

Mot livet

Om relasjonen mellom protagonister og økonomiens romlige manifestasjoner i *Plateforme* og *La carte et le territoire* av Michel Houellebecq

Johannes Grytnes



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350

Mastergradsoppgave i litteraturvitenskap

Vår 2019

Abstract

This thesis formulates a way of reading Michel Houellebecq that relates his works to contemporary societal and cultural upheavals and undercurrents. By way of reading *Plateforme* and *La carte et le territoire*, I venture to explore both something specific to these two novels and to Houellebecq's *oeuvre* in general. The focus of my analysis is the interplay between his protagonists and the globalized economy and its manifestations in the novels. This relation, which stands at the center of Houellebecq's work, reveals itself to be a paradoxical one: His main characters occupy a subject-position both fully compliant with this economy, yet they show a tendency of contempt and even violence towards it and its proponents. Drawing on Giorgio Agamben's term *desubjectification*, and Tiqqun's elucidation of this concept in their own term *Bloom*, I propose that this seemingly double-position is part of one and the same process. The thesis then goes on to explore how this reading of the protagonists' relations to their surroundings can further illuminate both the novels themselves, the theoretical accounts, and not least our own relation to our own world. In the end I conclude that the self-destructive violence of which Houellebecq's characters seem so willing to resort to, is an attempt to reject the biopolitical organisation of the world by re-introducing decay and even death to politics.

Takk til Erling Aadland for veiledning, og takk til folka på masterlesesalen for å ha delt angsten.

Innhold

1. Innledning	7
Om Michel Houellebecq	7
Oppgavens emne	8
Teori, sekundærlitteratur og utforming	10
2. Plateforme, Michel og økonomien	14
Innledende lesning	14
Den «houellebecqske person» - slacker eller bloom?	16
Selvbevissthet og fellesskapslengsel	17
Slackers	19
Michel som subjekt	22
Dispositivet og desubjektivering	24
Bloom	27
Bloom som skuespill pluss biopolitikk	28
En ondsinnet dialektikk	30
Bloom som ontologisk forandring	32
Konklusjon	33
3. Friksjonsløse rom i <i>La carte et le territoire</i>	35
Innledende lesning	35
Rommet i <i>La carte et le territoire</i>	36
Postfordismens romlige rekonfigurering	37
Michelins to ansikter	39
Kartet og terrenget	41
Kartets voldelighet	44
Dialektikkens fravær	48
Friksjonsløs geografi	50
Vertikale forbindelser	52
Ikke-steder	53
Aggresjonen mot det dialektikkløse	55
Oppsummering	57
4. Dialektikkens tilbakekomst	59
Introduksjon	59
Pornografi i møtet mellom ikke-stedene og bloom	61
Kapitalistisk utopi	64
Ressentiment eller katarsis?	68

Jeds plutselige antagonisme.....	70
Fornektelse av døden	71
Historiens reintroduksjon i territoriet.....	73
Livet, eller det som kan dø	76
Konklusjon	77
5. Avslutning	80
Litteraturliste	81

1. Innledning

Om Michel Houellebecq

Michel Houellebecq er ikke bare Frankrikes desidert mest kjente nålevende forfatter og viktigste litterære eksportvare, han forblir også en av de mest kontroversielle forfatterne Frankrike har fostret, kanskje siden Louis-Ferdinand Céline. Til tross for at han etter hvert har inntatt en trygg og solid posisjon innenfor både det litterære og det monetære etablissement, fortsetter hans bøker å provosere, forvirre og agitere. Fra ytterste venstre til ytterste høyre engasjerer Houellebecqs kyniske blikk på det senkapitalistiske Vesten, og så vel akademikere som talkshow-verter forsøker tilsynelatende forgjeves å slå fast hva han *egentlig mener*. Hans litterære produksjon er etter hvert anselig, med en lang rekke diktsamlinger, artikler, debattbøker, essaysamlinger og romaner. Etter å ha gitt ut en monografi om H. P. Lovecraft ga han i 1991 ut en poetisk «metode», *Rester vivant*, og sin første diktsamling *La poursuite du bonheur* i 1992. Deretter, i 1994, ga han ut sin første roman, *Extension du domaine de la lutte*. Denne romanen har blitt fulgt av en lang rekke andre litterære verker, men det er hans romaner som både tiltrekker mest oppmerksomhet og skaper mest debatt. Med sin siste bok *Serotonin*, som kom ut i januar 2019, med et førsteopplag på 320.000, som blant annet beskriver et ruralt opprør mot EUs frihandelspolitikk, midt under protestene til de gule vestene, er det nesten blitt noe rituelt over kritikernes bruk av epitetet «profetisk», som gang på gang klistres til Houellebecqs navn.

Det skal ikke underslås at også undertegnede har latt seg fascinere av Houellebecqs nesten uhyggelige evne til å ta pulsen på det franske, så vel som det europeiske, samfunnets understrømmer. For er det noe som kjennetegner Houellebecqs romaner, så er det deres evne til å beskrive det moderne samfunnets underside. Enten det er agiterende og provoserende emner som seksualitet, konsumerisme, turisme, sexisme, eugenikk og genmanipulering, eller mer «litterære» emner som død, alderdom, ensomhet, kjærlighet og forfall, så evner Houellebecqs romaner å fremstille tingene som enda litt verre enn man først trodde de var, krisen stikker alltid litt dypere, samfunnet er alltid litt verre stilt. Denne effekten oppnår han først og fremst gjennom to troper som går igjen: den houellebecqske person og den science-fiction-inspirerte utopien.

Les particules élémentaires (1998) og *La possibilité d'une île* (2005) er begge eksempler på bøker hvor sistnevnte er sentral. De følger begge personer som er sentrale i utviklingen av en forbedret menneskeart, som gradvis vil erstatte det gamle, feilbarlige mennesket, og, viser det seg, også innehar fortellerposisjonen i romanene. Denne ambivalente og ironiske leken med det moderne samfunns utopier, er også til stede i *Plateforme* (2001), men der er det snarere kapitalistiske utopier og ikke først og fremst vitenskapelige, som skrives frem.

Hans første roman, *Extension du domaine de la lutte* introduserer den houellebecqske person som en middelmådig, ensom, deprimert og seksuelt depravert person, en *cadre moyen*¹ uten evne til å opprette kontakt med sine medmennesker og sine omgivelser. Alle Houellebecqs senere romaner fremstiller versjoner av denne karakteren, i forskjellige støpninger. Det er noe uhyggelig i hans beskrivelse av de mennesker som går omkring iblant oss, med vanlige klær, vanlige jobber og vanlige begjær, og den nihilismen som står skrevet rett under dette vanlige menneskets trøtte og likegyldige ansikt. For la det ikke være noen tvil: Houellebecqs studieobjekt er den gjennomsnittlige mannen, byråkraten, IT-konsulenten, konsumenten og turisten. En mann han ser ut til å beskrive med en slags omsorgsfull forakt. Houellebecq blander en foruroligende forståelse for det mest patetiske, det laveste og nedrigste med en dyp forakt for denne apatiske, latterlige skikkelsen og det samfunnet som produserer ham og som han er en del av.

Det er denne gjennomsnittsmannen, denne houellebecqske person, som er mitt utgangspunkt. Det var i møte med disse tilsynelatende apatiske og middelmådige karakterene, og deres forstyrrende vilje til vold og aggresjon mot sine omgivelser at min interesse ble vekket. Hvorfor treffer disse usympatiske beskrivelsene av den vestlige gjennomsnittsmann så mange i dag? Hva er det med deres forakt for sine omgivelser, deres manglende evne til å knytte seg til noe som helst, og deres tilsynelatende villighet til å ty til vold, som gir millioner av mennesker lyst til å lese om dem?

Oppgavens emne

Denne undersøkelsen begynte i de nevnte spørsmålene, men har etter hvert blitt både bredere og mer spisset på samme tid. Like fullt har disse spørsmålene, som er overordnede spørsmål

¹ Kan best oversettes til «mellomleder».

til Houellebecqs forfatterskap og hans forhold til de sosioøkonomiske og historiske realitetene, fortsatt å prege oppgavens utforming. For når jeg her fokuserer på to av hans bøker, *Plateforme*² og *La carte et le territoire*,³ er det også for å si noe generelt om Houellebecqs forfatterskap. De to bøkene tjener som metonymier for temaer vi finner i alle Houellebecqs romaner, og som vi av hensyn til både plass og presisjon ikke skal befatte oss med annet enn i forbifarten.

Hvorfor akkurat disse to bøkene? Som nevnt startet min akademiske interesse for Houellebecq i hovedpersonenes paradoksale forhold til sine omgivelser: De er konforme på grensen til det apatiske samtidig som de utviser en voldsom forakt, og ofte en aggresjon og en vilje til å utøve vold mot disse samme omgivelsene som de tilsynelatende har funnet seg så godt til rette i. Slik er det, som sagt, med flere av Houellebecqs hovedpersoner, vi kan blant annet nevne hovedpersonen i *Extension* sine forsøk på å overtale sin kollega til å begå et rasistisk mord, men *Plateforme* og *La carte* skiller seg likevel ut. I begge romanene møter vi hovedpersoner hvis sosiale liv er minimale, og hvis tilknytning til storsamfunnet er like minimal, om ikke rett og slett ikke-eksisterende. Samtidig oppnår begge en viss suksess, i den betydning at de begge blir relativt rike. Men det viktigste, og det som virkelig gjør dem til emblematiske analyseobjekter, er at begge romanene «avbrytes» av en tilsynelatende plutselig voldsutøvelse, hvorpå begge ender i en epilog blottet for livsvilje. I *Plateforme* brukes hele narrativet på å bygge opp en plattform for sexturisme, som brått ender i et islamistisk terrorangrep. På samme måte beskrives hovedpersonen i *La carte*, Jed Martin, som en sindig og nøytralt observerende kunstner gjennom hele narrativet, før han helt uventet banker opp lederen for en eutanasi-klinikk på den siste siden før epilogen.

Disse plutselige voldsutbruddene er *konstellasjoner* som setter romanenes mange elementer opp mot hverandre. De kommer til syne på en helt ny måte – som i et maleri – og viser til uløste konflikter og sprekker i narrativet, som i et plutselig lysglimt blir synlige. Dette er på mange måter også en beskrivelse av denne oppgavens metode: Heller enn en gjennomgående nærlesning av alle romanenes momenter, skal jeg lyssette disse konstellasjonene, sette det som oppleves som tematiske drivfjærer inn i teoretiske, filosofiske, politiske og sosioøkonomiske kontekster for å se hvilke nye og fruktbare relasjoner som da oppstår. Jeg

² Houellebecq, Michel. *Plateforme*. Paris: Éditions Flammarion, 2001. Jeg vil gjennom oppgaven referere til både den franske utgaven og den norske oversettelsen, med sistnevnte i brødteksten: Houellebecq, Michel. *Plattform*. Oversatt av Per E. Fosser. Oslo: Cappelen Damm, 2015.

³ Houellebecq, Michel. *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion, 2010. Norsk utgave: Houellebecq, Michel. *Kartet og terrenget*. Oversatt av Thomas Lundbo. Oslo: Cappelen Damm, 2012.

skal ikke forsøke å finne sannheten om verken disse bøkene eller Houellebecqs meninger – i møte med den houellebecqske ironien og selvscenesettelsen vil slikt uansett være fåfengte prosjekter – snarere skal vi lese disse to romanene inn i en større, men like fullt fragmentert, helhet.

Metoden bærer i seg noe av det Walter Benjamin kalte «historisk materialisme» i «Om historiebegrepet»:

Å artikulere det forgangne historisk vil ikke si å erkjenne «hvordan det egentlig var». Det vil si å bemektige seg en erindring slik den glimter til i et øyeblikks fare. For den historiske materialismen dreier det seg om å fastholde et bilde av fortiden slik det i øyeblikket av fare plutselig framtrer for det historiske subjektet.⁴

Å erkjenne seg selv som historisk subjekt vil i dette tilfellet si å erkjenne seg selv som en del av den samme verden som *Plateforme* og *La carte* vokser ut av. Det er et forhold mellom min verden og deres verden, et forhold mellom estetikk og politikk, som aldri helt kan konsolideres og forsones, men som nettopp kan glimte frem «i et øyeblikks fare». Dette innebærer også en form for diagnostisk kritikk av disse bøkene: Hvordan kan de få meg til å forstå min egen situasjon, eller vår felles situasjon? På hvilke måter er både bøkene og jeg en del av den sykdommen vi forsøker å diagnostisere? Her ser vi konturene av et forhold mellom leseren, romanen og verden – et konstant glidende, ofte antagonistisk forhold, som denne oppgaven er et forsøk på å fastholde. En slik fastholdelse må alltid være foreløpig og klar over sine begrensninger, sin egen historiske og subjektive posisjon. Men på tross av dette, og kanskje også på grunn av bevisstheten om denne posisjonen, sikter jeg mot å si noe sant om disse romanene i den relasjonen de står i til meg og mine omgivelser, eller det vi kan kalle min hermeneutiske horisont.

Teori, sekundærlitteratur og utforming

Denne metoden er ikke et prinsipp vi tilfeldigvis anvender på Houellebecq, slik teorien heller ikke er tilfeldig plukket før eller etter lesningen av romanene. Snarere er både metode og teori noe som har utviklet seg i tandem med analyseprosessen, noe jeg håper oppgaven bærer tydelig preg av. De nevnte konstellasjonene har fordret en viss teori, en viss metodikk, slik at

⁴ Benjamin, Walter. «Om historiebegrepet». Oversatt av Robert Bjørnøy Norseng, s. 179-191 i *Skrifter i utvalg: Bind I*, Redaktør Arild Linneberg. Oslo: Vidarforlaget, 2014, s. 181.

de ulike kritiske momentene kan settes inn i de tablåene jeg oppfatter som både kritisk interessante og fruktbare for forståelsen av dem. Den understrømmen som kommer til overflaten i de to nevnte voldsutbruddene, håper jeg å kunne vise er en del av romanene fra begynnelsen av, slik den også er en del av vår kultur. Dette er også denne oppgavens problemstilling: *Hvordan skal vi forstå det tilsynelatende paradoksale subjektet som er hovedperson i disse romanene?* Hvordan skal vi forstå hovedpersonenes samtidige konformitet og vilje til å møte sine omgivelser med vold? På mange måter er dette å lese Houellebecq slik man kan se for seg at han vil leses: Som en kritisk samfunnsdiagnostiker. Samtidig er det også det motsatte: Jeg leser Houellebecq *mot* Houellebecq, ved å gjøre en dypideologisk analyse og bedrive en form for dekonstruktiv materialisme, for å avdekke denne understrømmens materielle vilkår, og dens tendens til å undergrave så vel bøkens som kulturens helhet.

Oppgavens teoretiske fundament, dens teoretiske *primus motor*, er Giorgio Agamben og de ulike filosofiske impulsene som ligger til grunn for hans prosjekt. Særlig hans befatning med *biopolitikk*, som er et begrep han henter fra Michel Foucault, og Guy Debords begrep *skuespillet*. Disse filosofiske begrepene blir av Agamben sammenfattet og kontekstualisert på mange ulike måter, men mitt nedslagspunkt er i den korte teksten «Hva er et dispositiv?» og begrepet han der introduserer, nemlig *desubjektivering*. Dette konseptet blir sentralt for å forstå den houellebecqske person og dennes dobbelhet. Tiqqun, som er et fransk teori-kollektiv som arbeider i skjæringspunktet mellom teori og aktivisme, har videreutviklet mange av Agambens tanker. De har utviklet begrepet *bloom* for å anskueliggjøre Agambens tanker om det moderne, desubjektiverte mennesket. Dette vil også være sentralt for meg gjennom arbeidet med de to hovedpersonene i *Plateforme* og *La carte*.

