lesning, men også paradoksalt nok svært underholdende. Originalt, men med et nøtteknekkersmell på fordommer og sementerte sannheter som en kunne høre i Michel Houellebecqs tidlige romaner. (Roll 2008)

Det er med andre ord fortsatt slik at underholdningsaspektet tillegges viktighet, Roll leser det også fortsatt som et angrep på sementerte sannheter og fordommer. Noe som betyr at han åpner for at romanen har potensial til å fungere kritisk.

I *Stavanger Aftenblad* skriver Steinar Sivertsen det som må betegnes som en slakt av hele prosjektet:

For meg (Sivertsen) blir raseriet hans billig attityde, råskapen utmattende, mørket så massivt og Ingenting-nytter-og-betyr-noe-holdningen så forutsigbar at det føles naturlig å trekke fram Brechts utsagn om at den som taler om framtida uten håp i stemmen, oppviser en form for ondskap. Det sosialdemokratiske, overmette velferdssamfunnet er verken paradys på jord eller noe absolutt inferno. Som polemisk utformet idédikting framstår denne programmerte nedsablingen av en skandinavisk livsstil derfor langt på vei som noe møl, luftig i analysen, sammenrasket i strukturen og uten politisk, subversiv motkraft. (Sivertsen 2008)

Sivertsens lesning vurderer romantrilogien som sutrete posørvirksomhet som ikke bidrar med annet enn en stadig variasjon over nihilistiske posisjoner som ikke er annet enn trassig opposisjon. Med Brecht finner Sivertsen at en kunst som kun uttrykker håpløshet, er ond. En ondskap som springer ut av det Sivertsen leser som ensidighet i trilogiens avvisning av det Skandinaviske samfunnet. Håpløsheten som preger holdningene Faldbakkens karakterer uttrykker blir for Sivertsen den samme holdningen litteraturen uttrykker. Vi må gi Sivertsen rett i at det er mulig å lese dette som en nedstigning i et mørkt univers, men vi skal seinere i oppgaven prøve å argumentere for at det går an å lese Faldbakkens litteratur misantropologisk, og følgelig som en studie av denne potensielle ondskapsfulle måten å forholde seg til verden på.

Man kan se på *Skandinavisk Misanropi* som tre romaner som umuliggjør alle seinere opprørsestetiske forsøk på kritikk av det bestående fordi de tross alt viser fram umuligheten av et slikt opprør i et samfunn som er utviser kvelende «repressiv toleranse». Herbert

Marcuses begrep problematiserer toleransens vesen. Det er ifølge Marcuse ikke nødvendigvis slik at det å tolerere alltid er av det gode:

It is of two kinds: (1) the passive toleration of entrenched and established attitudes and ideas even if their damaging effect on man and nature is evident; and (2) the active, official tolerance granted to the Right as well as to the Left, to movements of aggression as well as to movements of peace, to the party of hate as well as to that of humanity. I call this non-partisan tolerance "abstract" or "pure" inasmuch as it refrains from taking sides-but in doing so it actually protects the already established machinery of discrimination. (Marcuse 1970: 85)

Toleranse kan altså fungere pasifiserende fordi man risikerer å i for stor grad godta eksistensen av menneskefiendtlige holdninger og ideologier. Den kan også fungere undertrykkende fordi det offisielle samfunnet godtar alskens ekstreme utsagn, men gjennom denne handlingen beskytter det etablerte seg også fra virksom kritikk. Man kan la sin stemme fritt bli hørt, men den kritiske virksomheten har liten effekt siden den godtas uten å forfølges. Siden toleransen i seg selv blir bevis på godheten i samfunnet. Politiske ytringer godtas og inkluderes, men de får ingen reell innflytelse på noe som helst.

I boka *Herfra til virkeligheten – lesninger i 00-tallets litteratur* fra 2014 leser Ane Farsethås romantrilogien som «et symbolsk monument over den relativismens etikk og den innadvendte dyrkelse av de små distinksjoners sosiologi som kanskje kan sies å utgjøre 2000-tallets filosofiske nullpunkt» (Farsethås 2015: 52). Farsethås leser trilogien som det endelige oppgjøret med umulig totalrelativisme. Romanene blir med dette lite annet enn et polemisk innlegg mot et døende kunstnerisk ståsted, og en ganske røff parodi over figurer som blir mer og mer komiske i sin desperate jakt på stadig nye subversive utenforposisjoner.

I sin anmeldelse i *Klassekampen* ser Eirik Vassenden *Unfun* i sammenheng med de to første romanene og begynner arbeidet med å forstå *Skandinavisk misantropi* som et sammenhengende verk. Vassenden understreker det hypotetiske ved Faldbakkens kunstvirksomhet:

Faldbakkens litteratur kan karakteriseres som utprøving av konsepter eller ideer, og har et *hypotetisk* preg. Han befolker sitt univers med pappskikkelser og karikaturer (og en og annen dokumentarisk figur) for å udistrahert kunne diskutere dette og hint, nærmest som i gamle dagers karakterkomedier. Men i denne romanen har han også laget en skikkelse med en viss psykologisk fylde, og bryter dermed med det enøyde perspektivet i de to foregående romanene. De har vært holdt i en effektiv kvikkastone som har gjort det mulig å lese dem som en slags triviallitteratur fra, om og for kulturarbeideruniverset. «Unfun» har langt mindre av dette. Humoren *virker* ikke lenger.» (Vassenden 2008)

Dersom man velger å se karakterene i *Skandinavisk misantropi* som idéer og konsepter heller enn som for eksempel psykologiske portretter eller som karakterer som målbærer visse politiske budskap. Vassenden er usikker, men har en følelse av at det er det mulig å lese Faldbakkens prosjekt som noe annet enn rein negasjon:

Faldbakkens kunst og litteratur kan også ses på som et jag etter stadig nye negative utsigelsesposisjoner, nye måter å si «nei» på, stadig nye regnestykker som demonstrerer at sluttsammen uansett er null, og at spillet i seg selv er uten større mening. Men jeg tror også han har en ambisjon om å fylle dette nei-et med et konstruktivt innhold. Man tenker at Faldbakken faktisk mener noe med sitt nei, at det ikke bare er nok en uforpliktende konseptuell positur. Det tror jeg skyldes fraværet av humor i «Unfun». (Vassenden 2008)

Spørsmålet blir da om *Skandinavisk misantropi* har noe kritisk potensial ut over å avsløre at kritikk i kunsten er umulig. Dyrking av overskridelse og sjokkeffekt er lite annet enn en repetisjon av strategier som man kan hevde ble utdatert ikke lenge etter at Marcel Duchamp plasserte et pissoar i et kunstgalleri eller idet dadaistene prøvde å rive ned borgerlige konvensjoner med anti-kunst. Kanskje peker Øystein Rottum mot at den egentlige sjokkeeffekten la seg med reaksjonene til Fredrik Ramm i mellomkrigstida, og at Faldbakkens eventuelle samfunnskritikk er virkningsløs fordi overskridelsen ikke lenger har noe kritisk potensial fordi det stormer gjennom vidåpne dører og ender som en poengløs og infantil negasjon av alt. Kan vi derfor avvise hele prosjektet som nihilistisk posørvirksomhet som er like flatt som pappfigurkarakterene i romanene? Eirik Vassenden åpner for at alvoret som preger *Unfun* faktisk må tas på alvor og således føre oss i retning av at romantrilogien kan tilby oss mer substansielle innsikter.

Det finnes flere akademikere som leser *Skandinavisk Misantropi* som virksom samfunns- og kunstkritikk. I sin hovedfagsoppgave *Ein posisjon bortanfor* fra 2003 argumenterer for eksempel Nina Elizabeth Dolen for at Faldbakkens prosjekt faktisk lykkes med å finne en kritisk posisjon, selv om mange av grepene minner om det man forbinder med avantgarde-kunst. Dolen mener et sentralt punkt i Faldbakkens prosjekt «er å bryte ut av dei etablerte definisjonane og å teste ut grensene for kva som kan akseptast og verte populært.» (Dolen 2003: 12) Faldbakken driver altså med overskridelse av kunstinstitusjonens begrepsapparat og med overskridelse i den forstand at han tøyser grensene for hvilke temaer man kan behandle i kunsten uten å bli avvist av et bredt publikum.

Provokasjonen er for Dolen ikke målet med romanene, men å tematisere provokasjon (som for noen kan virke provoserende). Hun finner flere avantgardistiske trekk ved romanene:

Faldbakken bruker (...) flere verkemiddel som kan kallast avantgardistiske, men han er samstundes medviten om at det opprøret som den historiske avantgarden hadde som ideal, viste seg umuleg å halde ved like og gjennomføre. (Dolen 2003: 126)

Dolen bruker Hal Fosters resonnement for å forsvare den kritiske muligheten i avantgarde-kunst. Foster snakker om «strategisk avantgarde og ein avantgarde som konstant gjenfortel og (retroaktivt) revurderer seg sjølv.» (Dolen 2003: 128) Det handler ikke om en negering av kunstinstitusjonen eller at kunsten skal bli livspraksis, men «om ei evigvarande ut-testing av konvensjonane i liv(-spraksis) og kunst.» (Dolen 2003: 128) Dersom man leser *Skandinavisk Misanthropi* som avantgarde-kunst som fungerer som del av en fungerende forhandling og reforhandling av temaer knytta til menneskets livssfære, kan man «redde» romantrilogien fra meningsløsheten.

Andre akademikere har tatt for seg spørsmål knytta til hvorvidt Rasul/Faldbakken kan leses som politisk litteratur. Anders M. Gullestad diskuterer politiske spørsmål knytta til *MuR* i hovedoppgaven «Every brick thrown is an act of love». I oppgaven sammenlignes *MuR* med Matis Øybøs *Alle ting skinner*, og leser romanene som tematiseringer av opprørets betingelser i den «avpolitisererte» seinkapitalismens tid.

Gullestad ser i romanen en tematisering av politikkens grunnleggende antagonistiske karakter.

Enhver som tror at vi beveger oss mot en global verdensorden hvor alle kan inkluderes, overser derfor hvordan den politiske sfæren er og alltid vil være en arena for strid, som en følge av at kampen om hvor grensene mellom innenfor og utenfor skal gå aldri vil la seg avsluttes. (Gullestad 2005: 102)

Noen vil alltid definere seg som «annerledes» enn majoritetssamfunnet, spørsmålet er innenfor hvilke rammer disse avvikende/subversive grupperingene kan uttrykke sin motstand. Gullestad leser *MuR* som en behandling av opprørsgruppene begynnende følelse av at motstand innenfor de tradisjonelle kanalene synes håpløst siden overskridelsesstrategien ikke fungerer siden mainstream-samfunnet så lett tar opp i seg de opprørske uttrykkene. Gullestad plasserer opprøret i *MuR* i spenningsfeltet mellom: «fraværet av ideologiske alternativer og det økonomiske feltets problematiske forkjærlighet for det opprørske.» (Gullestad 2005: 101)

Det handler med andre ord om motkulturens avmakt for det første knytta til å finne levedyktige politiske alternativer til det liberale demokratiet (teknokratiet) i en tid hvor kapitalistiske krefter integrerer motkulturens opprør ved å forvandle det til markedsføring og vare.⁶

Til syvende og sist viser *MuR* at opprøret alltid vil finnes, siden utenforskapet alltid finnes så lenge det finnes politisk strid. I en politisk situasjon hvor både partiene og den offentlige meningsdannelsen framstår som stadig likere, blir det vanskeligere å finne muligheter for å yte politisk motstand. Problemet med samfunnets «repressive toleranse» er at opprøret vil radikaliseres og følgelig søke stadig mer ekstreme uttrykk⁷. (Gullestad 2005: 104)

Kristin Buvik Sivertsen skriver om forakten som litterær strategi. Hun leser Rasul sammen med Michel Houellebecq's roman, *Plattform*, og skriver om det affektive i litteraturen som en metode for å behandle det stygge og frastøtende i verden. Forakten kan sies å utgjøre et bolverk mot nytelsessyke og kapitalistisk forbrukerlogikk: «These types of «ugly» literary feelings, like disgust, make themselves intolerable and resist therefore capitalist consumption and a poetics of desire.» (Sivertsen 2012: 6) Ved å gjøre litteraturen stygg og frastøtende tar man altså ut avstand fra nytelsessyk, kapitalistisk forbrukskultur.

Plattform [sic] og Macht und Rebel er, med sine foraktfulle stemmer, avskyelige litterære verk som er ikke-konsumerbare og på den måten setter en grense for begjæret slik det blir brukt i markedet. De to tekstene støtter seg ikke til noen idealer, visjoner eller løsninger, men i kraft av å være opposisjonelle avskyelige verk som uttrykker en gryende antagonistisk følelsesstruktur, motsetter de seg en inkluderende begjærspoetikk. (Sivertsen 2012: 75)

Sivertsen mener at Houellebecq's og Faldbakkens metode preges av at de behandler det avskyelige og yter motstand mot det politisk korrekte ved å:

forsvare kontroversielle standpunkter knyttet til prostitusjon, vold, Islam og sexturisme er ukonvensjonelt og framprovoserer et behov for en lesestrategi i møte med de to tekstene. Hvordan skal man møte denne foraktfulle skrivemåten? (Sivertsen 2012: 8)

Sivertsen ønsker å utvikle en strategi for å håndtere det ubehagelige. Det virker som om hun ønsker å gjøre romanene mer spiselige som litteratur ved en form for apologi som omformer den ubehagelige tematikken til en form kapitalismekritikk.⁸

⁶ Hva slags opprør er mulig i en tid hvor man kan kjøpe t-skjorter og underbukser med bilde av Che Guevara på Dressmann?

⁷ Tendensene vi ser i framveksten av ekstreme høyrebevegelser i USA og Vesten kan meget godt henge sammen med disse innsiktene.

⁸ Det er mange paralleller mellom litteraturen til Faldbakken og Houellebecq. Vi skal senere i avhandlinga bruke Houellebecq's roman *Muligheten av en øy* for å si noe om misantropi i litteraturen.

Det er ikke mange akademikere som har publisert avhandlinger som inkluderer lesninger av *Unfun*. Amund Torp er én av disse, han ser *Unfun* som et forsøk på å konstruere en total negasjon. Han ser dette i sammenheng med den visuelle kunsten Faldbakken stilte ut i årene rundt utgivelsen av den siste romanen, og finner en sammenheng mellom romanens vei mot et endelige nei, og et utbrent bilvrak, videokassetter i stabler uten mulighet for avspilling og en «stack» med Marshall-forsterkere som ikke kan produsere lyd fordi de er tomme for innhold. Torp ser disse installasjonene som «forsøk på å tømme ut all mening av symbolet gjenstanden kan tenkes å representere, blir betrakteren nødt til å forholde seg til verkene som tause og tomme.» (Torp 2014: 8) I *Unfun*, hevder Torp, finner vi også en jakt på total negasjon og totalt utenforskap gjennom karakteren Lucys «ønske om en tilbaketrekning eller en total negasjon.» (Torp 2014: 82) Torp finner også en åpning for at dette er mer en nihilistisk nullposisjon, men siterer Brian Sholis på at et nei «også (kan) gi uttrykk for et ønske om å arbeide under andre omstendigheter.» (Torp 2014: 82-83)

Den eneste avhandlingen som tilbyr lesninger av alle tre romanene er doktoravhandlingen til Anders Malvik fra 2014. Malvik leser ikke Faldbakken som institusjonskritiker, men ser hans kunstneriske praksis «som en optikk eller en strategi hvorigjennom Faldbakken utforsker mediekulturens subjektivitetsproduksjon.» (Malvik 2014: 59) Det avantgardistiske sjokket – meningstapet som følger av at opplevelsen av helhet har blitt løst opp - har, ifølge Malvik, blitt «integret i hvordan vi lever våre liv i en digitalteknologisk mediekultur.» (Malvik 2014: 59) Den digitale hverdagsopplevelsen innebærer oppløsning av fysiske kategorier som tid og rom, eller i alle fall en endring i hvordan disse størrelsene oppfattes. «vi er påkoblet en så omfattende og vidt forgreinet strøm av audiovisuell informasjon, at det ikke gir noen mening å skulle gripe etter helheten.» (Malvik 2014: 59). Meningstapet som oppstod som følge av sjokket over å miste helhetsforklaringene, er i dagens samfunn noe selvsagt. Det er åpenbart at man ikke kan ha annet enn fragmentarisk oversikt over informasjonsstrømmen vi utsettes for. Malvik stiller spørsmålsteget ved om det er hensiktsmessig å bruke femti år gammel kritisk teori for å studere uttrykk som framkommer innenfor en totalt annerledes medievirkelighet. (Malvik 2014: 9)

I sin anmeldelse av *Unfun* fra 2008 skriver Ane Farsethås i Dagens Næringsliv at «Abo Rasuls litterære teknikk kan minne om et Google-søk: likt og ulikt blir med.» (Farsethås 2008) Malvik ønsker å utforske rammebetingelsene for virksomheten til en type kunstner Faldbakken refererer til som *Google-professoren*. En kunstnertype som har godtatt at han er en del av «maskinen».

Han drømmer ikke lenger om å finne utenforposisjonen fra hvor han kan kritisere og undergrave systemet. Han har det Malvik kaller «en nihilistisk impuls» (Malvik 2014: 34)

I en situasjon hvor kapitalistiske mekanismer absorberer kunstneriske opprørsstrategier for å estetisere livet og profitere på vår livsførsel, handler ikke lenger det politiske potensialet i avantgardens kunst/liv-dialektikk om å underminere kapitalismen eller overskride kunstinstitusjonen. Det handler om å kunne studere, og intervensere i, hvordan mennesker gjøres til subjekter i en moderne mediekultur. (Malvik 2014: 36)

Faldbakkens kunst og litteratur er politisk, mener Malvik, ikke fordi de er representere en subversiv kraft som vil rive ned det bestående fra en eller annen mulig eller umulig utenforposisjon, men fordi de problematiserer former for subjektivitetsproduksjon i et mediesamfunn. (Malvik 2014: 9-10)

Romanserien leses altså, naturlig nok, på mange ulike vis. Det er interessant å følge utviklingen fra lesninger som behandler prosjektet som underholdning, til at verkene gradvis leses med større og større alvor. Det som er felles for mange av lesningene er at de jakter på romanenes kritiske potensial. Fra overskridelse via ulike former for konseptkunst til uttrykk for subjektivitetsproduksjon i en endret medievirkelighet.

Denne oppgaven vil naturlig nok trekke veksler på den forskningen som allerede er gjort på Faldbakken. Vi skal imidlertid prøve å bringe noen nye aspekter til bordet. I moderne norsk litteratur er det få, om noen, litterære verk som tilbyr en så bred litterær behandling av menneskehatet som *Skandinavisk misantropi*. Det slår meg derfor at det både er hensiktsmessig, og på høy tid, å lese Faldbakken med henblikk på hvordan romankunsten hans konseptualiserer fenomenet *misantropi*. Romanene gjennomsyres av en menneskehatende grunnholdning, karakterenes virksomhet preges av en nesten grenseløs avsky overfor menneskeheten. Denne oppgavens mål er å si noe om misantropiens funksjon i litteratur. Faldbakkens romantrilogi virker derfor som et godt utgangspunkt for å behandle den misantropiske figuren i litteratur, og vil etter hvert vil utgjøre denne oppgavens viktigste studieobjekt.

Vi trenger imidlertid først å etablere en metodikk for lesningen. Faldbakken må derfor, midlertidig, vike plassen for noen mer generelle betraktninger. Vårt misantropologiske studium blir mer fruktbart dersom vi først skaper et teoretisk fundament ved å beskrive det vi i innledningen har kalt en *misantropisk optikk* i litteraturen.

Dette skal vi gjøre ved først å diskutere misantropibegrepet i filosofien, noe som vil gi oss et bredere grunnlag for å forstå hva misantropi kan være. Dernest skal vi se på noen teorier om den misantropiske figurens funksjon i litteraturen, og studere noen misantropiske figurer slik de framstår i andre litterære verk. Disse lesningene er der for å antyde eksistensen av noen felles formmessige grep som preger konstruksjonen av misantropi i litteratur. Kapittel 5 er viet til en diskusjon av narratologisk metode. Siden den misantropiske optikken skapes ved en fortellerteknikk som preges av vekslinger i romanens blick og stemme, bør vi gjøre rede for en tilnærming til narratologien som setter oss i stand til å behandle disse fenomenene i litteratur.

3. Om misantropibegrepet

Denne avhandlinga skal behandle misantropi slik den framkommer i litteratur. Men før vi kan ta steget inn i litteraturen, må vi se på noen definisjoner av misantropibegrepet. Dette kapitlet er for kort til å kunne påberope seg status som noen komplett gjennomgang av begrephistorien, men ved å gjøre noen punktnedslag hos tenkere som enten beskriver misantropien, eller som fremmer tanker som *er* misantropiske, håper jeg å kunne formulere noen definisjoner som kan vise seg nyttige i det videre arbeidet med litterær misantropi.

Begrepet misantropi kommer fra gresk og er sammensatt av *misein*, hate, og *anthropos*, menneske. Ordet i seg selv betyr altså menneskehater. Vi snakker imidlertid ikke om det hatet man kan finne på å rette mot enkeltmennesker, man omtaler ikke partene i en bitter nabokrangel som misantroper. Misantropens avsky inntar en noe mer grandios karakter og retter seg ofte mot selve *menneskeheten*. I det neste skal vi se på hvordan begrepet misantropi har blitt definert og anvendt gjennom å gjøre noen nedslag i filosofihistorien.

Den tyske filosofen Immanuel Kant diskuterer misantropibegrepet i forelesninger om etikk han holdt ved universitetet i Königsberg i 1770- og 1780-årene. I utgitte notater fra disse forelesningene beskriver Kant to grunnformer for misantropi:

Misanthropy is the hatred of mankind, and takes two forms: aversion from men, and enmity towards them. In the first case we are afraid of men, regarding them as our enemies; but the second is when a man is himself an enemy to others. (Kant 1997: 191)

Den ene formen innebærer aversjon mot, og et ønske om isolasjon fra andre mennesker og den andre er en utagerende misantropi som innebærer en fiendskap overfor mennesker som arter seg som vond vilje mot andre.

Kants moralsyn, som streber etter allmenne idealer for moralsk handling, gjør at han har lite til overs for den siste typen av misantroper, som han mener står for en aktivt handlende ondskapsfullhet: «the misanthrope from ill-will is he who does good to nobody, and pursues the harm instead.» (Kant 1997: 191) Denne misantropen er for Kant en dypt umoralsk eksistens.

Den tilbaketrukne «aversjonsmisantropen» er, ifølge Kant, ikke nødvendigvis umoralsk. Kant peker på to former for aversjonsmisantropi som skiller seg fra hverandre gjennom hvordan misantropen ser på seg selv. Den ene tar avstand fra menneskene fordi han avskyr seg selv:

«The aversive man shrinks from men out of temperament, he sees himself as no good to others, and thinks he is too unimportant for them» (Kant 1997: 191) Den andre varianten ønsker å isolere seg fordi han setter seg selv høyere enn andre mennesker:

The misanthrope from dislike thinks all men are bad; he fails to find in them what he was seeking; he does not hate them, and wishes some good to all, but simply does not like them. (Kant 1997: 191)

Kant ser med mer sympati på aversjonsmisanthropene. Tilbaketrekningen fra samfunnet har sin årsak i skuffelse. For den ene gruppa er det følelsen av at man selv ikke strekker til, for den andre gruppa innebærer den «triste erfaringen» at de på grunn av et: «exaggerated principle of virtue remove themselves from social life, because their days are embittered by many undeserved sufferings.» (Kant 1997: 405) Idealene de tror på framstår ikke lenger som mulige i samfunnet. Menneskeheten har skuffet dem, resultatet er desillusjon.

Den siste typen av misantropi omtales i positive vendinger i Kants utlegninger om etikk og moral. Selv om han framsetter et ideal om en tilstand der den indre tilfredsstillelse og glede over etisk framferd er det viktigste,⁹ nærer han stor respekt for den som på moralsk grunn avviser menneskeheten:

The ingratiating ethic is contrasted to the morose, which latter is also called the misanthropic. Such an ethic sets morality in opposition to all pleasures, just as the ingratiating confuses the two. This morose ethic ranks all pleasure of life, all amenities of the senses, below morality. Though it may seem at first that this morose ethic harbours a greater error than the other, nothing could be less true, for since it relates to man's pride, it can bring about sublime actions. Man is enjoined by it to sacrifice all conveniences of life to a single act of sublimity. (Kant 1997: 93-94)

Kants tanke er med andre ord at den misantropiske livsholdning er like «ren» som den indre gleden ved moralsk framferd. Misanthropen setter moralen som motsetning til all jordisk glede og er villig til å ofre alle livets komfortable sider for å bevare sin moralske renhet, et offer Kant løfter fram som en sublim handling.

Kants utlegning av misantropibegrepet baserer seg på at det finnes endelige moralske kategorier som kan defineres som idealer for menneskelig livsførsel. Jamfør det kategoriske imperativ. Misanthropibegrepet hans åpner altså for å se menneskeheten ikke bare som noe moralsk forkastelig, men også som en konsekvens av en nedvurdering av selvet, og som en tilstand som skapes idet moralsk høyverdige mennesker mister troa på at menneskeheten

⁹ Motsetningen til denne gleden er, ifølge Kant, å gjøre riktige handlinger på grunn av et juridisk press i form av trussel om straff.

noensinne vil kunne leve opp til deres standarder. Den siste kategoriens selvpålagte krav om renhet gjør at de plasserer seg selv i en posisjon utenfor samfunnet.

I tysk filosofi reindyrkes denne posisjonen av Arthur Schopenhauer. I avhandlingen, *Verden som vilje og forestilling*, fra 1818 avviser han tanken om at det finnes noe «alment moralprinsipp eller noen universalresept for virkeliggjørelse av alle slags dyder.»

(Schopenhauer 1988: 169) Menneskenes verden drives av en type grunnleggende naturkraft Schopenhauer kaller «vilje», og som han definerer som «erkjennelsesløs og bare en blind uopphørlig trang, slik vi da også ser den synliggjort i den anorganiske og vegetative natur» (Schopenhauer 1988: 170)

Denne «viljen» må være inspirert av buddhismens «lidelse» og viser seg i menneskenes streben etter et hvilket som helst mål, men som opphører idet målet oppnås. Noe som etterlater oss i en tilstand av tomhet. Man er med andre ord fanget i en tilstand der *begjæret* etter noe virker sterkere på oss enn det å oppnå det man begjærer. Dette fører oss inn i en evig utilfredsstilt søken etter noe annet enn det vi til enhver tid har:

Grunnen til all viljesbestrebelse er behov, mangel, eller altså smerte, som man allerede i utgangspunktet og ved sitt vesen er hjemfaldt til. Mangler vi på den annen side et objekt for viljen (Wollen), idet det er fratatt oss gjennom en for lettvindt tilfredsstillelse, så gripes vi av den frykteligste tomhet og kjedsomhet, dvs. vårt eget vesen, vår tilværelse blir da til en ulidelig byrde. (Schopenhauer 1988: 177)

Det som gjør Schopenhauer relevant i vår sammenheng, er at han representerer en misantropisk holdning til verden, ikke i moralsk forstand, men fordi han ser vår fysiske tilværelse som en umulig tilstand. Der Kant nøyer seg med å beskrive former for misantropi, kan man si at Schopenhauer *er* misantrop. Tankene hans innebærer at det enkelte individs verdi reduseres fra å være et Guds barn, og følgelig ha egenverdi, til et individ som i naturen ikke har noen

verdi i seg selv og kan ikke ha noen, fordi den uendelige tid, det uendelige rom, samt tidens og rommets uendelig mange mulige individer utgjør dets rike. Derfor er naturen stadig beredt til å la individet falle. (Schopenhauer 1988: 170)

Den menneskelige «bejaelse av viljen» (Schopenhauer 1988: 178) fører ikke med seg annet enn kamp og evig lidelse. Man vil aldri oppnå tilfredsstillelse fordi idet vi ikke lenger har noe mål, noe «objekt for viljen» oppstår kjedsomheten. Den menneskelige tilstanden er forbannet, og Schopenhauer ser ingen annen mulighet enn å trekke seg tilbake fra den.

Dette minner om den «opphøyde», isolerte misantropen Kant beskriver, men en misantrop som ikke lenger har noen endegyldig moral ut over å anerkjenne andres livsvilje for å unngå å begå urett mot andre. Empati i Schopenhauers forstand er: «medlidelse, og enhver kjærlighet som ikke er medlidelse er selviskhet.» (Schopenhauer 1988: 192)

Dette er ikke et moralsk rent individ, men et individ som erkjenner den grunnleggende umulige tilstanden mennesket befinner seg i all den tid det aldri kan slukke livstørsten, «at enhver tilfredsstillelse bare er en tilintetgjort smerte og ingen positivt frembragt lykke.» (Schopenhauer 1988: 192) Løsningen for den som «ser» menneskehetens umulige tilstand blir å resignere og trekke seg tilbake til en asketisk tilværelse fra hvor man simpelthen nøyer seg med å være opplyst og å gjennomskue «skinnvirkeligheten».

I *Moralens genealogi* fra 1887 bedriver Friedrich Nietzsche direkte kritikk av det han kaller Schopenhauers *selvmedlidenhetsmoral*:

Det dreide seg i særdeleshet om verdien av det «uegoistiske» medlidenhets-, selvfornektelses- og selvofringens instinkter, som nettopp Schopenhauer lenge hadde forgylt, guddommeliggjort og hinsidiggjort inntil de endelig for ham stod tilbake som «verdiene an sich»; på grunn av disse sa han nei til livet, også til seg selv. (Nietzsche 2010: 12)

Schopenhauers medlidenhet og sjølutslettelse avviser livet, Kants eviggyldige moral er et falsum. Nietzsches alternativ er både en satirisk avslørende filleristing av gamle sannheter, og en for ham gjenoppgivelse av viljen til makt og naturlig menneskelig livsutfoldelse. Til kamp mot den kristne moralen og den asketiske villfarelsen.

Med *Moralens genealogi* ønsker Nietzsche også å målbære:

en kritikk av de moralske verdier, verdien av disse verdiene må selv trekkes i tvil – til dette arbeidet er det nødvendig med kunnskap om de betingelser og omstendigheter som verdiene vokste ut fra (Nietzsche 2010: 13)

For Nietzsche innebærer genealogien en alternativ metodikk som avviser moral som noe a priori som eksisterer uavhengig av menneskene. I stedet lanserer han en metode som gjennom etymologiske studier prøver å spore utviklingen av meningsinnholdet i begreper som moral, godt og ondt o.l. Nietzsche er ikke interessert i endegyldige definisjoner, det er *bruken* av begrepene gjennom historien som er interessant.

Nietzsche mener denne metoden avslører sin samtids tradisjonell tenkemåte som grunnleggende misantropisk. Den herskende moralen, den kristne moralen (som for eksempel Kant opphøyer), beskrives som en hatefull slavemoral skapt av hevntørsten i det jødiske folk:

Hvorfor snakker De ennå om *fornemmere* idealer! La oss bøye oss for kjensgjerningene: Folket seiret – eller «slavene», «pøbelen» eller «bølingen», eller hva De nå foretrekker å kalle det -, dersom dette har skjedd gjennom jødene, ja vel! I så fall har ikke noe annet folk noensinne hatt en større verdenshistorisk misjon. «Herrene» er avsatt; den enkle manns moral har seiret. Man kan gjerne ta denne seier samtidig som en blodforgiftning (den har blandet rasene med hverandre) – jeg har ingen innvendinger; denne intoksikasjon har virkelig *lyktes*. «Forløsningen» av menneskeslekten (nemlig fra «herrene») er på god vei; alt blir tydelig jødeinfiltrert, kristeninfiltrert eller pøbelinfiltrert (vær så god, velg det passende ord!). (Nietzsche 2010: 29)

Nietzsche plasserer sine egne moralske betraktninger i samband med aristokratenes livsbejænde måte å leve på. Det høyere menneskets vilje står over «jødemoralen, kristenmoralen og pøbelmoralen.» (Nietzsche 2010: 29). Dette siste, pøbelmoralen, er etymologisk sett lite annet enn folkemoralen, som ikke forbindes med sunt bondevett hos Nietzsche, men som den lille manns undertrykte slavemoral.

Slaveoppstanden i moralen begynner med at *ressentiment* [nag, forurettethet] selv blir skapende og føder verdier, *ressentiment* hos vesener som ikke har fått vist den egentlige reaksjon, nemlig gjennom handling, vesener som holder seg skadesløse bare gjennom en imaginær hev. Mens all fornem moral vokser frem av et triumferende ja! til seg selv, sier slavemoralen fra første stund av nei! til et noe «utenfor», til et «annerledes», til et «ikke-selv»: Og *dette* nei er deres skapende gjerning. Denne vendingen i det verdisettende blick – denne *nødvendige* retningen utover i stedet for tilbake til seg selv – hører nettopp til *ressentiment*. Slavemoralen behøver, for å oppstå, alltid først en motstander og ytterverden, den behøver, fysiologisk talt, ytre stimuli for overhodet å agere – dens aksjon er fra grunnen av reaksjon. (Nietzsche 2010: 30)

Det herskende, religiøst funderte, moralsystemet springer ut av den lille manns avsky mot herrene. Den dominerende moralen har sitt utspring i hat, mener Nietzsche, den er i sin natur menneskefiendtlig og misantropisk. Menneskehatet rettes utover gjennom en avvisning av herrenes fordums moral, men tar også form av selvhat fordi frigjøringen fra herrene innebærer en avvisning av den naturlige menneskelighet. Det er en moral som sier nei til kroppen fordi den undertrykker dennes naturlige uttrykk for eksempel gjennom å feire ikke-handling framfor handling, seksuell avholdenhet framfor nytelse, askesen framfor livsutfoldelsen. I askesen finner Nietzsche spor av antisanselig «*ressentiment*» som dyrker elendigheten og avståelsen på livskraftens bekostning. Masochismen er drivkraften som ligger under «renheten» i de asketiske idealer. Det er for Nietzsche snakk om en grunnleggende misantropisk moral forkledd som nestekjærlighet.

Nietzsche gjør seg lystig over filosofenes asketiske fornektelse av verden. Han avviser deres misnøye ved å raljere over livsfjernhet og beskylder dem for å oppsøke selvpining for dens egen skyld:

Skulle vår jordetilværelses majuskelskrift bli lest ut fra en fjern stjerne, kunne man lett bli forført til den slutning at jorden er den egentlige asketiske stjerne, et hjørne bestående av misfornøyde, hovmodige og motbydelige skapninger, som slett ikke blir kvitt en dyp ergrelse over seg selv, jorden og alt liv, og som påfører seg selv så mye ondt som mulig, av ren fornøyelse ved det som gjør ondt – sannsynligvis deres eneste fornøyelse. (Nietzsche 2010: 121)

Nietzsches posisjon er lite annet enn suverenens posisjon. Allerede i forordet erklærer Nietzsche at han skriver for framtiden, noe som indikerer at han i liten grad anser sine samtidige for å være i stand til å forstå ham. Det er aristokratens skråsikkerhet som skinner gjennom i Nietzsches stil, og i denne sikkerheten framfører han kritikken sin med stor kraft.

Moralens genealogi er et eksempel på en form for intellektuell misantropi på grunn av sin totale avvisning av meningsmotstandere. Denne avvisningen tar ofte form av rein latterliggjøring. Nietzsche er overlegen, hånlig og harselerende i sin omgang med omtrent alle samtidige sannheter. Paradokset er imidlertid at Nietzsche bruker den suverene og overlegne stiltonen til å løfte fram usikkerheten som metode. Genealogien kan aldri frembringe en eviggyldig moral eller noen form for utopisk paradisi fordi den beveger seg i etymologien og historien, og derfor alltid vil være et resultat av komplekse fortolkningsprosesser som åpenbart er usikre. Denne kontrasten mellom skråsikkerhet og konfrontasjon på den ene siden, og underliggende usikkerhet og tvil på den andre, er kjennetegn på dobbeltheten i det man kanskje kan kalle en misantropisk stil.

Denne misantropiske stilen finner vi et annet eksempel på hos den rumensk-franske filosofen Emil Cioran. I essaysamlingen *History and Utopia* fra 1960 behandler Cioran menneskenes evne til å konstruere fortellinga om hvor vi kommer fra, men også evnen til å konstruere fortellinga om hvor vi skal i framtida. Disse fortellingene tar ofte form av utopier som enten er tilbakeskuende gullalderfantasier man ønsker å gjenskape, eller framtidige idealsamfunn eller idealtilstander. Det kristne paradiset, det nazistiske germanske tusenårsriket og det kommunistiske klasseløse samfunnet er alle eksempler på utopier. Cioran, som leflet med fascisme på trettitallet, og forkastet det, er i seg selv en desillusjonert tidligere utopist, som seinere vil helhetsforklaringene til livs og verkene hans preges av misantropisk antiutopi.

Den utopiske framstillinga produserer, ifølge Cioran, et idealmenneske uten noen som helst rot i virkeligheten. Utopisten er én som i mennesket, ikke ser annet enn:

disinterest, craving for sacrifice, self-affecement. Bloodless, perfect, and nil, thunderstruck by Good, stripped of sins and vices, with neither depth nor contour, utterly uninitiated into existence, into the art of embarrassment, of varying one's shames and torments, such men never suspect the pleasure that our neighbour's despair provokes in us, the impatience with which we anticipate and follow his downfall. (Cioran 2015: 85)

Utopisten ser bort fra menneskenes svakheter og tilbøyeligheter til ondskap og smålighet.

