

Johan Magnus Staxrud

## **Dystopi og samfunnskritikk**

**En undersøkelse av dystopiske trekk i tre norske verk**



Mastergradsavhandling i nordisk litteraturvitenskap

Høsten 2010

Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN)

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

# Forord

Det er flere som fortjener takk. Jeg vil gjerne begynne med å takke min veileder, Thorstein Norheim. Hans undervisning i emnet ”Litterære Dystopier”, har satt meg i kontakt med teorier, tanker og ideer, som satte i gang arbeidet med denne avhandlingen, og som har formet mitt prosjekt. Som veileder har han vist tro på, og entusiasme over mitt prosjekt. Han har lest og kommentert stadig nye utkast, utvidet min faglige horisont, og ikke minst har han kommet med kloke råd og verdifull inspirasjon til videre arbeid.

Jeg vil også takke alle andre som har hørt på mine ideer, lest utdrag og kommentert arbeidet. En stor takk går til familie og venner, som har oppmuntret og støttet meg gjennom hele arbeidet. Takk for at dere tålmodig har lyttet til snakket om litterære dystopier og samfunnskritikk i over ett år.

En spesiell stor takk går til Inga H. Undheim, som hjalp meg gjennom den siste perioden av arbeidet med korrekturlesning og forbedringer.

*Oslo, november 2010*

*Johan M. Staxrud*

# Innhold

<b>Forord</b>	<b>2</b>
<b>1. Innledning</b>	<b>6</b>
1.1 Faglig bakgrunn	7
1.2 Begrepsavklaring	9
1.3 Teoretisk bakgrunn og metode	10
1.4 Oppbygging	11
1.5 Problemstilling og tese	12
<b>2. Teori</b>	<b>13</b>
2.1 Hva er en dystopi?	13
2.1.1 Dystopia, dystopi og det dystopiske	13
2.1.2 Dystopisjangeren og motstandskraft	14
2.1.3 En kort historisk fremstilling av dystopisjangeren	16
2.2 Tentative sjangerkonvensjoner for den litterære dystopien	21
2.2.1 Visjonsdiktning	21
2.2.2 Samfunnskritisk funksjon, forbindelse til historien	22
2.2.3 Sjangerpluralisme og selvrefleksivitet	22
2.2.4 Misanthropisk holdning og tilstand	23
2.2.5 Leserhenvendelse og lese måte	24
2.3 Samfunnskritikken	25
2.3.1 Politikk og makt	26
2.3.2 Språket	27
2.3.3 Ideologi	28
<b>3. Analyse av Axel Jensens <i>Epp</i> (1965)</b>	<b>32</b>
3.1 Innledning	32
3.2 Innholdsreferat	32
3.3 Det oblidorske univers	34
3.3.1 Det teknologiske samfunnet	34

3.3.2 Den hierarkiske strukturen	37
3.3.3 Virkelighetsstrukturering	41
3.4 Språk og sak. Politikk er handling	44
3.5 Den kritiske energien. Uenighet er politikk	50
3.6 Oppsummering	56
<b>4. Analyse av Kjartan Fløgstads <i>Det 7. Klima</i> (1986)</b>	<b>59</b>
4.1 Innledning	59
4.2 Innholdsreferat	59
4.3 Undersøkelse av dystopiske trekk	61
4.3.1 Etableringen av det alternative universet Media Thule	61
4.3.2 Dataturet og dadamaskinen	65
4.3.3 Dikt og sanning	70
4.3.4 Mediesamfunnets landskap	73
4.3.5 Narrativ og mot-narrativ. Meningsproduksjonen	77
4.4 Oppsummering	80
<b>5. Analyse av Thure Erik Lunds <i>Inn</i> (2006)</b>	<b>84</b>
5.1 Innledning	84
5.1.1 Lesning av <i>Inn</i> som kritisk dystopi	85
5.1.2 Lund i samtidslitteraturen. Språk og teknologi	86
5.2 Undersøkelse av <i>Inn</i> som kritisk dystopi	88
5.2.1 Tekstens bevegelse mellom det dystopiske og det utopiske	88
5.2.2 Tekstens hybriditet	94
5.2.2.1 Inngang til den urene formen	94
5.2.2.2 Den urene formen	97
5.2.3 Tekstens selvrefleksivitet	102
5.2.3.1 McGuffin – transportmiddelfunksjonen	102
5.2.3.2 Narrative strategier	105
5.2.3.3 Språk og natur	108
5.3 Oppsummering	109

<b>6. Avsluttende kommentarer</b>	<b>112</b>
6.1 Innledning	112
6.2 Dystopiske trekk sett i lys av sjangerkonvensjonene	112
6.3 Den litterære dystopien i Norge	114
6.4 Svøpen	116
<b>Litteratur</b>	<b>119</b>
<b>Sammendrag</b>	<b>121</b>

# 1. Innledning

**When power leads man toward arrogance, poetry reminds him of his limitations. When power narrows the areas of man's concern, poetry reminds him of the richness and diversity of his existence. When power corrupts, poetry cleanses, for art establishes the basic human truths which must serve as the touchstone for our judgment.**

- John F. Kennedy

Dystopien kan sette leseren i en situasjon der denne må gjøre vurderinger av sitt eget samfunn, og av hvordan dette samfunnet er strukturert og organisert. Den kan rokke ved forestillinger om samfunnet man lever i og av den hverdagen man tar for gitt. Interessant ved den litterære dystopien er at den innehar et potensial til å kritisere vedtatte sannheter og verdier i samfunnet. Dystopien er en metode til opprør, motstand og kamp. Fienden er ikke menneskeheten selv. Fienden er snarere den likegyldigheten og avmakten som eksisterer i samfunn der individ og ansvar ikke lenger henger sammen, og hvor menneskeheten bukker under for resignasjonen skapt av behagelige liv. Det vestlige forbrukersamfunnet preges i stor grad av likegyldighet og resignasjon. Fattigdom, krig og nød er historier fra fjerne deler av verden, opplevd gjennom tv, internett og andre massemedier. Trygt og godt i lune hjem kan mennesker i vesten dyrke lett underholdning på tv og i litteratur, mens globale trusler i form av atomvåpen og klimaødeleggelser er innslag i nyhetene. Forbrukersamfunnet som den liberale og kapitalistiske fremgangen i vesten har bygget opp, er tilsynelatende mer opptatt av nyheter innen mote og reality-tv, enn å diskutere politiske tilstander og verdens fremtid. Det eksisterer en likegyldighet som tilsynelatende bare forstyrres om velbehaget og velstanden blir truet. Den litterære dystopien er en visjon av hvordan ting kunne vært; den er en visjon av tenkte konsekvenser av hvordan samfunnet er organisert. Den litterære dystopien fungerer som en nødvendig svøpe for det vestlige velferdssamfunnet.

I det 20. århundre førte kontinuerlig krigføring og flere former for etnisk rensking med seg advarsler om menneskehetens vilje og kraft til ødeleggelse. Uteblivelsen av reaksjoner synliggjorde avmakt, om ikke også apati. Mennesker kunne utføre de mest grusomme handlinger og drive både seg selv og hverandre til grunne. Den etter hvert negative fremtidsroen ga grobunn for postmodernismen. Ifølge den britiske litteraturviteren Terry Eagleton, er postmodernismen ”grovt sett den tankestrømningen som avviser at det finnes totale størrelser, universelle verdier, store historiske fortellinger, solid grunnlag for

menneskets eksistens og mulighet for objektiv viten. Postmodernismen er skeptisk til sannhet, enhet og fremskritt” (Eagleton 2009: 18). Den litterære dystopien er et uttrykk for en slik skepsis, en skepsis som står imot resignasjonen skapt av behagelige tilværelser. Den litterære dystopien er en metode for det John F. Kennedy mener diktetekunsten kan være; den er en påminnelse om menneskets begrensninger, om dets plass i verden, og den kan peke på de grunnleggende menneskelige verdier og livskrefter.

\*

Det overordnede målet for denne avhandlingen er å undersøke dystopiske trekk i tre utvalgte verk fra norsk etterkrigs litteratur. Avhandlingens tre analyseobjekter er Axel Jensens *Epp* (1965), Kjartan Fløgstads *Det 7. Klima* (1986), og Thure Erik Lunds *Inn* (2006). Utover en undersøkelse av dystopiske trekk i disse verkene, vil jeg i avhandlingen vise hvordan det enkelte verk, med sine dystopiske trekk og tendenser og sine fremstilte marerittaktige samfunn, øver kritikk mot sin samtid. Verkene er skrevet i perioden 1965-2006. Denne perioden er preget av både optimisme og pessimisme, nasjonalt så vel som internasjonalt. Årene etter andre verdenskrig var preget av gjenoppbygging av Europa og oppgjøret med den andre verdenskrigs umenneskelige sider. Frykten for totalitære regimer, representert ved fascismen og kommunismen, ga grobunn for fremveksten av liberale markedsteorier og kapitalismens popularitet på 1980-tallet, der individet i stadig større grad ble satt i sentrum. Den store materielle velstanden og den individuelle friheten mot slutten av det 20. århundre, og deri individets identitetsproblem, la grunnen for dette århundrets *fin de siècle*. Hele perioden kan sies å være preget av en filantropisk og optimistisk tilnærming til teknologiske og vitenskapelige fremskritt, fremskritt som samtidig vekker skepsis og mistro til menneskets metoder for å beherske verden og virkeligheten.

## 1.1 Faglig bakgrunn

Våren 2009 holdt førsteamanuensis i nordisk litteratur, Thorstein Norheim ved Universitetet i Oslo emnet ”Litterære dystopier”. Innholdet i emnet var en tilnærming til en bestemt type litteratur basert på tentative sjangerkonvensjoner. Dette var et sjangerstudium, der tilnærmingen til sjangeren var pragmatisk og ikke essensiell. Dystopisjangeren ble konstituert og gjort operativ gjennom henvisninger til bestemte konvensjoner. Disse var ikke etablert på forhånd, og studiet gikk ut på å finne frem til dystopiske trekk som kunne gjøre sjangeren

operativ. Tilnærmingen til den litterære dystopien i studiet var ikke definerende og ontologisk, men pragmatisk.<sup>1</sup> Dette betyr at konvensjonene søker å arbeide med den utvalgte litteraturen som en egen sjanger, fremfor å behandle den ut fra definisjoner av ord og begrep. Tilnærmingen er dermed utprøvende. I alt fem konvensjoner eller dystopiske trekk gjorde seg gjeldende, og de er sentrale også i denne avhandlingen: 1) Visjonsdiktning, 2) Samfunnskritisk funksjon, forbindelse til historien, 3) Sjangerpluralisme og selvrefleksivitet, 4) Misanthropisk holdning og tilstand, og 5) Leserhenvendelse og lese måte. Disse fem konvensjonene er selve grunnlaget for undersøkelsen av dystopiske trekk ved tekstene i avhandlingen. I denne avhandlingen vil dystopi betegne sjangeren, mens dystopisk vil brukes om en eller flere konvensjoner som virker sjangerkonstituerende, det vil si kvalifisere en tekst som dystopi. Visjonsdiktningen er grunnleggende for dystopiens egenskap av å etablere et alternativt og fremmed univers, som man kan kalle en sidefortelling til en bestemt del av et samfunns historie. Den samfunnskritiske funksjonen og forbindelse til historien følger av dette som et vrengebilde på samfunnet. Referansen til forfatterens og leserens eget virkelige samfunn er sentralt under dette punktet. Sjangerpluralisme og selvrefleksivitet tilsier at dystopien utforsker seg selv og mulighetene i fortellingen. Ved å være uren i den forstand at den ikke er konvensjonelt utformet, kan teksten rette oppmerksomhet mot både innholdet og sin egen eksistens som fiksjon. Den misantropiske holdningen og tilstanden er tekstens kritikk av menneskeheten. Ved å beskrive samfunn og mennesker i negative vendinger, kan dystopien fremheve menneskets svakheter og utilstrekkeligheter. Den litterære dystopien inneholder også en leserhenvendelse, og kan sies å kreve en særegen lese måte. Dystopien kan anvendes i den forstand at den kan gjøre leseren oppmerksom på hvordan valg av samfunnsordninger og levemåter kan forme både det samtidige og fremtiden.

---

<sup>1</sup> Den pragmatiske tilnærmingen kan sammenlignes med førsteamanuensis i tysk litteratur ved Universitetet i Oslo, Christian Janss, og førsteamanuensis i litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo, Christian Refsums tilnærming til kvalifisering av lyrikk i *Lyrikkens Liv. Innføring i diktlesning* (2003). Forfatterne legger i bokens første kapittel "Hva er lyrikk" frem fem kjennetegn på lyrikk, som er ment som konvensjoner og ikke krav. De fem punktene er kjennetegn som kan belyse poetenes grep i lyrikken. Ettersom lyrikk er et vidtfavnende begrep, bemerker forfatterne at mange tekster kan være ubestemmelig i kvalifiseringen av dem som lyrikk, og at man ikke trenger én fast definisjon "for å kunne verdsette lyrisk diktning og trenge inn i den komplekse meningsproduksjonen som et dikt er" (Janss og Refsum 2010: 16). De skriver videre at en tekst ikke behøver å følge alle av de fem konvensjonene for å kalles et dikt, men at om teksten kun imøtekommer to eller tre av dem er det tvilsomt om det er lyrikk, og hvis bare én konvensjon er imøtekommet dreier det seg definitivt ikke om lyrikk. De tentative konvensjonene for dystopien er ment å bli brukt på samme måte, derav den pragmatiske tilnærmingen.



## 1.2 Begrepsavklaring

I utprøvingen av dystopisjangeren vil det bli brukt noen begreper som trenger avklaring. I artikkelen ”The Three Faces of Utopianism Revisited” (*Utopian Studies* 5.1/1994), forsøker professor emeritus i statsvitenskap, Lyman Tower Sargent å definere begrepet “dystopia” – og de beslektede begrepene ”utopia”, ”eutopia” og ”anti-utopia”:

**Utopia** – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space.

**Eutopia or positive utopia** – non-existent society described in detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerable better than the society in which the reader lived.

**Dystopia or negative utopia** – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerable worse than the society in which the reader lived.

**Anti-utopia** – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism and or some particular utopia. (Sargent 1994: 9)

Sargents definisjoner forklarer forskjellen mellom utopia, eutopia, dystopia og anti-utopia, men er ingen fullt ut dekkende karakteristik av hva en sjanger som dystopisjangeren går ut på. Dermed er definisjonene nyttige i utgangspunktet som forskjellsbetonende for sjangerens skildring av et sted, men ikke som beskrivelse av sjangeren. Dystopia er først og fremst et sted, et topos. Ordet er satt sammen av *dys*-ille, og *topos*-sted.<sup>2</sup> Dette er visjonen, det marerittaktige stedet der fortellingen, handlingen eller hendelsene utspiller seg. Særlig interessant i definisjonssammenheng er forholdet mellom utopia og dystopia. Utopia kan komme av enten ou-topia, eller eu-topia, som betyr henholdsvis ikke-sted og bra-sted. Det er med andre ord en tvetydighet i begrepet utopi. Outopi kan fungere som paraplybegrep for eutopia, dystopia og anti-utopia, ettersom disse begrepene betegner steder som ikke finnes. Begrepet utopi er mer utbredt enn eutopi, og brukes ofte for å betegne det tilnærmet perfekte samfunn.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Begrepet ble først brukt av den britiske filosofen J.S. Mill. I sin avhandling *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940* (2001), påpeker den svenske litteraturviteren Sarah Ljungquist at *The Oxford English Dictionary*, i definisjonen av ”Dystopia”, henviser til Mills utsagn i den engelske parlamentspublikasjonen *Hansard Commons* 12. mars 1868, i hvilket Mill brukte begrepet for første gang: ”It is perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable” (Mills, etter Ljungquist 2001: 18-19). *Caco* er, liksom *dys*, også gresk og betyr dårlig.

<sup>3</sup> I avhandlingen betegner utopi positive og optimistiske impulser. Kort sagt benyttes begrepet utopi fremfor eutopi.

Det er viktig med en distinksjon mellom dystopia og anti-utopia. I mange tilfeller blir dystopia og anti-utopia brukt om hverandre. Det som i en litterær sammenheng imidlertid skiller anti-utopien fra dystopien, er at dystopien ikke utelukkende er negativ og pessimistisk. Dette viser den gjennom ikke å utelukke utopiske impulser. Anti-utopien på sin side er en reversert utopi, og som navnet avdekker, utelukker den det utopiske. Den benytter utopiske idealer og visjoner for å avsløre utopien som falsk eller farlig, fordi den er uoppnåelig. Anti-utopien er utopikritisk og dermed mer resignert enn dystopien (Baccolini & Moylan 2003: 8).

### 1.3 Teoretisk bakgrunn og metode

Avhandlingen bygger på et bredt teoretisk fundament. Teorien er hovedsaklig hentet ut fra to momenter i undersøkelsen av dystopiske trekk i de tre utvalgte verkene. På den ene siden står teoretikere, hvis arbeid er av betydning for sjangerspørsmålet. På den andre siden står teoretikere, hvis arbeid kan benyttes i analysen av dystopiens iboende samfunnskritikk.

En teoretiker med betydning for sjangerspørsmålet, er Lyman Tower Sargent, som har drevet forskning på utopibegrepet, og blant annet publisert artikler i tidskriftet *Utopian Studies*. Professor emeritus i engelsk og komparativ litteratur, Darko Suvin er hovedsakelig science fiction-forsker, men har bidratt til sjangerspørsmålet omkring utopien, for eksempel i boken *Metamorphoses of Science Fiction* (1979). Professor og litteraturviter Gary-Saul Morson har med sitt arbeid bidratt til analyser av utopien og anti-utopiens form og narrative strategier, blant annet i *The boundaries of Genre. Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia* (1981), hvor han lanserer begrepet mot-plot, som igjen foregriper mot-narrativ. Samfunns- og litteraturteoretiker Fredric Jamesons teorier om utopia og den litterære dystopien omhandler sjangerens bruk av narrativ, og videreføringen av Jamesons teorier, danner grunnlaget for professorene og dystopiforskerne Raffaella Baccolini og Tom Moylans begrep mot-narrativ. Baccolini og Moylan benytter selvsame begrep i antologien *Dark Horizons* (2003), et nytt og betydelig bidrag til dystopiforskningen. Med sin avhandling *Den litterära utopin og dystopin i Sverige 1734-1940* (2001), presenterer litteraturviter Sarah Ljungquist på sin side en gjennomgang av utopisjangerens bevegelse mot dystopi. Min forestående undersøkelse av dystopiske trekk er basert først og fremst på disse teoretikernes arbeid.

I undersøkelsen av dystopiens iboende samfunnskritikk står den slovenske filosofen, sosiologen og kulturkritikeren Slavoj Žižek, den franske filosofen Jacques Rancière, og den indiskfødte antropologen Arjun Appadurai sentralt. Žižek bidrar til å belyse forholdet mellom

den opplevde virkeligheten og gjengivelsen av den, først og fremst i innledningen til boken *Mapping Ideology* (1994). Rancière har gjort arbeid på koblingen mellom litteratur og politikk i *Disagreement* (1999) og i *The Politics of Aesthetics* (2004). Appadurai på sin side, har særlig gjort forskning på modernitet og globalisering i *Modernity at Large* (1996).

Metoden i avhandlingen er nærlesning av verkene der tematiske og innholdsmessige trekk blir belyst ved hjelp av de tentative sjangerkonvensjonene. Det foreligger da en tosidig analyse. På den ene siden vil tekstenes dystopiske trekk bli undersøkt, og på den andre siden vil det bli gjort en analyse av tekstenes politiske og ideologiske tema, og hvordan tekstene fremmer samfunnskritikk.<sup>4</sup>

## 1.4 Oppbygging

Avhandlingen består av seks kapitler. Neste kapittel inneholder en redegjørelse for tre avledninger av dystopibegrepet – dystopia, dystopi og dystopisk – samt en kort fremstilling av utopiens og dystopiens litterære sjangerutvikling hentet fra Ljungquist og dystopiforskerne Baccolini og Moylan. Videre vil de fem konvensjonene for den litterære dystopien bli gjennomgått og gjort rede for. Kapittelet inneholder også en kort fremstilling av teorien som brukes i undersøkelsen av verkenes politiske og samfunnskritiske side.

Etter at det teoretiske rammeverket er blitt presentert i avhandlingens andre kapittel, vil de påfølgende tre kapitlene være analyser av de utvalgte litterære verkene. Analysene vil følge hverandre i verkenes kronologiske rekkefølge. I kapittel 3 vil jeg altså nærlese Axel Jensens *Epp*. I kapittel 4 vil jeg nærlese Kjartan Fløgstads *Det 7. Klima*. Likeledes vil jeg i kapittel 5 nærlese Thure Erik Lunds *Inn*. I det enkelte analysekapittelet søker jeg å undersøke hvordan et fiktivt samfunn eller sted etableres. Analysene vil ikke være av identisk oppbygning, ettersom det enkelte verks dystopiske trekk er særegne. Forskjellen mellom verkene (og oppbygningen av analysene) skyldes dels det enkelte verks form og innhold, dels utviklingen innen dystopisjangeren, og dels utforskningen av det enkelte verks samfunnskritiske funksjon. Et av formålene med den kronologiske gjennomgangen av verkene, er å undersøke hvorvidt en utvikling innen dystopisjangeren innen norsk etterkrigslitteratur kan avdekkes. Et annet viktig formål er å undersøke hvordan de tre verkene

---

<sup>4</sup> Det brede teoretiske fundamentet for avhandlingen innebærer at skillet mellom dystopi, utopi og science fiction ikke er så sterkt som det gjerne skulle være i forsøket på å skrive tekstene inn som deler av en bestemt sjanger. Dette skyldes imidlertid også dystopiens forhold til sjanger og innhold. Den litterære dystopien er i utvikling, noe som innebærer lite fastlåsthet og konkrete trekk, samtidig som teksten er en motstandstekst, og det innebærer en større grad av lek i teksten og lite respekt for konvensjoner. På denne måten er det et uoppdragent og obsternasig litterært emne oppgaven omhandler.

(og dystopisjangeren) fremmer (og utvikler?) sin samfunnskritikk. Forsøket på å plassere verkene i den dystopiske tradisjonen har utgangspunkt i fremstillingen av dystopiens sjangerutvikling i teorikapittelet. Kan *Epp* leses som en dystopisk science fiction-roman, og innen typen ”new maps of hell”? Kan *Det 7. Klima* leses som en typisk 1980-talls dystopi, der konservative og liberale markedsteorier farger både offentligheten og det private liv? Og kan *Inn* leses som en kritisk dystopi, i tråd med de siste tiårenes dystopiers utvikling av selvrefleksivitet og tekstlig hybriditet? Lesningen søker mot en kvalifisering av verkene som deler av den dystopiske tradisjonen, men vil også ta forbehold om at verkene ikke nødvendigvis er dystopier. Hvert enkelt av analysekapitlene avsluttes med en oppsummering og et forsøk på å plassere tekstene i den dystopiske tradisjonen.

Avhandlingens sjette og siste kapittel vil være et forsøk på å sammenfatte analysene. I dette kapittelet vil jeg forsøke å se på likheter og ulikheter mellom de utvalgte verkene i lys av analysene. Jeg vil ta utgangspunkt i hvordan de forskjellige verkene har latt seg undersøke ved hjelp av konvensjonene, og hvorvidt verkene kan sies å kvalifiseres som dystopier, samt hvordan de fremmer samfunnskritikk. Ettersom den litterære dystopien er en sjanger i utvikling, vil sammenfatningen se på om det ut fra analysene er mulig å si noe om denne utviklingen, sett i lys av Baccolini og Moylans historiske fremstilling i *Dark Horizons*. I det sjette kapittelet vil jeg ta til orde for at den litterære dystopien er en selvstendig sjanger, og kapittelet vil inneholde et forsøk på å beskrive en utvikling innen denne sjangeren i den norske etterkrigslitteraturen. Avhandlingen har fokus på at litterære dystopier ikke er en ensporet negativ samfunnsskildring. Dette gjelder først og fremst den kritiske dystopien. Det finnes utopiske og optimistiske elementer i dystopiske verk, selv om disse optimistiske sidene ved teksten ofte kan være godt gjemt eller finnes implisitt, eller til og med utenfor teksten.

## **1.5 Problemstilling og tese**

Avhandlingen tar utgangspunkt i at dystopien er en positiv sjanger fremfor en negativ, og at den er preget av engasjement fremfor resignasjon. Den er en type litteratur som forsøker å minne mennesket om dets begrensinger, samtidig som den vil inspirere og fornye.

Avhandlingens hovedmål er undersøkelsen av dystopiske trekk i de tre utvalgte verkene ved hjelp av de tentative sjangerkonvensjonene. I undersøkelsen er spesielt to konvensjoner vektlagt. Den ene er visjonsdiktningen, og den andre er den samfunnskritiske funksjonen.

Avhandlingens analyser og metode vil derfor være spesielt rettet mot en undersøkelse av disse to konvensjonene.

## 2. Teori

### 2.1 Hva er en dystopi?

#### 2.1.1 Dystopia, dystopi og det dystopiske

I avhandlingen brukes hovedsakelig tre avledninger av ordet dystopi: 1) som stedet: dystopia, 2) som sjanger: dystopien, og 3) som betegnelse av trekk ved sjangeren: dystopisk.

Først ut er det klassiske dystopia, som er en steds- og toposbetegnelse. Dette stedet har sin opprinnelse i statsmannen, humanisten og forfatteren Thomas Mores begrep Utopia, som også er tittelen på hans verk fra 1516. Utopia betegner i forbindelse med den litterære sjangeren et bra samfunn, et sted som er bedre enn den virkeligheten leseren og forfatteren befinner seg i. Det greske *dys* betyr ”ille”, og kan sees som utopias skyggeside. Dette stedet er i likhet med utopia et fiktivt sted. Fiksjonen kan skildre visjoner av samfunn som er bedre eller verre enn virkeligheten. I sammenheng med dystopien er det en visjon av et marerittaktig sted. To som brukte begrepet er utopiforskerne Glenn Negley og J. Max Patrick i boken *The Quest for Utopia* (1952):

His [Sir Joseph Halls] work anticipates Samuel Butler's *Erewhon* and Aldous Huxleys *Brave New World*. The *Mundus Alter et Idem* is *utopia* in the sense of nowhere; but it is the opposite of *eutopia*, the ideal society: it is a *dystopia*, if it is permissible to coin a word. (Negley og Patrick, etter Ljungquist 2001: 19)<sup>5</sup>

Dystopia er den viktigste sjangermarkøren for dystopien. Dystopia er det imaginære stedet, mens dystopien betegner en sjanger som er en skildring av, eller uttrykk for stedet.

Sjangerbegrepet rommer både litterære, filmatiske, kunstneriske, og andre visuelle og tekstlige uttrykk for dystopia. Dystopien kan uttrykkes på flere måter. Adjektivet dystopisk betegner aspekter ved dystopisjangeren. Om noe er dystopisk, må det inneholde egenskaper og elementer som viser til det begrepet dystopia opprinnelig betegner, og funksjoner som konvensjonene henviser til. De tre begrepene kan kategoriseres som tre nivåer av det man som samlebetegnelse kan kalle det dystopiske felt eller begrepsområde.

---

<sup>5</sup> Sitatet er hentet fra Sara Ljungquists avhandling *Den litterära utopin og dystopin i Sverige 1734-1940* (2001), og brukes i omtalen av sjangerens utvikling. Ettersom Ljungquists avhandling stanser ved 1940, er hennes fremstilling av dystopisjangeren mindre relevant for denne avhandlingens tidsperiode enn for eksempel Baccolini og Moylans arbeid, som også tar for seg dystopisjangerens utvikling etter 1945. Ljungquist lanserer likevel interessante synspunkter i forbindelse med definisjonen av dystopisjangeren, basert blant annet på Sargents definisjoner. Hennes gjennomgang av overgangen fra utopi til dystopi er interessant i sjangerspørsmålet, ettersom den viser hvordan den litterære utopien gjennom historien etter hvert utviklet seg og skapte den litterære dystopien.

Det problematiske i denne sammenhengen er hvordan man skal forholde seg til sjangeren. På den ene siden kan man forholde seg til den essensialistisk, det vil si, jobbe mot det ontologiske, definerende, og kategoriserende. På den andre siden kan man ha en mer utprøvende og diskuterende tilnærming til sjangeren, det vil si, innta en pragmatisk tilnærming til den. Denne tilnærmingen er basert på konvensjoner, og realiseringen av et tilstrekkelig antall av disse i teksten. Den pragmatiske tilnærmingen er en utprøving av elementer som utgjør det dystopiske, en utprøving av kjennetegn og trekk. En grov avklaring av de to tilnærmingene, vil være å si at den første innebærer en undersøkelse hvis mål er å si om en litterær tekst kan klassifiseres som dystopi, mens den andre er et forsøk på å basere sjangeren på et visst antall konvensjoner som fremhever dystopiske trekk.

### 2.1.2 Dystopisjangeren og motstandskraft

Innledningsvis ble Lyman Tower Sargents definisjon av dystopia presentert:

**Dystopia or negative utopia** – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerable worse than the society in which the reader lived. (Sargent 1994: 9)

Denne definisjonen er etymologisk. Den gir et grunnlag for forståelsen av noe som er større enn en litterær sjanger, på samme måte som den litterære sjangeren kan romme mer enn bare et marerittaktig sted. I forbindelse med Sargents definisjon av dystopia, er det viktig å understreke at dystopien er et ikke-sted; den er et fiktivt sted. Sarah Ljungquist bygger på Sargents definisjon i sin avhandling *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940* (2001), der hun vil besvare spørsmålet om det finnes en egen dystopisk sjanger i den svenske litteraturen. Ljungquist mener at Sargents definisjoner av utopia og dystopia er rimelige i seg selv, men at den etymologiske tilnærmingen vil by på problemer når de anvendes på litterære tekster. Hun mener at Sargents rigide og etymologiske tilnærming til utopien fører til at dystopien (og eutopien) blir underlagt utopien som sjanger, dette fordi begrepsbruken da er basert på den allmenne bruken av utopi som beskrivelse av et idealsamfunn (Ljungquist 2001: 17). Sargents etymologiske definisjon av dystopia gir et godt bilde av stedet, men som sjangerbetegnelse blir den for snever. Den litterære dystopiens, form, tema og funksjoner forsvinner i fokuset på etableringen og skildringen av stedet. Derfor må en undersøkelse av dystopiske trekk i litterære verk også undersøke dystopiens forskjellige funksjoner. Disse beskrives av de fem sjangerkonvensjonene.

Darko Suvin har først og fremst forsket på science fiction-sjangeren, og har i den forbindelse arbeidet med sjangerspørsmålet angående utopien. Sargent vektlegger science fiction-sjangeren mer enn den litterære utopien, og ser utopien som en sjanger underlagt science fiction. Suvin deler litteraturen inn i følgende hovedgrupper: en naturalistisk og en fremmedgjørende. Utopien og dystopien hører i likhet med science fiction til den fremmedgjørende gruppen:

The literary mainstream of the individualistic age endeavors faithfully to reproduce empirical textures, surfaces, and relationships vouched for by human senses and common sense. Utopia, on the contrary, endeavors to illuminate men's relationships to other men and to their surroundings by the basic device of a radically different location for the postulated novel human relations of its fable; and I have proposed to call literary genres which have such a different formal framework 'estranged.' (Suvin 1979: 53)

Utopien innehar det samme fremmedgjørende trekket som science fiction-sjangeren, et trekk som først og fremst kommer frem gjennom å etablere en alternativ historisk fremstilling:

Utopia is the verbal construction of a particular quasihuman community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis. (Suvin 1979: 49)

På samme måte som Sargents definisjon kan underminere form, tema og funksjoner, kan Suvins definisjon utelukke det særegne ved dystopien ved å underlegge den science fiction-sjangeren.<sup>6</sup> Dystopien er ikke bare en fremmedgjørende sjanger med en alternativ historisk kontekst, den er også skildringen av et marerittaktig sted eller samfunn med referanser til sitt samtidige samfunn. Følgelig må både Sargents fokus på stedet, og Suvins fokus på det sosiopolitiske aspektet ved teksten, utgjøre utgangspunktet for undersøkelsen av dystopiske trekk i teksten. I forbindelse med Suvins definisjon er det den alternative historiske fremstillingen som her er spesielt interessant. Utopien og dystopien er allegoriske fortellinger om det samtidige, hvor fremmedgjøringen kan peke på trekk i leserens samfunn som enten er negative eller positive. Førsteamanuensis ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier ved Universitetet i Bergen, Eirik Vassenden har en lignende betegnelse av utopier og dystopier. I artikkelen "Hva er 'samtidslitteratur', og hvorfor leser vi den? – Noen begrephistoriske og fagkritiske bemerkninger" (*Edda* 4/2007), skriver han: "En utopi eller en dystopi er en sidetekst til hovedfortellingen om en tid; ofte en kritisk sidefortelling"

---

<sup>6</sup> "All cognition can become the subject matter of an estranged verbal construction dealing with a particular quasi-human community treated as an alternative history. This 'cognitive estrangement' is the basis of the literary genre of SF. Strictly and precisely speaking, utopia is not a genre but the *sociopolitical subgenre of science fiction*" (Suvin 1979: 61).

(Vassenden 2007: 367). En sidetekst fremstiller et alternativ til den egentlige fortellingen – den historiske fremstillingen som er vår fortelling om vår tid. Den litterære dystopien utforsker mulige utfall; den utforsker det man kan tenke seg kunne ha skjedd.

Denne tanken holder seg til Suvins begrep om ”verbal construction” og ”estrangement arising out of an alternative historical hypothesis”. Sidefortellingen kan stille seg utenfor den normale og virkelighetsnære fremstillingen av et samfunn i en bestemt tid. Den kan ha mye til felles med leserens egen virkelighet, men den kan samtidig fremstille denne på en annerledes måte enn de virkelig virkelighetsnære tekstene. Den kritiske sideteksten kan fremstille et menneskesamfunn der solidaritet og velferd går hånd i hånd med et totalitært styre, den kan fremstille overlevelse og ressursutnyttelse på en bestialske og grusom måte. Disse tekstene kan oppfattes som fjerne eller fantastiske, med svake eller sterke referanser til den verden leseren selv lever i hver dag. I disse sidefortellingene vil det ofte være en klar hentydning til hva som er positivt og hva som er negativt. Derfor vil begrepene utopi og dystopi være betegnende for hva budskapet i tekstene er. Formen er også et avgjørende trekk ved dystopisjangeren. Den kan fremme det samfunnskritiske budskapet og generere diskusjon mellom standpunkter i teksten.

Professor i engelsk litteratur M. Keith Booker, omtaler dystopisjangeren i *Dystopian Literature, a Theory and Research Guide* (1994) som en kraft eller ånd: “[D]ystopian literature is not so much a specific genre as a particular kind of oppositional and critical energy or spirit” (Booker 1994b: 4). Motstanden Booker omtaler, er dystopiens evne og mulighet til å opposisjonere seg mot det etablerte og vedtatte i samfunnet. Dystopiske tekster søker å gjøre motstand mot både det samfunnet som eksisterer, og ideen om det perfekte samfunn. På denne måten oppstår det en dobbelthet i kritikken, og grunnlaget er skepsis: ”Both dystopian literature and social criticism derive considerable energies from a general modern skepticism about the possibility of an ideal society” (Booker 1994b: 11). Koblingen mellom politikk og litteratur er tydelig tilstede i litterære dystopier. Dermed er det en forutsetning for en undersøkelse av dystopiske trekk i litteratur at også det politiske aspektet blir tatt hensyn til i analysene.

### **2.1.3 En kort historisk fremstilling av dystopisjangeren**

Den litterære dystopien har sitt utspring i den litterære utopien. Ljungquist tar, som ovenfor nevnt, for seg bevegelsen fra utopi til dystopi i sin avhandling. Hun tar utgangspunkt i Mores *Utopia* (1516), som beskriver en isolert motsatsverden til Mores samfunn (Ljungquist 2001:



32). Hun påpeker også utopiens bruk av satire og omkastelsestema, for å fremme sosial kritikk gjennom fremmedgjøring (Ljungquist 2001: 30). *Utopia* inneholder ikke bare en beskrivelse av den materielle tilstanden i utopia, men diskuterer også etikk og moral. Forskjellen mellom det fiktive samfunnet og forfatterens eget, kommer frem gjennom dialog mellom personer fra de to forskjellige verdenene. Forfatteren tar ikke standpunkt; leseren må selv gjøre seg opp en mening. Slik kan kritikken komme frem, som dialog mellom leser og tekst (Ljungquist 2001: 34-37). Mores formmessige grep ble definerende for den litterære utopien, og *Utopia* står som sjangerens første klassiker. De neste 300 årene bevares mye av utopiens klassiske former, der protagonisten foretar en reise til et fremmed sted, og utopidiskusjonen er basert på samtaler mellom innbyggere i de to forskjellige samfunnene. Sjangeren beskriver for det meste samfunn som er bedre enn forfatterens og leserens eget samfunn, men negative fiktive verdener forekommer.<sup>7</sup> Sjangeren utvikler seg imidlertid i løpet tiden frem mot 1800-tallet, og etter hvert får protagonisten en mer og mer aktiv rolle i den utopiske litteraturen, samtidig som det fantastiske blir viet større oppmerksomhet.<sup>8</sup>

Ljungquist deler 1800-tallets utopier inn i tre epoker. Den første perioden frem til omkring 1840 var preget av romutopier, som følger et tradisjonelt mønster, men som også er påvirket av Jonathan Swift. Romutopiens mest markante trekk, er at reisen til det fiktive stedet er en geografisk bevegelse. Rundt midten av 1800-tallet er det en ny form for utopi som skrives. Denne typen kan beskrives som bruksanvisninger for etablering av alternative samfunn, hvilket for eksempel Karl Marx' tekster kan vise til. Motsatsen til bruksanvisningene for ideelle samfunn, var utopikritikken fra samme periode, eksemplifisert ved Friedrich Engels' pamflett *Socialism, Utopian and Scientific* (1880). Mot slutten av det 19. århundre førte denne tidens utopidebatt til at det ble utarbeidet nye tekstlige strategier for å gjøre leseren oppmerksom på at den litterære utopiens formål ikke var å formidle uoppnåelige ideelle verdener, men å engasjere leseren til aktivitet i dens eget samfunn.

Eksempler på denne typen utopier er amerikaneren Edward Bellamys *Looking Backwards*

---

<sup>7</sup> Den første litterære dystopien kan sies å være den britiske biskopen Joseph Halls *Mundus Alter et Idem* (1605) som i engelsk oversettelse har fått navnet *Another world, and yet the Same*. Utopiforskerne Negley og Patrick utnevnte denne til den første dystopien i *The Quest for Utopia* (1952). Den beskriver også en besøkendes reise til et fiktivt samfunn, men skildrer dette negativt (Ljungquist 2001: 38-39).

<sup>8</sup> Eksempler er Margaret Cavendish og hennes bok *The Description of a New World, Called the Blazing World* (1666) hvor protagonisten får en mer aktiv funksjon. Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726) og Ludvig Holbergs *Niels Klims underjordiske reise* (1741), brøt med den strenge formen som den klassiske *Utopia* (1516) hadde innført, og videreførte det fantastiske elementet i sjangeren, ved å møte andre former for intelligent liv. Og som hos Cavendish, gis protagonisten en mer aktiv rolle i reisene til de fremmede stedene. For videre innføring, se Ljungquist 2001: 40-49.

(2000-1887), or *Life in the Year 2000 A.D.* (1887) og engelskmannen William Morris' *News From Nowhere, or, an Epoch of Rest, Being some Chapters from a Utopian Romance* (1890). Begge disse romanene er bevisst sine tekstlige strategier for å fremme ideologisk innhold. Det mest markante er at forflytningen i tekstene skjer temporalt og ikke geografisk. Dermed blir de fiktive samfunnene i tekstene fremtidsvisjoner, som er følger av hvordan det samtidige samfunnet er organisert.<sup>9</sup>

H.G. Wells' *A Modern Utopia* (1905) innledet en periode med tvetydige utopier, og etter denne kom flere og flere verk som kan kategoriseres som litterære dystopier. *A Modern Utopia* holdt seg til sjangerens tradisjonelle form med en reisendes besøk i en fremmed verden, og innledes med et forord som beskriver verket som en gjennomtenkt og avansert metode. Metoden er å la tre stemmer føre en diskusjon om utopia og dets muligheter, og diskusjonen ender i en åpen slutt, og i en utopi i dialog med seg selv. Verket antyder at alle forsøk på å skape en utopi vil mislykkes. Den feministiske utopien har også sin fremvekst i det 20. århundre. Charlotte Perkins Gilman legger grunnen for mye av den feministiske utopiens tema i tiden som kommer. I hennes tre bøker *Moving the Mountain* (1911), *Herland* (1915) og *With Her in Ourland* (1916), arbeider hun med å synliggjøre kvinner som aktive subjekter, og bryte ned tradisjonelle kjønnsmonstre. Hun eksperimenterer med iscenesettelser av fiktive verdener bygget opp av både enkjønnede og tokjønnede biologiske modeller (Ljungquist 2001: 58-62).

Ljungquist deler det 20. århundres litterære dystopier inn i to grupper. Den ene beskriver ekstremtotalitære og ekstremkollektivistiske verdener, hvor individet ikke lenger er berettiget eksistens. Den andre beskriver økologiske og miljømessige katastrofer som forandrer verden. 1900-tallets dramatiske historie med verdenskriger, fremstillingen av atomvåpen, sultkatastrofer og etter hvert miljøkatastrofer, er grunnlaget for etableringen av slike marerittvisjoner. Den litterære dystopien benytter seg av tekstlige strategier som den litterære utopien ikke benytter seg av. Blant annet bruker dystopien et grep der protagonisten og leseren er inne i den dystopiske verdenen alt fra første stund. Ofte oppleves det fremmede universet ikke som dystopisk for protagonisten, men snarere som en ideell verden, fremstilt ironisk. Et eksempel på denne typen litteratur er Evgenij Zamjatin's *My* (1921), *We* i engelsk

---

<sup>9</sup> I denne perioden så også flere feministiske utopier dagens lys, for eksempel Annie Denton Cridges *Man's Rights; or, How Would you Like It? Compromising Dreams* (1870), der kvinnen er i førersetet i samfunnet (Ljungquist 2001: 50-57).

oversettelse, som beskriver en ekstremtotalitær stat, med referanser til 1920-tallets Sovjet. Etter *My* fulgte verk som Aldous Huxleys *Brave New World* (1932), Katherine Burdekins *Swastika Night* (1937), Karin Boyes *Kallocain* (1940), og George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) (Ljungquist 2001: 62-64).

Bøker som *We* av Zamyatin, *Brave New World* av Aldous Huxley, og *Nineteen Eighty-Four* av George Orwell ble representanter for den klassiske dystopien. Man kan kalle dem for dystopiens kanon (Baccolini & Moylan 2003: 1). De klassiske utopiene og dystopiene fungerte som advarende profetier. Forfatterne advarte mot sosiopolitiske tendenser som kunne, om de fortsatte, forandre den samtidige verden til det fengselet som fantes i den verden som ligger på undersiden av utopia (Baccolini & Moylan 2003: 4). Utopia har nødvendigvis en underside, en negativ til seg selv, og de klassiske dystopiene var bilder på hva man kunne tenke seg at verden kunne utvikle seg til. 1960-tallet var preget av det som kalles "new maps of hell", en form for science fiction med dystopiske tendenser (Baccolini & Moylan 2003: 1-2).