Når den houellebecqske person utgjør denne oppgavens ene node, er den andre noden disse karakterenes romlige omgivelser, eller mer presist den globaliserte økonomiens romlige manifestasjoner i romanene. Denne delen av oppgaven forstås gjennom to sentrale begreper. Det ene er *dispositiv*, som er et begrep jeg henter fra Agamben, som han igjen henter fra Foucault. Dette konseptet tydeliggjør forholdet mellom desubjektivering og økonomien. Det andre er den franske antropologen Marc Augés begrep *ikke-steder*. Dette kobler de romlige omgivelsene til Michel i *Plateforme* og Jed Martin i *La carte* til den globaliserte økonomien, og til en historisk periode Marc Augé kaller *hypermodernitet*. Denne epokebetegnelsen har egentlig aldri fått feste, og forblir dermed litt utydelig, så jeg vil heller fokusere på

betegnelsen *postfordisme*, som har fått mye akademisk oppmerksomhet og har klarere kjennetegn.

En rekke bøker og artikler jeg har lest under arbeidet med denne oppgaven, har ikke fått plass i det endelige resultatet. Spesielt vil jeg nevne Douglas Morreys kritiske oversiktsverk fra 2013 *Michel Houellebecq: Humanity and its Aftermath*.⁵ Denne boken introduserte meg for mange av debattene og spørsmålene omkring Houellebecq, men da dens tema er litt på siden av mitt, forble den en introduksjon til et felt heller enn en konkret ressurs under arbeidet. I samme gate kan jeg nevne *Without God: Michel Houellebecq and Materialist Horror*⁶ og artiklene «“And yet some free time remains...” Post-Fordism and Writing in Michel Houellebecq’s *Whatever*»⁷ og «Navigating "Non-Lieux" in Contemporary Fiction: Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz, and Augé».⁸ For narrative og formmessige analyser har jeg til tider konsultert Dominique Noguez’ *Houellebecq, en fait* og artikkelen «Le cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires», som begge blir sitert i oppgaven.

Ved å sette disse teoretikerne i kontakt med oppgavens tema, vil jeg forsøke å vise at *det tilsynelatende paradoksale ved den houellebecqske persons voldsvillighet ikke er et paradoks, men et uttrykk for en og samme bevegelse*. Michels og Jeds subjektivitet er preget av en desubjektivering som både kobler dem tett til samfunnet og dets dispositive, samtidig som det fratrar dem enhver mulighet til å agere innenfor det. Denne prosessen er også dypt knyttet til den romlige organiseringen romanene beskriver, som er preget av et fravær av relasjonelle tilknytninger, typisk for Augés ikke-steder. Denne prosessen gir seg til kjenne gjennom romanenes voldelige avslutninger, og viser også gjennom dette uttrykket til prosessens tendens til å undergrave seg selv, til å slå om i en potensiell opphevelse.

Undersøkelsen har tre kapitler, hvor det første omhandler Michel som et desubjektivert individ, det andre omhandler de romlige konfigurasjonene i *La carte* og det tredje forsøker å forstå de voldsutbruddene jeg nevnte ovenfor, i lys av de to foregående kapitlenes diskusjoner. Oppgavens utforming følger av det jeg mener å gjenkjenne som en dialektikk i møtet mellom det desubjektiverte individ og dets omgivelser, som får sin *Aufhebung* i deres

⁵ Morrey, Douglas. *Michel Houellebecq: Humanity and its Aftermath*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.

⁶ Betty, Louis. *Without God: Michel Houellebecq and Materialist Horror*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2016.

⁷ Sweeney, Carole. «“And Yet Some Free Time Remains. . . .”: Post-Fordism and Writing in Michel Houellebecq’s *Whatever*», s. 41-56 i *Journal of Modern Literature*, Vol. 33, no. 4 (2010).

⁸ O’Beirne, Emer. «Navigating "Non-Lieux" in Contemporary Fiction: Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz, and Augé», s. 388-401 i *The Modern Language Review*, Vol. 101, No. 2 (2006).

konfrontasjon i romanenes voldelige avslutninger. I det første kapitlet tar jeg utgangspunkt i begrepet *slacker* som av David Lehardy Sweet blir brukt om Michel. Jeg viser hvorfor dette begrepet kommer til kort, til tross for at jeg deler Sweets analyse av Michels strukturelle funksjon i romanen. Jeg gjør det samme i andre kapittel, hvor jeg tar utgangspunkt i Isha Tracy Pearces analyse av *La cartes* utforskning av fordristisk og postfordristisk romlighet. Her deler jeg også mye av Pearces analyse, men mener hun går for langt i å tilskrive *La carte* en nostalgi etter Frankrikes fordristiske storhetstid. I det tredje kapitlet fungerer Bülent Dikens diskusjon av hovedpersonene i Houellebecqs romaner som fulle av ressentiment, som en å kaste ball med. I motsetning til Diken vil jeg hevde at det ressentimentet vi ser i Houellebecqs romaner, ikke forblir reaktivt og utelukkende destruktivt, men peker mot en annen og konstruktiv organisering av polis, av samfunnet.

For selv om Houellebecq fremstår som en dommedagsprofet, så betyr ikke dette nødvendigvis at hans romaner er blottet for konstruktive sider. Med utgangspunkt i det eksegetiske spørsmålet, «*hvordan skal vi forstå den paradoksale, tilbakevendende tropen, som er de houellebecqske personenes samtidige konformitet og vilje til å utøve vold mot sine omgivelser?*», vil jeg forsøke å vise at vi her ikke kun har med en reaktiv, defaistisk nihilisme å gjøre. Den potensielt voldelige understrømmen viser en vei ut av den «ørkenen» som Houellebecqs forfatterskap er. Det er en til tider vakker ørken, en spennende, engasjerende og aldri helt lukket ørken, men like fullt en ørken – horisonten ser tilsynelatende ut som en evig gjentakelse av de samme sanddynene. Men jeg håper å kunne vise at det også her kan vokse noe, ikke nødvendigvis noe vi liker, men det er i det minste noe å gjøre på, mens vi som trofaste Houellebecq-lesere venter på Vestens, planetens og menneskehetens uunngåelige undergang.

2. Plateforme, Michel og økonomien

I am the plague

I am the plague

- Crystal Castles, «Plague», (III).

Innledende lesning

Plateforme, Houellebecqs tredje roman, er mest kjent for sin beskrivelse av sexturisme, sine mange sexscener, og nedsettende kommentarer om muslimer og islam, som blant annet endte i en rettssak for forfatteren.⁹ Disse mer provoserende og spektakulære momentene ved romanen er ikke uten betydning, men narrativets *primus locus* forblir likevel hovedpersonen og fortelleren Michel, som blant annet deler fornavn med sin forfatter. Dette kapittelet vil gi en lesning av hovedpersonen og hans forhold til det globaliserte økonomiske systemet han står i en så komplisert og intim relasjon til. Men før vi kommer så langt må vi gi denne hovedpersonen litt kontekst – det vil si en forståelse av *Plateforme* som helhet.

Romanen begynner med Michels fars død, en nyhet Michel tar imot med en bitter ro. De første kapitlene etablerer Michel som en distansert, usympatisk og empatiløs person som er mer opptatt av tv-underholdning enn av farens død. Faren etterlater seg en anselig formue, og Michel benytter sjansen til å dra på en pakketur til Thailand. Dette gir romanen mulighet til å diskutere alt fra markedspsykologi til turistbrosjyrer. Den første delen av boken fremstilles i et distansert, tilnærmet vitenskapelig språk. Denne nøytrale, objektive tonen underbygges ytterligere ved et par fotnoter, referanser til sosiologer og økonomer, samt faktabaserte introduksjoner til destinasjonene på pakketuren. Men om deler av narrativet presenteres på denne distanserte måten, blir den objektive tonen hele tiden undergravd av Michels bitre, sarkastiske kommentarer – den liksom-vitenskapelige diskursen slår konstant sprekker.

Denne oppsplittingen av den narrative stemmen er ikke en bakthinsk dialogisme, men snarere en undergraving av narrativ autoritet, som av Dion og Haghebaert knyttes til «en form for motstand mot en falsk forsonende diskurs».¹⁰ Narrativet blir aldri helhetlig, henvisningene til

⁹ Ukjent forfatter, «Houellebecq acquitted of insulting Islam», *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2002/oct/22/islam.religion> (12.05.19).

¹⁰ Dion, Robert og Haghebaert, Élisabeth. «Le Cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires», s. 509-524 i *French Studies* Vol. 55, nr. 4 (2001), s. 521, «un mode de résistance aux discours faussement unificateurs».

vitenskap forvirrer snarere enn å tydeliggjøre, for hvem er det som har søkt opp all denne kunnskapen? Fortelleren er som vi får vite helt mot slutten av romanen, en sterkt traumatisert Michel som fortsatt lever i en slags fornektelse av realiteten. Heller enn å bygge opp under fortellerens autoritet gjør disse vitenskapelige, historiske og sosiologiske henvisningene (i romanen) leseren mer skeptisk til narrativet. Uten å spekulere for mye i innebyrden av dette, kan vi anta at det også henger sammen med en skepsis til vitenskapen (eller en viss bruk av den) i Houellebecqs romaner, slik flere av romanene hans – inkludert *Plateforme* – skriver frem kapitalismens og vitenskapens kontra-utopier i tradisjonen etter Aldous Huxley.¹¹

Plateformes kontra-utopi er en sexturisme-plattform ved navnet Aphrodite, som Michel er med på å skape. Etter en mindre interessant og uinspirerende reise til Thailand vender Michel hjem igjen. Alt han har å vise til for ferien er et par gode opplevelser med prostituerte, samt en mislykket romanse med en av de andre reisedeltakerne, Valérie. Mesteparten av tiden har han brukt på å sluke piller, drikke seg full nok til å glemme seg selv og sin egen situasjon, samt å lese krimthrillere fra næringslivet som han plukket opp på flyplassen. Denne apatiske og patetiske tilværelsen avbrytes helt plutselig når han kommer hjem fra turen. Etter å ha kjøpt fast-food og drikke for en ensom helg i Paris bestemmer han seg for å ringe Valérie. Scenen der hun tar imot ham i døren, med en t-skjorte uten bh under, hvorpå det knapt går to linjer før de ligger i sengen, er en total omvendning av alt hva vi så langt i romanen har lært oss å forvente av Michel. Scenens bruk av pornografiske troper – fraværet av ambivalens, fokus på penetrasjon og orgasme og visualitet – gjør oss skeptiske til hvorvidt dette er en autentisk gjengivelse, eller om det bare er en desillusjonert og seksuelt depravert Michel som forestiller seg at kvinnen han ikke turte snakke med i Thailand, plutselig skal dra ham ned på sengen sin etter kuken. Det pornografiske ved scenen minner oss om en drøm Michel tidligere i romanen har hatt, om en arabisk jente som danser for ham på t-banen før han ligger med henne. Det minner oss også om de prostituerets profesjonelle velvillighet. Vi kan med andre ord si at romanen har lagt ut noen ledetråder for å få oss til å tvile på Michels versjon av hans møte med Valérie. Det potensielt fantastiske ved dette forholdet, og hele andre del av romanen, er et usikkert moment ved boken som også bryter inn i vår forståelse av Michels forhold til den

¹¹ «Cette science-fiction – au sens propre – est cependant soumise a un traitement ambigu: si Houellebecq prend la science au serieux et croit sincerement que 'la mecanique quantique invalide toute possibility d'une metaphysique materialiste', l'utilisation qu'il en fait frise souvent la parodie.» *Ibid.*, s. 518. Dion og Haghebaert bruker begrepet «kontra-utopi» for å beskrive blant annet Aldous Huxleys *Brave New World*. Denne boken vil av mange forstås som en dystopi, men begrepet kontra-utopi tydeliggjør at denne dystopien ligger som nettopp en utopi i kapitalismens vitenskaps-logikk. Kontra-utopien viser i motsetning til en uambivalent dystopi som *1984* at samfunnet bærer i seg noen ideer om det gode og lykkelige samfunn, som ikke nødvendigvis er gode.

økonomiske infrastrukturen, og ikke minst til terrorangrepet som avslutter romanen. Dette får vi mulighet til å komme tilbake til i kapittel 3.

Michel og Valérie blir en slags kopi av næringslivslederne og -heltene som fyller flyplasslitteraturen Michel leser på pakketuren til Thailand. Ikke bare har de massevis av pornografisk sex, de bidrar også til å utvide den postfordistiske økonomiens domene til også å gjelde seksualiteten. Andre del av romanen er viet Michels og Valéries seksuelle eskapader, og Valéries suksess med Aphrodite-klubbene. Forholdet blir gradvis bedre og mer intenst i takt med at Aphrodite blir eksportert til store deler av verden. Det hele kollapser da en islamistisk terrorgruppe slår til mot et av hotellene som både Michel og Valérie befinner seg på. Valérie blir drept, og Michel står igjen uten håp om annet enn å få en smerteløs død.

Den «houellebecqske person» - slacker eller bloom?

Romanens hovedperson og forteller ligner Houellebecqs andre hovedpersoner i at han er middelmådig, likegyldig og seksuelt depravert. Denne «houellebecqske person» figurerer i alle Houellebecqs bøker, ofte som deres hovedperson. En slik karakterbeskrivelse er ikke først og fremst psykologisk, men et portrett av en type, som David Lehardy Sweet i sin artikkel «Absentminded Prolepsis: Global Slackers before the Age of Terror in Alex Garland's "The Beach" and Michel Houellebecq's "Plateforme"», fra 2007, har kalt *slacker*.¹² For Sweet innebærer dette at den «houellebecqske person» – i dette tilfellet Michel i *Plateforme* – fyller en helt bestemt posisjon i det postfordistiske samfunnet: Michel er både en produsent og et produkt av en verden han ikke klarer å forholde seg til. Han er en profet for den nye verdensorden, som innebærer en forflatning av alt territorium, et fenomen vi får mulighet til å diskutere grundigere når vi utvider vår analyse til *La carte et le territoire* i neste kapittel. I dette kapitlet tar jeg utgangspunkt i Sweets bruk av termen *slacker* på Michel, men fordi dette begrepets forklaringsverdi baserer seg på en spesifikk generasjons selvforståelse (generasjon X), vil jeg samtidig peke på et konsept som løfter Houellebecqs univers ut av en diskusjon om ulike generasjoners popkulturelle referansepunkter. Giorgio Agambens begrep *desubjektivering*¹³ kan bidra til å gjøre Sweets tese mer presis, samt til å forklare den

¹² Sweet, David Lehardy. «Absentminded Prolepsis: Global Slackers before the Age of Terror in Alex Garland's "The Beach" and Michel Houellebecq's "Plateforme"». S. 158-76 i *Comparative Literature* 59, nr. 2, 2007: <http://www.jstor.org/stable/40279366> (05.05.19).

¹³ Agamben, Giorgio. «Hva er et dispositiv?» Oversatt av Margareth Hagen, s. 213-225 i *Agora* nr. 4, 2008.

dialektikken mellom rom og subjekt vi kan se i Houellebecqs romanunivers, og som vil være tema for tredje kapittel.