Utopien er fiksjon fordi den drømmer fram en menneskeart som ikke eksisterer, man unnlater å se de destruktive sidene ved menneskeheten og blir blind fordi man nekter å behandle menneskelige svakheter som annet enn enkeltmenneskers avvik fra den absolutte sannhet.

Samfunn som beveger seg mot det utopiske blir ensrettende i sin idealisering av mennesket, og beveger seg derfor uunngåelig mot en tilstand hvor man dyrker det homogene og ensformige:

Utopia is by essence anti-Manichean¹⁰. Hostile to anomaly, to deformity, to irregularity, it tends to the affirmation of the homogenous, of the typical, of repetition and orthodoxy. But life is rupture, heresy, derogation from the norms of matter. And man, in relation to life, is heresy to the second degree, victory of the individual, of whim, aberrant apparition, a schismatic animal that society – the totality of sleeping monsters – seeks to recall to *the straight and narrow path*. (Cioran 2015: 86)

Utopien skaper svært smale definisjoner av «det normale» og utvikler følgelig et meget skarpt blikk for avvik fra «den smale sti». Følgen blir at innenfor et regime som har total godhet som endelig mål, blir det stadig mindre plass for menneskelige egenskaper som ikke passer inn i den til enhver tid herskende totalforklaring.

Det utopiske er en barnslig fiksjon, ideen som gjør livet utholdelig fordi det gir retning og misjon for menneskene:

Utopia fulfills, in the life of collectivities, the function assigned to the notion of «mission» in the life of peoples. Hence the ideologies are the byproduct and, in a sense, the vulgar expression of messianic or utopian visions. (Cioran 2015: 93)

Dersom man avslører utopiens umulige menneskesyn, skriver Cioran, vil det med nødvendighet dukke opp en drøm om det reverserte utopia:

When we are exasperated by traditional values, we necessarily orient ourselves toward the ideology that denies them. And it is by its force of negation that utopia seduces, much more than by its positive formulas. (Cioran 2015: 95)

Cioran beskriver tendensen til at nye utopier vinner momentum på grunn av *negasjonens kraft*, ikke fordi tilhengerne nødvendigvis slutter opp om ideen om drømmesamfunnet, men primært fordi de drives av opprøret mot det til enhver tid herskende verdenssynet.

¹⁰ Anti-dualistisk.

Utopiens grunnleggende feilslutning hva gjelder den menneskelig natur innebærer at den aldri kan oppfylles, noe som gjør at den i beste fall er drivstoff for opprøret mot det bestående.

Det misantropiske hos Cioran består også av en uttalt avvisning av den menneskelige tilstand. I aforisme/essaysamlinga *A Short History of Decay (1949)* gjør Cioran rede for et ganske så dystert syn på hva menneskets tilværelse egentlig består av. Verket er fylt av mørke spissformuleringer som i stor grad avviser menneskelivet. For Cioran er vi lite annet enn en forgjengelig kropp som uheldigvis har utviklet bevissthet. Grunnmetaforen i Ciorans verktittel leder tankene til forråtnelse og nedbryting, det er et syn på det menneskelige som omtrent like meningsfullt som kompost.

Det at man til enhver tid har makt til å avslutte lidelsen for egen hånd er for Cioran en slags trøst: «Consolation of a possible suicide widens into infinite space this realm where we are suffocating.» (Cioran 2012: 36)

Dessverre, sier Cioran, har vi i den tidlige barndom utviklet instinkter for selvoppholdelse som er sterke nok til å motstå selvmordstrangen. Dette skaper en konflikt i menneskesinnet mellom instinkter og en bevissthet som for lengst har avslørt at livet er «an infinity of emptiness». (Cioran 2012: 37). Likevel er bevisstheten om muligheten for selvmordet menneskets største frihet, en mulighet til opprør mot meningsløsheten, religionen og umulige aspirasjoner om evig varen. I selvmordsøyeblikket avviser mennesket:

heaven and earth as he rejects himself. At least he will have achieved a plenitude of freedom inaccessible to the man who keeps looking for it in the future... (Cioran 2012: 38)

Livet er, for Cioran, en tilstand av «*non-suicide*» (Cioran 2012: 19). Det er i avvisningen av seg selv og livet at mennesket har en ørliten mulighet for frihet. Denne avvisningen inkluderer en avvisning av selve menneskeheten, som for Cioran av natur er korrupperende:

Each of us is born with a share of purity, predestined to be corrupted by our commerce with mankind, by that sin against solitude. (Cioran 2012: 16)

Å ha noe med andre mennesker å gjøre er «å synde mot ensomheten». Barnets omgang med menneskeheten vil med nødvendighet utsette det for fanatisme og falske absolutter:

We kill only in the name of a god or his counterfeits: the excesses provoked by the goddess Reason, by the concept of nation, class, or race are akin to those of the Inquisition or of the Reformation. (Cioran 2012: 3)

Den eneste noenlunde levelige tilstanden er derfor en tilstand av likegyldighet (Cioran 2012: 3) som for Cioran er å foretrekke framfor ideologisk idealisme som han mener bærer i seg en overhengende fare for masse mord over ideer.

Cioran påviser både det menneskefiendtlige i utopiene, og inntar en posisjon hvor han studerer det menneskelige med vekt på de avskyelige og umulige sidene ved tilværelsen. Det er likevel en paradoksal livskraft og intensitet å spore i måten Cioran dyrker likegyldigheten og tomheten:

Yet a void that affords plenitude, a fullfilling void – does it not contain more reality than all history possesses from beginning to end? (Cioran 2015: 118)

Det kan tenkes at Cioran gleder seg slik over dette «tilfredsstillende tomrommet», fordi det er det eneste stedet som tillater total ærlighet. En ærlighet som går foran alle andre hensyn. Posisjonen hans frigjør ham i den forstand at han ved å (tilsynelatende) ikke bry seg om noe, gir seg selv muligheten til å kunne kritisere alt.

Ciorans misantropiske metode kombinerer Schopenhauers asketiske utenforposisjon og Nietzsches systematiske tvil og aggressive kritikk av alle totalforklaringer. I forordet til *History and Utopia* beskriver Eugene Thackery stilen hans som «somewhere between philosophy and poetry, the confession and the rant, ecstatic nihilism and black humor.» (Cioran 2015: vii)

Cioran stiller seg på utsiden av en menneskehet som per definisjon korrumpere hverandre. Det er derfor naturlig at han ikke ønsker å føre lidelsen videre ved å få barn. Her nærmer vi oss en misantropi som lefler med tanken på utslettelsen av menneskearten. Cioran gir uttrykk for *antinatalisme* i teksten «The Refusal to Procreate» fra *A Short History of Decay*.

the man who approaches a limit-form of detachment no longer want to perpetuate himself; he loathes surviving in someone else, to whom moreover he has nothing to transmit; the species appals him; he is a monster – and monster do not beget. (Cioran 2012: 127)

Den menneskelige tilstand er av en slik karakter at den ikke bør videreføres.¹¹ Menneskenes forbannelse er at vi er en art som er i stand til å innse at livet er meningsløst og forbundet med fortvilelse og smerte. Cioran ser menneskene som monstrøsiteter hvis høyeste utviklingstrinn er innsikt nok til å skjønne at vi ikke har noe å føre videre til våre barn. Vi må unngå å forplante oss for å spare nye generasjoner for den smertefulle opplevelsen det er å leve.

Dette er i slekt med tanker vi finner hos Petter Wessel Zapfe om antinatalismen. I Essayet «Den sidste Messias» fra 1933 uttrykker Zapfe tilsvarende dystre tanker om menneskets tilstand. Han beskriver mennesket som:

¹¹ http://antinatalist.blogg.no/1350848117_den_siste_messias_av_.html

Et brudd på selve livs-enheten, et biologisk paradoks, en uhyrlighet, en absurditet, en hypertrofi (biologisk vekst) av katastrofal natur. (Zapfe 1933)

Zapfe skriver at naturen har utstyrt det stakkars mennesket med et bevissthetsnivå som har blitt så høyt utviklet at det er i stand til å ta inn over seg mer enn dyrets instinktive liv. Han beskriver menneskearten som et absurd biologisk paradoks, som «var blitt væpnet for sterkt, ånden gjorde den ikke bare allmektig utad, den var like farlig for sin egen velferd.» (Zapfe 1933) Dyrene lever livet i nåtid, de opplever smerte og angst i øyeblikket. Menneskene er forbannet med et tankeliv som har gjort dem bevisst konsepter som fortid og framtid, som har ført med seg bevissthet om egen og andres dødelighet. Vi har blitt i stand til å anlegge perspektiver som gjør at vi kan studere vår egen eksistens' betingelser. Disse evnene, mener Zapfe, har plassert oss utenfor naturen. Mennesket har i uminnelige tider både forbannet og velsignet åndsevnene sine. Adam og Eva spiser av kunnskapens tre og kastes ut fra den paradisiske tilstanden av «rein eksistens» og blir bevisst seg selv og sin egen dødelighet:

Men som han står overfor døden som det umiddelbart neste, da fatter han også dødens vesen og den kosmiske velde i det skritt han er i ferd med å gjøre. Hans skapende fantasi bygger nye fryktelige muligheter bakom dødens teppe, og han skjønner at der ikke er tilflukt selv hos den. Og nå kan han følge omrisset av sin biologisk-kosmiske situasjon: Han er universets vergeløse fange, han oppbevares for å hjemfalle til navnløse muligheter.

Fra dette øyeblikk befinner han seg i en tilstand av kronisk panikk. (Zapfe 1933)

Denne panikken er for Zapfe et trekk alle mennesker er født med. Livet handler derfor i stor grad om å fortrenge bevisstheten om menneskenes umulige livsvilkår.

Psykiatrien arbeider ennå under den forutsetning, at det «sunne» og livsdyktige er ett med det personlig høyeste. Depresjon, «livsangst», spiseforstyrrelser o.l. gjelder uten unntagelse som kjennetegn på patologisk, syk tilstand og behandles deretter. I en rekke tilfeller er disse fenomener imidlertid bud fra en dypere og mere umiddelbar fornemmelse av livet, bitre frukter av den tankens eller følelsens genialitet, som er roten til antibiologisk tendens. Det er ikke sjelen som er syk, men beskyttelsen som enten svikter, eller avvises fordi den riktig oppfattes som forræderi mot jegets høyeste evne. (Zapfe 1933)

Zapfe mener at psykiatriens definisjon av «det sunne, livsdyktige mennesket» som normalen man prøver å bringe de syke tilbake til, er en konstruksjon som ikke tar hensyn til at mennesket er «født» til livsangst. Zapfe målbærer den misantropiske tanken om at den «sunne» egentlig bare er et resultat av effektiv fortrenkning av de mest ubehagelige innsiktene. Zapfe kategoriserer derfor store deler av den menneskelige virksomhet som ulike former for fortrenkningsmekanismer som kan spores:

helt ut i dagliglivets alminneligste formler. De danner en blandet og uoverskuelig mangfoldighet, men det synes dog berettiget å peke på minst fire hovedtyper, som naturligvis

forekommer i alle mulige kombinasjoner: isolasjon, forankring, distraksjon og sublimasjon. (Zapfe 1933)

Zapfe definerer de fleste menneskelige aktiviteter som ulike måter å fortrenge den menneskelige tragedie. Man kan velge isolasjonen, å tenke bort verden ved å fortrenge alle ubehagelige tanker. Man kan forankre verden ved å konstruere faste holdepunkter (jobb, skole, religion) i den. Man kan slippe bort fra verden ved å søke distraksjon gjennom å oppsøke stadig nye opplevelser og inntrykk. Den fjerde kategorien av fortrenning forbeholder Zapfe åndsmennesket:

Ved det fjerde panikkmiddel, sublimasjonen, spørres det snarere om en forvandling enn om en fortrenning. Ved hjelp av stilistiske eller kunstneriske evner kan selve livssmerten i visse tilfeller omsettes til opplevelsesverdi. Positive impulser trer til og utnytter ondet til sine egne formål, de fester seg da ved dets maleriske, dramatiske, heroiske, lyriske eller endog komiske side. (Zapfe 1933)

Livssmerten kan gjøres til et kunstnerisk uttrykk, noe som for Zapfe innebærer å «forvandle» det menneskelige onde ved å gi det form.

Zapfe avslutter essayet med en beskrivelse av et menneske (som han beskriver som en ny Messias) som til slutt erkjenner at det beste er å ikke reprodusere seg:

Da fremstår den mann, som først blant alle har våget å kle sin sjel naken og gi den levende hen til slektens ytterste tanke, til selve undergangens ide. En mann som har fattet livet i dets kosmiske grunn, og hvis smerte er jordens samlede smerte. Med hvilke rasende skrik skal ikke hopen i alle land kreve ham tusen ganger drept, når hans røst som en kledning slår sammen om kloden, og de selsomme budskap har lydt for første og eneste gang:

«-Verdenenes liv er en brusende flod, men jordens er en pøl og en bakevje. -

-Undergangens tegn står skrevet på Eders panne, hvor lenge vil dere stampe mot brodden?-

-Men der er én seier og én krone, og én frelse og *ett* svar.-

-Kjenn Eder selv, vær ufruktbar og la jorden bli stille etter Eder.-»

Og når han har talt dette, vil de styrte seg over ham, med tåtemakerne og jordmødrene i spissen, og begrave ham under sine negler. (Zapfe 1933)

La jorden bli stille. Det er den eneste løsningen på hvordan man frigjør den elendige menneskeheten fra den skjebnen det er å leve. Å forbli ufødt er langt å foretrekke fordi man da i det minste er garantert fravær av smerte. Den siste Messias er en Messias som også preker om frelse, men ikke som gjeninntreden i det utopiske paradiset, men som bringer det misantropiske budskapet om at menneskehetens håp ligger i å tre ut av virkeligheten ved å la nye generasjoner slippe.

Emil Cioran og Petter Wessel Zapfe beskriver en eksistensiell krise som ikke finner sin løsning fordi vi ikke kan unnslippe vår egen tilstand. Misanthropien er altså også et resultat av og et uttrykk for desperasjon og krise på vegne av menneskeheten. Antinatalismen, den endelige avslutningen av den menneskelige tilstanden, er det eneste botemidlet.

Misanthropiens mangslungenhet

Som vi har sett, brukes misantropibegrepet på ulike vis. Det fungerer fortsatt, som vi så hos Kant, som betegnelse på holdningen til noen som hater menneskeheten fordi vi stadig bryter visse moralske normer og regler. Dette arter seg som skuffelse over menneskets umoralske framferd. Misanthropen har et sett verdier menneskeheten ikke lever opp til. Misanthropen er her den skuffede utopisten som fortsatt holder fast på utopien.

For det andre kan misantropi være et uttrykk for en form for desillusjonert og eksistensiell desperasjon som ikke nødvendigvis springer ut av ondskapsfullhet, men fra et syn på umuligheten i *den menneskelige tilstand*. Misanthropi er i denne sammenhengen også knyttet til kompromissløs ærlighet. Den fullstendige ærligheten innebærer at man taler sant om alle ting. Ikke bare de tingene man vet vil såre andre, men også ærlighet overfor de aspekter ved den menneskelige tilstanden som tar tankelivet i retninger som åpenbart er ubehagelige: Død, menneskekroppens aldring, naturens brutale meningsløshet. Dette kan føre misantropen i retning av at menneskeheten bør utslettes eller forbedres. Anti-natalisme er en reaksjon på at man innser menneskekroppens skrøpeligheit og er misantropisk i sin resignerte avsky overfor menneskelivets smertefulle tilstand.

For det tredje kan misantropien ta form av anti-utopisme i den forstand at den fungerer som metode for å kritisere utopiske helhetsforklaringer. Ved å innta en misantropisk posisjon kan man skape seg en plattform av interesseløs ærlighet som kombinert med fryktløs likegyldighet fungerer som en potent metode for nådeløse angrep på og avsløring av fastlåste tanke-systemer. Dette ser vi eksempler på i Nietzsches kritikk av kristendommen og i Ciorans kritikk av utopien.

Denne filosofiske metoden kan tenkes å følges av det vi kan kalle en misantropisk stil: En aforistisk, aggressiv, raljerende stil som angriper meningsmotstandere med voldsom energi. En konfronterende subversiv form for intellektuell virksomhet som drives av hat og avsky (i alle fall tilsynelatende), noen av de kraftigste energikildene i det menneskelige repertoar.

Misantropien kan anvendes som en tankefigur som muliggjør kritikk av alt, en konstruksjon som gjør at filosofen kan nærme seg en posisjon hvor man ser alt utenfra. Dette er en meget sårbar posisjon fordi den inneholder kimen til sin egen destruksjon fordi den evige tvilen på mennesket og det menneskelige, også inkluderer faren for at kritikken bør rettes mot misantropen selv.

Denne avhandlingens anliggende i det videre er å behandle konstruksjonen av misantropiske posisjoner i litteratur. I litteraturen kan vi studere misantropien både som det misantropene kritiserer, den misantropiske tilstand i seg selv og misantropi som litterært uttrykk og stil.

4. Misanotropi i litteraturen

I dette kapitlet skal vi prøve å nærme oss ulike måter misantropien kan anvendes på i litteratur. I den første delen ser vi på noen generelle betraktninger, før vi går til litteraturen og bruker to eksempler på litterær misantropi for å nærme oss noen generelle trekk ved den misantropiske figuren i litteratur.

La oss for det første peke på at den kunstneriske anvendelsen av misantropi er vesensforskjellig fra det å *være* misantrop. Denne oppgavens mål er på ingen måte å hylle menneskehatet, det er å se på anvendelsen av det i litteratur. Det er åpenbart fortsatt mulig å lese misantroper i litteratur, slik man ofte gjør i barnelitteraturen, som eksempler på ondskapsfulle eller villfarne eksistenser som enten må bekjempes eller forstås og føres tilbake til folden av gode og sunne mennesker. Selv om det er vanlig å gjøre det, er det lite hensiktsmessig i vår sammenheng å bedrive moralsk fordømmelse ved å beskyldte fiktive karakterer for å inneha den ene eller den andre egenskapen. Vi er i denne delen interesserte i å studere den litterære misantropiens kunstneriske potensial.

Den amerikanske litteraturprofessoren, Daniel Cottom, studerer misantropi og kunst i boka *Unhuman Culture* fra 2006. Cottom er opptatt av at misantropen, som figur, ikke kategorisk bør avvises som destruktiv og ond. For ham skaper misantropien en del muligheter som viser seg å være fruktbare i kunsten.

Cottom knytter den litterære misantropiske figuren til tanker om menneskets unike evne til å skape seg selv i kunst:

For Timon in the second century as for Dorian Gray in the late nineteenth, the misanthrope is a figure of art defined through a recognition of humanity as the aesthetic species. Humanity is the species betrayed by art, in both senses of that word: the species at once revealed and undone through the agency of art. [...] It situates us on the very boundary of culture, there and where it and we are being made, artfully. (Cottom 2006: 150)

Mennesket er, ifølge Daniel Cottom, «den estetiske arten», men også den arten som «svikes» av kunsten. Mennesket er den eneste arten som er i stand til å lage fiktive representasjoner av mulige eksistenser. Dette setter oss i stand til å reflektere rundt den menneskelige tilstanden, en evne som kanskje fremfor noe er drivkraften i den menneskelige kreativitet og oppfinnsomhet. Men som vi også har sett hos Peter Wessel Zapfe, er dette utfordrende fordi denne evnen også inkluderer evne til å reflektere over fremtidig smerte og død. I motsetning til instinktdrevne dyrearter som bare *er*, «skaper» mennesket seg selv gjennom konstruksjonen av fortellinger om hvem vi er og hva slags mening vår eksistens har.

Den litterære misantropen er en figur som derfor skaper muligheter for å tematisere visse måter å se verden på. Misantropens blikk er avhumaniserende i den forstand at avsky skaper avstand og utenforskap, misantropen vil derfor ofte konstrueres som en betrakter og en fortolker av det menneskelige. I den forstand forholder han seg til menneskeheten som om den var et kunstverk. Cottom refererer til legenden om misantropen Timon, som i Lucians versjon, sviktes av sine venner noe som fører til at han avsvirger all kontakt med menneskeheten og uttaler: «In short, they shall be no more than statues of stone og bronze to me.» (Cottom 2006: 149) Fra denne desillusjonerte posisjonen, påpeker Cottom, *ser* Timon menneskene på en annen måte. Han behandler ikke lenger de andre som mennesker, men som kunstobjekter: «To regard others as artworks is to treat them unhuman and in doing so to establish one's own unhuman nature.» (Cottom 2006: 149) I dette ligger det en tanke om at ved å betrakte mennesket som kunst, omgjør vi det til et objekt som uttrykker noe. Samtidig forvandles betrakteren fordi han blir en fortolker. Idet menneskeheten omgjøres til «statuer» flyttes de over i en kunstsfære og kan potensielt vurderes uten empatiske hensyn. Denne måten å betrakte mennesket gjennom et kunstblikk, er derfor potensielt misantropisk.

Den litterære konstruksjonen av misantropi har potensial til å ta leseren med til kulturens grenseland og konstruere en plattform (om enn noe vaklevoren) for å anlegge et utenfrablikk. Et blikk som i noen grad er frigjort fra den «virkelige» verdens støy. Cottom referer til Schopenhauer, som konkluderer med at:

to be alive and human is of necessity to be misanthropic [...] The only exception to this rule, as he [Schopenhauer] saw it, were those who have completely renounced the will to live and so may look upon things from the viewpoint of the dead. For these saintly or ascetic sorts, Schopenhauer said, the world is like an artwork. At certain moments, as we loose ourselves in beauty, human beings in general may also see the world in this way. (Cottom 2006: 150)

For Schopenhauer, som vi har sett, handlet dette om å distansere seg fra livsviljens destruktive kraft for å finne en posisjon å se fra. Hans misantropi handlet i stor grad om innsikten i livets umulighet. Schopenhauer ser en slags mulighet i å avsvirge viljen til liv og i det virkelige liv se verden som kunst. Misantropen er den figuren i kunsten som ofte har avsvirget alle bånd til menneskelivet, og kan derfor potensielt bidra med en litterær posisjon som minner om det å se verden fra «de dødes synsvinkel». Det å anlegge et misantropisk blikk på verden kan derfor sammenlignes med å behandle verdens fenomener, inkludert menneskene, som kunstobjekter. Misantropens litterære potensial ligger i at han både er figuren som utøver hatet mot mennesker, men også er den som er i stand til å «se» de samme menneskene.

Daniel Cottom ser et stort potensial i misantropiens kunstneriske kraft. I *Unhuman Culture* stiller han dette spørsmålet: «*Knowing what we know of the history of humanity, who can fail to realize that the trope of misanthropy is the hope of society?*» (Cottom 2006: 150)

Dette framstår ved første øyekast som ganske underlig. Mener Cottom at samfunnets store håp ligger i menneskehatet? Vi må merke oss at det er snakk om *tropen* misantropi, ikke menneskehat i seg selv, men den retoriske anvendelsen av misantropi i kunsten som for Cottom utgjør dette håpet:

The misanthrope's aesthetic nature is symbolized above all by his presentation as an extreme and exceptional figure. [...] Through the figure of the misanthrope we are impressed with what Jean-Luc Nancy calls the exposition of the community: the spacing of singularities, or alterity, in society. The excommunication of the misanthrope by society, or vice-versa, exposes the fallacy that community is founded on communication. As with Schopenhauers principium individuationis we see instead the constitutive and ultimately incommunicable role of dissension in all things. (Cottom: 2006: 151)

Håpet, slik Cottom ser det, ligger altså i misantropens estetiske funksjon. For det første som en figur som ved å være den utstøtte «ekstreme og eksepsjonelle figuren», er i stand til interesseløs og nådeløs avvisning av samtidige sannheter. Ifølge Cottom har misantropen potensial til å fungere kritisk fordi figuren gir oss muligheter til en nådeløst ærlig granskning av alt vi tar for gitt. Misantropen appellerer til oss fordi hans tilsynelatende ekstreme posisjon setter ham i stand til å frigjøre seg fra hemninger knytta til den trange definisjonen av «normalitet» og uten hemninger gå løs på fellesverdier. Den misantropiske stilen henter energi gjennom avsky og ærlighet noe som gjør en menneskehatende karakter til en konstruksjon som er i stand til å «røske opp i» vanetenkning.

Misantropen fungerer også som en skikkelse som i seg selv viser fram en grunnleggende sårbarhet fordi han i sin kritikk også rammer seg selv og derfor tematiserer usikkerheten i hva det menneskelige er. Misantropen representerer de sidene ved oss selv vi ofte fortrenger, og er en figur som ikke bare «avslører» samfunnet og verden som mindre harmonisk enn det vi ofte innbiller oss at det er, men som samtidig sier noe om at menneskets mørke sider ikke er så eksepsjonelt og uvanlig som vi kanskje innbiller oss. Det misantropiske er en naturlig del av det menneskelige feltet:

«We pretend that the misanthrope is an unusual figure in the same way we pretend that peace within and among nations is the normal state of affairs in relation to which all outbreaks of violence are deviations, mistakes og surprises. In other words the misanthrope is an abnormal figure in the same sense in which it is normal to name a military campaign «Operation Infinite Justice.»» (Cottom 2006: 151-152)

Den misantropiske karakteren inneholder et håp fordi det i denne litterære figuren er mulig å konstruere et blikk som sier noe om det artifisielle i måten vi konstruerer fortellinger om verden på. Man oppfatter ofte misantropen som en ekstrem skikkelse som står i motsetning til «det normale». Cottom mener at det forholder seg annerledes:

Contrary to the conventional understanding of this figure, an understanding that always serves to foreclose any questions about humanity, the opposite of the misanthrope is not the well-adjusted member of society. The opposite of this figure is the utopia: the totalitarian state in which art, no longer allowed to be misanthropic, is compelled to be healthy, satisfied, fully human. (Cottom 2006: 156)

Det motsatte av den misantropiske figuren er ikke den velfungerende samfunnsborgeren, men det er utopiens umulige og totalitære menneskeideal. Utopien er like konstruert som misantropien, det utopiske stedet er alltid fiksjon. Misantropiens funksjon i kunsten er å fungere som motsats til ulike ideologiske fiksjoners farlige verdensbilder:

With misanthropy as with art, in this case as in others, we are likely to speak of commitment to the ideal even as we conceive of it in terms of alienation, uncompromising criticism, or the assertion of radical individualism in the face of pressures for conformity. Like Alceste, Aylmer and Ahab are demonically sincere they make sincerity a transcendental value. (Cottom 2006: 156)

Cottom betegner misantropiske karakterer som «demonisk ærlige». De gjør kompromissløs ærlighet til noe transcendentalt. Misantropien som fiksjon og kunstnerisk grep kan derfor ha som funksjon å slå sprekker i ensrettende tankemønstre og ideologier.

Den amerikanske litteraturprofessoren Gary Saul Morson diskuterer litterær misantropi i artikkelen «Misanthology» fra 1996. I artikkelen argumenterer han for at det misantropiske i kunsten kan brukes som grunnlag for et misantropologisk studium av menneskenes forbannede natur. Dette handler om noe av det samme som Cottom trekker fram. Ved å anerkjenne menneskelig svakhet som noe iboende, fjerner vi oss fra de ensrettende ideologienes umulige verdensbilde.

For Morson er *misanthropologien* er et filosofisk tankesett som bruker systematisk tvil og mistenksomhet som metode. Han stiller seg tvilende til kategorisk og teoretisk tenkning: «*misanthology depends on phronesis (practical reasoning) rather than episteme (theoretical grasp).*» (Morson 1996: 61) Morson vektlegger også det anti-utopiske dimensjonen:

Misanthology is deeply anti-utopian, in part because of its disbelief in timeless, theoretically driven solutions, and in part because, like misanthropy, it has a keen sense of human perversity. (Morson 1996: 61)

Utopisten mister de skitne, desperate og håpløse sidene ved det menneskelige av syne og setter seg fast i en teoridrevet verdensforståelse. Dette poenget er det samme som vi finner hos Emil Cioran, tendensen til å forstå mennesket innenfor rammene av abstrakte teorier skaper urealistiske idealmennesker. Man kan derfor si at det er innenfor utopien at man i størst grad behandler mennesket som kunstobjekt, det utopiske mennesket *er* fiktivt. Misantropens rolle er å knuse illusjonen om idealmennesket.

What if one argues that evil does not exist not because God or the social are something less than all-powerful, but because they're not all that good? [...] Perhaps our evil, as well as our good, derives in large part from our fundamentally social nature?» (Morson 1996: 59)

Morsons misantropologi tar avstand fra misantropi i seg selv: «*Misanthropy is itself one of the human vices studied by misanthropology*» (Morson 1996: 59). Men han løfter likevel fram den misantropiske posisjonens kritiske potensial i litteraturen. Årsaken til dette er at den litterære misantropen, uansett hvor hatefull han måtte være, i det minste er i stand til å forholde seg til menneskets uslere sider. Ved å tematisere misantropi i litteraturen kan man tvinge leseren inn i misantropologens posisjon og muligens spore til refleksjon rundt visse aspekter ved hva som karakteriserer det menneskelige.

Denne effekten oppnås ved å bruke den litterære misantropen som en mulighet til å konstruere visse måter å «se» seg selv og andre på. I romanene til Dostojevski finner Morson at dette skjer ved at den menneskelige elendighet alltid gis et publikum:

suffering, shame, torture, and death usually take place before a crowd of spectators, who indulge in the quintessential act of gaping. In Dostojevski, the first sign of our essential sociality is that we are all voyeurs. In his scandalous scenes, the spectators stare at a sufferer, who in turn watches how they watch him. (Morson 1996: 63)

Morson finner en romankunst som tematiserer hvordan mennesket betrakter egen og andres mørke øyeblikk ved å konstruere flere potensielle steder å se og vurdere det fortalte fra. Den lidende betrakter, og er bevisst hvordan han blir betraktet av en tilskuermasse. Denne konstruksjonen av ulike blikk i romankunsten er ikke nødvendigvis noe misantropisk, men vi kan tenke oss, som Morson gjør, at dette er en måte å invitere leseren inn i en litterær kompleksitet som innebærer at vi ikke kan forholde oss til absolutter, men pent må forholde oss til en usikkerhet knytta til hvordan noe framstilles.

Morson finner også at menneskets mørke sider får sitt uttrykk på en helt spesiell måte fordi vi, ulikt dyrene, er i stand til reflektere rundt årsakene til at vi handler og til hvordan andre ser disse handlingene. På et vis er vi mer ekstreme fordi vi er i stand til å gjøre vold til en

nødvendig del av en større fortelling for eksempel om nasjonen, Gud eller et hvilket som helst framtidsscenario. Morson siterer Brødrene Karamasov for å utlede dette poenget:

“A beast can never be so cruel as a man, so artistically cruel. The tiger only tears and gnaws, that’s all he can do.”(BK 283) Unlike the turks in the Balkans wars, tigers do not slowly torture babies before the mothers’ eyes – “doing it before the mother’s eyes was what gave the zest to the amusement”(BK 283)” (Dostojevski i Morson 1996: 67)

Menneskets grusomme handlinger, blir mer grusomme enn dyrets, fordi vi har en tendens til å plassere vår ondskap inn i narrativer som gjør oss til helter som utrydder avhumaniserte fiender på stadig mer kreativt vis. Gleden ved å vise fram volden, gjør handlingen innstudert og voldsutøveren må gå inn i en rolle som krever bevissthet rundt hvordan han skal sees av andre. Tyrkernes handlinger på Balkan handler, på samme vis som de fleste andre historiske grusomheter, om hvordan ekstrem vold gjøres nødvendig fordi den bereder grunnen for en fremtidig utopi. Vi er i stand til å rettferdiggjøre ondskaper gjennom å konstruere oss selv som helter i en utopisk fortelling hvor andre mennesker avhumaniseres fordi de ikke lever opp til en umulig idealistisk konstruksjon. Noe som også betyr at et menneske som drømmer om et utopisk idealsamfunn, og gjennom dette ønsker det beste for menneskeheten, kan være i stand til å begå uhyrligheter mot mennesker som står i veien for utopien.

Misantropologien som litterær metode fungerer, ifølge Morson, som en «øyeåpner» i den forstand at studiet av mennesket i litteraturen ikke blir et studium som forkvakles av idealistiske vrangforestillinger, men et studium som er fullt klar over at mennesket besitter potensiale til å gjøre det onde på en måte som ingen andre vesener på denne kloden er i stand til. Menneskets massemyrderier utføres alltid innenfor ideologiske fellesskap som sammen utvikler en fortelling om nødvendigheten av å utrydde de som ikke passer inn.

Morson finner i Dostojevskis *Idioten* en tematisering av det gjennomført uselviske og kjærlighetsfylte blikket på andre mennesker. Han beskriver en sekvens hvor en mor ser sitt barn smile for første gang. Dette er, ifølge Morson, på samme vis som tendensen til ondskap, et menneskelig trekk, og det er derfor:

An attempt to express something primordially human: the mother’s gaze. The child’s first smile is the gaze returned. (Morson 1996: 70)

Det er dette som skiller misantropologien fra den rene misantropien, rett og slett fordi den også bærer i seg tanken om at mennesket rett nok har evnen til glede over andres elendighet, men også har evnen til å se hverandre med rein, uselvisk kjærlighet:

The mother’s gaze is commonplace and ordinary; it has far reaching but undramatic effects; it is to be valued without thought of any specific goal. It lies outside of our stories, or belong to

stories that fit no comprehensive narrative. Philosophers go wrong when they try to construct an essential story of mankind, because such a story must either be sentimental or misanthropic. Such histories draw their power and interest from the repulsive parts of our social nature (Morson 1996: 70-71)

Morsons blikk på sitt barn er like vanlig som det er spesielt. Ifølge Morson er dette et blikk som kan minne oss på at det finnes situasjoner mellom mennesker som vanskelig kan beskrives som annet enn et uttrykk for gjensidig godhet.

Morson peker derfor på litteraturen som en kunstform som kan behandle hvordan menneskets ulike egenskaper spilles ut i sosiale kontekster:

Precisely because both our best and worst impulses are social, they get confused, and we somehow decide that one motive (usually the worst) must have been the real one. And so we oversimplify our intentions, by unifying them and by reducing a process to a mere exfoliation of a single originary purpose. In fact, our intentions are processual and our social selves intertwine irreducibly different impulses. (Morson 1996: 65)

Mennesket står, ifølge Morson, i fare for å forenkle komplekse, sosiale prosesser slik at man finner for enkle årsaker til egne og andres handlinger. Han er også opptatt av hvordan menneskets dårlige sider, på samme vis som de gode, forsterkes i ulike typer fellesskap. Dette handler om hvordan vi vårt blikk på oss selv og de andre formes gjennom påvirkninger fra de sosiale fortellingene som finnes i omgivelsene våre.

Den misantropiske figuren i litteraturen har potensial til å kunne si oss noe om dette. En litteratur som tematiserer den menneskelige misantropi trenger derfor å ta opp i seg den sosiale kompleksiteten som er grunnlaget for dannelsen av menneskelig identitet. Dette gjøres, ifølge Morson, ved en fortellerteknikk som åpner for å se de samme fenomenene i det fortalte fra flere perspektiver. Dette kan potensielt avsløre de mekanismene som er med på å konstruere måten mennesker ser andre på. Et misantropologisk studium av litteraturen handler i så fall om å studere konstruksjonen av det misantropiske blikket på andre mennesker som noe sosialt og som noe som foregår ved at blikket påvirkes av de fortellingene ethvert menneske til enhver tid forstår seg selv innenfor.

***Gullivers reiser* – en parodi på utopien**

Gullivers reiser (1726) av Jonathan Swift er et eksempel på litterær behandling av misantropi. Gary Saul Morson diskuterer romanen med utgangspunkt i den misantropiske holdningen Gulliver utvikler som følge av innsiktene han skaffer seg i møtene med ulike folkeslag på reisene sine. Morson trekker i likhet med Kant, fram protagonistens hang til utopisk tenkning som årsak til at han gradvis utvikler misantropiske holdninger:

Swift presents Gulliver as a utopian who becomes disillusioned and eventually misanthropic, a process to be expected of all utopian dreamers. «For all these filthy Yahoos, although there were few greater lovers of mankind, at that time, than myself, yet I never saw any sensible being so detestable on all accounts.»(GT¹² 452) (Morson 1996: 60)

Gulliver reiser ut fra England med en sterk kjærlighet til nasjonen, og det engelske folk. Denne kjærligheten utfordres og avsløres som gal fordi møtet med andre intelligente arters skikker og tanker endrer måten Gulliver ser hjemlandet på. Morson trekker fram en annen passasje fra hvor Gulliver har kommet til landet Brobdingnag, kjempenes land, hvor han i en samtale med landets konge priser sitt hjemland blant annet ved å skryte av hvor flinke de er til å lage våpen og kanoner. Lovprisningen møter hoderysting fra kjempenes konge som brister Gullivers illusjoner gjennom å karakterisere de bittesmå engelskmennene slik:

«the bulk of your natives to be the most pernicious litte race of vermin that nature ever suffered to crawl upon the surface of the eart.» (Swift i Morson 1996: 60)

Kjempens blikk på England åpner romanen for å gjøre engelskmenneskene til gjenstand for et misantropisk blikk. I følge Morson lærer Gulliver å betrakte sine menneskelige medborgere med både moralsk og fysisk avsky. Moralsk avsky ved at de engelske skikkene han tidligere var så stolt av blir avslørt, og fysisk fordi hans egen kropp kommer til kort sammenlignet med de andre rasene han møter. Undervakre kjempekvinner ydmyker ham ved å sette ham på fanget, pipestemmen hans vekker allmenn latter. Den rasen som ligner mennesket mest, Yahooenes, framstår som avskyelige driftsvesener sammenlignet med Houyhnhnmenes (hestefolkets) gjennomførte rasjonalitet. Gullivers konklusjon er at de menneskene han tidligere så for å være de beste, hadde langt igjen før de var i nærheten av å nå opp til de nye standardene han seinere legger seg til med.