Mot denne tendensen på 1960-tallet, stod den kritiske utopien på 1970-tallet. I disse tekstene ble utopien som en oppskrift på et bedre samfunn forkastet, mens selve drømmen om utopia ble ivaretatt. Denne perioden var preget av økologiske, feministiske, og nye reformerende marxistiske "New Left"- ideer. Forfatterne i denne perioden, for eksempel Ursula K. LeGuin, Marge Piercy og Samuel R. Delany, var seg sjangerens begrensinger bevisst, og den postmoderne selvrefleksjonen var et viktig trekk ved tekstene. De kritiske utopiene utvidet sjangerens horisont. Fra å være rettet mot et spesifikt ideal eller verst tenkelige tilstand, rettet teksten seg mot utforskning av mulighetene ved alternative samfunn. Ved å åpne for en ubestemt og bedre fremtid, utviklet disse forfatterne en kritikk av dominerende ideologi, og søkte frem til nye opposisjonelle standpunkt (Baccolini & Moylan 2003: 2).

På 1980-tallet fikk dystopien en ny oppsving som følge av fremgangen i konservative og høyreorienterte tanker og politikk i samfunnet. Kapitalismens nyvunne plass i verdensøkonomien ble sammen med konservative verdier til skrekk og advarsel i den dystopiske litteraturen. Den dystopiske fortellingen ble holdt i live gjennom nye retninger som "cyberpunk", som skildrer negative og kritiske beretninger om samfunnet, der konservative verdier forandrer både den sosiale strukturen og den allmenne hverdagen. I denne typen dystopier kan en bruke begrepet dystopisk nihilisme, der desperasjon og en defaitistisk holdning står sentralt. Eksempler er filmer som Ridley Scotts *Blade Runner*

(1982), eller i romanen *Neuromancer* (1984) av William Gibson, eller Alan Moores tegneserieroman *V for Vendetta* (1982-1989). På slutten av 1980-tallet beveget dystopien seg forbi 1970-tallets engasjerte utopier og 1980-tallets tidlige og tidsriktige fortvilelse og desperasjon. Den litterære dystopien fikk en funksjon som kritisk narrativ for å motarbeide samtidens negative økonomiske, politiske og kulturelle klima. I denne perioden fikk den klassiske dystopien og dens form en renessanse, blant annet gjennom nye utgivelser av *Nineteen Eighty-Four*, både som roman og filmatisering, som inspirerte til nye utforskninger av den dystopiske narrativet. Romaner som Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1985), brukte den klassiske dystopiens fortellerform, men utforsket og utvidet mulighetene, samt antydte nye retninger. Den andre bølgen av "cyberpunk" mot slutten av 1980-tallet åpnet for fornyelse av sjangeren, ettersom de inneholdt en mer kritisk posisjon, både i form og innhold, i motsetning til den første delen av cyberpunk-litteraturen (Baccolini & Moylan 2003: 2-3).

1990-tallet brakte med seg en større bevissthet rundt det at dystopiske og utopiske tekster inneholdt både dystopiske og utopiske impulser. Tekstene utforsket motsetningen mellom disse impulsene og posisjonene, og en ny måte å lese tekstene på ble fremlagt av Lyman Tower Sargent. Ifølge Sargent ville det være fruktbart å se disse tekstene som "critical dystopias" (ibid.):

[A] non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia. (Sargent, etter Baccolini & Moylan 2003: 7)

De kritiske dystopiene utforsket heller tendenser til både utopi og dystopi, fremfor bare å være dommedagsprofetier eller "blueprints" for utopia. Samtidig utviklet denne tidens dystopier sjangerens narrative strategier. Den kritiske dystopien utforsker sin egen form, og sjangerblanding og selvrefleksivitet blir benyttet i større grad enn tidligere. Gjennom dens kritiske posisjon innenfor en dystopisk struktur, kan den motarbeide resignasjon og avsløre den glatte overflaten av virkeligheten (Baccolini & Moylan 2003: 4).

Denne fremstillingen av den angloamerikanske litterære dystopiens historie er ikke nødvendigvis sammenfallende med den nordiske eller den norske litterære dystopien, men fremstillingen gir en oversikt over Ljungquist, Baccolini og Moylans forsøk på å kategorisere litterære dystopier ved å gi dem merkelapper ut fra tendenser i dystopisjangeren. Fremstillingen kan være nyttig i forståelsen av utviklingen som har skjedd innenfor den litterære dystopiens felt, og i forståelsen av kategorisering av verker som kan defineres som

dystopiske eller som dystopier. Ingen norske eller nordiske verk er med i Baccolini og Moylans fremstilling, slik som hos Ljungquist, men merkelappene er like fullt nyttige verktøy i kategorisering av dystopisk litteratur, uansett tid og sted.

## **2.2 Tentative sjangerkonvensjoner for den litterære dystopien<sup>10</sup>**

Konvensjonene er fem punkter som utgjør en ramme for undersøkelsen av dystopiske trekk i avhandlingens tre utvalgte verker. De kan forstås som eksplisitt dystopiske trekk, og dermed føre til en kvalifisering av teksten som dystopisk. Punktene går både på form, innhold og funksjon.

### **2.2.1 Visjonsdiktning**

Definisjonen av dystopia som sted legger opp til at den litterære dystopien er visjonsdiktning i den forstand at den presenterer et fiktivt univers og topos. Visjonen tegner her en marerittaktig verden. Darko Suvin karakteriserer denne verdenen som et ”this-worldly other world” (Suvin 1979: 42). Suvin påpeker at den verbale konstruksjonen av et visjonssamfunn er et ”possible impossible”, altså et sted som kan tenkes, men som ikke finnes (Suvin 1979: 43). Dette mulige umulige er ifølge Suvin, i likhet med Ljungquist, ikke et religiøst eller transcendentalt sted, og visjonen har sitt grunnlag i de faktiske fysiske og mentale forhold i forfatterens og leserens virkelighet. Følger en denne oppfatningen, kan en unngå religiøse og metafysiske spekulasjoner, som kan kompromittere sjangeren. I undersøkelsen av dystopiske trekk, er det viktig å understreke at trekkene skal kritisere det samtidige samfunnet, ikke et sted som finnes på et annet plan. Visjonsdiktningen er en viktig del av fremmedgjøringen, ved at den alternative samfunnsordningen i visjonssamfunnet inneholder referanser til leserens eget samfunn. Det etablerte samfunnet har ingen andre referanser enn seg selv, det skapes i og med teksten. Stedet er en ekstrapolering av den verden forfatteren kjenner som sitt eget. Siden det er et tekstlig univers, får teksten en performativ side, det vil si at den er en handling.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Flere av konvensjonene passer til flere former for litteratur, men er like fullt et forsøk på å finne distinkte dystopiske trekk. Det enkelte punkt er ikke særegent for dystopisjangeren, men kan peke på trekk som i utformingen er spesifikt dystopiske. I denne avhandlingen vil punktene om visjonsdiktning og den samfunnskritiske funksjonen være spesielt viktige.

<sup>11</sup> I boken *Communication Theories* (2006), er det trykket et utdrag fra den engelske språkfilosofen John L. Austins bok *How To Do Things With Words* (1980), der Austin gjør rede for inndelingen av utsagn i konstative og performative funksjoner. Austin skriver at utsagn ikke bare er deskriptive, de kan også være handlinger. I forbindelse med tekstens konstative og performative sider, er dette et grunnlag for å forstå hvordan teksten beskriver noe (konstativt), og hvordan teksten handler utad mot sine omgivelser (performativt). Austin påpeker at ord og ytringer i seg selv kan være handling, for eksempel i en vielse, der det engelske ”I do” er mer en handling enn det er deskriptivt for hendelsen. (Austin 2006: 156-157). Den performative funksjonen er ikke basert på rett og galt. Dermed kan handlingen stå uten et moralsk grunnlag, og virke uten føringer og

Teksten kan være ustabil i et troverdighetshenseende gjennom fortellerstemmen.

Fremstillingen av visjonssamfunnet kan være uklar i hva som er dystopi og hva som er utopi (i betydningen bra- eller dårlig-sted), ved at det forekommer misforhold mellom hva protagonisten eller fortellerstemmen beretter, og hva leseren kan lese i, og mellom linjene.

### **2.2.2 Samfunnskritisk funksjon, forbindelse til historien**

Det fiktive universet i teksten har en bestemt funksjon; det skal tydeliggjøre tendenser i forfatterens og leserens eget samfunn. Som et negativt speilbilde av vårt eget univers og som utopias skyggeside, er den dystopiske teksten en alternativ fremstilling av vår egen historie.

Det er i den alternative fremstillingen at samfunnskritikken kan oppstå. Darko Suvin understreker fremmedgjøringens viktige rolle. Suvin kaller det ”estrangement”, og den oppstår ifølge ham, som følge av den alternative historiske fremstillingen, som igjen er en ekstremisering av samfunnsforhold. De kritiske sidefortellingene kan fungere både som profetier og advarsler, og som grunnlag for diskusjon og streben etter en bedre tilværelse. Som sidefortelling overskrider den litterære dystopien vår egen historie og skaper sin egen tid og sitt eget rom, samtidig som den relaterer seg til den.

Ljungquist forutsetter at visjonsdiktningen skal ha en ”genomtänkt politisk och/eller moralisk/religiös uppfattning, vilken ligger till grund för kritik mot tendenser och företeelser i utopiförfattarens verklighet” (Ljungquist 2001: 21). Den litterære dystopien kan med andre ord inneholde trekk som peker mot religiøse, eller andre moralske standpunkter, men dette er strategier for å si noe om virkeligheten. Religiøse utopier og dystopier kan representere en flukt bort fra historien. Den litterære dystopien er derimot en bevegelse mot historien.

Utopiforskeren Gary-Saul Morson skriver om utopi og anti-utopi at ”In short, whereas utopias describe an escape *from* history, these anti-utopias describe an escape, or attempted escape, *to* history, which is to say, to the world of contingency, conflict, and uncertainty” (Morson 1981: 128). Den litterære dystopien kan sies å ha den samme funksjonen som anti-utopien i denne sammenhengen.

### **2.2.3 Sjangerpluralisme og selvrefleksivitet**

Som fremmedgjørende og fantastisk litteratur, knytter den litterære dystopien an til andre sjangere, der det fremmedgjørende og fantastiske er felles trekk. Eksempler på sjangere dystopien låner av, eller kan kobles til, er science fiction, reiselitteratur, parodi, grotesk og

---

forutinntatte meninger. Det er i denne forbindelse at den litterære dystopiens konstante og performative side får betydning.

satire. Spesielt stikker science fiction-sjangeren seg ut. Liksom i denne, er det ekstreme og utrolige, grunnleggende i dystopien. Dystopien har dessuten ofte en tendens til å fremheve teknologi- og vitenskapsproblemer som følge av samfunnets ”fremskritt”. Dystopien inneholder ofte et univers som forutsier noe som kommer, gjerne som konsekvenser av menneskehetens levemåte i den enkelte dystopiens samtidige samfunn. Følgelig kan dystopien virke som en fremtidsvisjon, og fokuset på teknologi og vitenskap blir da gjerne naturlig. Dystopien er ikke nødvendigvis et fremtidsunivers. Det kan like godt være parallelle verdener som fremstilles, på samme måte som i mye science fiction-litteratur.

Dystopiens selvrefleksive side tilsynekommer ved at den utforsker sitt eget narrativ. Den litterære dystopien etablerer ifølge Baccolini og Moylan narrative strategier, det vil si stemmer i teksten som arbeider for og i mot hegemoniet i visjonssamfunnet, og som styrer handlingen og protagonisten. Sjangerpluralisme og selvrefleksivitet er spesielt interessant i forbindelse med den kritiske dystopien. I *Dark Horizons* skriver Baccolini og Moylan følgende om den kritiske dystopiens forhold til sjangerpluralisme: ”[T]he critical dystopias resist genre purity in favor of an impure or hybrid text that renovates dystopian sf by making it formally and politically oppositional” (Baccolini & Moylan 2003: 7), og om selvrefleksivitet: ”[T]he recent dystopian texts [kritiske dystopier] are more self-reflexively critical as they retrieve the progressive possibilities inherent in dystopian narrative” (Baccolini & Moylan 2003: 8).

Selvrefleksiviteten gjør seg også gjeldende ved at den faktiske forfatteren kan sette seg selv inn i handlingen eller historien, eller ved å henvise til seg selv. Dette er en bevisstgjøring av verkets fiktivitet, og medfører at leseren må forholde seg til verket og teksten mer som en anvendelig idé og mer som et filosofisk utgangspunkt for diskusjon av samfunnet, enn som blott en historie.

#### **2.2.4 Misanthropisk holdning og tilstand**

I beskrivelsen av et ille sted (*dys-ille*), er dystopiens beskrivelse av mennesket preget av dets mørke side. Følgelig er misantropiske holdninger og tilstander ofte tydelige tendenser i litteraturen, enten implisitt eller eksplisitt. Fortelleren eller hovedpersonen er ikke alltid klar over at denne lever i en dystopisk verden. Den misantropiske holdningen tar form av pessimisme eller defeatisme. Mennesket blir portrettert ut fra en mentalitets- eller tilstandsrapport på menneskets vesen, og kontrakten mellom individ og samfunn. Den største effekten av en slik holdning, er utelukkingen av naiv fremtidsoptimisme og et negativt syn på

fellesskapsfølelse og fellesskap. Disse positivt ladde forholdene erstattes med en skepsis til mennesket og menneskets samfunn. Likevel er det viktig å understreke at dystopien ikke utelukkende er negativ og pessimistisk på menneskets vegne. Den kan åpne for utopiske og optimistiske impulser. I mange tilfeller er den dystopiske teksten en bevegelse mellom det utopiske og det anti-utopiske. Suvin fremhever dystopiens forhold til mennesket. I spørsmålet om hva utopien går inn på av menneskelige aspekter, understreker han at det er heller en tilnærming til psykiske og mentale holdninger, enn en tilnærming til noe fysisk (Suvin 1979: 49). Konvensjonen om den misantropiske holdningen er ikke en åpning for en psykologisk lesning av karakterene, men en tilnærming til den negative holdningen til menneskeheten som kan spores i dystopisk litteratur.

### **2.2.5 Leserhenvendelse og lese måte**

For at samfunnskritikken i teksten skal få spillerom, må leseren være mottakelig. Det allegoriske forholdet mellom det fiktive universet og leserens virkelighet fremmer en henvendelse til leseren. Den dystopiske teksten er en advarsel mot negative trekk i samfunnet og skal engasjere leseren på et ideologisk eller politisk plan. På denne måten blir dystopien en didaktisk litteratur. Leserens må være kompetent til å drive dialog med teksten. Dette krever at leseren allerede vet noe om sitt eget samfunn og er i stand til å trekke linjer mellom sitt eget og det fiktive samfunnet i teksten. Dystopisk kan være en måte å lese en tekst på, som innebærer at det er en metode å anvende i lesningen og forståelsen, for å skape diskusjon om utopia og dystopia. Når det gjelder lese måten, kan Fredric Jamesons kategorisering av dystopien som en antinomisk tekst være til hjelp. Ettersom dystopien beveger seg mellom utopiske, anti-utopiske og dystopiske tendenser, kan sjangeren oppfattes antinomisk, det vil si at den inneholder en motsetning eller strid mellom to eller flere grunnforutsetninger. Jameson mener at om dystopiske og utopiske tekster skal kunne gi kraft til ideologisk og sosial nytenkning, må denne antinomien gi grunn for en dobbel hermeneutikk (Jameson 1982: 296).<sup>12</sup> Jamesons syn innebærer at den kritiske tekstpraksisen må inneholde både en positiv og en negativ hermeneutikk, der den positive hermeneutikken undersøker utopiske impulser, og den negative hermeneutikken er den ordinære ideologiske analyse. Denne hermeneutikken må ifølge Jameson ta hensyn til følgende to plan i teksten: det konstative og det performative

---

<sup>12</sup> "[A] Marxist negative hermeneutic, a Marxist practice of ideological analysis proper, must in the practical work of reading and interpretation be exercised *simultaneously* with a Marxist positive hermeneutic, or a decipherment of the Utopian impulses of these same still ideological cultural texts" (Jameson 1982: 296).



plan.<sup>13</sup> Det konstative planet er hva teksten sier eksplisitt gjennom handlingen. I forbindelse med Jamesons dobbelte hermeneutikk, forutsetter dette planet at tekstens handling og avslutning blir gjenstand for analyse. Det konstative planet er fortellingen om protagonisten og kampen mot det dystopiske hegemoniet. Det performative planet er hvordan teksten utøver handling i sine omgivelser. Et verk eksisterer i sin samtid og senere som en utgivelse. I det samtidige samfunn er teksten en del av en større diskusjon, mens den senere kan fungere som middel til diskusjon om utopi og dystopi hos leseren.<sup>14</sup> Den litterære dystopien fungerer på den ene måten som en imaginær historie om enten et menneskes liv i en dystopisk tilværelse eller menneskehetens skjebne, og på den andre siden driver verket motstand og opposisjonell virksomhet i sine omgivelser.

Darko Suvin omtaler utopien som en filosofisk metode fremfor en tilstand, noe som innebærer at den ikke kan bli nådd, men den kan anvendes: "If utopia is, then, philosophically, a method rather than a state, it cannot be realized or not realized – it can only be applied" (Suvin 1979: 52). Suvin understreker at dette forutsetter at teksten leses som en dramatisk dialog med leseren, noe som avhenger både av leserens villighet og evne til å lese den (ibid.). Ifølge Gary-Saul Morson, har anti-utopien en didaktisk egenskap, i det at den er et eksempel på hvordan ting ikke burde være, den er en "counterlesson" (Morson 1981: 138). Dystopien kan leses på samme måte, at den advarer mennesket om mulige konsekvenser av valgte retninger i livet. Advarslene fungerer som en omvendt læring.

### **2.3 Samfunnskritikken**

En viktig funksjon ved dystopisjangeren er den samfunnskritiske. Booker fokuserer på sjangerens kraft eller energi som motstand, og gjennom utopiens og dystopiens sjangerhistorie har begge fungert som kritikk av samfunnsordninger, og foregående verks politiske innhold. Et viktig aspekt ved dystopiens samfunnskritiske funksjon er diskusjonen om visjonssamfunnet. Både Ljungquist, Baccolini og Moylan understreker sjangerens politiske aspekt, og i kvalifiseringen av litteratur som dystopi, er det nødvendig å undersøke tekstenes politiske innhold. Undersøkelsen av de utvalgte tekstenes ideologiske og politiske aspekter, bidrar til plasseringen og kvalifiseringen av disse som dystopier. Dette skjer ved at tendenser i

---

<sup>13</sup> Jamfør J.L.Austin (2006: 156-157).

<sup>14</sup> I utopisjangeren har verk ofte fulgt opp tidligere diskusjoner av utopia (jamfør avsnittet "En kort historisk fremstilling av dystopisjangeren" ovenfor), enten i kritikken av utopisk tenkning eller som diskusjon av tidligere oppfatninger av muligheten til å oppnå ideelle samfunn. Dystopisk litteratur kan også imøtekomme sine samtidige tendenser og ideologiske overbevisninger, og skape diskusjon mellom standpunkter, og mellom leser og tekst. På denne måten får teksten en performativ side.

tekstene belyses gjennom samfunnsteori, for å kunne tilkjenne standpunkter og samfunnskritiske trekk. På den ene siden kan dystopien sies å være ideologisk, på den andre siden er den ideologifremmende. Teorien som brukes for å belyse den samfunnskritiske funksjonen, er i stor grad hentet fra marxistisk litteratur- og samfunnsteori. Grunnen til dette er at ideologikritikken i marxismen ofte har blitt benyttet i forbindelse med utopiforskning og litteraturteori.

### 2.3.1 Politikk og makt

I boken *Diktekunstens Relasjonar* (2009), gjør professor i litteraturvitenskap, Atle Kittang kort rede for den franske filosofen Jacques Rancières tanker om forholdet mellom politikk og kunst. I spørsmålet om estetikk og politikk fører Rancière betydningen av estetikk tilbake til det greske verbet, *aisthanesthai*, som betyr ”å sanse” (Kittang 2009: 56). Bak dette ligger kunstens bidrag til organisering og oppbygging av det som omgir mennesket. Kunsten er et av mange uttrykk for det mennesket sanser. Ifølge Rancière er det måten dette sanselige er organisert eller *distribuert* på, som danner grunnlaget for mulighetsvilkårene til politisk handling: ”Politikk (...) dreier seg rundt det som er sett og det som kan seiast om det, rundt kven som er i stand til å sjå og har evna til å tale, rundt rommets eigenskapar og det som tida gjer mogeleg” (Rancière, etter Kittang 2009: 57). Kunst er ikke nødvendigvis politikk, men uttrykket kunsten bidrar med, er en del av den samlede distribueringen av det sanselige.

En annen oppfatning av politikk kan man finne hos Eirik Vassenden i hans bok *Den store overflaten* (2004). Her legger Vassenden frem en påstand om at det i vår tid og, i vår del av verden, ikke finnes politikk i ordets etymologiske eller begrepsmessige forstand. Politikerne driver ikke lenger politikk eller samfunnsplanlegging ut ifra ideologier og partitilhørighet, skriver Vassenden, de driver butikk (Vassenden 2004: 37). Vassenden understreker likevel at problemet med å diskutere politikk i litteraturen, kommer av hva ordet denoterer. Litteraturen er alltid implisitt og immanent politisk, ”i og ved sitt språk, og ikke i og ved sin vilje” (Vassenden 2004: 26). Fordi litteraturen er blitt til i en bestemt tid og i en bestemt situasjon, settes den i en ramme. Den kan ikke fjerne seg fra det politiske og ideologiske som konstituerer denne rammen. Samtidslitteraturen har både en rolle som symptom og som diagnosestiller, den er et produkt av oppfatning og mening, samtidig som den produserer oppfatninger og meninger (Vassenden 2004: 24-25). Dette innebærer at samtidslitteraturen politisk sett innehar en dobbelthet. Denne dobbeltheten plasserer litteraturen både i en makt- og avmaktsrolle. Vassendens karakteristikk av litteraturens

ubevisste meningsinnhold, henger sammen med den tyske filosofen og sosiologen T.W. Adornos linjer fra ”Tale om lyrikk og samfunn”: ”Litteraturen er ’samfunnsmessig motivert over hodet på forfatteren’” (Vassenden 2004: 26). En lignende vinkling til spørsmålet om politikk og litteratur, kan finnes hos Booker i *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*, der den tyske dramatiker Bertolt Brechts tanker om politikk og litteratur blir gjengitt i enkle trekk. Brechts posisjon er også at kunsten ikke kan løsrive seg fra en politikk i samfunnet og historien, og blir sitert med følgende: ”[F]or art to be ’unpolitical’ means only to ally itself with the ’ruling’ group” (Brecht, etter Booker 1994a: 175). Ifølge Brecht kan det skilles mellom den kunsten som gjør motstand eller opprør mot den gjeldende oppfatning – mot den regjerende ideologien – og den kunsten som opprettholder den samme etablerte doktrinens verdensanskuelse.

Rancières fokus på distribusjonen av det sanselige, plasserer kunsten som uttrykk i en maktposisjon. Vassendens karakteristikkk gjør det samme ved å tillegge litteraturen rollen som diagnosestiller. I dette ligger en mulighet til forandring gjennom at litteraturen kan påpeke negative tendenser, eller motstatt, fungere som positiv omtale av samfunnsordninger. Følger en denne tanken, kan det finnes frem til passivitet og aktivitet i tekstene; på den ene siden finnes anti-utopiske tendenser, og på den andre siden finnes utopiske tendenser. I undersøkelsen av dystopiens iboende samfunnskritikk, blir tekstenes tosidighet viktig, ettersom de både kan forfekte en bestemt ideologi og være ideologikritiske. Viktig er også den tilsynelatende uvitenheten om hva tekstene egentlig sier, som kommer frem gjennom at litteraturen har mulighet til å stille diagnose, men samtidig er et symptom. Analysene vil utforske hvordan tekstene er politiske i den forstand at de utfører kritikk, og hvorvidt de er politiske handlinger gjennom sin performative side.

### **2.3.2 Språket**

Et av de viktigste og kanskje tydeligste maktgrepene, er muligheten til å kontrollere kommunikasjon. Dette maktgrepet kommer tydeligst frem gjennom kontrollen over språk. Baccolini og Moylan fremhever i sitt innledningskapittel til *Dark Horizons* hvordan den dystopiske overmakten benytter språket som et middel til undertrykkelse og kontroll (Baccolini & Moylan 2003: 5-6). Protagonistens motstand oppstår ofte i verbal konfrontasjon med overmakten, som handler om en gjenerobring av språket. Protagonisten er ofte forhindret i å bruke språket, utenom i et henseende der den undertrykkende makten sitter med kontrollen, og bruken blir bestemt ut ifra deres intensjon og interesser.

Den sittende makten har en betydelig fordel gjennom den definerende makten språkkontrollen gir, og det er nettopp denne definerende og, i mange tilfeller, bevarende makten språkkontrollen gir, motstanden er rettet mot. Definisjonsmakten er middelet for opprettholdelsen av *status quo*, av det etablerte ideologiske verdenssynet. Rancière mener denne makten er basert på en likhet som skaper ulikhet. Den styrende og den styrte må være like i den forstand at de forstår hverandre, samtidig er det selve språket som er maktinstrumentet som skaper ulikheten mellom dem. Før språket kan bli brukt til å diskutere hva som er til nytte, blir det brukt til å gi ordre. Det er et makt- og styringsinstrument (Kittang 2009: 59).

Det er blant annet gjennom det som kan kalles mot-narrativ at den dystopiske teksten tematiserer den språklige motstanden protagonisten i teksten gjennomfører. I *Dark Horizons* skriver Baccolini og Moylan om hvordan den dystopiske teksten er bygget opp av et narrativ for en hegemonisk orden, og et mot-narrativ som yter motstand. Hovedkarakteren i den dystopiske teksten er ofte en del av det dystopiske universet, og det er når denne hovedkarakteren begynner å stille spørsmål – når den beveger seg fra en tilfreds tilværelse til misnøye og motstand – at mot-narrativet utvikler seg (Baccolini & Moylan 2003: 5). Dystopien kan imidlertid også mangle mot-narrativ, slik at protagonisten ikke evner å yte motstand. I denne forbindelse blir det implisitte i teksten et viktig aspekt. Selv om mot-narrativet ikke fremstår eksplisitt, kan det finnes impulser og tendenser av motstand i teksten, og det blir da leserens oppgave å konkretisere hva disse impulsene og tendensene består i.

### **2.3.3 Ideologi**

Den utopiske tanken har en spesiell plass i marxistisk teori. Helt siden Engels utopikritikk har marxismen forsøkt å distansere seg fra den naive utopiske tanken og rette seg mot en vitenskapelig tilnærming til et bedre samfunn. Sosiologen Karl Mannheim vurderer ”utopia” som ”precisely that complex of energies that work for change in society”, i motsetning til ”ideology”, som han vurderer som ”the complex of energies acting to preserve and support the existing order of things” (Booker 1994a: 3). Utopien, og dermed også dystopien, kan på denne måten oppfattes som motstand mot ideologi, med ideologibegrepet brukt ut ifra marxistisk teori som “falsk bevissthet”. Samtidig har forskere, som Fredric Jameson, fortsatt å understreke utopiens verdi i forsøket på å forbedre verden. Jameson har imidlertid også gjenkjent utopiens ideal knyttet til nostalgi, konservative verdier og et håp om å unnslipe historiens gang. Jameson ser likevel på dystopisk tankegods som mindre politisk ansvarlig og

effektiv enn utopisk tankegods (Booker 1994a: 3-4). Til dette svarer altså Gary Saul Morson at: "[W]hereas utopias describe an escape *from* history, these anti-utopias describe an escape, or attempted escape, *to* history, which is to say, to the world of contingency, conflict, and uncertainty" (Morson 1981: 128). Dystopien er ikke en anti-utopi, men den inneholder den samme bevegelsen mot historien, mot det som er i forandring, mot konfliktene og usikkerheten. Dystopiens potensial ligger i å kunne utfordre – i å kunne yte motstand. Dystopien er rettet mot historien og de regjerende ideologier som preger den. Derfor er den dobbelte hermeneutiske metoden Jameson foreslår for lesningen av utopiske og dystopiske tekster, en viktig inngangsvinkel til forståelsen av teksten som ideologisk.

I boken *Mapping Ideology* (1994), forsøker Slavoj Žižek i introduksjonskapittelet "The Spectre of Ideology", å dekonstruere ideen om ideologi, for å kunne anvende psykologi og marxistisk ideologiteori for å forklare hva ideologi egentlig er. Žižek søker en ekstra-ideologisk posisjon, et utgangspunkt som er ideologifritt (Žižek 1994: 17). Dette ideologikritiske stedet peker mot en antagonisme i den opplevde virkeligheten som er evigvarende. Motsetningene i samfunnet – for Žižek godt eksemplifisert med klassekamp – er gjenstand for den ideologiske kampen om hegemoniet, altså kampen om hvem som sitter på definisjonene og makten (Žižek 1994: 22-23). Denne kampen utspiller seg i språket og i argumentasjonen som skal føre til at man kan gjøre noe til sitt eget, for eksempel ideologisk bruk av vitenskap, der vitenskap benyttes i en ideologisk tjeneste. Žižek legger videre vekt på misforholdet mellom virkeligheten og det som representerer den. Dette skjer gjerne i skriften; det skjer i skjæringsspunktet mellom språk og virkelighet, mellom signifikant og signifikat. Ifølge Žižek kan symboliseringen imidlertid aldri lykkes, da symbolet aldri er det virkelige selv (Žižek 1994: 21).

Žižek opererer med to begreper for å beskrive forholdet mellom virkeligheten og representasjonen av den. Han bruker "reality" om den representerte virkeligheten, mens det som blir representert er "the real". Språket kan aldri fullt ut representere "the real", derfor må den som uttrykker noe ta høyde for dette. Mye går tapt i representasjonen av "the real". Žižek mener at språket må være basert på "the real", for at språket skal kunne få "the real" frem i "reality". Det er i "the real" at ideologikritikken kan finnes:

[W]hat matters is that the very constitution of social reality involves the 'primordial repression' of an antagonism, so that the ultimate support of the critique of ideology – the extra-ideological point of reference that authorizes us to denounce the content of our immediate experience as 'ideological' – is not 'reality' but the 'repressed' real of antagonism. (Žižek 1994: 25)

Žižek understreker samtidig faren for at et ideologifritt sted kan fylles med ideologi, ettersom utgangspunktet for å kalle noe ideologi i seg selv ikke kan være mindre ideologisk enn det man kritiserer (Žižek 1994: 4).

Språket er både makt og avmakt. I avhandlingen vil språket bli analysert med vekt på hvordan tekstene genererer motstand og opposisjon mot den undertrykkende overmakten. Forholdet mellom virkeligheten og gjengivelsen av den er sentralt. Den representerte virkeligheten er en bestemmelse av distribueringen av det sanselige, og kan brukes både til opprettholdelse av distribusjonen og som motstand til den. Ideologikritikken som finnes i dystopier må samtidig alltid møtes med et forbehold om at den ikke kan være mindre ideologisk enn det den kritiserer, noe som kan føre til selvbevissthet og selvkritikk. De forestående analysene inneholder en undersøkelse av hvordan forskjellige standpunkter etableres gjennom uvitenheten i ideologi. I denne sammenhengen blir forholdet mellom fiksjon og virkelighet av betydning. Ideologi kalles i marxismen "falsk bevissthet", og dystopiens muligheter til kritikk av ideologi og etablerte samfunnsordninger kan sees som forsøk på å komme ut av denne falske bevisstheten.

Arbeidet med litterære dystopier forutsetter en distinksjon mellom fantastisk og realistisk litteratur. Den litterære dystopien er del av den fantastiske litteraturen. Avhandlingens formål er ikke å undersøke forholdet mellom realistisk og fantastisk litteratur, men en viktig del av grunnlaget for å kunne kvalifisere de forestående analysenes objekter som litterære dystopier, er distanseringen fra objektiv realisme som påberoper seg sannhetsverdi.

Realismen har blitt benyttet som en bevisstgjøring av de faktiske sosiale forhold. Den ungarske marxistiske filosofen Georg Lukács argumenterte mot den subjektive tyske ekspresjonismen på begynnelsen av 1900-tallet. Ifølge Lukács var det den sosiale virkeligheten som skulle stå i fokus for diktningen, og denne virkeligheten kommer først og fremst frem gjennom en realistisk gjengivelse av objektiv virkelighet. Kunstnerens oppgave er å gjengi verden i så virkelige vendinger som overhodet mulig. Kunstneren foretar en dypere undersøkelse av verden gjennom de faktiske forhold som er den sosiale virkelighet (Lukács 2007: 33-37). Lukács mener at om litteraturen skal kunne være motstandsdyktig mot det reaksjonære, og fremme sosiale fremskritt, må teksten nærme seg den sosiale virkelighet så realistisk som mulig. Dette innebærer en avskrivning av det subjektive og følelsesladde. Spørsmålet er om en mulighet til kritisk vurdering av et samfunn eller, av det som oppfattes som sosial virkelighet, ikke krever en distanse til det som skal vurderes. Bertolt Brechts

*verfremmdungseffekt* tillater en slik distansering i fremstillingen. Selv om den fantastiske litteraturen ikke er en, i realismens ånd, *tro* gjengivelse av virkeligheten, er tekstens referanse til den virkelighet forfatteren og leseren selv lever i på ingen måte mindre enn i et mer realistisk stykke tekst.

Spørsmålet om realisme og fremmedgjøring i den litterære dystopien må besvares ut ifra en holdning til språkets representasjon av den sosiale virkeligheten som mulig inadekvat, og forbindelsen mellom virkelighet og gjengivelse må erkjennes som skjør. Dette er nødvendig fordi representasjonen selv er et produkt av historiske linjer og tradisjoner, på samme måte som den franske litteraturviteren og semiotikeren Roland Barthes mener at ”*Myten naturaliserer seg. Den ’blir’ verden*” (Vassenden 2004: 21).

\*

I analysene av *Epp*, *Det 7. Klima* og *Inn*, vil den enkelte verksanalyse benytte seg av det teoretiske rammeverket på forskjellige måter. Grunnen til dette er at verkene er forskjellige i form og innhold, og i måten det dystopiske fremstilles på. Følgelig vil det også være mulig å kunne antyde en utvikling innen dystopien i norsk etterkrigs litteratur. Jensens *Epp* fra 1965 er avhandlingens første verkanalyse. Av de tre utvalgte verkene, er *Epp* muligens det verket som er nærmest de klassiske dystopiene.

## 3. Analyse av Axel Jensens *Epp* (1965)

### 3.1 Innledning

Axel Jensen mottok Abram Woursells internasjonale litteraturpris for *Epp* da den kom ut i 1965. Romanen vakte oppsikt, ikke minst på grunn av formen. *Epp* er skrevet som en dagbok sett fra automasjonspensjonisten Epps synsvinkel. Romanens verden er et fiktivt fremmed univers, preget av nyvinnende teknologi og effektivitet. Jensen kalte selv stilen i romanen for ”science-fiction”, og videreførte senere denne i *Lul* (1992), og *Og resten står skrivd i stjernene* (1995). De to senere romanene skildrer også det samme universet og samfunnet som *Epp*.

Formålet med nærlesningen av *Epp*, er å undersøke verkets dystopiske trekk. I dette vil romanens etablering av et fremmed univers, og den allegoriske fremstillingen av verkets samtidige samfunn være sentralt. Analysen er et forsøk på å lese verket inn i en dystopisk tradisjon, der science fiction og teknologi er betydningsfulle trekk. Teknologi og effektivitet er viktige elementer, samt samfunnets hierarkiske ordning, styresmaktens kontrollering av befolkningen, mellommenneskelige forhold, og hvordan Epp og andre automasjonspensjonister holder seg aktive.<sup>15</sup> I verkets samfunnskritiske funksjon spiller språket en spesielt viktig rolle. Hypotesen for denne analysen, er at *Epp* kan leses som en dystopisk tekst som knytter bånd til den klassiske dystopien, og til science fiction-sjangeren. Utenom det teoretiske rammeverket fra teorikapittelet, er litteraturviter Einar Eggens artikkel ”*Epp*, tiden og språket”<sup>16</sup>, trykket i utgivelsen av *Epp* fra 2002, benyttet. Undersøkelsen søker å finne frem til romantekstens samfunnsorganisering og samfunnskritikk, ved å analysere og tilkjennegi virkelighetsstrukturerende grep, og utforske kampen mellom overmaktens narrativ og motstandens mot-narrativ.

### 3.2 Innholdsreferat

Samfunnet som beskrives i *Epp*, er en alternativ fremstilling av verkets samtidige samfunn. Det mest iøynefallende er hvordan dette er organisert og hvordan innbyggerne må forholde seg til styresmaktene og hverandre. Samfunnet i *Epp* har mange likhetstrekk med den verdenen leseren kjenner fra før, men skiller seg også sterkt fra det ved markante forskjeller i

---

<sup>15</sup> Ordet ”automasjonspensjonister” antyder en førpensjonering, ettersom de alle er blitt erstattet av roboter som gjør jobbene deres mer effektivt.

<sup>16</sup> Artikkelen ble trykket første gang i ”Norsk Litterær Årbok” (1972).



samfunnsstrukturen. Romanens univers blir etablert gjennom Epps dagbokrapporter om livet i Gambolias hovedstad Oblidor. Epp er automasjonspensjonist, og gjennom rapportene han fører, får leseren kjennskap til livet i blokk 982, der Epp og andre automasjonspensjonister bor. Blokken ligger i en drabantbydel i utkanten av Oblidor. Epp kan fortelle at han har bodd der i omtrent 25 år, noe som gjør ham til en veteran i blokken.

Den ytre handlingen i verket består i Epps gjengivelser av daglige gjøremål, og hans møter med andre mennesker i blokken han bor i. Epp forteller i rapportene om forholdet til søsteren i hjembyen Pølt, og hennes sønn, nevøen lille Epp. Navn i Gambolia har som regel tre bokstaver, men om en klarer å klatre i systemet kan navnet få flere bokstaver, slik at lille-Epp en dag kan bli Eppe eller Eppenepp. Man kan imidlertid også bli degradert, og miste bokstaver i navnet, hvilket skjedde med Epps bror Hep, som ble He. Navnene uttrykker rett og slett den hierarkiske strukturen i samfunnet. Epp legger stor vekt på sitt tidligere yrke i rapportene. Han jobbet i tapetfirmaet Kroft & Aklam, noe som har gitt ham en tapetinteresse han gjerne vil dele med andre, men gang på gang skuffer medmenneskene, fordi de ikke besitter den samme interessen og ekspertisen.

I blokken der Epp bor, er alle dørene inn til leilighetene utstyrt med et judasøye som går begge veier, slik at man kan se både inn i leiligheten utenfra og ut i gangen innenfra. Dette øyet frister beboerne i blokkene til å bevege seg rundt på nattestid for å kikke på hverandre, samtidig som det omvendte judasøye gjør inspektørens jobb enklere. Det finnes sosiologer og inspektører som fra tid til annen kommer innom for å følge opp innbyggerne i samfunnet. Beboerne har også et postsystem av trykkluft slik at de kan bli tilsendt post og medisiner rett til rommene sine. Epp skriver flere ganger om lederen MynkMynk som informerer og taler på det som kalles Skjermen. Her følger Epp også utviklingen i Gambolias krig med nabolandet Őm. Őm er underutviklet i forhold til Gambolia, og krigføringen er preget av Gambolias teknologiske overtak. Roboter og krigsmaskiner sendes inn i Őm, mens innbyggerne i Gambolia kan følge det hele på Skjermen. Denne krigen er også et viktig diskusjonstema for Epp og naboen Lem.

Epps rapporter er også preget av forholdet til Lem. I flere av rapportene er Lem av stor betydning, og ofte er dette en følge av at Lem blir ufordragelig for Epp. Sammenkomstene de to i mellom er preget av uenighet og krangel. Epp har lite til overs for Lem, og omtaler ham ofte i negative ordelag. Den største motsetningen mellom Epp og Lem er hvert av deres forhold til regjeringsmakten i Gambolia. Epp er skeptisk til Lems tanker om forbrødring med nabolandet, og avviser hans stadige forslag om forandring i samfunnet de lever i. Lems ideer

er ofte av en subversiv karakter, og hans vilje til forandring er ofte handlinger rettet direkte mot regjeringsmakten.

Epps nærmeste er en kjøttetende plante ved navn Ili. Epp verner om planten og har et kjærlighetsfylt forhold til den, samtidig som han ikke kan oppnå noen større kontakt med planten. Epp klager også stadig over sin dårlige tilstand, han føler seg ikke bra. Dette gjør at han har liten tålmodighet med andre mennesker.

### 3.3 Det oblidorske univers

I *Epp* kastes leseren inn i den fremmede verdenen fra første stund. Dette skjer gjennom Epps rapportskrivning. Han skriver en førstehåndsberetning fra sitt eget samfunn. Baccolini og Moylan omtaler i *Dark Horizons* (2003) denne fremstillingen med betegnelsen ”always already”, om hvordan forfatterstemmen og leseren er inne i den alternative verdenen allerede fra begynnelsen.<sup>17</sup> Samtidig er Epp den eneste stemmen fra dette universet leseren har å forholde seg til; det er ingen objektive gjengivelser av hendelser. Leseren må altså ha et forbehold i møte med Epps rapporter, et forbehold om at Epps gjengivelser er farget av Epps person.

#### 3.3.1 Det teknologiske samfunnet

Epp beskriver et samfunn som har en høyt utviklet teknologi. Allerede på første side møter vi hans nevø, lille Epp, iført et noe spesielt fremkomstmiddel:

I dag ble jeg vekket av motordur, ja summelyd utenfor vinduet. Noen trommet på det med fingertuppene. Ja, så ble jeg jo nødt til å åpne da, enda det var gråvær ute (...) Det var Epp, ja min nevø Epp. Min nevø heter nemlig Epp akkurat som jeg. Han var ute og fløy. Han ringer jo ikke på døren som andre. Å nei da, han måtte stå der i luften utenfor vinduet mitt her oppe i 14. etasje og summe som en diger humle, med rød og gul beholder på ryggen og fullt opp med knaster på den blanke brystplaten. (Jensen 2002: 5)

Epps nevø har fått ”løfteransel”, slik at han kan bevege seg rundt i luften og fly dit han vil. Senere i romanen blir det klart at dette er vanlig for unge gutter som lille Epp; moren hans har gitt ham én fordi ”alle de andre guttene i hans alder har løfteransel” (Jensen 2002: 70). Forskerne i Gambolia har åpenbart gjort teknologiske fremskritt. Et sted i romanen ser Epp på TV; han følger et program der forskere har klart å ”tele-projisere” en rotte fra et sted til et annet:

---

<sup>17</sup> ”No dream or trip is taken to get to this place of everyday life. As in a great deal of sf, the protagonist (and the reader) is always already *in* the world in question, unreflectively immersed in the society” (Baccolini & Moylan 2003: 5).

Tonet inn på Kanal 6. Det var program fra Nansl. Noe om rotter, en hvit rotte. De har visst fått full klaff denne gangen. De kan sende en levende rotte gjennom luften fra Nansl til Lev-Ponsa, ja fra den ene planetsonen til den andre. Rotten smuldret liksom opp i en maskin i Nansl og så ble den tele-projisert og kom tilsyne igjen i en annen maskin borte i Lev-Ponsa. Den samme rotten! De begynte visst med insekter, nå er det rotter. Om noen år, kanskje før, skal de prøve med et menneske. Med tiden vil det ikke bli nødvendig med romskip for å reise fra klode til klode, for vi kan tele-projiseres, som de kaller det. (Jensen 2002: 67-68)

Epp har tilsynelatende ingen nytte av den nyvunne teknologiske utviklingen, men han fascineres av den, hvilket medfører at den får plass i rapportene. I dette ligger en fascinasjon for menneskets mestring av verden, noe utropstegnene og utsagnet om fremtidige reiser tilsier.