I dette kapittelet vil jeg analysere *Plateforme* med hovedvekt på dens forteller og hovedperson, Michel. Min hovedtese er at Michel, snarere enn å være en outsider, slik blant andre Sweet hevder, er et subjekt som befinner seg trygt innenfor samfunnets rammer, i den grad alle hans begjær, tanker og følelser kontrolleres, disiplineres og koordineres av dette samfunnets mange apparater. Det som tilsynelatende er et paradoks – at han er likegyldig og til tider forakter det samfunnet han er så sammenkoblet med – er snarere et uttrykk for det samme. Gjennom det franske teorikollektivet Tiqquns begrep om den anonyme massens mann, *bloom*,¹⁴ og Agambens idé om desubjektivisering vil jeg vise at Michels samtidige forakt for samfunnet, og hans aktive bidrag til å utvikle den globale maskinen han ikke ser ut til å ha noe til overs for, ikke er en motsetning, men snarere en del av den samme bevegelsen. Denne analysen vil utgjøre grunnlaget for en mer inngående analyse av infrastrukturen og det romlige element i både *Plateforme* og *La carte et le territoire*, og hvordan forholdet er mellom Houellebecqs usympatiske hovedpersoner og den usympatiske verdenen de beveger seg i.

Selvbevissthet og fellesskapslengsel

Michel er, som vi har nevnt, en til tider usympatisk karakter som virker uinteressert i, eller direkte fiendtlig innstilt overfor sine omgivelser. Dette er likevel en sannhet med modifikasjoner. For om han ikke makter å opprette noen genuine relasjoner til personene han omgir seg med, er dette en fasade som til stadighet slår sprekker. Passasjen hvor han møter sin avdøde fars vaskehjelp og – får vi senere vite – hans elskerinne, er talende i så henseende:

«Jeg er utdannet sykepleierske, men siden jeg flyttet fra foreldrene mine, har jeg vært nødt til å gjøre husarbeid.» Jeg vred hodet mitt for å finne et passende svar. Skulle jeg kanskje spørre henne om husleiene var dyre i Cherbourg? Jeg bestemte meg til slutt for «øh, ja ...».

Meningen var å tilkjennegi at jeg besatt en viss forståelse for hva det vil si å leve. Det syntes å være nok for henne; hun begynte å gå i retning av døren. Jeg klemte ansiktet mitt mot ruten for

¹⁴ Tiqqun. *Theory of Bloom*. Oversatt av Robert Hurley. London: LBC Books, 2012. Bloom er en referanse til Leopold Bloom i James Joyces *Ulysses*, og spiller på denne karakterens generiske menneskelighet, hans fravær av distinkte kvaliteter, som gjør ham til en bærer av det menneskelige som sådan. Vi vil her skrive bloom med liten forbokstav for å poengtere at det er snakk om et begrep, ikke en person.

å se hennes Volkswagen Polo som gjorde helomvending på den sølete veien. På Frankrike 3 var det nå en fjernsynsfilm fra bondemiljø [sic].¹⁵

Istedenfor å søke sammen i den felles sorg de to kjenner på, strander samtalen i Michels paradisk selvbevisste forsøk på fremstå som et vanlig menneske. Michels vegring mot å tilkjenne noen meninger synes å gjøre det umulig for ham å opprette kontakt med sine medmennesker. Ikke dermed sagt at han ikke ønsker det, noe vi ser i hvordan han presser ansiktet mot vinduet for å se etter henne når hun har dratt. Det desperat triste i denne gesten underslås umiddelbart på typisk houellebecqsk vis i neste setning som er begynnelsen på en lengre utlegning om et tv-program. Vi legger også merke til den insisterende tilstedeværelsen av den økonomiske infrastrukturen, ikke bare i tv-apparatets summing i bakgrunnen, men også i Aïchas selvpresentasjon og Michels tanker om leieprisene i Cherbourg.

Et annet eksempel kommer bare noen sider senere, hvor vi får gjenfortalt et annet innslag på tv om silurene, eller rettere sagt «la petite confrérie des pêcheurs de silures», som gjennom dette innslaget søker å utvide sitt fellesskap.¹⁶ Den sjarmerende tv-sendte henvendelsen til det franske folk, som gjenfortelles i en åpenhjertig stil – som likevel ikke kan annet enn å gi det hele et noe sarkastisk preg – avløses av enda et vitnesbyrd om Michels manglende tilhørighet: «Jeg tok noen skritt rundt om i værelset, men klarte ikke å bli varm igjen. Likevel holdt jeg ikke ut tanken på å sove i sengen til min far.»¹⁷ Tv har i det hele tatt en meget sentral posisjon i det første kapitlet, og dermed i vårt inntrykk av Michel og hans selvforståelse (vi må aldri glemme at det er Michel selv som forteller denne historien). Tv-sendingene fremstår som ulike forsøk på å opprette konsument-fellesskap, enten det er *Tres pêche* eller *Questions pour un champion*, noe Michel selv anerkjenner i sin monolog til vaskehjelpen Aïcha om det sistnevnte programmet:

Ofte er kandidatene med i et musikkorps, eller et kor. Eller de deltar i organiseringen av en lokal feiring, eller involverer seg i et eller annet hjelpearbeid. Barna deres er gjerne blant

¹⁵. Houellebecq. *Plattform*, s. 13. «Je fais des études d’infirmière, poursuit Aïcha, mais comme je suis partie de chez mes parents je suis obligée de faire des ménages. » Je me creusai la tête pour trouver une réponse appropriée : aurais-je dû l’interroger sur le niveau des loyers à Cherbourg ? J’optai finalement pour un « Eh oui... » dans lequel je tentai de faire passer une certaine compréhension de la vie. Cela parut lui suffire, elle se dirigea vers la porte. Je collai mon visage à la vitre pour observer sa Volkswagen Polo qui faisait demi-tour dans le chemin boueux. Sur FR3 il y avait un téléfilm rural[...].» *Plateforme*, s. 13-14

¹⁶ *Ibid.* s. 14. *Plateforme*. s. 15.

¹⁷ *Ibid.* s. 14. «Je fis quelques pas dans la pièce sans parvenir à me réchauffer ; je ne supportais pas l’idée de coucher dans le lit de mon père.» s. 15

publikum i studioet. Sendingen gir ofte inntrykk av at folk er lykkelige, og det får også en selv til å føle seg lykkeligere og bedre. Synes De ikke?¹⁸

Denne monologen, som er de eneste fulle setningene Michel har evnet å dele med Aïcha, fremstår som direkte avskrift av tv-sendingens infosider. Men illusjonen av fellesskap og lykke som tv er så kjent for å produsere, og som Michel her viser til, viser seg å være nettopp en illusjon – det egner seg ikke som et medium for å opprette kontakt mellom Michel og Aïcha, snarere tvert imot, monologen til Michel møtes kun med stillhet fra Aïcha.

Tv-underholdning er kanskje en av de viktigste formene for infrastruktur i det senmoderne samfunnet, og har uten tvil bidratt til å forme samfunnslivet siden etterkrigstiden. Men for Michel er denne formen for kulturkonsum ikke egnet til å opprette en posisjon innenfor det bestående. Snarere bidrar hans innlemmelse i de ulike formene for kulturkonsum, enten det er folkekjære programmer av typen *Skal vi danse*, animasjonsfilmer eller *peep shows*, til en distansering fra mellommenneskelige, sosiale fellesskap. Det synes å være romanens premiss at de store infrastrukturene som bandt etterkrigstidens samfunn sammen, innbefattet de mange konsumproduktene som vi diskuterer her, ikke lenger har samme bindende effekt,. Dette gjør Michel tilsynelatende ute av stand til å identifisere seg med storsamfunnet, som han ikke ser seg som en del av, og heller ingen annen form for fellesskap.

Slackers

Denne marginale, men like fullt ressurssterke (i kraft av hans relativt velbemidlede og trygge status) posisjonen i det franske samfunnet, preget av et ambivalent forhold til dets konsumetos, leder David Lehardy Sweet til å identifisere Michel med den popkulturelle tropen slacker. Slacker-etosen ble ifølge Sweet formet «both by and in opposition to the 1960s counter-culture of "tune in, turn on, and drop out." While the male slacker cultivates a pose of dropping out and turning-on, he has not decided what to tune in to, because all ideals seem either exhausted or prefabricated.»¹⁹ Slackeren vokser ut av to definerende bevegelser på 80- og 90-tallet: Den tiltagende avindustrialiseringen av Vesten og fremveksten av postfordistiske

¹⁸ *Ibid.* s. 13. «Assez souvent les candidats participent à une fanfare, une chorale ; ils s'investissent dans l'organisation d'une fête locale, ou se devouent à une cause humanitaire. Leurs enfants, frequemment, sont dans la salle. On retire en général de l'émission l'impression que les gens sont heureux et meilleur. Vous ne trouvez pas?» *Plateforme*, s. 13.

¹⁹ Sweet. «Absentminded Prolepsis». s. 160.

produksjonsmåter leder til en økonomi hvor emosjonelt arbeid og konsum blir stadig viktigere for å sikre fortsatt vekst i økonomien. Arbeidsstyrken skifter mot tertiærnæringene hvor service-innstilling blir viktigere enn kroppslig styrke, samtidig som sosial mobilitet og entreprenørskap blir dyrket som sosiale verdier. Samtidig opplever man at 68-ernes livsstil og verdier enten har vist seg som utopiske og patetiske, eller blitt gjenstand for en kommersiell appropriasjon; 60-tallets motkultur er bare en av mange livsstiler man kan konsumere seg til. Selve fenomenet motkultur mister noe av sin brodd når alle idealer reduseres til et spørsmål om livsstil. Slackeren blir i denne konteksten en lavintensitets motkultur, som samtidig motsetter seg det «falske» konsumsamfunnet og nyter godt av dets perifere goder, som indie-filmer, brukte biler, backpacking og dop.²⁰

Slackeren vet at alt er falskt, at alle idealer, begjær og verdier produseres av reklamebyråer, og dermed blir den foretrukne formen for opposisjon en ironisk og passiv nytelse av samfunnets goder. Man vil gjerne ha tilgang på alt samfunnet tilbyr av billige og lett tilgjengelige konsumprodukter, men man kjøper ikke verdiene som følger med. Denne ambivalente, selvpåførte marginale posisjonen beskytter slackeren mot all form for kritikk. Men, som Sweet skriver: «his sensibility also seems to be a fairly genuine response to late capitalist culture's power to negate such categories as the genuine, the authentic, or the real.»²¹ Når ingenting er ekte, er det ingen grunn til å behandle noe som noe annet enn objekter for konsum, inkludert «the Southeast Asian Other's subjective reality.»²²

Slik plasserer Sweet Michels fraværende engasjement for sine omgivelser i en kulturhistorisk og økonomisk kontekst, som kanskje har fått sin tydeligste analyse i Luc Boltanski og Eve Chiapellos *Le nouvel esprit du capitalisme*. Der hevder de at den hegemoniske ideen om hvordan selskaper, og i forlengelse staten, bør organisere seg, siden 80-tallet har forandret seg. Fra en hierarkisk struktur, hvor arbeiderens mål er å rykke opp i hierarkiet gjennom meritter – man har en karriere innenfor et og samme firma som sørger for deg hele livet – til en «manager»-kultur hvor folk arbeider i nettverk av informasjonsflyt, og på ulike prosjekter, som ikke nødvendigvis gir karrieremuligheter, men som øker arbeiderens

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, s. 161.

²² *Ibid.*

ansettelsesmuligheter i fremtiden. Det er ikke selskapet som sådan, men arbeideren-som-selskap, det vil si entreprenøren, som står i sentrum.²³

Dette innebærer at en arbeider som Michel, som hver dag kommer på jobb og gjør jobben han har fått beskjed om å gjøre, ikke lenger representerer den gode arbeider. Det nye arbeidsmarkedet vil ha fleksible ansatte med et nettverk av kunder og andre kontakter som kan komme selskapet til gode. Dermed blir også den ansattes følelsesliv en del av hans CV: Han må kunne inngi tillit og lede sine medarbeidere på en inspirerende måte, han må med andre ord også være en «manager» for sine egne følelser.²⁴ Michels forhold til sjefen sin, Mari-Jeanne, er eksemplarisk: «Hun er plassert litt over meg i hierarkiet, men det er noe hun selv foretrekker å overse, for hun er innstilt på teamarbeid i tjenesten.»²⁵ Og litt senere, når hun slår en vits til besøkende kunder: «Og jeg smiler, jeg også, så godt jeg nå klarer å få det til.»²⁶ I denne kulturen, hvor alt menneskelig er kapital den gode investor kan omsette og akkumulere, er Michels slacker-etos en motstand, riktignok en passiv og selvdestruktiv sådan. Slackeren smiler av sin sjefs vitser, men vet med seg selv at han egentlig ikke synes vitsen er morsom, og gjør denne innsikten til en motkulturell positur.

Sweets tese synes å være at Michel, i kraft av ikke å bry seg om politikk, etikk, estetikk, samt hans manglende evne til å knytte nære bånd til sine omgivelser (sett bort fra Valérie), dyrker et slacker-etos, og det er denne selvpåførte marginale posisjonen som gjør ham i stand til samtidig å forakte konsumsamfunnet, og være den som – i kraft av sin status som turist – eksporterer det til resten av verden. For slackeren er ikke nyimperialistisk prostitusjon et spørsmål om moral, kropper eller politikk, men et språkspill, hvor brikkene kan skiftes ut og erstattes med hverandre uten at noe vesentlig, som empati og subjektivitet, går tapt. I dette prismet blir det islamistiske terrorangrepet mot Aphrodite-klubben, som legger både hotellet og drømmen om en oksidental appropriering av den villige, orientalske kroppen i grus, en form for patriarkalsk, viril sprengning av dette språkspillet. Det referensielle spillet, hvor de orientalske kroppene kun er varer som kan kjøpes for en pris, er også det som bidrar til å opprettholde Michels idé om seg selv som en marginal figur uten betydning og agens. De

²³ Boltanski, L., & Chiapello, E. «The new spirit of capitalism», s. 161-188, i *International Journal of Politics, Culture, and Society*. Vol. 18, nr. 3-4 (2005). <http://dx.doi.org/10.1007/s10767-006-9006-9> (10.04.19), s. 164-166.

²⁴ *Ibid.*, s. 188.

²⁵ Houellebecq. *Plattform*, s. 19. «Sur le plan hiérarchique, elle est dans une position légèrement supérieure à la mienne ; mais c'est un aspect qu'elle préfère éluder, elle s'attache à mettre en avant le travail d'équipe au sein du service.» Houellebecq. *Plateforme*, s. 20.

²⁶ *Ibid.*, s. 21. «Je souris également, dans la mesure de mes moyens.» S. 21.

særdeles viscerale beskrivelsene av kroppsdeler som ligger slengt omkring etter eksplosjonen kan dermed forstås som det reelle som sprenger seg inn i Michels solipsistiske slacker-verdenssyn: «The attack has reminded him that the artificial paradises established with the launch of Club Aphrodite might be seen not only as a cultural affront, but also as one demanding reprisal.»²⁷ Eller: «[I]t reveals that his late slacker ethos is just another imperialist structure of feeling indulged in by disillusioned white males who see other cultures as affordable dreamscapes for the fulfillment of their tawdry fantasies, as places in which to indulge their language games.»²⁸

Michel som subjekt

En slik analyse, som har Michels rolle som nyimperialistisk eksportør og eksportvare i sentrum, er en jeg i grove trekk deler. Men den hviler også på en idé om Michel som en «late slacker», en person som har gått bort fra sin tidligere selvmarginalisering, funnet seg til rette i det konsumsamfunnet han tidligere foraktet, og kun bevart en lett ironisk holdning til det, for slik å beskytte seg mot kritikk.