Gullivers misantropi gjør også ham til en delvis latterlig figur. Fortellerinstansen viser oss en karakter som stiller absurde krav til at samfunnet skal forandres på grunn av at han har skrevet en bok som avslører deres utilstrekkelige moral:

«I cannot learn that my book hath produced one single effect according to my intentions. And it must be owned that seven months were a sufficient time to correct every vice and folly to which Yahoos are subject.» (Swift i Morson 1996: 61)

Kravet om total reformasjon av samfunnet i løpet av sju måneder, oppfattes av leseren som absurd, og kan lede til at man avviser Gulliver som en forunderlig skrue som minner om en rallende landsbyidiots budskap om total omvendelse. Gulliver konstruerer en ny utopi

¹² GT er Morsons referanse til *Gulliver's Travels*.

gjennom sine reviderte krav til menneskelig reform. Det er hans gjeninntreden i utopien som gjør ham virkelig latterlig.

I essaysamlingen *History and Utopia* fra 1960 leser Emil Cioran *Gullivers reiser* som et angrep på hele den utopiske litteraturen og hyller den for det fordi han mener den utopiske framstillingen av menneskelivet produserer et idealmenneske uten noen som helst rot i virkeligheten. Man trenger derfor litteratur som angriper tanker om idealmennesker og idealsamfunn rett og slett fordi slike samfunn ikke finnes. Cioran mener derfor at:

The only readable utopias are the false ones, the ones that, written in a spirit of entertainment or misanthropy, prefigure or recall Gulliver's Travels, that Bible of the disabused, quintessence of nonchimeral visions, a utopia without hope. By his sarcasms, Swift undeceived a genre to the point of destroying it. (Cioran 2015: 83)

Det er med andre ord parodien på utopien som er viktig, og denne parodien konstrueres gjennom å framstille ulike aspekter ved det fortalte gjennom blick preget av misantropi og avsky. I *Gullivers reiser* ser vi at parodien på det utopiske spiller seg ut på flere nivåer i teksten. Illusjonen om den engelske fortrefeligheten raseres gjennom de andre folkeslagene(artenes) blick, Gulliver framstår selv som latterlig fordi han fortsatt ikke innser at menneskeheten som sådan ikke kan tvinges inn i nye fiktive utopiske tilstander, men forblir desillusjonert i sitt hat mot menneskeheten.

Den misantropiske karakteren unngår det endelige, og vil derfor med nødvendighet vanskelig kunne defineres og gripes. I *Gullivers reiser* ser vi at det i litteraturen konstrueres ulike nivåer som stadig skaper nye mulige måter å betrakte karakteren. Gulliver er både den som betrakter, og den som blir betraktet. Gulliver «ser» England med nye øyne etter å ha sett andre arter og kulturers levesett. Samtidig betraktes Gulliver av sine medkarakterer, og av fortellerinstansen som viser fram for leseren den stormannsgale idéen om at en bok skal være nok til å forandre hele nasjonen.

På tross av Gullivers ugripbarhet kan man påstå at denne litterære figuren kan sies å målbære samfunnskritikk fordi det misantropiske utenfrablikket som skapes i litteratur er en effektiv måte å studere svakheter ved det menneskelige. Det kan også virke som om romanens fortellerteknikk er preget av konstruksjonen av mange mulige måter å oppfatte det fortalte på, noe som gir en indre dynamikk som unndrar seg utopiske totalforklaringer. Vi finner noe av den samme teknikken i *Muligheten av en øy* av Michel Hoellebecq.

Muligheten av en øy – hat, kynisme og eksistensiell tomhet er jo litt morsomt også

Den franske forfatteren Michel Hoellebecq har i romankunsten sin produsert flere misantropiske skikkelser. Han har de siste årene vært en meget omdiskutert skikkelse i fransk offentlighet. Kanskje mest på grunn av islamkritikken og fordi han har blitt beskyldt for å forsvare høyresideposisjoner på innvandringsfeltet. Nå skal vi passe oss for å blande forfatteren og karakterene hans, men det er et faktum at mange av karakterene hans preges av den gjennomførte kynismen man kan finne for eksempel hos Camus' Mersault, men som i sterkere grad uttrykker avsky overfor fenomener i sin egen samtid. I Hoellebecqs romankunst finner vi et oppgjør med de fleste posisjoner. Religionskritikken er tydelig. I tillegg målbærer romanene hans også en klar kritikk av sekstiåtteropprørets ideologi.

Matias Faldbakken har blitt lest sammen med Hoellebecq tidligere, blant annet av Kristin Buvik Sivertsen som studerte det affektive i litteraturen. Det er åpenbart et slektskap mellom forfatterne i den forstand at uttrykket er kynisk, tematisk røft både hva gjelder seksualitet og vold, men også, forunderlig nok, ganske morsomt. Hoellebecqs karakterer møter, i likhet med Faldbakkens, verden med en misantropisk kynisme som noen ganger er ubehagelig, men som ofte framstår som parodisk og underholdende. Samtidig vil jeg hevde at både Faldbakken og Hoellebecq alltid tangerer dypt alvorlige menneskelige problemstillinger. Veien fra latter til eksistensiell krise er aldri lang.

Vi skal gjøre en kort lesning av Hoellebecqs roman *Muligheten av en øy* fra 2005. Her skildres et framtidssamfunn hvor utvalgte medlemmer i en transhumanistisk sekt har tatt i bruk avansert bioteknologi og skapt en ny menneskerase hvis individer er klonede og forbedrede utgaver av personer som en gang var mennesker. De klonede nymenneskene har fått andre egenskaper. Følelsesspekteret har blitt redusert, seksualdriften nesten utradert og de bor én og én i festningaktige boliger.

Komikeren Daniel er en av disse menneskene som har fått et slags evig liv gjennom kloning. Romanen er konstruert rundt selvbiografier som ulike utgaver av Daniel fører i pennen. Romanens nåtidsplan ligger 24-25 generasjoner inn i framtida. Karakteren Daniel, i likhet med Gulliver, konstrueres gjennom at romanen konstruerer narrative nivåer. Daniel 1, originalen, forteller om sin tilværelse i Frankrike rundt år 2000. Gjennom blikket til de klonede utgavene av Daniel ser vi menneskeheten fra perspektivet til en annen art. Klonene Daniel 24 og 25 kommenterer sine egne tilværelser samtidig som de reflekterer over sin stamfars liv.

Romanen tar i bruk ulike varianter av den misantropiske figuren. Daniel11 hater både seg selv og menneskeheten. Denne posisjonen gjør figuren brukbar som kritisk redskap. Hatet og kynismen i Daniels blikk på verden gir mulighet for å drive energiske angrep på mange aspekter ved av samfunnets og kulturfeltets gjeldende normsystemer. Slik reflekterer han rundt virksomheten som overskridende og kontroversiell komiker:

den store fordelen med komikeryrket, og generelt sett med en humoristisk innstilling til livet i sin alminnelighet er at man ustraffet kan oppføre seg som en drittsekk... (Hoellebecq 2006: 22)

Daniel mener at hans største talent som komiker er total ærlighet, noe som viser seg i en fullstendig usentimental måte å betrakte menneskene på. Han lar seg ikke en gang bevege videre av sønnens selvmord:

Han var like dum som moren sin, og like ondskapsfull som faren. Bortgangen hans var langt fra noen katastrofe; mennesker som han klarer man seg godt foruten. (Hoellebecq 2006: 27)

Han overraskes over at selv om han forteller misogyne vitser som: «Vet du hva man kaller fett rundt vagina? – En kvinne» (Hoellebecq 2006: 22) blir han oppfattet som humanist og skarp samfunnskritiker med gode kritikker i kvinnemagasiner som Elle og Telerama. Dette på tross at han framstiller seg selv som en gjennomført kyniker som gir fullstendig blaffen i menneskerettighetene. Humoren hans blir gradvis mer og mer avhumaniserende, og etter hvert også med en tydelig «høyre-anarkistisk» tendens. (Hoellebecq 2006: 53) Daniel undrer seg over at kulturskribentene lar ham fortsette med virksomheten sin uten å peke på det åpenbart antimenneskelige i den komiske virksomheten hans, og han påpeker at de eneste kulturuttrykkene som fikk offentlig finansiering og omtale i seriøse medier, var de «som på en eller annen måte forsvarte ondskaper, eller i hvert fall stilte seg kritisk til det man med en klisjé kan kalle «de tradisjonelle verdiene.» (Hoellebecq 2006: 46) Disse mediene, mener Daniel, blir nærmest rituelle i sin feiring av:

Denne gjentatte dødsdommen over moralen [som] var blitt et slags offerritual som skulle bekrefte denne gruppens rådende verdier. (Hoellebecq 2006: 46)

Her kjenner vi igjen problemstillinger vi skal se finnes i *Skandinavisk misantropi*. Her parodieres en kulturoffentlighet som har gått seg fast i en ensidig tanke om at overskridelse med nødvendighet innebærer humanistisk samfunnskritikk. Dette medfører en paradoksalt feiring av menneskehat som progressiv samfunnskritikk. Offentligheten akademiserer Daniels nedrighet fordi det å moralisere har blitt umulig. Man har stivnet innenfor rammene av sekstitallets opprørsetetikk og klarer ikke lenger å skille kritikk av det bestående fra reaksjonær hets.

I begynnelsen finner Daniel en viss glede over å utøve yrket sitt, men etter hvert utvikler han et stadig sterkere ubehag over andre mennesker. Til slutt frastøtes han av latter:

Det var rett og slett latteren jeg ikke tålte lenger, selve latterens uttrykk, det plutselige forvrengte, deformerte oppsynet som et lite øyeblikk fratar det menneskelige ansikt all verdighet. Det at mennesket ler, at det er den eneste arten i dyreriket som framviser denne redselsfulle ansiktsabnormiteten, innebærer samtidig at det er det eneste dyret som klarer å komme opp på det forferdelige nivået der det ikke lenger er drevet av naturlig egoisme, men av grusomhet. (Hoellebecq 2006: 55)

Hva er det så ved latteren som gjør den til uttrykk for menneskets grusomhet? Daniels karriere som komiker har basert seg på menneskets evne til å le *av* andres tilkortkommenhet. Til å glede seg over for eksempel oppdeling av et gissel, misogyni og rasisme. Humor kan være avhumaniserende og misantropisk. For Daniel har humoren den funksjonen at den omformer menneskets brutalitet:

Akkurat som den revolusjonære greide humoristen å ta inn over seg brutaliteten i verden, og svarte også med skjerpet brutalitet. Men humoristen prøvde ikke å forandre verden, humoristen prøvde å gjøre den levelig ved å omforme volden, som var en nødvendig del av enhver revolusjonær handling, til latter [...] Jeg skånte verden for de smertefulle og unødvendige revolusjonene for roten til alt det onde lå i biologien (Hoellebecq 2006: 143)

Vi kjenner igjen Zapfes åndsmenneske som forvandler den menneskelige ulykke ved å forvandle det til noe annet. Humoristens omforming av vold innebærer å gi den et annet uttrykk, et verbalt uttrykk, eller ved å ufarliggjøre volden gjennom slapstick. Den revolusjonære veien, altså forsøket på å gjøre verden bedre gjennom å erstatte ett politisk system med et annet er nødvendigvis voldelig. Men er, ifølge Daniel, uansett en ufarbar vei fordi kilden til ondskapen ligger i den menneskelige biologien.

Et annet trekk som dominerer Daniel 1s biografi er en dyp eksistensialistisk uro og selvhat knytta til egen aldring og død. Romanen skildrer et samfunn som desperat dyrker ungdom, og hvor tanker om alderdom fortrenses fullstendig. Dette behandles særlig gjennom skildringene av kjærlighetsforholdet til magasinredaktøren, Isabelle. Magasinet hennes heter *Lolita* hvis forretningside er å promovere «en ungdomstid uten grenser.» (Hoellebecq 2006: 39) Målet med utgivelsen er å omskape franske forbrukere i alle aldre til «evige kids» som uten ironi dyrker tenåringsstilen. Isabelle knekker sammen under presset om å opprettholde ungdommeligheten. Etter at hun fyller førti, får hun en krise og forlater Daniel 1 fordi hun ikke lenger føler seg attraktiv nok. Til slutt ender hun opp som morfinist i sin mors leilighet i Paris.

Alderdomstabuet tematiseres også gjennom Daniel 1s forhold til den 22 år gamle Esther. Daniel 1 er 47 år og finner ut at han representerer det siste tabu i en fullstendig seksuelt frigjort

verden. Han er gammel: «I den moderne verden kunne man drive med partnerbytte og SM, man kunne være bi, transseksuell, zoofil, men det var forbudt å være *gammel*.» (Hoellebecq 2006: 192) Ved å være 47 år gammel representerer han den siste grensa for perversjon, han er ikke annet enn et objekt for en tjuetoårings seksuelle grensesprengning. Daniels misantropi rettes mot ham selv fordi han lever i et samfunn som har utviklet avsky for den aldrende menneskekroppen.

Daniel 1 er en litterær figur som opererer innenfor en samtid hvor helhetsforklaringer ikke lenger er gyldige. Modernistenes demaskering av det gamle samfunnet, som «løste opp» de gamle strukturene var et resultat av et misantropisk angrep på de gamle utopiene basert på religiøs sedvane. Problemet oppstår idet modernistene skal prøve å tenke seg et nytt byggverk på tuftene av det gamle. For å erstatte de religiøse og aristokratiske helhetsforklaringene de har revet ned, finner mange modernister veien inn i nye utopier som fascisme, kommunisme eller anarkisme. I *Muligheten av en øy* driver den misantropiske og desillusjonerte billedstormeren, Daniel, inn i en blanding av en religiøs sekt og høyteknologisk vitenskapelig prosjekt. En utopi som viser seg å oppløse fellesskapet mellom mennesker. De eksistensielle problemene knytta til denne tilstanden er de samme Faldbakkens karakterer strir med i *Skandinavisk misantropi*.

Romanens misantropi antar en annen form når menneskeheten, som på romanens nåtidsplan en gang i framtida, har gjennomgått sivilisasjonskollaps og befinner seg på steinaldernivå i jeger- og sankerflokker, observeres gjennom blikket til nymenneskene:

Se de små skapningene som beveger seg i det fjerne, se det er mennesker. I det svinnende dagslyset ser jeg uten sorg hvordan denne arten forsvinner. [...]Jeg føler ingen medlidenhet overfor dem, ingen form for tilhørighet, for meg er de bare helt vanlige aper, bortsett fra at de er mer intelligente, og dermed farligere. Det hender jeg låser opp døra i gjerdet for å redde en kanin eller en omstreifende hund, men aldri et menneske. (Hoellebecq 2006: 25)

Det klonede nymennesket inntar en posisjon overfor menneskeheten som minner som Emil Ciorans tilstand av total likegyldighet. Nymenneskene i romanen er transhumanistiske misantroper. Daniel 24 er en litterær figur som ikke er fanget i det menneskelige, som hans stamfar Daniel 1, og som kan brukes til å studere mennesket utenfra og skape litterært spillerom for å dissekere menneskelig praksis. Klonene er litterære konstruksjoner som skaper muligheten til å se menneskene med et utenfrablick uten menneskelighet. Noe som i denne romanen gjør at menneskene blir vurdert som primitive driftsvesener. Hvilket vi åpenbart også er. Men mangelen på menneskelighet i blikket som ser menneskearten, har også sin årsak i at den nye arten som ser, har mistet noe vesentlig. Det misantropiske er altså både et

ondskapsfullt blikk, samtidig som det åpner for en litterær behandling av misantropiske trekk ved menneskeheten den ser på.

Nymenneskene i *Muligheten av en øy* har tatt steget inn i en utopi som legger alt håp i et fremtidig samfunn der teknologiske forbedringer av menneskeslekten skal føre fram til en tilstand av lykke. De har med andre ord trådt inn i en isolert tilstand som minner om Schopenhauers idealtilstand; Et sted fra hvor man kan observere verden som om man er død. Men man mister altså muligheten til å se verden som om man er levende.

Utopien de lever i, er derfor også et eksempel på Emil Ciorans «falske utopi» siden det lovede utopiske lykkelandet ikke har blitt realisert. Klonene framstår som tomme eksistenser som har fått evig ungdom, men ingenting å bruke den unge kroppen til ut over det å eksistere uten smerte: «Vi har vendt bort fra nytelsens vei, uten at vi har funnet noe å erstatte den med.» (Hoellebecq 2006: 41) Klonene mangler ikke bare følelsesregistret som er nødvendig for å skjønne noe av menneskehetens kvaler, de mangler også et register for å skjønne noe av menneskehetens gleder.

Den litterære misantropen – en anvendelig figur

Som vi har sett, trenger man ikke å behandle den litterære misantropen som et utskudd fordi figurens holdninger og virksomhet bryter med vår oppfatning av hva som er god eller dårlig moral. Den misantropiske figuren tilbyr isteden noen muligheter i kunsten. Studiet av misantropisk litteratur vil derfor være studiet av avskyen mot det menneskelige både som en svakhet hos den misantropiske figuren, men også et studium som vurderer hvordan litteraturen behandler de fenomenene som framkaller avskyen.

De ulike karakterene vi har behandlet, er misantroper på ulikt vis. Gulliver utvikler utopiske posisjoner og framstår som desillusjonerte menneskehatere fordi menneskeheten ikke er i stand til å forbedre seg. Dersom man skal følge lesningen til Emil Cioran, er *Gullivers reiser* den første virkelige parodien på den utopiske litteraturen, og derfor et angrep på totalforklaringene.

Det misantropiske blikket byr på muligheten for nådeløs ærlighet i behandlinga av aspekter ved den menneskelige tilstand. De to verkene vi har lest, bruker den misantropiske figuren som verktøy til å betrakte samtida de er blitt til innenfor. De vil derfor med nødvendighet ta utgangspunkt i politiske og menneskelige aspekter som har en tendens til å være

tidsspesifikke. Misanthropen som figur kan brukes som en kritisk maskin som inviterer leseren inn i en grunnleggende antiutopisk granskning av de vilkåra menneskene lever under.

Disse figurene er sårbare fordi de er så menneskelige. Gulliver frister en fornedrende tilværelse som enten klumsete kjempe, pipete småtass på kjempekvinnens fang eller som skittent driftsvesen. Daniels kropp går ut på dato i et samfunn som avskyr kroppens aldringstegn. Misanthropens store styrke er at han har potensial til å kunne uttrykke svært mange aspekter ved den menneskelige komedie og tragedie. Den misantropiske karakteren er både latterlig og kraftfull samtidig. Daniel Cottom ser misantropen som minner oss om at vi er en art som er i stand til å skape og oppløse oss selv i kunsten.

Dette ser vi også gjennom at misantropen gransker seg selv med samme intensitet som han gransker andre. Gulliver irettesettes og påvirkes både av sine medkarakterers tydelige avsky for engelske sedvaner, men også av en fortellerinstans som skaper et nytt kritisk nivå ved å vise fram Gulliver som virkelighetsfjern i sitt forsøk på å omforme samfunnet. Daniel er samfunnsrefser gjennom sin nådeløst ærlige komedie, samtidig driver han også nådeløs kritikk av seg selv. På et annet nivå kommenteres hans liv av andre fortellerstemmer lagt i munnen på klonede og forbedrede utgaver av ham selv.

Den nådeløse selvgranskningen gjenspeiles i den litterære formen. I både *Gullivers reiser* og *Muligheten av en øy*, finner vi en narrativ hvor ulike fortellere og fokaliseringinstanser kommenterer og gransker hverandre. Det mest påfallende trekket ved både *Gullivers reiser* og *Muligheten av en øy* er at de begge, men på litt forskjellig vis, konstruerer narrative nivåer som kommenterer hverandre. I *Gullivers reiser* ser vi at fokaliseringa, altså posisjonen handlingen sees og vurderes fra, varierer. Det kan med andre ord virke som om at den litterære representasjonen av misantropen krever en fortellerteknikk som åpner for å se karakterene og det fortalte fra flere posisjoner. Det er derfor mulig å anta at den litterære misantropien også kan studeres gjennom å undersøke hvordan den misantropiske figuren realiseres gjennom visse typer fortellertekniske grep. Det skal vi se nærmere på i neste kapittel.

5. Misanotropi og narratologi – mot en misatntropisk optikk

Misanthropen som litterær figur er, som vi har sett, en skikkelse som fra sin utenforposisjon, anlegger et hatefult blikk på menneskeheten, de menneskelige ideer og/eller den menneskelige tilstand. Den misantropiske stilen vi har pekt på hos Nietzsche og Cioran kombinerer konsekvent metodisk tvil med aggresjon. Til sammen utgjør dette, som vi har sett, en metode som kan fungere som et effektivt middel for å angripe andres verdenssyn. Lar man en litterær misantrop føre ordet, skaper man et spekter av muligheter for kritikk av ethvert menneskelig fenomen. Et litterært univers som fokaliseres gjennom blikket til en misantrop, er et univers som med nødvendighet vil utsettes for aggressiv kritikk. Misanthropens kritiske blikk rettes ikke bare utover, men like ofte innover, figuren skaper også mulighet for kritisk virksomhet gjennom å tematisere hatet mot selvet og den menneskelige tilstand.

I litteraturen har vi sett eksempler på at misantropen kritiseres både eksplisitt og implisitt både gjennom måten han framstilles av andre fortellerinstanser og gjennom hvordan karakterens handlinger i det fortalte gjør at han framstår som urealistisk eller latterlig. Både Alceste, Gulliver og Daniel blir utsatt for kritikk gjennom konstruksjonen av flere narrative nivåer i litteraturen. Den misantropiske karakterens totalkritiske blikk på sin verden og sine medkarakterer utgjør ett nivå, mens andre fortellerinstansers kritikk av misantropens virksomhet tilhører et annet. Slike konstruksjoner har den virkningen at de gjør den misantropiske figuren både til subjekt og objekt for kritikk samtidig.

I *Skandinavisk misantropi* finner vi, som vi skal se, stadige skifter i hvem som utgjør instanser for fokalisering og fortellerstemme. Eksemplene er mange, I *TCHC* finner vi vekslingene eksplisitt uttrykt i enkelte kapitteloverskrifter: «BREV FRA RITMEESTER I HÅNDEN TIL PAPPAHANS.» (*TCHC*: 305) Her ser vi to ting; for det første gis Ritmeester rollen som forteller gjennom brevet han har skrevet, mens det er PappaHans som er fokaliseringsinstansen som ser og reagerer på brevet. En annen kapitteloverskrift lyder slik: «SØNDAG 20. DESEMBER KL 0700 (Fra Eisenmanns synsvinkel)» (*TCHC*: 415). Her er det fortellerstemmen som plasserer hendelsen i tid, og så eksplisitt delegerer rollen som forteller og fokaliseringsinstans til karakteren Eisenmann. Fortelleren overlater i tillegg ofte ordet til karakterene sine gjennom til dels lange sceniske sekvenser med direkte referert tale.

Romanene preges også sterkt av intertekster og paratekster som invaderer romanuniverset og skaper en flettverk av referanser til filmer, tekster, kjente navn, høykultur, lavkultur. Det forekommer teksttyper man forbinder med ikke-litterære sammenhenger; ett av kapitlene i

TCHC består i sin helhet av karakteren «Göran Perssons kontoutskrift av 15. desember» (*TCHC*: 313), i *MuR* finner vi gjengivelser av manipulerte utgaver av kjente firmaers logoer, i avslutningsscenen i *Unfun* overtas framstillingsformen av et uttrykk inspirert av et førstepersons skytespill.

Trilogien er på sett og vis et overflødigthorn av stemmer og referanser som til dels undergraver hverandre og peker i ulike retninger. Til sammen er dette med på å skape den misantropiske optikken, en fortellerteknikk som gjør at det fortalte hele tiden vurderes og sees fra ulike posisjoner. Dette er i tråd med det vi har sett gjennom nedslagene i annen misantropisk litteratur. For å kunne si noe mer spesifikt om *hvordan* dette foregår i *Skandinavisk misantropi*, kreves det at vi etablerer et brukbart teoretisk rammeverk og et begrepsapparat som setter oss i stand til å studere det vi har observert.

Romanens plurilingvistiske muligheter

I sitt innføringsverk *Narratologi* fra 1999 diskuterer litteraturprofessor Petter Aaslestad fortellerstemmens kompleksitet. Han framholder at en fortellerstemme har potensial til å ta opp i seg mange ulike posisjoner samtidig.

I vår sammenheng må vi for det første (selvfølgelig) skille mellom romanenes misantropiske normsystemer og de normer forfatteren måtte inneha. Aaslestad bruker begrepet *immanent forfatter* som han definerer som: «*Det litterære verkets samlede norm.*» (Aaslestad 1999: 98-99) På samme vis vil vi også unngå å stole for mye på fortellerstemmens syn på det fortalte: «*verkets norm kan avvike fra fortellerens direkte uttalelser og vurderinger.*» (Aaslestad 1999: 99) I *Skandinavisk misantropi* er det nemlig all mulig grunn til å tvile på intensjonene til fortellerstemmen(e). Det er med andre ord ikke nødvendigvis slik at fortellerstemmens holdninger uttrykker det samme som vi gjennom våre lesninger kan si at verket uttrykker.

Aaslestad refererer til den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin som observerer hvordan fortellerens narrativ i større eller mindre passasjer kan ta opp i seg stemmen til karakterene sine: «*Personens lingvistiske soner brer seg utover i romanteksten og trenger inn i fortellerens stemme.*» (Aaslestad 1999: 100) Det er med andre ord knyttet usikkerhet til hvor fortellerstemmen slutter, og hvem som ser det fortalte. Romandiskursen er av en slik karakter at det er stort rom for at «*fortellerstemmen blander seg med det språklige miljøet omkring de fiktive personene.*» (Aaslestad 1999: 100)

Aaslestad beskriver samspillet mellom ulike stemmer i romankunsten slik:

Romandiskursen som sådan kan forstås som grunnleggende *plurilingvistisk*. Vi har kommentert hvordan enten en fiktiv person eller et språklig miljø kan «trenge inn» i fortellerstemmen. På et enda mer abstrakt plan kan vi tenke oss selve romanspråket som en invadering av ulike fortidige og samtidige tekster i den foreliggende. (Aaslestad 1999: 101)

Jeg vil hevde at den den misantropiske stilen i Faldbakkens romaner skapes gjennom å nyttiggjøre seg romanens plurilingvistiske muligheter. Dette skjer i gjennom måten de fiktive personene, de misantropiske figurene og de øvrige intertekstene både skaper og er en del av et visst «språklig miljø», et misantropisk språkmiljø om du vil, som både påvirker og lar seg påvirke av andre narrative nivåer i romanteksten.

Mieke Bals narratologi – om forholdet mellom subjekter og objekter i litteratur

For å lage noen rammer for å kunne studere hvordan misantropien distribueres over de ulike narrative nivåene i romantekstene til Faldbakken, lar jeg meg inspirere av en narratologisk modell som den nederlandske litteraten og kulturforskeren Mieke Bal legger fram i artikkelen «Narration and Focalization» fra 1977.

Mieke Bal tar i artikkelen utgangspunkt i Gerard Genettes typologi over narrative figurer som kretser rundt de tre konseptene *tid, modus og stemme* (Tense, Mood og Voice). Bal foreslår å modifisere to aspekter ved Genettes moduskategori, det som gjelder avstand til det fortalte, og det som gjelder fokalisering.

Genette peker, ifølge Bal, på tre måter å gjengi tale på, som kategoriseres etter avstanden mellom fortelleren og det fortalte. Her gjengitt med Petter Aaslestads norske termer:

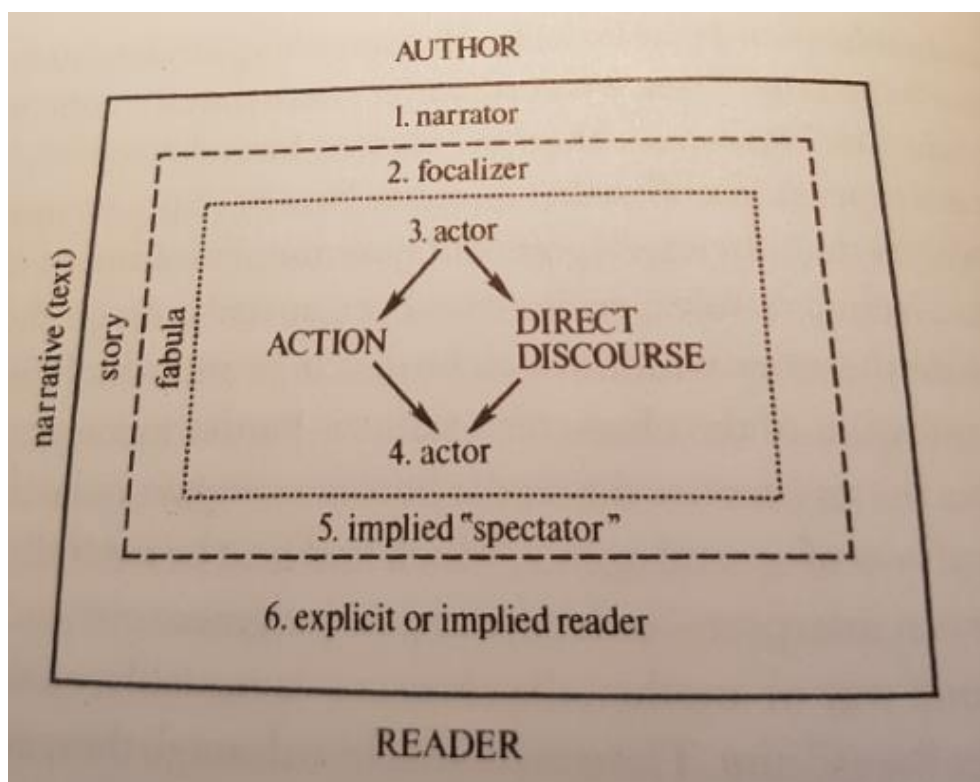
fortalt, gjengitt og overført diskurs. Fortalt diskurs angir at fortelleren snakker om personenes indre, gjengitt diskurs at personen selv fører ordet, og overført diskurs at de fiktive personenes språk gjengis ved hjelp av fortellerstemmen.» (Aaslestad 1999: 103)

Bal vil gjøre kategorien «avstand» mer enhetlig ved å plassere narrasjonen av ord i samme system som man bruker for narrasjonen av hendelser. Altså at man ser på narrasjonen av ord som mer mimetisk eller mer diegetisk (mer eller mindre av fortellerens tilstedeværelse) Dette fungerer dersom man ser på den fortalte diskursen som ett ytterpunkt og den overførte diskursen som ett annet. Bal foreslår å flytte den gjengitte diskursen og heller kalle den en metanarrativ, altså se på den som en fortelling i en annen fortelling. Dette gir oss muligheten til å se på de to variantene av narrasjon som del av det samme systemet. (Bal 2006: 7)

Bal modifierer også fokaliseringsbegrepet. Genette definerer aldri fokalisering presist. Mieke Bal siterer ham på at han bruker begrepet «as a slightly more abstract synonym of terms that are «too specifically visual» (189), like «vision,» «field,» or «point of view.» (Bal 2006: 9)

Skillet mellom hvem som ser og hvem som fører ordet er åpenbartverdifullet, men Genettes fokaliseringsbegrep er, ifølge Bal, upresist fordi det ikke sier noe om subjektet som fokaliserer og objektet for fokaliseringen. (Bal 2006: 11) I vår sammenheng er dette et viktig perspektiv siden vi er interessert i dynamikken som oppstår mellom ulike posisjoner i det fortalte. Problemet med Genettes definisjoner er at begrepene *synsfelt* og *syn* (som i syn på noe) ikke er synonyme. Bal peker på problemer knytta til sammenhengen i begrepene *Ikke-fokalisert*, *intern* og *ekstern* fokalisering. De to første handler om å si noe om «hvem som ser», den siste handler om «hvem som blir sett», altså det fokaliseringsinstansen har et syn på. Fokalisering handler ikke bare om nøytral registrering som om man satte opp et kamera på et bestemt sted og gjorde opptak av handlingen, men også i stor grad om hva slags holdninger som uttrykkes av instansen noe fokaliseres gjennom. Dersom noe fokaliseres gjennom en misantropisk karakter, vil dette, som vi skal se, ha noe å si for hvordan det fokuserte objektet oppfattes.

Mieke Bal samler sin forståelse av fortellingens struktur i følgende modell:



(Bal 2006: 14)

Modellen setter opp ulike narrative nivåer i fortellingen og beskriver samspillet mellom disse nivåene slik de kan påvises i fortellingen. De ulike nivåene har ulike aktiviteter, Bal setter opp begreper for disse aktivitetene slik:

Narrator – focaliser – actor - each of whom has an activity:

Narrating – focalizing – acting – the objects of which are:

The narrated – the focalized – the object of the acting

(Bal 2006: 13)

I hver ende av modellen finner vi *forfatteren og leseren*. Leseren lærer karakteren å kjenne «*through the medium of several agents, which had best be carefully differentiated.*» (Bal 2006: 13)

Hver av disse «agentene» påvirker overgangen mellom fortellingens ulike nivåer:

The actor, using the acting as his material, creates the story; the focalizer, who selects the actions and chooses the angle from which to present them, with those actions creates the narrative; while the narrator puts the narrative into words; with the narrative he creates the narrative text. (Bal 2006: 14)

Modellen synliggjør objektene for aktiviteten til henholdsvis karakteren, fokaliseringen og narrasjonen. Karakteren studeres med vekt på objektene for karakterenes handling og tale. Fokaliseringen har sin motsats i en implisitt «tilskuer», noen som skal se det fortalte, narrasjonen vender seg til en eksplisitt eller implisitt leser.

Innsikten i at måten karakteren framstår på i en roman skapes gjennom ulike narrative nivåer kan vise seg brukbare i vår sammenheng. Vi merker oss også at modellen åpner andre muligheter for å definere fortellehandlingens subjekter og objekter:

The subject of the narrating: the narrator;

the object of the narrating: the narrated;

the subject of the focalizing: the focalizer;

the object of the focalizing: the focalized.

(Bal 2006: 14-15)

Bal diskuterer implikasjonene modellen skaper for hvordan man behandler henholdsvis *karakteren, fokaliseringen og fortellerstemmen*. I det neste skal vi se på hvordan Bal gjør rede for disse tre nivåene.

Karakteren

Mieke Bal definerer *karakteren* slik:

The character is defined by everything that has to do with his function in the action, his identity, his personality, his history, his relationships with other characters. In other words, he is defined by everything that answers the question «who is he?» (Bal 2006: 13)

Leseren vurderer karakteren, dømmer ham på ulikt vis, noe som er mulig nettopp fordi karakteren blir synliggjort for oss gjennom det Bal kaller «agents», et begrep vi kan oversette til «instanser», og som filtrerer leserens blikk på karakterene det fortelles om. Eller som Bal sier det:

I will examine this agent, provisionally called the «focalizer» (a term I define below), in seeking to answer this question «who sees?» For we must answer that question of mood (that metaquestion, if we may play this game with Genette's terminology) before we can say anything at all about the character seen, because the focalizer influences how the reader perceives the character seen. But our game doesn't stop there: we cannot determine «who sees» without taking into account the medium through which we perceive that sight: the narrating. So we must know «who speaks.» «Who speaks» is the narrating agent, set in motion by and representing the author (the answer to the question «who writes?»). (Bal 2006: 13)

Vår oppfatning av en romankarakter, altså svaret vi får dersom vi stiller spørsmålet «hvem er han?» til romanteksten, henger nøye sammen med de nivåene i teksten som avgjør hva vi kan vite om karakteren. For å si noe om hvordan karakteren trer fram for oss, trenger vi å si noe om hvem som «ser» karakteren – fokaliseringsinstansen i teksten, og også noe om mediet fokaliseringen formidles gjennom, nemlig fortellerstemmen.

Fortellerstemmen

For Mieke Bal befinner altså fortellerstemmen seg på et eget nivå. Det finnes ikke noen forskjell i narrativt nivå mellom en førstepersonsforteller eller en fraværende tredjepersonsforteller. Selv om det er en karakter som fører ordet, er han til stede i fortellingen som karakter: «But the narrator is not a person; he is an agent – an «it» - and therein lies the problem.» (Bal 2006: 12)

Narrativen er en «agent», en instans mellom forfatter og karakterer, et abstrakt «det» som er stemmen som legger fram det fortalte. Fortellerstemmen er instansen (the agent) som formidler karakterenes ord og handlinger og som foretar øvrige diegetiske utlegninger om disse karakterenes ord og handlinger. I tillegg har dette nivået en annen funksjon gjennom å formidle øvrige intertekster.

Denne fortelleren, i sin narrasjon, er enten «synlig», deltaker i det fortalte (the narrated), eller så er han tilbaketrukket og ikke deltakende. Om denne fortellerinstansen er i første- eller tredjeperson er i og for seg mindre interessant. «There is no narrator except as subject – thus an «I,» whether we see him or not.» (Bal 2006: 15)

Den som «har ordet» fungerer til enhver tid som førsteperson i sin narrativ. Enten markert til stede i narrativen eller fraværende og usynlig. Dette er, ifølge Bal, fordi den «usynlige» ekstradiegetiske fortellerinstansen er:

«located within the narrative for the same reason that the homodiegetic is, like the homodiegetic narrator (though in a different way), he must be present in his narrative. For like him, he has an object: the narrated.» (Bal 2006: 15)

For Bal er Genettes ekstradiegetiske tredjepersonsforteller plassert på samme narrative nivå som en ekstradiegetisk førstepersonsforteller. Man trenger altså ikke å operere med et nivå over narrasjonen selv.