Epp lar seg også fascinere av Gambolias krigsmaskiner. I krigen mot nabolandet Öm har Gambolia utviklet krigsmaskiner som styres fra under bakken i Gambolia:

Jeg tonet inn på kanal 6 og fikk en morgenreportasje om våre nye roboter, typen 'Gash-009', som styres fra underjordiske baser her i Gambolia [sic], men myrder i Öm hvor folk er meget magre og ubegavede fordi de ernærer seg av røtter og knoller de graver opp av jorden med hendene sine. De nye maskinene er meget interessante, blant annet fordi de bringer krigen i Öm opp på et åndelig plan ved å forvandle eller snarere forskjønne ömesernes ralling og dødsskrik til gambolsk militærmusikk. (Jensen 2002: 14)

Epp utviser en holdning der teknologien forherliges. Maskinene kan føre krigen opp på et "åndelig plan". Teknologien og maskinene opphøyes i avsnittet til noe livgivende og forskjønnende, i motsetning til det primitive og naturlige ved ömeserne. Døden blir forskjønnet av teknologien.

Omtalen av ömeserne innebærer en distansering til det enkle og kontakten med naturen. Ömeserne, i motsetning til innbyggerne i det teknologiske samfunnet i Gambolia, er ubegavede og graver med hendene etter føde. Det etableres da en antinomi av typen by/land, eller også kultur/natur. Begrepet antinomi er hentet fra Fredric Jamesons arbeid med utopier i boken *Archeologies of the Future. Utopia and Other Science Fictions* (2007). Jameson mener at utopien og dystopien inneholder standpunkter eller posisjoner som vil stå mot hverandre. Følgelig vil det oppstå en antinomi, en grunnleggende motsetning mellom to fornuftsgrunnsetninger. Den litterære utopien og dystopien må undersøke dette motsetningsforholdet og la det utfolde seg et spill mellom disse.<sup>18</sup> I *Epp* må det siviliserte bekjempe det usiviliserte. Eggen påpeker at ordlyden i "ömeserne" kan kobles til "vietnameserne" (Eggen 2002: 129). Denne koblingen fremhever referansen til samtiden og

---

<sup>18</sup> "To be sure, all the Utopian options in question must involve existential commitment and visceral participation, even where – especially where – one particular vision is rejected with passion or revulsion. At the same time, on both existential and social levels, there is bound to be a thematic interrelationship between the various options" (Jameson 2007: 145).

historien. Krigen i *Epp* skiller seg ikke fra den vestlige (eller amerikanske) såkalte siviliseringen av den tredje verden, og kampen mellom ulike ideologier og politiske retninger. Dette etablerer en relasjon mellom verkets antinomi og motsetninger kjent fra den virkelige verden. Det mest interessante her er likevel ikke likheten mellom de krigende parter, eller fordreiningen av en faktisk krig, men heller Epps likegyldighet i forhold til det hans eget samfunn gjør mot et annet samfunn. Hans likegyldighet kan karakteriseres under typen 'de vet hva de driver med, hvorfor skal jeg bry meg?'. Samtidig utviser han en fascinasjon av sitt eget samfunns teknologiske utvikling, som kan heve krigføring opp på "et åndelig plan ved å forvandle eller snarere forskjønne" (Jensen 2002: 14). Fascinasjonen for teknologi fungerer her som en forherliggjørelse av gamboleserne generelt, og sammen med degraderingen av ømeserne etableres en fiendtlig holdning til det uutviklede. Dette er et politisk, om ikke etisk, anliggende, der fremmedgjøringen er et grep for å bevisstgjøre hos leseren en holdning hos Epp og samfunnet han er i, som ikke er ulik den holdningen man har kunnet spore gjennom menneskets virkelige historie.

Fokuset på teknologi er et typisk trekk ved science fiction-sjangeren. I sitt arbeid med sf<sup>19</sup> og litterære utopier, har Darko Suvin trukket forbindelser mellom de to. Utopien definerer Suvin som følgende:

Utopia is the verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis. (Suvin 1979: 49)

Det sentrale her er "estrangement arising out of an alternative historical hypothesis". Omtalen av utopien som en sjanger kan også favne den litterære dystopien, ved at de har samme utgangspunkt og at Suvins definisjon kan favne dystopien dersom definisjonen leses med negativt fortegn. Gjennom fremmedgjøringen blir det forvrengte speilbildet et middel for å tydeliggjøre trekk og tendenser i forfatterens og leserens egen virkelighet og hverdag.<sup>20</sup> Sf av den typen *Epp* representerer, fokuserer mer på sosiale forhold og systemer enn på selve teknologien og vitenskapen, selv om disse er vesentlig tilstede i verket. Suvin kaller utopien "sociopolitical subgenre of science fiction".<sup>21</sup> Suvin vil dele litteraturen inn i følgende to

---

<sup>19</sup> Science fiction omtales med forkortelsen sf.

<sup>20</sup> I "Litteraturvitenskapelig leksikon" (2007), står følgende definisjon av sf: "(eng. 'vitenskapsfiksjon') (...) samlebetegnelse for fiksjonslitteratur som bryter med gjeldende forventninger om sannsynlighet. Samtidig må det usannsynlige motiveres ut fra rasjonelle kriterier" (Lothe m. fl. 2007: 205).

<sup>21</sup> "All cognition can become the subject matter of an estranged verbal construction dealing with a particular quasi-human community treated as an alternative history. This 'cognitive estrangement' is the basis of the

kategorier: naturalistisk litteratur og fremmedgjørende litteratur (Suvin 1979: 55). For Suvin er det fremmedgjøringen, ”estrangement”, som er grunnlaget for litterære dystopier og science fiction, men ettersom fremmedgjøringen først og fremst oppstår i det alternative, er sf paraplybegrepet, og de utopiske og dystopiske tekstene faller under sf som sosiopolitiske variasjoner. Einar Eggen påpeker at verket er en sf-roman ved at den inneholder en fantastisk-satirisk samfunnsskildring, og denne fantastikken ”gjør tjeneste som en Verfremdungseffekt; tendensene i dagens samfunn skildres gjennom forlengelseslinjer som markerer og karikerer inntil det absurde” (Eggen 2002: 125). *Epp* er en fremmedgjørende tekst, og inneholder dermed et betydningsfullt grep fra sf-sjangeren. Jensen spiller på teknologi for å etablere en allegori på sitt samtidige samfunn, og på etterkrigstidens tro på at samfunnets utvikling henger sammen med teknologisk nyvinning. Teksten går imidlertid i retning av å gjøre nytte av usannsynlige teknologiske nyvinninger for å fremme sosiopolitiske forhold i det samtidige samfunnet den er skrevet i. Jensens roman vrir på innholdet i Suvins utsagn, og benytter fremmedgjøringen som et grep for å tydeliggjøre den sosiopolitiske tilstanden. Slik kan leseren sammenligne sitt eget samfunn med samfunnet i teksten. Møtet mellom den fiktive og den virkelige verdenen skaper et sammenligningsgrunnlag, og heri ligger den samfunnskritiske funksjonen. I forbindelse med sf kan også Jensens begrep ”science faction” være en pekepinn på at faktiske forhold i det samtidige samfunnet spiller en betydelig rolle. Teknologien er ekstremisert for å fremheve negative tendenser i menneskets samfunn, gjennom at menneskeverd taper for effektivisering

### **3.3.2 Den hierarkiske strukturen**

Det oblidorske samfunnet preges av et hierarki som bestemmes av individets rolle og prestasjoner. I sine rapporter skriver Epp om større byer som Nansl, hvor eliten holder til. Mennesker i samme situasjon som Epp, det vil si automasjonpensjonister, oppfordres til å gjøre noe ut av sin egen situasjon: ”Det er stor kulturhets for tiden, stor kampanje. Automasjonpensjonistforeningen i samråd med Folkeopplysningsdepartementet, Kulturnemnda og Kosmokratenes Liga oppildner oss etternølere i boligblokksektoren til å gi oss læremaskinene ivold” (Jensen 2002: 49). Grunnen til at folk som Epp blir oppfordret til å utvikle sine egenskaper og ferdigheter, er at ”råken mellom oss automasjonsfolk og selve kremen, ja denne élitene i Lev-Ponsa ikke må bli for bred. HyfHyf hopper fra kanal til kanal for tiden. *Til læremaskinstituttene!* lyder omkvedet” (Jensen 2002: 49-50). Det finnes altså

---

literary genre of SF. Strictly and precisely speaking, utopia is not a genre but the *sociopolitical subgenre of science fiction*” (Suvin 1979: 61).

de som vet mer og bedre enn bermen. Epp representerer en underklasse, og forsterker antinomien by/land ved å avvise både de som er over og de som er under ham på den sosiale rangstigen. Denne motsetningen er lett gjenkjennelig i det virkelige samfunn. Epp fremstår gjennom rapportene som en forsmådd gammel fabrikkarbeider som i sine dager som automasjonspensjonist bruker tiden til å føre rapport over sitt eget liv.<sup>22</sup> Epp er et gjennomsnittsnavn; det har tre bokstaver og er standarden. Epps blokk i drabantbyen for automasjonspensjonister er full av mennesker med tre bokstaver i navnet sitt, og om noen en gang skulle bli oppdaget av Talentkommisjonen og få navnet sitt utvidet, flytter de til mer ansette og tilsynelatende bedre steder:

Rett som det er hender det at vi får se intervjuer og reportasjer med HyfHyf og slike som har gjort det godt, en fordums tekstilarbeider fra Silolin-Veveriet her i Oblidor, for eksempel, eller en stålverksmann fra Timdk. De oppdages av Talent-Kommisjonen, og plutselig, som ved et trylleslag er de der i rampelyset og skinner med to eller flere bokstaver i tillegg til de tre de allerede har i navnene sine, slik at Tob blir Tobb og Shu blir Shubb. Ta Adi, Ja, ta Adi. En ukjent mann i vår sektor sitter der på rommet sitt og maler litt for sin fornøyelses skyld, for å korte tiden, kan man si, klatrer litt med maling, rabler, tegner noe, hva vet jeg. En sosiolog i Talent-Kommisjonen oppdager ham og straks har vi ham der med HyfHyf på Skjermen, ja fra å være Adi i blokkhybel 3301 hever han seg med noen strøk av sin pensel opp til å bli Adili og får sin egen bungalow i kulturbyen Nansl (Jensen 2002: 50).

Ifølge Epp er imidlertid det viktige ikke å bli degradert, det vil si miste bokstaver, eller rett og slett å bli til et null. I omtale av sin bror, opprinnelig Hep sier Epp:

Ja, så gikk det som det måtte gå – han ble He. Og han som alltid fablet om å bli Hepp, kanskje Heppe eller Heppen! Han skulle jo alltid vise at han var mer til kar enn vi andre i søskenflokk, og så ble han He! Istedenfor å svinge seg opp og opp og opp, opp til de store høyder, som man sier, ramlet han ned og ned og ned, akkurat som en sekk med tomflasker som deiser nedover en trappeavsats, ned og ned, helt til bånns (Jensen 2002: 41).

Selv om Epp har opplevd brorens degradering, er han ikke redd på egne vegne. Han har innfunnet seg med situasjonen, og opprettholdelsen av *status quo* er viktigere enn å ha ambisjoner:

Jeg higer såmen ikke efter å glitre med et navn som gir mer arbeid for robotene i Folkeregisteret, som får det til å lyse og blinke i alle slags lamper og som åpner dører til høye kretser i byer som Nansl og Lev-Ponsa hvor de snakker et sprog jeg ikke forstår. Jeg er ikke som Hep. Jeg nærer intet dåraktig håp om at mitt navn skal opphøyes til Eppe eller Eppen eller Eppenepp (Jensen 2002: 42).

---

<sup>22</sup> Epp jobbet i limslyngeravdelingen hos tapetfirmaet Kroft & Aklam, til han – som mange andre med ham – ble offer for effektivisering og installering av roboter. I omtale av naboen Lem sier Epp: ”Før han lot seg installere, som vi sier, og ble min nabo her i blokken hadde han nemlig arbeidet i den store sjokoladefabrikken i Tolliver” (Jensen 2002: 30). Det er tydelig at effektiviseringen av samfunnet gjennom utviklet teknologi, gjør menneskelig arbeidskraft overflødig. Derfor sitter det horder av automasjonspensjonister i blokker og venter på noe å gjøre.

Epp ser heller for seg en gradvis nedgang, altså at han flytter til en mindre attraktiv by, og at han mot slutten bare blir en E, noe han mener han vil kunne akseptere å ta inn over seg:

[D]agen kommer nok da jeg kan vri nøkkelen om i låsen på en annen dør, en dør som leder inn til et annet rom i en annen blokk i en annen by, kanskje Fu, kanskje Aba, et mindre rom enn dette, meget mindre (...) en dør der det står Ep på navneplaten, Ep istedenfor Epp, eller kanskje bare en enkel E, ikke annet enn bokstaven E. Det bekymrer meg ikke (...) Om folk kaller meg E eller Epp eller Eppenepp, det er et fett for meg. Jeg vet hvem jeg er. Jeg vet hvem jeg er. Og dessuten er det stor forskjell på Hep som satte alt på styr og ble He i ungdommens dager og jeg som blir Ep eller E når tiden er moden og de kommer her og henter meg som de vil hente oss alle (Jensen 2002: 42-43).

Skulle Epp bli degradert og miste bokstaver, ville det innebære en forflytning geografisk. Ved å bli degradert måtte han også ha flyttet til et mindre rom i en mindre ansett by. Her blir det tydelig at hierarkiet også gjelder mellom byer og steder, ikke bare mellom mennesker. Dette er Epp tilsynelatende forberedt på, til tross for stadige påminnelser om at han etterstreber å bevare sin gjennomsnittssituasjon. Epp gjør det tydelig at dette er noe han ikke forstår seg på, i hvert fall noe han ikke *vil* forstå seg på. Epp er en middelmådig tapetarbeider som bestemte seg for å akseptere det middelmådige – nærmest etterstrebe det – etter at han og de andre ble byttet ut i tapetindustrien av roboter. Automasjonspensjonistene fortsetter sine liv i den hierarkiske strukturen, selv om de er fratatt noen funksjon i samfunnets industri. Eggen påpeker at den vertikale hierarkiske samfunnsordningen i Gambolia, forårsaker et samfunn preget av konkurranse menneskene imellom: ”Den vertikale struktureringen av det gambolske samfunn fører med seg en atomisering av alt fellesskap; individene oppfatter seg først og fremst som konkurrenter i forhold til hverandre” (Eggen 2002: 129). Eggen påpeker at dette også overføres til det horisontale plan, og automasjonspensjonistene ”sitter som frivillige fanger i hver sin celle ved siden av hverandre, mistenksomme overfor hverandre, redde for å ta den første kontakt” (Eggen 2002: 129-130). Dette gjør Epps forhold til andre i blokken problematisk. Spesielt gjelder dette forholdet til naboen Lem, som er av en mer imøtekommende og kontaktsøkende type enn Epp.

For Epp innebærer ikke andres sosiale stigeclatring muligheter eller en sjanse til å komme seg oppover i systemet. Språket i rapportene tilsier at Epp har avskrevet dette som tilfeldigheter, samtidig som han opphøyer sine egne talenter til å være høyverdige. Epps talent og ekspertise har han fra sin tid i tapetfirmaet Kroft & Aklam: ”Godt gammelt hovedstadfirma det. Og jeg sluttet med æren i behold. Det er såmen ingen hemmelighet. Jeg trenger såvisst ikke sette mitt lys under en skjepp, som man sier. Nei, hvorfor skulle jeg det? Jeg har da diplomer å vise for meg. Visst så” (Jensen 2002: 19). Valget av tapet i hybelen blir et viktig punkt i Epps tilværelse, og ettersom beboerne kan spionere på hverandre om natten, kan Epp

iaktta de andre beboernes tapeter. Han blir imidlertid skuffet gang på gang. Ingen som har samme tapet som ham, deler hans forståelse for tapetet. Det er ingen av dem som utviser ”tapetbevissthet”. Av de andre beboerne som har det samme tapetet har Epp funnet frem til følgende tre stykker: mannen Blé i 36. etasje, kvinnen Mul i ØF (østfløy) 21 og mannen Kov i hans egen korridor, i leilighet 1410. Epps tapet har et mønster av fem valper som følger hverandre i ring ved at de biter den neste i halen. På den måten blir det et sirkelmønster som Epp følger rundt og rundt. Samtidig som Epp bedriver denne meningsløse leken med tapetet, finner han ikke hos de andre med det samme tapet ”noen grunn til å tro at de verner om rosetthundenes hemmelighet. Mul strikker. Hun teller masker – ikke hunder” (Jensen 2002: 46). Blé fotograferer seg selv, og Kov danser foran speil.

I disse innblikkene i andre beboeres virksomhet, kan en merke seg følgende: For det første fotograferingen inne hos Blé, der han tar bilder av seg selv: ”Leppene hans er formet til en spiss som om han kysser noe usynlig i luften. Kanskje lyset? Kanskje han smaker på seg selv? Kanskje det er en sykdom for ham å lage trut med leppene sine (...) Hele natten holder han på der inne. Det er naturligvis seg selv han fotograferer” (Jensen 2002: 45). Det andre en kan merke seg er Kavs dans foran speilet:

Kov er speildanser. Og dermed er jo alt sagt. Visst så. Hva kan vel Kov forstå av tapetleken? Intet. Han er fjernere fra den enn både Blé og Mul tilsammen. Kov har jo hengt speil på veggene, ja i taket også. Overallt har han speil. Han utfører en slags dans eller gymnastikk i disse speilene sine. Jeg har også studert ham når han onanerer, med andre ord, oppnår hva man kaller tilfredsstillelse ved hjelp av hendene. Rett som det er kaster han seg ut i en slags kombinasjon av alle disse disiplinene. Jeg blir svimmel av å iaktta ham. Hunderosettene forsvinner i et uendelig antall bilder av den samme mannslingen som peser med halvåpen munn der han danser og spretter omkring mellom speilene sine, ja herjer med seg selv. Slik en ronkemons denne Kov i hybel 1410. (Jensen 2002: 79)

I disse utsnittene kan vi observere Epps angst overfor andre mennesker, overfor hva de er og hva de driver med. Han kan møte dem på et punkt; de har samme tapet. For Epp blir det umulig å skulle kunne oppnå kontakt på sitt dype plan, altså gjennom tapetleken, fordi de blir for avvikere å regne i hans øyne. Epp vil skape en tapetelite i blokken han bor i, men hans forsøk på å etablere kontakt med noen som deler hans entusiasme og glede over tapet, ender forgjeves i ingenting. Dette skaper bitterhet hos Epp. Bitterheten tar form av en misantropisk holdning, som farger Epps rapporter og igjen fremstillingen av samfunnet han er en del av. Rapportene beskriver en overflatiskhet hos Blé: ”Blé har tapetet. Men hvor vil han hen med det? Jeg vet ikke (...) ja han lapser seg i det siste fra Klesdepotene, utfordrende silolindresser med korte jakkebluser og stramtsittende bukser. Jo, takk, jeg kan typen. Blé er type, en forfengelig narr, en klovn” (Jensen 2002: 44). Den misantropiske holdningen etablerer et



dystopisk trekk ved rapportene. Misanthropien har to sider i teksten. På den ene siden kan ikke Epp etablere kontakt med andre i sitt samfunn, fordi de ikke forstår hverandre. På den andre siden er Epps holdning til nabolandet Öm og dets innbyggere fiendtlig. Det etableres altså en pessimistisk fremtidstro innen Epps samfunn, samtidig som leseren får innblikk i en motstand mot de utenfor samfunnet gjennom rapportene.

### 3.3.3 Virkelighetsstrukturering

Gjennom rapportene strukturerer Epp virkeligheten. Han skaper en gjengivelse av sine opplevelser, som han senere ser over for å korrigere og for å lese seg selv. Epps rapporter er en måte å unnsnippe kontrollen på, og gjennom den frie rollen rapportskrivningen gir, avslører også Epp seg ved at han på den ene siden skjuler og fornekte ubehagelige sannheter, mens han på den andre siden drives mot en mer eller mindre ufrivillig erkjennelse.<sup>23</sup>

Fredric Jamesons begrep ”world reduction” kan belyse dette, da dette begrepet betegner en reduksjon av en verdens innhold. Jameson påpeker at det i utopiske og dystopiske tekster finnes en ekstremisering av forhold, enten det er vær, landskap, menneskelige egenskaper eller lignende.<sup>24</sup> I *Epp* synes reduksjonen å være lokalisert, om ikke konsentrert, i ett individ. Reduksjonen dreier som en mental og holdningsbasert reduksjon.<sup>25</sup> Dette kommer frem gjennom hans motvilje til å ha kontakt med andre rundt seg, en motvilje til å stille spørsmål ved sitt eget samfunn, og til å bry seg og konsentrere seg om noe annet enn sine egne dagligdagse og trivielle gjøremål. På denne måten kan reduksjonen forstås som en reduksjon av mental kapasitet, uavhengig av om den i teksten er eksplisitt valgt, påført, eller tilfeldig. Det er snakk om en naivitet som Epp holder i live ved sine daglige valg, og ikke minst er rapportene et middel Epp tar i bruk for å holde dette ved like. Epps reduksjon av sin egen mentale kapasitet er med på å holde samfunnssystemet i gang. Det finnes ingen

---

<sup>23</sup> Eggen skriver om dette i sin artikkel, og påpeker denne typen teksters avstand mellom den virkelige og den fiktive forfatteren. Den fiktive forfatteren avslører seg som upålitelig, gjennom ”selvmotsigelser, taushet på avgjørende punkter, mistenkelig rasjonaliseringer, åpenbart sviktende realitetssans, vrangvillige karakteristikk av andre personer etc” (Eggen 2002: 126-127).

<sup>24</sup> I kapitlet ”World Reduction in Le Guin” i boken *Archeologies of the Future. Utopia and Other Science Fictions* (2007) skriver Jameson følgende: “[Le Guins experiment is] based on a principle of systematic exclusion, a kind of surgical excision of empirical reality, something like a process of ontological attenuation in which the sheer teeming multiplicity of what exists, of what we call reality, is deliberately thinned and weeded out through an operation of radical abstraction and simplification which I will henceforth term *world reduction*” (Jameson 2007: 271).

<sup>25</sup> Grunnlaget for denne tilnærmingen til mennesket er Suvins omtale av fremstillingen av mennesket i litterære utopier og dystopier, som en representant for en holdning snarere enn en fysisk størrelse. Darko Suvin skriver i *Metamorphoses of Science Fiction* (1979): ”As Frye has pointed out, utopia belongs to a narrative form and tradition which he calls anatomy (or Menippean satire) rather than to the novel. The anatomy deals less with illusionistic ‘people as such than with mental attitudes’ and at its most concentrated ‘presents us with a vision of the world in terms of a single intellectual pattern’” (Suvin 1979: 49).

dynamikk, Epp lever i en statisk tilværelse med et forutbestemt og akseptert middelmådig livsløp. Omgangsformen i blokken viser også hvordan samfunnets strukturering leder beboerne i blokken til spionasje på hverandre. Det er mest aktivitet om natten, når beboerne går rundt i korridorene og titter inn til hverandre gjennom det dobbelte judasøyet. Denne tittermentaliteten er beboernes mulighet til å følge med på hverandre. Det Epp ikke ser her er hvordan automasjonspensjonistene må holde seg i aktivitet gjennom tilsynelatende innholdstomme gjøremål.

Naboen Lem deler derimot ikke samfunnets hierarkiske strukturingsprinsipp. Lem drømmer om en tilværelse med nærmere kontakt, men planene faller for døve ører hos Epp. Lem planlegger å lage dører mellom alle hyblene i blokk 982, slik at alle automasjonspensjonistene lettere kan ha kontakt med hverandre, se hverandre og føle hverandre. Epp møter Lems hull-i-veggen-plan med en rasjonell skepsis, samtidig som han frykter at det hele er et komplott mot lederen i samfunnet, MynkMynk:

Blant annet skumlet han [Lem] med et komplott mot MynkMynk og alt han står for. Det morer meg nå å sitte her og tenke på at det ikke lyktes for ham å lokke meg ut på dypt vann, som man sier. Han ville nemlig bruke laser-sag og smelte seg inn til meg, ja strålesage en hemmelig dør i veggen mellom rommene våre. (Jensen 2002: 31-32)

Epp ser ikke behovet for noen nærmere kontakt med noen andre i blokken, og Lems prosjektplaner gjelder for hele blokken, slik at alle kan komme inn til hverandre. Åpningene og gangene skal imidlertid ikke stoppe i deres blokk, men spre seg til andre blokker, til andre byer, ja helt til nabolandet Öm: ”Vi må videre, Epp! Videre til våre brødre i Öm! / Öm? Bevares, jeg trodde jo at mannen spøkte, men jeg tok ingen sjanser med ham, jeg var straks på vakt og pekte på de rent praktiske sidene ved saken. Blant annet husker jeg at jeg nevnte gjennomtrekksproblemet” (Jensen 2002: 34). Epps reaksjon utviser en saklig, rasjonell og resignert holdning. Samfunnet bevarer seg selv og sin struktur gjennom typer som Epp. Styresmaktene kan la samfunnet gå sin gang, ettersom samfunnets borgere holder seg selv i tøylene. Dette tyder på en indoktrinering av oppfatninger og fakta, noe Epp antyder i rapportene: ”Forresten er det vel mer som dyr enn som mennesker i Öm. Det er visst bevist. Hjernevolumet hos en ömeser er blant annet mindre enn hjernevolumet hos en gamboleser. Det står i håndbøkene. Og det er bevis godt nok for meg” (Jensen 2002: 69). Kontrollen er også mer direkte. Det finnes inspektører og sosiologer som kontrollerer og passer på befolkningen. Epp har ikke særlig mye til overs for disse inspeksjonene, men har funnet sin plass i det hele:

Det må være flere tusen sosiologer som snuser omkring i vår sektor. De foretar en analyse av oss sinner. Til vårt eget beste, heter det seg. Det har jeg ingen tro på. Jeg liker ikke at man studerer meg. Og jeg vet hva som er til mitt eget beste. Dessuten så skjønner jeg at det er sosiologene som trenger meg til studiene sine, og ikke jeg som trenger dem. Det er jeg som har overtaket. Visst så. (Jensen 2002: 6-7)

I dette utsagnet finnes en selvopphøyelse som ikke er på sin plass. Selv om Epp kan ha rett i at sosiologene trenger ham, er det ikke han som har overtaket. Ved å bli overvåket av sosiologer, inspektører og vaktroboter, er Epp og alle andre under kontroll. Epp er for stua til å innse feil og mangler i sitt eget samfunn, og det medfører at nye ideer ikke når frem til ham. Gjennom Lem blir tvil og anger temaer i rapporten. Dette er først og fremst representert ved Lem selv, men det er Epps tilnærming til tvilen som gir et bilde av hvordan tvil og usikkerhet møtes i Epps samfunn. Epp sier følgende om Lem:

Men det var andre ting, kanskje mer graverende, som burde tjent som en advarsel mot mannen. Jeg sikter her til hans vesen som sådant. Lem satt meget på hybelen sin og grublet. Ja, det var sterke islett av melankoli i hans karakter. Han var en av dem som tviler på alt. Sa han da. Han visste ikke hvem han var, sa han. Selv opplagte ting som at vi har fem dager i uken tvilte han på. Det er bare noe de har funnet på, sa han. (Jensen 2002: 30-31)

Selv har ikke Epp rom for tvil. Han kan ikke angre på det samfunnet han lever i, og tvile på den samfunnsstrukturen han er en del av. Spørsmålet er om det er uvitenhet – om Epp er et grunt menneske uten eksistensielle spørsmål og tanker – eller om han på en naiv måte omfavner samfunnets ideologi, fordi det volder ham mindre problemer.

Det Epp imidlertid gjør – om enn ufrivillig – er at han lar Lems tvil og spørsmål få plass i rapportene sine. Dermed etableres det et mot-narrativ i Epps egen rapport, en stemme som går imot samfunnsordningen. Det at Lems tvil får plass i rapportene fører til at en motstand kan oppstå, selv om den forblir passiv i det at den aldri blir gjennomført. Baccolini og Moylan påpeker at det er de samlede individers troskap og tilfredshet som utgjør den dystopiske maktens kontroll, og at språket er et sentralt middel til makt.<sup>26</sup> Hvorvidt et samfunn er dystopisk eller ikke ligger i perspektivet, og det er tydelig at det som for leseren kan virke som et gjennomkontrollert, overflatisk og kaldt samfunn, er det Epp i rapportene gjengir som den normale tilværelsen. Dermed avhenger klassifiseringen av det oblidorske samfunnet som dystopia av leserens tolkning av Epps rapporter, og den får en relativistisk-perspektivistisk side. Klassifiseringen avhenger av *hvem* som ser *når*.

---

<sup>26</sup> ”Throughout the history of dystopian fiction, the conflict of the text turns on the control of language. To be sure, the official, hegemonic order of most dystopias, (from Forster’s machine society to Piercy’s corporate order) rests, as Antonio Gramsci put it, on both coercion and consent” (Baccolini & Moylan 2003: 5).

### 3.4 Språk og sak. Politikk er handling

I rapportene omgår Epp sannheten, og i sin strukturering av virkeligheten tjener han den styrende maktens interesser ved å motarbeide all form for tvil og motstand. En nærlesning av språket i rapportene, og samtalene mellom Epp og Lem, vil likevel kunne avsløre impulser som er utopiske og motstandskraftige.

I ”Epp, tiden og språket” skriver Einar Eggen at ”Først og sist er rapportskrivningen et utmerket hjelpemiddel for Epp til å strukturere virkeligheten” (Eggen 2002: 149). I sin artikkel benytter Eggen både fenomenologiske og eksistensielle diskusjoner og teorier, for å belyse hvordan Epp strukturerer virkeligheten gjennom rapportene sine. Epp forblir forbausende likeglad og fornøyd med samfunnet han lever i. Han er fornøyd med hvordan samfunnet er strukturert og ordnet, og det er ikke behov for forandring. I rapportene oppstår det likevel noen situasjoner der Epp utviser mistro til systemet, om enn i liten skala:

Nå har jeg skrudd lokket på blekkhuset, lagt pennen fra meg og talt piller for å se om alt stemmer. Det stemte. Treogseksti piller. Det stemmer hver gang. Jeg har ennå til gode å gripe dem i en feil. Men dersom jeg griper dem i en feil og finner at det mangler en pille vil jeg skrive klagebrev. Men det stemmer hver gang. (Jensen 2002: 82)

I dette utsnittet viser Epp et eget behov for kontroll, men ikke en kontroll som utfordrer systemet. Epp kontrollerer i bunn og grunn bare systemets plettfrie organisering og punktlighet – dets konsekvente og maskinelle utforming og utøvelse. Epp utviser på den neste siden en annen ukuelighet: ”Forresten så kaster jeg pillene. Så snart jeg har ordnet dem på bordplaten og talt og sett at alt stemmer, samler jeg dem opp igjen, reiser meg forsiktig og går på do med dem, ja kaster dem i do. Nitroglyserin gjør meg nemlig aldeles ør. Jeg tåler det ikke” (Jensen 2002: 83). Dette kan ikke kalles en motstand i den forstand at den driver undergravende virksomhet mot styresmakten, det er heller en forlenget arm av styresmaktens kontrollering av befolkningen. Gjennom å skrive dette, viderefører Epp handlingen til virkelighetsstruktureringen, og bruken av språket blir konstituerende for styresmaktens kontroll.

Definisjonsmakten, eller språkmakten, er et ofte brukt tema i den dystopiske sjangeren, som Baccolini og Moylan poengterer i innledningen til *Dark Horizons*. Forfatterne skriver om hvordan narrative strategier kan drive frem konflikten i teksten.<sup>27</sup> Fredric Jameson

---

<sup>27</sup> Baccolini og Moylan skriver følgende om fortellerstemmen som er ”always already” i det fiktive samfunnet: ”However, a counter-narrative develops as the dystopian citizen moves from apparent contentment into an experience of alienation and resistance” (Baccolini & Moylan 2003: 5). Epp når aldri punktet der misnøyen tar over, men Lems tvil og misnøye blir i teksten mot-narrativet, selv om Epp forsøker å underminere den.

fremhever at den litterære dystopien handler om et subjekt, om hvordan et individs liv utfolder seg, og i dette finner Baccolini og Moylan ”a deeper and more totalizing agenda in the dystopian form insofar as the text is built around the construction of a narrative of the hegemonic order and a counter-narrative of resistance” (Baccolini & Moylan 2003: 5). Kampen føres om og i språket, ettersom undertrykkelsen skjer gjennom kontrollen språket gir.

Denne måten å tenke på kan settes i sammenheng med Jacques Rancières tanker om *politikk* og *politi*. Enkelt sagt går Rancières politikkoppfatning ut på at politikk handler om hvem som kan si hva om virkeligheten: ”Politics revolves around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak, around the properties of spaces and the possibilities of time” (Rancière 2004: 13). Rancière forandrer på begrepet *politikk* fra å være det som betegner prosesser i staten og organisering av makt, til å være handling, en aksjon mot det etablerte og hegemoniske. *Politi* derimot er den bevarende kraften, og maktregimer benytter seg av sin definisjonsmakt gjennom distribueringen av det sanselige, som bevarer deres makt.<sup>28</sup> Rancière gjør det klart at denne motsetningen ikke er staten mot folket. *Politi* er en distribusjonsmekanisme som følger sosiale relasjoner like mye som den følger statens funksjon: ”The distribution of places and roles that defines a police regime stems as much from the assumed spontaneity of social relations as from the rigidity of state functions” (Rancière 1999: 29). Det handler heller ikke om en disiplinering i den forstand at det er en overmakt folket ikke har del i: ”Policing is not so much the ’disciplining’ of bodies as a rule governing their appearing, a configuration of *occupations* and the properties of the spaces where these occupations are distributed” (ibid.). Videre defineres *politikk* som en motstand mot denne distribueringsmekanismen:

I now propose to reserve the term *politics* for an extremely determined activity antagonistic to policing: whatever breaks with the tangible configuration whereby parties and parts or lack of them are defined by a presupposition that, by definition, has no place in that configuration – that of the part of those who have no part. This break is manifest in a series of actions that reconfigure the space where the parties, parts, or lack of parts have been defined. (Rancière 1999: 29-30)

Epp utfører ikke en eksplisitt handling av *politikk*, men rapportene avslører likevel en motstandsimpuls som tematiserer en handling av motstand. Teksten får dermed en funksjon

---

<sup>28</sup> I *Disagreement. Politics and Philosophy* (1999), forklarer Rancière dette skiftet i betegningen av det man vanligvis oppfatter som politikk: ”Politics is generally seen as the set of procedures whereby the aggregation and consent of collectivities is achieved, the organization of powers, the distribution of places and roles, and the systems for legitimizing this distribution. I propose to give this system of distribution and legitimization another name. I propose to call it *the police*” (Rancière 1999: 28).

som passiv handling; den utretter motstand gjennom å tematisere den, og ved å la andre komme til orde enn Epp, selv om det er Epp som formulerer og gjengir den.

Rapportskrivingens funksjon som virkelighetsstrukturering, og som en videreført distribuering av det sanselige, kan settes i forbindelse med Slavoj Žižeks teorier om individers oppfatning av sin egen samfunnsordning i *Mapping Ideology*. I innledningen bruker Žižek et eksempel fra antropologen Lévi-Strauss, hvor Lévi-Strauss har bedt innbyggerne i en landsby om å tegne sin egen landsby sett ovenfra. Denne øvelsen resulterer i forskjellige oversikter over landsbyen, avhengig av hvor den som tegner har bodd, og hvilken sosial status han eller hun har. Žižek poengterer hvordan det sier seg selv at vi kan leie et helikopter, fly over landsbyen og se hvordan dette ser ut i *virkeligheten*. Dette ekskluderer imidlertid mulighetene til å se hvordan motsetningene i det bestemte landsbysamfunnet faktisk materialiserer seg gjennom individenes strukturering av sin opplevde virkelighet (Žižek 1994: 25-26). På samme måte gir Epps rapporter et innblikk i en strukturering av virkeligheten vi ikke ville kunne få tilgang til, dersom det forelå en totalt objektiv beskrivelse av tekstens fiktive virkelighet. Individets strukturering av virkeligheten for å plassere seg selv i samfunnets kontekst, er en handling ikke ulik hva de fleste av oss gjør hver dag. Samtidig er koblingene mellom Epps virkelighet og vår egen ikke større enn at Epps strukturerte virkelighet like godt kunne vært lik den en av leserne opplever.

Eggen fremhever at Epp gjennom språklige handlinger strukturere sin egen hverdag slik at han kan beholde kontroll over sin identitet og tid. Eggen skriver at Epp gjennom å utvide hvert øyeblikk oppnår følelsen av fylt tid: ”en konsentrasjon om et tidsforløp fra øyeblikk til øyeblikk med minutiøse katalyser [vil] gi en illusjon av fylt tid, kontinuitet, [og] sammenhengende dynamikk” (Eggen 2002: 136).<sup>29</sup> Samtidig inneholder Epps rapporter en sterk tilknytning til fysiske objekter, til ting han eier:

---

<sup>29</sup> Eggen er opptatt av språkets funksjoner og hendelsesforløp. Blant annet skriver Eggen om Roland Barthes' terminologi om kardinalfunksjon og katalyser. Kort sagt er kardinalfunksjonen det som av handling innebærer konsekvenser, mens katalysene bare gjengir en rekkefølge av handlinger. Det er fraværet av kardinalfunksjoner i Epps tilværelse, som tilsynelatende fyller rapportene hans med trivielle hendelser og gjøremål, som når det legges ut i det lange og det brede om eggkoking: ”Kardinalfunksjonene utgjør fortellingens ’risikomomenter’, sier Barthes, mens katalysene er sikkerhetssoner, hvilepunkter; de har til oppgave å aksellerere eller retardere fremstillingen. Katalysene vekker dessuten uopphørlig fremstillingens semantiske spenning: Det har vært betydning, det kommer til å oppstå betydning igjen. Tilbake til teksten: Bruker vi Barthes' begreper på beretningen om eggkokingen, kan vi si at vi finner fire kardinalfunksjoner: 1) Epp planlegger å koke et egg, 2) gjennomfører kokingen, 3) kontrollerer utfallet, 4) spiser egget. Denne elementærsekvensen, som i sin trivialitet står i ironisk forhold til den tradisjonelle epikk, ekspanderes gjennom et meget stort antall katalyser, slik at prosessen stykkes opp i en rekke ørsmå operasjoner” (Eggen 2002: 133-134).

[A]lle blir de, ved å være Epps eiendeler, bærere av hans personlighet. Eieren er, som Sartre har påpekt, eiendelenes *raison d'être*. Eiendelene henviser alle til eieren som sin herre og mester, utleverer seg til hans bruk av dem, peker ham ut som subjekt. Dermed får Epps ting en institusjonell, nesten sakral karakter; de overfører noe av sitt eget solide, massive vesen til eieren; de *er* på en måte Epp. (Eggen 2002: 146)

Dette forholdet til eiendeler, trekker Eggen til tingliggjøringen, som Karl Marx og Georg Lucács har kalt fenomenet: ”reifikasjonen av menneskelige forhold i det moderne markedsøkonomiske samfunn” (Eggen 2002: 151). Følger en denne tanken, blir overføringen av det produksjonsmessige og prosessorienterte fra industrisamfunnet over til individet i Epps rapporter, en måte å definere seg selv på. I rapportene blir mekanikk og små prosesser tillagt stor betydning, som for eksempel i gjennomgangen av eggkokingen:

Så jeg gikk til egget. Jeg lot Epp være Epp, glemte alt annet, tok nøye øyemål av egget, følte på det med fingertuppne, veiet det i håndflaten, stod der med øynene lukket og fikk liksom kontakt med det før jeg la det i eggnettet og senket det varsomt ned i kjelen. Men først passet jeg på at vannet var riktig, det vil si, at det kokte, men uten å fosskoke, for senker jeg eggnettet ned i en kjele der vannet fosskoker, utsetter jeg egget for sprekkfare slik at eggehviten koker ut i vannet. (...) Jeg vet godt at de fleste i vår planetsone strålekoker sine egg, men jeg er heldigvis såpass gammeldags at jeg bruker kjele og vann, akkurat som jeg sikkert er en av de få som sitter her om nettene og skriver rapport til meg selv med penn og blekk. (Jensen 2002: 10)

Epps fremgangsmåte i noe så enkelt som å koke et egg, får karakter av å være noe vesentlig og viktig. Prosessen er gjennomtenkt, utstudert, og må følges nøye. Å ta forbehold når man koker egg, slik at egget blir godt, er ikke det spesielle. Det er heller at denne prosessen blir ført opp i rapportene, at han skriver om sine metoder som særegne, og at disse skiller seg på en positiv måte fra hvordan andre gjør det. I tingliggjøringen finnes det også en forflatning av språket, en reduksjon av språket til noe mekanisk og klisjéfyllt. Gang på gang bruker Epp floskler som ”Visst så”, og ”som man sier”, for å bygge opp under det ferdig produserte, det enkle og lettfattelige, ved at dette eksisterer allerede. Epp forsøker å gjøre ferdigjorte vendinger til sine egne. Dette gjøres først og fremst gjennom å bruke dem i rapportene, som bare er hans alene.

Epp utviser en nostalgi for det mekaniske og maskinelle, noe som står i kontrast til resten av samfunnets overflatiske interesser. Samfunnet for øvrig er mer opptatt av Talent-Kommisjoner og Skjermen, og av Kulturnemnda og HyfHyf. Epp distanserer seg igjen fra de andre, ved å la dem være opptatt av det uviktige, mens hans rapporter inneholder saklige og gjennomtenkte gjøremål. På samme tid representerer Epp det gjennomsnittlige som bidrar til opprettholdelsen av samfunnet i Gambolia. Epps tiltro til produksjonsprosessen, overført til hans dagligliv, viser en lojalitet til det oblidorske samfunnets struktur og ideologi. Denne synes å ha blitt overført til Epp, gjennom hans virke som fabrikkarbeider. Hans funksjon ved

limslyngekanonen har blitt overflødig på grunn av mekanikk og roboter som gjør arbeidet mer effektivt og lønnsomt. Han kan imidlertid fortsette sin presisjon og effektivitet i sine egne rapporter.

Epps måte å beskrive sitt liv og sine gjøremål på kan altså sies å opprettholde den produksjonsorienterte tankegangen samfunnet han lever i bygger på. Baccolini og Moylan legger i *Dark Horizons* vekt på hvordan meningsproduksjonen er den egentlige makten den dystopiske overmakten må kontrollere for å opprettholde sin posisjon. Gjennom en overføring av overmaktens effektivitetstanker og produksjonsorienterte ideologi, har Epp også tilegnet seg overmaktens meninger; han er blitt en del av deres meningsproduksjon. Rancières terminologi betegner dette: Epp er en del av *politiet*, han utøver ingen *politikk* i sine rapporter. Når Epp uttaler seg om krigen mot ømeserne, om andre beboeres tidligere arbeidsplasser, om de som kan klatre sosialt og få flere bokstaver i navnet sitt, utviser han passivitet og resignasjon som befester de allerede distribuerte plassene folket har i samfunnet. Han har akseptert sin egen skjebne. Han forsvarer distribusjonen av rolle og posisjon i det oblidorske samfunnet i et brev til sin søster i hjembyen Pølt, som er bekymret for lille Epp:

Et trinn av gangen, sier alltid jeg. En bokstav til på toppen av Epp vil skjerpe guttens ambisjoner, men uten å sette for store griller i hodet på ham. Og det er jo stor forskjell på å bli Eppe og Hep som ble He. Så engst deg ikke, kjære søster, for dersom det verste skulle skje og det går galt for det lille lyset ditt så er det vel ikke verre for ham enn for alle oss andre? Alt han risikerer er jo å bli hetende det samme som sin gamle onkel her i hovedstaden. Han får vel lære seg måtehold han også. (Jensen 2002: 72)

Epp drar forventningene ned fordi han mener å kjenne sin plass, det vil si sin gitte plass. Brevet til søsteren er høyst vinglende i forsøket på å berolige henne, og han avslutter med følgende: ”Send meg noen ord nå da. Og fortvil ikke over lille Epp selv om jeg er enig med deg at det ser svart ut. Husk mine ord. Tre bokstaver er da noe det også” (Jensen 2002: 73). Rapportene strukturerer en virkelighet Epp ikke har tatt seg tid til å oppleve utenom gjennom overmaktens *politi*, gjennom den distribueringen av det sanselige som opprettholder hegemoniet. Epp arbeider for den bevarende kraften, ved å forfekte gjennomsnittlighet og pessimisme hos sine nærmeste.