Dette er en beskrivelse som passer heller dårlig på Michel, som ikke har noen fortid som desillusjonert, ironisk vandrer i utkanten av samfunnet. Snarere er han en såkalt «vanlig borger» som har fulgt de stiene samfunnet har tråkket opp for ham, noe hans far har lett for å ironisere over: «Når vi var sammen, var alt han gjorde å ironisere over min funksjonærstatus og sikkerheten som fulgte med den.»²⁹ Slacker-karakteristikken av Michel passer med andre ord ikke, selv om hans rolle i romanen har den strukturen Sweet identifiserer med slacker-figuren, i det at han er en eksportør og et slags slagg-produkt av det konsumsamfunnet han forakter. Hans manglende engasjement i samfunnet og ironiseringen over dets hykleri er mindre en form for motstand, og heller en væremåte han er kastet ut i, en etos samfunnet ser ut til å produsere i ham. Vi snakker med andre ord om en form for subjektposisjon *innenfor* samfunnet, snarere enn en subjektposisjon *i opposisjon* til samfunnet.

Hvordan skal vi forstå Michels posisjon vis-a-vis storsamfunnet? Michel identifiserer seg verken med stat, nasjon, sine medmennesker eller sin familie. Ingen av de institusjonene som

²⁷ Sweet. «Absentminded Prolepsis», s. 173.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Houellebecq. *Plattform*, s. 13. «Chaque fois qu'on se voyait il se bornait à ironiser sur mon statut de fonctionnaire, sur la sécurité qui en découlait.» *Plateforme*, s. 13.

omgir ham, ser ut til å produsere noen form for tilhørighet hos ham, til tross for hans dype sammenkobling med dem, enten det er snakk om turistindustrien, farmasøytiske selskaper, supermarkeder eller lignende. Den dype sammenfiltringen med økonomiens sannhetsregimer han legger for dagen når han forstår seg selv i lys av ulike markedssosiologiske analyser («Dypest sett følte jeg at det var Marshalls modell som sto meg nærmest.»³⁰), minner oss om den ofte siterte passasjen i «The Subject and Power», hvor Michel Foucault diskuterer forholdet mellom moderne makt og subjektet:

This form of power applies itself to immediate everyday life which categorizes the individual, marks him by his own individuality, attaches him to his own identity, imposes a law of truth on him which he must recognize and which others have to recognize in him. It is a form of power which makes individuals subjects. There are two meanings of the word "subject": subject to someone else by control and dependence; and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge. Both meanings suggest a form of power which subjugates and makes subject to.³¹

Hos Foucault er det moderne subjektet et individ som underlegges et sannhetsregime og gjenkjenner seg selv i dette regimets diskurs. Dette er ikke utelukkende en frihetsberøvende affære, for gjennom å underkaste seg ulike maktrelasjoner (for eksempel forholdet mellom psykolog og pasient) vil individet tilegne seg en posisjon innenfor dette systemet, og i tillegg til å få tilgang på ulike medisiner, behandlingsmetoder og støtteordninger, vil det også få en selvforståelse, og dermed et handlingsrom. Individet blir, som Foucault sier det, «tied to his own identity», det vil si at det identifiserer seg med den posisjonen det har fått, enten det er som «deprimert», «konsument» eller «turist».

Plateformes Michel derimot, ser ikke ut til å oppnå denne selv-identiteten innenfor noen av de systemene han beveger seg i. Og i de tilfellene han gjenkjenner seg selv som et subjekt, reagerer han kun med avsky: «Jeg betraktet meg selv med avsky i speilet på badeværelset. Det stramme byråkratfjeset mitt stemte i tragisk høy grad overens med resten, for i det store og hele liknet jeg akkurat det jeg var: en funksjonær i førtiårene som i ferien forsøkte å kle seg ut som en ungdom.»³² Subjektiveringsprosessen gir ham med andre ord ingen selverkjennelse,

³⁰ *Ibid.*, s. 19. «Au fond, je me sentais plus proche du modèle de Marshall». *Plateforme*, s. 20.

³¹ Foucault, Michel. «The Subject and Power», s. 777-95 i *Critical Inquiry*. Vol. 8, nr. 4 (1982). <http://www.jstor.org/stable/1343197>, s. 781.

³² Houellebecq. *Plattform*, s. 38. «Dans le miroir de la salle de bains, je me considérai avec dégoût : mon visage crispé de bureaucrate jurait tragiquement avec l'ensemble ; je ressemblais au total exactement à ce que j'étais : un fonctionnaire quadragénaire que tentait de se déguiser en jeune pour la durée de ses vacances ; c'était décourageant.» *Plateforme*, s. 43.

gruppeidentifikasjon og tilhørende muligheter for handling. Alt han står igjen med er subjektet i betydningen «underkastet», ikke i betydningen «den som handler». Michels apati og totale mangel på vilje til å posisjonere seg verdimessig gjør ham ikke til et subjekt i Foucaults forståelse av ordet – han har ingen identitet å bli knyttet til – men til et eksempel på det blant andre Giorgio Agamben i «Hva er et dispositiv» har kalt *desubjektivering*: «Det som definerer dispositive som vi har å gjøre med i den aktuelle fase av kapitalismen, er at de ikke lenger så mye virker gjennom produksjonen av et subjekt, som gjennom det vi kan kalle desubjektivingsprosesser.» Et eksempel på denne desubjektivende prosessen kan vi finne i den senkapitalistiske tv-seeren, en figur som passer godt inn i Houellebecqs univers: «Seeren som tilbringer sine kvelder foran tv-apparatet, mottar ikke noe annet i bytte for sin desubjektivering enn zapperens frustrerte maske eller å bli inkludert i en seerundersøkelse.»³³ Tv-en som et apparatus, eller et *dispositiv*, fungerer i dag ikke som et sosialiserende samlingspunkt hvor man får mulighet til å gjenkjenne seg selv som et subjekt i en statlig, overordnet diskurs. Den konstante strømmen av mer eller mindre meningsløse fjernsynsprogrammer som ruller over skjermene i Houellebecqs romaner, innlemmer ikke karakterene hans i et fellesskap. Motsatt gjør det dem ute av stand til å kommunisere med sine omgivelser på en meningsfull måte, noe vi ser helt tydelig i Michels møte med Aïcha.

Dispositivet og desubjektivering

Før vi går videre, må vi ta et skritt til siden, for hva menes med et apparatus, eller et dispositiv? Og hva er dets rolle i subjektivingsprosessen og ikke minst i desubjektiveringen, og hvorfor er dette aktuelt i lesningen av *Plateforme* og *La carte et le territoire*? Gjennom begrepet *dispositiv* forsøkte Foucault å navngi

a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid. Secondly, what I am trying to identify in this apparatus is precisely the nature of the connection that can exist between these heterogeneous elements. Thirdly, I understand by the

³³ Agamben. «Hva er et dispositiv?», s. 223-224.

term “apparatus” [dispositiv] a sort of – shall we say – formation which has as its major function at a given historical moment that of responding to an urgent need.³⁴

Det vil si et nettverk av heterogene elementer som artikulerer, organiserer, beveger og disiplinerer livet, slik livet blir definert av Foucault som det som evner å begå feil.³⁵ Et annet poeng er at dette nettverket oppstår som et svar på en oppfattet krise, eller også på en «feil» det kaotiske og uorganiserte livet begår. Dispositivene oppstår med andre ord for å gjøre noe som tidligere falt utenfor samfunnets kontroll, administrerbart. Et godt og velkjent eksempel er at det moderne politiet i flere land oppsto som et svar på den økende konsentrasjonen av arbeidere i byene, og de problemene det førte med seg av opprør og sosial uro.

Der Foucault kobler dispositivet til fremveksten av den moderne biopolitiske staten, og dens forsøk på å organisere populasjonens liv, helse og reproduksjon, finner Agamben røttene i det greske ordet *oikonomia* (økonomi), og dette ordets betydning i utviklingen av en kristen teologi. For å bevare ideen om Gud som én, og treenigheten samtidig, introduserte kirkefedrene et skille mellom Guds ontologi (Gud er i sin substans én), og Guds *oikonomia* (Gud administrerer verden gjennom treenigheten). Dermed introduserte kirkefedrene også et skille i hvordan verden er satt sammen, et skille mellom det som er, og det som styres, et skille som den vestlige politiske historien har arvet. Dette skillet mellom «væren og praksis»,³⁶ er det vi finner i dispositivet: Hvis livet i sin substans er ukontrollerbart og alltid unnvikende og åpent for feil, produserer dispositivene en livets økonomi. Det vil si at dispositivene på en eller annen måte ordner, organiserer, blokkerer, styrer og leder livet slik at det blir administrerbart. Kort sagt: dispositivet produserer en økonomi av subjekter. Gjennom denne koblingen mellom Foucaults *dispositif* og det greske *oikonomia* kan Agamben utvide Foucaults definisjon av dispositivet til å innbefatte alt som «på noe vis har evnen til å fange, rettlede, bestemme, avskjære, modellere, kontrollere og sikre gestene, atferden, meningene og diskursene til de levende vesener.»³⁷ Dermed kan han inkludere alt det Heidegger kaller

³⁴ Foucault, Michel. «The Confession of the Flesh», s. 194–228 i *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, Oversatt av Colin Gordon. Brighton: Harvester, 1980, s. 194–5.

³⁵ «For at the most basic level of life, the processes of coding and decoding give way to a chance occurrence that, before becoming disease, a deficiency, or a monstrosity, is something like a disturbance in the informative system, something like a “mistake”. In this sense, life – and this is its radical feature – is that which is capable of error.» Foucault, Michel. «Life: Experience and Science». Oversatt av Robert Hurley, s. 465–78 i *The Essential works of Michel Foucault, vol. 2: Aesthetics, Method, and Epistemology*. Redaktør James D. Faubion. London: Allen Lane, The Penguin Press, 1998, s. 476.

³⁶ Agamben. «Hva er et dispositiv?», s. 218.

³⁷ *Ibid.*, s. 220.

teknologi i klassen av dispositiver, det vil si briller, språk, tv-er, sigaretter, bilveier, fly, turisme og så videre.³⁸

Dermed står Agamben med to store klasser av ting: dispositiver og levende vesener. Og mellom de to, som et resultat av deres konstante konfrontasjon, plasserer han subjektet.³⁹ Videre hevder han at vi i dag står overfor en enorm utvikling og spredning av dispositivene, at de blir flere og mer intensive i sin administrering av liv. Dette er noe vi kan finne igjen i Houellebecqs bøker, som preges av en enorm mengde merkevarer, tv-programmer, motorveier, flyreiser, hoteller og lignende.

Det andre poenget til Agamben, når han kobler kirkefedrenes *oikonomia* med Foucaults *dispositif*, er at dispositivene, for å produsere subjekter av levende vesener, må innsette et skille, som er parallelt med skillet mellom Gud og hans treenighet. Subjektet må så å si kunne se på seg selv utenfra for å identifisere seg med den subjektposisjonen det er blitt tildelt. Dette kjenner vi igjen fra Foucaults definisjon, hvor makten han ønsker å analysere subjektiverer gjennom å gjøre individet gjenkjennelig for seg selv innenfor et sannhetsregime. Agambens poeng her er at de dispositivene vi står overfor i det senkapitalistiske samfunnet, oftere og oftere ikke produserer noe nytt subjekt, men kun desubjektiverer. Det vil si at dispositivene (enten det er tv, turisme, supermarkeder eller noe annet) oppretter et skille mellom være (livet som er uadministrerbart i sin substans), og det administrerbare subjektet som kan inngå i økonomien, men identifikasjonen med dette subjektet uteblir, individet blir ikke knyttet til sin nye identitet, slik Foucault beskrev det. For å gjenta Agambens poeng fra tidligere: «Seeren som tilbringer sine kvelder foran tv-apparatet, mottar ikke noe annet i bytte for sin desubjektivering enn zapperens frustrerte maske eller å bli inkludert i en seerundersøkelse.» Identifikasjonen med bildene på skjermen uteblir. Reklamene og reality-programmene evner fortsatt å forme, disiplinere og administrere begjær, men subjektet identifiserer seg ikke med denne begjærskonstellasjonen. Desubjektivering innebærer en innsettelse av noe fremmed i subjektet. Selvet blir fremmed for seg selv.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

Bloom

Dette subjektet som ikke gjenkjenner seg selv, som opplever sitt eget indre, sine egne begjær og handlinger som noe fremmed som handler og føler i ham, har av det franske teorikollektivet *Tiqqun* blitt kalt bloom:

So this is what Bloom means: that we don't belong to ourselves, that this world is not our world. That it confronts us not only in its alien totality, but also in its smallest, alien details. This foreignness might be charming if it implied a possible externality between it and us. But there is no question of that. Our estrangement from the world consists in the fact that the stranger is inside us, that in the world of the authoritarian commodity, we regularly become strangers to ourselves. Increasingly, the circle of situations in which we are forced to watch ourselves act, to contemplate the action of an ego in which we do not recognize ourselves, closes in and besieges us even in what bourgeois society still called our "innermost being." The Other possesses us; it is this dissociated body, a simple peripheral artifact in the hands of Biopower, it is our raw desire to survive in the intolerable network of miniscule subjections, of granular pressures that corset us tightly, it is the ensemble of calculations, of humiliations, of petty acts, the set of tactics that we are obliged to deploy. It is the whole objective mechanics to which we inwardly sacrifice.⁴⁰

Michels beslutning om å reise på en pakketur til Thailand er mindre informert av hans eget ønske om å vandre rundt på kunstige strender og dra på guidede utflukter til turistmål man kan ta bilder av – noe vi kan se av hans totale mangel på interesse for de aktivitetene pakketuren faktisk tilbyr – og mer informert av de ulike turistbrosjyrenes lette løfter om lykke: «Framfor alt satte jeg pris på kvalitetsmerkingen, med stjerner som lot en fornemme intensiteten av den lykkefølelse man hadde rett til å forvente seg.»⁴¹ Hans egne begjær er fremmed for ham, og gir kun mening for ham gjennom henvisning til ulike sosiologiske og økonomiske analyser. Språket han bruker for å beskrive sine egne ønsker og begjær, forblir på nivået til de institusjonene som analyserer og administrerer individenes gjøren og laden: sosiologer, psykologer og reklameselskaper. Michel ser seg selv slik økonomien ser ham, fordi det er det eneste tilgjengelige perspektivet. Han har ikke noen annen posisjon å tale fra,

⁴⁰ Tiqqun. *Theory of Bloom*, s. 29-30.

⁴¹ Houellebecq. *Plattform*, s. 18. «j'appréciais particulièrement le système d'étoiles, pour indiquer l'intensité du bonheur qu'on était en droit d'espérer. Je n'étais pas heureux, mais j'estimais le bonheur, et je continuais à y aspirer.» *Plateforme*, s. 20.

intet annet tilgjengelig fellesskap som kan artikulere begjær, sympati eller verdier. Michel er fremmed for seg selv.

Det konstante presset fra «miniscule subjections of granular pressures that corset us tightly», merkes aldri så godt som under turistens første møte med realitetene som gjemmer seg bak reiseselskapenes «abstraksjoner»: flyreisen. Flyreiser i Houellebecqs romaner er en øvelse i passiv underkastelse, en øvelse i å tillate de villeste overskridelser overfor ens kroppss integritet og autonomi. Enhver gest, enhver bevegelse, fra man går inn på flyplassen til man forlater en annen flyplass hundrevis av mil borte, er underlagt den aller største planmessighet, overvåkning, kontroll og disiplinering. Flyplassens arkitektur levner ingen rom for de feilene og misforståelsene Foucault mente definerte livet, og den eneste friheten som gjenstår for den passiviserte flyreisende, består i et begrenset konsum, «som å drikke sodavann, se amerikanske videoer eller kjøpe varer til duty-free-priser.»⁴² I denne situasjonen er bloom, eller Michel, nødt til å utføre «a set of tactics» for å overleve. I Michels tilfelle innebærer dette å sluke en enorm mengde piller og alkohol, en «inwardly sacrifice» han ikke avslutter før han er hjemme igjen etter sine elleve dager i Thailand.