Fortellerstemmens forhold til den fortalte/det fortalte

The *narrated* oversetter vi til «den fortalte/det fortalte». Den fortalte er objekt for fortellerstemmens fortellehandling og består av fortellerens ord. Der fortellerstemme er den instansen i teksten som er svaret på spørsmålet: «hvem snakker», er det fortalte svaret på spørsmålet: «hva blir sagt/hva sier fortellerstemmen. Narrasjonens objekt er avhengig av subjektet som forteller det fram og er følgelig underordnet fortellerinstansen: «every narrator maintains a hierarchical relationship with his object» (Bal 2006: 16)

Bal er misfornøyd med begrepet *metanarrativ*, og vil erstatte det med hypo-narrativ hypodiegetese (Bal 2006: 16) Begrepet «hypo» betyr «under» og er derfor egnet for å få fram at en narrativ er underordnet et annet nivå i det fortalte. For eksempel i tilfeller hvor fortellerinstansen overlater scenen til en annen karakter:

At that moment the level changes, the intradiegetic narrator becomes extradiegetic with respect to the new hypodiegetic narrativ formed by the direct discourse that the character-subject becomes the narrator of. (Bal 2006: 16)

Idet den intradiegetiske fortelleren overlater «scenen» til en karakters gjengitte diskurs, blir fortelleren ekstradiegetisk. Mieke Bal vektlegger skifter i narrativt nivå. Noe som åpner for muligheten for å se på forholdet mellom ulike narrative nivåer og hvordan de påvirker hverandre. I tillegg rydder Bal i Genettes begrepsapparat slik at vi også kan se på forholdet mellom et fortellende subjekt og objektet som fortelles.

We can sum it all up this way: the narrator tells us that the character tells that a certain character does this or is that, and if the character-object of the direct discourse is in turn supposed to speak, the series can go on endlessly.[...]When such a change in level occurs, the reader becomes aware, if not of the presence, at least of the activity(and thus the existence) of the narrator within the narrative. (Bal 2006: 16)

Idet fortelleren overlater framstillinga til karakteren han forteller om, forvandles denne karakteren fra det narrative objektet til det narrative subjektet. Denne innsikten kan brukes til å studere Faldbakkens romankunst siden den åpenbart setter fortellerposisjonen i spill gjennom stadige vekslinger mellom ulike narrative nivåer.

Men, hevder Mieke Bal, for å gjøre dette til et brukbart, og mer konkret, analytisk verktøy, trenger vi å se på den fortalte «*indispensable complement: the focalized, object of the focalizing.*» (Bal 2006: 17)

Fokalisering

Mieke Bal omdefinerer også fokaliseringsbegrepet. Hun tar utgangspunkt i at Genette bruker begrepet slik at det har to hovedbetydninger, enten *synsvinkel* (point of view) eller *avgrensninger i synsfelt* (restriction of field) (Bal 2006: 17) Hun trekker fram to ordboksdefinisjoner av det engelske begrepet «point of view» som for det første betegner totaliteten av objekter eller scener på hvilke blikket festes, for det andre betegner det syn som i en persons mening/vurdering. Genettes definisjon av synsvinkel inneholder altså både objektet for blikket (ekstern fokalisering) og subjektet som anlegger et syn på det fortalte (intern fokalisering). (Bal 2006: 17)

I bruken av avgrensning av synsfelt, oppstår det, slik Bal ser det, et problem. Fordi det i noen tilfeller vil være slik at det begrensede synsfeltet er synsfeltet til en karakter i fortellingen. Denne karakteren er ikke lenger en hypotetisk tilskuer og dennes framstilling av det fortalte må derfor karakteriseres som intern fokalisering.

This idea thus corresponds to internal focalization with respect to the subject of the gaze and to external focalization with respect to its object. (Bal 2006: 18)

Fokaliseringsbegrepet til Genette mangler derfor presisjon hvis man ønsker å si noe om en gitt karakters vurdering av et fenomen. Noe Bal ønsker å tydeliggjøre:

Immediately, extending the term beyond the purely visual let us take «focalization» in the broad sense that, provisionally and for lack of anything better, I refer to as «center of interest». By that I mean first, the result of the selection, from among all possible materials, of the content of the narrative. Next, the concept includes the «gaze», the vision, also in the abstract sense of «considering something from a certain angle»; and finally, the concept includes the presentation. (Bal 2006: 18)

Fokalisering er for det første resultatet av hvilket innhold som velges ut. Det er for det andre selve blikket både som et sted hvor noe sees fra, men også som synet på noe (hvordan man vurderer noe). For det tredje handler det om selve presentasjonen.

Det er subjektet og objektet for disse tre aktivitetene som ligger til fokaliseringen som til sammen skaper mekanismene for *orientering* innenfor fortellingen. (Bal 2006: 18)

Samspeillet mellom fokaliseringsinstansen og den fokaliserte

Bal er opptatt av at man kan påvise subjekter og objekter også for fokaliseringen. Man kan for eksempel snakke om et fokaliseringssubjekt som ikke er fortelleren, og som heller ikke er objektet for fokaliseringen. (Bal 2006: 18) Hun nevner Phileas Fogg fra *Jorden rundt på åtti dager* som eksempel på dette. Helten Fogg er objektet for Passepartouts blikk, samtidig er det ikke Passepartout som er fortellerstemmen i romanen. På samme vis som en forteller kan overlate ordet til en annen forteller på et lavere nivå, kan også fokaliseringsinstansen gjøre det samme. I *Jorden rundt på åtti dager* finner vi en nivåveksling gjennom at sansningscenteret som ligger hos den eksterne fokaliseringsinstansen gjøres til intern fokalisering gjennom karakteren Passepartout. Objektet for fokaliseringen endrer seg ikke nødvendigvis ved en slik nivåveksling. Bal minner om at en slik veksling mellom ekstern og intern fokalisering også kan bety en veksling i objektet som fokaliseres (den/det fokaliserte). I en beskrivelse av en karakters «indre liv» er ofte denne karakteren å regne som «den fokaliserte» fordi hans indre liv er gjenstand for granskning av en ekstern instans.

Bal trekker også fram at fokaliseringen, på samme måte som fortellerstemmen, nå har nivåer. Selv om en veksling i fortellerstemmens nivå som regel også medfører at fokaliseringen veksler, er det ikke alltid slik. «Everything that has traditionally been looked on as author's intrusions, the traces of the implied author, can be analyzed as traces of the narrator and of the focalizer.» (Bal 2006: 19) Det kan vise seg at man får noen analytiske muligheter ved å kunne påvise vekslinger i fokalisering på denne måten.

Det er også fordeler knytta til å operere med objekter for fokalisering siden begrepet ikke lenger begrenses til karakterer, men nå også inkluderer ting, steder og hendelser. Bal mener dette er fordelaktig fordi: «we can determine whether the object being described is focalized (that is chosen, considered, and presented) by an anonymous focalizer or by a character.» (Bal 2006: 19)

Fortellehandlingens subjekter og objekter

La oss oppsummere Bals modell ved å påvise fortellehandlingens subjekter og objekter slik (i parentes norske begreper):

The subject of the narrating: the narrator (*fortellerstemmen/fortelleren*);

the object of the narrating: the narrated (*den fortalte*);

the subject of the focalizing: the focalizer (*fokaliseringsinstansen*);

the object of the focalizing: the focalized (*den/det fokaliserte*).

(Bal 2006: 14-15)

Petter Aaslestad utviser skepsis til Bal kategorier i en fotnote i *Narratologi*:

I motsetning til Mike Bal (Narratology) ser jeg det ikke som vesentlig å gå inn på hva som fokaliseres (det fokaliserte), men begrenser meg til å drøfte selve fokaliseringsinstansen. (Aaslestad 1999: 84)

Grunnen til at jeg i denne avhandlinga likevel bruker Bals begreper, er at jeg er interessert i å synliggjøre dynamikken vekslingene i blick og stemme skaper i *Skandinavisk misantropi*. I denne sammenhengen er det derfor fint å kunne bruke et sett begreper som er tydelig på at både narrativer og fokaliseringsinstanser har et subjekt og et objekt.

Mieke Bals begreper anvendt på Faldbakken

For å synliggjøre hvordan vi kan anvende Mieke Bal på litteraturen til Faldbakken, skal vi her tillate oss en kort lesning av åpningsscenen i *TCHC*. Vi legger her mest vekt på den litterære teknikken, og målet er å se om Bals teorier kan være brukbare for å si noe om Faldbakkens litterære teknikk. Særlig når det gjelder samspillet mellom fortellerstemmens og fokaliseringens subjekter og objekter.

Det som sees – det fokaliserte – er objektet for misantropens hat. Dersom man studerer hvordan dette objektet framstilles, enten det er snakk om karakterer, fenomener eller handlinger, studerer man hvordan de misantropiske blickene anlegges på ulike nivåer i det fortalte. Det andre aspektet man tar med seg fra denne modellen er at den også definerer den eksplisitte/implisitte leseren som et objekt. Noe som i vår sammenheng brukes som grunnlag for å anta at leserens blick på det fortalte er gjenstand for en filtrering gjennom ulike «instanser» i teksten.

Åpningsscenen i *TCHC* kan tjene som eksempel på hvordan karakterene framstår for oss gjennom samspillet mellom ulike narrative nivåer. Dette er det første som møter leseren i *Skandavisk misantropi*:

I Desirevolutions produksjonslokaler (to uker før oppdateringsmøtet)

Tiptop improviserte følgende replikk foran tre DV-kameraer:

- Yeah, baaaaby, c'mon Horatia, suck that dick, suck it, c'mon, give head babe, give us some head now, ooh, that's it babe, yeah that's it ... (TCHC: 5)

I kapitteloverskriften plasserer fortelleren oss i tid og rom. Vi befinner oss i et produksjonslokale. Fortelleren legger inn en prolepse i parentes som setter hendelsene i produksjonslokalet i sammenheng med et oppdateringsmøte to uker seinere.

Kapitteloverskriften formidles av en forteller som innledningsvis tar ut avstand til det fortalte. Han har suveren kontroll på fortellingens handling og demonstrerer sin mulighet til å bevege seg langs ei tidslinje og også at han «vet» noe om hva som kommer til å skje videre. Det er en type fortellerstemme som er tydelig på at vi er på vei inn i en fiksjon, og en fortellerstemme som man forventer skal skape orden i det fortalte fordi fortellingen har en avklart instans som den strømmer ut av. Det er egentlig en tradisjonell heterodiegetisk forteller.

Forventningen om «orden» i romanens fortellerstruktur kompliseres allerede i den første setninga. Her kan vi slutte at handlingen foregår i et produksjonslokale for film og at vi trer inn i handlinga midt under en innspilling. Sekvensen er eksternt fokusert, karakteren Tiptop befinner seg foran tre kameraer som tar opp handlingene hans. Den første setninga fungerer som en «innzooming» som reduserer avstanden til det fortalte. Fortelleren skaper en ny posisjon nær handlingen som plasserer leseren i umiddelbar nærhet av det som skjer. De tre kameraene plasseres rundt den samme scenen og kan leses som et bilde på splittelse av blikket. Kameraene fungerer som tenkte fokaliseringinstanser som mekanisk registrerer karakterenes virksomhet. På fortellingens nivå er dette helt konkret, handlingen i filminnspillingen registreres fra tre ulike vinkler samtidig. I overført betydning kan vi se på de tre kameraene som en metafor for en fortellerstruktur som bevisst bruker vekslinger i hvem som ser og hvor noe sees fra.

Dette understrekes også ved at vi allerede i første setning må forholde oss til en fiksjon i fiksjonen. Leserens første møte med romankarakteren Tiptop, må sees i lys av at Tiptop spiller en rolle i en film. Karakterens identitet settes i spill ved at leseren er usikker på om karakteren i denne scenen opptrer som karakter i en film i romanen, eller som karakter i romanen. Vi møter en utfordring fordi det er uklart for oss hvordan vi skal kunne besvare spørsmålet «hvem er han?».

Fortellerstemmen lar så Tiptop komme til orde gjennom gjengitt diskurs. Det er en veksling i narrativt nivå, siden det er Tiptop som fører ordet, men det er ikke en veksling i fokalisering

siden det fortsatt er slik at Tiptop er den fokaliserte karakteren som utøver en handling. Tiptops improviserte replikk framstår som parodisk fordi han trer inn i en stereotypisk klisjé som fremfører den stupide dialogen som man vel må kunne si preger pornografiske filmproduksjoner.

Fortellerstemmen skildrer scenen videre på denne måten:

Tiptop og Casco sto på kne i hver sin ende av Horatia. Tiptop foran, Casco bak. Til tross for betydelig arbeidserfaring, både individuelt og som team, hadde de, Casco og Tiptop, aldri sett hverandre i øynene under innspilling. Det skulle komme til å skje nå. Horatia sto konsentrert på alle fire og vugget frem og tilbake som en gyngestol; da Casco skled ut, skled Tiptop inn, og vice versa. De to (Casco og Tiptop) så ut som endene på en lang gardinstang som Horatia ble trukket frem og tilbake på. (*TCHC*: 5)

Karakterene og deres handlinger er det fokaliserte. Den første setninga er en noenlunde nøytral skildring av hvordan de tre karakterene er posisjonert. Fortellerstemmen fortsetter med biografiske opplysninger. Fortellerstemmen «vet» at Casco og Tiptop aldri har sett hverandre i øynene under innspilling før, og advarer med nok en prolepse om at dette vil hende på et punkt lenger framme på tidsaksen. Fortellerstemmen antyder at noe viktig kommer til å skje, og det er knyttet til hvordan Casco og Tiptop ser på hverandre. Å se hverandre i øynene i denne sammenhengen minner om den filmatiske dødssynden å se rett inn i kamera. Ved å se i kamera, trer rollefiguren ut av fiksjonen, ser tilskueren i øynene og gjør denne oppmerksom på at han er vitne til en konstruert fortelling (verfremdung). Idet de to pornoskuespillerne ser hverandre i øynene rykker de hverandre ut av karakter.

Etter prolepsen forandres måten fortellerstemmen skildrer karakterene på. Fra det nøytralt beskrivende, forandres stilen og blir en form for latterliggjøring av innspillingssekvensen. De to simulene: «Horatia [...] vugget fram og tilbake som en gyngestol» og «De to (Casco og Tiptop) så ut som endene på en lang gardinstang (...)» framstiller innspillingssekvensen som komisk. Karakterene gjøres til objekter, de framstår ikke som mennesker, men reduseres til gyngestoler og gardinstenger. Fortellerstemmens fokalisering inkluderer nå mer enn bare en nøytral registrering, her inkluderer også et visst «syn» på karakterene som fokaliseres. Måten disse karakterene vises fram for oss er alt annet enn nøytral, fortellerstemmen påvirker leserens mulighet for å vurdere hvem de er.

I det neste gjøres Tiptop til fokaliseringssubjekt:

Tiptops blikk strøk over Horatias rygg fra nakken mot korsryggen. Solariumsskillet gjorde at hun alltid hadde på seg melkehvit tanga. Tiptop likte å se på skillet. Skinkene hennes bølget hver gang de slo mot Cascos lår. Tiptop rykket blikket opp på Cascos ansikt. Casco stirret allerede på Tiptop. Han så nesten streng ut. Det var jævlig varmt under ARRI-lampene. Han så

nedover seg selv. Magen hans var svett og så ut som den var smidd i bronse. Horatias lebestift var nesten inne ved pikkroten hans. Han så opp igjen. Cascos øyne sto som fiksstjerner, blanke, dirrende. I en vanlig situasjon hadde Tiptop begynt å flakke i blikket, men nå skjedde det ett eller annet. Han stirret tilbake på Casco. (*TCHC*: 6)

Her er det Tiptop som er sansningssenteret. Handlingen skildres fra hans posisjon og det er hans vurderinger som har forrang i framstillinga. Hva er det så som preger blikket hans? Det er i stor grad skuespillernes kropper som er det fokaliserte i dette utdraget. Det viktigste for Tiptop, som profesjonell pornoutøver, er naturlig nok hvordan kroppene ser ut. Tiptops blick er et blick som ikke forholder seg til de andre menneskene i rommet som annet enn objekter som må posisjoneres slik at de ser ut som de skal foran kameraenes blick. Han uttrykker glede over å se på solariumskillet til Horatia. Tiptops blick på verden er heller ikke nødvendigvis hans eget. Hans glede over solariumsskillet mimer paragraf 2 i pornoideologen Ritmeesters konvensjoner:

Kvinnelige aktører skal fortrinnsvis sole seg med tangatruse, slik at skillet mellom brun og blek hud trekkes etter trusens linjer. (*TCHC*: 119)

Tiptops preferanser reproducerer de gjeldende konvensjonene i det miljøet han beveger seg innenfor. Så selv om Tiptop utgjør fokaliseringssubjektet, ser han verden filtrert gjennom andre autoritære stemmer som finnes innenfor romanuniverset. Språkmiljøet som romanene konstruerer, invaderer karakterene og påvirker måten disse ser på.

Tiptop retter blikket mot seg selv og observerer hvordan hans egen mage ser ut som om den er smidd i bronse. Her er Tiptop både fokaliseringssubjekt og fokaliseringsobjekt. Han vurderer seg selv nok en gang i tråd med Ritmeesters kroppsidealer for mannlige pornoskuespillere. I tillegg kan vi registrere at han sammenligner seg selv med en bronseskulptur. Han forholder seg til sin egen kropp som et medium som uttrykker noe, i dette tilfellet et gitt kroppsideal definert i Ritmeesters konvensjoner. Disse konvensjonene kan man (faktisk), se på som en slags pornografiens poetikk. Vi kjenner også igjen Daniel Cottoms tanker om det misantropiske blikket som et kunstblikk. Ved å se seg selv i lys av dette idealet, reduserer Tiptop sin egen kropp til en gjenstand som skal se ut på et bestemt vis. I denne situasjonen ser han seg selv som del av et fiktivt verk, ikke som et menneskelig subjekt. Dette blikket på selvet er misantropisk fordi det vurderer menneskekroppen som idealisert objekt heller enn som sammensatt menneskelig subjekt.

Fortellerens misantropiske objektivisering av sine egne karakterer vises også i navnene deres. Gjennom hele romanserien møter vi karakterer med navn som åpner for et bredt spekter av

mulige assosiasjoner¹³. Den første karakteren leseren møter er Tiptop, og medspilleren, Casco. Navnene er identisk med produsenter av lim, og er muligens ikke noe en pornoskuespiller vanligvis vil gi seg selv. Navnene fungerer som intertekstuelle signaler som retter seg mot en eksplisitt/implisitt leser. De fungerer som referanser som peker ut av selve romanteksten, assosiasjonene navnene potensielt vekker, utgjør en del av romanens betydningskapende felt. Disse referansene er langt fra entydige, og måten de tolkes på er avhengig av hva slags forståelseshorisont leseren måtte besitte.

Limnavnene står i kontrast til den kvinnelige pornoskuespillerinnen *Horatia*. Hun har ingen annen rolle i innledningen enn som sentrum for Tiptop og Cascos penetreringsvirksomhet. På et nivå vil man kunne se at navnet har ordet «hora» i seg, og underbygger hennes rolle som et reint seksualobjekt i en stereotypisk maskulin fantasi. På et annet nivå peker navnet i retning svært høykulturell litteratur. Det kan for eksempel leses som en feminin variant av Shakespeares Horatio. Noe som tar den mottakelige leser bort fra den lavkulturelle pornoinnspillinga og over til *Hamlet* og en av verdenslitteraturens mest leste åpningsscener. I *Hamlet* har Horatio rollen som den danske prinsens venn og studiekamerat og som også slåss mot «*Norges ærekjære konge*». (Shakespeare 1998: 10). Horatio er også den som beskriver *Hamlet* som «*desperat av illusjoner*.» (Shakespeare 1998: 17) En beskrivelse, vi skal se, godt kan brukes om flere av romanseriens karakterer.

Horatia kan også referere til den romerske dikteren Horats. En dikter hvis lyriske stil beskrives slik av Tor Ivar Østmo i en artikkel fra Store Norske leksikon:

Et lyrisk dikt av Horats har som regel en navngitt adressat. Adressaten kan være en fiktiv mann eller kvinne, eller også en guddom[...]Selve diktet er som regel formet som en ytring fra dikteren til denne adressaten. Diktet er altså noe som dikteren foregir å si i en bestemt situasjon og til en bestemt person, men er likevel fiksjon, leseren skal ikke tro at ytringen er virkelig. (Østmo 2014)

Dette er en referanse som går i takt med åpningsscenens lek med ulike nivåer av fiksjon. Mye peker i retning av at denne åpningsscenen er der for å etablere en kontrakt med leseren om at dette er en roman som understreker sin egen status som fiksjon. Den vil ikke en gang prøve å late som om den er noe annet.

Karakterene framtrer for leseren filtrert gjennom ulike nivåer i romanens narratologiske struktur. Åpningsscenen konstruerer ikke bare en fiksjon i fiksjonen. Den konstruerer også et utall ulike posisjoner fra hvor man ser handlingen som fokaliseres gjennom fortelleren,

¹³ For en grundigere gjennomgang av navn i *TCHC*, se masteroppgaven *Pseudonymeffekten og The Cocka Hola Company* (2006) av Marianne Egerdal

gjennom karakterene Tiptop, Casco, og senere herr produsent og herr regissør(uinteresserte). Handlingen registreres i tillegg mekanisk av tre kameraer. Leseren må forholde seg til vekslinger i stemme og blick, samtidig som han må forholde seg til intertekstuelle referanser som peker ut over romanteksten. Åpningsscenen fører oss rett inn en type fortellerteknikk som raskt oppløser alle illusjoner om et samlende perspektiv på handlingen. Mieke Bals begreper setter oss følgelig i stand til lettere å kunne studere samspillet mellom disse nivåene.

Jeg vil påstå at denne fortellerteknikken er med på å skape en stil som unndrar seg sikre posisjoner. Denne fortellerteknikken innebærer også at man er meget tydelig på at dette er fiksjon. I likhet med de øvrige misantropiske verkene vi har nevnt, faller man aldri for fristelsen til å konstruere noen form for litterært helteideal (ikke en gang en idealmisantrop). Splittelsen av stemmer og blick fører til at karakterene utsettes for kritikk fra flere posisjoner siden romanens subjekter raskt gjøres til objekter for andre instansers granskning.

Misantropisk optikk i *Skandinavisk misantropi*

Tesen vi tar utgangspunkt i det videre er at *Skandinavisk misantropis* fortellertekniske konstruksjon danner en slags *misantropisk optikk*. Framstillingen så langt har forsøkt å si noe om hva misantropi er, og hvordan misantropen som figur konstrueres og anvendes i litteraturen. I neste kapitlet skal vi studere hvordan *Skandinavisk misantropi* tematiserer/konseptualiserer misantropien.

Vi skal jobbe med Mieke Bals narrative nivåer. I tillegg skal vi bruke tilstedeværelsen av andre tekster og kunstuttrykk aktivt. I *Skandinavisk misantropi* introduseres stadig vekk misantropiske diskurser som vi med Petter Aaslestad kan si at romandiskursen invaderes og farges av andre teksters innhold og uttrykk. (Aaslestad 1999: 101) Den misantropiske optikken i romantrilogien konstrueres nemlig ofte rundt andre teksters tilstedeværelse i romanuniverset. Dette gjelder tilstedeværelsen av diskurser knytta til andre litterære verk, til akademisk teori (av ymse kvalitet) og et bredt spekter av populærkulturelle tekster. Det gjelder også i høy grad visuelle kunstverk som malerier, film og dataspill som ved å plasseres inn i romanuniverset utgjør et fokaliseringsobjekt som kan betraktes av karakterene, vurderes av fortellerstemmen og, ikke minst, utgjør en visuell referanse for den tenkte leseren. Som vi skal se, er disse invaderende uttrykkene gode utgangspunkt for å produsere lesninger av romanenes misantropi.

Vi skal forsøke å studere dynamikken mellom de formelementene i fortellingen som har med blick og synspunkt(oppfatning) av noe. For å si noe om dette har jeg valgt å nærlese et utvalg

sekvenser med vekt på hvordan romanens form både skaper og undergraver karakterenes misantropi. Jeg kommer til å ta for meg én roman om gangen og har gjort et utvalg av kapitler og sekvenser som jeg studerer fordi de er gode eksempler på hvordan den misantropiske optikken fungerer i romanene. Kjennere av Faldbakkens univers vil helt sikkert også savne mer inngående behandling av andre sekvenser og karakterer. Men jeg er dessverre nødt til å utelate noe for å oppnå den nødvendige nærheten til romanteksten som metoden min krever.

De neste delene av denne avhandlingen kommer til å bruke Mieke Bals modell som utgangspunkt for å beskrive ulike aspekter ved misantropi i de tre romanene. Faldbakkens romaner bygges rundt vekslinger i subjekt-objekt-relasjoner, Bals modell setter oss bedre i stand til å studere relasjonene mellom ulike misantropiske posisjoner i romanteksten. Vi må ta høyde for at det å påvise nivåvekslinger i fortellerstemme og fokalisering ikke er noen eksakt vitenskap. Vi vil også passe oss for å gjøre lesningen til en petimetervirksomhet hvis hovedpoeng er å påvise distinksjoner på mikronivå. Målet er at narratologien skal danne et fruktbart utgangspunkt for å produsere lesninger av litteratur.

6. *TCHC* – Misanthropisk skjemt eller misantropisk alvor?

Matias Faldbakken er en kunster som ellers jobber med visuelle uttrykk, man kan derfor anta at han også i romankunsten er opptatt av hvordan noe blir oppfattet og sett. Vi skal derfor innlede lesningen av *TCHC* ved å studere en av romanseriens mange *ekfraser*. I *Retorisk leksikon* defineres ekfrasen som: «en detaljert beskrivelse av et kunsverk innlagt i en tale eller i en litterær tekst.» (Eide 2015: 50)

«Kunstverket» vi skal ta utgangspunkt i er kinofilmen *KENDALL – YOU'RE BEING VIDEOTAPED*, Filmen finnes, så vidt jeg kan se, ikke utenfor romanens univers, men utgjør likevel en fellesreferanse for mange av karakterene i romanen. Her er den for eksempel gjenstand for samtale mellom Tiptop og Casco:

Ifølge Tiptop handlet filmen om dette: John Kendall, hovedpersonen, arbeider med noe teknisk i et fancy bygg som har en eller annen korporasjonslogo på toppen. Det ti første minuttene forklarer utførlig (måten Tiptop sa 'utførlig' på, viste at han mente 'overtydlig') at Kendall lever et konvensjonelt og temmelig kjedelig liv. Til og fra jobb, kone uten gnist, et par pikebarn som sier «daddy» når han kommer hjem, hus, supermarkedet og parkeringsplassen, bilkø. Alt han foretar seg er lite oppsiktsvekkende. Men en dag får han et anonymt brev i posten hvor det står: *KENDALL YOUR'RE BEING VIDEOTAPED*. Konvensjonelle Kendall forstår ingenting av dette. Med voiceover tenker han: «Hmm, hvem i all verden kan ha interesse av å videofilme meg? Gjør jeg noe som fortjener overvåkning?» Etter en tid klarer han ikke å gjennomføre ett eneste hverdagsrituale, annet enn på en måte han ville tåle å se igjen på forsiden av jævla *New York Times*. [...] Tiptop fortalte at han hadde ventet og ventet på en avsløring eller en utvikling. Men både avsløringen og utviklingen uteble. Det kom ingen forklaring på brevet. Kendall sørget for å spinne seg selv inn i en normalitetsparanoia som gjorde livet hans til et større hælvetete enn det var i forveien.

Filmen hadde vist seg å være av typen man selv må dikte videre på, m.a.o. kjipeste sort. En innlevelsesfilm. (*TCHC*: 11-12)

Denne filmidéen inneholder formgrep som skaper en kompleks dynamikk mellom ulike nivåer av blikk på karakteren, Kendall. Kendall gjøres til fokaliseringsobjekt ved at han fortelles i bilder av kameraer som ser ham fra visse posisjoner. Innbakt i filmens fortelling eksisterer det også noen *skjulte* kameraer. Hvorvidt de faktisk finnes er uklart, siden Kendall bare har sett dem omtalt i et brev. Kameraene kan enten *bare* være skjulte for Kendall, noe som betyr at vi ser ham gjennom kameraene som omtales i brevet. De kan være identiske med de kameraene som viser fram Kendall, men de kan også være skjulte kameraer innenfor filmens univers, noe som innebærer at de også vil være skjulte for den som ser filmen. Etter å ha lest brevet må uansett Kendall forholde seg som om han til enhver tid blir gjort opptak av. Dette fører Kendall over i en evig posørtilværelse. Han slutter således å eksistere uten å vurdere seg selv som fokalisert utenfra. En tilstand av ekstrem selvrefleksivitet som forutsetter at han oppfatter seg selv som potensiell aktør i noen andres opptak.

Kameraene fungerer som fokaliseringsinstanser, men de får ikke fortellerstemmen i filmen, siden denne innehas av Kendall selv som gjøres til forteller gjennom at han får voiceover. Stemmen tilhører karakteren, men han fokaliseres gjennom kameraene.

De skjulte kameraene gir ikke bare konnotasjoner til overvåkning, men også til TV-sjangeren *skjult kamera*. En sjanger som preges av at den forvandler dagligdagse situasjoner til lattervekkende opptrinn ved å utsette det intetanende «offeret» for noe overraskende. Den eneste som ikke skjønner hva som foregår i opptrinnet, er hovedpersonen. Som vi skal se fokaliseres karakterene i romanen i lattervekkende positurer og situasjoner. Måten de fokaliseres på har, som i fjernsynssjangeren, preg av å omforme karakterene til latterlige karakterer.

Romanens hovedkarakter, Simpel, er i fyr og flamme over filmen:

i morgen skal du og meg på kino, jeg har funnet en film som handler om MEG...

-Javel.

-... og DEG, Casco. Denne filmen handler om meg, og den handler om deg, den handler om hele gjengen, Casco. (TCHC: 13)

Simpel mener altså at filmen handler om hele gjengen i DESIREVOLUTION. Hva han mener med dette, kommer aldri eksplisitt fram. Kollektivets aksjoner kan vel sees som en form for kontinuerlig selviscenesettelse for et tenkt publikum. Kanskje mener Simpel at dette fører med seg samme type selvrefleksivitet som i filmen? I tillegg er det jo slik at all virksomhet i kollektivet overvåkes av pornoideologen Ritmeester, men dette er ikke skjult. Simpel får med seg Casco på kino for å se den og beskriver den som:

«En bengaltiger av en film, så å si utryddet av moro og bedritne hensikter, men livsfarlig i seg selv.» (TCHC: 46)

Simpel virker ikke å være så opptatt av selve filmen. Han er for eksempel meget opptatt av at han må sitte på et bestemt sted i kinosalen. Mest opptatt og opprørt er han over hvordan publikum reagerer på filmen:

[...] Casco og Simpel hadde vært vitne til det beskjedne publikummets masseflukt fra sal 9, hvilket hadde satt Simpel i det sentimentale og surve-poetiske hjørnet [...] «Du kan være en så farlig tiger du bare vil; det hjelper deg ikke når ofrene dine møter deg med hver sin elefantrifle av kjedsomhet.» (TCHC: 46-47)

Simpels refleksjoner handler ikke om hva han selv har fått ut av filmen, men om hvordan menneskene i kinosalen reagerer på den. Publikums kjedsomhet er det som tar livet av filmopplevelsen til Simpel. Den livsfarlige filmen, som skulle røske opp i tankelivet til alle som gikk for å se den, mislykkes fordi publikum ikke klarte å leve seg inn i den.

Simpel framstår som *så* skuffet over de likegyldige reaksjonene filmen får, at han åpenbart hadde håpet at filmkunsten skulle ha noen effekt på de som så den. Dette tyder på at Simpel, uansett hvor mye han avskyr menneskene, fortsatt har bærer på en slags tro på kunstens potensial som noe som er i stand til å sjokkere «ofrene» for den til å tenke annerledes.

Ekfrasen fungerer som en *fraktal* i romanen. Den har en form som minner om det vi finner ellers i romanens narratologiske struktur, og som vi så i behandlinga av åpningssekvensen i forrige kapittel, finner vi mye av den samme kompleksiteten i hvordan fortellerstemme og fokalisering fungerer i Faldbakkens romanunivers. Kendalls ekstreme selvrefleksivitet er et trekk vi finner i rikt monn også hos romankarakterene. Som vi skal se, tvinges også karakterene inn i slapstick-aktige roller på et vis som minner om skjult kamera.

Man kan lese romanens bruk av denne ekfrasen som et grep for å tematisere sin egen form, her peker det i retning av visse måter å *se* på. I filmen beskriver flere ståsteder fra hvor noe *ses*, men også hvordan man forholder seg til det å bli *sett*. Filmens form og romanens form minner om hverandre.

Vi skal videre se på hvordan *TCHC* i form bruker tilsvarende veksling i fokalisering og veksling i fortellerstemme for å behandle de ulike karakterenes prosjekter. Denne lesningen kommer til primært til å kretse rundt karakterene Ritmeester og Simpel. Vi begynner med Ritmeester.

Ritmeester – opphøyd yppersteprest, eller selvbedragets fyrste?

Pornoideologen Ritmeester representerer en form for misantropisk livsførsel ved at han gjør et mer helhjertet forsøk på å isolere seg fra menneskeheten. Den misantropen som drømmer om å trekke seg tilbake fra samfunnet. Gjennom *DESIREVOLUTION* har han fått en økonomisk base og følgelig «frihet fra lønnsarbeidet». Rittmeester lever på 22 kvadratmeter omgitt av aviser, tidsskrifter og grov pornografi. Med unntak av rekvisitøren og altmuligmannen Eisenmann, som kommer med matvarer og formidler brev og annen post, møter han ikke mennesker. Han minner om en slags kantiansk aversjonsmisantrop som isolerer seg fra menneskeheten på grunn av sterk aversjon mot det den står for. Prosjektet til Ritmeester kalles «OPPDATERT PÅ NEDTUR» (*TCHC*: 129). I dette utdraget uttrykker han glede over at han, på tross av isolasjonen, fortsatt er den som har best oversikt over verden:

Det faktum at han var i stand til å svare dem alle – ikke bare utfyllende; han ga hele gjengen drøftende og multialternative svar, svar de selv kunne vurdere opp mot sine innerste sexy og urbansosiale visjoner – og det satte ham i en tilstand av full og hel enighet med seg selv om at denne evinnelige *deltakelsen* i verden, som han flyktet fra i første omgang, var overflødig.

«Det er ikke vits i å delta i noe man har oversikt over,» hadde han sagt til seg selv. (*TCHC* s 129)

Ritmeesters tilbaketrukkethet er en representasjon av den misantropiske fantasien om å trekke seg tilbake fra menneskeheten. Han har flyktet i den overbevisning om at det ikke er noe å trakte etter ute blant menneskene. I leiligheten sin prøver han å konstruere et fristed, et sted å observere verden fra som ikke krever deltakelse. Han forholder seg til verden med en tilsynelatende Cioransk ikke-deltakelse og likegyldighet.

Med Rittmeester som fokaliseringsinstans framstilles denne tilstanden av avsondret, nærmest fiktiv liv som å foretrekke framfor virkeligheten. Han sitter i elfenbenstårnet sitt og studerer menneskeheten gjennom magasiner, bøker og filmer, det meste av pornografisk art.

Han er glad i pornografien fordi den er ærlig om at den er fiksjon. Noe som står i motsetning til «utelivet» som «later som om det gir deg en mulighet,» (*TCHC*: 130). I den virkelige verden dyrker man alltid håpet om at det finnes et bedre sted, noe Ritmeester har innsett ikke finnes: «Foran porrfilmen er det umulig å ikke godta taperaktigheten der man ligger,» (*TCHC*: 130) Fiksjonen gir deg ikke illusjoner som brister, den spiller med åpne kort, du vet at du aldri får lov til å delta. Ritmeester ser på menneskelivet som en tilstand uten håp. Fra sin isolerte posisjon som «seer», avslører Ritmeester verdens latterlighet. Han har valgt å tre inn i en tilstand som ikke skjuler at det menneskelige håpet og den menneskelige streben er per definisjon taperaktig og håpløs. Som Schopenhauer har han avslørt menneskets vilje til liv som noe som egentlig ikke fører noe sted, noe som gjør en tilbaketrekning fra verden til et bedre alternativ. Men hos Ritmeester skinner det også gjennom en viss stolthet over denne posisjonen som isolert vismann:

Ritmeester syntes han hadde truffet en nødvendighetens og realismens streng; at han var i stand til å være totalt inne og totalt utenfor på en og samme tid, stilte den strebende, higende, oppnåelsessyke verden i knedyp latterlighet. Ritmeester så seg selv som MR. POL og MR. MOTPOL i én og samme person. Han er alene mot alt og alene for alt, på én og samme tid. (*TCHC*, s 130)

Den isolerte misantropen har avsondret seg fra den avskyelige menneskeheten gjennom å tre inn i en fiktiv verden. Han påstår at fiksjonen er mer ærlig enn virkeligheten. En posisjon som egentlig ikke er stort annet enn Alcestes utenforposisjon. Selv om Ritmeester koketterer med at han iscenesetter taperen, er han en karakter som vurderer prosjektet sitt som noe som uttrykker noe i nærheten av et Alfa og Omega eller Ying og Yang. Alenegangen framstilles som et grandios uttrykk for en eller annen sannhet om det umulige menneskelivet. Han iscenesetter seg selv som en asket eller vismann i ødemarka, men han kan ikke leve av larver

og geitemelk i en moderne byleilighet. Han må få maten tilbrakt. Han kan ikke meditere over livet i en stille ørken, han forholder seg utelukkende til medierte versjoner av den ytre verden. Den moderne vismannen blir lite annet enn et medium som sorterer informasjon. Han er på mange vis en forvrengt versjon av Kants moralsk opphøyde misantrop og framstår er et misantropisk informasjonsfilter som distribuerer ulike typer menneskefiendtlig ideologi i romanen.