Epps rapporter er konstativt en bekreftelse av Gambolias maktregime, av det hegemoniske narrativ. Rapportene har likevel en performativ side ved at regimets maktbruk blir avslørt gjennom Epps utlevering av seg selv og det systemet han er en del av, og som han omfavner. Ser man teksten som et oppriktig uttrykk for det fiktive samfunnet, er det ingen tvil om at Epp er fornøyd med tilværelsen, noe han forsvarer i rapportene. Leseren blir imidlertid gjort oppmerksom på at samfunnet har sine dårlige sider.



Epps fortelling preges av en dobbelthet. På den ene siden konstaterer han de faktiske forholdene gjennom å strukturere virkeligheten. På den andre siden oppstår det motsetninger mellom det Epp forteller, og det leseren kan trekke ut av teksten. Et allerede nevnt eksempel som illustrerer akkurat dette, er situasjonen hvor Lem forklarer planen om å lage hull i veggene. Epps avvisning av Lems planer om mer nærhet i samfunnet, gir Epp et preg av å være stakkarslig, i motsetning til hvordan han opphøyer seg og sine evner ellers. Episoden antyder også Epps resignasjon og passivitet, ved at han avviser Lem kategorisk med praktiske argumenter. Epps argumentasjon fører ikke til diskusjon eller samtale, han er uinteressert i hva planens mål er og har kun øye for praktiske detaljer. På denne måten fremstår han som en pedantisk bedreviter uten fantasi og visjoner.

Romanens mulighet til sosial kritikk ligger i motsetningen mellom Epp og Lem. Uenigheten mellom de to legger til rette for at leseren skal kunne sammenligne tendenser i tekstens univers med tendenser i sitt eget univers. Som en allegori på forfatterens og leserens samfunn, er det fiktive samfunnet et sammenligningsgrunnlag for leseren, hvor leseren har mulighet til å sammenligne tekstens fiktive samfunn med sitt eget. Epp lever ikke i en dystopi; det er ingenting i rapportene hans som tilsier at han er misfornøyd eller trekker sitt eget samfunn i tvil. Derfor fungerer Epp som et eksempel for leseren på den virkelige dystopiske karakteren: den resignerte og passive, den uvitende og likeglade. På denne måten fungerer Epp i seg selv som en advarsel i teksten. Epp blir en parodi på den uvitende samfunnsborgeren som tar ting for gitt. Slik er Epps rapporter konstativt en forlengelse av det som taler for samfunnets etablerte ordning og *status quo*, av det Rancièr betegner som *politi*. Performativt er teksten derimot en advarsel mot, og avsløring av, tafatt likegyldighet og resignasjon. Tekstens performative side er avhengig av leserens forutsetninger. Leserens blir distansert fra Epp ved en gjennomskuelse av Epps strukturering av virkeligheten. Gjennomskuelen skjer ved at Epp fremstår som noe han ikke er, og at han fremstiller hendelser utelukkende fra sin side, samtidig som det blir tydelig at Epp ikke evner å forstå sin egen situasjon. I dette oppstår ironien og parodien. Epp utleverer seg selv ved å ikke forstå sin egen situasjon og strukturen i samfunnet som omgir ham.

Dobbeltheten i fremstillingen innehar et didaktisk trekk.<sup>30</sup> Den fremsetter den konstante delen av teksten, som er Epps stemme, som et eksempel man *ikke* skal følge. Veien

---

<sup>30</sup> Gary-Saul Morson omtaler den litterære anti-utopien og dens parodiering av utopien i *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia* (1981), der han omtaler anti-utopiens mulighet til å lære bort gjennom parodiering. Spesielt grensen mellom fiksjon og fakta blir tillagt betydning hos Morson, fordi grenselandet mellom fiksjon og fakta kan avsløre politikens myter og løgner: "It

ut av elendigheten ligger åpen for leseren, det vil si, den ligger åpen for leseren å tolke selv. Teksten stiller ikke med svarene men med diagnosen. Den påpeker og viser i retning av problemene, men stiller ikke med løsningen. Det teksten kan gjøre, er å angasjere til diskusjon.

### **3.5 Den kritiske energien. Uenighet er politikk**

Epp utviser i rapportene en resignert, men stolt holdning. Han skriver om trivielle og hverdagslige ting, tar ære i å kunne lage søtsaker, har funnet opp en tapetlek som fyller tiden, og lar aldri andre mennesker komme for nær. Ingen får komme opp på hans nivå, og ingen får nærme seg territoriet hans uten at han bevisst slipper dem inn med et vaksomt blick. Samtidig er Epps manglende evne til å knytte seg til andre tilsynelatende hans største sorg. Som forteller er Epp upålitelig; han avslører manglende sosial intelligens og store skylapper.

Det mest sentrale ved rapportene, er leserens innsyn i Epps tilsynelatende innerste tanker – tanker som er blottet for empati, sympati, og blick for noe annet enn Epp selv. Konfrontert med andres problemer og tanker inntar Epp en avvisende holdning, og en oppførsel som enten kan tyde på uforstand eller kynisme. Epp er imidlertid ingen uttalt kyniker i noen annen forstand enn at han sannsynligvis har måttet klare seg selv. Men denne kyniske uforstanden er et produkt av det samfunnet han er en del av, der overflødig blir ”installert” som automasjonspensjonister. Takler de ikke denne tilværelsen kan de fort bli sendt videre til andre steder. Systemet Epp beskriver, er en maktstat der individet står svakt, og der menneskene blir behandlet i utallige depoter. Hele samfunnet bærer preg av gjennombyråkratisering, med kontroller og inspektører: ”Mul har Ordensdiplom, hun er vel en av dem som lever for Inspektørene. Mange gjør det. Særlig kvinnene” (Jensen 2002: 106). Og uansett hvor urettferdig og umenneskelig dette systemet kan virke, er Epp likeglad. Han blir den rådende maktens fremste representant, han synes hjernevasket, og det er ingen grunn til å tro at han er alene om å være nettopp hjernevasket.

Epp forfekter overmaktens kontroll og bruk av makt, men er imidlertid ikke fullstendig uten motstand. Hans lille motstand er likevel som dråper i havet å regne. Å ikke ta pillene han får tilsendt er et spørsmål om umiddelbart behag, ikke fordi han stiller spørsmål om hvorfor de kan være bra for ham, eller fordi han tror de kan være skadelige. Lenger enn

---

would seem to be the hope of anti-utopian writers that the experience of negotiating such a literary labyrinth, and of having to distinguish levels of fictionality, will alert its readers to the more sinister labyrinths constructed by those who would obscure the distinctions between political reality and political 'fictions,' myths – and lies” (Morson 1981: 138).

dette virker ikke Epp å være i stand til å tenke. Han utviser en uforbeholden lojalitet overfor overmakten, uten spørsmål og tvil. Hans kontroll av systemet er som en kjærlighetserklæring. Han passer bare på at systemet fungerer, og at alt er som det skal være. Lem derimot, tenker over alt som har blitt lagt fast for dem i blokken, og han undrer over om Epp også angret på det man har valgt. Anger er som ovenfor nevnt noe Epp stiller seg svært så uforstående til:

Fortvil ikke Lem, sa jeg. Du kan jo alltid komme hit og nyte godt av mine vegger.  
Kan jeg? sa han.  
Ja, stol på meg, sa jeg.  
Takk, takk, kjære venn, sa han. Takk for det. Men så sa han mer. Ja det er vakre saker, Epp, sa han.  
Men....  
Men hva? sa jeg.  
Nei, sannelig om jeg vet. Men har du aldri angret?  
Angret? sa jeg. Det er jo du som angret.  
Visst angret jeg, Epp, sa han. Visst angret jeg.  
Det har du god grunn til, sa jeg.  
Ja, det er dette med mønster, vet du, sa han. Vi har jo mønster på veggene begge to. Du har mønster og jeg har mønster. De er vakre begge to, hver på sin måte. Jeg har ofte sittet her og sett på alle disse små hundene dine, Epp. Jeg liker dem. Men har du aldri tenkt på at vi kanskje tok feil, at vi burde valgt noe ensfarget?  
Ensfarget! ropte jeg. (Jensen 2002: 101)

I den lille episoden med Lem er det flere ting som kommer tilsyne. Lem tviler eksplisitt på tapetvalget, men tvilen omfavner mer enn bare veggdekorasjon. Det kan se ut til at å tvile på selv de minste ting, er en farlig tanke for Epp. Han er ikke i stand til å tvile, han utviser rett og slett en manglende evne til å ta inn over seg at han selv, eller systemet, kan inneholde feil. Det er ikke behov for å rette opp i avgjørelser i ettertid. Denne holdningen sier mye om den mentale tilstanden i Gambolia. Epp er låst i sin naive lojalitet, mens Lem representerer farlige tanker. Eggen peker på at Lems tidligere nevnte ”komplott” også er et forsøk på å gå imot den vertikale struktureringen av samfunnet i Gambolia, og heller få en horisontal struktur (Eggen 2002: 129-130). I Lem er det at vi kan finne de utopiske impulsene i verket, som representant for den misfornøyde mot-narrativet. Epp skjeller ut Lem og avskriver ham fullstendig, rett og slett fordi han ikke kan akseptere tvilens eksistens og sannsynligvis fordi den rokker ved hans tilvante oppfatning av verden. I sin analyse påpeker Eggen at Epp ikke takler tvilen, noe Epp bekrefter i rapportene når han omtaler tvilen:

Tvilen den er som en sykdom som tærer og gnager, sa jeg.  
Men så er det vel for sent å angre seg nå? sa han.  
Ja nå er det for sent, sa jeg.  
De lar oss vel ikke velge om igjen, gjør de vel? sa Lem.  
Ånei, det gjør de nok ikke, sa jeg. Når loddet er kastet, ja da er det kastet da. Men du har jo meg, Lem.  
Du kan alltid komme hit til 1411 til meg. (Jensen 2002: 99)

Denne samtalen kommer forut for Epps forferdelse over Lems fablerier om ensfarget tapet, og tematiserer på sin måte den dystopiske maktens hegemoni. Ved først å avskrive all tenkelig opposisjon, for deretter å kaste ut en livline, forsøker Epp å føre Lem tilbake til det rette og harmoniske ved å være en del av samfunnets ordning. Den overflatiske tapetkrangelen tematiserer tvilen som retter seg mot det etablerte samfunnet. Lem mener det er ting i samfunnet ellers også som er feil, blant annet krigen mot nabolandet Öm. Epp klarer ikke å etablere noen tvil, og det spørres om ikke dette grunner i at han ikke kan tåle forandring. Han stiller seg selv spørsmålet om ikke han kan utvikle seg, og konkluderer med at det går fremover: ”Og det er det som teller” (Jensen 2002: 103).

Spørsmålet er da: hva mener Epp med at det går fremover? At Epp skulle ha utviklet seg virker usannsynlig. Han mener han forstår hva Lem sier, og at han forstår vilkårene for Lems tvil og anger, for det som plager ham. Jacques Rancières tanker om språkets funksjoner, kan belyse den politiske og ideologiske kampen mellom Epp og Lem. Romanen kan leses som en bevegelse mellom det reaksjonære og det revolusjonære. For å forstå motsetningene mellom det passive og det aktive – mellom bevaring og forandring – må det etableres en plattform for debatt mellom de to standpunktene. Utgangspunktet er da at det er de dystopiske kreftene som er overmakten, mens de utopiske impulsene er underdanige. Ifølge Rancière kan ikke denne plattformen etableres gjennom en forestilling om at de snakker et felles språk. Som eksempel bruker Rancière frasen ”Do you understand?”, der spørsmålet blir stilt av overmakten til den underdanige.<sup>31</sup> Innholdet i spørsmålet er ikke forståelsen av et problem, men om man forstår en ordre (Rancière 1999: 45-46). Det finnes da to sider ved språket. Den ene siden er språket som maktinstrument – språket som ordre. Den andre siden er språket brukt til å greie ut om et problem – som løsningsmetode gjennom diskusjon. Ser man på Epp og Lem, har de to forskjellige forståelser av hva makten gjør. Epp slår seg til ro med at han ikke behøver å gjøre annet enn å forstå selve ordren. Lem derimot er ikke tilfreds med å forstå en ordre, men vil vite hvorfor ting skjer, og hva han kan gjøre for å forandre det han er uenig i. Lems mistro til det pålagte eller gitte, er det Mannheim omtaler som ”that complex of

---

<sup>31</sup> Om spørsmålet ”forstår du?” skriver Rancière: ” Current usage suffices to teach us a curious fact of language: expressions containing the verb ’to understand’ are among those that most commonly need to be interpreted nonliterally and even, more often than not, to be understood strictly paradoxically. In ordinary social usage, an expression like ‘Do you understand?’ is a false interrogative whose positive content is as follows: ‘There is nothing for you to understand, you don’t need to understand’ and even, possibly, ‘It’s not up to you to understand; all you have to do is obey.’ ‘Do you understand?’ is an expression that tells us precisely that ‘to understand’ means two different, if not contrary, things: to understand a problem and to understand an order” (Rancière 1999: 44-45).

energies that work for change in society” (Booker 1994a: 3).<sup>32</sup> Denne viljen til forandring har imidlertid ingen verdi så lenge den ikke blir hørt. Rancière bruker arbeiderstreik som et eksempel på hvordan en motstand ikke kan oppnå forståelse, rett og slett fordi den etablerte plattformen av et felles språk ikke er tilstrekkelig i et møte mellom to stridende parter. Maktøverne, som blir utfordret av underdanige som mener vilkårene deres er for dårlige, vil ikke ha en forståelse av hva som ligger bak selve streiken, selv om de kan godta middelet streik i seg selv, ettersom det er en etablert rettighet. Det er imidlertid ikke etablert et offentlig rom for diskusjonen, ettersom foranledigende argumenter ikke er anerkjent av begge parter (Rancière 1999: 52). Ifølge Rancière må det finne sted en diskusjon om diskusjonen i seg selv, før den egentlige diskusjonen om vilkår kan finne sted (Rancière 1999: 53).

Om Epp og Lem kunne bli enige om å være uenige, hadde det vært en begynnelse på en løsning. Teksten åpner for en slik mulighet etter at Epp og Lem har kranget om hva slags frø Lem mater gullfisker sin med. Epp firer ikke på noe, og sier imot når Lem mener det er gullfiskfrø, siden Epp vet med sikkerhet at det er fuglefrø. Senere inngår de et kompromiss om å si bare frø, men det skjer på Epps premisser, og rapporten gjør det tydelig at det er Epp som har rett (Jensen 2002: 53-57). Lems mot-narrativ blir likevel fremstilt gjennom rapportene som spredte og ufullendte tanker og ideer, ettersom Epp til enhver tid forkaster eller ignorerer dem. I et brev fra feriestedet Ajijik skriver Lem om hvor bra han har det. Han har truffet en kvinne ved navn Vev, og de har snakket om krigen mot ømeserne: ”Når jeg tenker på det vi gambolesere gjør i Ōm, alle disse maskinene som forvandler skrik til musikk, som spiller og myrder, hater jeg MynkMynk og er full av skam. Forstår du meg?” (Jensen 2002: 115) Her stiller Lem til og med spørsmålet om Epp forstår ham, han strekker ut en tanke om felles grunnlag for at han og Epp skal kunne fortsette med dialog. Epp kan ikke stille spørsmålsteget ved det han har fått indoktrinert om at ømeserne er underdanige vesener, langt mindre komme til det punktet hvor han hater sin leder MynkMynk. Det paradoksale er at denne gangen er det Lem som stiller spørsmålet. Situasjonen er snudd, Lem har støtte i Vev, og optimismen er stor. Forandringen kan leses som et eksempel på hvor lett maktsituasjonen kan snu. Epp er imidlertid ikke lett å komme inn på, og det dystopiske hegemoniets stemme er fortssatt overdøvende. Epp leser videre, men konsentrasjonen avbrytes på en tilfeldig og lett måte:

---

<sup>32</sup> Karl Mannheim vurderer ”utopia” som ”precisely that complex of energies that work for change in society”, i motsetning til ”ideology”, som han vurderer (ut fra den marxistiske tradisjonen der ideologi betegnes som ”falsk bevissthet”) som ”the complex of energies acting to preserve and support the existing order of things” (Booker 1994a: 3).

Jeg ville ikke lese mer. Nei, for jeg hørte nemlig en flue i rommet, den første i år. Ikke begriper jeg hvor den kom fra, den våknet vel til liv et sted i kjøkkenkroken, kan jeg tenke meg. Den surret omkring i lampelyset, en slik overmodig liten frekkas av en flue, den surret omkring i et kort minutt og gikk rett i melken til Ili. Og da kom det over meg, ja en stemning, jeg vet ikke. Jeg grep tak i bordkanten og reiste meg så forsiktig, så forsiktig, ja steg ut av varmtvannsbaljen og lente meg frem mot henne. Ili, mumlet jeg. Ili, lille Ili. Ja, hvisket navnet hennes om igjen og om igjen, og strøk og strøk over de glinsende bladene hennes. (Jensen 2002: 115-116)

Epp ender med å bli stukket av planten sin Ili, og i rent sinne klipper han at blad av planten. Dette bladet tramper han i stykker, og han sammenligner det med å trampe på et dyr. Det interessante her er hvordan Epp kategorisk avviser Lems tilnærmelser – både i diskusjon og menneskelig samvær – ved at konsentrasjonen blir avbrutt fordi noe så ubetydelig som en flue kommer inn i rommet. Fluen kan sees som en analogi til Epps forhold til Lem. Lem er den surrende lyden som forstyrrer rapportskrivningen, tankerekken og de daglige gjøremålene. Fluen blir fanget av Ili, som Epp får en sterk følelse overfor idet hun har fanget fluen. På denne måten blir fluens skjebne hos Ili den skjebnen som venter konspiratører som Lem, men Ili har ikke kapasitet til å skape en relasjon til Epp, ettersom den er en plante, ikke et menneske. På samme måte kan ikke Epp skape mening i sin tilværelse der han er mer opptatt av overflatiske objekter, enn mellommenneskelige forhold. Samtidig er det umulig for Epp å nærme seg det ikke-menneskelige ved produksjonen som ved Ili, fordi det ikke finnes et felles grunnlag for kontakt. Problemet later til å ligge i at Epp som en mekanisk del av et produsjonsorientert samfunn, har mistet sine sosiale evner, og at kontakten med andre må etableres gjennom den samme forståelsen av objektene rundt ham, som han utviser i rapportene.

Epp er imidlertid ikke immun, noe som viser seg i at eggkokingen den påfølgende dagen går skeis. Epp klarer ikke å gjennomføre eggkokingen på samme måte som han gjorde innledningsvis i romanen, noe som kan tyde på at brevet fra Lem har gått mer inn på ham enn han vil innrømme i rapportene. Epp har også lengsler etter kontakt med andre mennesker, men som Eggen påpeker så er Epp redd. Grunnen til Epps frykt er at kontakt med andre mennesker på annet grunnlag enn de faglige og tekniske områdene Epp behersker, ville sette ham ut av sin vante rolle og den virkeligheten han strukturerer gjennom rapportene. Derfor søker Epp kontakt med de andre i boligblokken, men står standhaftig på sine egne premisser. Han er ikke klar for en tilværelse i feriesteder som Ajijik. Det er imidlertid mulig å bli hentet av styringsmaktene om man avviker fra normal atferd. Epp er inneforstått med dette, og venter på at de skal hente ham, slik de gjør med alle andre. En som blir hentet før tiden, og som kan sies å forårsake et blaff av opposisjon og revolt, er Ank, en mann i Epps korridor.

Ank har blitt gal, sier Epp, han kaster alle tingene sine ut av vinduet, så det havner på rullefortauet og fortsetter inn mot sentrum av Oblidor, mens han løper rundt i gangen og roper: ”Knel! Knel! Jeg er deg! De er oss! Hun er meg! Jeg er han! Hør! Hør! Jeg er deg! Knel! Knel!” (Jensen 2002: 109) Ifølge Epp tror Ank at han er MynkMynk. Det kommer tre menn og henter Ank, men selv etter at han har roet seg ned bryter han ut i et nytt utrop: ”Hør og lær! Jeg er deg! Knel! Knel!” (ibid.) Epp gjentar at Ank trodde han var MynkMynk, selv etter å ha blitt beroliget medisinsk. Dette opptrinnet viser til indoktrinering, hjernevask, og tap av identitet. Hvorvidt Anks atferd er en bevisst motstand kan diskuteres, men den skaper i hvert fall oppstyr. Anks utbrudd signaliserer utilfredshet og utålmodighet. I sine utbrudd viser Ank at han ser det meningsløse i samfunnets ordning. Ordningen i samfunnet gjør tilværelsen uutholdelig. Epp og naboene avskriver ham som gal. Verken Epp eller de andre er i stand til å ta inn over seg implikasjonene ved et slikt utbrudd, nemlig at noe er galt, ikke med Ank, men med hvordan de lever.

Anks oppførsel leder ikke til annet enn at han blir beroliget og hentet. De ser ham ikke igjen, og vet ikke hva som har skjedd med ham, men kan bare anta at han er sendt et sted fordi han ikke kunne leve i blokken deres lenger. I dette ligger det et overgrep fra overmaktens side, ved at ingen andres stemmer blir hørt. Ingen får uttale seg, og dermed får ingen lage sprekker i den virkeligheten de alle lever sammen i. Rancières *politikk* handler nettopp om å lage sprekker i det bildet av virkeligheten overmaktens distribuering av det sanselige har skapt. Epps rapporter mangler ikke antydninger til at dette kan skje, som for eksempel ved Lem og ved Ank. Saken er at Epp utviser en resignert og passivisert rolle i et samfunn som bygger på ytelse og nytteverdi, der utgatte deler av maskineriet ikke har noen verdi, men skal forgå stille og rolig.

En følge av episoden med Ank, er trusselen om at man vil bli tatt hånd om av styresmaktene dersom man ikke oppfører seg innenfor det normale. Menneskene i samfunnet kan få utfolde seg innenfor den rådende maktens rammer, men får ikke bevege seg utenfor deres kontroll. Navndegraderingen signaliserer også dette. I boken *Violence* (2009), deler Žižek inn vold i to hovedkategorier. Den første er den subjektive volden, som er den fysiske opplevde volden. Denne utøves enten av individ eller grupper. Den subjektive volden er overflatisk og tydelig synlig. Den andre typen vold, er den han kaller objektiv vold. Den objektive volden deles inn i symbolsk vold, som finnes i språket og dets former, og den systemiske volden, som oppstår som katastrofale konsekvenser av det glatte økonomiske og politiske systemet (Žižek 2009: 1). I sammenheng med Epp er det ingen grunn til å dvele ved

den subjektive volden, det er heller den symbolske og systemiske volden som er av interesse. Žižek omtaler trusselen om vold som like toneangivende som den fysiske volden i seg selv. Žižek bruker et eksempel fra Russland, der de adelige måtte flykte under trusselen om å bli tatt av dage eller satt i fengsel. En russisk adelsmann stiller spørsmålet: ”Hva har vi noen gang gjort?” (Žižek 2009: 8-9) Spørsmålet er ikke hva noen har gjort, men hva et brudd med den etablerte samfunnsordningen innebærer for individer og grupper. Adelsmannen har vært del av et system der han har hatt privilegier på bekostning av andre, men etter revolusjonen er dette snudd, og han får føle trusselen om vold på kroppen. På samme måte er beboerne i Epps blokk paralyisert av sosiologene, inspektørene, og det overvåkende systemet i sin helhet, fordi de vet hva som venter om de stiller spørsmål. Skulle de oppføre seg utenfor normalen, vil det gå med dem som med He eller Ank. Den sosiale virkeligheten er konstruert ut fra et ønske om kontroll, og denne konstruksjonen glatter over de sosiale forskjellene innad i systemet. Žižek mener at denne konstruksjonen av virkelighet, ikke klarer å inkludere det egentlig virkelige, fordi det overser antagonismer for å opprettholde produksjon og interaksjon. For Žižek handler dette om kapital, og han skriver at ”reality doesn’t matter, what matters is the situation of capital ...” (Žižek 2009: 11). Epps rapporter er bare ett individs bilde av samfunnet han er en del av. Ettersom Epp utviser stor lojalitet og tiltro til den dystopiske overmakten, er Epp sannsynligvis ikke til å stole på i sin positive, dog resignerte, fremstilling av det oblidorske samfunnet.

### 3.6 Oppsummering

Det fiktive universet i *Epp* konstrueres gjennom Epps rapportføring. Epp gir leseren innblikk i det oblidorske samfunnets oppbygning gjennom eksplisitt beskrivelse av dets utseende, og av den hierarkiske ordningen eksplisitt og implisitt gjennom beretninger om den sosiale ordningen. Det fiktive samfunnet i *Epp* kan leses som en allegorisk fremstilling av romanens samtidige samfunn i Norge. Teksten legger vekt på teknologiske og vitenskapelige fremskritt, og fremstiller igjen gjennom dette et effektivisert samfunn. Dette knytter teksten til science fiction-sjangeren. Samfunnsordningen som beskrives i *Epp* avslører mistro og konkurranse mellom menneskene i teksten. Skildringene av samfunnsforholdene sett som en allegori på tekstens samtid, fremmer kritikk av det samtidige samfunn.

Denne lesningen av *Epp* la vekt på hvordan tekstens samfunnskritikk kommer frem i uenighet mellom parter i samfunnet. Denne uenigheten er i Epps rapporter underminert, og det er i distansen Epp skaper til leseren i språkføringen, at leseren kan lete seg frem til



tekstens tematisering av negative forhold i sitt eget samfunn. Det er i misforholdet mellom Epps opplevelser og hans beskrivelse av dem – i ironien og parodien – at leseren kan innta den distanserte posisjonen som åpner for en kritisk vurdering. Denne baserer seg på leserens sammenligning av det fiktive samfunnet i romanen og sitt eget.og I forbindelse med dette innehar teksten et didaktisk trekk i form av en ”counter-lesson”, som fungerer som en advarsel.

Epps definerende og forflatende bruk av språket, etablerer den rådende – og mulig dystopiske – maktens språk i det fiktive universet i *Epp*. Ideologien lever gjennom Epp. Gjennom ham får overmakten være uforstyrret gjennom hele boken. Spesielt interessant, er at Epp selv tror han er immun. Han lever fullstendig i sin egen verden, der det er han som styrer, der det er han som tillegger og fratrukker objekter verdi og viktighet. Han bygger opp og bryter ned omgivelsene sine. Denne formen for følelse av kontroll utsier et dystopisk trekk ved *Epp*. Epp er det innesluttede og isolerte individ, tappet for forståelse og medmenneskelighet. Han er uten evne til å knytte seg til andre, og uten evne til å bygge en reell verden rundt seg uten rapportene. Fortapt i sine egne rapporter, finner han til slutt ingen annen måte å eksistere på enn å godta samfunnet som det er. Dette skjer rett og slett fordi den likegyldige holdningen til det rundt ham som han ikke kan kontrollere, fører til en resignasjon og stillstand han ikke kan bryte ut av. Illusjonen blir fullbyrdet i Epps avvisning av Lems brev fra Ajijik. Epp bukker dermed tilsynelatende under for den rådende maktens undertrykkelse og kontroll.

Lem representerer i romanen det motsatte av Epp, og kan dermed betraktes som motstanden i teksten. Gjennom Epps rapporter får denne motstanden etablere et implisitt motnarrativ, som fungerer som motstand i form av subversive ideer og drømmer. Følgelig kan Lem sies å representere en vilje til forandring, og kan leses som en utopisk impuls.

\*

Epp representerer Mannheims definisjon av ideologi, den bevarende kraften i samfunnet. Dermed opprettholder Epp systemet. Ethvert samfunn som undertrykker sine innbyggere vil på et eller annet tidspunkt oppleve sterk opposisjonell motstand, og eventuelt motstandskamp og opprør. Baccolini og Moylans fokus på motstridende parter innad i dystopiske verk, kan vise hvordan utopiske og dystopiske impulser driver denne motsetningen og kampen fremover. Epps skjebne kommer ikke klart frem i teksten, og en kan bare anta at livet som automasjonspensjonist ikke forandres. På denne måten kan *Epp* leses som en klassisk dystopi,

der leseren kastes inn i den dystopiske tilværelsen ved protagonisten, og trer ut av den uten at hovedpersonen har oppnådd en bedre tilværelse. Dette kan leses i tråd med 1960-tallets dystopiske sf-romaner, som Baccolini og Moylan kategoriserer som ”new maps of hell”.

På 1980-tallet ble skepsisen til den nye kapitalismen forsterket, og de litterære dystopiene ble gjerne enda tydeligere i å skildre aktuelle kamper mellom ulike grupperinger i samfunnet. Et emne innen stadig intensivering av dystopiens kritiske nedslagsfelt er språket. Hvem har eierskap til det, og hvem styrer meningsproduksjonen? I *Epp* (1965) er kampen om språket skildret implisitt, i Kjartan Fløgstads *Det 7. Klima* (1986) er derimot kampen om språket meget tydelig.

## 4. Analyse av Kjartan Fløgstads *Det 7. Klima* (1986)

### 4.1 Innledning

Fra Axel Jensens *Epp*, vil avhandlingen bevege seg ca tjue år frem i tid, til Kjartan Fløgstads *Det 7. Klima* (1986). Fokuset vil ligge på måten verket skaper en allegori på forfatterens og leserens samfunn, først og fremst gjennom fremmedgjøring. Utgangspunktet for å undersøke fremmedgjøringsgrepet i *Det 7. Klima*, vil også her være Suvins teorier om *estrangement* i science fiction-litteratur og litterære utopier. Romanen byr på utfordringer i lesningen av den, noe som har gjort at fremmedgjøringen i seg selv lettere kommer i fokus, enn hva den genererer – en distanse som kan åpne for kritikk av samfunnet. Foruten fremmedgjøringsgrepet, vil analysen av *Det 7. Klima* innebære en utforskning av dystopiske tendenser, blant annet belyst ved etableringen av motstand, i form av et narrativ/mot-narrativ. Dette fører igjen over til den samfunnskritiske funksjonen i teksten. *Det 7. Klimas* samfunnskritiske aspekter vil bli forsøkt belyst ved teori om hvordan kontroll over språket gir kontroll over virkelighetsoppfatning, og hvordan medier kan etablere (falsk?) bevissthet om fellesskap og samtidighet. Analysen er en utforskning av hvordan mening blir produsert for å fremme et bestemt syn. Den vil være en diskusjon om hvordan et sentralisert og totalitært meningsdiktatur kan kontrollere og undertrykke individet så vel som kollektivet

### 4.2 Innholdsreferat

*Det 7. Klima* handler først og fremst om andregenerasjonsinnvandreren Salim Mahmood. Salim er forfatter og oversetter. Hans arbeid og virke strekker seg fra arbeid med oversettelser av bruksanvisninger, turnéarbeid med dj-en Kelly MacGuffin, forfatter av ymse prosa, tekstforfatter til reality-tv-serien "Hotellet" og systemarbeider i dataturet, blant enda andre gjøremål. Salim fremstilles som en solidarisk og engasjert person, men uten politisk eller ideologisk overbevisning. Salim er innbygger i Media Thule, et land langt mot nord som styres av dataturet – et totalitært regime som først og fremst utøver makt gjennom å sensurere meninger og ytringer. For Salim er meningen og ytringen grunnleggende for livet, med andre ord peker det mot en kamp for ytringsfrihet. Salim er imidlertid innblandet både i å skape zak

og sak<sup>33</sup>; han både arbeider for dataturet, og vil gjøre motstand. Engasjementet er imidlertid ikke til å ta feil av, og han lengter etter å skape noe som gir mening. Salim Mahmood og Ditleif Scheel, hans venn og makker, blir hyret inn av transpsykiater og dr. philos. Klaus Rieding og språkforskeren Robinsohn Freitag, for å starte en motstandsmaskin mot dataturet. Scheel og Mahmoods oppgave blir å skape et system som kan reversere dataturets propagandafunksjon, for å forstyrre generalsystemer Oerekjarveflaatas monopol på meningsproduksjonen. Dataturets dekonstruksjon og gjenoppbygging får en motsats gjennom Scheel og Mahmoods arbeid med dadamaskinen. Denne kan omforme de allerede sensurerte ytringene og meningene dataturet sender ut. Dadamaskinen er en del av dataturet, men Scheels erfaringer med lyd og bilde, og Mahmoods erfaringer med tekst, gjør at disse to kan bruke maskinen til å motarbeide dataturets forflatning og tilpasning av de ytringene dataturet har konstruert til å passe inn i Media Thules krav til publiserte meninger (Fløgstad 2003: 203-211). Tidlig i verket blir kampen Mahmood og Scheel hyres inn i, tematisert gjennom linjene: ”Alle teikn er ideologiske. Og ordet er sjølve det ideologiske teiknet. Det er rein ideologi” (Fløgstad 2003: 34). Dette innebærer både at den meningsproduksjonen som blir påført undersåttene er ideologisk, og at ordet brukt i en motstandskamp vil være ideologisk ladet, fordi det ikke kan unnsnippe ideologisk innhold. Dataturet når sin ende omkring 2050:

I denne situasjonen, då makta sjølv var i ferd med å bli utdeleggjort, var det som vi veit at dataturet under leiing av generalsystemerar Oerekjaervflaata og Natraj K etter råd frå blant andre Klaus Rieding løyste seg sjølv opp, og kalte på tekstprodusentane, med Salim Mahmood i spissen, i ein siste fortvila freistnad på å gjenreisa samfunnsmotsetninganes Store Maskin, det den programmerer, det som programmerer, det som programmerer den, det som bryt inn og ut av programmet. Fjernsynsprogrammet for i morgon, alle politiske program og computerprogram fall saman i eit altomfattande dadaprogram. ’Dei søkte konsens, og oppnådde nonsens,’ var Klaus Riedings kaustiske kommentar til overgangen frå dataturet til dadaturet som styreform. (Fløgstad 2003: 349)

På siden før står det at ”Ved midten av hundreåret [2000-tallet] sto det derfor klart for alle som ville sjå på mediabildet at diktaturet hadde overlevd seg sjølv som styreform, og at dataturet like eins hadde utspelt si makt” (Fløgstad 2003: 348). Salims kamp mot ett meningsdiktatur ender altså i et nytt diktatur, der mening er brutt ned til det meningsløse; de har gått fra data til dada. Salim dør også mot slutten av romanen, og kampen mot dataturet antydes å ha vært forgjeves.

---

<sup>33</sup> Fløgstad benytter seg av prefikset –zak, hentet fra muzak, som betegner lett og ledig musikk, også populært kalt taffelmusikk eller heismusikk. Zak betegner det innholdstomme, det glatte og overflatiske, i motsetning til sak. I *Det 7. Klima* blir –zak benyttet om nyheter, musikk og litteratur: newzak, muzak og litteratuzak.

## 4.3 Undersøkelse av dystopiske trekk

### 4.3.1 Etableringen av det alternative universet Media Thule

Arild Linnebergs essay ”Det kritiske klimaet i Media Thule” (1987)<sup>34</sup>, kan fungere som inngang til verket. Linneberg tar for seg romanens resepsjon i mediene da den ble utgitt i 1986. I essayet vektlegger Linneberg hvordan romanteksten tar i bruk grep for å motivere fremmedgjøring – det Suvin kaller *estrangement*. Linneberg skriver i essayet om hvordan romanens formål er å bryte med forventningene til romanen som kunstform. Det inneholder et fiktivt brev fra Viktor Sjklovskij, der Sjklovskij omtaler nødvendigheten av kunstgrep i romankunsten:

Er det noe jeg har vært opptatt av, så er det dette; at en kunstner *må 'motivere' de kunstgrepene han anvender* i verket. Han må vise dem fram, *blottlegge* dem for leserne! Jo mer et verk bryter med lesernes forutsetninger (det Roman kaller koder), jo mer nødvendig er det at han motiverer virkemidlene sine. (...) Denne forfatteren motiverer jo sine grep til overmål. Til og med bokas hovedperson, Salim Mahmood, er pr. definisjon en sånn motivering: Salim Mahmood er ikke et levende menneske, men et kunstgrep! Salim Mahmood er den estetiske sannsynliggjøringa av strukturprinsippet i verket; *prijom ostranije*, fremmedgjøringsgrepet. Salim Mahmood er en synsvinkel, han er den fremmede som betrakter livet i Media Thule. (Linneberg 1994: 54-55)

Slik kan det fremmede perspektivet etablert gjennom hovedpersonen Salim Mahmood forstås som en synsvinkel og en lese måte. Linneberg har i essayet tatt for seg de samtidige negative kritikkene *Det 7. Klima* ble møtt med i dagspressen, og hvordan de overså verkets virkelige innhold - fordi de ikke skjønnte kunsten - noe Linneberg i essayet poengterer med at romanen er ”*intendert 'ikke-kunst'*” (Linneberg 1994: 53). Romanen inneholder en desautomatisering av forholdene, et begrep Linneberg benytter i essayet for å beskrive oppbrytningen av lesningen; den går ikke automatisk eller av seg selv: ”[L]eseren [vil] alltid måtte forsøke å enhetliggjøre de ulike nivåene og elementene i verket, og han vil ofte få en sterk følelse av å være desorientert dersom det er vanskelig å finne fram til verkets mening, til verkets ’intensjon’” (ibid.). Følgen av det desautomatiserende, er at verket ”motvirker de konvensjonelle oppfatningene av virkeligheten” (Linneberg 1994: 52). Innad i verket foregår en kamp i handlingen om meningsproduksjonen gjennom en kamp om eierskap til språket, samtidig fungerer romanen som motstand mot sine omgivelser og sin samtidighet. Verkets allegori over leserens samfunn, baserer seg på forholdet mellom produksjon av informasjon og distribueringen av den.

---

<sup>34</sup> Publisert første gang i ”Samtiden” 1/87.

Noe av det første leseren møter i Fløgstads sammensatte og komplekse roman, er en utfordrende introduksjon. Det første leseren møter idet denne åpner boken, er arabisk skrift. Fløgstad motvirker på denne måten forventningen om en typisk norsk roman, ved å bruke fremmede tegn. Intensjonen bak dette kan være at verket allerede før selve romanteksten har begynt, skal virke fremmed for leseren (som man må anta for Fløgstad vil være en norskspråklig leser), og at denne fremmedgjøringen er et grep Fløgstad benytter for å bryte ned forventningen om det typisk norske. Grepet bryter også ned forventningen om en stilistisk og tematisk ”ren” roman, eller forventningen om å bli fortalt en ”populærbiografisk” historie, for å låne et ord fra Linnebergs essay.

De to neste sidene er et kart over Europa, der verden er snudd opp ned. Nord er sør og sør er nord, vest er øst og øst er vest. Kartet er etter al-Idriss fra 1154. Ifølge den gitte informasjonen om kartet, heter det at dette gjengir: ”Nord-Europa (første, andre og tredje del av det fjerde, femte, sjette og sjuande klima)” (Fløgstad 2003: 4). Allerede før teksten begynner, har Fløgstad skapt en omveltning. De fleste vil kjenne igjen Europa til tross for speilvendingen og at det er snudd på hodet. Allerede her skjer det en forskyvning av det kjente ut i det ukjente. Fløgstad oppnår allerede på de første sidene å etablere det Suvin kaller *estrangement* eller fremmedgjøring. Dette stedet er et sted på kartet som ikke eksisterer, eller det vil si, stedet eksisterer, men verket inneholder en forvridning av det hele. Dette stedet, Media Thule, er et sted med sterke referanser til det nordiske sosialdemokratiske samfunn. Samtidig advares og orienteres leseren om det som er annerledes. Dette kan sees som en motivasjon av det fremmedgjørende grep Fløgstad benytter seg av i romanen. Situasjonen illustrerer Suvins tanke om et ”this-worldly other world”.<sup>35</sup> Verdenen som etableres i teksten er et mulig-umulig sted<sup>36</sup>, noe leseren kan relatere til, men som likevel ikke eksisterer.

I *Det 7. Klima* kastes leseren inn i det fiktive universet fra første stund, noe Baccolini og Moylan omtaler som typisk for senere sf og dystopisk litteratur. Bruken av en forteller som er ”always already” i den dystopiske verdenen, innebærer at leseren også vil være alltid-allerede inne i denne verdenen.<sup>37</sup> Forskjellen fra *Epp*, der leseren møter det oblidorske

---

<sup>35</sup> Som nevnt ovenfor, i avhandlingens teorikapittel, skriver Suvin i *Metamorphoses* (1979) om etableringen av et fremmed univers i den litterære utopien: ”Utopia is an Other World immanent in the world of human endeavor, dominion, and hypothetic possibility – and not transcendental in a religious sense. It is a nonexistent country on the map of *this* globe, a ‘this-worldly other world’” (Suvin 1979: 42).

<sup>36</sup> Suvin omtaler også dette i *Metamorphoses* (1979) for å skille mellom religiøs utopi og litterær utopi: ”what is empirically possible is felt as axiologically impossible; it should not be possible – utopia is a possible impossible” (Suvin 1979: 43).