Michel fremstår mer som et hylster for en lang rekke konsumprodukter, fra kioskromaner om den nye kapitalismens helter, til viagra, sprit og sovepiller, enn som et egentlig menneske: «Mens vi besøkte Morgenrødens Tempel, minnet jeg meg selv om at jeg måtte huske å kjøpe Viagra på et åpent apotek.»⁴³ I *Plateforme* er det «bloomifiseringen» av seksualiteten vi er vitne til, det er den som utsettes for den mest aggressive koloniseringen av biopolitikken og skuespillsamfunnet.

Bloom som skuespill pluss biopolitikk

La oss forsøke å definere bloom mer presist. Begrepet har en tredelt funksjon: Den synliggjør skuespillsamfunnets varegjøring av alle relasjoner, den peker på biopolitikkens evne og vilje til å invadere og disiplinere livet som sådant, og den tydeliggjør menneskets metafysiske og iboende tomhet. Slik er det et begrep som oppstår i møtet mellom Guy Debords kritikk av

⁴² *Ibid.*, s. 31. «dégustation de sodas, vidéos américaines, achat de produits *duty-free*.» *Plateforme*, s. 34.

⁴³ *Ibid.*, s. 43. «Pendant que nous visitons le Temple de l'Aurore, je notai mentalement de racheter du Viagra dans une pharmacie ouverte.» *Plateforme*, s. 48.

varesamfunnet, basert i Marx' varefetisjisme-begrep, og Foucaults og Agambens undersøkelser av biopolitikken.

For å forstå denne konjunksjonen av så ulike filosofiske impulser kan det være verdt å begynne med Debords kjente definisjon av skuespillet i *Skuespillsamfunnet*: «Skuespillet er ikke en ansamling av bilder, men et sosialt forhold mellom mennesker, formidlet av bilder.»⁴⁴ Denne definisjonen speiler Marx' definisjon av varefetisjisme. Varen er hos Marx et sosialt forhold som presenterer seg selv som et forhold mellom ting, som tingliggjorte sosiale relasjoner.⁴⁵ Dermed forstås det sosiale forholdet mellom mennesker og produktene de tilvirker, som en relasjon mellom varer. Debord er en av mange som har utvidet dette begrepet. For ham er det ikke lenger bare produksjonsforholdene som er tingliggjort gjennom varens fetisjkarakter, men selve det sosiale livet. Gjennom reklame, film, tv og turisme, fremstilles handling, begjær, lyst og lykke, ikke som et forhold mellom mennesker, men som et forhold mellom ting, som noe man kan kjøpe på et marked: Lykke har på markedet en bestemt bytteverdi, og denne verdien forstås som noe iboende ved lykken. Skuespillet utvider den splittelsen – tingliggjøringen – varen introduserer i produksjonsrelasjonene til også å gjelde det sosiale livet.

Debords undersøkelser av skuespillsamfunnet utvides av Tiqqun gjennom Foucaults og Agambens diskusjon av biopolitikk. For Foucault er biopolitikk, eller biomakt, noe som oppstår på 1700-tallet i Vesten med en rekke apparater – dispositiver – for å administrere statens innbyggers helse, liv og reproduksjon, og henger sammen med utviklingen av anatomi, rasebiologi, statistikk over befolkningen og lignende diskurser.⁴⁶ Når statsmakten ikke lenger utgår fra monarken eller Gud, men fra populasjonen, blir det nødvendig å reproducere denne populasjonen på en tilfredsstillende måte, enten det er som borgere, arbeidere eller – i kvinnens tilfelle – som bærere av barn. Det sentrale for Foucault er at makten oppdager livet selv som en kategori som kan og må administreres. Tiqqun utvider Foucaults tese ved å hevde at det mest sentrale dispositive for denne administreringen i dag er individet selv. Dette gjennomfører individet ved å overvåke kaloriinntak i henhold til råd fra helsemyndighetene, dokumentere treningsprogresjon, måle BMI, spise slankepiller, sovepiller, jobbe med CV-en, ha et tilfredsstillende sexliv osv.

⁴⁴ Debord, Guy. *Skuespillsamfunnet*. Oversatt av News from NowHere. Bergen og Oslo: Gasspedal og News from NowHere, 2009, s. 7.

⁴⁵ Marx, Karl. *Kapitalen. Første bok: Kapitalens produksjonsprosess*. Oversatt av Erling Kielland og Stein Rafoss. Oslo: Oktober Forlag, 1983, s. 87.

⁴⁶ Foucault, Michel. *Society must be defended*. Oversatt av David Macey. New York: Picador, 2003, s. 239-63.

Men disse beskrivelsene passer dårlig på Michel, som heller fremstår som helsemyndighetenes store skrekk enn som et barn av den vidunderlige nye verden. Det er her Debords forståelse av skuespillsamfunnet kommer inn. For når individet utsetter seg selv for alle disse minutiøse kontrollregimene, forholder det seg til seg selv slik det forholder seg til varen. Det vil si at biopolitikkens diskurser, teknologier og dispositiver åpner kroppen og gjør livet som sådant til gjenstand for den tingliggjøringen og splittelsen som følger vareformen:

By compelling every singularity to regard itself as something particular, that is, from a viewpoint that is formal and external to itself, the Spectacle splits it apart from within, introducing a disparity, a difference, in it. It forces the self to take itself as an object, to reify itself, to apprehend itself as another.⁴⁷

Men her er det ikke kun de begjær og behov som vekkes av reklamen som tingliggjøres, men det vi lenge har oppfattet som menneskets grunnlag, dets fundament, nemlig livet selv. Det er det biologiske livet som her produseres, og som dermed ikke lenger er noe gitt, noe selvsagt. Det er idet livet tingliggjøres i den grad at det blir noe fremmed for oss, at produksjonen og reproduksjonen av liv, blir en nødvendig oppgave for hver og en. Men når livet må produseres, avsløres det også som grunnleggende *tomt*, det vil si *åpent*. Gjennom det Tiqqun kaller «the authoritarian commodity», som vi må forstå som denne blandingen av vareformens fremmedgjøring og biopolitiske dispositiver, får mennesket mulighet til å erfare sitt eget liv som noe som ikke er gitt, som noe som bevarer sin potensialitet. Det er dette subjektet, som ikke erfarer seg selv som bestående av noe bestemt, eller tilknyttet noe bestemt, med andre ord det vi har kalt et desubjektivert individ, som er det Agamben kaller «dette Uregjerlige», og som Tiqqun kaller bloom.⁴⁸

En ondsinnet dialektikk

Både Tiqqun og Agamben identifiserer dermed desubjektiveringen som en intensivering av kapitalismens undertrykkelse, som en utvidelse av skuespillsamfunnets kampsone. Men de peker også på denne prosessens tendens til å undergrave seg selv. Den formen for makt Foucault diskuterer i «The Subject and Power», er avhengig av å knytte individet til seg selv, av å la det gjenkjenne seg selv innenfor det sannhetsregimet som produserer det som et

⁴⁷ Tiqqun. *Theory of Bloom*, s. 71.

⁴⁸ Agamben. «Hva er et dispositiv?», s. 225.

subjekt. De dispositivene Agamben nevner, evner som sagt ikke å produsere noen identifikasjon, tv-seeren eller pendleren som står timevis i kø inn og ut av Paris hver dag, blir ikke dermed inkludert i noen diskurs. Økonomien – det vil si administreringen – av subjekter blir stadig vanskeligere, subjektene blir stadig mer uadministrerbare etter hvert som økonomiseringen og tingliggjøringen av alle relasjoner blir mer intensiv. Bloom er den figuren som, nettopp fordi han er så underlagt og underkastet dispositive, ikke lenger ligger under deres kontroll. Desto strammere dispositive trykker, jo mer unnnvikende blir det bloomske individ, jo

Michel bærer i seg denne dobbeltheten: Han gjør akkurat som han får beskjed om, og overlater villig kontrollen over sitt eget liv, sine egne handlinger og gester, til ulike dispositive, enten det er pakketuren til Thailand, atferdssosiologer, markedspsykologer, flyplasser eller *peep shows*. Men samtidig, og kanskje nettopp derfor, fremstår han som en dårlig borger, en desillusjonert figur uten verdier og prinsipper, som dermed representerer en fare for det samfunnet som til daglig produserer ham. Det ligger en potensiell voldelighet i den tomheten som kjennetegner Michel. Hans manglende evne til å knytte seg til samfunnet rundt ham gjør ham ikke bare ute av stand til å stemme ved valg, det gjør ham også i stand til ønske dette samfunnets oppløsning, noe vi får vi mulighet til å komme tilbake til i kapittel 3.

I Michel har tingliggjøringen av livet kommet så langt at livet ikke lenger fremstår som noe annet enn en ting, noe som kan byttes mot en viss sum penger på et marked. Han er allerede for seg selv kun en bestanddel i den globale økonomien, og ser ingen grunn til at ikke alle andre også kan være det. Som når en av de andre turistene, Josaine, kaller den planlagte middagsunderholdningen på et av hotellene de besøker, for «en smule for turistaktig»: «Hva mente hun nå med det? Alt er turistaktig. Jeg måtte nok en gang legge bånd på meg for ikke å dra til henne i trynet.»⁴⁹ Den plutselige, indignerte voldeligheten, som også ledsager Michels lesninger av *Guide du Routard*, vitner om at Josaines bemerkning er et personlig angrep på Michel. Mer enn å identifisere seg som *turist* – en gruppe mennesker han kun har sarkasmer og forakt til overs for – er han en forlengelse av *turismen* som dispositiv, det vil si den infrastrukturen som produserer turister, eller opplevelsesøkonomien som omdanner historie, kultur og erfaringer til pakketurer. Det faktum at han er en del av turismens dispositive, en av de som driver turistifiseringen av verden fremover – som Sweet også påpeker – samtidig som han forakter alt ved både turismen og seg selv, er ikke kun et sosialt spørsmål, men et som går

⁴⁹ Houellebecq. *Plattform*, s. 47. «Qu'est-ce qu'elle voulait dire par là? Tout est touristique. Je me retiens une fois de plus de lui foutre mon poing sur la gueule.» *Plateforme*, s. 52.

inn i Michels ontologi. Det er ikke kun et spørsmål om hva slag subjekt han er, *hvem* han er, men også et spørsmål om *hva* han er.

Bloom som ontologisk forandring

Michel er med andre ord ikke et subjekt i vanlig forstand, det vil si en som får handlingsrom og autonomi gjennom å underlegge seg en diskurs. Han er snarere kjennetegnet av fravær av handlekraft, apati og selvforakt. Han er så grundig tilpasset den postfordistiske økonomien og dens infrastruktur, at han ikke vet hvor den slutter og han selv begynner: «Jeg var helt og holdent et produkt av informasjons-tidsalderen, hvilket ikke vil si noe som helst.»⁵⁰ Hans handlinger og begjær er kun forlengelser av denne økonomiens dispositiver, slik vi ser det i hans monolog om *Questions pour un champion* som han fremfører for Aïcha, som er som tatt rett ut av en katalog om programmet. Houellebecqs stil kan også forstås som en slik forlengelse, der den siterer og parafraserer fra markedsundersøkelser, wikipedia, tv-programmer, kataloger for opplevelsesreiser og flyplasslitteratur, fiksjonell eller ei. Michel er ingenting, som han sier i sitatet ovenfor, han er kun en passiv forlengelse av den informasjonsteknologiske, biopolitiske maskinen.

Som Delphine Grass skriver i «Domesticating Hierarchies, Eugenic Hygiene and Exclusion Zones», så er det hos Houellebecq ikke snakk om en sosial redsel, men om «ontological anxieties about the meaning of humanity in the context of post-Fordist biopolitics.»⁵¹ Dette må forstås ut fra den ovenforstående diskusjonen omkring bloom. Hos Houellebecq er den fasen av kapitalisme vi i dag står overfor, ikke kun et spørsmål om samfunnets moralske forfall, men om en biopolitisk forandring av menneskets ontologi, særlig på seksualitetens område. At Michel er et tannhjul i maskinen, en forlengelse av et system han like fullt forakter, er ikke kun et sosialt spørsmål, men et ontologisk.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 200. «Moi-même, j'étais absolument incompetent dans le domaine de la production industrielle. J'étais parfaitement adapté à l'âge de l'information, c'est-à-dire à rien.» *Plateforme*, s. 217. At den norske oversetteren, for så vidt forståelig nok, har valgt å oversette «c'est-à-dire à rien» med «hvilket ikke vil si noe som helst» ødelegger noe av poenget i denne konteksten, som er at Michel er et *produkt* av en tidsalder som ikke produserer produkter, men informasjon og kapital, det vil si at han er ingenting, eller «tom» for å holde oss til vårt begrepsapparat.

⁵¹ Grass, Delphine. «Domesticating Hierarchies, Eugenic Hygiene and Exclusion Zones: The Dogs and Clones of Houellebecq's *La Possibilité D'une île*», s. 127-140 i *L'Esprit Créateur*. Vol. 52, nr. 2 (2012). <http://www.jstor.org/stable/26378789>, s. 127.

Dette blir spesielt tydelig når det knyttes til seksualiteten. Når Michel blir oppsøkt av en kunstner som viser ham avstøpninger av klitorisen hennes koblet til to hjul, samtidig som de lanserer Aphrodite-klubbene, er det ikke en sosial kommentar, men et spørsmål om menneskets ontologi: «[B]y claiming reproduction to be the natural centre of human life, capitalist discourses on sexuality in the novel ultimately transform humanity into a commodity, both symbolically and biologically.»⁵² Grass skriver om *La possibilité d'une île*, men argumentet kan lett overføres til *Plateforme*. Kunstnerens klitoris-avstøpning er et slående bilde på hva seksualitet er for en bloom som Michel: Det er noe som produseres, som blir stadig mer avkoblet og tingliggjort etter hvert som produksjonen av den blir mer sentral. «[D]e klarer ikke lenger å oppleve sex som noe *naturlig*»,⁵³ som Michel selv sier om Vestens mennesker. Når han senere betrakter Valéries klitoris tenker han: «Når jeg kjælte for den eller slikket den, så var det en del av et større hele.»⁵⁴ Den avkoblede klitorisen koblet til to hjul, får ham til å tenke på Valéries klitoris som en del av et større hele, eller også som en del av den globaliserte kapitalistiske maskinen de utvider ved innføringen av Aphrodite-plattformen.