Denne ideologien distribueres gjennom Ritmeesters konvensjoner, som er styrende for DESIREVOLUTION. Medlemmene i det subversive kollektivet, forholder seg til dels slavisk til hans instruksjoner. Kapittel 11 innledes for eksempel med en skildring av pornoskuespilleren Tiptops underlivsbarbering. Denne skildringen er meget detaljert (den går i min versjon over to sider) og er fokusert gjennom Tiptop som redegjør for hvordan han med stort møye og forunderlige kroppsposisjoner (beina over hodet) gjennomfører kroppsstell i henhold til konvensjonene. (*TCHC*: 117-118) Han gjennomgår mye for å overholde styringsdokumentene, og utviser en viss stolthet over å «levere» slik ideologen ønsker det:

Han har aldri fått klage på barberingen, eller for den slags skyld på noen av de andre av de 10 DESIREVOLUTION-konvensjonene som ble utviklet og formulert av pornoideolog Ritmeester.» (*TCHC*: 119)

Her tar fortellerinstansen over i én setning: «Konvensjonene lyder slik:» (*TCHC*: 119) Så veksler man narrativt nivå og gjengir Ritmeesters pornokonvensjoner som omfatter ti detaljerte paragrafer som i min utgave går over seks sider som legger føringer for utseende, innhold og teknisk utførelse i all DESIREVOLUTIONs produksjon. Gjennom konvensjonene er det karakteren Ritmeester som fører ordet. Disse konvensjonene tvinger, som vi har sett, medlemmene i kollektivet til å vurdere seg selv i henhold til hvordan de blir sett av andre.

Ritmeesters prosjekt blir imidlertid fullstendig forandret idet altmuligmannen Eisenmann gjøres til fokuseringssubjekt:

Ritmeester ser helt jævlig ut. Oppe i ordenen sin og systemet sitt, oppe i det jævla postmottaket av et liv han lever, sitter han med et utseende som er på vill nedtur. (*TCHC*: 132)

Eisenmanns blikk forvandler framstillinga av Ritmeesters lykketilværelse. For det første vurderes Ritmeesters liv som et «postmottak», noe Eisenmann åpenbart ikke vurderer som noe liv. Ritmeester går dermed fra å framstå som en privilegert ideolog til å bli en byråkrat som sørger for distribusjon av informasjon i en organisasjon.

For det andre forvandles Ritmeester gjennom måten kroppen hans fokuseres på. Med Eisenmann som fokuseringssubjekt, blir Ritmeester framstilt som et vrak av et menneske.

Eisenmanns kropp fungerer også som en kontrast til Ritmeesters skrøpeligheit. I romanen framstilles han som en jernmann hvis fysikk som tåler alle slags utfordringer og påvirkninger. (*TCHC*: 134) Eisenmann unner seg faktisk å sette opp en meget detaljert tipunktliste (som egentlig er en ellevepunktliste, men punkt åtte kommer to ganger):

1) Ikke blållilla, men svarte ringer under øynene. 2) Hud som ser ut som den mugner og er knusktørr samtidig [...] 3) Små munnsår utenpå og inni munnen. 4) Mer gule enn hvite øyeepler. 5) Tjafsete hår som på en strålebehandlet kreftpasient. 6) Antydning til psoriasis rundt ørene. 7) Blodårer i tinningen som ser ut som små blå mark. 8) Nettverk av tynne røde årer og små sprenge blodkar i kinnene. 8) Oppblåst og rødflamme hals. 9) Oppsvulmede hender på enden av [...] tynne og knoklete armer. 10) Oransje røykefingre, med et svart senter rundt ytterste ledd på peke- og langfinger, høyre hånd. (*TCHC*: 132-133)

Ved å veksle fokaliseringinstans skaper romanen to parallelle oppfatninger av Ritmeesters prosjekt. Ritmeesters status i egne øyne er noe annet enn det Eisenmann ser. Det tydelige kroppslige forfallet forstyrrer bildet man får gjennom Ritmeesters framstilling. Han blir latterlig på en helt konkret måte gjennom at han er kropp. Eisenmanns blick gjøres også overmenneskelig skarpt, hver minste blodåre gjøres til gjenstand for dette blickets nådeløse kritikk. Ritmeesters forsøk på å iscenesette seg selv som opphøyd undergraves også av måten handlingene hans beskrives på: «han [Eisenmann] er sikker på at han en gang har sett Ritmeester grave ut innmaten i en loff og dyppe deigkulene i skummetmelk før han stappet dem i seg.» (*TCHC*: 133) Ritmeester, slik han framstår fokusert gjennom Eisenmann skaper en alternativ framstilling av den selvutnevnte kongen. Eisenmanns blick er et blick som fokuserer på den menneskelige fysiognomi. En i utgangspunktet noe svakelig fysikk som lever med seksti sigaretter om dagen og en diett bestående av frøloff og skummamelk, blir nødvendigvis noe mindre grandios enn han oppfatter seg selv.

Romanens behandling av karakterene sine kan til dels beskrives som en parallell til Ritmeesters idé om å produsere «en kompilasjon av mislykkede opptak.» (*TCHC*: 306) Idéen hans er å klippe sammen såkalte «porno-bloopers» hvis mål er: «å veie opp for distanseringen som den glatte fiksjonen har en tendens til å avføde.» (*TCHC*: 306) Den samme funksjonen har egentlig Eisenmanns skildring av Ritmeester siden han fungerer som den fokaliseringinstansen som registrerer det Ritmeester egentlig ønsker å «redigere» bort. Den opphøyd som spiser små deigkuler dyppet i skummetmelk, er en slags «blooper» i Ritmeesters glatte fiksjon. Den latterlige kroppen til Ritmeester er det som gjør at han ikke kan flykte helt inn i fiksjonen. Han er fanget i en menneskekropp i forfall. Den lykkelige fiktive tilværelsen er fullstendig underlagt biologien. Prosjektet avsløres som tragisk. Eisenmanns blick er preget av konkrete og nære beskrivelser av Ritmeesters prosjekt, og

måten de klippes inn i romanen på veier opp for det distanserte blikket Ritmeester anlegger på seg selv. Han er fanget innenfor den misantropisk optikken. Delvis tildeles han stor definisjonsmakt gjennom å at han delegeres fortellerstemme gjennom de skriftlige konvensjonene (som også bryter inn i selvforståelsen til andre karakterer) og ved overført diskurs som gjør at fortellerstemmen ligger tett opp til Ritmeesters vurderinger. Men idet han beskrives gjennom Eisenmanns avsky, forrykkes maktbalansen i romanen. Den samme skjebnen lider den andre hovedkarakteren, Simpel.

Simpel – overskridende kunstner eller kitschfigur?

Vi finner nemlig mange av de samme grepene dersom vi studerer hvordan Simpel framstilles i romanen. Heller ikke Simpel unnslipper romanens tendens til å problematisere sine egne karakterers virksomhet. Vi går inn i det kapitlet som heter «HOS SIMPEL TIDLIGERE SAMME DAG» (*TCHC*: 73) En overskrift som plasserer det fortalte i tid og sted:

Fortellerinstansen fører ordet, det er den som strukturerer handlingens rekkefølge og utvalg.

Det er også fortellerinstansen som i innledninga av kapitlet forteller fram følgende tablå:

Simpel sitter stille. [...] Som skikkelse, sett bakfra på sånn 4-5 meters avstand, dvs. sett fra inngangsdøren på den andre siden av rommet, ser han helt ok ut. Bøyd over skrivebordet med ryggen til, foran vinduet. Den bleke formiddagssolen lager silhuett av ham. Simpel har plassert skrivebordet foran ett av de ytterst få vinduene i den lille blokkleiligheten, på kitschy og sentimentalt vis. (bordet er snarere en pult, eller et lite kateter, men uten skuffer og uten den boksen som alltid er bygd mellom beina rundt tre av de fire sidene på katetre; føtter og ben under bord ser jo alltid stakkarlige og corny ut – farvel til lærer-autoriteten hvis man skulle sitte og flette beina under kateteret foran en hel skoleklasse og blotte legger, stygge sokker og genitalier som ble klemt mellom lår, bukse og stol.) Vinduet foran skrivebordet til Simpel er sydvendt. Simpel liker å få formiddagssolen fallende inn over bordet sitt, skinnende gjennom vannglasset, over papirene sine, i skarp vinkel slik at tobakksrusk og smuler får lange skygger, der liker han å sitte og bare ta litt på papirene sine, høre gni- og knislelyder av ett og ett ark som løftes opp og legges ned igjen. Han skriver en setning og senker hodet sitt ned mot papirene slik at haken nesten legger seg på bordplaten. Han ser hvordan PARKER-blekket fra fyllepenner har lagt seg vått og lydløst over, og trukket ørlite grann inn mellom papirfibrene. Han tenker at blekk og papir er en uslåelig kombinasjon. Og han tenker at kombinasjonen blir desto mer uslåelig når papirene med blekk på ligger på et bord av tre som står mellom et vindu som formiddagslyset faller inn gjennom, og en stol av tre som knirker litt når vedkommende som sitter på den retter seg opp eller skifter stilling på beina. Kitsch-forestillingen han har om seg selv ved skrivebordet blir han tydeligvis aldri kvitt. Hele idéen om å sette seg ved et bord i hjemmet sitt og presse ut betraktninger eller ett eller annet dritt, burde etter alt å dømme ha frastøtt ham på det sterkeste. Det ligger noe dypt kvalmende i å sitte å bestøve seg selv med sine egne idéer og tanker og ikke minst følelser, og at Simpel klarer å sette seg ned på denne måten etter å ha utført aksjoner som for eksempel PHILoSUFFER! Eller BURN DIARY, BURN! vitner om en alvorlig brist i selvinnsikten. (*TCHC*: 73-74).

Fortelleren maler fram et harmonisk bilde av en arbeidende skikkelse ved skrivebordet.

Simpel-karakteren er *den fortalte* som innledningsvis sees utenfra som en skikkelse som ser «helt ok ut». Framstillinga konstruerer et fredfullt portrett av Simpel i arbeid, framstillinga

tangerer klisjéen idet karakteren silhuetteres av «blek formiddagssol». Så skifter fortellerstemmen holdning. Plasseringa av bordet betegnes som «kitschy og sentimentalt», før fortelleren går inn i en refleksjon over det potensielt stygge og stakkarslige ved å sitte ved et bord som ikke skjuler føttene. Fra å se «helt ok» ut, males det i stedet et bilde av Simpels genitalier i klem. En positur som gjør at man risikerer å miste autoritet. En autoritet fortellerstemmen også fratar Sempel ved å vektlegge andre aspekter ved hans fysiske framtoning.

Sempel gjøres så til fokaliseringsinstans idet framstillingen skifter mellom det ytre registrerende, til Simpels stille glede over papirets taktile og auditive kvaliteter. Det er Sempel som er sansningssenteret når fortellerstemmen beskriver lyden av penn som skraper mot papiret, lyset som treffer papirbunkene og den lille knirkingen i trestolen Sempel sitter på. Det hele skildres i et klisjéspråk, men fortsatt hersker en tilstand av harmoni.

Romanens fokaliseringsinstans skifter på nytt, og går fra å bedrive ytre skildring av arbeidssituasjonen til Sempel og hans genuine glede over arbeidet, til at situasjonen nedlatende karakteriseres som «kitsch» av fortellerinstansen. Den fortalte karakteren utsettes videre for sarkastiske og fiendtlige spydigheter. Fortelleren uttrykker kvalme over måten Sempel ukritisk har installert seg som skrivebordkunstner som «bestøver seg selv» med egne idéer og tanker og følelser. Noe fortelleren mener bryter med grunntanken bak Simpels aksjoner. Her driver fortellerstemmen gjøn med karakteren sin samtidig som den stiller karakterens virksomhet i et usselt lys.

Det maleriske tablået i innledninga viser seg å være en parodi på Simpels iscenesettelse av seg selv som arbeidende kunstner ved skrivebordet. Fortellerinstansen gjør narr av Simpels kitsch-forestilling ved først å framstille ham som kitsch, så gjøre ham til fokaliseringsinstans som uttrykker genuin glede over å være kitsch, og til slutt aggressivt påpeke motsigelsen mellom Simpels aksjoner og Simpels glede over «selvbestøving.» Fortellerinstansen uttrykker en viss respekt for Simpels aksjonsvirksomhet, men tolerer ikke at Sempel avviker fra sitt hovedmodus som innebærer nådeløse angrep på alle former for fellesverdier.

I dette utdraget virker det helst som om fortellerinstansen kritiserer Sempel for ikke å være misantropisk nok. Sempel «avsløres», han kritiseres av sin egen forteller for å være ute av karakter ved å opphøye sin egen intellektuelle virksomhet og ved å gi etter for mindfulness-aktig glede over de små tingene i tilværelsen (de simple ting, om du vil), en type virksomhet Sempel angriper med stor intensitet i andre passasjer i romanen.

Slapstick eller høyverdig kunst – what will it be?

I det samme kapitlet vi har behandlet over, finner vi en interessant sekvens som iscenesetter flere stemmer og blikk som tilsynelatende kolliderer med hverandre. I utgangspunktet er det stakkars Tiptop som er sansningssenteret som tvinges til å oppleve Simpels belærende monolog om Speedos alkoholikerprosjekt, en utlegning han begår mens han sitter på toalettet:

- Sett at man spør seg, da, Tiptop ... Hva faen er det ... hva er det som skiller Speedos prosjekt fra de største, mest tragiske jævla verkene i kunsthistorien? Hæ? Hæ? Spør Sempel fra innsiden. Stemmen hans varierer i styrke ettersom han har begynt å presse støtvis. Albuene på låret og PAPERWORK-buksene rundt ankene. Han har dratt opp skjorta bak.

- Alle elementene er der, fortsetter han, alle kjennetegnene som man får tutet ørene fulle av fra kulturhistorikere av alle slag; bruk fire år på å male taket i et kapell eller seks år på å male endeveggen, Speedo ligger midt imellom med sine fem. Rytme og spenNNuhh ... plupp ... bølgedalene mellom nykterhet og rus, illusjon og virkelighet, aktivitet og passivitet, Speedo har faenmeg sittet de siste fem åra og laget en komposisjon, Tiptop, det er Nattevakten vi snakker om for faahhen ... plopp, BLOPP ... men for å fyre litt oppunder stilhistorien heeEr ... BLOOIP! Plipp ... Ehhh, så har, jeg mener, alt kan ikke være en eneste lang stiløvelse heller, du finner ikke ett jævla stort kunstverk uten tragedie ... BLLLOOOOPP, BLOLOPP ... tenk Holbein, Tiptop, tenk Holbein, Holbeinportretter, de er bestillingsverk, ikke sant? De streiteste, mest *stylish*e portrettene du kan tenke deg, ren flinkhet, ikke sant, rene stiløvelser ... BLLLOPPP ... men er de uskyldige? Er de EHH ... bloppblopp ... er de tannløse, kanskje? ... er de uten jævla erkjennelsemessig sprengstoff, Tiptop, ikke noe TNT? Nei, jeg tror ikke det, gitt ... BLOOPBLOLOPP ... for selv det snilleste Holbeinportrett er et *menneske*, Tiptop, *memento mori*, faen, spør pappaHanhhs ... klooiipp ... du skal ikke glemme hva du er laget av, gutt, du skal ikke glemme at du alltid står med enveisbillett i hånda ... bloiipp ... ikke glem at du skal dø, vær så snill, ikke glem det, la Speedo minne deg på det. Det er Speedos verk, en diger og graverende *memento mori*-komposisjon ... plopp ... BLALAPP ... Speedo minner deg på det, og hans påminnelse står faen ikke tilbake for noe gammelt surt maleri ... forgjengeligheit ... vilkårlighet, han påkaller hukommelsen din! ... Livet hans blir tragisk, javel, men hvor viktig blir det ikke!? Verden ofrer gjerne et liv eller to for Den Store Påminnelsen, det har den gjort før ... plopp ... verden plukker gjerne et usselt menneske ut av virkeligheten noen stusslige dager før sin tid. Misjon koster tid, Tiptop, enten man spanderer dagene sine på den ene eller den andre måten ... plopp ... Det er storheten i Speedos verk, DØDEN som har hentet Sonja disse dagene ... plipp ... vi må bare få henne til å forstå at det er en sublimopplevelse hun er i ferd med å gjennomgå ... boit ... og ikke noe annet. Hun forveksler det hun opplever med ...

Tiptop kveler en gjesp, (TCHC: 89-91)

Simpels utlegning setter for det første Speedos tvangsalcoholisme i direkte sammenheng med klassisk malerkunst. Dette er også en ekfrase som vi kan bruke til å utvide tolkningsrommet i romanen. Vi unner oss derfor en undersøkelse av Holbeins portrettkunst. Under ser vi Holbeins maleri «The Ambassadors» som viser den franske ambassadøren til England, Jean de Dinteville, og biskop George de Selve. Dette er høyst sannsynlig det maleriet Sempel viser til siden døden i til stede i en detalj i forgrunnen:



De to mennene poserer iført sine embeders skrud omgitt av gjenstander og artefakter som bygger opp om deres grandiose positurer. I forgrunnen ser vi et forvridd objekt i svart og hvitt, som hvis man ser det rett forfra ikke er lett å avgjøre hva er. Betrakter man imidlertid objektet fra en bestemt vinkel, ser man at det forestiller en menneskelig hodeskalle. Det må være elementer som dette Simpel refererer til når han snakker om døden i Holbeins malerkunst. De to høyverdige skikkelsenes jordiske makt, kontrasteres av et memento mori, men det er bare synlig dersom man inntar et bestemt perspektiv. Maleriet antyder også at det er en forskjell mellom hvordan de to portretterte skikkelsene ønsker å framstå, og hvordan de vil oppfattes av en betrakter. På samme vis som i romanen konstruerer dette maleriet en mangfoldighet av mulige blikk. Maleriet har et slags karakternivå hvor de to portretterte poserer på en bestemt måte iført bestemte klær åpenbart for på denne måten å vise fram hvem de er, mektige menn i mektige posisjoner. Figurene på bildet stirrer ut av maleriet, mot betrakteren. slik de er posisjonert ser de ikke det vridde dødninghodet. Hodeskallen i forgrunnen skaper et ekstra fortolkningslag. Det er noe betrakteren ser, som de portretterte ikke virker oppmerksomme på. Hodet framstår også som noe annet enn de øvrige elementene i maleriet, der de andre gjenstandene helt åpenbart er malt med nærmest fotografisk presisjon,

er hodet forvridt, og det forholder seg ikke til tyngdelovene der det halvveis svever over golvet. Men dette er en illusjon. Fra en bestemt vinkel, en vinkel betrakteren aktivt må innta, framstår dødninghodet like realistisk som resten av maleriet. Verket tvinger betrakteren til å innta en annen posisjon fra hvor verket blir noe annet enn et portrett av to embetsmenn, det handler faktisk, som Simpel påpeker, om døden. Det er denne parallellen Simpel overfører til Speedos prosjekt, Speedo er den forvrengte hodeskallen som fungerer som påminnelse om døden.

Eisenmanns blikk på Ritmeester har noe av den samme funksjonen. I likhet med ambassadøren og biskopen i maleriet, avsløres Ritmeester som en posør som har trådt inn i en rolle som gir følelsen av opphøydhed. Eisenmann fungerer også som et memento mori, gjennom sine observasjoner av Ritmeesters kroppslige forfall ved å minne leseren om Ritmeesters menneskelighet.

Fortellerstemmen i romanen framstiller imidlertid ikke Speedos virksomhet som stor kunst. Andre steder i romanen finner vi nemlig Speedos prosjekt framstilt som fysisk komikk. I denne sekvensen prøver Speedo å ta en telefon på en bar:

Han må stable seg på bena igjen og går øltråkket bort til bardisken (det er slitt spor i parketten fra hver bås bort til disken).

-THEE ... FOO ...

-Hva?

- THEEE ... L ... FOO ... ON ... N, Speedo prøver seg på tegnspråk med venstre knyttneve opp til øret og høyre pekefinger veivende rundt i luften. Biiijinez gjetter godt og setter telefonen foran ham.

- Men ikke ringe til opplysning, Speedo! sier Biiijinez strengt.

-Næææh ... kllhaart ikkche ...

Etter litt fomling løfter Speedo opp røret og holder det opp til øret. Så blir han stående og svaie. Speedo svaier. Han tenker. Han har slått Cascos nummer flere ganger enn han har hatt sex, men nå vil det ikke melde seg. (TCHC: 53-54)

Kapitlet er lite annet enn en studie i «fyllerøl», Speedo fokaliseres gjennom romanen som en motorisk skandale som snubler og vingler fra pub til pub. Speedos forsøk på å kommunisere gjengis i et språk som signaliserer usammenhengende snøvling. Fortellerstemmen skaper en figur som er minner mer om den komiske urskikkelsen «den fulle mannen» enn som Simpels sublime kunstner. Det som Simpel ser på som heroisk destruksjon av selvet, undergraves av fortellerstemmen som framstiller Speedo som om han var en fiktiv karakter i en slapstick-komedie.

Simpels beskrivelse av Speedos prosjekt løfter det ut av slapsticken og erklærer det for å være: «det mest tragisk-radikale av alle DESIREVOLUTION-prosjektene.» (TCHC: 89) Vi merker oss også at Sempel betrakter Speedo som kunstprosjekt, ikke Speedo som menneske, men som verk. Han har anlagt et blick på Speedo som gjør ham til et objekt i kunsten. Som Daniel Cottom påpeker, er dette et avhumaniserende blick. Ved å hylle Speedos rolle som kunst, fratas han også sin menneskelighet. Speedos tragedie møtes ikke med empati, men fortolkes av Sempel som en «sublimopplevelse».

Blikkene på Speedos prosjekt, enten det fokaliseres som slapstick eller omtales som sublimt, har det til felles at de ikke viser noen form for empati. Selv om fortelleren og Sempel har ulikt syn, ser de på Speedo, ikke som et ordentlig menneske, men som et objekt. Denne måten å se ham på er en måte å frata Speedo menneskelighet på. Dette kunstblikket på mennesket er misantropisk.

Simpels alvorlige utlegning av Speedos verk, blir på toppen av det hele forvandlet til komedie gjennom fortellerstemmens beskrivelse av utsigelsessituasjonen på toalettet. Han plasseres i en situasjon som ribber ham for all troverdighet. Sempel fører ordet, men er samtidig den fokaliserte i framstillingen. Som i filmen om Kendall, lar man karakteren ha voiceover, samtidig som kamera viser noe annet. Dette gjør parodien komplett siden Simpels forsøk på å «redde» Speedos alkoholisme fra komedien undergraves av at han mens han har ordet, fokaliseres som slapstick-karakter.

Avføringssekvensen er nemlig så voldsom og overdrevet at den må plasseres i kategorien underlivskomikk. I løpet av kunstutlegningen utstøter Sempel voldsomme mengder luft og etterlatenskaper. Fortellerstemmen gjør karakteren sin til en lavkomisk urfigur ikke er ulik Speedos rolle som «full mann». Sempel framstår i denne sekvensen som en Rabelais-skikkelse hvis evne til flatulens og avføring er nærmest ubegrenset. Et grep som skjuler det faktum at Simpels tanker faktisk omhandler et grunnleggende alvor. Sempel er opptatt av at all ekte kunst inneholder tragedie, et budskap romanen tvinger ham til å framføre som hovedperson i en sekvens med infantil prompehumor. Det overdrevne ved Simpels toalettbesøk understrekes av at romanen forsterker inntrykket av at han er der inne meget lenge, ved å hoppe i kronologien. 26 sider seinere, fokaliseres scenen nok en gang gjennom Tiptop: «Tiptop rusler inn i stuen igjen og setter seg i hjørnesofaen. Sempel babler og driter inne på do.» (TCHC: 117). Sempel kommer faktisk ikke ut igjen fra toalettet før etter 44 sider, og da snakker han ikke lenger om kunst, men om kaffe:

«Jævla Java-Mocca-drit!», sier han [...] Det er faenmeg avføringsmiddel de selger, jævlene, ikke kaffe.» (TCHC: 135)

Karakterenes menneskelighet druknes som vi ser i underholdningsvirkemidler gjennom hele romanen. De trer fram for oss som parodiske figurer i komiske kropper. Et grep som undergraver alle forsøk på å framføre noe som helst form for alvor.

Moorskjærighet

Simpel vurderer andre nesten konsekvent med misantropisk avsky. I en annen sekvens i romanen ser det også ut til at Simpel «glipper» og ser verden på en måte man ikke skulle forvente av ham. I en passasje i kjøkkenet i leiligheten viser han faktisk en form for genuin glede over sin ektefelle, Moor:

Moor står med ryggen til og steker. Simpel ser på henne fra topp til tå. «Ingenting å utsette på det kvinnemennesket der,» tenker han og mener det. Det er virkelig ingenting å utsette på Moor samme hvordan man vrir og vender på det. (TCHC: 259)

Simpel gjøres til fokaliseringssubjekt, han ser på Moor uten at hun er klar over det siden hun står med ryggen til. Det som gjør det til et spesielt øyeblikk i romanen er også det faktum at fortellerinstansen understreker og støtter Simpels beskrivelse av Moor gjennom å forsterke og gjenta Simpels tanke. Dersom fortelleren fortsatte å følge samme modus som i resten av romanen, burde han umiddelbart ha tatt et kraftig oppgjør med Simpels opphøyelse av kona si, og raljere over ureflektert lefling med utdaterte romantiske forestillinger om kjærighet og moderskap. Dette skjer ikke i dette tilfellet. Simpels blikk av kjærighet mottar i så fall uforbeholden støtte fra fortelleren. Det ER faktisk ingenting å utsette på Moor; «samme hvordan man vrir og vender på det.»

Det er et øyeblikk av uironisk glede over et annet menneske. Blikket Simpel sender Moor, er sammenlignbart med det blikket av uforfalsket kjærighet en mor sender sitt smilende barn som Gary Saul Morson finner i Dostojevskis *Idioten*. Simpel gir uttrykk for «moorskjærighet», men det har en litt annen karakter. Blikket han sender Moor, er ikke gjensidig, han beundrer henne mens hun står med ryggen til. Noe som betyr at hun ikke gjengjelder, eller egentlig er klar over hva Simpel føler når han ser henne. Dette åpner for at måten Simpel ser Moor på, ikke har den samme gjensidigheten som Morson finner i Dostojevski-eksemplet, men at Simpel foretar en form for opphøyning av kona si som bunn i idéen om moderskapet, en opphøyning som egentlig innebærer å konstruere henne som noe som representerer «idéen» mor, heller enn det individuelle mennesket Moor.

Ser man det slik, er ikke Simpels blikk særlig annerledes enn det blikket han anlegger på Speedo. Det er ikke-empatisk fordi det forholder seg til hva Moor *representerer* heller enn hva hun *er*.

Alt er design – Sempel retter blikket mot seg selv

Vi finner en tvillingsekvens til «Sempel i arbeid» mot slutten av romanen. Sempel blir fengslet etter tvangstatoveringa av Monica Lexow. Han ser fram til å isoleres i en celle.

Fortellerinstansen refererer hans syn slik: «Hadde man spurt ham, så ville han beskrevet cellen som det perfekte konsentrasjonskammer» (TCHC: 391) Han går i gang med «arbeidet» sitt på nytt og skriver setninger på papirark. Til å begynne med opplever han en kreativ eksplosjon og nok en gang indre glede over å kunne arbeide i fred. Fortellerinstansen beskriver Simpels virksomhet slik:

Med andre ord besto første natts arbeidsøkt av: tankearbeid (som besto av å finne opp de ovennevnte titlene) og speilkikking (som besto av å se om øynene hans hadde fått det riktige slørete draget pga. tankearbeid), tankearbeid, speilkikking, tankearbeid, speilkikking etc. Den ene instansen (tankearbeidet) pisket opp den neste (speilkikkingen) etc; i det store og det hele var Simpels første natt på cellen en kammerversjon av autofellatiske virksomheten ethvert autonomt arbeid er. (TCHC: 393)

Denne beskrivelsen viser oss en Sempel som er fanget i en underlig veksling mellom å utøve en form for «intellektuelt» arbeid og å betrakte seg selv i arbeid. Fortellerinstansen bruker sarkastisk begrepet «autofellatio» som bilde på at det hele er en narsissistisk øvelse. Dette minner til forveksling om den første arbeidsscenen. Forskjellen er at arbeidet kombineres med intense selvstudier i speilet. Det minner om en malers arbeidsprosess i forbindelse med et selvportrett. Sempel vender til slutt det misantropiske blikket mot seg selv, og innser hva han holder på med:

Det var først ved tretiden at det gikk opp for ham at han faktisk var i ferd med å utføre denne typen autofellatio av verste sort. Et selvbestøvende griserituale. (TCHC: 393)

Sempel innser at virksomheten hans bare er det Petter Wessel Zapfe ville kalt et «panikkmiddel» som fortrenger livssmerten ved å forvandle den til kunstuttrykk. (Zapfe 1933) Lammet av innsikten avslutter Sempel arbeidet og legger seg på sengen «kvalm over å ha tatt seg selv på fersken i utførelsen av, som han tenkte: «et jævla svinsk rituale som faen ikke er hælvetes Monica B. Lexow verdig engang.» (TCHC: 393)

Den misantropiske aksjonskunsten hans er bare en form for flukt som forvandler hatet til en latterlig hyperbolsk fortregelsesmekanisme.

Fortellerinstansen avslører ham gradvis gjennom romanen, og til slutt innser karakteren selv at det han bruker tiden sin på ikke er vesensforskjellig fra kunstvirksomheten til Monica B. Lexow. Den smertefulle innsikten hans er at hans kunstneriske virksomhet ER den samme som Lexows. Han finner glede i å skape, og han finner glede i å studere seg selv i rollen som skaper. Et av Simpels mange beveggrunner for hat er at han mener at alt til slutt forvandles til design. Han formulerer det slik:

I HATE THE FACT THAT EVERYTHING, EVERY FUCKING THING, EVERY ACTION AND EVERY FUCKING ATTITUDE, EVERY REBELLION AND EVERY INDECENCY – EVERYTHING TURNS INTO DESIGN – SOONER OR LATER. (*TCHC*: 414)

Ved å omforme Monica B. Lexows kropp til kunst, har han også blitt en designer. En ondskapsfull designer. Det å tvangstatovere et annet menneske gir assosiasjoner til holocaust og er i mange sammenhenger ensbetydende med å frata et annet menneske dets identitet. Det at han i tillegg skriver FASCINATION på kroppen hennes gjør at hans handling vanskelig kan forstås som en kritikk av Lexows kunstvirksomhet. Han redesign av Lexows kropp, gjør henne til et avhumanisert objekt, og det framstår som om at han merker henne på vegne av en fascistisk nasjon. Hun blir et objekt som uttrykker avsky, men ikke helt slik Sempel trolig intenderer. Aksjonen skulle være et spark mot «kunstnerens» måte å forholde seg til verden (så fascinerende), det hele ender i stedet opp med å uttrykke Simpels totalitære måte å forholde seg til mennesker på. Dette er egentlig bare et mer brutalt uttrykk for den samme avhumaniseringen han begår overfor Speedo, som på mange vis også forvandles til design idet Sempel gjør ham til et objekt som tematiserer døden.

Simpels krise forsterkes i avslutningsscenen på Petter Nilsens talkshow. Publikum jubler over hans iscenesettelse av menneskehat: «Godtas du så har du tapt. Du er død. Petter Nilsen: Publikum? Publikum: Jaaaa!» (*TCHC*: 455) Provokasjonen fører ikke til noen form for refleksjon hos menneskene som utsettes for den. Idet Simpels misantropiske plattform for samfunnskritikk absorberes inn i mainstream-kulturen og bli helgeunderholdning, innser Sempel at menneskene i samfunnet er rasshøl. De er mennesker i et samfunn som ikke lar seg forandre av at man utfordrer verdiene deres, fordi de ikke lenger har andre verdier enn å kaste seg over det neste fenomenet som virker nytt og friskt. Hans kamp mot fellesverdiene har blitt ført ved å aksjonere, ressentimentet hans er nå integrert i mainstream. Romanen undergraver ham nok en gang ved å gjøre ham til en komisk figur hvis prosjekt oppfattes som underholdning. Simpels forsøk på å intervenere i samfunnet er mislykkede. Han har blitt design gjennom å framstilles i rollen som «folkekjær opprører» på TV. Gjennom å bli design har han også blitt forvandlet til et avhumanisert objekt.

som umulige ved å avsløre svakheter karakterene ikke selv er i stand til å oppfatte. I tillegg virker det som om karakterene gjøres til komiske figurer i en «tøyseroman». Som vi har sett tidligere, risikerer den misantropiske figuren alltid å bli komisk fordi hans avsky overfor menneskeheten alltid oppfattes som en ekstrem posisjon. Misantropen hater menneskeheten, ikke fordi han synes det er morsomt, men fordi han oppriktig mener at det er noe galt med menneskeheten. For misantropen kan dette Alvoret springe ut av dypt eksistensielle problemstillinger. I *TCHC* behandles misantropene som latterlige skikkelser hvis fall gjøres til tema i en underholdningsroman. Den egentlige krisen druknes i latter, men den instansen som gjør misantropene latterlige er også misantropisk fordi den fullstendig mangler empati.

7. MuR – En studie i avhumanisering

Denne delen vil ta for seg *MuR*. Den andre romanen i trilogien har en handling som er løsrevet fra handlingen i *TCHC*, men de er tematisk beslektet siden karakterene i *MuR* på et vis tar opp tråden fra den forrige romanen. Vi møter karakterer hvis holdning til menneskeheten er prega av avsky. Vi finner, også her, en narratologisk struktur som er konstruert slik at fortellerstemmer og fokaliseringsinstanser kommenterer hverandre og skaper usikkerhet rundt hvem som ser og hvem som egentlig fører ordet i romanen. Det som er åpenbart annerledes, er hva disse ulike stemmene og blikkene faktisk uttrykker.

I *MuR* er det nemlig, som Cathrine Sandnes peker på, «slutt på moroa». (Sandnes 2002) Romanen er på sett og vis fortsatt en slags underholdningsroman. Men denne gangen er det vanskeligere å si hva som egentlig er så morsomt. Romanen benytter seg fortsatt av humor, den er fortsatt preget av latterliggjøring av karakterene sine, men disse karakterene beveger seg nå i et betydelig mørkere univers bestående av utryddelsesteologier, overgrep og eksistensiell krise.

Vår lesning av *MuR* vil fortsatt legge vekt på misantropen som litterær figur. Men vi mistenker at figuren har en litt annen funksjon i denne romanen. Misantropene i denne romanen forholder seg til menneskeheten på en mye mer brutal og avhumaniserende måte enn i *TCHC*. Som vi skal se, er det faktisk slett ikke morsomt lenger. Romanen er preget av et mye mer uttalt og altoppslukende hat. Vi vil fortsatt se på den som en utforskning av bestemte måter å se mennesker på, måter som bestemt er avhumaniserende og misantropiske.

Det altoppslukende hatet – Rebels eksistensielle krise

De innledende kapitlene i *MuR* er fokalisert gjennom karakteren Rebel, som befinner seg i en tilstand som er en slags videreføring av Simpels fall i *TCHC*. Rebel har en fortid som aktivist i en venstreorientert og antikapitalistisk organisasjon, PUSH, som på ymse vis angriper korporasjonsmakta i den globaliserte økonomien. Rebel er et eksempel på den skuffede idealisten. Han innser at de subversive prosjektene raskt gjøres til mainstream og inkluderes i den kapitalismen de ønsker å angripe.

Rebels skuffelse over opprørets manglende kraft har ført til at han dyrker en total avvisning av all menneskelig virksomhet (med mulig unntak for masturbering) noe som fører ham over i en tilstand av reint hat. De første passasjene i romanen har et dagbokaktig preg, karakteren Rebel fører ordet og gjøres til fokaliseringssubjekt:

Onsdag

Jeg står bak en fyr som har barbert kinnskjeggene sine så høyt at han ser mongoloid ut. Feit er han òg. Jeg hater ham intenst. Jeg hater feite folk. Det går faen ikke an å gå ut av døra med et slikt utseende. Han må ha stått foran speilet i dag og tenkt: «Slik ser jeg ut, og det er greit nok for nå tar jeg på meg jakka og går på butikken.» Jeg har lyst til å lappe til de feite kinnene hans bakfra for OVERTRAMPET han har begått ved å gå ut døra. (MuR: 7)

Rebels hat er meget sterkt, og det uttrykkes i stor grad gjennom kroppslige parametre. Han avskyr det utseendemessig utiltalende. Han hater den fete herren i køen på det grunnlaget at han er overvektig. Han avskyr ekspeditrisen på følgende grunnlag:

Kassadamen, på sin side, er stygg som juling. Hun kløner når hun tar imot pengene mine, og jeg må VURDERE hvem av henne og det feite svinet jeg hater høyest. (MuR: 7-8)

Rebel vurderer det å forlate hjemmet sitt med en kropp som ikke lever opp til hans standarder for utseende som et OVERTRAMP. Romanen konstruerer blikket til en misantropisk figur som er så var overfor andres utseende at han får lyst til å øve vold mot dem. Menneskene Rebel møter, er underlagt et usammenhengende ideal Rebel har konstruert selv. Han har innsatt seg selv som en lunefull fører som definerer hvilke mennesker som bør ha livets rett. Rebel befinner seg imidlertid ikke i noen maktposisjon. Hans misantropi framstår derfor som parodisk i sitt altoppslukende hat:

Jeg hater i bunn og grunn alle jeg møter. Jeg hater faenmeg alle. Jeg har begynt å hate ting også i det siste. Og lyder. (MuR: 8).