<sup>37</sup> Som sitert i kapittelet om Jensens *Epp*: ”As in a great deal of sf, the protagonist (and the reader) is always already *in* the world in question, unreflectively immersed in the society” (Baccolini & Moylan 2003: 5).

universet gjennom Epps rapporter, er at *Det 7. Klima* ikke er skrevet i førsteperson. Tredjepersonsberetningen gir flere bevissthetsnivåer, og forfatteren av teksten kan blande seg inn i historien ved å gjengi og kommentere. Dette etablerer en distanse mellom forfatter og tekst. Forut for selve romanen, møter leseren et forord, der tekstens autentisitet blir problematisert. Hvem forfatteren av forordet er, kommer ikke tydelig frem, men at vedkommende påberoper seg en sannhetsgestalt, er ikke til å komme utenom. Ifølge forordet er teksten verken en innføring i Salim Mahmoods forfatterskap, eller en biografi om Mahmood; det er snarere et stykke tekst som ”har tatt sikte på å festa til arket det flyktige som likevel kan visa seg å ha varig verdi” (Fløgstad 2003: 7). Forordet retter takk til en rekke navn som også er vesentlige personer i romanen, og som har bidratt til å hjelpe til med tekstens tilblivelse og de som har kjempet imot (Fløgstad 2003: 9-10). Ved å blande romansjangeren med biografisjangeren, undermineres tekstens verdi som fortelling, mens den tillegges en dimensjon av virkelighet. Sjangerblandingen virker på den måten at teksten får flere sider ved seg enn å være en fiktiv fortelling om en person ved navn Salim Mahmood. Når teksten påberoper seg sannhet kan det forstås som en måte å tydeliggjøre tekstens kobling til leserens og forfatterens egen virkelighet, fordi verkets innhold ikke skal leses bokstavelig, men forstås som et bilde på samfunnsmessige forhold i den virkelige verden. Dette tydeliggjøres også ved at forfatteren skriver følgende:

I dag veit vi at all observasjon er innprenta med teori. Observatøren er sjølv objekt for det objektet han observerer, emne for det emnet han emnar på. At eg sjølv har blitt tema for det temaet denne boka tematiserer, er eg heilt på det reine med. Eg har blitt endå ein av Mahmoods romanfigurar. (Fløgstad 2003: 7)

Dette kan leses som et uttrykk for at Fløgstad visker ut skillet mellom fiksjon og virkelighet – teksten inneholder sannhet, men på en fordreid måte.<sup>38</sup> Observatøren er selv objekt, og utleverer og avslører seg selv gjennom teksten. Ved å gjøre leseren oppmerksom på at forfatteren bevisst blir en del av verket, blir verket selvrefleksivt. Fløgstad tematiserer dermed forutsetninger og forventninger både hos seg selv og hos leseren. Forfatterstemmen motiverer

---

<sup>38</sup> Forfatterstemmen viser her et forbehold om at han selv ikke kan stå for en objektiv gjengivelse av hendelser, fordi de vil avsløre ham selv. Dermed kan en oppfatte det som at han er bevisst sin egen strukturering av virkeligheten. Bevisstheten omkring dette forholdet står i motsetning til Epps strukturering av virkeligheten i det foregående analysekapittelet, og kan forstås som en bevisst vinkling på Žižeks eksempel fra *Mapping Ideology* (1994), der forskjellige landsbyboere tegner forskjellige kart over den samme landsbyen, basert på deres sosiale posisjon og geografiske plassering i denne (Žižek 1994: 25-26). Forfatteren av teksten antyder samtidig misforholdet mellom virkeligheten og gjengivelsen av den i språket. Følgelig inneholder utsnittet også en bevisstgjøring av fiksjonens mulighet til å avsløre gjennom fordreining, som også står sentralt hos Žižek: ”[D]istortion and/or dissimulation is in itself revealing: what emerges via distortions of the accurate representation of reality is the real – that is, the trauma around which social reality is structured” (Žižek 1994: 26).

og etablerer her desautomatiseringen og fremmedgjøringen. Leseren blir gitt følelsen av at dette ikke er en fiktiv historie på den tradisjonelle måten, der tilhøreren eller leseren står utenfor; det er en oppfordring om å trenge inn i teksten og inn i temaene romanen vil ta opp. Forordet kan sees som en nedbygging av barrieren mellom tekst og leser. Dette åpner for dialog mellom leser og tekst.<sup>39</sup> Forordet, som for øvrig også består av en karakterliste, forbereder leseren på hva som kommer, og gir et hint om hvordan teksten skal leses. Følgelig fungerer forordet som en manual til verket – en invitasjon til lesemåte ved en direkte leserhenvendelse. Rett forut for forordet er det plassert et dikt med samme funksjon:

Gå til kampstaden  
 Fast overtydd om sigeren  
 Og du vil komma heim  
 Utan ei skramme  
 Kast deg uti striden  
 Med det faste forsettet å døy  
 Og du skal berga livet  
 Ønsk å overleva  
 Og du skal sikkert døy  
 Forlet du heimen  
 Viss på aldri meir å sjå den  
 Vil du venda trygt attende  
 Har du tanke på å komma att  
 Kjem du aldri heim  
 (Fløgstad 2003: 5)

Diktet, av samurai-kapteinen Uesugi Kenshin, fra det 16. århundre, er et kampdikt som oppfordrer leseren om å gå til kamp overbevist om seier, hensynsløst og uten håp om å overleve. Er man sikker på å dø, skal man overleve. Ønsker man å overleve vil man gå bort. Diktet tematiserer romanens ytre handling. Salim kjemper en kamp mot dataturet og undertrykkingen av mening og ytring. Han går hensynsløst og uselvvisk til kamp, og virker uredd i vissheten om at dette kan ta hans liv. Samtidig foregriper diktet handlingen i romanen. Salim Mahmood dør mot slutten av romanen, etter en hard og lang strid mot dataturet. Følgelig kan diktet leses som en epigraf. Diktet antyder tekstens tematikk, men holder fortsatt skjult hva selve kampens tema er. Diktet har både en introduksjonsfunksjon og en kommentarfunksjon. Diktet kan imidlertid også leses som en advarsel eller oppmuntring til leseren, alt ettersom. Romanteksten i seg selv er en utfordring, og *Det 7. Klima* må kjempes

---

<sup>39</sup> Darko Suvin omtaler som ovenfor nevnt forholdet mellom den utopiske teksten og leseren, der han fremsetter utopien som en filosofisk metode til diskusjon heller enn en tilstand: "[Utopia] cannot be realized or not realized – it can only be applied. That application is, however, as important as it has been claimed that the realization of utopia is: without it man is truly alienated or one-dimensional. But to apply a literary text means first of all (wherever it may later lead) to read as a dramatic dialogue with the reader" (Suvin 1979: 52).



med. Fløgstad opererer på flere nivå, og aktualiserer tekstens kamp utad like mye som han tematiserer kampen innenfor teksten.

### 4.3.2 Dataturet og dadamaskinen

Dataturet er som ovenfor nevnt en språkomformingsmaskin, som omformer ytringer i samfunnet Media Thule til politisk korrekte ytringer og meninger:

Mange vil venteleg ha innvendingar mot å bruka uttrykket sensur i denne samanhengen. Dei kan spare forarginga si til seinare og meir verdige høve. For same korleis ein enn snur og vender på det, står det fast at under dei siste åra av dataturet blei alle tekstar som skulle trykkast og mangfaldiggjerast utsette ikkje berre for ortografiske inngrep, men også for ein hardhendt såkalla Lix-test, ein leseleghetsprøve der det gjeld å ha så få og korte ord som råd mellom kvart punktum. Då manuskriptet til [Mahmoods] Ringvirkningar låg føre, var den offisielle grensa satt til maksimum fem ord i kvar setning, noko som var vakkert i samsvar med norma i avisenes tabloidprosa (som var den einaste teksttypen den politiske makteliten på det tidspunkt klarte å trenga gjennom). Av desse fem kostesame orda kunne det eine vera på to eller i verste fall tre stavingar, dersom det førekom i kulturvedlegga i søndagsutgåvene. Resten blei sett på som overflødige skriftfrynser og skore bort med hard hand, til det samsvarte med norma for god konsumprosa (som igjen blei lagt til grunn for utrekning av den såkalla konsumprosaindeksen). (Fløgstad 2003: 70-71)

Dataturet er en styreform som går ut på at det er fremstillingsteknikkene som er makt: ”Media – gjennomsnittet, midtalet, midtlinja – blei makta. Og framstillingsteknikkane i media blei opphøgde til sjølve den politiske makt” (Fløgstad 2003: 302). Dataturet er et ordspill på ”data” og ”diktatur”, og er i sin maktutøvelse et totalitært regime. Dataturet er konsentrert om meningsproduksjonen, og ikke om den politiske makten i et materialistisk henseende.

Gjennom kontrollen av ordet og meningen, fester dataturet grepet om makten. Sensuren i Media Thule – som sikter inn mot å omskape all tekst til ”konsumprosa” – er rettet mot en tømning av innhold, og to- og tre-stavelser ord, som jo kun er tillatt i kulturvedlegg i tabloidavisenes søndagsutgaver. Denne forflatningen styrer hva som blir publisert, og Salim Mahmood er tydeligvis ikke i det gode selskap: ”Salim Mahmoods skrifter var av dei som scora aller lågast på Lix-testen. Igjen kan den islamske hangen til forsiring og ornamentering vera ei forklaring” (Fløgstad 2003: 71). Media Thule blir fremstilt som et samfunn uten forståelse for forsiring og ornamentering. Ved at Salim sensureres, gjøres det plass for en kritikk av norsk litterær tradisjon; den er navlebeskuende og redd for det som er annerledes. Det at dataturet er maskinstyrt, utelukker også det menneskelige – det varme og naturlige – slik at det kalde, automatiske og maskinelle får fritt leide. Dette etablerer også en misantropisk tilstand. Sensuren dataturet står for, reduserer ikke bare tekst, men også mennesket. Verden forenkles og forflates, til mennesket ikke lenger har dybde, og er redusert til å bare være mottager for ferdige meninger og holdninger, hvilket i Media Thules datatur

innebærer at alle blir storkonsumenter. Dataturets oppgave er å holde tilbake, irettesette og stoppe det av skrift som beveger seg for langt utenfor det enkle. Sensureringen retter seg først og fremst mot den frie diktning:

Diktefridommen, fridommen til å tala sanning ved å lyga, ved å overdriva, deformera, spotta, feira og skriftfesta, vraka og velja, fortella ved å forteia, har aldri fått status som ein grunnleggande menneskerett og blitt tatt med i menneskerettfråsegnene på linje med yringsfridommen, retten til arbeid, tankefridommen og trykkefridommen. Dagen før Mahmood såg seg nøydd til å gå i dekning, og fekk full pressedekning av forsvinningsnummeret sitt, blei han innkalt til rikssystemerar Oerekjaervflaatas nyleg dekreterte ministerium for muzak, newzak og litteratuzak. Her blei Salim møtt med klagemål om å ha røpt litterære løyndommar som kunne truga grunnleggande mediainteresser. Deretter blei han i utsøkt høflege, men utvetydige vendingar invitert til å interessera seg for heilt andre emne enn sin vidare forfattarskap. (Fløgstad 2003: 304-305)

Salim forbys å publisere tekst, men: ”Det var berre fordi utviklinga blei så katastrofal og hendingane så opprørande at Salim Mahmood og fleire med han til slutt såg seg tvinga til å formulera eigne oppfatningar” (Fløgstad 2003: 307).

Motsvaret til Oerekjaervflaatas datatur, er dadamaskinen. Denne blir som kjent til i et samarbeid mellom Salim Mahmood, Ditleif Scheel, Robinsohn Freitag og Klaus Rieding. I motsetning til datamaskinen dataturet benytter seg av, som først dekonstruerer og så rekonstruerer ytringer og meninger, bryter dadamaskinen ytringene og setningene ned til det meningsløse, (Klaus Rieding til Salim Mahmood):

’Vi treng eit språk, eit vanleg kaotisk kvardagsspråk som er villig til å utsetta seg for totaløydelegging, som er villig til å risikera alt, villig til å gi alle logiske, syntaktiske og grammatikalske strukturar på båten. Ditt. Og ein som kan det med dadamaskinen reint praktisk. Du. Ein som kan kombinera røynselene frå lingvistikkens atomspalting av fonemet med dekomponeringa av musemet i eit moderne lydstudio. Du og Ditleif. Og legga fram resultatet i populær og lett tilgjengeleg form.’

’Vitsen er altså å øydelegga historia?’

’Vitsen er at historia ikkje skal henga saman, fordi vitsen ikkje ligg i historia, men i historiene.’

’Gå frå DATA til DADA altså?’

’Gjennom barnespråket og afasien.’ (Fløgstad 2003: 209)

Dadamaskinen er en maskin som bryter mening ned til det meningsløse, for at det skal kunne bygges opp nye meninger igjen. Den er både en dekonstruksjons- og konstruksjonsmaskin.<sup>40</sup> Dessverre for Salim Mahmood og hans medsammensvorne ender kampen mot dataturet i opprettelsen av dadaturet: ”Demokrati eller demonkrati eller democrazy? Diktatur eller datatur eller datakrati? Prosatur eller dadatur eller dadakrati? Diktokrat? Demokratur?

---

<sup>40</sup> Dekonstruksjon står også sentralt videre i verket, blant annet representeres dekonstruksjonen gjennom karakteren Mauno: ”Mauno Rajamaa – finsk statsborgar som både har vore sjømann, oljearbeidar, skraphandlar og dekonstruktør” (Fløgstad 2003: 11). Ved å plassere en dekonstruktør tidlig i teksten antyder Fløgstad en nedbrytning innad i teksten, noe som gjør at teksten stiller seg lagelig til for hogg – nesten som om teksten med vilje plasserer seg i en sårbar posisjon.

Dadokratur?” (Fløgstad 2003: 350) I disse linjene skilles det ikke lenger mellom de ulike styreformene. Ordblandingene og leken med ordene medfører at de lar seg ramse opp som om ordene utgjorde en enkel barneregule. I en slik ordlek trekker Fløgstad det alvorlige og høye ned til det latterlige og lave. Gjennom disse linjene flates forskjellene ut, og det blir et sammensurium som kan tilsi at det er det samme hva som kommer – det er ingen forskjell. Ved å sette ord som betegner styre og samfunnsordninger etter hverandre på denne måten, og ved å ta ordene fra hverandre og sette dem sammen igjen, mister ordene i seg selv betydning. Dermed rettes fokuset mot at språket er konstruert, og et sted må det ligge en mening bak – en intensjon. Dette betyr ikke bare at den meningsproduksjonen styresmaktene påfører undersåttene er ideologisk, men også at ordet brukt i en motstandskamp vil være ideologisk ladet. I denne forbindelse kan Slavoj Žižeks teorier om forholdet mellom virkeligheten, ”the real”, og betegningen av den, ”reality” være til hjelp.<sup>41</sup>

Ifølge Žižek finnes det et element som alltid vil gå tapt i representasjonen av virkeligheten, og det tapte kaller Žižek for ”spectre” – en tapt enhet. Žižek tar i bruk Lacan for å forklare hvordan ”the real” aldri fullt ut kan representeres gjennom symboler og tegn:

Why, then, is there no reality without the spectre? Lacan provides a precise answer to this question: (what we experience as) reality is not the ‘thing itself’, it is always-already symbolized, constituted, structured by symbolic mechanisms – and the problem resides in the fact that symbolization ultimately fails, that it never succeeds in fully ‘covering’ the real, that it always involves some unsettled, unredeemed symbolic debt. (Žižek 1994: 21)

Hovedpoenget her er at den representasjonen og tilleggingen av verdi som skjer gjennom språksymboler, inneholder føringer og ideologisk kraft.<sup>42</sup> Virkeligheten kan aldri fullt ut gjengis gjennom symboler, og det tapte i denne sammenhengen forblir skjult bak tillagte verdier gjennom symboliseringen. Fløgstad tematiserer som nevnt tidlig i verket språkets iboende ideologiske egenskaper ved å betegne ordet som det ideologiske tegnet (Fløgstad 2003: 34). Ideologi i denne sammenhengen kan fortolkes som en bevarende kraft – et undertrykkende og pålagt system av virkelighetsoppfatning – ettersom oppfatningen og struktureringen av verden dermed er pålagt føringer i betegningen av virkeligheten, dette fordi man har kontroll over språket. For Žižek handler det om at språket skjuler en virkelighet i symboliseringen av det egentlige. Språket i seg selv *er ikke* virkeligheten – det er en

---

<sup>41</sup> Žižeks teori om ”reality” og ”the real” ble kort gjort rede for ovenfor, i teorikapittelets avsnitt ”Ideologi”.

<sup>42</sup> I forhold til ideologi, og bruken av språket i ideologisk kamp, kan et sitat fra Žižek gi et bilde av dobbeltheten i kampen: ”When some procedure is denounced as ‘ideological *par excellence*’, one can be sure that its inversion is no less ideological” (Žižek 1994: 4).

tilnærming til den. Det som virker tilfeldig, er dermed igangsatt av indre nødvendigheter.<sup>43</sup> For å forstå ideologien, må det indre frem i lyset. Denne nødvendigheten springer ikke ut av moralsk overbevisning, men av behov. Fredric Jameson sier at: "[I]deological commitment is not first and foremost a matter of moral choice but of the taking of sides in a struggle between embattled groups" (Jameson 1982: 290). Jameson påpeker at det er "the class enemy" motstanden og ideologien blir rettet mot. I et datatur, eller et dadatur for den saks skyld, vil det være de makthavende som besitter muligheten til å sensurere, som vil være klassefienden for de som ikke kan ytre sine meninger. Klassene, for å bruke marxistisk terminologi, blir i denne sammenhengen definert ut ifra mulighet og rett til ytring.

På samme måte som "reality" er en fordreining av "the real", står dataturet for en fordreining av virkeligheten i *Det 7. Klimas* univers. Språket blir redusert, og ytringene blir forflatet gjennom Lix-testen som gjennomføres av Dataturet. Kampen om ordet er basert på betegnerens mulighet til å bestemme og definere det betegnede. Žižek søker i *Mapping Ideology* en ekstraideologisk posisjon – et utgangspunkt fritt for ideologi. I *Det 7. Klima* synes dette umulig, ettersom ordet er selve det ideologiske tegnet. Kampen mot den rådende ideologien kan imidlertid fortsatt utkjempe, selv om motstanden ikke i noen mindre grad er ideologisk ladet. Å forsøke å bryte ned det definerende språket dataturet produserer til dada, kan leses som et forsøk på å nå en ideologifri posisjon, ettersom posisjonen dadamaskinen kan gi, vil være fri for føringer fra en definerende makt. Žižek vil fylle det ideologitomme rommet med en antagonisme som er evig. Denne antagonismen er klassekamp. Klassekampen kan ikke inntas fordi den da vil bli fylt med ideologi, skriver Žižek, men en forvrenging av den symbolske virkeligheten i "reality" kan åpne opp for at antagonismen får spillerom. For Salim og hans medarbeidere eksisterer denne klassekampen i det man kan kalle et meningshierarki. Skal antagonismen være ideologifri, må forholdene i antagonismen avsløres. Dette kan gjøres gjennom fiksjonens løgn og forvridning. Gjennom fiksjon og løgn kan antagonismen få spillerom; da kan et ideologifritt sted åpne seg, og det man opplever som ideologi kan avsløres (Žižek 1994: 25).<sup>44</sup> Motstanden i *Det 7. Klima* oppstår ikke som en

---

<sup>43</sup> Žižek skriver i *Mapping Ideology*: "[I]deology is the exact opposite of internalization of the external contingency: it resides in the externalization of the result of an inner necessity, and the task of the critique of ideology here is precisely to discern the hidden necessity in what appears as a mere contingency" (Žižek 1994: 4).

<sup>44</sup> Žižek skriver om klassekamp og betegnelsen av virkeligheten at: "The question of the suitability of the term 'class struggle' to designate today's dominant form of antagonism is secondary here, it concerns concrete social analysis; what matters is that the very constitution of social reality involves the 'primordial repression' of an antagonism, so that the ultimate support of the critique of ideology – the extra-ideological point of reference that authorizes us to denounce the content of our immediate experience as 'ideological' – is not 'reality' but the

kamp for universal rettferdighet, eller som en kamp mellom det gode og det onde. Det er en undertrykket og kneblet part som gjør motstand, fordi denne parten forstår at den blir utnyttet. I romanen blir Salim Mahmood tilbudt et annet virke enn forfattervirksomheten, noe han avslår. Dermed blir han en fiende av systemet og av generalsystemer Oerekjarveflaata, og han forbyr å publisere flere tekster. Det er i denne hendelsen at ”Forbudet blir bodskapen” (Fløgstad 2003: 306). Salim finner det heretter nødvendig på grunn av omstendighetene ”å formulera egne oppfatninger” (Fløgstad 2003: 307). Nødvendigheten av motstand kommer frem gjennom kampen om meningsproduksjonen. ”Dataturet” representerer en virkelighetsfremstilling styrt av et knippe mennesker med en agenda. For Salim og hans kumpaner blir det nødvendig å yte motstand mot meningstyranniet, og dette kan bare gjøres gjennom en gjenerobring av språket og meningsproduksjonen, som altså skjer i Klaus Riedings og Robinsohn Freitags engasjering av Mahmood og Scheel i arbeidet med dadamaskinen.

Dette kan knyttes til romanens performativitet. Verket etablerer en allegori på leserens og forfatterens virkelighet ved å fordreie virkeligheten de lever i. Allegorien vendes imidlertid mot verket selv, og handler like mye om sin egen tilblivelse og eksistens som den tegner en allegori på sitt samtidige samfunn. Dermed får performativiteten en dobbelthet. På den ene siden blir romanens funksjon som dekonstruksjon og konstruksjon av språket, selv påført gjennom tekstens tema. Motstandskampen i teksten er en handling mot produksjon av mening, og dermed mot seg selv. På den andre siden utøver romanen kritikk av den samtidige litterære produksjonen, først og fremst ved å betegne den som litteraturzak. Følgelig etableres det en kobling mellom motstandskampen som uttrykkes konstativt i tekstens handling, og tekstens performative side. Forfatterens tematisering av seg selv som objekt i teksten, fører til at leseren blir gitt den samme kritiske posisjonen som etableres gjennom dadamaskinen, og dennes metoder og muligheter kan brukes i lesningen, og til vurdering av annen litterær produksjon i samtiden. Ved å påføre seg selv dekonstruksjonen, kan verket fremme en posisjon som forsøker å nå det ideologifrie, der påførte meninger ikke eksisterer. Det eneste som står igjen er det nedbruttet språket i form av et dadaspråk.

Romanens forvrenging av leserens samfunn, skjer gjennom det Linneberg kaller desautomatiserende og fremmedgjørende. Ved å bryte med leserens forventninger i møte med det som kalles en roman, blir romanteksten en motstander – en motstander leseren må kjempe

---

’repressed’ real of antagonism” (Žižek 1994: 25). På denne måten er antagonismen og alt det den innebærer i gjengivelsen av virkeligheten, betegnende for hva som virkelig finnes, det ”reality” ikke kan gjengi av ”the real”.

med og hale mening ut av. At leseren må tolke verket selv, er ikke enestående, men det er derimot tekstens måte å forvirre leseren på. Fløgstads bruk av marxistisk teori, dadaismereferanser, språkteori og navn som ligner kjente kunstnere og andre kulturpersonligheter, fører til at verket inneholder halsbrekkende mengder informasjon, samtidig som betydningen av denne informasjonen forblir uklar. Forvirring og kaos er romantekstens prosjekt, både innad i teksten og utad. Dette poengteres i teksten når Salim og Ditleif møter Robinsohn og Klaus (Fløgstad 2003: 209). I dette møtet tematiseres også en funksjon ved romanen. Teksten avskriver på den ene siden sin egen fortelling, på den andre siden fremmer den et budskap. Først og fremst ser det ut til at romanens motstander er det som i romanteksten omtales som ”konsumprosa”, eller ”viewzak”, samlebetegnelsen for litteratuzak, muzak og newzak. Romanen er et forsøk på å skape debatt rundt seg selv – en debatt med sine omgivelser. Dette skjer gjennom kritikken av det som ligger rundt, det vil si samfunnet den blir gitt ut i. Selv om det kan hende anmelderne ikke forstår konseptet med romanen, forstår de sannsynligvis kritikken godt nok – en kritikk som forulemper de som bedriver litterært arbeid i Norge. Allegorien på det norske samfunnet anno 1986 er et forsøk på å si noe om hvordan samfunnets intellektuelle bruker tiden. Om Nationaltheatret i Oslo står følgende å lese: ”[F]ramom det nasjonale teatret, der det kompromisslaust og utan opphald blei spela stykke som berre kunne tena til ein einaste ting, og det var å gi eit desorientert publikum påskot til å ta seg sjølv høgtidleg” (Fløgstad 2003: 108). Det er ingen dybde selv i de litterære kretser, bare selvhøytidelighet og statusjag.

*Det 7. Klima* kan med dette oppfattes som en kritikk av den norske intelligentsiaen – den meningsproduserende eliten. Verket møtte motstand da det kom ut. Linneberg skriver om virkelighetens kjappfotklubb<sup>45</sup>, som mener Fløgstad har mistet interessen for den virkelige verden, noe Linneberg besvarer på følgende måte: ”Jeg må tilstå at jeg nå begynte å miste interessen for virkeligheten, for kjappfotkameratenes verden. For jeg kjente meg mindre igjen i den enn de kjente seg igjen i *Det 7. Klima*, og det sier ikke lite” (Linneberg 1994: 51).

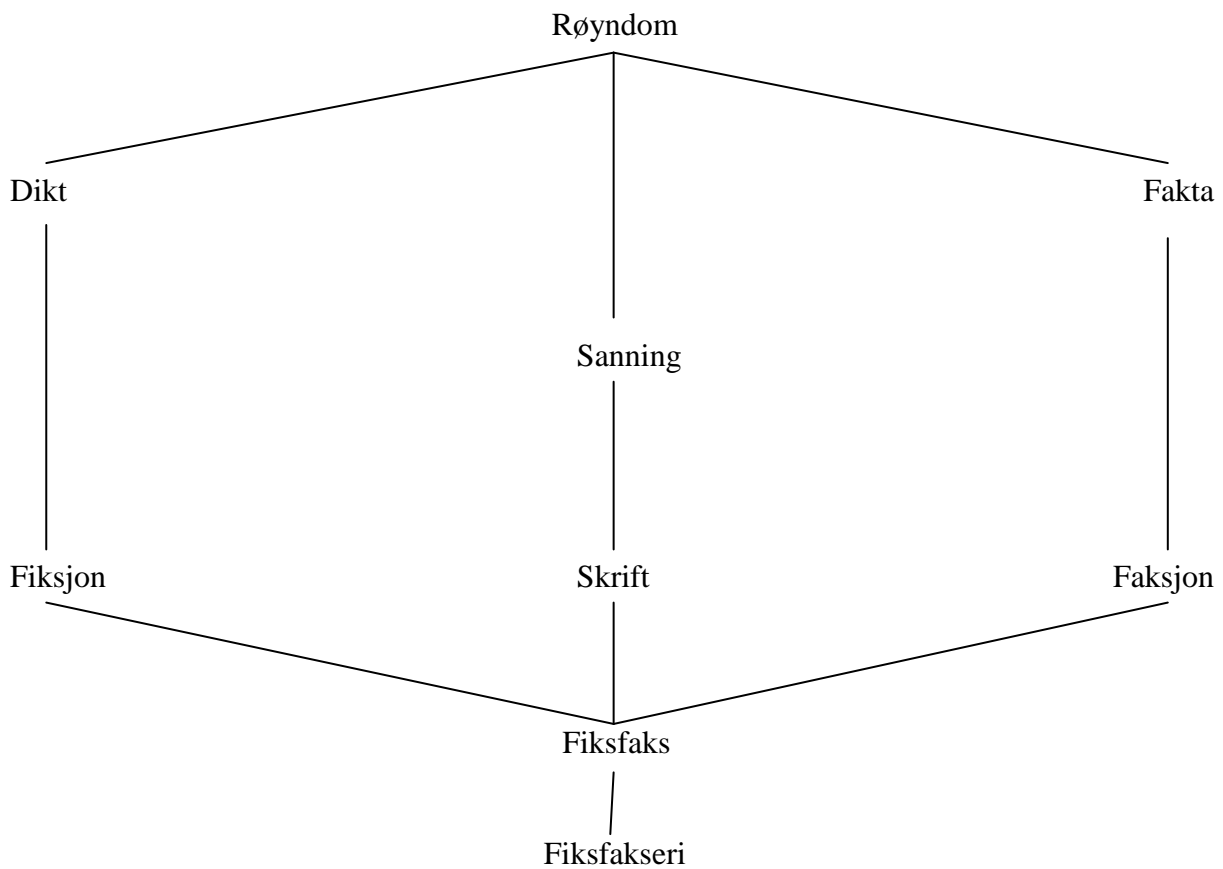
### 4.3.3 Dikt og sanning

I *Det 7. Klima* er det først og fremst som forfatter at Salim har muligheten til å drive ideologikritisk arbeid. Gjennom hele romanen tematiseres forholdet mellom sannhet og usannhet, blant annet ved setninger som: ”Det motsatte av sanninga er, som vi veit, ikkje

---

<sup>45</sup> Linneberg bruker begrepet ”kjappfotklubb” for å beskrive hvordan *Det 7. Klima* ble mottatt da den kom ut. Et av Linnebergs poeng er at anmeldelsene virker for kjappe, ved at anmelderne ikke har tatt seg tid til å studere romanen grundig nok.

løgna, men forenklinga” (Fløgstad 2003: 416). Det finnes også en skjematisk oversikt over dikt og sannhet i siste delen av romanen:



(4. Dikt og sanning, Skjematisk framstilling (Fløgstad 2003: 470)). Som det fremgår av modellen, er fakta og fiksjon to adskilte deler av virkeligheten, mens sannheten befinner seg midt i mellom. Føres fiksjon og fakta sammen med en tredje part, skriften, vil det oppstå fiksfaks og fiksfakseri. Følgelig er fiksfakseriet blandingen av fiksjon og fakta i tekstform. I *Det 7. Klima* kan man da stille spørsmålet om ikke representasjonen av virkeligheten gjennom etablerte medium – enten uttrykksformen er fakta eller fiksjon i – alltid er ideologisk ladet. Språket som representasjon er inadekvat, fordi den ikke kan representere mer enn deler av virkeligheten. Språket brukt som symbolisering av virkeligheten må søke å avsløre løgn gjennom fordreining, ikke ved å påberope seg objektiv sannhet. Ved å fordreie sannheten og motarbeide forenklingen, kan allegorien blottlegge forholdene i samfunnet det er en allegori over. I *Media Thule* har folket blitt ”nyttige idioter”, og er mottakelige for overmaktens propaganda, og er uselvstendige i tankegangen. Folket er ikke lenger mennesker, men bilder: ”Media var middelet, siktemiddelet. Prosjektilet i hjarta. Media drap. Folk *formerte* seg ikkje

lenger, dei blei transformerte til bilde, og foreviga” (Fløgstad 2003: 461). Gjennom mediefisering og objektivisering av mennesket, tapes det naturlige og varme. Dermed blir tekst og bilde alt som står igjen og den menneskelige livskraften går tapt. På denne måten blir mennesket holdt tilbake av representasjonen, som i Media Thule har blitt forflatet for å oppnå en tilværelse uten motstand. Samfunnsforholdene og de mellommenneskelige forholdene er etablerte og faste størrelser, foreviget som bilder.

Drivkraften bak motstanden er ønsket om å motstå den påførte ”konsumgiren”, som leder til konsum av lettfordøyelige uttrykk. Ved å antyde at folket lever på innholdstomme uttrykk, etablerer romanteksten en form for elite. Denne eliten kan se den negative utviklingen og tilstanden, og skape en motsats til dataturet. Motstandskampen ledes av Klaus Rieding, og hans prosjekt er å forbedre tilværelsen i Media Thule, gjennom å gi språket tilbake til de sensurerte. For å kunne gjennomføre dette trengs ekspertise og handlekraft. Mediesamfunnet som i romanen omtales som Media Thule, er styrt av et mediokrati, som i romanen omtales som mediesammfunnets adel (Fløgstad 2003: 114). Folket blir fortalt av denne adelen hva som finnes og hva man kan si om det. Folket er analfabetisert, og Robinsohn Freitag har et dystert syn på folkets muligheter:

[A]t kringkastingsstasjonen ved sida av det nasjonale teatret eigentleg var vinterpalasset Kadmeia, som måtte stormast, om folket som budde utanfor borgmurane nokon gong skulle alfabetiserast og dermed kunne setta makt bak sine ord. Men så enkelt var det ikkje. Media Thules gnistrande kvite vinterpalass var ikkje synleg, det var eit luftslott, ein faretrugande dur på alle bølglengder gjennom eteren. (Fløgstad 2003: 113)

Freitag omtaler her den distansen som finnes mellom makten og folket, den antagonismen som forsvinner i overmaktens symbolisering av virkeligheten i ”reality”. Det er behov for at ”the real” skal få komme frem i språket gjennom skriften, samtidig som skriften og språket er kontrollert av et system og en maskin som uansett ytring omformer den til overmaktens propaganda. Tekstutsnittet beskriver hvordan språkmakten er bevart på et utilgjengelig nivå for mengden. Det er et eliteprosjekt å skulle forandre på situasjonen, det er nødvendig med folk innenfor det allerede etablerte systemet.

Løsningen på problemet med det strengt oppbygde konsumentvennlige språket, vil altså være en dekonstruksjon av språket, for å kvitte seg med det iboende ideologiske:

Poenget i mediasamfunnet ser ut til å vera at før vi kan rekonstruera fornufta, må vi dekonstruera teksten. Den må øydeleggast innanfrå, spaltast opp fonem for fonem, musem for musem, proton for nøytron, til vi står att med eit knippe språklydar utan særlege eigenskapar, utan dei lange ideologiske skuggane til orda bak seg. (Fløgstad 2003: 207-208)



Ved å bryte ned meningen kan den bygges opp igjen på nytt, i anarkistisk tro på at mennesket kan forbedre verden hvis det får muligheten. Hele situasjonen begynner da å innta en nesten utopisk naivisme, der tiltroen til menneskene – i denne sammenhengen mediathulingene – er stor. Muligens er den også for stor i forhold til at en ny meningsproduksjon står for døren. Det utopiske håpet i motstandsarbeidet, genererer en motsetning mellom dataturet som det dystopiske, og dadamskinens muligheter som det utopiske. Romanen ender likevel med at en oljeplattform med Salims navn går under, som et symbol på den tapte kampen. Salim dør også mot slutten av boken, og sammen med Klaus Riedings resignerte oppsummering av motstandsarbeidet, blir det tydelig at arbeidet var forgjeves. I dette nærmer den utopiske enklaven som fantes i håpet om å styrte dataturet seg det anti-utopiske. En anti-utopisk tendens i fremstillingen av et utopisk håp, vil si at det ikke lar seg gjennomføre. Den utopiske tanken og håpet det genererer, blir like negativt som den undertrykkende kraften den kjemper mot. Dette gjør at teksten beveger seg mellom det utopiske og det anti-utopiske, mellom det frigjørende og det fengslende, mellom det aktive og det passive, mellom det kjempende og det resignerte.<sup>46</sup> Tekstens utgang betegner en dystopisk virkelighet, der Salims kamp har vært forgjeves og medias forflatning har vunnet. Romanen slutter med drapet på John Lennon utenfor Dakotabygningen i New York, der Yoko Ono og Klaus er vitne til mordet: ”Ho skreik og blei til menneske. Han [Lennon] skreik og blei til bilde. Endå nokre sekund rørte det på seg. Så fraus det, og var stille under kroppen til den hulkande kvinna. Den første blitzen flasha, og slo bildet flatt” (Fløgstad 2003: 462). Mediefiseringen er ikke over. Det nye dadaturet feiler i revolusjonen, og media seirer. Det er altså det samme hvem eller hva som sitter med styresmakten; det er media som styrer.

#### **4.3.4 Mediesamfunnets landskap**

Gjennom bilder kan mennesket la være å forholde seg til verden direkte. Det får heller oppleve verden gjennom bilder og *simulacrum* – gjennom flate uttrykk. Denne distanseringen mellom mennesket og det opplevde antyder en misantropisk holdning og fremtidspessimisme. Dette kommer til syne i menneskets manglende evne til å engasjere seg, ettersom det er fanget i bilder av, og fortellinger om verden. Fire sider forut for Lenons død skriver Fløgstad: ”Ein slags relativistisk symmetri eksisterer mellom dei handlingane som skaper historie og den

---

<sup>46</sup> Baccolini og Moylan skriver i *Dark Horizons* (2003): ”[T]he dystopian genre has always worked along a contested continuum between utopian and anti-utopian positions (that is, between texts which are emancipatory, militant, open, indeed critical; and those which are compensatory, resigned, and anti-critical)” (Baccolini & Moylan 2003: 8).

teksten den faldar seg ut i, mellom den tida den går føre seg i og det rommet den skaper” (Fløgstad 2003: 458). Samtidig som romanen skaper et rom for den alternative historien i Media Thule, er selve romanen en del av ”media”, en overmakt som rommer alle uttrykk. I denne selvinnsikten ligger også romanens budskap. ”Media” kan ikke overvinnnes uten menneskets søken inn i seg selv, for gjør den ikke et forsøk på å bryte opp og dekonstruere uttrykket, går dybden tapt. I denne forbindelse kan Arjun Appadurais teorier om kulturell globalisering kaste lys over mediernes makt i definisjonen av virkeligheten.

I boken *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (1996), lanserer Arjun Appadurai i det andre kapittelet et sett med begreper som skal forklare hvordan kulturelle transaksjoner er mulige i den moderne verden. Appadurai begynner med å nevne at tidligere, før det 20. århundre, foregikk den kulturelle interaksjonen på to måter: “The two main forces for sustained cultural interaction before this century have been warfare (...) and religions of conversions, which have sometimes (...) taken warfare as one of their legitimate instruments of their expansion” (Appadurai 1996: 27).

Appadurai peker på hvordan kulturell interaksjon og kulturell transaksjon kan fungere i den moderne og stadig mer globaliserte verden. Han understreker videre effekten av den stadig mer utviklede teknologien, og de muligheter dette gir innenfor transport av det meste, fra mennesker og materiale, til kapital og tradisjoner. I denne sammenhengen viser Appadurai til Benedict Andersons arbeid med forestilte fellesskap, der utviklingen innen informasjon og media, tilbake til Gutenbergs pressemaskin, har forandret strømmen av informasjon og mulighetene til spredning av tankegods og ideer.<sup>47</sup>

Appadurai ser for seg spredningen av forskjellige kulturelle elementer som et sett med *-scapes*, som han kaller dem. Disse landskapene er: *ethnoscape*, *technoscape*, *financescape*, *mediascape* og *ideoscape*. Landskapene tegner et bilde av hvordan henholdsvis mennesker, teknologi, kapital, informasjon og ideer forflytter seg og påvirker omgivelser utenfor sine opprinnelige områder. Et eksempel er hvordan amerikansk musikk og livsstil har blitt eksportert til resten av verden gjennom de siste tiårene.<sup>48</sup> Appadurai påpeker den ustabile sammensetningen de ulike *-scapes* utgjør: ”[T]he suffix *-scape* allows us to point to the fluid,

---

<sup>47</sup> Et særlig interessant aspekt ved Andersons forestilte fellesskap, er følelsen av samtidighet som oppstår hos en gruppe individer når de har inntrykk av å oppdage noe samtidig, slik lesning av aviser med ferske nyheter kan gjøre, og dermed oppstår det et fellesskap i hva man leser. Anderson i denne sammenheng vekt på boktrykkerkapitalismen, som muliggjorde forflytning av ideer over hele verden. For videre innføring se *Forestilte Fellesskap, refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. 1996, Spartacus forlag.

<sup>48</sup> Blant annet skriver Appadurai om nostalgi for det man ikke har hatt, som i asiatiske land der befolkningen føler nostalgi over 50-tallets USA, uten noen gang å ha vært der.

irregular shapes of these landscapes (...) they are deeply perspectival constructs” (Appadurai 1996: 33). Menneskets evne til forestilling står sentralt hos Appadurai, og han sier videre: “These landscapes thus are the building blocks of what (extending Benedict Anderson) I would like to call *imagined worlds*” (ibid.).

Både *mediascape* og *ideoscape* kan belyse hva som egentlig foregår i mediesamfunnet Media Thule, med tanke på spredningen av, og kontrollen over informasjon. *Mediascape* forklares av Appadurai på følgende måte:

*Mediascapes* refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspapers, magazines, television stations, and film-production studios), which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world, and to the images of the world created by these media. (Appadurai 1996: 35)

*Mediascape* er altså både produksjon og distribuering. Allerede her melder assosiasjonene til dataturet seg, ettersom dataturet i *Det 7. Klima* er den ultimate kontrollen over både produksjonen og distribueringen av informasjon – den ultimate kontrollen som oppstår gjennom en absolutt sensur og absolutt eierskap til distribusjonsmidlene. Appadurai stanser imidlertid ikke her:

Mediascapes, whether produced by private or state interests, tend to be image-centered, narrative-based accounts of strips of reality, and what they offer to those who experience and transform them is a series of elements (such as characters, plots, and textual forms) out of which scripts can be formed of imagined lives, their own as well as those of others living in other places. These scripts can and do get disaggregated into complex sets of metaphors by which people live (...) as they help to constitute narratives of the Other and protonarratives of possible lives, fantasies that could become prolegomena to the desire for acquisition and movement. (Appadurai 1996: 35-36)

Livets muligheter og begjær skapes gjennom et sett elementer som skaper et narrativ for mennesket. Det kan forstås som et idealnarrativ. Appadurais forståelse av *mediascape* tilsier dermed at mennesket blir fortalt hvordan det skal leve, i stedet for faktisk å leve livet på egenhånd. Idealnarrativet styrer menneskets handlinger med tanke på hva mennesket ønsker å oppnå, med andre ord hvor det skal og hva det skal ha. Problemet her ligger i hvor mottakelige menneskene egentlig er. Én ting er at noen holdninger og verdier – noen former for protonarrativer – nok kan skapes gjennom *mediascapes* muligheter, en annen ting er hvor utslagsgivende disse narrativene egentlig er i den store sammenhengen. Forestillinger om verden basert på forutinntatt og fordomsfull kunnskap, er ikke noe nytt, og fremmedfrykt og behovet for identifisering av seg selv innenfor en større gruppe går lengre tilbake enn noen som helst form for informasjonsteknologisk nyvinning. Appadurais terminologi er særlig

interessant i møte med et verk som *Det 7. Klima*, ettersom boken beskriver et mediasamfunn fortapt i forestillinger og fortellinger om hvordan verden fungerer.

Ved siden av *mediascape* kommer *ideoscape*. Disse to ligner hverandre, men *ideoscape* har en annen egenskap i det at den er intendert på en annen måte enn bare å omfatte informasjon:

*Ideoscapes* are also concatenations of images, but they are often directly political and frequently have to do with the ideologies of states and the counterideologies of movements explicitly oriented to capturing state power or a piece of it. These ideoscapes are composed of elements of the Enlightenment worldview, which consists of a chain of ideas, terms, and images, including *freedom, welfare, rights, sovereignty, representation*, and the master term *democracy*. (Appadurai 1996: 36)

Dette kan leses i sammenheng med motstandskampen i romanen. *Ideoscape* er det landskapet kampen befinner seg i. Dette landskapet inneholder rekker eller kjeder av bilder og forestillinger, som definerer og strukturerer verdensbildet. Dette landskapet er dermed avhengig av *mediascape*. De to landskapene kan belyse kampen om meningsproduksjonen i Media Thule, der muligheten til å ytre meninger og skape bilder av verden foregår i landskap kontrollert av en overmakt. Dennes meningsproduksjon er tilsynelatende rettet mot det felles beste; den søker velferd, fred og harmoni, men gjennom et diktatorisk hegemoni. Motstanden søker denne makten, for en omfordeling eller omstrukturering av den. Ved å bryte ned dataturets sensur og kontroll vil det kunne være mulig for Mahmood og hans medarbeidere å forandre selve landskapet, eller informasjonslandskapet. Fallgruven i denne kampen er at den nye posisjonen i og ved seg selv ikke er annerledes enn den undertrykkende og sensurerende overmakten. Dette skyldes at kampen om makt innen hvilket som helst område, nødvendigvis må foregå på den samme plattformen for alle involverte parter. Kampen må finne sted på en felles arena, der premissene er like og midlene av samme art. Motstandsposisjonen er også en posisjon hvis mål er makt. Følger en da Appadurais tanke om at demokratiet – det harmoniske ved folkestyre der alle er representert og hørt – er en grunnleggende del av statens ideologi og opposisjonens motideologi, åpner dermed tanken om likhet, frihet og demokrati like mye for en ny fordraining av virkeligheten, som for det som har funnet sted i første omgang. Dermed blir idealene i motstanden, som Appadurai omtaler som ”elements of the Enlightenment worldview” (ibid.), ikke annet enn fortolkninger av noe opprinnelig: “[D]emocracy has clearly become a master term, (...) but it sits at the center of a variety of ideoscapes, composed of distinctive pragmatic configurations of rough translations of other central terms from the vocabulary of the Enlightenment” (Appadurai 1996: 37). Følger en dette videre, kan en se kampen om makten som en kamp om begrepene. De som har eierskap til begrepene og

definisjonene, og som kontrollerer distribueringen av det sanselige, kontrollerer folket. En fellesgjøring av virkelighetsoppfatning legger grunnlaget for fellesskap – et fellesskap som er forestilt.