Konklusjon

Bloom er en figur som understreker de ontologiske forandringene som følger med tingliggjøringen av liv, begjær og seksualitet i skuespillsamfunnet. Heller enn å forstå Michel som en kynisk ironiker som ser på sine omgivelser som brikker i hans språkspill, slik David Lehardy Sweet gjør, foreslår jeg at vi forstår Michel som et eksempel på et desubjektivert individ. Det vil si en som blir stadig mer likegyldig og uadministrerbar etter hvert som han stadig mer passivt overlater administrasjonen av sitt liv til konsumsamfunnets dispositive. Konsekvensene av denne lesningen er for det første at Michel ikke er en perifer, subkulturell figur, men eksempel på et av de mest sentrale produktene av kapitalismens nye ånd. For det andre understreker denne lesningen den tydelige koblingen mellom infrastruktur, subjekt og seksualitet i Houellebecqs romanunivers. Det er dette andre vi i neste kapittel skal rette oppmerksomheten mot. Til nå har vi hevdet at Michels manglende evne til å knytte seg til sin egen identitet – og i forlengelsen av dette sine omgivelser – er et resultat av de nye

⁵² *Ibid.*

⁵³ Houellebecq. *Plattform*, s. 216. «[I]ls ne parviennent plus à ressentir le sexe comme *naturel*». *Plateforme*, s. 236.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 267. «lorsque je la caressais ou la léchais c'était en fonction d'un schéma global» *Plateforme*, s. 293. Her forsvinner noe av betydningen i den norske oversettelsen.

dispositivenes desubjektivering. Da er det naturlige neste steget å undersøke disse dispositivene nøyere. Hvilke former for infrastruktur, medier, teknologi og romlighet er det vi møter i Houellebecqs romaner? Hvorfor er hoteller, supermarkeder, landsbygda, motorveier og flyplasser så sentrale elementer i dette forfatterskapet, og hva er forholdet mellom nettopp disse formene for infrastruktur og Michels desubjektivering?

3. Friksjonsløse rom i *La carte et le territoire*

Innledende lesning

La carte et le territoire kjennetegnes, i motsetning til de andre av Houellebecqs romaner, av en uidentifiserbar narrativ stemme. Der svaret på spørsmålene «hvem snakker?» og «hvor snakkes det fra?» i for eksempel *Plateforme* kan etableres med direkte henvisning til romanen selv (de siste sidene etablerer Michel som fortelleren), er den narrative stemmen i *La carte* ikke eksplisitt til stede i teksten, selv om romanen stort sett fokaliseres gjennom kunstneren Jed Martin, eller i siste halvdel gjennom detektiven Jasselin. Dette har ledet flere til å spekulere i om *La cartes* narrative stemme er autoritativ, det vil si forfatterens egne stemme.⁵⁵ Men dette kompliseres ytterligere ved at Michel Houellebecq dukker opp som en karakter i romanen. Romanens narrative struktur preges også av at ulike tider legges over hverandre, det er en konstant oscillering mellom tider og steder, som gir narrativet et usikkert *sted* i tillegg til den usikre stemmen.

Den uklare narrative strukturen Houellebecq her har skapt, dreier seg rundt Jed Martin, hans kunstneriske karriere, hans møte med sin far hvert år på julaften, den vakre, russiske Michelin-ansatte Olga, som blir Jeds kjæreste, og romanforfatteren Michel Houellebecq som blir hyret av Jeds gallerist for å skrive en tekst i utstillingskatalogen til en separatutstilling av Jed. Jed Martin selv tilkjenner heller få meninger, motiver eller verdier, og fremstår som en eksentrisk og ensom kunstner, som ifølge ham selv ikke har lest en avis så lenge han kan huske. Han har, i likhet med Michel i *Plateforme*, en forkjærlighet for hurtigmat og spørreprogrammer på TV (blant annet definerer han seg selv «først og fremst som tv-seer»)⁵⁶. Etter å ha jobbet med fotografering av industriprodukter, som muttere og skruer, går han over til å fotografere Michelin-kart, særlig over franske regioner. Dette arbeidet blir oppdaget av Olga, som jobber i markedsavdelingen i Michelin. De to innleder et forhold, samtidig som Jed innleder et samarbeid med Michelin som sikrer ham en god inntekt. Hans neste arbeid, serien med de såkalte «forretningskomposisjonene», er det som virkelig skal gjøre ham berømt, i

⁵⁵ Se blant annet: Williams, Russel James. *Pathos, poetry and narrative perspective in Michel Houellebecq's fiction*. Ph.D.-avhandling ved University of London Institute in Paris, 2015, s. 205.

⁵⁶ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 70.

tillegg til at det setter ham i kontakt med Michel Houellebecq. De to har flere samtaler, både i Houellebecqs hus i Irland og i hans barndomshjem på den franske landsbygden.

Jeds kjempesuksess med utstillingen av «forretningskomposisjoner» markerer avslutningen på samarbeidet med Houellebecq og med hans gallerist, samtidig som Olga har dratt tilbake til Russland for å gjøre den russiske middelklassen interessert i Frankrike som turistmål. Disse avslutningene inntreffer samtidig med at faren drar til Sveits for å ta livet av seg, og Jed står igjen helt uten menneskelig kontakt. Etter at Michel Houellebecq blir funnet drept på bestialsk vis, i noe som viser seg bare å være en tilsløring av drapets egentlige formål – nemlig et tyveri av et maleri Jed har laget av Houellebecq – flytter Jed tilbake til sine besteforeldres hus i Creuse, for der å avslutte både sin kunstneriske karriere og sitt liv i ro og mak.

Romanen er en refleksjon over forholdet mellom penger, arbeid og kunst samt forholdet mellom idé og virkelighet, samtidig er den en metapoetisk tekst som kommenterer og diskuterer Houellebecqs *oeuvre*. Denne metarefleksjonen kommer til uttrykk både gjennom Jed og Houellebecqs samtaler og den kompliserte romanstrukturen, som i likhet med Jeds bilder sammenstiller økonomien og menneskene i forskjellige tablåer. Vårt fokus vil være på disse sammenstillingene, og særlig hvordan romanen utforsker romlighet og territorium i relasjon til økonomien, slik vi i forrige kapittel undersøkte hovedpersonen i relasjon til økonomien.

Rommet i *La carte et le territoire*

Dette kapittelet vil først etablere en forståelse av infrastruktur og spacialitet, og deres forhold til postfordismen i *La carte et le territoire*. Den postfordistiske organiseringen av rom vi her er vitne til, har mange av de samme kjennetegnene som det desubjektiverte individ vi diskuterte i forrige kapittel. I tillegg til at rommet hos Houellebecq fremstår som et direkte resultat av, og dypt forbundet med, økonomien og sirkulasjonen av kapital, kjennetegnes det også av en manglende identitet og meningsproduksjon. På samme måte som det desubjektiverte individ er disse rommene, som vi via Marc Augé kan kalle «ikke-steder», rom som binder sine brukere til den globale økonomien uten å gi dem noen form for tilhørighet.⁵⁷ Det er med andre ord et dobbelt forhold mellom det desubjektiverte individ og ikke-stedene i

⁵⁷ Augé, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Oversatt av John Howe. London: Verso Books, 1995.

Houellebecqs romaner. For det første er det en årsakssammenheng i det at disse ikke-stedene har en desubjektiviserende effekt på sine brukere, og for det andre er det en analogi mellom disse rommene og det desubjektiverte menneske.

Vi begynner med å diskutere Isha Tracy Pearces påstand om at Houellebecqs beskrivelse av rom deler rommet inn i en «god» fordristisk del og en «dårlig» postfordristisk del.⁵⁸ Det finnes spor av dette i flere av Houellebecqs romaner, noe som blant annet har blitt påpekt av Larry Duffy i «Networks of Good and Evil»,⁵⁹ men dette fremstår som en litt for kjapp og grov inndeling i møte med *La carte et le territoire*, en inndeling som tar hovedpersonen Jed Martins ord for gitt, uten å ta hensyn til den ofte subtile houellebecqske ironien. Jeg vil her argumentere for at det er riktigere å hevde at romanen utforsker hva som skjer når territoriet må vike for kapitalens rekonfigurering, en prosess som fremstår som iboende for både pengene, kartet og Vesten. Dette gir *La carte et le territoire* en sivilisasjonskritisk brodd som særlig kommer til uttrykk i epilogen, og som vi vil bruke det neste kapittelet på å belyse. Vår analyse vil i dette kapittelet kunne ut i en diskusjon av hva som skjer når rommet blir friksjonsfritt og dialektikkkløst, og hvilken potensiell voldelighet som ligger i møtet mellom dette glatte rommet, og den hjemløse bloom.

Postfordismens romlige rekonfigurering

I sin doktorgrad *Sur le terrain* analyserer Isha Tracy Pearce postfordismens innvirkning på produksjonen av rom i Frankrike gjennom blant annet en analyse av tre av Houellebecqs bøker, *Extension du domaine de la lutte*, *Les particules élémentaires* og *La carte et le territoire*. I kapittel 1 pekte vi på noen definisjoner av postfordisme, hvorav skiftet mot tertiærnæringene, mot mer fleksibilitet og mot mer fokus på emosjonelle og sosiale kvaliteter hos arbeidstakeren var det viktigste. Pearce understreker også disse utviklingstrekkene, som hun kaller henholdsvis «tertiarisering», «fleksibilisering» og «feminisering». Hun legger også til den globale konteksten som preges av intensivert utveksling av kapital og informasjon over landegrensene – handelsbarrierene bygges ned.⁶⁰ Postfordismen kjennetegnes av å være

⁵⁸ Pearce, Isha Tracy. *Sur le terrain: The Spatial Impact of Post-Fordism in the Works of Michel Houellebecq, Marie NDiaye, and Michael Haneke*. Ph.D.-avhandling ved University of Nottingham, 2018.

⁵⁹ Duffy, Larry. «Networks of Good and Evil: Michel Houellebecq's Fictional Infrastructures», s. 211-225 i *Australian Journal of French Studies*, Vol. 49, nr. 3, 2012:

<https://search.proquest.com/docview/1282883832?accountid=8579> (06.05.19).

⁶⁰ Pearce. *Sur le terrain*, s. 13.

et svar på de latente problemene i fordismen som ble avslørt under de mange krisene på 70-tallet, blant annet oljekrisen.⁶¹ Disse problemene var knyttet til den grunnleggende stabiliteten som kjennetegnet den fordistiske produksjonsmåten, basert på masseproduksjon, full (mannlig) sysselsetting, massekonsum og den keynianske velferdsstaten. Denne stabiliteten gjorde det vanskelig å takle kriser effektivt og fleksibelt, noe som har bidratt til å gjøre nettopp fleksibilitet og krisehåndtering til postfordismens viktigste kjennetegn.⁶²

I *La carte* følger vi den etter hvert verdenskjente maleren Jed, som ikke bare vandrer rundt i Paris og lik en baudelairsk *flâneur* registrerer storbyens forandringer, men også ved flere anledninger selger og kjøper eiendom. Dette gir romanen mulighet til å diskutere postfordismens spatiale innvirkning på Paris og de omkringliggende områdene. I sin diskusjon av *La carte* fokuserer Pearce på det hun kaller «Jed's Catalogue of Spatial Loss»:

Spatial loss is a common theme in Houellebecq's novels, as if his narratives collect images of threatened or lost locations. *La Carte* is no different, drawing attention to several examples of lost places that together point to a more socially cohesive, glorified past – a past that is irrevocably lost.⁶³

Sentralt i Pearces argument er nostalgien etter fordismens produksjonsmetode som hun mener å kunne identifisere hos Houellebecq generelt og i *La carte* spesielt. Ifølge Pearce står etterkrigstiden for Houellebecq som en tid for nasjonal enhet og økonomisk utvikling som kom hele landet til gode. Mot dette står postfordismens finansielle og globaliserte ustabilitet som bryter inn i franskmennenes liv, uten at de selv har noen kontroll over det.

Følelsen av avmakt preger Jeds møter med postfordismens spatiale innvirkning, som når han skal selge sin bestemors hus etter hennes død: «I dette huset ble han fristet til å tro på noe sånt som kjærligheten, på den gjensidige tosomme kjærligheten som bestråler veggene med en slags varme, med den milde varmen som kan overføres til framtidige beboere og gi dem fred i sjelen.»⁶⁴ Huset fremstilles som et bilde av en tapt tid, en tid hvor gjensidig kjærlighet og hengivenhet var noe som ble verdsatt og bragt videre til neste generasjon. Møtet med notaren som skal sette en pris på huset, vitner om en helt annen tid:

⁶¹ *Ibid.*, s. 11.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, s. 124.

⁶⁴ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 47. «Il était tenté dans cette maison de croire à des choses telles que l'amour, l'amour réciproque du couple qui irradie les murs d'une certaine chaleur douce qui se transmet aux futurs occupants pour leur apporter la paix de l'âme.» *La carte et le territoire*, s. 57.

På den tiden var de engelske traderne, de unge gamle tidligpensjonerte engelske traderne som tidligere hadde inntatt Dordogne, i ferd med å bre seg ut i flere retninger i Bordeaux-området og i Massif Central, de rykket raskt framover med utgangspunkt i etablerte støttepunkter og hadde allerede omringet hele det sentrale Limousin; deres inntog i Creuse var ventet innen kort tid, og ville medføre en kraftig prisstigning. Men børsfallet i London, *subprime*-krisen, og det store raset i aksjeverdiene hadde dempet innsatsviljen.⁶⁵

Aksjefall og endringer i finansmarkedet er det som først og fremst former den franske landsbygda – ikke tilgang på ressurser, politisk vilje eller kjærlighet til et område og til en livsform. Slike episoder i *La carte* bidrar til å styrke Pearces hypotese om at vi her har å gjøre med en nostalgisk lengsel etter fordismens nasjonale storhetstid.

Michelins to ansikter

Pearce foretar også en lesning av Michelins rolle i *La carte*, som tar utgangspunkt i skillet mellom den «gode» fordismen og den «slemme» postfordismen hun har etablert som en trope i Houellebecqs forfatterskap.⁶⁶ Ifølge henne følger presentasjonen av Michelins utvikling den samme kurven som bokens generelle presentasjon av Frankrikes og Vestens postfordistiske forfall: Fra en familiebedrift som gjennom å produsere og selge dekk, samt gjennom salg av kart, bidro til den gode fordistiske vekselvirkningen mellom masseproduksjon og massekonsum, til det internasjonale turistsekskapet som slavisk følger uforutsigbare trender på det globale finans- og turistmarkedet. Dette blir i *La carte* understreket gjennom Jeds forhold til Olga, en russisk kvinne som jobber for Michelin. Deres forhold virker harmonisk, helt til hun må reise tilbake til Russland for å jobbe med markedsføring av Frankrike som turistmål for den voksende andelen pengesterke russere. Denne omplasseringen bryter opp det gryende forholdet mellom Jed og Olga, og blir enda et uttrykk for hvordan den globaliserte økonomien gjør den hengivne og stabile kjærligheten umulig. Den triste stillheten som omgir de to under deres avskjed, blir avbrutt av fortellerens hjertesukk om infrastrukturen og den globale økonomiens påvirkning på menneskeskjebnene:

⁶⁵ *Ibid.* s. 47-48. «À l'époque les traders anglais, les jeunes-vieux traders anglais à la retraite, après avoir investi la Dordogne, se répandaient par nappes à destination du Bordelais et du Massif central, progressant rapidement en s'appuyant sur les positions acquises, et avaient déjà investi le Limousin central ; on pouvait attendre à brève échéance leur arrivée dans la Creuse, et un renchérissement concomitant des prix. Mais la chute de la Bourse de Londres, la crise des *subprimes* et l'effondrement des valeurs spéculatives avaient bien changé la donne[...]. *La carte et le territoire*, s. 57.

⁶⁶ Pearce. *Sur le terrain*, s. 143.

Alt var bare en illusjon, menneskenes kompliserte transportsystem, som i dagens samfunn spilte en så viktig rolle i det utviklingsforløpet enkeltskjebnene gjennomgikk, tok egentlig bare en liten pause før det gikk inn i en ny fase av virksomhet på maksimal funksjonskapasitet, når sesongene for de lange reisene startet.⁶⁷

Den fortapte tonen denne observasjonen formidles med, gir inntrykk av at de to elskende kun er små sandkorn i økonomiens maskineri, partikler som kastes hit og dit etter ordre fra markedsanalytikere og ledelser og deres forsøk på å holde tritt med konkurransen.