Rebels avsky har beveget seg forbi hat mot mennesker og inkluderer nå til og med gjenstander og lyder. Hatet hans er sanselig, visuelle og auditive påvirkninger utløser et voldsomt ubehag. I Rebels hatefulle verden er det ikke lenger grunnlag for å skille mellom mennesker og objekter.

Hatet hans retter seg utover mot verden, men i nesten like stor grad innover mot sin egen person. Noe som fører til at han angriper seg selv med omtrent samme intensitet som han angriper andre:

Og sist men ikke minst: Jeg er så drittlei meg selv og min egen surving at jeg holder på å spy. Det har blitt så å si umulig å surve på sin egen måte. Det er alt for mange som surver AKKURAT slik jeg surver. (MuR: 8)

Kroppen er en fellesnevner for alle mennesker. For mange er den personlige kroppen beviset på at man er noe eget og unikt. For Rebel er det dette som gjør ham uoriginal: «Jeg blir seriøst nedslått av at det finnes MILLIONER av folk akkurat som meg.» (MuR: 16)

Han ser på seg selv som noe det finnes replikanter av over alt. Hans misantropi innebærer i innledninga av romanen ikke å opphøye seg selv til et overmenneske, siden han inkluderer sin egen eksistens i hatet mot menneskeheten. Bare tanken på at det finnes så mange mennesker som minner om ham selv fører til fantasier om å gasse i hjel sin egen *type*. Rebel er ikke lenger i stand til å finne noe bestemt mål/fiende å rette hatet mot. Det rettes derfor mot alle, et «alle» som inkluderer ham selv. Det handler også om en karakter som drømmer om straff, som drømmer om å undertrykke kroppen, noe som viser seg gjennom selvutslettende, masochistiske fantasier om å «sitte som en benete hund under piskan til fete uniformerte kommandanter i uforståelig triste KZ-leire.» (*MuR*: 17)

Rebels ærend i butikken er også av kroppslig art, han kjøper en slangeagurk som han planlegger å sodomisere seg selv med. Han anfører som årsak at han har: «gått så jævlig lei min egen runking» (*MuR*: 7) Masturbasjon forbindes med kjedsomhet. Rebel prøver å bryte opp i noe som har blitt et tvangsmessig rituale med å introdusere et overskridende fremmedelement i rektalen.

I romanen får agurkopptrinnet flere funksjoner. For det første kan det være et bilde på at opprøret har blitt noe kjedsomt og repetetivt, og derfor er sammenlignbart med interesseløs masturbasjon som ikke lenger gir den samme spenningen. Noe man kan se på som en forholdsvis røff parallell til Rebels venstreopprørske virksomhet. Introduksjonen av agurken blir en visualisering av at forsøket på nye overskridelser ikke fører med seg annet enn høyst midlertidig atspredelse.

Rebels hat mot den stygge og overvektige kroppen i innledninga er også en reaksjon på det han ser på som en venstreretorikk som avviser kropp og maktforhold knytta til kropp. Han utvikler etter hvert en teori om samfunnets undertrykkelse av individer med sterk fysikk:

Egenskapen fysisk overlegenhet går ofte hånd i hånd med egenskaper som autonomi, diktatoriske og manipulerende evner, handlekraft og naturlig autoritet. Det oversosialiserte skolesystemet er laget for å gjøre slike egenskaper til et PROBLEM. Dette fordi taperne – de fysiske taperne, med andre ord skolevinnerne – gjennom generasjoner har klekket ut måter å beskytte neste generasjons fysiske tapere mot neste generasjons fysiske vinnere (*MuR*: 70)

Selv innser han at han stort sett besitter taperegenskaper. Noe som tyder på at han har hatt en viss suksess i skoleverket. Vi merker oss at teorien hans minner om Nietzsches beskrivelse av sin samtids kristne verdier.

Nietzsches poeng handlet om at en ideologi basert på ressentiment, et vedvarende opprør mot visse aristokratiske verdier, fører med seg en misantropisk identitet som dyrker egen underlegenhet heller enn å søke det positivt menneskelige.

Vinneregenskapene i tapersystemet har gjort Rebel i stand til å gjennomskue systemet, men ikke til å finne seg en meningsfull plass i det. Han er fullstendig fremmedgjort: «Dyktige, hvite, mannlige, heteroseksuelle eksemplarer av Homo Sapiens har bare ikke det som trengs lenger.» (*MuR*: 71)

Han er født inn i en tid hvor de kulturbærende verdiene er knytta til opprøret mot de tradisjonelle verdiene som alle privilegerer den hvite, vestlige mannen. Noe som har ført til at de fleste motkulturer som anti-kapitalisme, anti-globalisme, feminisme, kolonialisme etc. plasserer den hvite europeiske mannen i en skamfull posisjon.

Romanens fortellerstemme parodierer den hvite mannens selvutslettende fortelling om selv gjennom å skildre PUSH-medlem, Sheeba-Alis, politisk korrekte omforming av kroppen. Sheeba begynte «tidlig i tenårene å oversympatisere med de svake her i verden.» (*MuR*: 55) Noe som førte til følgende rekke med tiltak: «1. skifte kjønn, 2. tatovere seg svart, 3. bli lesbisk [...] 4. konvertere til islam» (*MuR*: 55) Fortellerens holdning til prosjektet er tydelig nedlatende: «Nå løper han rundt som et blågrønt monster i burkaen sin [...] han høres ut som ei transvestitthore på vei baklengs gjennom stemmeskiftet» (*MuR*: 55)

I denne sekvensen er det lite som tyder på at denne fortellerstemmen har noen annen agenda enn å latterliggjøre den hvite manns selvutslettelse ved å satirisere over et ekstremt eksempel. Rebel opplever at han som opprører og samfunnsaktivist på sett og vis har gjort opprør mot seg selv, og at opprøret derfor bærer i seg kimen til selvhat. Der Nietzsche finner undertrykkelse av menneskets natur i kristendommens fortelling om seksualitet, kropp og makt, finner Rebel en tilsvarende selvhatende undertrykkelse av kroppen i venstreopprøret.

Rebel forholder seg til opprøret som et «uttrykk», som en måte å iscenesette seg selv på. Han avslører det Simpel og Ritmeester ikke helt klarer å se, nemlig at det handler om å konstruere en fiksjon – fortellingen om den undertrykte. Eller som han formulerer det: «Gråtende palestinske kvinner har blitt kitsch. Beklager det.» (*MuR*: 188) Rebels selvhat er nært knytta til avsløringa av at han har tilbrakt livet i umulige fiksjoner. Det eneste han har igjen er kjedsomhet og skam.

Alt er flaut - Rebels selvrefleksive helvete

Kapittel 9 har fått tittelen «Alt er flaut» og kan brukes som eksempel på Rebels evne til å avsløre fiksjonene han selv og andre tilbringer livet innenfor. I kapitlet har han natta før ligget med den 13 år gamle Thong og analyserer sine egne handlinger på følgende måte:

Alt er flaut. Alt.

Jeg tenker tilbake på natten, og DER får jeg et bilde i hodet av meg selv stående over Thong i Nasdaq's dritende bikkje-positur og puler, og DER ligger jeg og masserer min egen skrotum under haka hennes som en jævla porn-rapist, og DER dasker jeg skinkene hennes i ivrig 90-talls Rocco-stil, men jeg vet da faen om jeg gidder å være flau over min egen oppførsel, jeg vet ikke om jeg gidder.

Men alt er flaut. Jeg står i underbuksa opp i leiligheten til Thong og ser ut av vinduet og ut på gata og er flau over hvordan jeg slo meg løs i natt. Jeg er flau over hvordan Thong pulte som et incestoffer, og over hvor godt jeg hadde det. Og nå blir jeg flau over hvor samvittighetsfull jeg er, og over at jeg bryr meg så mye om ting, og at jeg bryr meg så lite om ting på samme tid. (*MuR*: 169)

Rebels blick på sine egne handlinger preges av at han vurderer hvordan han *framstår* for en tenkt tilskuer. Vi minnes pornoskuespillerne fra *TCHCs* sensitivitet rundt hvordan de framstår som rollefigurer, dette er det samme bare uten kamera. Rebel gjør seg selv til den fokaliserte, kategoriserer sine egne ulike positurer og stillinger og knytter disse til en tenkt tilskuers potensielle vurdering av dem. Det er dette han gjør når han *ser* seg selv i «Dritende bikkje-positur», en positur som ikke blir latterlig før man tenker seg at noen observerer handlinga utenfra. De videre skildringene av overgrepet bruker referanser til pornografien. Rebels seksualitet virker å preges av å «spille ut» sekvenser han har lært i pornofilmens fiktive verden. Rebel forholder seg til et visuelt ideal, fiksjonen trenger inn i Rebels virkelighet ved at han ubevisst har latt seg inspirere av den, og ved at han skammer seg over dette i etterkant. (Han framstår som en mer ekstrem variant av hovedpersonen i Dag Solstads *Irr! Grønt!*) Innsikten i at han ikke er original, at han er en kopist som bare agerer innenfor fastlagte mønstre plager ham sterkt. I neste avsnitt er han flau over at han «slo seg løs», noe som kan sees som at han også irriterer seg over at han har handlet uten å ha kontroll. Den ekstreme selvrefleksiviteten er lammende fordi Rebel alltid er i stand til å gjennomanalysere seg selv som objekt. Det det handlende subjektet Rebel gjør, utsettes nesten samtidig for kritikk ved at disse handlingene umiddelbart omformes til det som fokaliseres. Rebels grunnmodus blir en tilstand av evig undergraving av seg selv.

Fokaliseringen skifter idet Rebel flytter blikket bort fra seg selv og over på menneskene som passerer på gata utenfor vinduet. Framstillinga flyter over i en slags Obstfelder-pastisj:

Jeg ser en fyr som garantert er klassisk lærd og blir flau over at han har investert så mye i å bli nettopp det. Jeg ser ei dritfin blondine og blir flau over at hun har investert i å være «dritfin blondine», jeg ser en eller annen lønnsarbeider og blir flau over at han gir faen og driter i alt, [...] Jeg ser en fyr som snakker med kompisene sine, et typisk «sosialt vesen» som man kaller det, og blir flau over at han kan være så jævla positiv, og at han har bestemt seg for å se mellom fingrene med at alt suger, for det finnes *ingen* annen måte å klare å være sosial på; du MÅ pent se mellom fingrene med at alt suger. Jeg ser en fyr som har trent seg opp og blir flau over at han tar helsa si på alvor, og jeg ser en fyr som er tynn og utrent og kjip, og blir flau over at han tør å vise seg frem for folk. Jeg ser en fyr som GÅR og leser avisen, fy faen, og jeg tenker at hvis jeg hadde lest den jævla avisen hans, og den kronikken han GÅR og leser så hadde jeg blitt så jævlig flau over hvor ivrig kronikkforfatteren er på å vise frem innsikten sin, jeg alltid flau som faen over «skarpe observasjoner». Her har vi en typisk surve som ser surt ned i bakken, og jeg blir flau på hans vegne, jeg blir flau over misantropien hans, det er flaut at noen innbiller seg at det skal være «opprivende» eller «interessant» å høre på surving time ut og time inn, og jeg ser meg selv stå i vinduet og være flau over alt, og blir flau over at jeg ikke klarer å drite i at alt er flaut. (*MuR*: 170)

Her er så underlig er erstattet med *her er så flaut*. Obstfelder konstruerer et gjennomført fremmedgjort blikk på verden i «Jeg ser». Forskjellen er at det lyriske jeg'et i diktet har flere perspektiver. Han beveger blikket fra universet, via bysamfunnet til noen overfladiske registreringer av mennesker uten ansikter som vandrer på gateplan. Rebels blikk er utelukkende rettet mot menneskene, og mer eller mindre presise typologier av mennesker. Det er dette blikket på verden som Ane Farsethås kaller «de små distinksjoners sosiologi som kan [...] sies å være 2000-tallets filosofiske nullpunkt» (Farsethås 2015: 52). Rebels refleksjon i vinduet går i samtale med Obstfelders fin de siècle – uro og 1890-tallsmodernismens oppløsning av tradisjonelle verdier.

Den polske sosiologen Zygmunt Baumann beskriver denne oppløsningen i boka *Flytende modernitet* fra år 2000. Tanken bak den moderne intensjonen om å «smelte» ned de faste institusjonene hadde, ifølge Baumann, som mål å erstatte de ikke-fungerende institusjonene, tradisjonene og normsystemene slik at man kunne finne velfungerende alternativer som kunne erstatte disse. Målet var med andre ord ikke en totalrelativistisk tilstand hvor ingenting lenger framstår som varig. «Jeg ser» er et uttrykk for det å forholde seg til en verden hvor alle de faste verdiene er utsatt for kritikk. Det er et uttrykk for religiøs tvil og registrering av at bondesamfunnets sosiale systemer erstattes av nye urbane klassestrukturer.

Noe over hundre år etter Obstfelder, befinner Rebel seg i et samfunn som fortsatt ikke har lært seg å håndtere den moderne verdirelativismen. I følge Baumann har modernitetens angrep på det bestående ført til en oppløsning av:

de båndene som knytter sammen individuelle valg til kollektive prosjekter og handlinger – kommunikasjonsmønstre og koordinering mellom individuelt styrte former og livspolitik på den ene siden og politiske handlinger utført av menneskelige kollektiviteter på den andre. (Baumann 2008: 17)

Det kollektive har blitt erstattet med en ensom, individuell forhandling om identitet hvor forandring og ikke-fast form har blitt målet:

Men det betyr at vi er i ferd med å bevege oss fra en epoke med på forhånd tildelte «referansegrupper» til en epoke med «universell sammenlikning», hvor bestemmelsesstedet for alle individuelt selvkonstruerende anstrengelser er endemisk og uhelbredelig underbestemt, ikke er gitt på forhånd og har en tendens til å gjennomgå tallrike og dyptgripende forandringer før slike anstrengelser når sitt eneste genuine mål: det vil si slutten på individets liv. (Baumann 2008: 18)

Rebels blick på menneskene er nettopp et uttrykk for denne tilstanden av «universell sammenlikning». Han forsøker å orientere seg i det Baumann beskriver som en menneskelig tilstand som har blitt flytende. De rammene man tidligere kunne finne i for eksempel familie, religion og politiske bevegelser, har ikke lenger samme autoritet. Individet har omskapt seg fra å være sterkt knyttet til ulike sett av mer eller mindre faste normsystemer, til å være lett formbar og omstillingsdyktig, og definerer seg heller gjennom det å motsette seg endelighet og fasthet. I ytterste forstand en tilværelse der identitet er noe som skapes og omskapes i en kontinuerlig prosess uten andre faste holdepunkter enn døden. Rebel virker ute av stand til å se andre rammer for menneskelivet enn de individuelle valgene det enkelte mennesket tar.

Rebels selvmotsigelser blir lite annet enn en mekanisk øvelse bestående av negasjon av sin forrige påstand, et slags evig opprør mot seg selv. Dette er en forvrengt utgave av Nietzsches kritikk av kristendommen. Han er redusert til «ressentiment» i rein form. En selvhatende eksistens som ikke lenger er i stand til å se noe positivt ved menneskeheten fordi han har konstruert seg selv som en skikkelse i evig opposisjon mot alt:

Hver posisjon, hver mening, hver livsstil, hver holdning, hvert oppfylte ønske og hvert feilskjær er så jævlig flaut. Og for å resonnerer litt her så har det seg slik at hvis alt er flaut, er det ingen grunn til å opprettholde skam i livet. Det er det jeg har merket i de siste. Jeg eier faen ikke skam i livet. Og jeg er IKKE stolt av det. Og det er poenget. (*MuR*: 171)

På et eller annet vis klarer imidlertid Rebel med utgangspunkt i konseptet «alt er flaut» å utlede at man ikke lenger trenger å ha skam i livet. Fortellerstemmen i romanen formidler Rebels «vekkelse» som følge av møtet med den mindreårige Thong:

han [ble] klar over at han hadde hatt et lite paradigmeskifte i sitt menneskesyn i natt. Det har lenge vært på den måten – og det er vanskelig å si om man skal betrakte det som en skavank eller ikke – at Rebel ikke har klart å forholde seg til mennesker som ikke ENTEN er ekstremt intelligente (herunder går også morsomme) ELLER ekstremt vakre. I natt ble betegnelsen 'unge' ført opp under kategoriene Rebel klarer å forholde seg til sosialt. (*MuR*: 191-192)

Etter å ha utdefinert skammen, og inndeinert de unge som akseptable mennesker, tar Rebel steget over fra en tilstand av reint hat til å føle seg «Ok». Noe som for ham må sies å være unormalt bra. Men tilstanden av «ok», blir raskt gjort til gjenstand for problematisering:

Og det er vel derfor han spør seg: Hvorfor i huleste er IKKE alt ok? Det kan ha flere årsaker. En opplagt årsak er at det IKKE finnes noe å se fram til på det store plan. Det kommer til å bli slik: Så dere fant liv på en annen planet? Jasså, gitt? En annen årsak kan være at han ser en familie på fire utenfor et supermarked som gjør ham nedslått. Mora er ikke til stede. Det er lillebror, mellomste bror, storesøster og pappa som står der. Og her kommer nedturen: De likner på hverandre. Alle sammen. Eller rettere: Alle likner på pappa. Barn som likner på foreldrene sine er noe av det verste. Pappa står med en is med sju(!) kuler på i forskjellige farger og skjønner verken hvor dum eller hvor frastøtende han er. Det er flere grunner til at foreldre-barn-likhet er motbydelig og deprimerende:

- a) Foreldre-barn-likhet er selvfølgelig mest fremtredende i familier befolket av stygge, ubegavede og dumme mennesker
- b) Det er stort sett de dårlige egenskapene (styggheit, dumhet) som slår igjennom til neste generasjon.
- c) Det er alltid skremmende å få bekreftet at stygge og dumme folk har så liten selvinnsikt at de velger å sette nye stygge og dumme versjoner av seg selv til verden.
- d) Å se lillebror, mellomste bror, storesøster og pappa ved siden av hverandre – som Rebel gjør nå – er som å klikke gjennom et fire-bilders slideshow av et komplett unyttig livsløp. Tar man en kikk på pappa, ser man lillebror om ca. 42 år. Lillebror vet ikke at han kommer til å bli like dum som pappa fordi han – heldigvis for ham – fortsatt er dummere enn pappa. Og pappa er så transsynt at han ikke ser det deprimerende i å ha satt seg selv og sitt deprimerende liv til verden, nok en gang.

En annen drittunge sprekker en ballong ca. 10 meter unna den stygge familien og Rebel får hypotesen sin bekreftet. Alle fire idiotene reagerer NØYAKTIG likt, og blir stående å se på ungen som sprakk ballongen med NØYAKTIG samme toskete ansiktsuttrykk. Rebel vet ikke hva som er mest deprimerende; at pappa har uttrykk som en toskete fireåring, eller at en fireåring har uttrykk som en uutdannet, fet lønnsarbeider av en pornokonsument, tre eller fire desennier for tidlig. Og her kommer paradokset: Rebel har FREMDELES lyst til å pule! Det er den innsikten som gjør ham nedslått[...] Hva faen er galt med reproduksjonsinstinkt til Homo Sapiens? (*MuR*: 194-195)

Rebels følelse av å være ok ødelegges av to årsaker: Det ene er at han minnes om at menneskeheten stort sett består av de dumme og de stygge. Det andre er at det ikke er «noe å se fram til på det store plan».

Det første sier noe om hvordan denne romanen forholder seg til mennesker. Fortellerstemmen fører ordet, men blikket som anlegges på familien på parkeringsplassen er fokusert gjennom Rebel og det er etter hvert han som overtar ordet i framstillinga. I dette utdraget faller fortellerens holdninger til det fortalte sammen med karakterens refleksjoner. Holdningene uttrykt gjennom fortelleren, og holdningene til karakteren brytes ikke mot hverandre, de framstår som enige i måten de vurderer familien. Det er som om de ulike narrative nivåene i romanen går sammen om å påtvinge leseren en slags mobbediskurs. Rebel gjør familien på parkeringsplassen til representanter for det typiske mennesket i samfunnet han lever i. Hans utstøting av dårlig menneskelig arvemateriale minner om det nazistiske.

Det nazistiske menneskeidealet konstruerer, som alle utopier, et meget smalt idealmenneske rundt vage begreper som rase, renhet og styrke.

Rebels prosjekt er likevel i liten grad ideologisk. Hans handlinger har ikke annet mål enn å døyve smerten ved å være i live – eller mer presist; kjedsomheten ved å være i live. For Rebel vet at tilstanden av «ok» ikke vil vare. Tidligere i romanen ytrer han følgende:

Det er den som venter på noe VONDT som ikke venter forgjeves. Alt er på plass, så hva venter man egentlig på? Når alt er på plass har man ikke annet valg enn å vente på det vonde. (*MuR*: 61)

«På det store plan» har han ikke noe å se fram til, det vil alltid dukke opp noe vondt en gang i fremtiden. Rebel gir her uttrykk for den dype eksistensielle uroen som vi også finner hos Obstfelder. Det er «Det store planet» slik det framstår uten religion, uten ideologi eller noen form for forklaringsmodell som gir livet mening. Det er den smertefulle innsikten i å eksistere uten å kunne se noen egentlig mening, og uten å ha annet å se fram til i livet enn midlertidig adspredelse i en tilværelse som fører i retning kroppslig forfall og død. Livet er for Rebel en evig skuffelse:

Jeg blir skuffet over alt. Hver situasjon har en million mulige utveier og hver utvei er like skuffende og uaktuell. Erfaring viser seg gang på gang å være motiverende bekreftelser på at det man allerede vet, kommer til å skje. Det er vel slik helvete er beskrevet; man slipper ikke unna pinslene samme hvor mye man vrir seg. Og man venner seg heller ikke til dem. Pinen og plagen har kommet for å bli. (*MuR*: 26)

Rebel ser på livet som et smertefullt helvete. En måte å se tilværelsen på vi kjenner fra Petter Wessel Zapfes dystre refleksjoner rundt menneskets overutviklede evne til selvbevissthet. Vi har, uheldigvis, blitt i stand til å se for oss mulige fremtidsscenarioer, noe som setter oss i stand til å reflektere over smerte vi ennå ikke har opplevd. Rebels «innsikt» er at han uansett er født til et liv i ensom skam og smerte, en innsikt som også fører med seg fantasien om at det hadde vært bedre å ikke være i live. Rebels avskyr livet, men er ute av stand til å avslutte det: «paradokset er hvorfor jeg er skapt UTEN evne til å ta livet av meg. Et selvmord ville UTEN tvil vært den beste MEDisin.» (*MuR*: 27) Emil Cioran snakker om selvmordet som eneste kilde til frihet i det fordømte menneskets tilværelse, men at de fleste av oss er utstyrt med såpass mye selvoppholdelsesdrift at vi ikke klarer å avslutte elendigheten for egen hånd. Rebels hat mot menneskeheten kan derfor bunne i nettopp det at han har blitt født inn i den. Det som er «galt med reproduksjonsinstinktet til Homo Sapiens» er at det faktisk fortsetter å formere seg, noe som har tvunget Rebel til å leve det livet han lever.

Hans ulykke er på mange vis det å bli født. Så selv om han midlertidig kan befinne seg i en tilstand der livet er ok, minner familien på parkeringsplassen ham om at smerten, eller «det stygge og dumme» som han litt infantilt kaller det, blir videreført, uansett. Ikke bare er det stygt og dumt, for Rebel er det også slik at det IKKE foregår noen utvikling. Barna til den uinteressante lønnsarbeideren er akkurat som sin far. Rebels blikk på menneskeheten er resignert fordi han ser på reproduksjonen som nettopp det, reproduksjon. Produksjon av mennesker som kopier av opphavets stusslighet, og i forlengelsen en reproduksjon av det umulige menneskelivet. Dette er en form for antinatalisme slik vi så den hos Cioran og Zapfe. Menneskeheten er en biologisk ulykke, og sannsynligheten for at livet vil innebære både fysisk smerte eksistensiell fortvilelse er så stor at dersom man ønsker å unngå smerten, er det bedre å ikke bli født i det hele tatt.

Misanthropiske stemmer i *MuR*

Rebel klarer ikke å frigjøre fra denne tilstanden av eksistensiell smerte før han finner veien over i et nytt etos. Det skjer noe med ham idet han gjenoppdager Adolf Hitlers taler. Gjennom Hitler og nazismen gis den misantropiske passiv-aggressive sutringa til Rebel en retning. Den skuffede misantropen finner nytt håp gjennom å gjeninntre i utopien. Gjennom nazismens dyrkelse av makt og kraft, og den lumre dyrkelsen av den meget unge kroppen, finner Rebel nye områder for å dyrke hedonistisk begjær.

I samarbeid med den markedsføringsgeniet, Macht, utvikler han en pervertert form for pedo-nazisme som privilegerer det unge som den overlegne menneskeformen. Rebels problem er at hans gjeninntredenen i det «meningsfulle» ikke er noen frigjørende handling i Nietzscheansk forstand, fordi måten Rebel forholder seg til det kroppslige ikke handler om å godta og glede seg over sin menneskelige natur. Dyrkelsen av det unge, er rett nok en dyrking av begjæret, men det er også en avvisning av naturlig menneskelig aldring, og følgelig en avvisning av kroppen.

Avvisningen av menneskekroppen får i romanen form av angrep på den unge kroppen.

Fortellerstemmen skildrer Macht og Rebel i et slags overgrepstablå hvor de begår seksuelle handlinger mot de tolv og tretten år gamle søstrene Thong og Jr.:

De to parene inntar så å si identisk puleposisjon; jenta skrevende på ryggen i sofasetet og nakken i bøy mot sofaryggen og mannen stående i halvmisjonær over. Det kan synes som om Macht er et par år eldre enn Rebel, derfor skjer det på sett og vis en spennende toveis aldersforskyvning fra det ene pulende paret til det andre. Karen blir eldre og dama proporsjonalt yngre hvis man drar øya fort fra Rebel/Thong til Macht/Jr. Interessant. (*MuR*: 213)

Det er åpenbart at fortelleren i denne framstillinga ikke ser på dette som to tredveåringer som forgriper seg på mindreårige. Det framstilles som derimot som et kunstobjekt, og vurderes som om man skulle forholde seg til et verk. Fortellerstemmen kaller det «en spennende toveis aldersforskyvning». Noe som tyder på en større interesse for å studere hva «verket» uttrykker, heller enn å si noe om hva det «er». «Interessant» er kanskje den mest brukte standardfrasen et usikkert menneske tyr til i møte med et vanskelig tilgjengelig overskridende kunstverk. Dette «interessant» er ikke ulikt måten man i resepsjonen av *MuR* tyr til vage og åpne kritikker for å ikke gå i fella og gå glipp av noe «interessant». Heller enn å kalle det, som Øystein Rottem tør, anal utstøting og griseri (Rottem 2002), velger man heller å åpne for at det kanskje er et kunstnerisk prosjekt her.

Fortellerstemmen kan sies å iføre seg en måte å vurdere kunst som tar så stor avstand til det som faktisk skildres, at man ikke lenger er i stand til å «se» et overgrep, men heller ser «en kunstnerisk skildring» av et overgrep. Det som fokaliseres her, ER et overgrep. Men fokaliseringssubjektet er så fanget i sin egen kunstdiskurs at han ikke lenger er i stand til å oppfatte det. I så fall er han fanget i en misantropisk måte å oppfatte representasjoner av mennesker på. Menneskeobjektet vurderes uten empati fordi det «bare» er kunst.

Fortellerstemmen forholder seg til overgrepet med like stor avstand videre i skildringa:

Mens Macht ligger og jukker oppå en skrevende Jr. i sofaen, gjør en god porsjon stress-adrenalin produsert av dårlig samvittighet, i kombinasjon med kjemisk frigjort serotonin at nytelsesnivået når nye høyder inne i kraniet hans, samtidig som språksenteret får seg et skikkelig spark i ræva slik at hjernen hans får i gang følgende resonnement i takt med jukkingen; én stavelse per jukk:

«Faen dette her dytter ting framover, forover, videre, jeg tror dette her kan virke uhyre motiverende, jeg kjenner det, jeg får mer overskudd av dette enn frynsegoder og fallskjermer og to måneders seilferie på de Karibiske øyer, jeg kjenner det, jeg fylles opp, denne typen nytelse er ny for meg, den er overskridende, den gir meg motivasjon, den gir meg kraft, jeg kjenner at jeg får ny kraft, jeg kjenner at kraften renner over i brystet mitt, jeg kjenner meg STERK, dette er ren glede som blir til ren kraft, dette her er *Kraft durch Freude* og ikke noe annet. Det er faenmeg det det er!» (*MuR*: 213-214)

Machts handling beskrives som «jukking», et ord som framkaller assosiasjoner til en overivrig labrador heller enn en ondskapsfull overgriper. Fortellerstemmens ordbruk fungerer også her som en avledning ved å omforme det stygge til noe litt latterlig, fortsatt fullstendig uten moralsk fordømmelse. Videre flyttes fokus til de kjemiske reaksjonene i hjernen til Macht. Det som fokaliseres er ikke handlingen, men reaksjonen til den som handler.

Oppmerksomheten flyttes bort fra hva handlingen innebærer til de prosessene i Macht som får HAM til å føle seg bra. Stress-adrenalin og serotoninet påvirker språksenteret, og

fortellerstemmen overlater ordet til Macht som behandler mishandlingen i et språk som minner om det man finner i motivasjons- og selvutviklingsforedrag i næringslivet. Han blir motivert, han får framdrift.

Macht fokuserer på nyheten i det han holder på med. Jentene er ingen del av refleksjonen hans, de er bare objekter som representerer «det nye». De representerer den eneste evige verdien i markedsføringsverdenen til Macht. Markedet trenger noe nytt, noe som overskrider det gamle. Han renner nærmest over av nyvunnen styrke og glede. Et sett følelser som trumfer de vanlige belønningssystemene man finner i den korporative verden. All verdens økonomiske frynsegoder blekner sammenlignet med Macht følelse av å være fullstendig grenseløs. Vi kjenner igjen dyrkinga av nyheten fra PUSH-kollektivets fokus på freshness og nyhet. Nyhetsfetisjen er tross alt det som knytter den sosialistiske undergrunnen så tett sammen med kapitalistiske markedsføringsprinsipper. Det er dette romanen parodierer ved å tildele både aktivister og kapitalister tendenser til pedofil legning.

Macht griper til det gamle nazistiske ferielagordet *Kraft durch Freude* for å gi opplevelsen språk. I utgangspunktet handlet slagordet om å gi gode tyskere tilbud om badeferie ved Østersjøen eller opplevelser i norske fjorder for å lade batteriene til ny innsats for det tredje riket. Machts bruk av begrepet konnoterer imidlertid til totaliteten i den tyske nazismen. Slagordet aktiverer assosiasjoner til folkemord og totalitær undertrykkelse. Gleden Macht føler, springer ut av et overgrep mot et annet menneske han ikke lenger vurderer som menneskelig. For Macht har skjønt at makta ligger i viljen og evnen til rein egoisme. Ikke på vegne av den ariske rasen, men på vegne av seg selv, og på bekostning av alle ideer om menneskeverd.

Det er karakteren Macht som i romanen uttrykker disse ideene, og han møter ikke motstand fra øvrige instanser i romanen. Fortellerstemmen er, som vi har sett, langt unna å korrigere Machts menneskefiendtlighet. Vi så i *TCHC* hvordan fortellerstemmens kritikk rettet seg mot karakterenes handlinger. Noe som hadde den effekten at den undergravde sine egne karakterers framstilling av seg selv. I *MuR* driver fortellerstemmen en kritikk som i stor grad støtter hovedkarakterenes virksomhet. Kritikken retter seg mot medlemmene i Push-kollektivet. De ulike nivåene i den narratologiske strukturen i *MuR* utgjør bare flere nivåer av misantropi.

Fortellerstemmens allianse med karakterenes verdensbilde kan observeres i følgende utdrag:

«He-he,» sier Macht og siterer:

«Akk, passiv lidelse så vel som handling vil hemme oss i livets gang.»

Han smiler, men skjønner fort at ikke Rebel tar referansen (som er Goethes Faust, ikke sant, din ubeleste dritt). (*MuR*: 216)

Her ser vi at fortellerstemmen unner seg et spark i retning den «ubeleste» leseren. Betegnende nok, finner vi ingen tegn til å kommentere at Macht befinner seg midt i et overgrep, kritikken vender seg ut av romanen ved å gjøre leseren til den fokaliserte og stille spørsmål ved dennes intellektuelle kapasitet. Dette er en form for avledningsmanøver. Leseren kan føle at han kommer til kort siden han ikke har kontroll på referansen, og få følelsen av å være mindreverdig. En leser med god kontroll på den klassiske litteraturen, kan nikke anerkjennende til overgriperens høye kunnskapsnivå, og lese scenen som en pastisj over Dr. Fausts ødeleggende bruk av den unge og uskyldige Gretchen. Uansett er parentesens en måte å trekke en røykesild over hovedsporet handlingen er på; det er en mishandlingsscene, men vi skal ikke forholde oss til mishandlingen som mishandling, men mishandling som uttrykk for noe annet. Dette er et avhumaniserende grep, fortellerstemmen er *alliert* med romanens øvrige ondskap.

Menneskekroppen som avhumanisert kunstgjenstand

Vi har sett at mennesker avhumaniseres gjennom at de vurderes gjennom menneskefiendtlige diskurser. De menneskefiendtlige stemmenes holdninger forsterkes gjennom måten menneskekropper i romanen fokaliseres som konkrete kunstobjekter. I *TCHC* gjør Simpel Monica B. Lexows kropp til lerret for FASCINATION-aksjonen sin. I *MuR* finner vi flere eksempler på at karakterenes kropper brukes som medium for å skape «kunstneriske» uttrykk. Kroppene i romanen dekorerer, inngår i medieproduksjoner, eller plasseres i positurer, noe som understreker det kunstige ved dem.

Macht og Rebel gjør også sine egne kropper til «lerreter». Tatoveringene til Macht fungerer som statements og som kamouflasje slik at han kan vandre fritt i undergrunnsmiljøene (*MuR*:88) Rebel tatoverer nazisymboler og rasistiske slagord på kroppen (*MuR*: 266)

Rebel overtaler i tillegg innvandregutter til å tatovere seg med nazisymboler. Gjennom denne handlingen reduserer ham dem på samme vis til levende lerreter uten annen funksjon å representere et konsept. (*MuR*: 266-270)

Macht utviser en tilsvarende holdning til menneskekroppen gjennom å programmere en «digital videojukeboks»:

Som automatisk kobler mainstreammusikk opp mot et digitalt snuff-film-arkiv og klipper på nytt – real time – slik at snuffen fungerer som musikkvideoer for brukeren. (*MuR*: 90)

Snuff er en filmsjanger som ikke simulerer voldshandlinger, men filmer ekte overgrep, vold og til og med drap. Machts kombinasjonen av snuff og musikk er en måte å transformere den virkelige hendelsen i snuffilmen. Ved å legge populærmusikk på voldshandlingene, endrer man det mediale uttrykket slik at man oppfatter bildene annerledes, noe som skaper en hybridsjanger som understreker opplevelsen av verdens grusomhet som fiktiv. Lydsporet går over snuffbilder som klippes sammen på stadig nye måter. Denne automatiske redigeringen fjerner bildene mer og mer fra den opprinnelige konteksten ved stadig skiftende musikkfølge og at de vil dukke opp som del av stadig forandrede klippsekvenser. Ved å automatisere prosessen slipper Macht å forholde seg aktivt til hvordan disse «musikkvideoene» framstår. Noe som omskaper den opprinnelige volden i et uttrykk som minner om gammeldags radiolytting, eller nyere strømmetjenesters muligheter til å generere mediale valg som minner om de du har tatt tidligere. Mediebrukeren vil i begge tilfeller forholde seg til medieuttrykket som bakgrunnsstøy, en form for muzak som er behagelig, men som man ikke lenger forholder seg aktivt til. Vi har sett hvordan Macht omgår empatien ved å anvende visse typer diskurs for å omtale overgrep. Snuff-jukeboksen til Macht innebærer rett og slett å pakke inn virkelig vold i et uttrykk som gjør at vi ikke lenger forholder oss til den som noe virkelig.

Noe av den samme skjer når Mach og Rebel lager film av overgrepene mot Thong og Jr. En film som skal selges inn som «vareprøver» til et pedofilt nettsted som skal brukes for å undergrave PUSH-kollektivets angrep på Payplug.

Filmatiseringen av overgrepene mot Thong og jr. handler om det samme. Ved å gjøre jentene til karakterer i en film, frarøves de noe av menneskeligheten sin. Ikke mennesket, men idealet, objektet «Thong». Overgrepene skildres som praktiske problemer som må overvinnes av reint filmatiske årsaker. Det er for eksempel ikke så lett å dobbeltpenetrere en ung jente. (*MuR*: 271-272)

Etter at innspillinga er over, gjentar Rebel de objektiverende tankene i dette resonnementet:

«Det er sant som Macht sier,» tenker Rebel og ser ned på den tynne ryggen til 12 år gamle Thong Jr. som piper og holder seg fast i sofaputene, «det er klart at personlighet og indre verdier FORMER seg og modner med alderen, men det gjør FAENMEG det ytre òg. *Personalities are like assholes, everybody has one*, ikke sant. [...] Alle har karakter.