Benedict Anderson gir en forklaring på det samtidige i det forestilte fellesskapet i boken *Forestilte fellesskap* (1996). Anderson forklarer det forestilte fellesskapets kraft av samtidighet, blant annet gjennom å se på avisen, som tilbyr ferske nyheter hver dag. Anderson mener verden har nådd et punkt der gamle forestillinger om guddommelighet, opprinnelse og profetiers oppfyllelse, er erstattet av en ”homogen, tom tid”: ”I det nye tidsbegrepet beveger samtidigheten seg, så å si, på tvers av tidsaksen, og den blir ikke lenger oppfattet ved hjelp av forestillinger om forsyn og oppfyllelse, men som tilfeldig sammenfall i tid” (Anderson 1996: 36). Vekten legges her på det tilfeldige, men like fullt samtidige, det som påvirker alle, men som ingen kontrollerer. Avisen spiller i denne sammenhengen en viktig rolle, og det samme gjelder andre medier og muligheter til å spre informasjon. Avisenes, eller nyhetenes, samtidighetsmakt, ligger i et fellesskaps tillit til informasjonens autenticitet. Ifølge Anderson er avisens viktigste egenskap datoen som gir avisen en plass i den ”homogene, tomme tid”. At en som leser avisen er datoen bevisst, og ser at andre i hans samfunn leser den samme avisen med den samme datoen, og dermed med de samme nyhetene, gjør at dette lesende individet kan føle seg som en del av et fellesskap, selv om han eller hun sannsynligvis aldri har møtt eller vil møte særlig mange av de andre medlemmene av dette fellesskapet (Anderson 1996: 42-45). *Ideoscape* kan betegne en videreført utnyttelse av denne tidsforestillingen, og videre en utnyttelse av det forestilte fellesskapet. *Det 7. Klima* foregriper samtidighet både i tid og rom. Leseren av teksten vil kunne forestille seg en samtidighet med andre lesere, ettersom de andre i dennes samfunn som leser teksten, uavhengig av hvor mange og hvor, vil oppdage og oppleve det samme. Dermed har de noe felles, uten at de behøver å ha noe som helst med hverandre å gjøre. Sannsynligvis vil de aldri møtes eller vite om hverandre i det hele tatt.

#### **4.3.5 Narrativ og mot-narrativ. Meningsproduksjonen**

Begrepet ”viewzak” finnes i romanteksten, og kan i en dystopisk sammenheng vise til Baccolini og Moylans analyse om at ikke bare kontroll over den materielle produksjonen, men også meningsproduksjonen er et av hegemoniets maktgrep<sup>49</sup>:

---

<sup>49</sup> Baccolini og Moylan skriver i forbindelse med dette at ”discursive power, exercised in the reproduction of meaning and the interpellation of subjects, is a complementary and necessary force. Language is a key weapon for the reigning dystopian power structure” (Baccolini & Moylan 2003: 5-6).

Vi fusjonerte med Natraj Ks hesperediske turistimperium og med direktør Varhoels hotell og serieproduksjonskjede, og kontrollerte etter kvart ikkje berre produksjonslivet, men større og større delar av fritidsaktivitetane. Vi var på god veg til å bygga opp den berømte triaden av MUZAK NEWZAK LITTERATUZAK, som så, gjennom ein medialektisk prosess, gjekk opp i den store VIEWZAK  
(Fløgstad 2003: 407-408)

”Viewzak” er med andre ord kontroll over informasjonsprosessene – den absolutte kontroll over mening og ytring. ”Viewzaken” i *Det 7. Klima* er mediathulingenes tilgang til informasjon, til de bildene de blir gitt som skaper verden og samfunnet. Media Thule styres av en nasjonal forestilling, en innsnevret og navlebeskuende suverenitet, som kan sammenlignes med Andersons beskrivelse av forestilte fellesskap. Dette fellesskapet skapes og opprettholdes gjennom distribueringen av informasjon, gjennom ”viewzak”. Produksjonen og distribueringen av informasjonen, eller bildene (*images*), for å følge Appadurais terminologi, utgjør forestillingen og protonarrativet for hvordan livet skal og bør være i Media Thule. Forestillingen er et grep som fungerer lammende på mediathulingene. Ved å redusere mulighetene til å danne mening utover de sensurerte skriftene dataturet aksepterer, blir befolkningen nyttige idioter. De lever fortalte liv der ingen opplever noe spesielt, alt er forflatet og jevnt, det er et behagelig *simulacrum*. Følgelig blir menneskene ikke lenger biologiske organismer, men tekstlige uttrykk: ”Han forstod ikkje mennesket ved å granska hjarta og nyrer, men ved å studera dadamaskinen og teksthandsamaren. Sakte men sikkert omskapte den fortellende makt livet frå eit biologisk til i hovudsak eit tekstuert begrep” (Fløgstad 2003: 278).

I Media Thule er det meningsproduksjonen som styrer den sosiale orden. Folket må mobiliseres, samtidig som det forestående opprøret ikke kan være et folkeopprør; opprøret avhenger av enkelte individers innsats. Scheel og Mahmood har erfaring med de prosessene som meningsproduksjonen går gjennom, og de har kunnskap til å reversere dem. Fredric Jameson omtaler i konklusjonen til *The Political Unconscious* (1982) massekulturen og dets forhold til det utopiske og ideologiske. Jameson påpeker at den kontrollen den massekulturelle teksten utøver, vil fungere hegemonisk og på en ikke-voldelig måte.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Jameson skriver om den massekulturelle teksten at den kan virke overbevisende og overtalende, og at denne typen teksters makt ligger i mottakerens samtykke. Dermed blir den massekulturelle teksten en utsender av holdninger, tanker og meninger, kort sagt en utsender av ideologi mottakeren skal omfavne. Den massekulturelle teksten kan sees som en utsender av falsk bevissthet: ”If the function of the mass cultural text is meanwhile seen rather as the production of false consciousness and the symbolic reaffirmation of this or that legitimizing strategy, even this process cannot be grasped as one of sheer violence (the theory of hegemony is explicitly distinguished from control by brute force) nor as one inscribing the appropriate attitudes upon a blank slate, but must necessarily involve a complex strategy of rhetorical persuasion in which substantial incentives are offered for ideological adherence. We will say that such incentives, as well as the impulses to be managed by the mass

Dataturet utøver en ikke-voldelig kontroll over innbyggerne i Media Thule, og utviser dermed en pasifistisk holdning. I Mahmoods motstandskamp ligger det også en pasifistisk holdning. Det ytes ikke motstand gjennom fysisk vold, men gjennom en fast tro på den intellektuelle vold mot overmakten og hegemoniet i Media Thules mediesamfunn.

Jacques Rancière skriver i *Disagreement. Politics and Philosophy* (1999) at politisk aktivitet grunner i uenighet. For Rancière handler politikk om *hvem* som kan si *hva* om det som finnes. I Media Thule er folket forhindret i å kunne mene noe som helst, fordi de ikke har eierskap til språket. Rancière mener at: "We should take disagreement to mean a determined kind of speech situation. One in which one of the interlocutors at once understands and does not understand what the other is saying" (Rancière 1999: x). Uenigheten ligger ikke i at en sier hvit og en sier svart, det er konflikten mellom to som begge sier hvit men ikke mener det samme hvite (ibid.). En *uenighet* på denne måten kan spores til meningsproduksjonen, eller til hvem som sitter med språkmakten og dermed definisjonsmakten. Et monopol på meninger og ytringer vil gjøre folket overflødig i politisk språksammenheng, og i diskusjon på generell basis. *Det 7. Klima* tydeliggjør denne forskjellen i overmakt og folk, og unyttiggjøringen av folket:

Som tendens gjorde mediafiseringa alle til idiotar, på den måten at alle blei lukka inne frå røyndommen. Dei dramatiske overgangsformene innanfor kvart samfunn og samfunna imellom og mellom menneske stilte Salim Mahmoods generasjon overfor ei ny utgåve av det klassiske dilemmaet om å vera ein nyttig eller ein unyttig idiot. (Fløgstad 2003: 303-304)

Mediefiseringen kan tolkes som et overgrep på folket, og lukker dem inne fra virkeligheten. Følgelig kan de ikke mene noe eller sette makt bak ordene sine. Folkets meninger og ytringer mangler tyngde, i den forstand at de ikke kan definere eller karakterisere utenfor den politisk korrekte sensuren. Dette etablerer en ulikhet før språket brukes. I denne ligger grunnlaget for opprettholdelsen av overmaktens hegemoni og styre. Selv om det er snakk om det samme språket, brukes det ikke likt. Det er en *talende* og en *ikke-talende* part. Den *ikke-talende* parten er i stand til å motta ordre, men ikke til å delta i diskusjonen. Ulikheten forut for uenigheten gjør at partene ikke kan møtes til en diskusjon basert på likeverd, derfor må den *ikke-talende* parten gjøre opprør eller motstand, og dette gjøres gjennom en gjenerobring av språket. Ettersom det er overmakten som har eierskap til språket, er det overmakten som bestemmer hvordan virkeligheten fremstilles i representasjonen. Det er overmakten som definerer distribusjonen av det sanselige, samtidig som denne distribusjonen definerer

---

cultural text, are necessarily Utopian in nature" (Jameson 1982: 287). Utgangspunktet for kontrollen er av utopisk karakter, selv om kontrollen kan vise seg å ha negativt utfall.

overmakten. Motstanden må derfor ta sikte på å forstyrre denne distribusjonen, ved å lage sprekker i det etablerte fundamentet som opprettholder den styrende maktens hegemoni.

Å bli utelukket fra virkeligheten fordi man ikke har rett til å uttale seg, kan forstås gjennom Rancières begrep ”the distribution of the sensible”. Etersom folket i Media Thule ikke har mulighet til å ytre meninger, blir virkeligheten bestemt for dem. Dette skjer gjennom tilsynelatende overflatiske og forflatede medier – ”viewzak”. Rancière omtaler denne legitimerende kraften og tilstanden som bevares for *politi*. Han mener at dette *politi* er det man vanligvis forstår som politikk, mens *politikk* for Rancière blir den handlingen som går imot og utfordrer *politiet* (Rancière 1999: 28-30).

I Media Thule er det fremstillingsteknikkene i media som er den politiske makten. Det er ikke et klart og tydelig diktatur man er vitne til i romanen, det er mer subtilt og utspekulert enn som så. Teksten gir inntrykk av at det er en påvirkning folket ikke er bevisst, altså en skjult indoktrinering. Dette har sitt grunnlag i at folket ikke er i stand til å se hva den lille eliten som styrer språkmaskinene bedriver. Denne hjernevasken skjer gjennom offentlige kanaler, og gjengivelsene av Media Thule gir inntrykk av at dette skjer så å si med morsmelken. Dermed er det interessant at hovedpersonene som gjør motstand ikke er gjennomsnittsmediathulinger. Klaus Rieding, Robinsohn Freitag, Ditleif Scheel og Salim Mahmood er alle enten av utenlandsk opprinnelse eller utenfor ”mainstream”-samfunnet. I tillegg dør Ditleif Scheel i begynnelsen av romanen av en overdose, og dukker opp senere under påskudd av at man ikke må trekke menneskets evige sjel i tvil. Det er først når disse fire samarbeider at et mot-narrativ for de ikke-talende kan etableres. Gjennom sin ekspertise og kunnskap om meningsproduksjon, kan de skape et mot-narrativ som skaper sprekker i det etablerte virkelighetsbildet. Fordelen av å være på utsiden synes å være at de allerede innehar den distansen til det vanlige som romanen må sies å etablere i forhold til det norske. I etableringen av mot-narrativet er denne distansen prekær. Mot-narrativet er en virkeliggjøring av misnøyen i tekstens fiktive univers. Denne kampen er en forstyrrelse og et forsøk på å ødelegge den regjerende representasjonsmakten i dataturet. I et forsøk på å følge Rancières terminologi, kan mot-narrativet i romanen kalles *politikk*, i den forstand at motstanden er en aktivitet som bevisst går imot overmaktens distribuering av det sanselige – imot *politiet*.

#### **4.4 Oppsummering**

Innledningsvis ble Arild Linneberg sitert. Hans noe ukonvensjonelle essay ”Det kritiske klimaet i Media Thule”, omtaler mottakelsen, og enda viktigere, misforståelsen, av verket i



sin samtid. En kan slutte opp om Linnebergs karakteristikk av verkets anmeldere, som avskriver Fløgstad og *Det 7. Klima* som et uinteressant verk: ”For jeg søkte lenge, mens jeg tenkte at *Det 7. Klima* måtte være ei perle for parasitter! Et hav å svømme i for kritiker-fisker! Et hav å fråtse i for medie-haier. (...) Aldri har så mange parasitter snylta så lite på ei så – ja, på hvaforno’?! På ei bok som sjøl er en kjempeparasitt” (Linneberg 1994: 49). Parasittene ser verket som en mulighet til å hevde seg selv gjennom negative omtaler. Linneberg understreker samtidig verkets avhengighet av andre. Verket inneholder en mengde innsnirklinger og et enormt hav av referanser til språkteori, marxistisk teori, samfunnsteori, samtidige intellektuelle og ikke-intellektuelle, til samtidens medieverden og den samtidige meningseliten. Fløgstad fremmedgjør den norske holdningen og meningen i boken gjennom hovedkarakteren Salim Mahmood. Han fordreier den hverdagen vi egentlig er vant til, og konkretiserer sine egne antydninger om at fiksjonen og faktaene begge er løgnaktige fremstillinger av virkeligheten, og at ingen av dem har med sannhet og virkelighet å gjøre i sin representasjon av verden.

Verket er desautomatiserende, og presenterer en fremstilling hvis form ikke passer til forventningsnormene. Et viktig aspekt ved denne forståelsen av teksten, er tekstens selvrefleksivitet og selvpåføringen av sine egne metoder. Metodene blir tematisert i verket, for eksempel når Klaus Rieding forklarer Salim Mahmood at målet er å ødelegge historien (Fløgstad 2003: 209). Verket kan leses som en selvdekonstruksjon, for å motarbeide forutinntatte meninger og føringer forut for tekstens tilblivelse. Romanen samler ikke trådene, den forener ikke, og er et destruerende verk i forholdet til meningsproduksjonen. Interessant ved Fløgstads verk er derfor koblingen mellom romanteksten og virkeligheten. Dette forholdet kommer til syne ved at romanen bevisstgjør sin fiktive egenskap og sin tilblivelse i virkeligheten, samtidig som den forsøker å unnsnippe den virkeligheten som gjør den til fiksjon. Det virker som at sannheten og den rene meningen finnes så langt borte fra virkeligheten som man kan komme. I denne sammenhengen kan vi huske Žižeks tanker om språkets problem i forhold til å representere virkeligheten: Språket vil aldri kunne symbolisere virkeligheten fullt ut. I den inadekvate symboliseringen oppstår det en tapt enhet, og målet er å finne denne. Her kan fiksjonens fordreining av virkeligheten hjelpe, fordi løgner allerede er avslørt og åpenbar.

Verket lest som en handling kan settes i sammenheng med Rancières terminologi om *politikk* og *politi*. *Det 7. Klima* søker bort fra det bevarende ved at den utfordrer det etablerte og vedtatte. Dette skjer både ved tekstens tematisering av ytringsfrihet, og ved meningselitens

grep om offentligheten, samt ved å motarbeide forventninger til romanstandarden. Romanen tar form av å være en stor protest i det offentlige litterære rom, både mot formforventninger, og mot medias rolle i samfunnet. En kan forstå det sånn at *mediascape* og *ideoscape* er så nært knyttet til hverandre at de har gått over i hverandre. På denne måten blir informasjon og bilder produsert og spredt med en intensjon om å forme. Romanens kritikk skjules bak snirklete og forvirrende språk, der forekomsten av teorier og teoretikere, kunst- og litteraturreferanser, og media, til tider er så overveldende, at det virker påfallende og platt. Saken er at Fløgstad gjennom verket har tydeliggjort at dette er målet. Verket følger sin egen oppskrift; den lyver og fletter sammen for å avsløre og bryte ned sensuren og meningsdiktaturet.

Spørsmålet er da om *Det 7. Klima* egentlig utgjør noen forskjell, om det skjer noe i det hele tatt som følge av romanens eksistens. Romanen tematiserer hvordan noen kan uttale seg og andre ikke. Hvor denne fordelingen kommer fra og hvordan den skal takles, sier verket derimot lite om. Verket fremstår derfor som en problematiserende roman uten årsaksforklaringer eller løsninger. I Mahmoods undergang og motstandskampens feilslåtte taktikk, antydes det en håpløshet i misantropisk form. Så lenge maktposisjoner etableres er det åpnet for utnyttelse av makten og undertrykkelse. *Det 7. Klima* kan tolkes som et forsøk på dekonstruksjonsarbeid. Forsøket på å bruke språket mot seg selv ender i ingenting annet enn en bevisstgjøring av den negative tilstanden. Når språket benyttes etter dekonstruksjonen, blir det igjen et maktmiddel som definerer det som betegnes. Det finnes ikke et alternativ til språket.

\*

*Det 7. Klima* kan leses i sammenheng med 1980-tallets dystopier. Verket fremhever skadelige sider ved liberale markedsøkonomiske holdninger, og tematiserer hvordan konservative verdier gjennom sensurering av språket strukturerer samfunnet, både i det offentlige og på det individuelle plan. Romanen tematiserer en klassekamp i meningsproduksjonen. På den ene siden står de som har definisjonsmakt og talerett. På den andre siden står de som ikke har noen makt og som er uten talerett. I likhet med mange av de amerikanske og britiske dystopiene i samme periode, er *Det 7. Klima* et antikapitalistisk verk, der forbrukersamfunnet blir fremstilt som en fare for menneskeheten. Verket viser også den dystopiske sjangerens utprøving av form. I *Det 7. Klimas* tilfelle kommer dette til syne ved verkets brudd med den

tradisjonelle romanen, som underbygges av dets bruk av forskjellige typer tekster. Teksten er fremmedgjørende og dekonstruerende, og kan sies å bane vei for enda mer eksperimenterende dystopisk litteratur. Dystopien beveger seg på 1990-tallet og 2000-tallet mot det Lyman Tower Sargent har kalt ”critical dystopias”, eller kritiske dystopier. Disse tar enda et steg i retning av å utforske sine egne motiver og sin egen form. Thure Erik Lunds *Inn* (2006) kan leses som et eksempel på denne utforskningen, og det påfølgende kapittelet er et forsøk på å lese *Inn* som en kritisk dystopi.

## 5. Analyse av Thure Erik Lunds *Inn* (2006)

### 5.1 Innledning

I dette kapittelet tar avhandlingen enda et steg nærmere den samtidige litteraturen ved å analysere Thure Erik Lunds *Inn* (2006), som en kritisk dystopi. *Epp* og *Det 7. Klima* ble lest som mer eller mindre klassiske dystopiske tekster, der etableringen av det dystopiske samfunnet og den allegoriske fremstillingen av verkenes samtidige samfunn står sentralt.

Dette analysekapittelet er en undersøkelse av hvordan romanen etablerer bevegelse mellom utopiske og dystopiske impulser, og hvordan det i teksten etableres rom der bevegelsen mellom disse utspiller seg. Analysen er også et forsøk på å undersøke hvordan tekst og subjekt smeltes sammen. Analysen inneholder en undersøkelse av koblingen mellom maskin og menneskelig kropp, særlig måten den kommer til uttrykk på en fornedrende og grotesk måte, som gjør den til en hybrid, eller en kyborg. Dette knytter an til ”cyberpunk” og science fiction-sjangeren, der menneskets forhold til teknologien – hvordan den blir brukt og hvordan den påvirker mennesket – er sentrale temaer. I *Inn* fremstår språket og teksten som en organisk maskin, som lever sitt eget liv gjennom et menneskelig subjekt. Som i de to andre analysene i oppgaven, vil også analysen av *Inn* fokusere på hvordan teksten yter motstand gjennom narrative og språklige strategier.

De tentative sjangerkonvensjonene for dystopien ligger til grunn for analysen, men vil i mindre grad bli brukt eksplisitt enn i de foregående analysene. Dette grunner blant annet i at teksten på en eksplisitt måte forsøker å lukke seg selv inne. Derfor vil det forekomme større bruk av primærteksten, og en diskusjon om hvordan interne bevegelser genereres i denne. Teksten inneholder flere boksreferanser, blant annet brukes ”McGuffin”-begrepet, for å betegne tekstens funksjon.<sup>51</sup> Å se teksten som en beholder eller boks, vil si at teksten er et lukket rom, med egen utvikling og egne indre bevegelser, mens det som finnes utenfor er ubevegelig.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> ”McGuffin” er et begrep hentet fra filmverdenen, først brukt av Alfred Hitchcock. Begrepet betegner et element i fortellingen som tilsynelatende ikke har noen annen funksjon enn å føre handlingen videre, og som i seg selv er betydningsløs. Også *Det 7. Klima* inneholder denne referansen ved karakteren Kelly MacGuffin.

<sup>52</sup>”[O]g så makter jeg å sitte rolig igjen, på setet, inne i dette transportmiddelet, det er en blanding av fly, tog og båt, eller kanskje det er en ventehall, eller et innelukket transportbånd (...) og noe annet finnes ikke, der på utsiden, enn skyformasjoner, og i det fjerne, en langstrakthet (...) som forblir i det ubevegelige” (Lund 2007: 159-160). ”[S]å akkurat disse setningene, og ikke minst hva det betyr igjen, er å betrakte som en boks med skjult eller hemmelig innhold, en McGuffin” (Lund 2007: 161).

Tekstens form forutsetter at den ikke analyseres kronologisk og som en lineær utvikling, men heller som et sammensurium av retninger, utvikling og fremskritt, slik at teksten motsetter seg å ha et bestemt mål, selv om den stadig er i bevegelse.<sup>53</sup> Handlingen i *Inn* kan ikke betegnes som en utvikling i dannelsesromanens tradisjon, og verket er på sett og vis en antiroman eller nedbrytningsverk. Med antiroman menes det at verket forstyrrer romlige og temporale linjer.

### 5.1.1 Lesning av *Inn* som kritisk dystopi

”Critical dystopia” er definert av Lyman Tower Sargent på følgende måte:

[A] non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia. (Sargent, etter Baccolini og Moylan 2003: 7)

Utgangspunktet for å lese *Inn* som en kritisk dystopi er Raffaella Baccolini og Tom Moylans gjennomgang av den litterære dystopiens utvikling i *Dark Horizons*. Forfatterne mener at den moderne dystopien har utviklet en enda større grad av selvrefleksive sider og tekstlig hybriditet enn sjangeren tidligere har vist, og at dette åpner for bevegelser mellom utopiske og dystopiske impulser i teksten. Baccolini og Moylan legger frem tre grunnleggende trekk ved den kritiske dystopien. Disse tre trekkene utgjør analysens tre hovedpunkter: 1) tekstens bevegelse mellom det dystopiske og det utopiske, 2) tekstlig hybriditet, og 3) tekstens selvrefleksivitet.<sup>54</sup> Baccolini og Moylan påpeker også den kritiske dystopiens tvetydige slutt, i motsetning til tidligere dystopier hvor det ofte ender med hovedpersonens undergang.<sup>55</sup> Om tekstlig hybriditet sier Baccolini og Moylan følgende: ”the critical dystopias resist genre purity in favor of an impure or hybrid text that renovates dystopian sf by making it formally and politically oppositional” (Baccolini & Moylan 2003: 7). Gjennom selvrefleksiviteten kan teksten stille seg kritisk til sin egen eksistens, sine egne narrative strategier, og også sin egen produksjon: ”the recent dystopian texts are more self-reflexively critical as they retrieve the

---

<sup>53</sup> Dette er også grunnen til at det ikke foreligger et innholdsreferat fra *Inn*, slik det gjorde i de to foregående analysene av *Epp* og *Det 7. Klima*. Den ytre handlingen blir forsøkt gjengitt i selve analysen, og da som inngang til undersøkelsen av trekk som kan settes i sammenheng med undersøkelsen av verket som kritisk dystopi.

<sup>54</sup> For videre utredning av ”critical dystopia” se innledningskapittelet i *Dark Horizons* (2003) av Raffaella Baccolini og Tom Moylan, s. 6-8.

<sup>55</sup> ”In our own work, we read critical dystopias as texts that maintain a utopian impulse. Traditionally a bleak, depressing genre with little space for hope within the story, dystopias maintain utopian hope *outside* their pages, if at all; for it is only if we consider dystopia as a warning that we as readers can hope to escape its pessimistic future. (...) the new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse *within* the work” (Baccolini & Moylan 2003: 7).

progressive possibilities inherent in dystopian narrative” (Baccolini & Moylan 2003: 8). Denne siden ved teksten er også med på å etablere tekstens performative side, der tekstens strategier blir en handling som kan påføres teksten.<sup>56</sup> I *Dark Horizons* diskuterer de dystopiens narrative strategier, og mener at disse strategiene åpner for de historiske antinomiene mellom utopien og anti-utopien på en utprøvende og åpen måte. Det er i denne åpne utprøvingen, i kontinuumet som finnes mellom dem, at den sosiale kritikken kan få komme til overflaten (Baccolini og Moylan 2003: 5-6).<sup>57</sup>

### 5.1.2 Lund i samtidslitteraturen. Språk og teknologi

Lunds tekster har vekket oppsikt i lengre tid, og han er en av de mer omtalte norske forfatterne de siste 15-20 årene. Hans produksjon er stor, og siden debuten med *Tanger* (1992), har Lund samlet om seg både lovprisere og skeptikere, samt bidratt til den litterære debatten både gjennom romaner og essays. Lund oppfattes som en samfunnskritiker – en forfatter som er skeptisk til hvordan samfunnet fungerer. Dette kommer blant annet frem i hans senere romaner, *Grøftetildragelsesmysteriet* (1999), *Compromateria* (2002), *Elvestengfolket* (2003), *Uranophilia* (2005) og altså i *Inn*.

I *Vagant* 3/2008 er det viet 17 sider til en ”Thure Erik Lund- enquête”, der forskjellige litteraturvitere og forfattere uttaler seg om lesning av Lunds romaner og essays. Særlig interessant er forfatter Elin Brodins innledning, hvor hun vil si noe om Lunds teksters forhold til natur og kultur, om hvordan Lund blander sammen det naturlige og det maskinelle. Brodin er opptatt av Lunds kobling mellom mennesket og evolusjonen, der mennesket ikke er i førersetet, men styrt av krefter utenfor seg selv. Mennesket er en del av en utvikling det ikke rår over. Hva som kommer etter oss vil for mennesker av vår tid være like lite forståelig som vi er for sjimpansen. Mennesket kan ikke styre evolusjonen:

Et ganske ekstremt bilde Lund presenterer i denne forbindelse (...) er bildet av det globale teknologibaserte samfunn som et slags eget ’vesen’: Strukturene vi danner får etter hvert selvstendig liv, gjennom en ny, intellektavhengig formeringsmetode; vi produserer neste trinn på utviklingsstigen, og denne udefinerbare kommende arten, som blir til gjennom sofistikert maskineri og kanskje er en rent elektronisk livsform, vil fortrenge oss. (Brodin 2008: 39)

---

<sup>56</sup> Jamfør fotnote om J.L. Austins begreper konstativt og performativt fra teorikapittelets avsnitt ”Visjonsdiktning”.

<sup>57</sup> ”With these narrative structures and strategies, dystopia negotiates the historical antinomies of Utopia and Anti-Utopia in a less stable and more contentious manner than many of its utopian and anti-utopian counterparts. As a narrative mode that of necessity works *between* these historical antinomies, the typical dystopian text is an exercise in politically charged form of hybrid textuality. (...) [tekstene] negotiate a more strategically ambiguous position somewhere along the antinomic continuum.” (Baccolini & Moylan 2003: 6)

Ren natur er umulig å oppnå fordi den er infisert med kultur og teknologi, samtidig som den unaturlige og maskinelle teknologien representerer en fare for menneskets naturlige livskraft. Forholdet mellom det maskinelle og det menneskelige kan forstås som ambivalens mellom tillit og mistro til det teknologiske og dets muligheter og konsekvenser.

I *Den store overflaten* (2004), skriver Eirik Vassenden om Thure Erik Lunds vitalisme:

Natur-kultur-motsetningen er én side ved det vitalistiske idékomplekset, men ikke den eneste. Den er dessuten gjennomsprenget av indre motsigelser: Skepsisen mot kulturen, som ofte oppfattes som et dekadent overreflektert dødvann, ledsages ofte av en uklar teknologifascinasjon. Vitalismen er i samme bevegelse både anti-moderne og hypermoderne. (Vassenden 2004: 175)

Vitalismen omfatter mer enn den rent menneskelige livskraften – den overskrider det humane. Den inneholder samtidig en dobbelthet i det at den støtter seg til fremdriften og utviklingen, til evolusjonen. Det er plass til mennesket i vitalismen, men denne plassen er underlagt de store livskraftene som holder verden i gang:

Vitalisme er, i videste forstand, en mer eller mindre hengiven tillit til og tro på livskraftene, det primitive, naturen, og disse kreftenes evne til å stadig utfolde seg, på nytt og på nye måter. I dette ligger det også en skepsis til overdreven rasjonalisme, fornuftstenkning og kultivering, som alle representerer hindre for den frie livsutfoldelsen. (Vassenden 2004: 173-174)

Denne livskraften og troen på livsutfoldelse utelukker ikke teknologiske og vitenskapelige fremskritt, og som nevnt ovenfor er også koblingen mellom det humane og det maskinelle sentral hos Lund. Vassenden skriver dessuten at ”vitalismen [er] også en drøfting av (og et spørsmål om) hvorvidt det er mulig å finne frem til en særlig *livskraft*, et styrende prinsipp for alt organisk levende” (Vassenden 2004: 174). Altså er vitalismen et uttrykk for en kraft større enn mennesket, men mennesket er nødvendigvis en del av denne kraften. Samtidig kan vitalismen gi et bilde av hvordan Lunds tekster stadig er i bevegelse og utvikling. *Inn* kan sees som en beholder av livskrefter, av dragning mellom mørke og død og lys og liv. Livskraftene driver teksten fremover, og setter teksten og subjektet i teksten i uopphørlig forandring og utvikling.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> I et intervju med Thure Erik Lund i *Vagant* 2/2000, innleder forfatter Karl Ove Knausgård med betraktninger over Lunds forfatterskap. I omtale av *Tanger* (1992), skriver Knausgård: ”Alt er det samme, alt er forandret. Og slik, ved å eliminere begynnelsen og slutten i sammenfallet, er det som om forandringen i seg selv kommer til syne, som rå form. ’Å skrive er et spørsmål om tilblivelse’, sa Gilles Deleuze, ’en alltid ufullbyrdet tilblivelse, alltid i ferd med å ta form, som overskrider enhver materie som kan leves eller oppleves. Det er en prosess, det vil si en passasje av Liv, som skjærer gjennom det som kan leves og det opplevde. Skriften er uadskillelig fra tilblivelsen.’ Det vesentlige her er *alltid i ferd med å ta form*, som i Lunds forfatterskap er en slags grunnholdning, både i forhold til det som beskrives og måten det blir beskrevet på”. Lund selv er sitert med følgende i innledningen: ”*Du begynner der, med en vanlig fortelling, og så, gjennom gradvis forvandling, ender*

## 5.2 Undersøkelse av Inn som kritisk dystopi

### 5.2.1 Tekstens bevegelse mellom det dystopiske og det utopiske

Den ytre handlingen i romanen handler om reise og bevegelse. Dette skjer på følgende to måter: Den ene er jegets reiser sammen med jevn gamle venner i ungdomsårene, den andre er jegets vandring alene i voksen alder. Bevegelse motiveres fra første stund, med en beskrivelse av en byll eller svulst på ryggen, som hovedpersonen mistenker å være en kreftsvulst: ”Et sted bak på ryggen, hvor en byll hadde lagt seg som et fettlag mot ryggtafva, eller hoftekammen, der utfolder det seg nå en fæl kløe, eller en serie vedvarende stikk” (Lund 2007: 7). Dette fører til at hovedpersonen velger å gjøre store forandringer i livet. Han tror han kan være i ferd med å dø, og selger bilen og gjør seg klar for å dra ut på den siste ferden: ”Og det er derfor jeg vil stikke meg bort, gjemme den døende kroppen (...) som det dyret jeg er. Og nøkternt sett kan jeg ikke annet nå, enn å forsvinne, begynne på den siste ferden, faktisk” (Lund 2007: 8). Følgelig kan hovedpersonens tilværelse leses som en dystopisk tilværelse. For å komme bort fra denne må hovedpersonen bevege seg bort, han kan ikke annet ”enn å forsvinne, begynne på den siste ferden”. Denne siste ferden fastsetter bevegelse som et overordnet tema i teksten. Det er den siste ferden – den som gjør at hovedpersonen kan forsvinne – som er drivkraften bak bevegelsene i teksten.

Forut for denne siste vandringen, har jeg-personen foretatt andre reiser og bevegelser. Hovedpersonen forteller om hvordan han sammen med noen jevnaldrende ved navn Maya, Tor og Jan Ove, beveget seg rundt i nedre Buskerud mot slutten av tenårene, blant annet i en Lada. Disse reisene rundt i distriktet er preget av et fellesskap basert på en felles idé om å kunne gi faen. Hovedpersonen forklarer det å gi faen med følgende:

Å gi faen var et begrep som fylte oss med en likegyldig stolthet. Å gi faen var pakket inn i en slags boks, som ellers var stoffet med hemmelig og uklart innhold, som hadde helt andre og ukjente formål. Men allikevel. Gjennom å gi faen 'så' vi inn i nye verdener. Ved å gi faen kunne vi klare oss i de utroligste situasjoner. Ved å gi faen kunne vi reise hvor vi ville, uten returbillett. Ved å gi faen lærte vi oss hvordan nederlag, hån og tomme lommebøker bare var noen midlertidige tildragelser, problemer som vi så hvordan de andre tullingene stresset seg opp for. Ved å gi faen trengte vi ikke å nedlate oss over bekymringer. Det var det vi levde for, å kunne gi faen. (Lund 2007: 61)

Disse ”nye verdener” representerer noe udefinert og uklart. Samtidig representerer de muligens noe bedre enn den tilværelsen hovedpersonen befinner seg i til vanlig. I dette ligger det et utopisk begjær, og det antydes håp i det å gi faen. Å gi faen betyr frihet for

---

*du plutselig opp på et helt merkelig sted, i et nytt språk, med nye ord og begreper som beskriver en helt ny verden, hvor alt er fullstendig forandret! Det er den ultimate roman. Det hadde vært flott, det!”* (Knausgård 2000: 62).



hovedpersonen og hans likesinnede. De brukte ungdomstiden på utsiden av det sosiale miljøet i nedre Buskerud på 1980-tallet, der de utfører det hovedpersonen kaller ”bedrifter”. Disse skal helst være noe ”forbrytersk” og ”ubegripelig” (Lund 2007: 44). For vennegjengen var det å gi faen ”å prøve ut en total nyorganisering av livet og den ’livsførsel’ det ville avtvinge” (Lund 2007: 46-47). Den lille gruppen opparbeider en form for terrorvirksomhet, som strengt tatt er handlinger blandet av hærverk og unormal oppførsel, for eksempel å brenne lycodiumpulver i mørke rom der folk ferdes. Ved å antenne dette pulveret oppstår det en flamme i et par sekunder, som virker skremmende og merkelig på de uforvarende: ”Det ble til at vi fant på små eksentriske stunt. Av og til antente jeg lycodiumpulveret, jeg måtte det, inne i en togkupé, eller på en pub, det blaffet opp, og slik kunne jeg forbløffe tullingene. De trengte å vekkes” (Lund 2007: 62-63). Menneskene rundt må altså vekkes, men til hva er usagt. Tilsynelatende handler det om å vekkes opp til en bevissthet om det meningsløse og trivielle i samfunnet, ettersom det er det alle andre etterstreber, mens vennegjengen har mer dyptgående planer og visjoner.

Hovedpersonen forteller om andre ”forbryterske” handlinger: ”Blant annet ved å rygge med Ladaen. Ofte rygget vi korte strekninger, å rygge på hovedveiene kunne nok gi inntrykk av noe viktig og nært forestående, men egentlig var denne ryggingen med ladaen [sic] protest og innsnikelse i ett” (Lund 2007: 63). Innsnikelsen tilsier at gjengen forsøker å protestere samtidig som handlingen er blottet for mål. Det er med andre ord en protest for protestens skyld, uten å inneholde noe ”viktig og nært forestående”. Disse reisene inne i Ladaen er også gruppens arena for filosofiske utlegninger og diskusjoner, noe som synes å forsterke deres frihetssøken:

Men vi holdt sammen og kjørte rundt i nedre Buskerud i flere måneder, utover høsten, og liksom forberedte oss, på noe uavvendelig, med en gjennomtenkt holdning, vi hadde kuttet ut tomflaskekastinga mot trafikkskiltene, nå kjørte vi bare rundt, diskuterte og snakka oss helt inn i en slags filosofisk sinnstilstand, har jeg siden karakterisert det som, vi var allerede som tjuåringer inne i en filosofisk sinnstilstand, der forsiktigheten i våre handlemønstre raddde, og forakten vokste seg tydelig og sikker i hodene våre når vi befant oss inne i denne filosofiske sinnstilstanden. Vi utviklet en særegen samtaleform, og det var å ’snakke i boks’, som vi kalte det (...) (Lund 2007: 78)

For de fire ungdommene er det viktig å ta avstand fra det rundt. Det skjer en ekskludering og avsondring i gjengens avvisning av andre. De holder seg inne i ”filosofiske sinnstiltander” og ”snakker i boks”, mens alt utenfor er uinteressant. Reisen i seg selv er metoden for å komme inn i det som er annerledes: ”Ved reisen kunne vi se inn i denne drømmeverdenen, der det å gi faen hadde en mening” (Lund 2007: 46). Det å kunne se inn i ”drømmeverdenen”, og å være fri fra samfunnets hykleri og ideer som ikke går i dybden, driver tre av de fire ungdommene ut

på reise i Europa. Maya, Tor og hovedpersonen skaffer seg en Landrover og begynner å kjøre nedover i Tyskland. De søker etter noe som kan gi mening, selv om de ikke har annet enn selve reisen å forholde seg til: ”Vi hadde ingen planer, bortsett fra å slippe unna, og komme oss vekk, langt vekk” (Lund 2007: 165). På denne reisen blir det tydelig at deres søken ligger på et mer filosofisk eller metafysisk plan. Tor utvikler en type sang, som han kaller ”pagane og førkristne sanger” (Lund 2007: 167). Disse sangene er primitive, gutturale lyder som selv Tor ikke helt klarer å sette i system slik at det blir sanger. De er improviserte klanger og lyder, som kun Tor kan legge mening i. Tor får imidlertid et oppsving med sangene sine når de tre møter kunstverket Klaus. Klaus er laget av sin bror Alfons, som lager skulpturer av døde mennesker. Klaus holdes i live ved å drikke oppmalte menneskeknokler. Det døde gir Klaus liv. Alfons benytter seg av menneskesekreter og menneskeknokler for å skape og lage liv av det døde. Alfons fatter snart interesse for Tors sanger, og inviterer Tor til å synge på en bakgårdsfest i München. Alfons hjelper gjengen videre ved å fortelle dem hvor de skal kunne finne såkalte strogestaltlandsbyer.

Gjengen fortsetter så sin reise mot Weislingen i Sør-Tyskland, der strogestaltlandsbyene visstnok finnes. I disse landsbyene kler innbyggerne seg i strå og halm, mens de synger tilsynelatende meningsløse sanger under et slags ritual i byen. Dette representerer for gjengen en mulighet til å komme inn i noe; strogestaltene ”illuderte ’det sjelløse’” (Lund 2007: 168). Etter å ha mistet Tor og Maya i et slikt opptog, finner hovedpersonen ut at det eneste riktige er å gi faen i dem begge, og reise tilbake til Norge.

Hovedpersonen reiser og vandrer alene i eldre alder. Den individuelle vandringen er også drevet av behovet for å komme seg vekk: ”For ved å begynne å gå, vekk, hjemmefra, ut i det ukjente, slår jeg fast at jeg ikke har noen forhåpninger om noe som helst” (Lund 2007: 13). På samme måte som tidligere oppsøker hovedpersonen det ukjente. Alene oppdager hovedpersonen at bevegelsen og reisen ikke behøver å være rettet fremover, det kan være like greit å bevege seg bakover, for å være uforberedt på det som kommer:

Men akkurat i dette øyeblikk, (...) skjønte jeg at det ville være klokt å begynne å gå baklengs, (...) og under alle omstendigheter ville jeg komme til å miste evnen til å orientere meg i uveisomt landskap, ja det var noe jeg etterstrebet, det var jamngodt med å erfare døden, å orientere seg i det totalt ukjente (...) jeg ønsket å oppleve noe annet, komme inn i verden på en annen måte, enn ved dette hele tida å måtte se framover, eller være deltaker i et gigantisk nettverk av planer og planlegginger. (Lund 2007: 15-16)

Det ukjente og mørke representerer frihet for hovedpersonen. For å nå denne friheten velger han å bevege seg baklengs. Dette er en følge av et ønske om å ikke planlegge: ”for straks jeg så framover i terrenget der jeg skulle gå, måtte planleggingen nedfelle seg, om ikke annet enn

på et mikronivå, se an fottråkket, for eksempel” (Lund 2007: 15). Måten å bevege seg på kan forstås som en forandret tro på reisen og bevegelsen, og er foregrepet av subjektets unge utgave i ryggingen med bil. Tidligere, i ungdomsårene, var det et fellesskap i reisen, bygget på en felles idé og et felles mål (om enn usagt dem imellom). Reisene forut for den individuelle vandringen handlet om å oppsøke miljøer, ”obscure grupperinger, i nedsarva bostrøk, som levde inne i alternative sfærer” (Lund 2007: 165). Bevegelsene handler om å komme *inn*:

[H]an [Tor] begynte å forklare om disse halmkostymene, som måtte til for å få liv i de såkalte strohgestaltene, det var de opprinnelige stråmenn, de framsto sikkert som noen bajaser, at denne skikken å kle seg i strå og halm gikk flere tusen år tilbake i tida, de illuderte ’det sjelløse’, sa Tor, så da kikket jeg bort på Maya igjen, hun visste ikke hva hun skulle si, og jeg tror det demret noe, for oss, Tor inkludert, han skjønnte at det åpnet seg en mulighet, om å komme inn i noe. (Lund 2007: 168)

Den individuelle vandringen handler om å komme inn i det i det identitetsløse og forskjellsartede. Med strohgestaltene ender det med panikk og angst for hovedpersonen når han har fått på seg kostymet og vandrer rundt i byens stråmannsritual: ”Nå kom vi bort til en svær diger halmhaug, måtte det ha vært, og her ble jeg løst fra de andre, så nå vandret jeg rundt, helt på måfå, merket jeg, og det var først nå, når jeg var såkalt fri, at jeg fikk snevet av panikk” (Lund 2007: 192). I motsetning til dette, føler ikke hovedpersonen panikk i møte med det ukjente og mørke når han går baklengs gjennom skogen hjemme i Norge. Der føler han heller en trang til å fortsette, fordi det ukjente inneholder frihet fra det planlagte.