Michelin-kartene blir i dette prismet til en harmonisk og enhetlig visjon av et godt og meningsgivende landskap som franskmennene selv kan nyte godt av: «Unlike the unpleasant transitions mediated in the spaces around him [Jed], the maps convey a vision of France as a beautiful, rational, and harmonious territory.»⁶⁸ Denne beskrivelsen ser ved første øyekast ut til å stemme. Når Jed først oppdager Michelin-kartene, er det for ham en nesten overskridende opplevelse som sammenfatter alt menneskelig og naturlig gjennom noen få fargekoder:

Aldri hadde han betraktet en gjenstand som var mer storslagen, emosjonelt ladet og fylt av mening enn dette. Michelin-kartet i målestokk 1/150 000 over Creuse, Haute-Vienne. Selve essensen i moderniteten, i den teknisk-vitenskapelige verdensanskuelsen, ble blandet med essensen i dyrelivet. Det var en kompleks og vakker framstilling, som med en svært begrenset fargekodeks oppnådde en absolutt klarhet. Samtidig kunne man i hver eneste lille bygd, hver eneste landsby, alle representert i henhold til den faktiske størrelsen, føle det sitrende livet, man kunne høre stemmene til flere titalls mennesker, flere titalls eller hundretalls sjeler, noen bestemt til fordømmelse, andre til evig liv.⁶⁹

Denne passasjen, som Pearce også påpeker, beskriver en verden hvor mennesket har funnet sin plass. Henvisningene til både vitenskap, natur og religion gir inntrykk av en dyp, tapt enhet. Dette møtet blir utgangspunktet for Jeds suksess som kunstner. Frem til nå har hans arbeid stort sett bestått i «den systematiske avfotograferingen av de tilvirkede gjenstandene i

⁶⁷ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 85. «Ce n'était qu'une illusion, le dispositif général de transport des êtres humains, qui jouait un rôle si important aujourd'hui dans l'accomplissement des destinées individuelles, marquait simplement une légère pause avant d'entamer une séquence de fonctionnement à capacité maximale, lors de la période des premiers grands départs.» *La carte et le territoire*, s. 103.

⁶⁸ Pearce. *Sur le terrain*, s. 134.

⁶⁹ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 43. «Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d'âmes – les unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelles.» *La carte et le territoire*, s. 51-52.

verden.»⁷⁰ Dette arbeidet har først og fremst gitt ham en relativt stabil inntekt som fotograf for reklameselskaper. Med bildene han lager av Michelin-kartene, blir han ikke bare berømt og rik, men også sammen med Olga.

Pearces analyse av Michelins funksjon i *La carte* konkluderes slik:

In *La Carte*, however, the consumption of the territory, as was the original function of Michelin maps, contributing to a feedback loop of state Fordism and national identity, is a positive process. In the novel, however, the problem arises when this image is sold to others (foreigners), as a sign of the declining power of the French as consumers. In other words, in *La Carte* it is acceptable if the French territory is sold, but only to the French.⁷¹

Pearce går med andre ord langt i å hevde at Houellebecqs kritikk av turistifiseringen av det franske territoriet er en xenofobisk kritikk. Denne påstanden hviler på et premiss i Pearces lesning, som blant annet deles av Larry Duffy i artikkelen «Networks of Good and Evil»: For Houellebecq er etterkrigstidens masseproduksjon og massekonsum noe positivt (og står i forlengelsen av fordismens infrastruktur, mest emblematiske uttrykt gjennom toget), mens postfordismens fleksible, desentraliserte og fragmenterte infrastruktur er noe destruktivt (mest emblematiske her er masseturismen).⁷² Et slikt skarpt skille gir, som jeg har vist til nå, en spennende lesning av Houellebecq, men det må likevel nyanseres for at vi skal forstå det konkrete forholdet mellom dispositivene og subjektet i Houellebecqs prosa. Dette innebærer å forstå Michelin-kartenes rolle i *La carte* utover at de er «fordistiske».

Kartet og terrenget

Som Pearce påpeker, har Michelin vært en sentral del av privatbilismens utvikling i Frankrike.⁷³ Som både dekkprodusent og kartleverandør har selskapet hatt en dobbeltrolle i produksjonsprosessen: De leverer varer som forbrukerne trenger, samtidig som de produserer begjær og dermed øker etterspørselen etter varene sine. Dette plasserer dem på begge sider av dikotomien Larry Duffy etablerer i «Networks of Good and Evil», som han henter fra en diskusjon mellom Michel og broren hans Bruno i *Les particules élémentaires*, hvor Michel

⁷⁰ *Ibid.*, s. 33. «[...] la photographie systématique des objets manufacturés du monde.» *La carte et le territoire*, s. 38.

⁷¹ Pearce. *Sur le terrain*, s. 138.

⁷² Duffy, Larry. «Networks of Good and Evil», s. 212.

⁷³ Pearce. *Sur le terrain*, s. 135-136.

hevder at begjæret kan organiseres på to måter: Den ene, «platonske» løsningen, er å sørge for at alle behov blir dekket så begjæret ikke får grobunn, mens det «reklame-erotiske samfunnet» vi lever i i dag, setter alt inn på å forøke begjæret, samt å utsette tilfredsstillelsen, for å øke vekstgrunnlaget.⁷⁴ Videre skriver Duffy:

These two social visions correspond with two conceptions of the purpose of infrastructure, and – so it initially appears – with two distinct types of infrastructure: first, the essentially nineteenth-century transport, educational and administrative infrastructure which extends over the territory, facilitating spatial and social displacement for all; and secondly, the late-twentieth-century media infrastructure orchestrating desire.⁷⁵

Gitt Michelins dobbeltrolle, på hvilken side av denne motsetningen skal vi plassere selskapet? Pearces svar synes å være at så lenge Michelin bidro til den gode fordristiske spiralen av produksjon og konsum, så var det for Houellebecq et godt selskap, mens det internasjonale turistselskapet det har blitt i dag, er en del av den dårlige postfordristiske, begjærsproduserende økonomien.

Denne inndelingen er i tilfellet Michelin noe rask og enkel. Det er sant som Pearce hevder at *La carte* følger det franske territoriets gradvise turistifisering og redusering til det Marc Augé har kalt «ikke-steder», som vi kommer tilbake til.⁷⁶ Men det er tvilsomt om denne utviklingen kan beskrives som et *brudd* som oppstår idet Michelin begynner å selge ideen om det franske som turistmål til utlandet, heller enn som en utvikling som er iboende i Michelin-kartenes abstrahering av det franske territoriet. Michelin-kartene er en komplisert allegorisk figur i *La carte* som ikke nødvendigvis uttømmes av Jeds positive møte med dem. Vi må ikke la oss forføre av at Houellebecq i *La carte* har fremstilt en nesten sympatisk hovedperson; han er ikke av den grunn nødvendigvis bærer av romanens «sannhet», og hans beskrivelser av Michelin-kartene som sublime, harmoniserende og «gode» er følgelig ikke nødvendigvis et uttrykk for romanens, ei heller Houellebecqs, meninger.

Nettopp forholdet mellom autentisitet og falskhet er noe som tematiseres i beskrivelsene av karakteren Michel Houellebecq. Den norske utgaven av *La carte et le territoire* prydes av et bilde av en røykende Houellebecq, delt inn i et slags rutenett som minner om kartets forenklete virkelighetsgjengivelse. Houellebecqs norske utgiver har med andre ord valgt å

⁷⁴ Houellebecq, Michel. *De grunnleggende bestanddeler*. Oversatt av Per E. Fosser. Oslo: Cappelen Damm, 2015, s. 161.

⁷⁵ Duffy. «Networks of Good and Evil», s. 219.

⁷⁶ «If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place.» Augé. *Non-places*, s. 77.

legge vekt på forfatterens selvframstilling i denne romanen, og de tilhørende spørsmålene om denne framstillingens sannhetsgehalt. Og det er ingen tvil om at *La carte et le territoire* er en bok om forfatteren Houellebecq og hans litterære prosjekt, samtidig som romanens framstilling av Houellebecq hele tiden undergraves av romanen selv. Når Houellebecq skriver om romankarakteren Michel Houellebecq at han ligner «une vieille tortue malade», og at han har fått for vane å utbasunere bisarre ordrekker helt uten grunn, kan vi ikke annet enn å anta at dette er et spill for galleriet fra forfatteren.⁷⁷ At romanen stadig introduserer Michel Houellebecq med hans offentlige epititeter, som «forfatteren av...», tyder også på en selvbevisst lek med de forventningene vi har til den kjederøykende, misantropiske og alkoholiserte forfatteren av *La carte et le territoire*. Det er derfor vanskelig, om ikke umulig, å fastslå hva som er autentisk og hva som er falskt i Houellebecqs selvframstilling.⁷⁸

Gitt bokens tittel – *La carte et le territoire* – som antyder en motsetning mellom kartets og terrengets virkelighet, gir denne selvframstillingen inntrykk av å være et angrep på de som tror de kan utlede terrengets realiteter fra kartet, eller i dette tilfellet sannheten om Houellebecq fra den framstillingen han har fått i media, som han her parodierer. Det er med andre ord ikke et spørsmål om hvem Michelin markedsfører kartene til, enten det er fransk middelklasse eller russiske oligarker, men et spørsmål om hvordan kartet konstruerer virkelighet som sådan. Denne virkelighetskonstruksjonen får vi flere innblikk i, i løpet av romanen:

Selve landsbyen hadde gitt et svært dårlig inntrykk: De prikkfritt velholdte hvite husene med svart takspan, den nådeløst restaurerte kirken, de liksom-morsomme informasjonsskiltene, alt virket som en kulisse, som en kunstig landsby som var gjenoppbygd for å passe inn i en tv-serie. Han hadde for øvrig ikke møtt en eneste beboer.⁷⁹

Her ser vi hvordan turistifiseringen av landsbygda har gjort den til et friluftsmuseum, hvor det ikke er noe forhold mellom arkitekturen, eller organiseringen av rom, og de faktiske livene som føres i de perfekt restaurerte husene. Den franske landsbygda er, som Jed reflekterer over

⁷⁷ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 162.

⁷⁸ Denne utviskingen av skillet mellom autentisitet og falskhet er typisk for Houellebecqs romaner, og har blitt påpekt av flere forskere. Se bl.a.: Ní, Aedín. «Tourist Traps Confounding Expectations in Michel Houellebecq's Plateforme», s. 73-90 i *French Cultural Studies* vol. 16, nr. 1 (2005). Eller: Sweet, David Lehardy. «Absentminded Prolepsis: Global Slackers before the Age of Terror in Alex Garland's "The Beach" and Michel Houellebecq's "Plateforme"», s. 158-76 i *Comparative Literature* vol. 59, nr. 2 (2007).

⁷⁹ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 220-221. «Le village en lui-même lui avait fait très mauvaise impression : les maisons blanches aux bardeaux noirs, d'une propreté impeccable, l'église impitoyablement restaurée, les panneaux d'information prétendument ludiques, tout donnait l'impression d'un décor, d'un village faux, reconstitué pour les besoins d'une série télévisée. Il n'avait, du reste, croisé aucun habitant.» *La carte et le territoire*, s. 270.

tidligere i romanen, blitt trendy, noe Michelin er blant de viktigste drivkreftene bak: «Og Michelin-kartet, som var det perfekte eksempelet på et uoppdaget fascinasjonsobjekt, ble i løpet av noen uker det viktigste mediet for innvielse i det *Libération* kalte «bygdemagien.»⁸⁰ I *La carte* er det med andre ord ikke snakk om en nostalgi etter et Michelin som solgte Frankrike til franskmenn. Det er snarere en utforskning av hva som skjer når «LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE», når virkeligheten konstrueres etter kartets angivelse, heller enn omvendt. Ikke fordi kartet er mindre «autentisk» eller «ekte», men fordi det nettopp er kartet, tegnet opp av pengenes krumspring, som er denne verdens virkelighet: «De [konsernledelsen i Michelin] beveget seg smidig, i trekantformasjon, passerte Vendée-bøndene uten ett ord, vel vitende om at de representerte denne verdens makt og virkelighet.» [Min kursivering.]⁸¹

Kartetets voldelighet

Konsekvensene av denne opptegningen blir ikke bare tydelig når Jed, etter å ha trukket seg tilbake til sine besteforeldres eiendom etter sin fars død, kommer tilbake til en totalt forandret fransk landsbygd.⁸² Mordet på Michel Houellebecq, og den overraskende oppklaringen av mordet, henter også til den voldelighet det innebærer å reorganisere territoriet etter kartets forgodtbefinnende. Tredje del av romanen følger politietterforskeren Jasselin og hans forsøk på å oppklare det bestialske mordet på romanforfatteren Houellebecq. Forfatteren har blitt delt opp i lange remser og dandert, som et kart, rundt omkring i sin egen stue. Årsaken til dette mordet, skal det vise seg, er et bilde av Houellebecq, som han har fått av Jed.

Mordet inngår med andre ord i den kompliserte romanstrukturen som utforsker forholdet mellom penger, kunst og arbeid. Jed, som gjennom hele sitt kunstneriske virke har vært opptatt av menneskets virketrang og dets forhold til økonomien, blir først rik av Michelin-kartene, og deretter styrtrik av å male såkalte «forretningskomposisjoner». I begge tilfellene

⁸⁰ *Ibid.*, s. 72. «Et la carte Michelin, objet utilitaire inaperçu par excellence, devint en l'espace de ces mêmes semaines le véhicule privilégié d'initiation à ce que *Libération* devait sans honte appeler la « magie du terroir ». *La carte et le territoire*, s. 88.

⁸¹ *Ibid.*, s. 195. «Ils avançaient souplement, en formation triangulaire, passèrent sans un mot devant les paysans vendéens, conscients de représenter le pouvoir et la réalité du monde.» *La carte et le territoire*, s. 238.

⁸² Det ville kanskje være riktigere å si at landsbygden har blitt konservert, den ligger hvilende i et bilde av seg selv som ikke har noe med livene som blir ført på landsbygda å gjøre. Heller enn en organisk utvikling, hvor nye livsformer produserer ny arkitektur oppå og ved siden av den gamle, blir en bestemt livsform og en bestemt arkitektur tingliggjort og bevart som et gigantisk utendørs museum. *Ibid.*, s. 322.

kommer hans suksess av at han knytter seg til storkapitalen, først gjennom Michelin, som ansetter ham som en slags hoffmaler, og deretter ved å selge portretter av rike forretningsmenn. Det er den samme rikdommen som blir Michel Houellebecqs endelikt. Maleriet av Houellebecq, som Jed anslår er verdt ni hundre tusen euro, er ikke bare årsaken til mordet på Houellebecq, men også til oppklaringen av saken. Metaforen kunne knapt vært tydeligere: Maleriet av forfatteren leder til hans død, hvorpå tyven danderer forfatteren så han ligner på Jeds Michelin-kart-bilder. Virkeligheten har måttet vike for kartet.