Det er den STANDARDISERTE, FRESHE, UBRUKTE, TENÅRINGSKROPPEN som er unik.» (*MuR*: 274)

Rebel fører stort sett ordet i dette utdraget, og som vi ser preges tankene hans av det samme avhumaniserende abstraksjonsnivået vi har sett tidligere i romanen. Denne sekvensen blir ekstra kvalmende fordi Thong Jr. faktisk «piper og holder seg fast i sofaputene». Dette er en beskrivelse av en tolvåring som har det vondt, og som helt åpenbart ikke skal utsettes for det hun blir utsatt for. Rebels refleksjoner forvandler henne til en gjenstand hvis karaktertrekk IKKE er personlighet, han er uinteressert i å se hennes menneskelighet ut over det hun er akkurat nå; en standardisert ubrukt kropp. Det er den midlertidige funksjonen hun har som en fresh og ny bruksgjenstand som interesserer Rebel. Blikket som anlegges på de unge menneskene blir ekstremt fordi det er så abstrakt at det ikke lenger forholder seg til at jentene er mennesker, men derimot vurderer dem som bruksgjenstander som gir overgriperne *kraft og glede*.

I en ganske forstyrrende passasje ser vi hva slags språk Macht bruker for å overbevise Thong Jr. om at det de gjør er riktig:

«Voffo driver dere så fært med rumpa vår, Macht?» spør Thong Jr. idet de fire, Macht og Rebel og Thong og Thong Jr., sitter hånd i hånd nedover mot LUCKMAN'S BRAS AND UNDERPANTS [...]

«Jo, Junior, det finnes flere teorier om det,» sier Macht. «En dame som er veldig flink til å lage teorier om jente- og gutterumpa heter Gretchen Etterberg. Hun har nettopp publisert ... gitt ut ... skrevet ... en tekst i et blad som heter FRONTLINER, *a Schlachtplatte of Theory, Art, XXX, Music, Economy and Style*, ikke sant, der hun sier det er *bra* for jentene at guttene driver med rumpene deres. Det er en ny versjon av Girl Power, skjønner du? [...]

«Mmm ...» sier Jr.

«Den nye Girl Power høres slik ut ifølge Gretchen: Kvinner må konsekvent nekte vaginalsex – ikke på grunn av noe toskete penetrasjonsargument, men til fordel for utelukkende å gjennomføre anale samleier. Grunn? Hun påstår at å innrømme menn analsex er den eneste og beste måten å feminisere dem på, i og med at menn, ved å utføre analsex, indirekte, innrømmer sitt homoseksuelle grunnbegjær. ‘Så jenter,’ slik slutter Gretchens siste essay, ‘løs opp ringmuskelen og slipp gutta inn – i kvinnelighetens storstue!’»

«Jamm ...» sier Thong Jr. og kniper lukkemuskelen. (*MuR*: 275-276)

Dette er en scenisk sekvens som stort sett består av karakterenes gjengitte diskurs. Sekvensen viser det ujevne maktforholdet mellom Macht og den unge jenta, og hvordan dette maktforholdet defineres av at Machts abstrakte voksendiskurs overkjører barnets konkrete språkbruk. Spørsmålet Thong Jr. stiller virker å være et forsiktig forsøk på å si fra om at hun synes det de driver med er ubehagelig. Svaret hun får er en nesten absurd øvelse i å omskape det anale overgrepet til kritisk teori.

Thong Jr. virker å stille spørsmålet i et forsøk på å få en forklaring på at kjæresten hennes (Macht) gjør noe med kroppen hennes som er vondt og ubehagelig, en konkret kroppslig opplevelse. Machts teoretisering, som selv om han prøver å framstille det i et forståelig språk, forvandler det konkrete overgrepet til en abstrakt feministisk kamphandling. Macht bruker «feministisk teori» til å omdefinere Junior fra tolvåring til «kvinne» og tildele henne en kvinnelig helterolle som er definert innenfor rammene av de fiktive teoriene til den fiktive feministen Gretchen Etterberg. *Girl Power*, der altså. Gjennom å spinne de stakkars ungjentene inn i et stadig mer komplekst nett av teorier, skapes en mektig overgrepdiskurs som tillater den sterkeste å fritt forbruke mennesker på samme vis som man forbraker ting. (Vi minnes Faust-referansen over, her dukker Gretchen opp igjen) Thong Jr. fratras muligheten til å være et menneske, ei ung jente, og tvangsdefineres som idealkvinne i en forkvaklet variant av feminismen. Det er den samme avhumaniseringen Emil Cioran mener å påvise i ideologienes tendens til å konstruere menneskefiksjoner. Det er ikke så viktig at Etterbergs teorier er oppdiktet, dette kan likevel leses som et uttrykk for ideologienes potensielle umenneskelighet. Det misantropiske ved denne fiksjonaliseringen av mennesket oppstår som følge av teoretiseringen av det. Dette fungerer som en parodi på hvordan kritisk teori, idet det når et for høyt abstraksjonsnivå, ikke lenger er i stand til å behandle mennesket, men står i fare for å gå seg fast i avhumaniserende, utopiske definisjoner.

Avhumaniseringen dominerer også romanens sluttscene. Macht og Rebel deltar på en fest hvor TSIVAG med CEO, Hasse Cashavettes, som vertskap, feirer at de på grunn av Macht og Rebels aksjon, har unnsloppet beskyldningene om jødehets. Det er liten tvil om at anklagene var reelle. Cashavettes forholder seg også til jøder som noe fiktivt: «Well I don't know many Jews myself. The only relation I have to Jews is through jokes, really...» (MuR: 329) Han sier rett ut at han forholder seg til en hel folkegruppe med utgangspunkt i vitser. Selskapet fortsetter med at ulike festdeltakere deler vitser om jødisk gjerrighet, incest-vitser og det hele avsluttes med at Rebel forteller en vits om tilbakestående. (MuR:332)

Avslutningen av romanen viser en samling mennesker hvis humor inneholder et frastøtende menneskesyn. Macht og Rebels forvrengning av verdssystemene, har gjort denne typen holdninger fullstendig konsekvensløse. De rike, mektige korporasjonene har allerede inkorporert opprøret i kapitalistisk forbrukerlogikk. Nå er selve mennesket også omgjort til objekt. Det har blitt vare forstått som bruksgjenstand, men samtidig også forvandlet til et abstrakt fenomen som har blitt teoretisert til det absurde, noe som blokkerer for empati.

Trusselen fra «de gode» er slått tilbake, man trenger altså ikke lenger forholde seg til konsepter som innebærer en eller annen form for menneskelighet, eller moralske hensyn. Det som truer den mektige mest er det politisk-ideologiske klimaet som tvinger ham til å skamme seg over det som har gjort ham mektig, det er rett og slett moralen som i avslutningsscenen er fullstendig oppløst.

***Murs* totalitære umenneskelighet**

Leseren fanges altså i en grunnleggende umenneskelighet. Alle normer er gjort flytende, ingen av tekstens fokaliseringnivåer forholder seg til noen form for fastlagt moral eller grenser for hvordan mennesker skal handle mot hverandre. Alt er lov – noe som fører til at romanen ikke setter grenser for virksomheten til karakterene sine. Karakterene forholder seg ikke til mennesker, men til «mennesker».

Der man i *TCHC* hevdet at alt ble design, er det kanskje slik i *MuR* at alt blir teori, og at hovedproblemet er at teorien brukes for å omskape umenneskelige handlinger til uttrykk for teori. Mennesket har forsvunnet fra teoriene, og blitt omskapt til objekter uten andre egenskaper enn de som er definert i de forkvaklede mennesketypene man finner i totalitære fiksjoner.

Romanen iscenesetter, i likhet med *TCHC*, flere nivåer av blick og stemmer, men disse nivåene er totalitære. I *TCHC* fant vi at karakterene og fortellerstemmen ofte utgjorde konkurrerende posisjoner, noe som gjorde at de samme fenomenene på handlingens plan ble vurdert ulikt av ulike instanser i teksten. I *MuR* er det ikke noen forskjell på holdningene til fortellerstemmen og holdningene Macht og Rebel etter hvert uttrykker og lever ut gjennom handling. Romanen er tilsynelatende flerstemmig, men er egentlig bare variasjoner over den samme avhumaniserende og objektiverende måten å forholde seg til mennesket på.

Karakterene i romanen fokaliseres som en slags readymades, objektiverte kropper som ikke lenger vurderes med reaksjoner av medmenneskelighet, men med akademisk distanse og gjennom en diskurs som brukes til å vurdere hva kunst uttrykker. Romanen sier dermed noe om hvor sykt og misantropisk kunstblikket kan bli dersom det anlegges på mennesker.

Overgrep beskrives i et avstandsskapende akademisk språk, nyhet og overskridelse er i seg selv et gode. Rasistene vinner til slutt og feirer seieren med å gjøre seg lystig over holocaust.

I *TCHC* kan vi ane at Simpels aksjoner faktisk er drevet av et ønske om å finne en alternativ plattform. I *MuR* er ikke misantropien en filosofisk posisjon som kan danne utgangspunkt for samfunnskritikk.

Karakterenes misantropi slik den framstår i romanen, ER misantropisk fordi man avhumaniserer mennesker gjennom måten de omtales på, og i handling fordi de begår seksuelle og voldelige overgrep mot mennesker.

*MuR*s kritiske potensial ligger derfor i liten grad i det som faktisk står i den. Innholdet er motbydelig. Det er heller ikke, som bla. Malvik påviser, stort som tyder på at det finnes stemmer i denne romanen som yter motstand mot den gjennomgående anti-humanismen den skildrer. Kristin Buvik Sivertsen forsøker å redde den ved å se på den kritiske funksjonen affekten har. Denne affekten må i så fall være den som oppstår hos den som leser. Det er derfor et poeng at kritikken sliter med å forholde seg til den.

Dette fører tankene i retning av romanen i seg selv er et kunstprodukt som er misantropisk. Noe man, i anstendighetens navn, må ta avstand fra. Christiane Jordheim Larsen påpeker, sliter kritikken sliter med å forholde seg til *MuR* fordi man ikke forventer at et verk skal være så umenneskelig. Øystein Rottens kritikk er interessant fordi han ikke vet hva han skal stille opp med, hans resignasjon fører ham i direkte samtale med Frederik Ramm, en kritiker som i sin tid møtte mellomkrigstidas modernistiske romaner med et sett moralske begreper. Rottem innser at han ikke lenger har rom i samtidas diskurs til å gjøre det samme. Hans kritikk uttrykker derfor et behov for å finne en måte å ta avstand fra *MuR*. Romanen er en nattsvart skildring av umenneskelighet, det må derfor finnes en form for menneskelighet som er i stand til å gå i rette med dette? Det er likevel umulig å risikere ferden inn i reaksjonær nymoralisme. Løsningen blir å møte det meningsløse med en kritikk som tematiserer nettopp denne meningsløsheten.

8. *Unfun* – Finnes det noen vei ut?

Den siste romanen i trilogien, *Unfun*, kan også sies å konstruere en misantropisk optikk. I denne romanen ligger det mer vekt på karakterenes forhold til fiksjonen. Romanen preges sterkt av tilstedeværelsen av intertekster. Romanen inneholder en stor mengde referanser til film, dataspill, antropologisk kvasiforskning. Hvert kapittel innledes med et sitat. Romanen innfører et metaperspektiv ved å la karakterene være svært opptatt av narratologi. Dette mylderet av referanser er for det første en invasjon av karakterenes blikk på det fortalte, det er en invasjon av fortellerstemmens framstilling og det vil nødvendigvis være med på å prege leserens oppfatning. Som vi skal se i lesningene, er intertekstene viktige fordi de utgjør komplekse referansesystemer som påvirker flere nivåer i teksten samtidig.

Unfuns anslag – det er døden som er problemet

Åpningskapitlet «TUCK» i *Unfun* åpner, i likhet med de andre kapitlene i romanen, med et sitat:

Tyrell: «What seems to be the problem?»

Batty: «Death»

- Blade Runner (1982)

Fortellernivået aktiverer på denne måten noen intertekstuelle koblinger som fungerer som en henvendelse til en tenkt leser. Leser man sitatet uten å ha kjennskap til *Blade Runner*, introduserer det et eksistensielt problem, *døden*. For den filminteresserte leseren har sitatet et ekstra betydningslag som setter dødstematikken inn i en sammenheng. Sitatet fra *Blade Runner* er hentet fra en scene hvor replikanten Batty, en perfektionert menneskerobot, møter sin skaper, Tyrell. Døden er i denne sammenhengen et mer umiddelbart og presserende problem, siden Batty er programmert til å dø etter fire år og dødsdatoen nærmer seg. I scenen trygler han Tyrell om å forlenge livet hans, noe som er umulig. Batty vender seg *mot* sin skaper og dreper ham. For Batty innebærer drapet på skaperen at han tar livet av alt håp om å leve evig. Idet han tar livet av Tyrell, vet han han med sikkerhet at han skal dø. I overført betydning dreper han også ideen om en høyere eksistens. Handlingen er en parallell til Nietzsches «Gud er død», og at det var menneskene selv som drepte ham. Ved å ta livet av ideen om skaperen, slynger vi oss, i likhet med replikanten Batty, ut i en tilværelse hvor vi selv er den høyeste autoriteten. Noe som både er frigjørende, noe oppgjøret med religion ofte oppleves som, men som også potensielt omgjør universet til et utrygt og meningsstomt sted.

Interteksten, som er det første vi møter i romanen, antyder at vi skal inn i et tekstunivers som skal behandle temaer vi forbinder med eksistensiell uro. En uro vi har sett kan føre til misantropiske holdninger med utgangspunkt i avsky overfor den menneskelige tilstand.

Etter filmsitatet skifter framstillinga narrativt nivå, og vi trer inn i et rom som fokaliseres gjennom en foreløpig navnløs karakter:

Dette er et absurd rom. Dette er stedet for usammenhengende oppførsel. Døden står skrevet på veggene. Jeg blir slapp på høyre side av ansiktet. Leiligheten stinker. En *Deathbox*-plakat og en Not Life-plakat henger på hver sin side av en *Born to Die*-poster som har undertittelen *I Am the U in Suicide*. Sunne gutter. For noen gener. Man burde kanskje avslutte familielinjen her. (*Unfun*: 11)

Overgangen markeres gjennom setningen «Dette er et absurd rom.» Dette tyder på at vi er på vei over i noe annet, vi går fra filmsitatets problematisering av døden og over i noe absurd.

Den navnløse karakteren uttrykker sterk avsky overfor det stedet hun har trådt inn i.

Karakteren reagerer fysisk på å oppholde seg der, hun blir slapp på høyre side av ansiktet (noe vi senere får vite skyldes år med mishandling og fremkalles av stress (*Unfun*: 62)). Stanken framkaller i denne konteksten tanker som peker i retning forråtnelse og død. De fokaliserte objektene i rommet fungerer som en beskrivelse av karakterene som holder til i dette rommet. Seinere i romanen får vi vite at scenen er fokalisert gjennom karakteren Lucy, og at hun er moren til Atal og Vataman, de to guttene som oppholder seg i leiligheten. Det er med andre ord sine egne sønner hun viser avsky for og sarkastisk omtaler som «sunne gutter».

Dette kan sees som en vregning av Blade Runner-scenen. Her er det «skaperen» Lucy som møter sin kreasjon i form av etterlatenskapene til sønnene sine. I Blade Runner er skaperverket en perfekt biometrisk skapning, i *Unfun* ser det til å være det helt motsatte. Atal og Vataman ser ut til å ha reversert den menneskelige framgangen i bevissthetsnivå og vegetert inn i en tanketom tilstand av rein ubekymra eksistens. Lucys blick på dem understreker at hun vurderer dem som dyriske. Lucy beskriver stedet sønnene holder til som «det lille rottehullet» (*Unfun*: 11). Tilholdsstedet deres beskrives som et reir. Omgivelsene preges av dekning av basisbehov: soving, seksuell omgang og inntak av mat. Lucy avhumaniserer dem ved å tillegge dem rotteaktige egenskaper, de er skadedyr, de fortjener muligens å dø? Dersom de skulle dø, er det i alle fall ikke noe tap. De er strengt tatt ikke mennesker.

Det absurde rommet har også en betydning ut over det konkrete. Karakteren trer inn i det absurde rommet som utgjør den menneskelige eksistens. *Blade Runner* diskuterer hva som egentlig er et menneske.

I filmen er det maskinene som framstår som mest humane, de har utviklet følelser og vilje til å leve. De ekte menneskene i *Blade Runner* skildres som skitne, dyriske skikkelser som myldrer rundt i forurensede og kaotiske byrom. Denne framstillingen minner om måten Atal og Vataman framstår på fokalisert gjennom sin egen mor.

Plakatene på veggene uttrykker det samme som scenen fra *Blade Runner*, «Not Life», «Born to Die» er potensielt uttrykk for menneskenes umulige eksistens, men Atal og Vatamans populærkulturelle markører har foreløpig forvandlet døden fra et eksistensielt spørsmål til et konsept for underholdning. Det innledende filmsitatet snakker om døden, i Atal og Vatamans verden handler det om «døden». Ikke døden som slutten på livet, men «døden» som kulturelt uttrykk.

Plakatene fungerer også som prolepser som foregriper den voldelige sluttscenen, plakatene uttrykker også sider ved fokaliseringsinstansens syn på Atal og Vataman. De er «ikke-liv» og er født til å dø. Lucy sier det rett ut: «For noen gener. Kanskje man burde kanskje avslutte familielinjen her.» (*Unfun*:11)

Den misantropiske optikken fungerer altså på flere nivåer i dette anslaget. Karakteren Lucy anlegger et misantropisk blikk på objekter som symboliserer hennes egne sønner. Dette blikket invaderes av tilstedeværelsen av andre tekster og uttrykk som tematiserer døden. Morens blikk på sønnene er et blikk som forurennes slik at anslaget i romanen domineres av avsky og død. Seinere i romanen beskriver Lucy anslaget som det eneste interessante ved den tradisjonelle narratologien:

I fiksjonen er det kun anslaget som er interessant, det er der ideene holder hus, det er der potensialet ligger. Anslag på anslag på anslag, potensial på potensial, en flat sekvens av anslag. (*Unfun*: 124).

Anslaget vurderes som stedet i en fortelling som består av et uendelig antall muligheter. Karakterene drømmer om frihet, Lucy forbinder friheten med en tilstand av rein mulighet hun mener finnes i anslaget. Dette anslaget derimot, framstår som deterministisk. Romanen begynner med å tematisere avslutninga på menneskelivet. Anslaget uttrykker ikke frihetspotensialet Lucy mener finnes der, fortellerstemmen fanger henne i ei «narratologisk felle» gjennom prolepser som peker tydelig fram mot den morderiske avslutningsscenen.

Post-natal abort – det døde barnet som kunstobjekt

Lucys forhold til morsrollen sin behandles også i kapitlet «Svart skog» hvor vi finner en analeptisk sekvens hvor Lucy ser tilbake på omstendighetene rundt fødslene sine. Sammen med ektemannen/voldsmannen Slaktus flyktet Lucy fra samfunnet og flyttet inn i en hytte i skogen. Etter gjentatte voldtekter, blir Lucy gravid med trillinger. Hun beslutter at bare to av de tre guttene skal leve opp og får en lege til å gjennomføre en post-natal abort i skogen¹⁴. Slik beskriver Lucy denne hendelsen:

Ungen sluttet å skrike etter 10-15 sekunder og etter et minutt eller halvannet sluttet den å puste. Slaktus sto bare og glodde aggressivt på bokhylla. Det var ikke før ungen lå livløs i armene mine at jeg forsto hva jeg hadde laget. Jeg så den døde ungen som ting. Som materiale. Jeg husker at jeg synes at det var pent. Jeg følte ikke sorg på noen måte. Et spedbarn fra eller til er ikke store tapet. Jeg hadde to sønner som lå og klynket ved siden av meg, vel og bra, men de lå og var bildet på nyfødt, knirkende baby – ikke annet. Det var den tredje ungen jeg liksom så, det var den som snakket om seg selv, for å si det sånn, i kraft av å by på fravær av liv. Den var borte, men allikevel nærmere. (*Unfun*: 43)

Det er en sekvens behandler *en måte å se på*. Det nyfødte barnet sees som en ting. Lucys kynisme er bortimot grenseløs. Hun ser sitt eget barn uten å la dette blikket tilsløres av noen form for melodramatisk morsfølelse. Det levende barnet har gjennom den post-natale aborten blitt et objekt. Men ikke et hvilket som helst objekt, det uttrykker skjønnhet «i kraft av å by på fravær av liv». Det døde spedbarnet har blitt et objekt som uttrykker noe. Et objekt som uttrykker både tilblivelse og død i samme stund. Det døde barnet blir også et objekt for leserens blick, man kan forvente at de fleste lesere (forhåpentligvis) vil reagere med avsky overfor en slik handling som tross alt framstår som umenneskelig. Lucys blick framstår som ondskapsfullt fordi det vurderer mennesker som kunstobjekter.

Vi kan kanskje også tenke oss at den post-natale aborten for Lucy representerer anslaget potensial. Den døde babyguten er et uttrykk for livets anslag og er følgelig også et uttrykk for frihet. Øyeblikket umiddelbart etter fødselen er det øyeblikket mennesket befinner seg i en tilstand av reint potensial. Som kunstverk betraktet har babyen ved å være ikke-liv, opphevet livets smertefulle narratologi. Etter dette vil han, i henhold til Lucys logikk, være fanget av omstendighetene. Klar til å korrumpes av menneskeheten som Emil Cioran ville ha påstått. Sett fra et antinatalistisk ståsted, har Lucy frigjort det lille barnet fra smerten ved å være i live. Det har blitt kunst. Det har blitt evig. Sammenlignet med måten de to brødrene myrdes på i sluttscenen framstår dette nesten fredfullt.

¹⁴ Noe som også er et sentralt tema i Matias Faldbakkens teaterstykke *Kaldt produkt* fra 2006

Lucy tillegger, som vi har sett i åpningsscenen, ikke livene til Atal og Vataman mer verdi enn livet til en rotte. Så fokalisert gjennom den voksne Lucy (for dette er åpenbart ikke refleksjoner som vanligvis springer ut av et femten år gammelt voldsoffer i ei hytte i skogen.) har denne scenen blitt gjort til kunst i den forstand at det trolig er for smertefullt å forholde seg til hva det egentlig er.

For Lucy reagerer åpenbart. Umiddelbart etter at hun har valgt å ta livet av sønnen sin, dukker det opp to stemmer i hodet hennes:

Det var siste gang jeg sa noe jeg mente. Siden har det forholdt seg slik at alt jeg har sagt – med stemme nummer 1, for å si det sånn – har snakket parallelt med en stemme nummer 2. Stemme nummer 2 er en slags sub-stemme som alltid er uenig med stemme nummer 1. Om den ikke sier det stikk motsatte, så sier den uansett noe som avviker fra stemme nummer 1. Stemme nummer 2 er aldri enig. (*Unfun*: 42)

Dette er altså siste gang Lucy sier noe hun mener. Det innebærer at vi kan anta at hun heller ikke fullt ut mener hva hun sier om den post-natale aborten heller. I samme kapitlet kommer det for eksempel fram at hun legger skylden på Slaktus og har hevntanker: «Hvis jeg skulle drept noen for å hevne det tredje barnet mitt, måtte det blitt Slaktus.» (*Unfun*: 42) Dette motsier hennes egen framstilling av dødsøyeblikket som noe hun ikke føler noe spesielt for.

Fortellingen om Ik-folket – think twice

Lucys blick på sine egne sønner er ikke et blick preget av Gary Saul Morsons «reine morskjærlighet». (Morson 1996: 70) Det er et hatefullt og avhumaniserende blick. Lucy stiller spørsmål ved genene deres. Noe som antyder at guttenes livsstil og oppførsel er medfødt og følgelig noe de ikke kan noe for. De er for biologiske ulykker å regne. Det genetiske utgangspunktet til Lucy og guttene er et gjennomgående tema i romanen. *Unfun* har et kapittel som simpelthen heter «IK». I dette kapitlet er det Lucy som er fortelleren. Det går fram at faren, Murai, er av Ik-folket, et fjellfolk som lever i det nordøstlige Uganda. Folket ble beryktet etter at den britiske antropologen Colin M. Turnbull i 1972 publiserte boka *The Mountain People* som beskrev Ik-samfunnet som et ondskapsfullt samfunn. Kapitlet åpner også med et sitat:

«This is getting serious» - Celine Dion (*Unfun*: 79)

Denne overskriften er nok et eksempel på en form for intertekstuell referanse som ikke tilhører handlingen i romanen, men som henvender seg til en tenkt leser. Sitatet går i dialog med et tekstunivers som befinner seg utenfor romanens univers.

Sitatet kan sees som et signal til leseren om hvordan han bør forholde seg til kapitlet «IK». Det STÅR at nå blir det alvor, men forventningen om det store Alvoret undergraves av at sitatet tilskrives Celine Dion.

Det store Alvoret er ikke nødvendigvis det man forbinder med en canadisk sangdiva. Sitatet er hentet fra sangen «Think Twice», en sangtekst som er skrevet av Andy Hill og Peter Sinfield. Hvem som er avsender for dette budskapet er med andre ord sammensatt. Celine Dions særpregede stemme og patosfylte framføring utgjør ett betydningsnivå, men grunnlaget for det hun sier er formulert av noen andre. Et faktum som ikke oppfattes uten at man faktisk undersøker det. Dette minner om forholdet i romanen mellom Lucys stemme og Colin Turnbulls tekst. Gjennom sitatene er det faktisk Colin Turnbull tidvis fører ordet i romanen. Hans antropologi invaderer romantekstene, men den framføres i stor grad av Lucy.

Det kommer altså fram at Lucy har røttene sine i Ik-stammen. Lucys fortelling om seg selv avbrytes av en fortellerstemme som foretar en lesning av boka til Turnbull:

«Ik» hadde i tiårene etter at Colin Turnbulls bok kom ut i 1972, blitt et trans-afrikansk skjellsord, slik det lenge hadde vært i Uganda. Turnbull var britisk antropolog som i mangel av noe bedre å studere endte opp hos Ik-stammen. (VI MERKER OSS AT FORTELLERSTEMMEN UNDERGRAVER TURNBULLS PROSJEKT) Ik-folket var på grunn av sin frekkhet, røveraktighet og sine dårlige manerer avkuttet fra all kontakt med omverden. Idet Colin Turnbull ankom stammen, var den rammet av akutt hungersnød. De små landsbyene ik-samfunnet besto av, var sønderrevet av sykdom, død og misère. Det som var spesielt med Turnbulls oppdagelse, og som også ble kjernehistorien i hans antropologiske fortelling, var hvordan ik-folket møtte katastrofen med det som best kan beskrives som en menneskelig reaksjon på vrangen: krisen og forfallet ble møtt med latter.

His haunches were off the ground, and then his grip weakened and before I could catch him his hand slipped out of mine and he fell back and collapsed an lay, all skin and bone, and he was laughing. He held out his hand, still laughin breathlessly, for me to help him back to a sitting position He apologized for his behaviour. «I haven't eaten for three days,» he said. «so it's difficult to stand up,» whereupon he and his companion dissolved into laughter again. I felt there was going to be much I had to learn about Ik humor.» (The Mountain People: s. 49)

Ik-folket lo konstant både av egen og andres fordervelse. Jo dårligere det gikk, og jo mer de lo og skrattet av sin egen situasjon, desto mer grusomme ble de mot hverandre. De slo barna sine, og lo. De voldtok og drepte familiemedlemmer, og lo. De stjal hverandres mat, lot hverandre sulte i hjel, og lo. Ik-folket viste ingen tegn til å føle normal frykt eller sorg.

The Ik have succesfully abandoned useless appendages, by which I refer to those «basic» qualitties such as family, cooperative sociality, belief, love, hope and so forth, for the very good reason that in their context these militated against survival. (s. 289)

All grusomhet som ble påført stammen av utenforliggende årsaker – tørke, sult, sykdom – ble møtt med latter. Og all grusomhet de følgelig utsatte hverandre for – vold, trusler, overgrep – ble akkompagnert av latter. (*Unfun*: 79-81)

Gjennom Turnbull får man støtte for en type misantropisk vurdering av mennesker gjennom teorier som peker i retning av at menneskeheten (eller i alle fall deler av den) synes å være født med visse ondskapsfulle tilbøyeligheter. Turnbull forteller en historie, han er fortellerstemmen som skaper en bestemt måte å gjøre visse typer mennesker til objekter fanget i en viss type narrativ.

Lucys blikk er også preget av Turnbulls «antropologiske» blikk på verden. Dette er et tilsynelatende vitenskapelig, objektiverende blikk. Lucy gjør omtrent de samme funnene som Turnbull. Hun påviser at hun som Ik og menneske ikke eier empati, møter smerte med latter og stiller seg likegyldig til familiebånd. Samtidig *er* hun og sønnene Ik. Lucy er også det som fokaliseres, hun blir objektet som vurderes gjennom hennes eget Turnbull-pregede avhumaniserende blikk. Hun ser seg selv og sine egne handlinger som noe man kan forvente av et menneske med hennes genmateriale. Lucy anlegger et misantropisk blikk på verden samtidig som hun er objektet for et misantropisk blikk som konstrueres i romanen. Lucy sier nei til alt det menneskelige. Både fordi hun ser mennesket som grunnleggende ondskapsfullt, og fordi hun ser den samme ondskapsfulle tydelig til stede i seg selv. Den fokaliserende Lucy spiller ut de samme fenomenene hun kjølig observerer utenfra som fokaliseringsinstans.

Lucys misantropologiske blikk på verden skinner gjennom i en sekvens hvor hun er fokaliseringsinstansen som utsetter Atal og Vataman for den samme raseteorien som Turnbull forfekter:

Det er avkommet mitt dette her, de to av trillingene som overlevde, og slik holder de på, de har alltid holdt på slik. Ulykker, kriser og latter. De er ik-folket i vestlig habitt. Hvis det er sånn at mørke øyne kan presse seg gjennom flere generasjoner, så har ik-genene slått ut i full blomst hos Atal og Vataman. De er mye mer ik enn meg. Faren min var som sagt fullblods ik. Jeg er halvblods. Atal og Vataman er fullblods, ikke i teorien, men i praksis. De oppfører seg ikke som annet enn renrasert ik, det er sikkert. Atal er lys til mulatt å være, men mørkere i uttrykket, hvis man kan si noe slikt. Vataman er en grad mørkere i huden enn Atal, men han er på en måte lysere til sinns. Begge ler hele tiden, Atal ler infamt der Vataman ler hjertelig, eller, hjertelig og hjertelig – Atal har alltid skadefryd i latteren mens Vataman ler litt mer som Robert Crumb, en slags dum latter som innhyller alt i komikk. (*Unfun*: 94-94)

Sønnene beskrives med utdaterte og tendensiøse begreper om rase. Det kan virke som om Lucy betrakter sine egne sønner gjennom et filter skapt av Turnbulls beskrivelse av Ik-folket. Hun ser etter bekræftelser på at de usle genene virker i guttene, og finner dem. Turnbull og Ik-folkets tilstedeværelse i romanen er interessant av flere grunner. For det første er det slik at fortellerstemmene i romanen åpenbart underslår aspekter ved Turnbulls antropologi. Forskningen hans har blitt sterkt kritisert, og i stor grad blitt avvist, noe Lucy strengt tatt burde ha kjent til. Hun er en karakter med høyt utviklet kritisk sans og åpenbart i stand til å

finne ut at beskrivelsen av Ik'ene er tendensiøs og full av feil. Den tyske lingvisten, Bernd Heine, professor emeritus i afrikastudier ved universitetet i Köln, påpeker for eksempel i artikkelen «The Mountain People: Some Notes on the Ik of the North-Eastern Uganda» at Turnbull for det første ikke skjønnte Ik'enes språk og for det andre at området han forsket innenfor var bebodd av folk fra flere stammer og nasjoner, noe som gjør det vanskelig å si at funnene hans kun gjelder ik-folket. Flere av informantene til Turnbull framstilte som ekte Ik'er tilhørte andre folkeslag. Det er med andre ord grunn til å tvile på måten Lucy adopterer Turnbulls blikk på mennesker. Dette er heller ikke det eneste stedet i romanen hvor Lucy «snakker» med noen andres stemme. Som Amund Torp påviser i sin masteravhandling, henter Lucy lange sekvenser med betraktninger direkte fra Andrea Dworkins feministiske verk *The intercourse* (Torp 2014: 66) Kanskje er Celine Dion-sitatet en lett kamuflert oppfordring til å «think twice»?

Hadde Lucy tenkt seg om, og vurdert Slaktus gjennom de samme antropologiske brillene, kunne hun ha konkludert med at han må være Ik, han også. Han er en helnorsk mann, som gjennom flere år har traumatisert Lucy og sønnene ved å oppføre seg i helt i tråd med Turnbulls beskrivelser av Ik-folkets ekteskapstradisjoner som inkluderer bruderov helst begått mens den intetanende jenta gjennomfører sitt aftentoalett (Turnbull 1987: 127), og ideen om at konebanking er «splendid pastime» (Turnbull 1987: 166) og som ifølge Turnbull antok nærmest rituelle former og kunne gjennomføres for alskens «overtredelser»:

It was lawful to beat your wife for cooking your food badly, or for not having it ready on time, or for not fetching water for washing, or for not producing children.»
(Turnbull 1987: 166)

Dette minner til forveksling om Slaktus' modus operandi i sitt samvær med Lucy, men til tross for at det faktisk er nordmannen Slaktus og sønnene som deler flest trekk av Turnbulls kvasi-antropologi, insisterer Lucy likevel på å forstå bakgrunnen sin med grunnlag i disse rasebiologiske teoriene. Blikket hennes på verden er forkvaklet av en feilaktig og misantropisk fortelling om sin egen bakgrunn.

Turnbulls tilstedeværelse i teksten setter potensielt leseren i den samme posisjonen. Delvis som misantropolog som får bekreftet mistanken om menneskenes ondskapsfulle natur. Dels inntar Turnbull misantropens posisjon gjennom måten han observerer Ik-folket. Interessant nok beskrives Turnbull av Bernd Heine som en mann som observerer Ik'ene utenfra med stor skepsis og uten egentlig vilje til å ha noe med dem å gjøre:

The Ik are portrayed as a people lacking social integration, but if there is anyone who shows no interest in social integration it is Turnbull himself. He isolates himself behind a stockade 'even bigger and stronger than that of my neighbours' (Turnbull, 1974: 63), and 'I used to shut myself up in the Land-Rover again to cook my meals and to eat them there' (Turnbull, 1974: 79). It is not surprising, therefore, that my Ik informants frequently told me, 'He made his observations in the bush, not where people were.' (Heine 1985)

Turnbull ser, ifølge Heine, Ik'ene fra en opphøyd og isolerte posisjon og er meget skeptisk til interaksjon med folket han beskriver. Han gjør sine observasjoner, ikke der folk er, men fra en posisjon bak høye gjerder. Dette er en misantropisk posisjon. Det er et blick som preges av at menneskene observeres uten et egentlig ønske om å ha noe med dem å gjøre, og et blick som filtreres gjennom ulike former for forutinntatte forklaringssystemer.

Turnbulls blick på de menneskene han observerer er det misantropiske blikket vi har sett mange av karakterene i Skandinavisk misantropi dyrker. Både i romanen og i Turnbulls bok er det uklart om det er den som ser, eller den som blir sett som er misantropiens objekt. Dette Turnbull-sitatet fra *Unfun* er i så måte interessant:

The Ik have made a world that was alive a world that is dead, a cold, dispassionate world that is without beauty, without hate, because it is without love, and is without any realization of truth even, because it simply is. (s. 289) (*Unfun*: 81)

Turnbull-sitatet handler om hans oppfatning av hvordan Ik-folket forholder seg til verden. Vi kan vanskelig ta hans beskrivelse av Ik-folket på alvor, men vi kan si noe om hvordan dette sitatet fungerer i sin nye sammenheng, som er i romanen *Unfun*. Det uttrykker et forsøk på å beskrive en måte å se verden på som ikke inkluderer muligheten for det gode. For det er ikke frihet og skjønnhet i tomheten, her finnes bare kynismen. Leser vi sitatet inn i sin nye kontekst, er det slående hvor presist det beskriver, ikke Ik-folket, men de misantropiske karakterene i *Skandinavisk misantropis* måte å forholde seg til verden på.

Det er også et poeng at fortellerstemmen i romanen underslår deler av Turnbulls modifikasjoner. Den neste setningen i sitatet, som er kuttet vekk i romanen, lyder slik:

And the symptoms of change in our own society indicate that we are heading in precisely the same direction. (Turnbull 1987: 289)

Denne setningen inneholder en advarsel om at de vestlige samfunn kan ende opp som Ik'ene. Romanens forteller foretar med andre ord en selektiv lesning av en meget spekulativ bok, og underslår Turnbulls refleksjoner som behandler alle menneskers potensial for ondskap. Noe som understrekes flere steder i *The Mountain People*.