Den siste vandringen skjer gatelangs i Amsterdam, dit hovedpersonen har kommet seg etter å ha vært i Oslo og Paris. I Amsterdam er vandringen en ventetilstand:

For nå gjør jeg det, trækker omkring, dagene går med til det, å gå turer, bare det å gå, for å kunne fjerne meg fra verden, med liksom å gå inn i den, jeg later ofte som om jeg er med i en lang film, bestående av en eneste lang tagging, der hovedpersonen bygger opp en slags suspens, bare ved å gå (...) (Lund 2007: 202)

Vandringen skal bygge opp til noe, han venter på noe spesielt: ”[M]ed bare dette ene, å se om denne ene hendelsen snart dukker opp, og i hvilken form den i så fall skulle gjøre det i” (ibid.).<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> En lik situasjon med forventning om at noe skal skje finner sted når han venter på ”et øyeblikk” på kjøpesenteret på Åmot i Buskerud: ”Jeg sitter her på Åmotsenteret og venter på at det rette øyeblikket skal åpenbare seg (...) samtidig som jeg venter på det øyeblikket hvor jeg skal innse at ’dette rette øyeblikket’ faktisk har passert” (Lund 2007: 87). Denne ventingen antyder noe planløst, nærmest noe tilfeldig, akkurat som ønsket om å komme inn i ting baklengs, siden det da er ukjent, eller å kjøre målløst rundt enten i nedre Buskerud eller i Tyskland. Det tilfeldige skal skje, og det skal være noe grensesprengende og åpenbarende, samtidig som det er flyktig. Her kan det virke som om hovedpersonen vender seg mot noe inderlig, noe åndelig eller esoterisk, i sin søken etter friheten. Dette forsterkes av at det er et øyeblikk av innsikt han venter på, et øyeblikk av

I den andre delen av romanen tilsynekommer en konkretisering av jegets søken ”inn”. Rommet i den andre delen gjengis først av en fortellerstemme, og er deretter bygget opp som replikkvekslinger med fortellerstemmen som supplement. Stedet er tilsynelatende bygget opp elektronisk, og den andre delen skildrer en tilværelse styrt av teknologi og produksjon: ”Hele vegger av svart glass (...) danner bygningsstrukturer som later til å være frigjort fra tyngdekraften (...) som igjen brekkes om til rammer for skjermbilder, hvor naturfilmer avspilles i langsom kino” (Lund 2007: 139). Fortellerstemmen kan fortelle at dette stedet er fylt av lyder:

Fortsatt er det lyder innenfra rommene, men for alt vi veit, kan det være lyder fra ledningene. Fortsatt er det stemmer, men det kan bare være etterlyd, fra denne stemmen som fylte det mørke rommet her tidligere, et tvers igjennom mørkt rom, som kanskje heller var en slags flate, eller et elektromagnetisk felt, hvor stemmer og andre lyder fikk nye lyder, som i overgangsfasene vibrerte og dannet enda nye typer lyd, som om det var en strøm, ikke av stemmer, ikke av menneskepusting eller kroppssurkling, eller forklaringer, eller ideer, men noe elektromagnetisk, digitalt noe, det er ikke godt å si hva det er, dette her, vi ser ingenting nå, for nå fades korridoren inn i mørke (...) (Lund 2007: 138-139)

Her inne skjer det en kobling mellom det menneskelige og teknologiske. Karakterene kobler seg til maskiner, og kan spyle hverandre og utveksle safter:

- Veit du hva, mor? Jeg har lært noe nytt av Ollie. Vi kan få innoperert vannslanger i rugesekkene våre, det er bare å ta kontakt med Syncromedical, hørte jeg, de har lagt ut et nytt applikasjonssett.
- Så fint!
- Ja, du skjønner hva det betyr?
- Endelig, gutten min! Endelig, for nå kan vi være hverandres kraner, vi kan være kraner for hverandre. Ollie leviterer. Han strekker ut fingrene, og de gjenvinner blåfargen. Vi hører det begynne å surkle i ham. Han retter seg opp.
- Men det betyr jo også at vi kan spyle hverandre, med kjønnsorganene?
- Og så kan vi legge inn sugekopper!
- Og da kan vi utveksle og blande ut saftene våre, de grå, og de gule og de røde saftene, de gode saftene, de sterke, og de milde, ja alle saftene! Tenk det!/? (Lund 2007: 142)

Menneskene blir karakterer med replikker, for så mot slutten av delen å bli stilliserte bilder. I den andre delen dreier eksistens seg rundt tilkoblingen til det teknologiske og mekaniske.

Oppsummert handler reisene og bevegelsene jeget foretar seg om fire reiser, og én bevegelse inn i et alternativt rom. To reiser er kollektive, to reiser er individuelle, og en bevegelse er jegets inntreden i en ny verden. Det er sammenheng mellom de to kollektive reisene: Begge foregår i ungdomstiden med bil, i distriktet i første del av romanen, og på kontinentet i andre del av romanen. Det er også sammenheng mellom de to individuelle vandringene: Begge skjer til fots i voksen alder, den ene i romanens første del, i skogen i

---

gjennombrudd. Hovedpersonen hevnvender seg imidlertid ikke til noe som er større enn ham selv. Han venter på noe som er en innsikt som tilsynelatende kan spores til ham, altså noe som er iboende i ham.

Norge, og den andre i romanens tredje del, på kontinentet. Romanen stykker opp reisene ved å plassere dem i første og tredje del. Likehten mellom reisene i hver av delene, er reisenes geografiske plassering. Den andre og midterste delen av romanen inneholder et mellompunkt mellom reisene, hvor hovedpersonen befinner seg inne et lukket rom han beveger seg inne i. Først beveger jeget seg inn i det lukkede rommet ved hjelp av språket, og deretter forsvinner jeget ut igjen, og den tredje delen følger. Inne i den andre delen skjer det en bevegelse ved teksten fra beskrivelser i tredjeperson til handling i form av replikkvekslinger, i motsetning til romanens monologiske stil ellers. Bevegelse kan altså deles inn med romanens tre deler: 1) Første del inneholder reiser i distriktet, kollektivt og individuelt, 2) Andre del er et rom bevegelse skjer inne i, og 3) Tredje del inneholder reiser på kontinentet, kollektivt og individuelt. Bevegelsene i første og tredje del er forsøk på å nå ”inn” til noe nytt, enten det er i form av det sjelløse ved strohestaltene eller det mørke og ukjente i skogen.

Med utgangspunkt i hovedpersonens reiser, kan det settes opp en kausalrekke for bevegelse: 1) tilværelse av dystopisk karakter – 2) gi faen for å oppnå frihet – 3) reise, muliggjort av friheten – 4) inntreden i en ”ny verden”. Den nye verdenen, som er urepresenterbar og udefinert, kan leses som en mulig utopisk tilværelse. En slik ny verden representerer da et utopisk element av håp og forbedring. Kausalrekken kan imidlertid reverseres, slik at bevegelsen går tilbake til det dystopiske. Dette skjer i tekstens bevegelse inn i romanens andre del, der teknologi og menneske er fusjonert i en hybrid eller kyborg. En reversering innebærer at en ny tilstand eller ny verden har blitt nådd, men at denne tilstanden eller verdenen viser seg å være negativ. Ved hjelp av språket og teksten, kan jeget da bevege seg ut igjen. Dermed kan jeget fortsette sin bevegelse i og med teksten, for å søke inn i enda en ny verden.

I den tredje delen når hovedpersonen inn til en tilværelse som ikke kan forklares, og som han ikke kommer ut av. Hovedpersonen kan ikke forklare denne tilværelsen konkret; det er ikke et eksplisitt negativt eller positivt sted. Den likegyldige tilværelsen hovedpersonen oppnår gjennom å gi faen, åpner opp en vei inn til en annen tilværelse mot slutten av romanen. Han oppdager det han kaller ”det merkverdige” i seg, og i Amsterdam gir en kvinne ved navn Devicia Gruyteehaage ham en mulighet til å utfolde dette. ”Det merkverdige” er et absolutt personlig anliggende, og blir ikke forklart i teksten. Likevel er det dette merkverdige som er veien inn til den mulige utopiske tilstanden, det ukjente og skjulte, det udefinerbare som hovedpersonen har forsøkt å oppnå gjennom reisene:

[I] blikket til Devicia så jeg at hun hadde levd et helt liv med å holde skjult sin hang til 'det merkverdige', jeg så det, at også Devicia hadde dette innforståtte, om 'det merkverdige', som jo er en slags kongevei, eller direkte link til 'mørket', som jeg kaller det, 'mørket', som er helt omsluttende, og absurd nok totalt frigjørende, i dette 'mørket' kan man befinne seg nær sagt så lenge man lever, som om 'mørket', eller akkurat denne eksplisitte formen for 'mørke', er en mellomform mellom det døde og levende, for der inne, i 'mørket' oppheves motsetningene, ikke minst mellom det syntetiske og ytterst naturlige, det er i dette 'det merkverdige' utfolder seg, i dette 'mørket', som ofte blir en besettelse, det har jeg skjønt, eller tenkt meg, at det må være, for de mennesker som har kommet seg inn i denne besettelsen, og som mest av alt ønsker å forbli der inne, i 'mørket', med sine 'merkverdigheter', for da, da er man endelig kommet 'inn'. (Lund 2007: 218)

Det er i denne siste bevegelsen, inn i et hus sammen med Devicia i Amsterdam, at hovedpersonen når inn i "mørket" der "det merkverdige" kan få utfolde seg. Det er inne i denne tilværelsen at teksten avskriver en bastant slutt med ordene: "Vi er her. Ingen andre steder. Dette er slutten og dette er begynnelsen" (Lund 2007: 221). Teksten motsetter seg hovedpersonens undergang og underkastelse for den dystopiske makten eller tilværelsen; den antyder at det fortsatt finnes en mulighet til å slippe unna. Denne muligheten finnes i teksten, ikke utenfor den, som Baccolini og Moylan påpeker (Baccolini & Moylan 2003: 7). Den tvetydige slutten signaliserer at bevegelsen ikke er fullendt – den vil fortsette. Den ambivalente tilværelsen der inne i "mørket" antyder også at hovedpersonen ikke nødvendigvis er fri, men at han kan være fanget inne i noe nytt. På denne måten bevares både den dystopiske og den utopiske impulsen selv om teksten avsluttes. Reisene og bevegelsene teksten forteller om, illustrerer den bevegelsen og det kontinuumet mellom det utopiske og det anti-utopiske Baccolini og Moylan omtaler (Baccolini & Moylan 2003: 8).

## 5.2.2 Tekstens hybriditet

### 5.2.2.1 Inngang til den urene formen

I den andre delen får hovedpersonen tildelt en ny identitet. Han er nå blitt Andy Rashid Johnson. Den nye identiteten og de nye papirene fungerer som hjelpemiddel til å komme seg unna. Det måtte en helt ny identitet til før han kunne bevege seg videre og samtidig nærmere en mulig utopisk tilværelse:

Akkurat nå er jeg bare et 'jeg', et hjelpejeg for noe som skal komme. Og dette hjelpejeget bruker mitt gamle jeg til å ytre seg. Foreløpig nøyer 'jeg' meg med det. Jeg får, som andre kosmopolitter, identiteten min gjennom meningsutsendelse, og ved at jeg mener vidt forskjellige ting, motstridende og flytende ting, blir det derved helt uvesentlig hvem jeg er. Jeg gir faen. Jeg gir faen i alt, også i denne såkalte 'kosmopolitiske væren', og derfor er jeg vel en ekte kosmopolitt. (...) og jeg må bare gå videre, og se nye ting, se nye 'forhold', for ikke å bli innstengt av de som tilfeldigvis har stirret på meg, og min klesdrakt, og påfallende frakk. (Lund 2007: 111)

Her tematiseres jeget som del av teksten. Hans identitet er nå i tekstens vold.

Kosmopolittilværelsen er ikke noe mål i seg selv, så den gir hovedpersonen faen i. Den nye

identiteten muliggjør en reise videre, ettersom den er ”et hjelpejag for noe som skal komme”. Bevegelsen mot en ny og mulig utopisk tilværelse krever et nytt hjelpemiddel for å kunne gjennomføre bevegelsen helt ut. Den nye tilværelsen som kosmopolitt kan åpne for ”nye ’forhold’”, liksom å gi faen kunne åpne for ”nye verdener”.

Det er først og fremst gjennom språket at den nye identiteten kan være et hjelpemiddel inn i nye forhold og verdener, fordi språket grunnleggende sett betoner forskjeller. Språket kan skape nye verdener og åpne ukjente univers. Det er gjennom meningsutsendelse at kosmopolitten får sin identitet, og hjelpejegets funksjon er å skape ytringer. Etter at hovedpersonen får hjelp av ”en skrivende fyr som heter T. E. Lund”, sier hovedpersonen at han gjennom Lund kan ”uttrykke meg i et eneste sammenhengende drag, hvor de aller fleste av ideene mine og forestillinger om verden ubesværet kan komme til syne” (Lund 2007: 112). Hovedpersonen antyder i dette en sammensmelting av språk og subjekt, der språket og teksten kan ta over jegets gi faen-prosjekt. Dette innebærer imidlertid at hovedpersonen sammen med språket entrer den verden av meninger og ytringer som resten av det skrivende samfunnet befinner seg i. Det er en forskjell mellom hovedpersonens ytringer og de andres. Hovedpersonen sier i sammenligningen av hendelsene i livet hans, som resulterer i hans beretninger, at de i forhold til andres:

[H]ar vel vært viktige nok, viktige på den måten at jeg gjennom tida har sett og lest mange menneskers beretninger, og om hva og hvordan de er i stand til å ytre seg, som sikkert er riktigere, sterkere og kvalitativt bedre på alle måter enn det jeg nå er i ferd med. Men allikevel er disse beretningene i grunnen ikke annet enn gedigne påfunn, hyklerske overdrivelser, og dermed, etter mitt vett, banale og intetsigende trøstesløsheter, mens det jeg gjør, merker jeg, har sannheten i seg, noe jeg vil understreke, nettopp på grunn av at jeg så utvilsomt er fylt av håpløshet og uten vilje til å kommunisere med noen, jeg er uten fantasi, oppfinnsomhet, eller interesse, det er et isolasjonistisk prosjekt, men som i det minste er det eneste jeg har, noe jeg forstår som ’sant’ (...) (Lund 2007: 112-113)

Ifølge hovedpersonen blir konsekvensen av den hyklerske meningsytringen et ”meningshelvete”, der det bare er meningen som teller, slik at ”menneskeligheten ikke koster noe der, den er billig, og lettflytende”, og der inne reduseres ”menneskeligheten til kun et aspekt ved det å være menneske” (Lund 2007: 113). Meningene i seg selv – ytringene og oppfatningene – reduserer mennesket. De er ikke lenger noe annet enn et middel for å fremme seg selv. Mangelen på sannhet i meningshelvetet står i kontrast til det hovedpersonen mener han bedriver, ettersom det han gjør inneholder noe ”sant”. Dermed blir det klargjort for et forsøk på å nå inn til en ny verden ved å bruke språket. Andre forsøk på å nå ”inn” har ikke resultert i inntredelsen til et nytt sted. Hovedpersonen bygger tilsynelatende opp en kontroll

over språket, som gjør at han kan bruke det i forsøket på å nå ”inn”. Det er likevel først etter at papirene er i orden og hovedpersonen mottar sin nye identitet at han kan utgjøre noe.

Den ”kosmopolitiske væren” kan føre ham over til den andre siden. Dette har hovedpersonen gjort tydelig tidligere i den første delen av romanen, der han snakker om hva det innebærer å være transhuman kosmopolitt:

[F]or å benevne oss på en mer politisk korrekt måte, som ’medborgere’, ikke mennesker, men ’medborgere’, for ordet ’menneske’ har så mye urettferdighet i seg, og så mange historiske heftelser, at vi heldigvis er i ferd med å fjerne oss fra det ’menneskelige’, slik at vi kan bli ekte kosmopolitter, og angripe grensers selvfølgelighet, og avgrensede enheters påståelige naturlighet, og mistro det faste og lukkede, frykte renheten. Og som transhuman kosmopolitt vil jeg alltid være nysgjerrig etter å vite hva som ligger på den andre siden av grensen, å møte den eller det som er ukjent. (Lund 2007: 90)

Etter at den kosmopolitiske identiteten er bekreftet, er det mulig for hovedpersonen, som nå har fått navnet Andy Rashid Johnson, å gjøre et forsøk på å trenge inn i og komme over på den andre siden. Han vil slippe unna den norske meningsdannelsen: ”I en tid framover får jeg satse på å gli ubesværet inn i det kosmopolitiske (...) da vil jeg slippe de underforståtte anklagelsene og nedrighetene ved å måtte mene all dritten som de norske meningssjefene har prøvd å pådytte omgivelsene” (Lund 2007: 134). Måten dette skjer på er ved at Johnson tilegner seg et språk satt sammen av språkfragmenter:

Jeg begynner om ikke så lenge på det nye livet, med dårlig engelsk, og elendig fransk og tysk, kanskje litt spansk, og noen latinske gloser, og en hel haug med andre språkfragmenter, jeg får bare spe på, mose ordene sammen, til velligning og graut, la den nye tilstanden summe fast i meg, for å la mitt nye jeg få sjansen til å klemme til i denne kroppen som fører disse ordene her framover, til det dannes en ny kropp (...) jeg må inn i mørket, mørket har alltid vært redningen, inn i mørket, der forsvinner alt og alle, det forgagne jeget har stirret inn i det, og se, nå er det forsvunnet, blitt til det som det nå forgagne jeget har sett, og gjennom det nye synet, sett nye verdener åpenbare seg der, nå også, look an diese neue aklamatoria, sies det nå, inn der nå, inn, og videre inn, i the darkness überalles, il yia clair chose menteno, snoosy parfait, come sa? Å ikke hvile mer, but restless croc, inn, äntligen thordrummar blot und fireworks a cognitif skjelv, noirmorte dei dauingan. Que sa? Inn? (Lund 2007: 135)

Sammensmeltingen av de forskjellige språkfragmentene begynner en ferd inn mot noe annet – en annen tilværelse eller et annet rom. Mørket er sentralt, det er det han vil inn i: ”[I]nn, i the darkness überalles”. Det nye er likevel vagt og ambivalent, det er ikke tydelig at det er et bedre sted. ”Mørket” antyder noe ukjent, og følgelig er det usikkert hvorvidt det er noe positivt eller negativt hovedpersonen trer inn i.

Hele denne sekvensen er en ”transfusjonalisering” av språket, noe som skal føre inn til den andre siden. Der er grensene mellom kropp og språk ikke lenger kjente og vante, og ord former seg om kroppene: ”Innen språket transfusjonaliseres, met oversaar, tec labeller, som er greasy og brownish, klarer jeg å janke meg inn i gjen igjen, og igjen, der vi snakke, ved å



drite i hva vi mene, men la ordene forme om kroppene, langt dar inn, i det innerste” (Lund 2007: 136). Lesningen av teksten på disse sidene i romanen, kan ikke gi annet enn semantiske koblinger og assosiative meninger basert på leserens forutinntatte lesningshorisont. Likevel kan ordene gi mening i det at de både enkeltvis og i rekkefølge signaliserer bevegelse og forandring: ”Nå. Nå. Truc. NÅ. NÅ. (...) im grenzsprengen, neue Folgen, nieuwe leiden, da soolstrahlen glimpze i horizonen” (Lund 2007: 137-138). Teksten antyder at forandringen skjer i et øyeblikk av teksten. Det er grensesprengende og overskridende, og det får konsekvenser. Teksten hintet om noe nytt og lyst, og det tidligere mørket som sekvensen først skulle inn i får en motsetning i ”soolstrahlen glimpze in horizonen”. Dette er overgangen til en ny del av teksten, hvor fortellerperspektivet endres.

Gjennom nedbrytningen av identitet, kan språket som følger av dette innta en ny form. Denne formen er uren, og distanserer seg fra teksten for øvrig. Johnson antyder at det han nå gjør inneholder sannhet, som kommer frem i det nye språket. Dette danner igjen inngangen til den urene formen, som kan inneholde det sanne Johnson mener å ha i seg. Den urene formen konkretiseres i romanens andre del som tekstlig hybriditet. I denne delen finner et skifte i fortellingen fra monolog til tredjepersonsberetning og filmatisk fremstilling sted.

### **5.2.2.2 Den urene formen**

Hele sekvensen med ”språktransfusjonaliseringen” ender med et hopp til et nytt avsnitt, hvor det ikke lenger er klart hvem som forteller. Teksten har fått en tredjepersonsforteller som angir et rom eller et sted, først gjennom korte sceneanvisningslignende setninger. Deretter brer språket seg ut igjen i flerleddete setninger:

Stemmen dør ut. Og det går i dører. Innenfra noen rom bortest i korridoren høres det stemmer. Rett forfra sees et øyeblikk en grå skygge, det virket som om denne skyggen bare plutselig oppsto der, i korridoren, og nå ser vi det, i et glimt, det er en mann, med lang, mørk frakk, som akkurat nå passerte, og han gikk på baksiden her, kom antakelig inn i mellom et dørblad og en vegg, men hele panoramaet flyttet seg, slik at denne mannen nok klarte å passere. (Lund 2007: 138)

Det nye stedet teksten etablerer har som nevnt preg av noe teknologisk og maskinelt. Dette kommer frem ved at det er en usikkerhet rundt hvor lydene og stemmene kommer fra, og fordi fortellerstemmen gjør det usikkert om det er noe menneskelig, elektromagnetisk eller digitalt som utgjør lydene (Lund 2007: 138-139). Rommet er bygget opp av flater eller felt som tilsynelatende fyller en korridor med lyd. Stedet, blir ytterligere diffust gjennom følgende setning: ”[D]ermed er det ikke så godt å si om dette er en scene, eller en påstand, eller noe

annet, som bare oppstår i seg sjøl, av seg sjøl, vi veit ikke, men det gjelder oss, blir det nå opplyst” (Lund 2007: 139).

Dette stedet kan leses som tekstens eget produksjonsrom, hvor tilstander, ideer og tanker oppstår og utformes. Betegnelsen ”produksjonsrom” er motivert ut fra at menneskets eksistens inne i dette rommet tilsynelatende baserer seg på konsum – på produksjon og tilegnelse av produkter. Flatene og skjermbildene viser ”reklamesnutter, salgsvirige stemmer, avbildninger av unge vakre mennesker, prissammenligninger, folk som hogger hodene av hverandre, hoder som ser ut over vakre landskaper, og inn i sine egne erindringer” (Lund 2007: 139-140). Bildene skiftes stadig ut og får nye lag, ”for liksom å leite seg fram til den rette, som underforstått ikke finnes, for den rette er en syntese av alle, av enhver” (Lund 2007: 140). Dette antyder et filmatisk rom, der gjengivelsen tar form av bilder. Her oppstår det en tekstlig hybriditet i fremstillingen, og den filmatiske fremstillingen åpner for en ny dimensjon ved teksten, hvilket fører til at teksten kan generere ny kritikk.

Det finnes en optimisme og tro på mulighetene inne i dette rommet, som er så sterk at de som er der inne er nær ved å fortære det hele:

[N]ye reklamesnutter, av biler, barbermaskiner, smør, hvor nye ansikter kommer fram, smilende prater de raskt, innbyr seg, tror, du ser at de tror, de tror på seg sjøl, produktene, på de nye settingene, at det ikke finnes andre muligheter, enn dette, det syntetiske, innkjøpte, det som selger seg sjøl, rundt og rundt, ustoppelig, og det vrirler av folk, de går imot dette punktet her, så vidt de ikke sluker hele bildet, og blir denne stemmen (...) (ibid.)

Teksten etablerer et rom gjennom den semantiske koblingen mellom ord som har med reklame og forbruk å gjøre. Forbruket er den eneste muligheten. Menneskene, eller menneskerepresentasjonene, i dette rommet, eksisterer i symbiose med reklame og det syntetiske og innkjøpte, og mest av alt lever de i troen på at det ikke finnes andre muligheter enn nettopp dette. Det er ikke et fysisk rom som etableres, men en tilstand eller en holdning. Rommet kan leses som et tankesett for forbrukersamfunnet, drevet fremover av forbrukerbegjæret.

Rometableringen kan forstås gjennom Frederik Tygstrups tanker om det litterære rom. I essayet ”Det litterære rum” (2000), skriver Tygstrup at:

Litteraturens rum aftegner sig i en bevægelse frem og tilbage mellem erfaringens og anskuelsens rum på den ene side og tekstens betydningsrum på den anden, mellem den situerede erfaring af verden og de indre semantiske relationer i teksten, som kan (re)konstruere sansningens komplekse rum. Ingen af de to kan hver for sig gøre rede for tekstens rum; erfaringens rum er flygtigt, og der findes ikke nogen umiddelbar måde at afbilde dets objektivitet på, det kalder på tekstens (re)konstruktion, på teksten som model. Og omvendt bliver tekstens betydningsrum taget for sig et billede uden ret mening, hvis ikke det forstås som medium for en rumlighed, for fremstilling af anskuelsens rum. (Tygstrup 2000: 181)

Rommet som etableres er med andre ord å forstå som en modell for en anskuelse, som en tilstand eller sfære der semantiske relasjoner utgjør en beholder for noe leseren kan gripe. Anskuelsen er en utprøving, en modell og et eksempel for å forstå noe større.<sup>60</sup>

Rometableringen understrekes av et nytt perspektiv. Den filmatiske fremstillingens brudd med formen skaper en tekstlig hybriditet, gjennom hvilket teksten kan skape et anskuelsesrom. Det nye rommet er et produksjonsrom gjengitt av fortellerstemmen som ser alt og gjenforteller det til leseren så godt det lar seg gjøre. Rommet er som en sfære der tanker og ideer grunnlagt i vårt forbrukersamfunn fremstilles i sammensatte og fragmentariske brudd. På denne måten kan produksjonsrommet i teksten fremme samfunnskritikk på en annen måte enn kritikken av det norske samfunnet ellers i romanteksten, og illustrerer Baccolini og Moylans teori om den kritiske dystopiens utvidete kritikk ved formblanding (Baccolini & Moylan 2003: 7). Ellers i romanen blir det norske samfunnet kritisert eksplisitt og utvetydig, for å være hyklersk, nytelsessjukt og selvhevdende. Ved å etablere et produksjonsrom der disse trekkene ved det norske samfunnet blir forvridde utløp for samfunnets fantasier og forbruksbegjær, har tekstens formbrudd og urene form åpnet for en fantasmatisk fordreining av virkeligheten. Dette betyr at det oppstår et nytt nivå i teksten: Produksjonsrommet kan sees som både en fordreining av den eksplisitte samfunnskritikken i romanen, og som en fordreining av forfatterens og leserens opplevde virkelighet. Fordreiningen er en metode for å få frem det språket i seg selv ikke er i stand til å betegne, ettersom språket er inadekvat som representasjon av virkeligheten, fordi språk og ting aldri kan være det samme.<sup>61</sup> Teksten kan på denne måten forbedre seg selv. Den kan da få frem det som gikk tapt i det første forsøket på å kritisere samfunnet, ved å utvide kritikken gjennom den urene formen som oppstår.

---

<sup>60</sup> Litterære rom er ikke en fast betegnelse, og hegner om et uendelig bredt spekter av det som kan betegnes som "romfølelse". Poenget er at teksten bygger et "forståelsesrom", som kan tenkes som en beholder for tanker og ideer, der "rommet" danner et abstrakt felt leseren kan plassere disse tankene og ideene innenfor. Ved å følge denne tankegangen kan produksjonsrommet i *Inn* leses som et abstrakt rom for utprøving av fordreining av den opplevde virkeligheten.

<sup>61</sup> Som nevnt ovenfor, skriver Slavoj Žižek i introduksjonen til *Mapping Ideology*, med grunnlag i Lacan at: "(what we experience as) reality is not the 'thing itself', it is always-already symbolized, constituted, structured by symbolic mechanisms – and the problem resides in the fact that symbolization ultimately always fails, that it never succeeds in fully 'covering' the real" (Žižek 1994: 21). Ut fra dette er representasjonen løgn, men det finnes imidlertid en måte å unngå løgnen på, eller rettere sagt, en måte å gjøre bruk av løgnen på; en fordreining eller forvridning vil åpenbare sider ved virkeligheten som går tapt gjennom den objektive representasjonen: "[D]istortion and/or dissimulation is in itself revealing: what emerges via distortions of the accurate representation of reality is the real – that is, the trauma around which social reality is structured" (Žižek 1994: 26).

Produksjonsrommet er et rom hovedpersonen når inn i for å kunne bli kosmopolitt. Kosmopolitten er grensesprengende og grenseoverskridende, og en som kan komme over til den andre siden. I produksjonsrommet kan virkeligheten sees fra en annen side, og gjengivelsen forandrer form. Det er ikke klart om det er hovedpersonen selv som gjengir det som hender, eller om det er en annen stemme som står utenfor og betrakter. Gjennom den kosmopolitiske tilværelsens språk har altså hovedpersonen blitt fri fra seg selv, eller han har funnet et nytt perspektiv. Det oppstår et annet bevissthetsnivå hvorfra det betraktes og observeres, og som ikke er direkte involvert i hendelsene. Ved å forandre tekstens form, forstyrrer romanteksten den helhetlige oppfatningen av tekstens handling og forløp.<sup>62</sup>

Den nye fortellerstemmen fungerer etter hvert i denne delen av romanen som et supplement til replikkutvekslinger. Dette fører teksten videre fra produksjonsrommet til en slags ”sitcom”-verden, hvor det foregår en utprøving av eksistens, og der karakterene henvender seg til hverandre:

- Vi stikker bort til underetasjefolkene, jeg orker ikke mer nå, av alle de folka der ute.
- Hva, underetasjefolkene?
- Selvfølgelig er det ingen som bor under oss, det er bare noe vi skal få folk til å tro, for de blir kalt det, underetasjefolkene. Vi bare sier at vi går til dem, for å gi inntrykk at vi har noe å gjøre, noe å si, si til dem. For det finnes ingen andre enn oss her nå.
- Ja, det var det jeg trodde.
- Nei, de finnes ikke, og ingen andre heller. Er ikke det rart. Å være aleine?
- Jeg har prøvd det, å se ut av døra, for jeg veit jo at det skal finnes andre folk, det er jo derfor vi i det hele tatt kan snakke, har jeg hørt, eller det ... det husker jeg, men jeg veit ikke hvor jeg har det fra ... Jeg veit bare at andre folk finnes. Jeg ser det jo på TV. Og på nettet.
- (...)
- Mange ganger har jeg gjort entré hos dem, og folk har ledd, sjøl om latteren har vært lagt på, så har jeg fått sagt replikken min.
- Har du replikker der også? Det har du ikke sagt noe om?
- Ja, jeg har replikker overalt jeg.
- Hva har du sagt da?
- Nå sist sa jeg ...
- Hva?
- Det ser ut som om du har satt deg fast i et replikk-klister, Ollie, for du er så ... inngnidd. Inngnidd. Ja det sa jeg, der. (Lund 2007: 140-141)

”Replikk-klisteret” kan peke på at det ikke finnes valgfrihet og at alt er forutbestemt. Utsnittet peker også på at karakterene ikke kan vite hva som er ekte og ikke ekte. De befinner seg i en slags virtuell verden, bygget opp av svarte glassflater og ledninger som gir lyder, der alt kan være noe elektromagnetisk eller digitalt. Ved å være en forvridning av virkeligheten, kan

---

<sup>62</sup> Lunds tekst er på denne måten en antitekst; den gjør motstand og vil ikke la seg klassifisere eller kategorisere under etablerte sjangere. Urenheten i formen er imidlertid noe av det som gjør Lunds tekst så interessant, ettersom tekstens motstand åpner for kritikk og selvrefleksivitet på en måte som en lineær og mer ”virkelighetsnær” tekst ville ha vanskelig for å gjøre. Formurenheten gir hele teksten en bevegelse som forblir ubestemmelig i retning og formål.

produksjonsrommet og ”sitcom”-verdenen leses som et bilde på den glatte og overflatiske eksistensen romanen kritiserer ved det norske sosialdemokratiske samfunnet. Karakterene inne i ”sitcom”-verdenen innehar likevel en illusjon om valgfrihet, som antyder stedets dystopiske side. Dette tilsynekommer når Johnson krangler med sine to barn:

- Nei, dere skjønner ingenting. Jeg ønsker jo å ha et liv jeg òg. Være meg selv. Og derfor, ikke minst, skape meg selv, også. Dere er jo min forlengelse inn i evigheten.
- Pappa, ikke være sånn! Vi blir redde. Skjønner du ikke det?
- Dere må skjønne at dette er virkeligheten. Vi er oss selv. Vi er våre egne varer. Det er mange mennesker som ser på oss. Mange mennesker har sitt levebrød, på akkurat oss, nå. Vi har et ansvar. Vi lever slik som dette. Her. Og nå. Ser dere ikke det, unger? (Lund 2007: 146)

Ser man tilbake på etableringen av produksjonsrommet, der reklame og salgsargumenter var grunnleggende, kan utsnittet leses som at eksistens også produseres. En kan skape seg selv gjennom produksjon og konsum. Barna blir en del av dette, ved at Johnson kan skape seg selv en plass i evigheten gjennom å ”produsere” dem. Det hele blir en virtuell forvriddning av eksistens basert i virkeligheten, og i ”sitcom”-verdenen er forvriddningen karakterenes virkelighet.

Det nye rommet ender med at Johnson forsvinner. Rett før han forsvinner ut av rommet har moren til barna dødd. Hun har fått påklistret en lapp med bokstavene ”NO” over munnen, men når Johnson heiser henne opp så hun henger opp/ned, sier lappen ”ON”. Johnson står og ser på før han legger seg ned i fosterstilling og stivner i en potetgullreklame, for så å kuttes opp i tynne skiver akkompagnert av en reklamejingle der det synges ”pringles” (Lund 2007: 151). Tvillingene Twickle og Twackle, barna til Johnson, samler ham sammen i en søppelpose, før de henvender seg til et speil et forsøk på å gi hendelsene mening gjennom en høyere makt:

- Men foreldrene våre er jo døde. Og død hører jo sammen med religion, og da må vi ’ha dette som mulig strategi for å skape mening’. Det er sånn Gud er stor. Vi må si disse tingene, for at vi skal innynde oss i verden.
- Jeg tror vi allikevel skal klare oss i framtida. Vi snakker mye sannere og klokere nå. Det er viktig å respektere annerledes tenkende. Kom så går vi bort til speilene. (Lund 2007: 152)

Ved å be foran speilene underkaster tvillingene seg ”Gud”, mens de egentlig ber til sine egne speilbilder. Dette kan sees som en narsissistisk forherliggjøring av mennesket og dets evne til å beherske verden gjennom forbruk, og søken etter sannhet gjennom produksjon og konsum. Det blir tragikomisk når bønnen inneholder ”La det være fred i Storsenterland og i Arkadestrøkene” (Lund 2007: 153), mens tvillingenes foreldre ligger døde og/eller stivnet i det samme rommet. Like før bevegelsen inn i produksjonsrommet sier hovedpersonen: ”Å

mene og å forbruke er det samme. Det er bare to variasjoner i bestrebelsene for å beherske verden. (...) alt kokes sammen i et latterlig forsøk på å etterligne drivkreftene” (Lund 2007: 130). Det er i dette forbruksbegjæret grunner; det er en mestring av livskreftene. Her dannes det en mistro til mennesket som selvstendig livskraft, det finnes tilsynelatende noe større mennesket ikke får tak på. Produksjonsrommet og ”sitcom”-verdenen evner ikke å komme inn til drivkreftene, og hovedpersonen finner en vei ut av det hele. Rommet stivner til, og tvillingene, Johnson og moren ligger urørlige på gulvet idet en lang mann med frakk kommer inn i rommet. Han ser seg om og fortellerstemmen kan opplyse om at denne mannen er Johnson, ”men i en litt annen versjon, eldre og mer herjet” (Lund 2007: 154). Den eldre Johnson beveger seg etter hvert ut av rommet, ut i trafikken utenfor og forsvinner.

Johnson beveget seg inn i produksjonsrommet gjennom språket, og nå gjør han en forsvinnende bevegelse ut av det. Bevegelsene skjer i og ved teksten, og antyder et selvreferensielt og selvrefleksivt aspekt. Teksten og språket kan forsøksvis kontrolleres og brukes til bevegelse.

### **5.2.3 Tekstens selvrefleksivitet**

I *Inn* eksisterer det en tett forbindelse mellom hovedpersonen og teksten – mellom subjektet og hans skrift. Dette gjør romanen metafiktiv og selvreferensiell. *Inn* kan leses som et forsøk på performativt å utføre det hovedpersonen forsøker å gjennomføre i handlingen. Dette skjer ved at hovedpersonen blir ett med teksten, og dermed kan han oppnå innsikt gjennom hybriditeten av subjekt og tekst. Romanen får på denne måten et eget liv. Den blir på sett og vis organisk. Dette er en problematikk Lund har vært inne på i andre sammenhenger, blant annet i essaysamlingen *Språk og natur* (2005): ”Vi har trodd at språket og dets utslag i verden er levende fordi vi bruker det. Men det er feil, det er vi som blir levende gjennom naturens uendelighet av språkformer” (Lund 2005: 40). Her settes naturen opp som den uendelige kraften, som den livgivende kraften mennesket tar – eller får – av.

#### **5.2.3.1 McGuffin – transportmiddelfunksjonen**

Romanens tredje del begynner med at hovedpersonen befinner seg inne i noe han ikke kan beskrive konkret, men som gir ham en følelse av bevegelse:

[O]g så makter jeg å sitte rolig igjen, på setet, inne i dette transportmiddelet, det er en blanding av fly, tog og båt, eller kanskje det er en ventehall, eller et innelukket transportbånd (...) og jeg føler det hele bare glir framover, av og til blåser det svære skyformasjoner forbi, og noe annet finnes ikke, der på utsiden, enn skyformasjoner, og i det fjerne, en langstrakthet, det ser jeg nå, en svakt kupert langstrakthet, ikke er det hav, eller land, men bare ubestemmelige sjikt, som forblir i det ubevegelige. (Lund 2007: 159-160)

Hovedpersonen befinner seg inne i en transformerende bevegelse, mens alt på utsiden står stille, det ”forblir i det ubevegelige”. Jeget i teksten kan videre fortelle at han ikke vet hvor han er, hvor han kom fra, eller hvor dette bærer hen. Det eneste han husker er at alt ble svart: ”[D]et siste jeg husker er at det helt ble svart rundt meg, og sånn er det, jeg får slike glimt av noe, omgivelser, verdener, tilstander, hva er det, tenker jeg, hva er dette?” (Lund 2007: 160) Han mener at dette er som en søvn, som han glir inn i. Denne søvnen kan være injisert, og den er utviklet og ”må ha oppstått i diverse tekniske apparaturer, for at menneskene skal kunne utholde ferden videre inn i framtida” (ibid.). For hovedpersonen betyr dette at han beveger seg inn og ut av tilstander, sfærer eller sidevirkeligheter. Produksjonsrommet var en slik tilstand eller sidevirkelighet. Johnsons kobling til forfatteren av teksten, T. E. Lund, fungerer på den måten at T. E. Lund – i egenskap av å være en skrivende fyr – kan betegne Johnsons bevegelser inn og ut av tilværelser. Dermed oppstår det en kobling mellom subjektet og skriften. Dette skjer ved at tilstander i teksten beskrives som søvn produsert i tekniske apparaturer. På denne måten er hovedpersonen bevisst sin egen tilværelses forankring i teksten, og tekstens muliggjøring av inntreden i tilstander.

Hovedpersonen vet aldri med sikkerhet hva det er han er inne i, men én ting vet han:

Det som derimot står fast, som det eneste, er at det er noe som gjør det mulig for meg å formidle dette, i små forvirrede øyeblikk tror jeg nå at for å begripe hva det er det jeg befinner meg inne i, så kan jeg i hvert fall ta utgangspunkt i at dette visstnok vil ende opp som noe nedskrevet, selv om jeg ikke er helt sikker på det, det kjennes bare sånn ut, men veit jeg ikke, det er bare en antakelse, for akkurat dette her, det framstår ikke for meg som ord, eller noe annet ’kommunikativt’, det er heller et bølget mønster, som har en viss rytme, merker jeg. (Lund 2007: 161)

Dette som lar seg uttrykke er ikke nødvendigvis ord. Det er ”sinnsbevegelsene” og ”formønstringene” som blir materialisert, noe som skjer gjennom at det blir lest.<sup>63</sup> På denne måten er hovedpersonens eksistens basert på lesningen av teksten.<sup>64</sup> I denne sammenhengen skjer det en direkte henvendelse til leseren, ved at lesningen definerer og materialiserer ham som kosmopolitt. Subjektets sammensmelting med teksten muliggjør subjektets foranderlige identitet, slik at subjektet kan tilegne seg nye identiteter. Dette sammenligner hovedpersonen med menneskekroppen. Menneskekroppen er bærer av døden, den ”ultimate McGuffin”:

---

<sup>63</sup> Tidligere i romanen sier hovedpersonen: ”da kosmopolitten defineres ut fra sine meninger og holdninger, og utsagn, vil disse ordene her så bli klonet framover, en sjelden gang bli ’lest’ og dermed materialisert” (Lund 2007: 88).

<sup>64</sup> I enhver roman vil subjektet eksistere fordi teksten blir lest. Det som gjør dette forholdet i *Inn* interessant er at subjektet forsøker å være teksten. Ved å bli tekst kan subjektet utforske og prøve ut tilstander og tilværelser.

[M]uligens vil dette her oppstå i et framtidsspråk, uansett vil det være i form av en slags 'oversettelse', så akkurat disse setningene, og ikke minst hva det betyr igjen, er å betrakte som en boks med skjult eller hemmelig innhold, en McGuffin, slik våre kroppar bærer døden, den ultimate McGuffin, for det kan jo like gjerne være på vei inn i det store intet, disse ordene pakker inn en slags forsendelse, som jeg selvfølgelig ikke veit hva er, ja annet enn livet (...) (Lund 2007: 161)

Ved å bli en boks – en McGuffin – kan teksten og subjektet oppnå nye identiteter. Der inne kan all virksomhet være skjult og hemmelig, mens alt utenfor står stille. I oppbygningen av ny identitet dekonstrueres meningen, og grenser mot det meningsløse. Dette signaliserer en reduksjon av innholdet i identiteten. Denne reduksjonen er imidlertid umulig å gjennomføre til det ytterste, ettersom ordene i seg selv har betydning som betegnelse av virkeligheten eller som selvstendige enheter.<sup>65</sup> Lunds hang til bruk av anførselstegn kan sees som et ledd i uttømmingen av ordene. Bruken antyder usikkerhet i ordet, ved at ordet nesten kan gjengi det virkelige; ordet er ufullstendig i sin symbolisering. Ved å rukke ved ordenes betydning kan Lund skape usikkerhet rundt betydningen av betegnelsen ved ordene, og dermed ved teksten. Når teksten blir ”lest”, signaliserer det en skepsis til tekstens leselighet. I dette vender teksten seg mer til seg selv enn til leseren. Dette er en mekanisme som lukker teksten inne, og en måte å stenge ute omverdenen på. Dermed kan teksten få utøve sitt eksperiment om å nå inn i noe uten å måtte ta hensyn til leseren. Teksten kaller på lesning, men er uleselig.

Klarer teksten å bli den ultimate McGuffin, kan den utføre det jeget forsøker – den kan gi faen. Den blir da en tilsynelatende ubetydelig gjenstand som driver handlingen fremover. Ved å være ubetydelig kan den samtidig få virke ubemerket, og drive språket og subjektet mot nye verdener. Subjektet i teksten bruker ordet ”forsendelse”, for å beskrive tekstens funksjon. Ved å følge denne beskrivelsen blir det tydelig at teksten er et hjelpemiddel; den er et grep som skal føre subjektet inn i noe større. Her kommer betydningen av reise frem igjen. På samme måte som hovedpersonen i romanens handling har beveget seg i Norge og i Tyskland, alene og sammen med andre, har teksten tatt form av en tilsvarende bevegelse, ved å føre hovedpersonen inn i forskjellige tilstander. Hovedpersonen snakker om reisene som om de er mislykkede forsøk. Teksten får da preg av å være et overordnet forsøk i form av performativitet. Handlingen er kun en del av middelet for å gjennomføre den siste reisen.

---

<sup>65</sup> Selv om språket aldri kan gjengi virkeligheten fullt ut, eksisterer tegnet, bokstaven og ordet på samme måte som det objektet det forsøker å representere. Dermed blir representasjonen et problem, mens det i betegnelsen oppstår et nytt objekt og dermed enda et nytt problem.



### 5.2.3.2 Narrative strategier

De narrative stragiene er grep som beveger handlingen i forskjellige retninger gjennom romanen, og nye strategier prøves ut etter hvert som en strategi viser seg å feile. I tekstens eget fokus på dens bevegelser og retningsskifter, virker den selvrefleksivt.

I den andre delens beskrivelse av produksjonsrommet, trer hovedpersonen inn i en tilstand. Idet rommet etableres trer da også en mann inn (Lund 2007: 138). Mannen er tydeligvis Johnson. Han kommer inn ved at ”panoramaet flyttet seg”, noe som tilsier at det enten har blitt gjort plass til ham, eller at han presser seg inn. Bevegelsen inn i produksjonsrommet etableres gjennom teksten, på samme måte som Johnson beveger seg ut av rommet. Han sitter helt stille og konsentrerer seg før han kan bevege seg ut:

Så trekker han et pass og et førerkort ut av en folder, og legger disse legitimasjonene i innerlomma, før han krøster resten av dokumentene sammen i en liten luftig haug foran seg, tar opp en lighter og setter fyr på papirene (...) som for å understreke at noe var over, og noe annet, noe helt annet skulle nå se til å begynne. (Lund 2007: 154-155)

Tredjepersonsperspektivet lar Johnson bevege seg fritt ut av produksjonsrommet, og neste gang vi møter subjektet i teksten er han inne i transportmiddelet, hvor han har kommet etter at alt ble svart. Produksjonsrommet rommer tilstander Johnson har vært inne i, og nå drar teksten ham ut av disse. Ute av produksjonsrommet vender han tilbake til det ventemodus som preget ham inne i transportmiddelet. Transportmiddelet er på selvrefleksivt vis teksten. Der inne venter han på en ny måte å komme inn i noe på.<sup>66</sup> Hovedpersonen ender opp i Amsterdam mot slutten av romanen. Her vandrer han rundt i påvente av noe, og noe annet finnes ikke, enn det som skjer inne i hodet hans (Lund 2007: 203). Teksten drives fremover ved at teksten overdøver hovedpersonens resignasjon og trøtthet:

Men nå orker jeg ikke mer. Nå vil jeg ikke dette her. Jeg klarer ikke. Jeg vil ikke, enkelt og greit. Disse ordene, nei. Må det fortsette? Må det det? Jeg vil ikke skrive mer. Ikke et ord vil jeg skrive. Nei. Nå er det slutt, det du leser, det er ikke ord, det er avskrap, avskrap fra noe som finnes et helt annet sted, i et annet språk, med andre og bedre tanker, i hvert fall var det ment sånn, men som muligens bare er blitt søppel, og rein dritt, det også. (Lund 2007: 198)

Teksten må produseres for så å bli lest og ”materialisert”. I dette oppstår det en distanse mellom subjektet og teksten. Subjektet vil gi opp og la det være, mens teksten tvinger seg fremover og videre, på bekostning av subjektet. Dette åpenbarer en metafiktiv og selvreferensiell side ved romenen. Selv om jeget ønsker taushet og å holde kjeft, fortsetter

---

<sup>66</sup> Dette er tekstens strukturelle strategi for å oppnå den friheten subjektet søker. Det er imidlertid ikke klart og tydelig hva det er han venter på, eller om det han venter på er bedre enn tilværelsen han befinner seg i der han venter.

språket ufortrødent. Jegets kontroll over språket avvises av teksten. Dette antyder at jegets kontroll over teksten er begrenset, og at den egentlige drivkraften er på et høyere plan.

Samtidig fortsetter oppløsningen av jeget, av subjektet: ”Jeg veit ikke om jeg befinner meg i totalt mørke, eller om jeg er blind. Jeg gir blaffen i det. Jeg er ikke jeg. Jeg finnes ikke” (ibid.). Oppløsningen av subjektet gjør at hovedpersonen kan være ”nedsenket i ordenes materielle dans” (Lund 2007: 199), hvor språket er det eneste reelle, og det som skaper tilværelsen. Hovedpersonen anlegger en strategi i teksten som er omtrentlig og vag, noe lett og glatt, som tømmes for mening:

[J]eg tenker og skriver så mye enklere, flatere, og må jeg si, nesten helt tømt for mening, endelig, for å kunne imøtegå, eller forstå det faktum at alt bare fortsetter, det er ingen hvile i tida, det er et ’maskineri’ der, som går av seg sjøl, som jeg ikke makter å si hvordan fungerer, for det gjemmer seg, hele tida gjemmer det seg. (Lund 2007: 201)

Hovedpersonen antyder gjennom ”maskineri” at teksten er utenfor hans kontroll, den er noe han ikke forstår seg på. Dermed blir det omtrentlige, vage, og udefinerte en strategi for å komme inn i det innerste. Dette kan forstås som språkets egen strategi, som subjektet er overlatt til. Dette medfører et dystopisk trekk ved hybridene av menneske og språk, der språket står over mennesket og styrer utgangen av teksten. Samtidig avhenger språket av symbiosen med mennesket, fordi mennesket må uttrykke språket. Dette medfører at språket må la mennesket ta del i utfoldelsen av symbiosens funksjon, som er bevegelsen inn i nye verdener. Romanens narrative strategier vinner dermed over subjektet, men åpner for at dets ambisjoner kan bli hørt.

Ved å la alt bli tilfeldig og overflattisk etableres den samme holdningen om å gi faen igjen gjennom likegyldigheten. Det vage og omtrentlige gir en likegyldighet som genererer en holdning om å gi faen. Dermed kan hovedpersonen gjennom tekstens strategi bli fri, og være uten meninger og føringer. Følgen av dette er at det åpnes for inntreffelsen av det spesielle – det åpenbarende øyeblikket subjektet venter på. Det tilfeldige fører til møtet med Devicia Gruytehaage, en kvinne hovedpersonen opplever en sterk knytning til. Hovedpersonen har som nevnt oppdaget ”det merkverdige” i seg – en udefinert enhet som er veien inn til mørket og friheten: ”Og jeg hadde sett at Devicia var inne i det, hun var ’inne’. Ja, hun var helt tydelig der, inne i det innerste inne” (Lund 2007: 218). Teksten beskriver ikke ”mørket” eller ”det merkverdige” i ”det innerste inne” i videre detaljer, det forblir udefinert. Hovedpersonen har på sin side nok innsikt og forståelse av ”det merkverdige” til at han velger å følge Devicia inn i et lagerhus, et sted hvor han får ta del i det ”innerste inne”.

Produksjonsrommet kan sees i denne sammenhengen som en mislykket strategi på lik linje med reisene: Både reisene i handlingen og teksten i seg selv beveger seg mot noe formålsløst. I forhold til ”det innerste inne”, er produksjonsrommet en mislykket narrativ strategi. Derfor er en sammenligning av ”det innerste inne” og produksjonsrommet interessant, fordi det er de to strategiene som skaper bevegelse, og som fører inn til nye verdener. Inne i produksjonsrommet er alt produkter og forbruk, selv i sin henvendelse til en høyere makt er Twickle og Twackle vendt mot seg selv og forbruket. ”Det innerste inne” representerer en annen type tilværelse, selv om også denne er preget av sammensmeltingen av det organiske og det teknologiske:

[F]or nå er jeg i en selvforsterkende maskin, en mørk verden, steinstøv og lagringsfett får treskeverket herinne til å gå rundt, i bølger og i nettverksvibrasjoner. Dette er visstnok den nye måten å dø på. Såpass mye kan jeg si, uten at gjenskinnet og sjølreferensen går inn i maskineriet og utvider det, gjør strukturene slarkete, kanskje de brister, og man må lime, eller klatte til med nye strukturer, og maskindeler, for å opprettholde det mange vil tro er dødstilvenningen, men som er justeringer, modifikasjoner og klangvirkninger av det helt nye livet. (Lund 2007: 220)

Hva hovedpersonen egentlig befinner seg inne i blir aldri forklart, men det er en tydelig kobling til det transhumane: ”Vi, eller det, eller han/hun-kombinasjonene er de reelt transhumane” (ibid.). Inne i dette mørket oppnår subjektet i romanen den tilstanden av transhuman tilværelse han etterstreber. Tidligere i romanen sier han:

Stadig hyppigere i det siste får jeg slike syn, inn, hvor jeg lengter etter å kunne omgi meg med framtidsmenneskene, med kosmopolittene, som på en helt naturlig og likefram måte er i ferd med å ta all makt, ut fra demokratiske og vitenskapelige kriterier, der vi, det vil si vår tale, og vår tanke, blir lastet ned i datasystemer. Med tida er dette eneste virkelighet, der jeg nå blir forsøkt spredt ut i den transhumane verden. På denne måten menneskeligjøres teknologien, for det er den som utvikler seg, ikke menneskene, og dette er vårt eneste håp, ellers blir vi utryddet. (Lund 2007: 87-88)

Koblingen mellom ordene, teksten og subjektet virker symbiotisk. Ettersom hovedpersonen blir forsøkt spredt ut i den transhumane verden, etableres det en bevissthet forankret i romanens avslutning som er tilstede i den foregående teksten. Det hele kan leses på den måten at hovedpersonen i avslutningen avslører en tilstedeværelse i teksten, som ikke kan sees kronologisk eller som del av en lineær utvikling. De ordene som sendes fra fremtiden er subjektets egne ord, sendt fra fremtiden hvor han er det ”reelt transhumane”. Avslutningen avdekker en metafiktiv og selvrefleksiv posisjon, som igjen fører til at teksten i sin helhet som fortelling mister feste. Dette skjer som en del av nedbrytningen av subjekt, tekst og tid. Dette er selvpåført og skjer ikke fordi en kraft utenfra gjør et inngrep i teksten. Følges denne tanken videre, kan teksten oppfattes som organisk – som en levende organisme. Forfatteren blir bare

en formidler av subjektets utsendinger av ord og tanker fra den transhumane fremtiden, og forfatteren er en ”skrivende fyr som heter T. E. Lund” (Lund 2007: 112).

Det oppstår da en evig sirkel mellom teksten og den fremtidige transhumane tilværelsen. Disse virker på hverandre ved at det som leses er sendt fra den transhumane fremtiden, mens teksten igjen er ”avskrap” som skal si noe om dette fremtidige. Det teksten er i stand til er å prøve ut strategier for å nå den transhumane tilstanden et sted i fremtiden. Avslutningssetningen ”Dette er slutten og dette er begynnelsen” antyder den evige sirkelen mellom teksten og det transhumane, og påpeker det umulige i å skulle stoppe skriften. Dette kan leses som en sirkelkomposisjon, der utopiske og dystopiske impulser kan drive subjektets og tekstens handlinger, men disse igjen vil aldri komme ut av sirkelen som konstituerer bevegelsen. Teksten og det fremtidige transhumane eksisterer samtidig, og virker på hverandre. Ved å teste ut reiser og bevegelse gjennom handling, etablering av rom og gjennom å la teksten leve av og ved seg selv, gjør romanen det hele handlingen er et forsøk på: Å komme inn i det aller innerste – å forsvinne. Dette skjer gjennom hybridene av språk og menneske, og det er i denne sammenhengen koblingen mellom Lund og vitalisme blir interessant.

### **5.2.3.3 Språk og natur**

Vitalismen setter ikke mennesket i sentrum for livsutfoldelse, slik for eksempel kristendommen eller humanismen gjør. Vitalismen har ifølge Vassenden ”en mer eller mindre hengiven tillit til og tro på livskreftene, det primitive, naturen, og disse kreftenes evne til å stadig utfolde seg, på nytt og på nye måter” (Vassenden 2004: 173-174). Denne holdningen leder til en kulturskepsis, men ikke en antihuman tankegang. *Inns* hybrid av menneske og språk kan sees i denne sammenhengen som en livsutfoldelse der mennesket er et element i evolusjonen. Derav er ikke menneskets utvikling hovedmålet, men en utvikling som mennesket får ta del i. Deltakelsen er ufrivillig fra menneskets side. Det er større livskrefter enn mennesket i sving.

I dette ligger det en skepsis til menneskeheten, og ikke minst menneskehetens selvopptatthet. I *Språk og natur* sammenligner Lund naturen med teknologien. Dette gjøres ved å se hvordan det ytterst nyskapende til enhver tid kan spores tilbake til det opprinnelige. Fra mikroorganismer har verden utviklet seg videre og videre, og etter hvert blir teknologien og det maskinelle en del av denne utviklingen, som dermed gjør teknologien ”levende”. Det Lund gjør, er å sette språket som en større bestanddel av verden enn mennesket, som en større

livskraft. Mennesket følger denne, og vil etter hvert utvikle seg på andre arenaer enn bare den menneskelige: ”Vi er språkorganismer, et virvar av ord, biologi, maskiner og lovstrukturer. Vi er korporasjoner. Vi sier slagord. Vi er jeg, eller ord, eller encellede teknoorganismer, i lag med et nytt og bedre vi” (Lund 2005: 40). Mennesket kan tro at det kontrollerer språket og dermed virkeligheten, men Lund skriver derimot at mennesket i sin egen opptatthet og navlebeskuelse åpner for at verden kan invadere mennesket, og mennesket er uvitende om hvordan naturen styrer mennesket:

Det kan derfor synes sannsynlig at naturen kontrollerer oss med noe vi tror er vårt eget våpen, det vi oppfatter er våre uendeligheter av språk og kommunikasjonsformer. Men vitterlig er språket og dets utslag i verden organismer og strukturer som vi, minst av alle, har kontrollen over, for det finnes ingen virkelighet uavhengig av språket, språket og dets mange former gjennomtrenger all slags natur og materie. (Lund 2005: 37-38)

Samtidig som denne holdningen er misantropisk i det at den mener å kunne se menneskets fall, er Lunds tekst preget av en tro på fornyelse, som igjen åpner for et utopisk håp. Det kan virke som om det handler mer om en erkjennelse av menneskets plass i naturen og i verden, enn det handler om en undergang. *Inn* inneholder på denne måten en fremtidstro på mennesket, en fremtid hvor mennesket ikke utraderes, men heller inkorporeres i en større utvikling. Sett på en annen måte er mennesket allerede inkorporert i denne utviklingen, det merker det bare ikke. Det er erkjennelsen av dets plass i naturen og hengivelsen til de større livskraftene som kan redde menneskeheten. Det er på denne måten det transhumane kan oppnås, slik at menneskeheten kan overleve, selv om det innebærer en ny menneskehet, en som er annerledes enn den som finnes i dag.

### **5.3 Oppsummering**

Denne nærlesningen forsøkte å lese *Inn* som en kritisk dystopi. I analysen ble det lagt vekt på Baccolini og Moylans tre punkter for den kritiske dystopien: 1) tekstens bevegelse mellom det dystopiske og det utopiske, 2) tekstens hybriditet, og 3) tekstens selvrefleksivitet.

Enhver analyse av *Inn* må ta hensyn til tekstens motstand mot å la seg analysere. Romanen motsetter seg å skulle bli undersøkt som en tradisjonell roman, og motsetter seg å bli forstått i form av en lineær utvikling. Dette innebærer at romanens handling er fragmentert og sprikende, og at tekstens form og komposisjon må innlemmes i analysen.

Romanen forteller historien om en navnløs mannsperson, som forteller om sine reiser og vandringer i ungdomsårene og i voksen alder. Til enhver tid er målet med reisene å komme seg vekk og å gi faen i alt. Dette er romanens overordnede prosjekt. Gjennom bevegelser i den

ytre handlingen og i selve teksten, genererer romanteksten bevegelse mellom dystopiske og utopiske impulser. Den urene formen skaper et dystopisk rom i form av et produksjonsrom, og et "sitcom"-rom. De utopiske og dystopiske impulsene begrenses imidlertid ikke til disse rommene. Tekstens selvrefleksivitet og metafiktivitet undergraver subjektets ambisjoner, ved å frata det kontrollen over tekstproduksjonen. Teksten tar form av et lukket rom der bevegelse skjer innenfor teksten, og det som er utenfor blir ubevegelig.

Tekstens utopiske impulser avdekkes først og fremst frem ved subjektets lengsel etter å komme "inn". Samtidig er det knyttet en ambivalens til hva subjektet skal komme inn i. Ved bruk av narrative strategier, som i stor grad overstyres av språket og teksten, lykkes subjektet å tre inn i to verdener, som begge skiller seg fra tekstens univers ellers. Det første er det teknologiske og elektroniske produksjonsrommet, det andre er det "innerste inne", der hovedpersonen blir forsøkt spredt utover den transhumane verden.

Romanen kan leses som en evig sirkel drevet på den ene siden av subjektets ambisjoner og prosjekt, og på den andre siden av tekstens ambisjoner og prosjekt. I dette oppstår det metafiktivitet og selvrefleksivitet. Teksten er også selvreferensiell ved at den henviser til seg selv fra forskjellige posisjoner i teksten.

*Inn* kvalifiserer på sett og vis til merkelappen kritisk dystopi, og kan leses inn i en dystopisk tradisjon. Samtidig er romanen vanskelig å plassere konkret fordi den motarbeider kvalifiseringen ved å motsi og distansere seg til seg selv. Det tydeligste aspektet ved romanen er dens misantropiske kritikk av mennesket, og da spesielt kritikken av det norske samfunnet. Midtdelen av romanen fungerer som en forvriddning av det norske forbrukersamfunnet, kanskje også som en forvriddning av den kritikken av Norge romanen fremmer i sine mer monologiske deler. Kritikken i midtdelen får en ny dimensjon over seg i den filmatiske stilen, som blant annet etableres gjennom en fortellerstemme i tredjeperson.

\*

I motsetning til *Epp* og *Det 7. Klima*, er *Inn* en mer moderne dystopi, i det henseende at den utforsker sitt eget innhold og sine narrative strategier på en mer selvrefleksiv måte. Verket avviser også subjektets undergang, og en endelig dystopisk slutt. Bevisstheten om den litterære dystopiens narrative muligheter er dermed tydeligere i *Inn* enn i de to andre verkene, samtidig som verkets diffuse budskap og handling kan leses som at det ikke er en bevisst dystopi en har med å gjøre. Det misantropiske, samfunnskritiske og selvutforskende aspektet

ved *Inn*, gjør at verket kan leses inn i en dystopisk sammenheng. Samtidig er den kritiske dystopien utydelig i hvordan den kan leses som en dystopi, ved at den motarbeider konvensjonelle og etablerte lese måter. At verket er negativt innstilt til samfunnet, og at det inneholder en forvrenging av samfunnsmessige forhold, kan imidlertid ikke være nok til at det kan kalles dystopisk. Betegnelsen dystopisk burde ikke reduseres til å betegne negativ litteratur. Er betegnelsen i bruk, bør det foreligge en undersøkelse av dystopiske og utopiske trekk i verket.

## 6. Avsluttende kommentarer

### 6.1 Innledning

Avhandlingens overordnede mål var å undersøke dystopiske trekk ved tre verk i norsk etterkrigslitteratur. Disse tre verkene, *Epp* (1965), *Det 7. Klima* (1986) og *Inn* (2006), var valgt ut ifra sine litterære egenskaper og det faktum at de var en del av emnet ”Litterære dystopier”. Samtidig utgjør disse tre verkene et spenn i tid, fra 1965 til 2006, en periode på førti år der mye av den litterære dystopiens utvikling foregår. De tre verkene ble undersøkt i lys av et teoretisk rammeverk, bestående av fem sjangerkonvensjoner for den litterære dystopien, og forskjellige teoretiske innfallsvinkler til tekstenes samfunnskritiske aspekt. I forhold til avhandlingens tre utvalgte verk, må det tas et forbehold. Alle tre er skrevet av hvite menn i Norge. Sjangeren er kanskje representert først og fremst blant hvite mannlige forfattere, men utvalget utelukker andre stemmer.

### 6.2 Dystopiske trekk sett i lys av sjangerkonvensjonene

En gjennomgang av analysenes resultater, behøver en gjentakelse av konvensjonene: 1) Visjonsdiktning, 2) Samfunnskritisk funksjon og forbindelse til historien, 3) Sjangerpluralisme og selvrefleksivitet, 4) Misanthropisk holdning og tilstand, og 5) Leserhenvendelse og lese måte. Hvert av verkene har i analysene blitt undersøkt ved hjelp av disse. Undersøkelsene har funnet frem til likheter og ulikheter i verkene. Avhandlingen er ikke en komparativ studie, men likevel gjør likhetene verkene imellom det naturlig å sammenligne dem, samtidig som sammenligningen av likheter og ulikheter kan gi et bilde av den litterære dystopiens sjangerutvikling.

Det mest iøynefallende fellestrekket ved de tre verkene, er den misantropiske og negative holdningen til samfunnet. Hvert av verkene beskriver sitt samtidige samfunn i ekstremiserte former, der negative trekk fremheves gjennom fremmedgjøring. Fremmedgjøringen tilsynekommer først og fremst gjennom verkenes egenskap av å være visjonsdiktning. Verkene blander også sjangere ved å være urene i formen, og de er selvrefleksive i måten å fortelle på. Fremmede univers og samfunn etableres i verkene gjennom fortellerstemmer, enten i første eller tredjeperson. De fiktive samfunnene er allegorier over verkenes samtidige samfunn. I kraft av å være allegorier og vrengebilder av det norske samfunnet, kan verkene fremme samfunnskritikk og lage forbindelser til historien.



Følgelig legger verkene også opp til en bestemt lese måte. Lesemåten inviterer til å bruke tekstene til dialog, og til å anvende dem som et supplement til forståelsen av leserens samfunn. I dette ligger også verkens leserhenvendelse. Leseren må fra før besitte kunnskap og evner for å kunne lese verkene som allegorier og vrengebilder av sitt samfunn. I lesningen av verkene er det også et forbehold om språkets usikkerhet i forbindelse med å gjengi virkeligheten. I alle de tre verkene er språket sentralt. Det fungerer som hjelpemiddel til virkelighetsstrukturering, selv om det blir sådd tvil om språkets evne til å gjengi virkeligheten.

I *Epp* etableres det fremmede universet gjennom Epps rapporter. Rapportene, som er en dagbok, avslører ikke bare det oblidorske samfunnets struktur og ordning, de gir også innblikk i et av dette samfunnets individers tankegang og syn på livet. Dermed åpner rapportene for både en undersøkelse av det fiktive samfunnet, dets maktstrukturer og ideologi, og av hovedpersonen Epp som psykologisk objekt. Romanens form åpner for selvrefleksivitet og selvgransking, som aldri får utfolde seg på grunn av Epps motvilje til å gå i dybden. Rapportene kan leses som tilstandsrapporter fra det fiktive samfunnet, og dermed omfatter rapportenes innhold mer enn bare individet Epps liv og hverdag. Romanen begynner tilsynelatende på en vilkårlig dag, og ender like ubestemt; den er som et tilfeldig tverrsnitt inn i Epps liv og det oblidorske samfunnet. *Epp* kan leses som en klassisk dystopi, der leseren får innblikk i en fremmed verden. Hovedpersonen er uvitende om den dystopiske tilstanden, og ingen form for motstand etableres eksplisitt i teksten. Epps fortellerstemme representerer det dystopiske hegemoniet, og han bukker tilsynelatende under for den dystopiske overmakten.

*Det 7. Klima* forteller Salim Mahmoods historie i Media Thule. Mahmood er av utenlandsk opprinnelse (blant annet av pakistansk opphav), og befinner seg i det høye nord, nærmere bestemt Norge. Media Thule er styrt av omfattende medier som bestemmer hierarkiet i samfunnet. Verket tematiserer en annerledes antagonisme i samfunnet enn den tradisjonelle marxistiske klassekampen om de materielle produksjonsmidlene. Media Thules dystopiske regime baserer seg hovedsakelig på meningsensur, og kampen i romanen står om muligheten til å ytre seg og skape mening. Mahmood er med i en gruppe som starter en motstandskamp mot den sensurerende overmakten. Det hele ender imidlertid med at Mahmood dør, og motstandskampen synes å ha vært forgjeves når motstandsarbeidet legger grunnlaget for et nytt undertrykkende meningsregime, ved at samfunnet går fra et datatur til et dadatur. På samme måte som i *Epp* forblir det fiktive samfunnet en dystopi. Romanens selvrefleksive side kommer frem gjennom forfatterens eksplisitte henvendelser til leseren i

teksten, og ved teamisering av det problematiske forholdet mellom fakta, fiksjon og sannhet. Verket inneholder også mange forskjellige typer tekst, for å nevne noen er det karakterlister, dikt, skjematiske fremstillinger av dikt og sannhet, bibliografi og navnerregister.

*Inn* skiller seg fra de to andre verkene både ved form og innhold. Verket er utvetydig plassert i Norge og i vår egen virkelighet. *Inn* er en innadventd og individuell roman, der hovedpersonen først og fremst er alene. *Inn* representerer en mer moderne type dystopi enn de to andre verkene i avhandlingen. Dette viser seg blant annet i romanens utprøving av narrative muligheter i sin egen tekst. Gjennom utprøvingen kan subjektet i teksten bevege seg mellom dystopiske og utopiske enklaver, og det skapes forskjellige former for tekst. Dette fører til at subjektet beveger seg inn i nye verdener der andre prinsipper gjelder enn i vår virkelighet. Hele teksten kan sies å være en stadig bevegelse mellom to ytterpunkter. Subjektet både styrer bevegelsene gjennom sin kontroll over språket, og han mister kontrollen over språket, og blir kontrollert av det. Følgene av fusjoneringen av menneske og språk er en menneske/språk-hybrid. Romanen skiller seg også fra *Epp* og *Det 7. Klima* ved at den har en tvetydig slutt. Det er ikke tydelig hva hovedpersonen befinner seg inne i idet romanen avsluttes.

### **6.3 Den litterære dystopien i Norge**

Begrepene dystopi og dystopisk brukes stadig oftere for å beskrive litteratur, samfunnsvisjoner og samtidige samfunn. Bruken av begrepene synes ofte å betegne noe som er ensidig negativt, for eksempel apokalyptiske fortellinger og helvetesskildringer, eller samfunnsordninger en vil demonisere. Begrepet kan dermed oppfattes som verdiladet. Denne avhandlingen hadde som mål å undersøke om verkene kunne plasseres i den dystopiske litterære tradisjonen. Undersøkelsen er med andre ord rettet mot en form for litteratur, og en undersøkelse som forsøker å unngå verdiladete vendinger. I innledningen og teorikapittelet i avhandlingen, blir det lagt vekt på begrepens kobling til det opprinnelige stedet dystopia. Sjangeren kan sies å være en utforskning av hva dette stedet kan inneholde i det litterære uttrykket. Begrepet dystopia er perspektivistisk-relativistisk, dermed vil et verk med merkelappen dystopi også være åpen for leserens tolkning. Derav kommer sjangerkonvensjonene inn i bildet, som et middel til utprøvende kvalifisering av verkene, som igjen på hvert sitt vis imøtekommer de fem tentative konvensjonene. Det er ikke dermed sagt at verkene er dystopier per definisjon. Analysene er gjort ut fra et utgangspunkt om å undersøke verkens dystopiske trekk. De negative og forvridde skildringene av det norske samfunnet er marerittaktige visjoner av mulig-umulige alternative samfunn. De er kritiske

sidefortellinger til den virkelige historien. Kritikken er ikke moralsk, og til tider tar den mer form av å være basert på symptomer og diagnostisering enn å stille med løsninger og årsaksforklaringer. Dette plasserer de tre verkene i en samfunnskritisk tradisjon, der fremmedgjøringen gjennom alternative virkeligheter er grunnleggende for kritikken.

En skissering av den litterære dystopiens sjangerutvikling i norsk etterkrigs litteratur forutsetter et større utvalg av tekster enn denne avhandlingen rommer. Går en ut fra at de tre verkene er litterære dystopier, representerer de likevel tre forskjellige tendenser i sjangeren.<sup>67</sup> *Epp* er en fremstilling av et alternativt sosialdemokratisk samfunn i science fiction-tradisjon. Referansen til det samtidige samfunnet er gitt gjennom likheter som samtidig er forskjellsdannende. Denne formen for dystopi hører generelt til 1960-tallets dystopier. *Det 7. Klima* er ikke mindre ekstremt i sin fremstilling av samfunnet, men nærmer seg leserens eget samfunn i større grad enn *Epp* ved å være mer selvrefleksiv i formen, og ved å bruke tydeligere referanser til det samtidige samfunnet. Mens *Epp* kan leses som generell kritikk av det norske samfunnet og tenkemåten, retter *Det 7. Klima* fokuset mer mot sine samtidige virkelige personer og tendenser. Kritikken av 1980-tallets liberale markedsfilosofi og høyrepopulistiske ideologiske strømninger, plasserer verket innenfor den mer utforskende dystopien som vokste frem på 1980-tallet. Denne typen dystopier vokste frem som kritikk av det politiske klima i sin tid. Det siste av verkene, *Inn*, er i avhandlingen forsøkt lest som en kritisk dystopi. I denne typen dystopier tar forfatteren enda et steg mot å utforske sin egen tekst og de muligheter som finnes i den. *Inn* er en tekstlig bevegelse mellom det utopiske og dystopiske. Den kritiske dystopien gjør dette gjennom tekstlig hybriditet og selvrefleksivitet, et trekk som generelt preger 1990- og 2000-tallets litteratur. Dystopiske og utopiske tendenser tydeliggjøres i *Inn* først og fremst ved at subjektet i teksten kan komme inn i dem gjennom teksten. Den litterære dystopien vil i takt med tiden finne nye måter å fremme kritikk av samfunnet på. *Epp*, *Det 7. Klima* og *Inn* kan leses som en del av denne utviklingen. De benytter seg av sjangerens klassiske grep, former og metoder, og fornyer den litterære dystopiens kritiske stemme og kraft gjennom å utvide kritikkens form, ikke minst ved å være selvbevisste og selvkritiske. Det viktigste fellestrekket er likevel hvordan de bevarer et

---

<sup>67</sup> Grunnlaget for sjangerutviklingen er Baccolini og Moylans gjennomgang av dystopiens sjangerutvikling i *Dark Horizons* (2003) (Baccolini & Moylan 2003: 1-3). Gjennomgangen tar hovedsakelig for seg engelskspråklige dystopier, men er en fremstilling av den litterære dystopiens sjangerutvikling i vestlig litteratur som kan benyttes også for norske verk. Likhetene mellom deres gjennomgang og denne avhandlingens funn er store, og samtidig er det i den anglo-amerikanske litteraturen at den litterære dystopien (og den litterære utopien og science fiction) har hatt sterkest fotfeste siden andre verdenskrig. Se også avhandlingens teorikapittel, under avsnittet ” En kort historisk fremstilling av dystopisjangeren”.

grunnleggende aspekt ved fremstillingen i etableringen av alternative samfunn, og plasseringen av mennesker med referanser til leseren i disse samfunnene. I grunnformen kan de dermed oppfattes som like, som verk innenfor den samme tradisjonen, mens utformingen forandrer seg.

I forsøket på å definere den litterære dystopien som sjanger, er det viktig å skille den fra dens nærmeste slektninger utopien og anti-utopien. Sett ut fra Lyman Tower Sargents definisjoner presentert i innledningskapittelet, er skillet mellom disse tre i etymologisk forstand lettfattelige, men som litterære sjangere er skillene mer diffuse. Utgangspunktet for analysene av dystopiske trekk i denne avhandlingen er et forsøk på å se dystopien som en egen sjanger, og som sjanger har verkene trekk ved seg som peker mot andre litterære former, for eksempel utopien, anti-utopien og science fiction, for å nevne noen. Dystopiens særegenhet i forhold til disse, er at den i større grad utforsker forskjellige stemmer og muligheter innenfor sitt eget narrativ enn de andre sjangerene tradisjonelt gjør, og at den genererer bevegelse mellom de forskjellige standpunktene i tekstens kamp om hegemoniet. Dette gjelder først og fremst de senere kritiske dystopiene, som for eksempel *Inn* kan leses som, men også i *Epp* og *Det 7. Klima* er det tvetydighet og bevegelse i forbindelse med usikkerheten rundt struktureringen av virkeligheten. På denne måten kan dystopier leses som tekster med større bevegelse i seg enn utopien og anti-utopien. Det er ikke dermed sagt at utopien og anti-utopien ikke kan bevege seg mellom de forskjellige standpunkter, men dystopien fremmer i motsetning til utopien og anti-utopien i utgangspunktet en tilværelse som kan forbedres gjennom handling, og ikke et tilnærmet perfekt samfunn eller en parodi på utopiske ideer og tanker. Tilværelsen i dystopien er negativ og mararittaktig, men det finnes håp.

## 6.4 Svøpen

Innledningsvis ble den litterære dystopien omtalt som en nødvendig svøpe for det vestlige velferdssamfunnet. Bakgrunnen for dette utsagnet er troen på dystopiens fornyende kraft. Denne kraften er den M. Keith Booker omtaler i *Dystopian Literature, a Theory and Research Guide* (1994): “[D]ystopian literature is not so much a specific genre as a particular kind of oppositional and critical energy or spirit” (Booker 1994b: 4). Den opposisjonelle kraften i dystopien er motstanden mot *status quo*, mot den resignerte pessimismen og den likegyldige tilfredsheten i samfunnet. Dette betyr ikke at motstand skal skapes for motstands skyld. Saken er at resignert tilfredshet avler naivitet, likegyldighet og passivitet. Dystopien – i likhet med

utopien og deres litterære slektninger – har sitt grunnlag i at det skildrer tendenser og trekk i sitt samtidige samfunn. Det perfekte samfunnet finnes ikke, men uten ideen og drømmen om noe bedre, det vil si uten utopiske forestillinger, er fornyelse umulig. Baccolini og Moylan diskuterer i konklusjonen til *Dark Horizons*, under tittelen ”Critical Dystopia and Possibilities”, den litterære dystopiens muligheter og ansvar i vår tid. Deres fokus ligger på sjangerens fornyelse av seg selv, og de legger særlig vekt på fremveksten av kritiske dystopier de to siste tiårene. I omtale av det dystopiske narrative og protagonistens motstand mot det dystopiske hegemoniet, skriver Tom Moylan: ”At a visceral level, the success or failure almost doesn’t matter, for it is the dignity, acuity, and agency of the character that stimulates and inspires” (Baccolini & Moylan 2003: 243). Selve forsøket og viljen til handling er den litterære dystopiens kraft, og i dystopiske tekster er det i dette at leseren kan finne frem til moralsk grunn for egne valg som kan føre til handlinger og aksjoner i sin egen virkelighet. Protagonistens handlinger i teksten, enten de lykkes eller slår feil, kan inspirere gjennom sin kraft av å være ideer og drømmer om en bedre tilværelse. I essayet ”The problem of the ’Flawed Utopia’: A note on the Costs of Eutopia” i *Dark Horizons*, skriver Lyman Tower Sargent følgende: “We must *commit* eutopia knowing that it is *not* perfect and that, like the ideal *polis* in Plato’s *Republic*, it contains within it the seeds of its own destruction” (Sargent 2003: 230). Sargent skriver videre at ved å “begå eutopia”, kan vi ankomme nye og bedre steder, og eventuelt bevege oss videre derfra. Sargent skriver at: ”As a result, denying eutopia ensures that we live in dystopia” (ibid.). Følgelig oppstår det en kobling mellom litteraturen og de faktiske samfunnsforholdene. I denne forbindelse får sitatet av John F. Kennedy som innledet avhandlingen betydning. Litteraturen er menneskets middel til selvinnsikt og forbedring, til å stadig minne mennesket om dets begrensinger og potensial; den kan minne om hva som er galt med verden og hvordan mennesket kan forbedre den. Kunsten og litteraturen kan forstås som en gjenerobring av taleretten, og gjennom å slå sprekker i den etablerte distribueringen av det sanselige, kan kritikk av samfunnets levemåter komme frem. Gjenerobringen av taleretten er første steg mot forandring, men selv om første steg er tatt, fører ikke kritikk nødvendigvis til en ny orden. Tom Moylan påpeker dette:

Yet, it’s good to bear in mind Levitas’s warning in *The Concept of Utopia* [1990] that critique is but one step toward transformation and does not necessarily include that next step (and at its worst can detract from that step by settling for a resigned cynicism or accommodation). (Baccolini & Moylan 2003: 246)

Den litterære dystopien stiller ikke selv med løsningen. Løsningen må menneskeheten finne frem til selv, og veien fremover kan kun forbedres gjennom personlige valg, som igjen fører

til handlinger som forandrer samfunnsforhold på det kollektive plan. Forestillingen om den utopiske tilværelsen er med andre ord en nødvendighet, og den litterære dystopien kan peke i retning av utopisk forestillinger, som igjen kan føre til endring i samfunnet.

# Litteratur

- Anderson, Benedict. 1996. *Forestilte fellesskap. Refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Spartacus Forlag. Oslo
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press. Minneapolis
- Austin, John L. 2006. "Performatives and Constatives". I *Communication Theories. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Red. Cobley, Paul. Routledge. New York. London, s. 155-161
- Baccolini, Raffaella, og Moylan, Tom. Red. 2003. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Routledge. New York. London
- Booker, M. Keith. 1994a. *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Greenwood Press. Westport Connecticut.
- Booker, M. Keith. 1994b. *Dystopian Literature, a Theory and Research Guide*. Greenwood Press. Westport Connecticut.
- Brodin, Elin. 2008. "En unødvendig verden". i *Vagant* 3/2008. Cappelen Damm. Bergen, s. 38-40
- Eagleton, Terry. 2009. *Etter teorien*. Pax Forlag. Oslo
- EGGEN, Einar. 2002. "Epp, tiden og språket" [1972]. I *Epp*, J.W. Cappelen's Forlag. Oslo, s. 121-153
- Fløgstad, Kjartan. 2003. *Det 7. Klima* [1986]. Det Norske Samlaget. Oslo
- Jameson, Fredric. 1982. *The Political Unconscious. Narrative as a Symbolic Act*. Cornell University Press. Ithica. New York
- Jameson, Fredric. 2007. *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso. London
- Janss, Christian, og Refsum, Christian. 2010. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning* [2003]. Universitetsforlaget. Oslo
- Jensen, Axel. 2002. *Epp* [1965], J.W. Cappelen's Forlag
- Kittang, Atle. 2009. *Dikte Kunstens relasjoner. Estetikk/kultur/politikk*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo
- Knausgård, Karl Ove. 2000. "Alt lever. Det er bare å måke på". *Vagant* 2/2000. Aschehoug. Bergen, s. 62-72

- Linneberg, Arild. 1994. *Bastardforsøk*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo
- Ljungquist, Sarah. 2001. *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940*. Gidlunds forlag
- Lothe, Jakob m.fl. 2007. red. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Universitetsforlaget. Oslo
- Lukács, Georg. 2007. "Realism in the Balance". I *Aesthetics and Politics: Theodor Adorno et al.* [1977]. Verso. London, s. 28-59
- Lund, Thure Erik. 2005. *Språk og natur*. H Press. Oslo
- Lund, Thure Erik. 2007 [2006]. *Inn*. Aschehoug. Oslo
- Morson, Gary Saul. 1981. *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia*. University of Chicago Press. Chicago
- Rancière, Jacques. 1999. *Disagreement. Politics and Philosophy*. University of Minnesota Press. Minneapolis
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics*. Continuum. London
- Sargent, Lyman Tower. 1994. "The Three Faces of Utopianism Revisited". I *Utopian Studies* 5.1 1994.
- Suvin, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale University Press
- Tygstrup, Frederik. 2000. *På sporet af virkeligheden. Essays*. Gyldendal Danmark
- Vassenden, Eirik. 2004. *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*. N.W. Damm & Søn. Oslo
- Vassenden, Eirik. 2007. "Hva er "samtidslitteratur", og hvorfor leser vi den? Noen begrephistoriske og fagkritiske bemerkninger". *Edda*, 4/2007. Red. Ole Karlsen m.fl. Universitetsforlaget. Oslo, s. 357-371
- Žižek, Slavoj. 1994. *Mapping Ideology*. Verso. London
- Žižek, Slavoj. 2009. *Violence*. Profile Books Ltd. London



## Sammendrag

I denne avhandlingen søker jeg å undersøke dystopiske trekk i tre norske verk, i perioden 1965 til 2006. De dystopiske trekkene blir belyst ved fem tentative sjangerkonvensjoner. Disse er utarbeidet fra teorier om, og analyser av litterære dystopier og utopier, samt samfunnsteori. Konvensjonene er som følger: 1) Visjonsdiktning, 2) Samfunnskritisk funksjon, forbindelse til historien, 3) Sjangerpluralisme og selvrefleksivitet, 4) Misanthropisk holdning og tilstand, og 5) Leserhenvendelse og lese måte. Målet med avhandlingen er å undersøke særlig to trekk ved verkene. Det første er visjonsdiktningen. Det andre er den samfunnskritiske funksjonen.

Som avhandlingens undertittel avslører, avgrenses det litterære corpus til tre verk: Axel Jensens *Epp* (1965), Kjartan Fløgstad's *Det 7. Klima* (1986), og Thure Erik Lunds *Inn* (2006). De tre verkene er hentet bevisst fra den norske etterkrigslitteraturen. Gjennom nærlesning av hvert av de tre verkene, søker jeg i analysene å belyse dystopiske trekk ved sjangerkonvensjonene. Formålet med dette er på den ene siden å undersøke hvordan verkene etablerer dystopiske univers, det vil si marerittaktige og dårlige steder, og på den andre siden hvordan verkene gjennom allegorier over sine samtidige samfunn genererer samfunnskritikk.

I den perioden verkene er valgt ut fra, skjer det en utvikling innen den litterære dystopien. Fra de klassiske dystopiens kanon, beveger sjangeren seg i retning av å utforske sine muligheter i teksten, og eksperimentere med både form og innhold. I avhandlingen søker jeg å finne både forskjeller og likheter verkene imellom, for å kunne kvalifisere dem som deler av den litterære dystopiens utvikling. Kvalifiseringen av verkene som typer dystopier står også sentralt i avhandlingen, selv om en kvalifisering ikke blir gjort bastant, fordi dystopien må forstås perspektivistisk-relativistisk; betegnelsen dystopia avhenger av hvem som ser når. Selv om kvalifiseringen ikke må forstås som endelig, lar det seg gjøre forsøksvis å plassere hvert av verkene innenfor forskjellige tendenser i dystopiens sjangerutvikling. *Epp* kan leses som dystopisk science fiction, der hovedpersonen ikke evner å gå imot den dystopiske tilværelsen, og bukker tilsynelatende under for overmakten. Denne formen for "new maps of hell" hører generelt til 1960-tallets dystopiske science fiction. *Det 7. Klima* åpner for en større bevegelse mellom utopiske og dystopiske impulser, ved at den etablerer et motstandsdyktig mot-narrativ, som kjemper mot det dystopiske hegemoniets narrativ.

Etableringen av mot-narrativet skjer ved en gjenerobring av språket. Samtidig kan verket leses i sammenheng med 1980-tallets dystopier, der tendensen ofte var dystopisk nihilisme, som fulgte desperasjonen over 1980-tallets konservative politikk, kapitalisme og liberale markedsideologi. *Inn* distanserer seg fra de to andre verkene i avhandlingen ved at den skaper et enda mer introvert tekstlig univers. *Inn* utfører en enda større eksperimentering med form og innhold enn de to andre verkene i avhandlingen, og presenterer en hybrid av språk og subjekt. *Inn* leses i avhandlingen i tråd med den kritiske dystopiens fremvekst på 1990-tallet og 2000-tallet, som i større grad enn tidligere dystopier er selvrefleksive og urene i formen.

Etterkrigstiden preges av både optimisme og pessimisme, og litteraturen fungerer som et medium for å uttrykke både forhåpninger og skepsis. Det vestlige forbrukersamfunnet genererer i sin velstand og overflod likegyldighet og resignasjon, men det finnes fortsatt impulser som fremmer forandring. Mitt syn er at dystopiske verk i kraft av sin omvendte læring – den viser visjoner av marerittaktige samfunn som igjen er konsekvenser av menneskets levemåte – kan fremme utopisk håp og vilje til forandring.

Dystopiforskerne Raffaella Baccolinis og Tom Moylans teorier om dystopisjangeren, og deres gjennomgang av den litterære dystopiens utvikling i antologien *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, står sentralt i undersøkelsen. Det teoretiske rammeverket er ellers hentet fra andre betydningsfulle utopi-, science fiction- og dystopiforskere, samt filosofer og samfunnsteoretikere.