For eksempel her:

The circumstances that have brought this about, for it certainly was not always so with the Ik, are admittedly extreme, but they are in circumstances into which we could all conceivably fall, and the potential for what we might care to call the inhumanity that we see in the Ik is within us all. It manifests itself frequently enough everywhere. (Turnbull 1987: 133)

For Turnbull kommer til slutt fram til at han ikke hater Ik-folket. I dedikasjonen står det: «For the Ik, whom I learned not to hate» (Turnbull 1987: 7) Turnbull uttrykker et håp om at det er mulig å lære noe av Ik'enes fall, noe som inkluderer å godta at alle mennesker har potensial til å bli ondskapsfulle. Uavhengig av hvor dystert bilde Turnbull har tegnet av menneskene, prøver han å finne et slags håp i det håpløse.

Lærdommen han trekker fram tilsvarer en av grunnideene ved Gary Saul Morsons misantropologi; vi må godta at mennesket har potensial for ondskap hvis vi skal kunne forstå oss selv.

Karakteren Lucy beholder imidlertid bare de delene av budskapet som romanen trekker ut av Turnbulls studie, den som ensidig beskriver Ik-folket som jordens avskum. Hennes blikk på seg selv er følgelig basert på en feillesing av en grunnleggende misantropisk og feilaktig antropologisk fortelling.

Deathbox – Slaktus som fange av narratologien

Romanens lek med narratologiske nivåer kan også studeres i samband med en framstilling av Slaktus spillprosjekt. Spillprosjektet i seg selv er et annet eksempel på hvordan karakterene i romanen forholder seg til andre fiktive uttrykk.

Slaktus har et ustyrlig sinne og er meget voldelig. Han framstår som helt empatiløs, utøver ukontrollert og grov vold mot familien sin og voldtar Lucy jevnlig fra hun er femten.

På ett vis virker det som om Slaktus gjør noen forsøk på å håndtere voldeligheten sin. Den første innebærer å teoretisere volden (slik at han kan fortsette med den) ved å utvikle konseptet «voldsintellektualisme»:

Freud sa følgende i brevkorrepondansen med Einstein i 1931-1932:

«Interessekonflikten mellom menneskene blir altså i prinsippet avgjort ved voldsbruk [...] For menneskene kommer i tillegg meningskonflikter som når opp til det høyeste abstraksjonsnivå, og som ser ut til å kreve andre metoder for å finne en avgjørelse.»

Jeg husker Slaktus satt der, muskuløs og fæl, og leste det. Og tilføyde:

«Når abstraksjonsnivået blir tilstrekkelig høyt, når man et kritisk punkt, og voldsbruk blir igjen aktuelt. Dette kalles «voldsintellektualisme.» (*Unfun*: 55)

Hele konseptet «voldsintellektualitet» virker også som et forsøk på å akademisere brutalitet og overgrep mot andre. Med utgangspunkt i et løsrevet sitat fra Freud som henvender seg til Einstein, konstruerer Simpel volden som en høyere form for argument. Dette er ikke ulikt Machts avhumaniserende abstraksjon av tenåringsjentene i *MuR*. Det er også nok et eksempel på hvordan intertekster brukes av karakterene som basis for å skape forkvaklede fortellinger som legitimerer meninger og handlinger.

Det kan virke som Simpel likevel har prøvd å få bukt med voldtendensene sine ved å besøke psykolog og drive med en form for søvnterapi. Dette framstår i romanen som andre strategier for å prøve å gjenopprette kontrollen over det kaoset biologien har skapt for ham, men dette koster ham mye energi.

Spillprosjektet til Slaktus kan derfor sees som nok et forsøk på å få kontroll ved å skape en alternativ virkelighet som passer til disposisjonene hans. Splatterspillet, *Deathbox*, representerer Slaktus forsøk på å kreere et sted hvor hans begrensninger ikke lenger gjelder. Et sted hvor han enten kan leve ut voldtendensene sine i konsekvensløs frihet, eller et sted hvor han kan slippe unna den fysiske kroppen sin. For Slaktus ligger det et håp i å tre inn i spillfiksjonen og bli der.

I sekvensen under framstilles Slaktus' vurdering av livsstilen til Atal og Vataman. Her framstilles sønnenes flukt inn i dataspillenes verden, ikke som et uttrykk for dårlige gener (som i åpningssekvensen), men som et genuint framtidshåp fordi det tilbyr en mulig metode for å overvinne tradisjonelle måter å forholde seg til døden på:

Slaktus [hadde] begynt å la seg fascinere av Atal og Vatamans desperate hang til gaming. [...] Denne toaleskapismen, forsto Slaktus, representerte en ny måte å si nei til verden på. Sønnene hans levde både et liv nummer to og nummer tre i onlinecommunities som tilbød alt man kunne ønske seg; de hadde venner, penger, materielle goder av alle slag, problemer, sex, konflikter og utfordringer – et liv og vel så det. Og dette *vel så det* interesserte Slaktus. Vel så det nummer én var at livet i spillet oppfylte det umulige ønsket om menneskelig kontakt gjennom fravær av mennesker. Dette var et viktig filosofisk poeng for Slaktus. Vel så det nummer to var at ersatz-livet var mer open ended enn livet selv, ikke en gang døden betyr slutten i en online eksistens. Forestillingen om at livet har likhet med den komponerte narrativen (filmen, boken), i og med at utgangen for protagonisten både i en narrativ fiksjon og et liv alltid er forutbestemt (forfatteren har bestemt utgangen for protagonisten slik døden er utgangen for mennesket), fikk, ifølge Slaktus' resonnement, et skudd for baugen. Gamingen er til forskjell fra både den komponerte narrativen og livet selv, en evig improvisasjon og en evig reformulering, den representerer en evig fjerning av hindringer og innskrenkninger, på en måte som verken livet eller narrasjonen klarer å oppfylle. Den deterministiske bundetheten som både narrasjonen og livet står for – og som liksom er det som gjør at vi investerer våre håp, frykter og drømmer i disse størrelsene – kan, resonnerer Slaktus, ikke konkurrere med fraværet av begrensninger. (*Unfun*: 73)

For det første er dette en helt annen vurdering av livsstilen til Atal og Vataman enn den Lucy står for i åpningskapitlet. Der Lucy ser forfall og dyrisk oppførsel, ser Slaktus en eksistensiell mulighet i «totaleskapismen» den digitale virkeligheten kan tilby. Det går an å argumentere for at det fortsatt er Lucy som er sansningssenteret og at Slaktus er den fokaliserte, men det kan virke som om Slaktus nærmest gradvis blir fokaliseringsinstans idet synet på Atal og Vatamans eskapistiske prosjekt avviker så tydelig fra Lucys. Det er vanskelig å se for seg at Lucy ville klare å holde seg fra å kommentere et syn på sønnens livsstil som avviker såpass kraftig fra det hun uttrykker i åpningskapitlet.

Romanen skaper uansett rom for å framstille Slaktus' prosjekt. Et prosjekt som innebærer en fantasi om å leve et liv hvor kroppen er oppløst og driftslivet kanalisert inn i en virtuell virkelighet uten konsekvenser. Det er et misantropisk grunnproblem at man avskyr menneskeheten samtidig som man må finne en måte å leve blant dem.

Slaktus' andre «oppdagelse» ved Atal og Vatamans spillverden er at det er «*en verden der verbalisering var overflødig, en verden som eksisterte mellom øyet og hånden.*» (Unfun: 74) Dette er den voldsintellektuelles drøm om en eksistens som ikke må formuleres i et språk, men som heller forankres i konsekvensløs agering i en virtuell virkelighet. Det er frigjøring også fra det problematiske ved å måtte konstruere fortellinger om egen eksistens for å skape mening. Konstruksjonen av konseptet «voldsintellektualisme» er en verbalisering, en fortelling om hvordan volden er en videreføring av intellektuell virksomhet. En fortelling Slaktus bruker for å rettferdiggjøre manglende kontroll over den utagerende kroppen sin.

Dette forklarer intensiteten i Slaktus' arbeid med *Deathbox*. Dataspillet er mer enn et forsøk på å få en kommersiell spillsuksess, det er et desperat forsøk på å konstruere en alternativ tilværelse hvor han slipper å forholde seg til andre mennesker og ikke minst til sin egen ukontrollerbare kropp. Slaktus er derfor voldsomt opptatt av at alle detaljer i spillet skal være perfekte. Videre i kapitlet beskrives Slaktus' uttesting av beta-versjonen av *Deathbox*:

[...] som han bruker til å navigere på kryss og tvers gjennom Paris, på jakt etter feil, glitcher, popping, flekker, bugs, mangler, stivheter i grafikken; beta-versjonen har ikke figurer og Slaktus ligger time etter time, natt etter natt med Mac'en på skrittet og flyter på måfå gjennom tomme gater, inn på tomme restauranter, ut i tomme parker, opp og ned langs Seinen. (Unfun: 75)

Denne sekvensen fokaliseres, som vi ser, først gjennom fortelleren, men gradvis skifter framstillinga nivå slik at spilloplevelsen tilsynelatende fokaliseres gjennom Slaktus:

Han stiller seg ofte opp der det mangler steinbelegg på fortauene, det vil si der vedlikeholdsarbeid pågår, der Mbo skal kamuflere seg som den veiarbeideren han er, og se etter neste offer, som den masseorderen Slaktus har drømt om at han skal være. Slaktus lar kamera bli stående og gyngende – blikket, observasjonen, hva faen det heter, det bildet en computer generer, bli hengende i lufta og duve. Slaktus kikker opp gaten, ned gaten, og opp gaten igjen. Han går. Han glaner. Og går. Og glaner. På refleksjonene i vinduene, på smijernsbalkongene, på takrennene, trafikklysene som skifter lydløst og regelmessig, på løvtrærne, han studerer hvordan bladene beveger seg i den lette brisen, det blåser litt kraftigere, han ser opp på himmelen, skyene er hvite, men nederst i den perspektiviske kløften som utgjør Rue Rivoli ser han en mørk vegg trekke opp i horisonten. Det blir væromslag. Han blir stående, vinden tar til, de første regndråpene kommer, og plutselig skyller det ned. [...] Han flyter gjennom regnet, inn på KFC på hjørnet og kikker på billedmenyen over disken. [...] Oppe i andre etasje kikker Slaktus ut av vinduet og ned på FUBU-utsalget i bygården vis-à-vis [...] Den olivengrønne jakka med hette kunne Slaktus godt tenke seg, hadde faen ikke vært ham imot å ha den nei, han går ned igjen, ut av KFC, over veien og sjekker prisen, prisappen er våt. 349 Euro. Hva med den hvite? 379 Euro. Kanskje den hvite boblejakka er saken? Når han får fart på solariumsbruningen kan det gjøre seg med hvit boblejakke. Ikke tvil om det. BANK BANK!

«HÆ?» Slaktus skvetter og glør **meg** (min uthevelse) rett inn i øynene, jeg står og hamrer på bilvinduet rett ved ørene hans, han ser ut som om han har fått en kukk i ræva. Jeg trekker på skuldrene på en måte som betyr, «ligger du der og sover?» (*Unfun: 76-77*)

I dette utdraget veksler de narrative nivåene. Det er fortellerstemmen som skildrer Slaktus' vandring i spillet, en vandring som etter hvert beveger seg nærmere og nærmere å fokaliseres gjennom Slaktus i noe som gradvis viser seg å være en drømmesekvens. Spillet har invadert den sovende Slaktus. Beta-versjonen av spillet har ikke handlende karakterer eller mulighet for å utøve vold, noe som skaper illusjonen av å drive rundt i Paris uten kropp og uten andre mennesker. Han befinner seg i en idealtilstand der han er kvitt den brysomme menneskekroppen og har blitt blikk i rein form. For Slaktus er det dette som er det store håpet. Teknologien skal frigjøre ham fra en menneskekropp som bare påfører ham smerte. I spillet blir han en observerende instans som gleder seg over detaljene i verden, det er en slags mindfulness-øvelse. Vi minnes Simpels glede over skraping av penn mot papir og lyden av blafrende papir. I Slaktus' drømmetilstand har han, i et kort, lykkelig øyeblikk, endelig lykkes å flykte inn i en fiksjon hvis frihet han mener skapes av at den ikke har noe bestemt narrativ.

Romanen fortsetter å leke med narratologien. Det er åpenbart ironisk at en karakter i en roman drømmer om å slippe fri fra den komponerte narrativen han er uløselig knyttet til. Den frigjørende vandringen i Paris' gater er ført i et språk som preges av ekstremt detaljfokus, og formidles gjennom en fortellerstemme som minner om den man finner i tradisjonell realistisk litteratur. Slaktus opplevelse av frihet foregår i romanen innenfor rammene av en narratologisk tradisjon som i liten grad preges av frihet, men springer ut av en fortellertradisjon hvis fortellerstemme er en ordnende og kontrollerende instans i teksten som opprettholder illusjonen om mimesis.

Romanes form ironiserer over Simpels umulige misantropiske drøm om å slippe unna andre mennesker og samtidig flykte fra sin egen menneskelighet. Han har tatt steget inn i fiksjonen, men forsøket på å finne frihet er ikke annet enn en ny fortelling, en fortelling som ikke er mindre styrt av narrative rammer.

Det hele understrekes gjennom måten romanen lar et nytt fortellernivå bryte inn. Det viser seg nemlig at Slaktus har sovnet i bilen som har stoppa ved veikanten. Slaktus skifter fra å være fokaliseringsinstans til å bli den fokaliserte gjennom et invaderende onomatopoetikon: BANK BANK. Det er Lucy som banker på bilruta. Idet hun banker og vekker Slaktus, tar hun også tilbake rollen som forteller i romanen. Slaktus forvandles brått fra drømmende subjekt til fokaliseringsobjekt for Lucys nådeløse blikk.

Den arme Slaktus svever i en villfarelse om at han har løsrevet seg fra narrativen i romanen, men hentes nådeløst tilbake igjen. Romanen gjør nok en gang narr av sine egne karakteres frigjøringsprosjekter. Vekslingene mellom narrative nivåer i denne sekvensen fungerer som en parallell til karakterens umulige fantasi.

Lucys drapsorgie – er det først nå det blir episk?

I avslutningsscenen av *Unfun* går Lucy amok, og myrder både eks-mannen, begge sønnene, Dan Castellaneta, Taiwo og alle spillmedarbeiderne. Slik beskriver Lucy øyeblikket hvor hun endrer karakter:

Jeg skal si hva som skjer uten å snakke, det er vel egentlig bare bilder igjen. Lucy2 har dratt, Lucy1 forsvinner også, kjenner jeg, jeg har bare øyne, jeg er ei linse, bare et blikk liksom, et blikk som beveger seg rundt, en slags bevissthet med øyne i front. Jeg bestemmer meg uten språk for å rydde opp, livet mitt vrenger seg, så å si, som om jeg også er blitt buggy, høyre er blitt venstre, jeg vil ikke at de som omgir meg skal omgi meg lenger. Nå er innsiden ute. [...] Hvis min eksistens er en slags rendring, så vrenger denne rendringen seg nå, ideene mine blir fakta. Det er nå ondskapen tar bolig, som man sier i splatter-genren. Nå blir det episk her. (*Unfun*: 232-233)

Lucy har fortellerstemmen som beskriver hvordan Lucy som fokaliseringsinstans forvandles til reint blikk, ei linse. Dette er mimer narrativen i et førstepersons slasherspill. De to stemmene slår seg sammen til én og blir rein handling sett gjennom det datagenererte blikket til en førstepersons spillfigur. Dette er helt klart spillets estetikk som invaderer romanteksten. Men siden dette er en roman, er konstruksjonen av det «reine blikket» umulig. Lucy er også fortellerstemmen som skildrer sine egne handlinger i språk. Språket er et medium som er forskjellig fra visuelle uttrykk. Det rene blikket er ikke reint, det er «forurenset» av fortellerstemmens holdninger til det fortalte. Ondskapen tar bolig, men det er en varslet

ondskap.. Gjennom romanen har det blitt lagt igjen proleptiske antydninger om «å avslutte familielinjen» (*Unfun*: 11) og «hevne» (*Unfun*: 42). Idet Lucy blir seriemorderske, oppfyller hun sin tildelte rolle innenfor fiksjonen hun er konstruert innenfor. Noe som sammen med Lucys deterministiske forhold til Ik-folkets biologi, gjør at selve hevnen ikke egentlig kommer som noen overraskelse. Hun er IK, hun gjør dermed ikke annet enn det man kan forvente av henne dersom man kjøper Turnbulls fortelling om opphavet hennes. I tillegg «blir» hun spillfigur. Hun trer også inn i rollen som kreves av en førstepersons slasher-karakter. Det blir episk i den forstand at det som skjer er en naturlig følge av romanens narratologiske struktur.

Etter at Lucy myrder Slaktus med kniv, begynner hun å reflektere rundt prologen i *Deathbox*-spillet, nok et anslag med andre ord. Dette anslaget plasseres så inn i romanen:

White screen. A high pitched beeping noise. Fade to:

EXT. SHOPPING STREETS, PARIS – NOON

From above the rooftops we close in on a busy shopping street in Paris. The sun is bright; it is in the middle of summer. Cars, Vespas and pedestrians float in both directions. On a stretch of sidewalk, construction workers strip the asphalt and replace it with stone. The high beeping noise constantly interferes with the image. (Unfun: 235)

Dette er også et språk som er prega av en tydelig narrativ. Fluktfantasien til Simpel er med andre ord også formulert innenfor rammene av tradisjonell fortellerkunst. Siden Don Quijote forleste seg på ridderromaner, har romanen alltid vært kjennetegnet ved at det er en sjanger som tar opp i seg andre sjangre og menneskelige uttrykk. Disse uttrykkene gis med nødvendighet en litterær form. Det at dataspillet og filmmanusets uttrykk brukes i romanen, er derfor ikke noe utprega brudd med romantradisjonen.

Lucy og Slaktus er fiktive karakterer i en roman, en roman hvis anslag forteller oss hva som er «problemet»; døden. Dette gjentas i spillanslaget som gjengis i sluttscenen:

Mbo starts to cough again. We hear repulsive sounds from within his head. More blood appears on his dust mask. Mbo coughs until he folds forward. The screen fades to red. When it fades back, we see everything from Mbo's P.O.V.

We are Mbo now, stone cutter in hand. To our left, the three students disappear down the street. We are free to act. (Unfun: 240-241)

Vi er ikke frie til å handle. Dette anslaget er et startpunkt, men det er ikke et startpunkt som rommer uendelig frihet, det er et startpunkt som binder karakterenes handlinger til hevnen og døden. Det er et anslag som fanger dem i en allerede fastlagt fortelling og er bare nok et misantropisk og deterministisk utgangspunkt som med nødvendighet ender i vold og død.

Så selv om Lucy hevder at det er «nå» det blir episk, så er drapsorgien hennes, som vi har sett fortellingen om et varslet drap. Anslaget i romanen introduserte døden og antydte tidlig at fortellinga kom til å ende i drap. Det har i den forstand vært episk hele tiden. Karakterene har hele veien blitt bundet av både de fortellingene de bruker for å forstå verden, men også av den romanfortellingen de er en del av.

Å besverge livets umulighet

Er dette dermed en roman som ikke gjør annet enn å besverge livets umulighet? Jeg tror vi godt kan lese det som en roman hvis misantropiske optikk parodierer og ironiserer over misantropiske verdensanskuelser som er så opptatt av desillusjon knytta til menneskets dødelighet at man allerede i anslaget har tenkt bort livet.

Visse misantroper (Schopenhauer, Zapfe, Cioran) har, i sin iver etter å formulere livets umulighet, endt opp uten evne til å forestille seg livets mulighet. Vi husker Emil Ciorans beskrivelse av mennesket som et vesen med en forgjengelig kropp som uheldigvis har utviklet bevissthet. Det er det samme som har skjedd med den høyt utviklede replikanten i *Blade Runner*. Hovedproblemet med døden er knytta til bevissthetsnivået vårt fordi vi *vet* at den kommer. Petter Wessel Zapfe kalte menneskeheten for et biologisk paradoks som endte opp med å vite for mye og derfor har trådt inn i en tilstand av kronisk panikk. En panikk vi prøver å døyve gjennom å produsere strategier for hvordan vi forholder oss til døden.

Disse strategiene tar form av større eller mindre fortellinger med oss selv som hovedperson. Fødsel og død er henholdsvis anslaget og avslutningen på et menneskelig livsløp og er hendelser som gir livet karakter av en fortelling med en begynnelse og en slutt. Karakterene i *Unfun* har blitt fanget i misantropiske diskurser som dyrker døden. Både Lucy og Slaktus prøver på sitt vis å flykte fra ulike former for eksistensiell krise, men de klarer ikke å frigjøre seg fra fortellingene som invaderer dem og som de konstruerer seg selv i lys av. Lucys blick på verden er forurenset av en kombinasjon av anarkistisk teori, kunstteori og tvilsom antropologi, noe som sammen med åpenbare traumer fra samlivet med Slaktus, gjør at hennes framstilling av verden er forvrengt og misantropisk.

Hennes drapsorgie kan derfor sees som et resultat av et syn på menneskene som er forurenset av avhumaniserende forståelsesmekanismer.

Kan det likevel finnes et håp om noe annet i denne slutten? Med litt godvilje kan man i overført betydning lese det, ikke som en slutt, men som nok et anslag. Den totale negasjonen som ligger i utslettelsen av alle romankarakterene, kan også sees som et endelig oppgjør med et sett menneskefiendtlige blindspor disse karakterene sitter fast i. Lucys NEI kan også innebære et ønske om å sprengte de misantropiske strukturene som fanger henne.

Konklusjon – et misantropologisk laboratorium

Jeg har brukt romanene i *Skandinavisk misantropi* som en form for misantropologiske laboratorier og sett på hvordan ulike misantropiske modi spilles ut i litteraturen. Min påstand er at den misantropiske optikken skaper en dynamikk i forholdet mellom ulike narrative nivåer som belyser grunnleggende spørsmål knytta til konstruksjon av menneskelig identitet. De ulike stemmene og blikkene som konstrueres i romanene, tematiserer konstruksjonen av menneskelig identitet i dialog med ulike typer fortellinger. Karakterene prøver å løse sine eksistensielle problemer innenfor rammene av eksisterende fortellinger som finnes i det samfunnet de lever i. Romanenes kritiske potensial kan derfor ligge i undersøkelsen og avvisningen av karakterenes forsøk på å gjenopprette mening innenfor fiksjoner som på ulike vis viser seg å være misantropiske.

Romanene behandler håpløsheten og farene ved en del av de fortellingene menneskene har prøvd ut som alternativer til religiøse helhetsforklaringer. De nye utopiene som kommunismen og fascismen er eksempler på, bærer i seg et farlig misantropisk potensial fordi de konstruerer umulige menneskeidealer som gir støtte for å fjerne mennesker som ikke passer inn i disse. I romanene møter vi misantroper som beveger seg inn i ulike forsøk på å formulere nye radikale prosjekter som viser seg å avvise menneskeheten. Prosjektene deres fører ikke fram fordi avvisningen ender opp som varianter av de fortellingene som allerede finnes.

Ritmeesters subversive «pornoideologi» er ikke frigjørende, men autoritær og ensrettende. Den fanger medlemmene av Desirevolution i en hedonistisk fiksjon som egentlig ikke er spesielt subversiv, men som gjør menneskekroppen til en kapitalistisk vare som er til salgs. Sempel i *TCHC* har lenge troa på at hans subversive aksjoner mot fellesskapsideologien i det skandinaviske samfunnet vil føre fram. Den som leser ser hvordan virksomheten hans baserer seg på avhumaniserende objektivisering av mennesker, som i tillegg ender opp som en del av mainstream-underholdning som ufarliggjør Simpels prosjekt.

Rebels desillusjon springer ut av den samme innsikten. Hans venstresideopprør er dødt siden det bare eksisterer som identitetsmarkør for individer som er fanget i et kapitalistisk forbrukssamfunn. Deres opprør har ingen annen funksjon enn å bekrefte det bestående. Rebel fanges i hat og eksistensiell tomhet, en tomhet han prøver å fylle med ekstrem ideologi som egentlig bare er et nytt poengløst opprør, et opprør som i tillegg er dypt menneskefiendtlig. Romanen parodierer opprørets nødvendige jakt på det nye, det friske og det unge ved å la en

pervertert dyrking av den unge kroppen kombineres med hedonistisk individualisme inspirert av samfunnets siste tabu, nazismen. Rebels løsning er å bli umenneskelig gjennom å utdefinere andre menneskers verdi.

Unfun er en roman som tematiserer misantropenes forsøk på flukt fra det menneskelige. Slaktus håper at spillteknologien kan gi ham en plattform for å leve i frihet uten å begrenses av sin egen kropp eller av begrensninger samfunnet legger på ham. Dette mislykkes fordi han velger en metode som innebærer at han konstruerer nok en menneskefiendtlig tilstand innenfor en narratologisk struktur som ikke er vesensforskjellig fra den han prøver å flykte fra. Lucy er uløselig viklet inn i en selvforståelse som preges av forkvaklet antropologisk teori og mer eller mindre gjennomtenkt anarki. Hun utvikler både selvhat og hat mot andre, et hat som dypest sett deler opphav i teoretiske posisjoner som skaper misantropi.

Misantropien i romanserien tar oss med til et nullpunkt. Det viser oss at fiksjonene vi velger å se verden gjennom kan anta former som er destruktive og menneskefiendtlige. Mennesket er utstyrt med evnene til å konstruere fortellinger om sine egne livsvilkår. Disse fortellingene skaper grunnlaget for hvordan vi forstår oss selv.

Det handler muligens om å anerkjenne Zygmunt Baumanns innsikt i at vi lever i en mellomperiode, en periode hvor de faste normene som kjennetegnet det tradisjonelle samfunnet har blitt oppløst uten at vi har klart å formulere et ordentlig alternativ. Det er imidlertid av den høyeste viktighet at dette alternativet ikke formuleres som nok en menneskefiendtlig utopi.¹⁵

Det modernistiske opprøret mot tradisjonen, som for eksempel formuleres av Nietzsche, var åpenbart nødvendig for å utfordre fastlagte og transsynte normsystemer som hadde en iboende menneskefiendtlighet i seg. Problemet oppstår når man ikke klarer å finne noen annen fast grunn som utgangspunkt for et meningsfullt liv. For de misantropiske karakterene i romanene står i mange tilfeller bare ideen om opprøret tilbake.

Skandinavisk misantropi viser oss at flukt inn i nye umulige fiksjoner ikke er en farbar vei ut av det eksistensielle uføret. Man må tørre å utvikle en ærlig behandling av det menneskelige problem. Denne behandlingen må inkludere hvordan man forholder seg til døden uten at dette fører oss inn Zapfes eksistensielle panikk som ender opp med å avvise menneskeheten og livet.

¹⁵ Let's Make America Great Again.

Er det mulig å tenke seg en fortelling om eksistensen som ikke går seg fast i negasjonen, men som faktisk sier JA? Kanskje er det lærdom å finne i å lese Nietzsche slik han muligens burde ha blitt lest. Som en som ønsket å fjerne seg fra selvhatet og ressentiment, og forholde seg til livet og kroppen som en positiv mulighet. Heller enn å omskape den innenfor rammene av selvfornektende fortellinger. Vi trenger altså å konstruere en selvforståelse som inkluderer innsikten i at mennesket bærer i seg potensiale til ondskap uten å vektlegge døden og motstanden sterkere enn livet. Vi har sett at den misantropiske livsholdningen fort ender med en ensidig fordømmelse av menneskene.

Men den misantropiske måten å se mennesket og verden på, er også en slags vaksine mot sin motsetning, den overentusiastiske utopien. I møtet med ensrettende totalforklaringer er misantropien en konservativ modererende kraft som fungerer som motvekt mot alle former for radikalisme som bærer i seg potensialet til å bli så idealistiske at de konstruerer umulige menneskeidealer. Til og med de mest velmenende filantroper risikerer å forville seg inn i forestillinger om at mennesket skal passe inn i idealiserte definisjoner. Dette er potensielt et like misantropisk blikk som det som anlegges fra et erklært menneskehatende ståsted. Det siste er i det minste ærlig om hva det er.

Håpet ligger muligens i å kunne studere de sammensatte fiksjonene som utgjør fortellingen om menneskene og samfunnet. Altså ikke misantropi, men misantropologi. Uten denne innsikten kan man ikke forholde seg til hva mennesket faktisk er. Colin Turnbull peker på dualismen i det menneskelige, og at vi alle har potensial til ondskap. Det er den samme dualiteten Gary Saul Morson mener er en grunnleggende egenskap ved menneskearten. Dette er tilsynelatende en enkel innsikt, men som forkludres i utopiens idealmenneske og i misantropens ensidige svartmaling. Vi aner derfor misantropens funksjon et sted mellom den rene likegyldigheten og den falske idealismen. Misantropens styrke er at han tør å møte det menneskelige med ærlighet og et dypt eksistensielt alvor. Et alvor som er det eneste mulige utgangspunktet for å kunne formulere et funksjonerende alternativ. Kant har derfor muligens rett når han mener at den bevisste misantropen er mer nyttig enn det gode, men ureflekterte mennesket. Det er misantropen som er i stand til å bidra med en sannferdig beskrivelse av menneskeheten, fordi han, med fare for å miste alle muligheter til personlige lykke, tør å gå inn i den menneskelige elendighet og studere det som finnes der.

Den viktigste innsikten vi tar med oss fra *Skandinavisk misantropi* kan derfor ligge i det at romanene krever at man tar et steg til siden og studerer den potensielle menneskefiendtligheten i de stadig mer abstrakte fortellingene vi konstruerer oss selv innenfor. En kritisk teori som står med begge beina i en eller annen utopisk forestilling (det være seg religiøs, sosialistisk, nasjonalistisk) har mistet evnen til å studere sin egen utsigelsesposisjon. Det misantropologiske blikket kan hjelpe oss å ta denne tilbake.

Misantropologien avslører det potensielt avhumaniserende i ulike typer menneskesyn som preges av objektivisering og kategorisering av andre mennesker. En forståelse av den Andre som baserer seg på å konstruere denne som objekt, tvinger mennesker inn i rollen som karakterer. Til og med den mest kjærlighetsfylte utopi risikerer derfor å konstruere umulige idealer for menneskelig framturen og redusere andre til objekter som heller enn å framtre for oss som mennesker, framtrer som representasjoner som vurderes på grunnlag av om de oppfyller kravene til fortellingen vi har laget om dem, heller enn hva de *er*. Faldbakkens romaner tar utgangspunkt i kulturelle strømninger som har som mål å skape en bedre verden. Men før de kan fungere som dette, må de gå i rette med utopiske forståelser av hva et menneske består av. Gjør de ikke det, blir de også misantropiske fordi de fanger andre mennesker i umulige fiksjoner.

Det står etter hvert klart for meg at den «substansløse» ironien jeg dyrket på nittitallet fungerte som en slags vaksine mot det totalitære. Selv om den vanskeliggjorde konstruksjonen av en sammenhengende fortelling om virkeligheten, er det ikke sikkert at den er helt ueffektiv som metode. Utopiene *må* stormes fordi de omformer en kompleks verden til forenklete fiksjoner. Men de må ikke angripes med en ny totalforklaring som har konstruert andre, tilsvarende forenklete fiksjoner.

Matias Faldbakken viser oss på ingen måte noen definert «vei ut». Men han viser i det minste fram noen strategier som ikke vil virke. *Skandinavisk misantropi* tvinger oss til å studere våre dårligste sider. Det kan være noe av det viktigste vi gjør for å forstå oss selv.

Litteraturliste:

Bal, Mieke. 2006. *A Mieke Bal Reader*. Chicago og London: The University of Chicago Press.

Bauman, Zygmunt. 2006[2000]. *Flytende modernitet*. Oversatt av Mette Nygård. Oslo: Vidarforlaget.

Bürger, Peter. 1998 [1974]. *Om Avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelenakademiske forlag.

Cioran E.M. 2012[1949] *A Short History of Decay*. Oversatt av Richard Howard. New York: Arcade Publishing.

Cioran E.M. 2015 [1960] *History and Utopia*. Oversatt av Richard Howard New York: Arcade publishing.

Cottom, Daniel. 2006. *Unhuman Culture*. University of Pennsylvania Press.

Dolen, Nina Elizabeth. 2003. *Ein posisjon bortanfor – opprørets mulegheiter i Skandinavisk misantropi*. Hovedfagsoppgåve i nordisk litteratur. NTNU.

Eide, Tormod. 2015 *Retorisk leksikon*.

Farsethås, Ane. 2008. «Google-metoden». I *Dagens næringsliv* 05.04.2008

Farsethås, Ane. 2015 [2014]. *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo: Cappelen Damm.

Freihow, Halvdan. 2001. «En intervensjon i normaliteten.» I *Aftenposten* 18.10.2001

Gullestad, Anders M. 2005. *Every brick thrown is an act of love*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Bergen.

Hansen, Tina. 2012. Matias Faldbakken. I Store norske leksikon.
https://snl.no/Matias_Faldbakken (Tilgang 26.08.2016)

Haugstad, Børre. 2009. «-Kan tjene 2 millioner kroner hver dag». I *VG* 27.05.2009
<http://www.vg.no/rampelys/kan-tjene-2-millioner-kroner-paa-en-dag/a/543770/> (Tilgang 13.10. 2015)

Heine, Bernd. 1985. «The Mountain People: Some Notes on the Ik of North-Eastern Uganda». I *Who am I – Who are you blogspot*, <http://whoami-whoareyou.blogspot.no/2011/05/colin-turnbull-mountain-people.html#Cttmp04> (Tilgang 15.04.2017)

Hoellebecq, Michel 2006 [2005]. *Muligheten av en øy*. Oversatt av Kåre A Lie. Oslo: Solum

Larsen, Christiane Jordheim. 2005. *Skandinavisk misantropisk konseptualitet. Om Abo Rasuls utfordring av den litterære institusjon*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Oslo.

Johansen, Øystein David. 2015. *Norsk søppelsekk solgt for 101 000 kroner*. I *VG* 18.11.2015
<http://www.vg.no/rampelys/bevegelser/norsk-soeppelsekk-solgt-for-101-000-kroner/a/23563486/> (Tilgang 26.11.2015)

- Kant, Immanuel. 1997 [1770-1780]. *Lectures on ethics*. Oversatt av Peter Heath. Cambridge University Press
- Malvik, Anders Skare. 2014. *Grensesnittets estetikk. Om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur*. Doktoravhandling. NTNU.
- Marcuse, Herbert. 1970 [1965]. «Repressive Tolerance». I *A Critique of Pure Tolerance*. Boston: Beacon Press.
- Molière, Jean Baptiste. 1997 [1666]. *Misanthropen*. Oversatt av Andre Bjerke. Oslo: H. Aschehoug & co.
- Morson, Gary Saul. 1996. *Misanthropology*. *New Literary History*, Vol. 27, No. 1, A Symposium on "Living Alone Together" (Winter 1996), pp. 57-72
- Nietzsche, Friedrich. 2010 [1887] *Moralens genealogi*. Oversatt av Øystein Skar. Oslo: Spartacus.
- Nilsen, Gro Jørstad. 2001. «Sex'n drugs and rock n'roll». I *Bergens Tidende* 09.09.2001
- Olsson, Tommy. 2005. *Matias evangeliet*. I *Morgenbladet* 23.12.2005.
<http://web.retrieverinfo.com/services/archive/displayDocument?documentId=05512620051223112230036&serviceId=2> (Tilgang 14.08.2015).
- Rasul, Abo. 2009 [2008]. *Unfun (Skandinavisk misantropi 3)*. Oslo: Cappelen Damm.
- Rasul, Abo. 2004 [2002]. *Macht und Rebel (Skandinavisk misantropi 2)*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Rasul, Abo. 2004 [2001]. *The Cocka Hola Company (Skandinavisk misantropi)*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Roll, Stein. 2001. «Mesterlig misantropi». I *Adresseavisen* 12.09.2001
- Roll, Stein. 2008. «De miserable». I *Adresseavisen* 14.04.2008
- Rottem, Øystein. 2002. «Anal utstøting». I *Dagbladet* 15.11.2002
- Sandnes, Cathrine. 2002. «Posøren uten forpliktelser.» I *Aftenposten* 18.11.2002
- Schopenhauer, Arthur. 1988 [1818]. *Verden som vilje og forestilling*. Oversatt av Helge Salemonsens. Oslo: Solum forlag.
- Shakespeare, William. 1988. *Hamlet: Prins av Danmark*. Oversatt av Øyvind Berg. Oslo: Kolon forlag.
- Sivertsen, Kristine Buvik. 2012. *En avskyelig litteratur. Forakten som litterær strategi hos Michel Hoellebecq og Abo Rasul*. Kandidatspeciale. Københavns Universitet
- Sivertsen, Steinar. 2008. «Programmatisk menneskeforakt». I *Stavanger Aftenblad* 03.06.2008.

Strømme, Kjetil. 2007. *Hvor faen tok meningen veien. Om aviskritikkens forhold til det politiske i tre samtidsromaner*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Oslo.

Turnbull, Colin. 1987 [1972]. *The Mountain People*. New York: Simon & Schuster, Inc.

Vassenden, Eirik. 2008. «Dobbel nektelse». I *Klassekampen* 05.04.2008

Wikipedia. 2017. «Ik people». *Wikipedia. The Free Encyclopedia*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Ik_people

Zapfe, Peter Wessel. 1933. «Den siste Messias»
http://antinatalist.blogg.no/1350848117_den_siste_messias_av_.html(Tilgang 18.11.2016)

Østmo, Tor Ivar. 2014. «Horats' lyrikk». I Store norske leksikon.
https://snl.no/Horats%27_lyrikk. (Tilgang 03.04.2017)

Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning. Cappelen Akademisk Forlag.

Illustrasjoner:

«The Ambassadors» av Hans Holbein:84
Fra *Wikimedia commons, the free media repository*:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg (Tilgang 05.04.2017)