Tredje del av romanen, som omhandler dette mordet og oppklaringen av det, etterligner i stor grad krimsjangeren. Vi følger Jasselin, en snart pensjonert politietterforsker, som får mye plass til å reflektere rundt både menneskets, ondskapens og kriminalitetens natur. Men i motsetning til den hardkokte krimhelten som jobber døgnet rundt, på strippeklubber, i barer og mørke bakgater, blir Jasselin beskrevet som en vanlig mann med en kone og en hund. Hunden er et spennende innslag i dette portrettet av en politimann, som effektivt undergraver alle krimromanens klisjeer. Det er en bichon-hund, en hvit tøydott som lever for kos og oppmerksomhet. Jasselin og konen skaffet seg hunden da det viste seg at han led av *oligospermi*. I radikal motsetning til den klisjéaktige krimhelten, som mer eller mindre løser mysteriet med pikken, er Jasselin rett og slett impotent, og den hjemmekoselige hunden blir et symbol på nettopp dette. Denne sjangerundergravende vittigheten blir enda tydeligere når vi får vite at også hunden deres er impotent, noe ekteparet tar enda tyngre enn impotensen til Jasselin: «Ikke bare ville den stakkars lille hunden aldri få noe avkom, den ville heller aldri føle seksuell lyst, heller ikke seksuell nytelse. Den ville alltid være ufullstendig som hun, ute av stand til å føre livet videre, avskåret fra rasens mest elementære bestemmelse, og, i absolutt forstand, tidsbegrenset.»⁸³

Den rutinepregede tilværelsen til Jasselin blir tilsynelatende brutt av mordet på Michel Houellebecq. Han har til nå vært overbevist om at penger og sex er de to eneste årsakene til kriminalitet, et monotont mønster som gjør kriminalitteraturen utilgjengelig for Jasselin og hans kolleger: «[S]tort sett var menneskenes kriminelle motiver så ensformige at det var en påkjennning.»⁸⁴ Krimbøkene fantastiske mysterier og utforskning av menneskenes mørkeste og mest spennende irrganger, står for Jasselin som en fordummende fiksjon. Derfor har han

⁸³ *Ibid.*, s. 238. «Ce pauvre petit chien non seulement n'aurait pas de descendance mais ne connaîtrait aucune pulsion, ni aucune satisfaction sexuelle. Il serait un chien diminué, incapable de transmettre la vie, coupé de l'appel élémentaire de la race, limité dans le temps – de manière définitive.» *La carte et le territoire*, s. 292.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 239. «[L]'uniformité des motivations criminelles des humains était dans l'ensemble éprouvante.» *La carte et le territoire*, s. 294.

også store forhåpninger til denne saken, som ved første øyekast ser ut til å være motivert av noe annet enn sjalusi eller penger. Og av samme grunn blir skuffelsen ekstra stor når Jed, etter å ha inspisert åstedet og lagt merke til at bildet hans er borte, informerer om at det forsvunne maleriet var verdt ni hundre tusen euro: ««Saken er løst.» Skuffelsen, en fryktelig tristhet kunne tydelig høres i stemmen. «Folk har begått drap for femti tusen, for ti tusen, av og til tusen euro. Så ni hundre tusen ...»⁸⁵ Saken er løst på det mest deprimerende vis Jasselin kan tenke seg, mennesket har enda en gang vist seg å være et overfladisk, platt og ondskapsfullt dyr: «Da var det ganske deprimerende å ende opp med det mest utbredte, det mest universelle drapsmotivet som finnes, nemlig penger.»⁸⁶ Houellebecqs krimpastisj kommer dermed til en brå avslutning i det som slår en som *La cartes* egentlige tema, nemlig penger. Romanen synes her å si at det er umulig å skrive en noenlunde realistisk krimroman, eller et helhetlig romanaktig narrativ når det som beveger verden, det som tegner verdenskartet, det vi kan kalle verdens *sjel*, er penger.

Forholdet mellom tredje del av *La carte* og krimsjangeren har blitt utforsket mer ekstensivt av Russel Williams i *Pathos, poetry and narrative perspective in Michel Houellebecq's fiction*. Her argumenterer han blant annet for at det som har blitt kalt Houellebecqs «platte» prosa har en affinitet med krimromanens sjangertrekk:

[T]he roots of Houellebecq's 'plat' literary style, which is frequently appropriately described 'simple, clair [et] direct' and seems to shun the 'romanesque' aesthetic, can be read as further demonstration of the extent to which Houellebecq has embraced the non-literary conventions of the roman policier.⁸⁷

Dette henger ifølge Russel Williams sammen med hvordan både krimsjangeren og Houellebecqs romaner forsøker å formidle fakta på en såkalt objektiv måte.⁸⁸ Hvis leseren av krimlitteratur forsøker, med vitenskapens nysgjerrighet som forbilde, å finne ut hvem som er morderen, forsøker leseren av Houellebecqs romaner å etablere hva som er årsaken til den eksistensielle misæren både romankarakterene og leseren selv befinner seg i. Men i motsetning til krimromanens helhetlige komposisjon, som avslører morderen til slutt, får vi ikke denne tilfredstillelsen i Houellebecqs romaner.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 283. «« – L'affaire est résolue. » Sa voix trahissait un découragement, une tristesse affreuse. « Il y a déjà eu des meurtres pour cinquante mille, dix mille, parfois pour mille euros. Alors, neuf cent mille euros... » *La carte et le territoire*, s. 352.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 285. «Il était assez déprimant de retomber en fin de compte sur la motivation criminelles la plus répandue, la plus universelle : l'argent.» *La carte et le territoire*, s. 354.

⁸⁷ Williams. *Pathos, poetry and narrative perspective in Michel Houellebecq's fiction*, s. 246.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 247.

La carte har som nevnt en komplisert narrativ struktur som konstant unnviker å gå opp i en enhetlig helhet, og avsløringen av morderen kommer som en slags tilfeldig parentes i epilogen, og gir ikke den samme tilfredstilteisen som den klassiske krimromanen gir: «In some ways, the less than satisfying or inconclusive reading experience thus reflects the pessimism of the text's final line: there can be no satisfying conclusions and existence is doomed to be forever unresolved.»⁸⁹ Det faktum at *La carte* leker med krimromanens sjangertrekk, samtidig som den så aktivt undergraver den samme sjangeren, leder Williams til å konkludere med at Houellebecq her også gjør et poeng ut av litteraturens tilkortkommenhet i møte med eksistensens problemer: «Any dramatic reconciliation in fiction can only ever be artificial. While literature appears to offer poetic 'enchantment' or immersion, this is [sic] can only ever be fleeting or insufficient.»⁹⁰

Dette reflekterer ikke bare en tilbakevendende trope i Houellebecqs forfatterskap, hvor litteraturens impotens til stadighet påpekes, men også et poeng i *La carte* om den narrative formen som mindre gyldig, mindre funksjonell, i sitt forsøk på å beskrive verden. Som romankarakteren Michel Houellebecq formulerer det: «Jeg tror jeg har gjort meg ferdig med *verden som fortelling* – med romanenes og filmenes verden, musikkens verden også. Det eneste jeg er interessert i nå, er *verden som sammenstilling* – poesien og maleriets verden.»⁹¹ Og det er nettopp i sammenstillingene, ikke i narrativet, at *La carte* utforsker sine tematikker, enten det er Jeds møte med sin far, med Michelin, med Olga, med flyplasser, med landsbygda eller med sine egne bilder.

Det er riktig som Pearce hevder at *La carte* følger utviklingen i Vestens produksjonsmetoder fra fordisme til postfordisme. Men heller enn å hevde at romanen i Michelins utvikling observerer et brudd mellom de to måtene å produsere på, vil jeg hevde at den snarere identifiserer en utvikling som ligger latent i kartets abstrahering av rom, eller også i kapitalens tingliggjøring av det samme. Denne utviklingen, slik den beskrives av Houellebecq, minner om prosessen vi i forrige kapittel kalte desubjektivering, i vår analyse av Michel i *Plateforme*. Men før vi undersøker den interessante sammenstillingen av det desubjektiverte individ og ikke-stedene, må vi diskutere noen av de nevnte sammenstillingene i *La carte*, og hvilke konsekvenser vår lesning har for forståelsen av dem.

⁸⁹ *Ibid.*, s. 251.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 252.

⁹¹ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 204. «[J]e crois que j'en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* – le monde des romans et des films, le monde de la musique aussi. Je ne m'intéresse plus qu'au *monde comme juxtaposition* – celui de la poésie, de la peinture.»

Dialektikkens fravær

La carte et le territoire begynner i likhet med den kjente maleren, dramatiker, filmskaperen og forfatteren Peter Weiss' storverk *Aesthetics of Resistance* med en beskrivelse av et kunstverk som drar leseren direkte inn i romanens sentrale konflikt. Men der Peter Weiss' uendelige beskrivelse av Pergamon-frisen forteller om en pågående kamp mellom undertrykker og undertrykt, messiansk håp, imperiehistorie og den konstante fortolkningen en revolusjonær sammenblanding av politikk og kunst krever, er Houellebecqs korte beskrivelse av det uferdige kunstverket til Jed blottet for messianisme, klassekamp og dialektikk. Jed Martins bilde av de to mesttjenende kunstnerne i verdenshistorien, Damien Hirst og Jeff Koons, sittende i et hotellrom med det som tilsynelatende er en av de arabiske oljelandenes postmoderne storbyer i bakgrunnen, rommer ingen motsetninger. Dette er ingen gigantomaki, men en konsolidering av det bestående, som bildets tittel så fortellende uttrykker: «Damien Hirst og Jeff Koons deler kunstmarkedet seg imellom».⁹² Det er et bilde blottet for dialektikk. De stivnede bevegelsene til Hirst og Koons vitner ikke om en utsatt seier, en oppreisning som ennå ikke har funnet sted, slik Pergamon-frisen i *Aesthetics of Resistance* gjør. De peker kun mot sin egen stillstand, mot den behagelige posisjonen på toppen av det senkapitalistiske kunstmarkedets hierarki, som de begge hviler på, hvor tilgangen på konsumgoder er noe selvfølgelig: «Mellom de to sto en kurv med kandisert frukt som ingen av dem så ut til å være interessert i; Hirst drakk en flaske Budweiser Light.»⁹³

Om de representerer en motsetning – der Hirst arbeider med død og lidelse, er Koons foretrukne tema sex og nytelse – er det kun en tilsynelatende motsetning. På samme måte som krimsjangerens utforskning av de samme temaene kun er en illusorisk fiksjon, er denne motsetningen mellom nytelse og død også kun en overfladisk motsetning. For, som romanen hele tiden minner oss på, kunsten til både Hirst og Koons kjennetegnes først og fremst av å være varer på et kunstmarked. Slik viser maleriet som fungerer som en introduksjon til romanen, til fraværet av dialektikk, og gjør dette fraværet til romanens tema. Denne dialektikkløsheten innebærer også et fravær av *historie* – i betydningen historiske endringer. I Houellebecqs verden er enhver endring, som for eksempel at Hirst overtar førsteplassen over

⁹² *Ibid.*, s. 24. «Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art». *La carte et le territoire*, s. 28.

⁹³ *Ibid.*, s. 9. «Entre les deux hommes, sur la table basse, était posée une corbeille de fruits confits à laquelle ni l'un ni l'autre ne prêtait aucune attention ; Hirst buvait une Budweiser Light.» *La carte et le territoire*, s. 9.

den mesttjenende kunstneren etter Koons, kun en repetisjon. Hendelsene hos Houellebecq er som hendelsene i en fotballkamp: kommentatoren forsøker å engasjere ved å bruke ord som «historisk», men alle vet at dette bare er enda en kamp, blant uendelig mange, som spilles for betalende publikummere og tv-seere, til inntekt for rike fotballspillere og klubbeiere. En verden uten motsetninger – uten muligheter for dialektikk – er også en historieløs verden.

Kunst-som-vare er et problem som i dette bildet blir satt på spissen, men som har fulgt Jed gjennom hele hans karriere. Hans første store kunstprosjekt er en utfyllende avbildning av «de tilvirkede gjenstandene i verden.»⁹⁴ Dette prosjektet strandeder når han innser at det er blitt et først og fremst kommersielt foretak for ham: «Nettopp det at han hadde begynt å fotografere disse gjenstandene i en rent profesjonell, kommersiell hensikt, føltes som et absolutt hinder for å kunne bruke dem i et kunstnerisk prosjekt.»⁹⁵ Hans neste store prosjekt er altså fotograferingen av Michelin-kart over franske regioner. Etter å ha innledet et samarbeid med Michelins markedsavdeling – han har med andre ord gjort seg selv til en del av Michelins markedsstrategi – lærer han å kjenne et av kapitalismens store mysterier: «*Prisdannelsens* mysterium.»⁹⁶ Etter å ha blitt relativt rik av dette samarbeidet, bestemmer han seg også for å avslutte det, hvorpå Jeds karriere topper seg med hans «forretningskomposisjoner».

Denne serien av malerier søker ifølge den fiktive kunsthistorikeren Wong Fu Xin å gi «et relasjonelt og dialektisk bilde av økonomiens generelle funksjonsform.»⁹⁷ Forsøket på å si noe om verden som kommer til uttrykk i disse maleriene, blir på kunstmarkedet underordnet det faktum at han avbilder noen av verdens rikeste mennesker: «[I] lang tid har kunstmarkedet vært dominert av de rikeste forretningsmennene på kloden. Og nå har de for første gang, samtidig som de kjøper det mest avantgardistiske som finnes i kunsten, muligheten til å kjøpe et portrett av seg selv.»⁹⁸ Undersøkelsen av økonomien på en relasjonell og dialektisk måte (en beskrivelse vi også kan applisere på Houellebecqs romaner) strandeder i den samme økonomiens evne til å ta opp i seg disse bildene: Alle bildene skal fra nå av henge på de

⁹⁴ *Ibid.*, s. 33. «[...] des objets de fabrication humaine à l'âge industriel.» *La carte et le territoire*, s. 39.

⁹⁵ *Ibid.*, s. 42. «Comme si le fait qu'il en soit venu à photographier ces objets dans un but purement professionnel, commercial, invalidait toute possibilité de les utiliser dans un projet créateur.» *La carte et le territoire*, s. 50.

⁹⁶ *Ibid.*, s. 75.

⁹⁷ *Ibid.* s. 97. «[U]ne image, relationelle et dialectique, du fonctionnement de l'économie dans son ensemble.» *La carte et le territoire*, s. 118.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 165. «[D]epuis longtemps le marché de l'art est dominé par les hommes d'affaires les plus riches de la planète. Et aujourd'hui pour la première fois ils ont l'occasion, en même temps qu'ils achètent ce qui est le plus à l'avant-garde dans le domaine esthétique, d'acheter un tableau qui les représente eux-mêmes.» *La carte et le territoire*, s. 200.

avbildede næringslivsledernes vegger, og Jed blir slik en portrettmaler for verdens rikeste mennesker.

Friksjonsløs geografi

Markedets evne til å flate ut motsetninger, gjøre territorier friksjonsløse og konflikter uvirksomme, blir ikke bare tematisert gjennom Jeds kunstneriske virke, men også gjennom hans fars arkitekturgjerning, og ikke minst gjennom Jeds møter med romanens infrastrukturelle nettverk. Hva det siste angår, har vi allerede nevnt Olgas forflytning til den russiske delen av Michelin. Vi må i tillegg innom Jeds møte med den irske flyplassen Shannon på vei hjem til Paris etter å ha møtt Houellebecq. Han legger merke til at det er flere flyvninger til Syden-destinasjoner, som spanskekysten og Kanariøyene, enn til europeiske hovedsteder. Dette leder til følgende refleksjon:

Liberalismen tegnet opp verdensgeografien på nytt utfra kundenes forventninger, uansett om de forflyttet seg for å feriere eller for å tjene til livets opphold. Det flate, isometriske verdenskartet ble erstattet av en anormal topografi der Shannon var nærmere Katowice enn Brussel, nærmere Fuerteventura enn Madrid.⁹⁹

Mens han funderer på forholdet mellom makten og verdens topologi, faller han i en lett døs. Han drømmer at han befinner seg i et helt hvitt, grenseløst rom, som etter hvert viser seg å være en bok, som blant annet nevner navnet på hans tidligere kjæreste Geneviève, samt hans nåværende kjæreste Olga. Sett i forbindelse med refleksjonene som kommer forut for drømmen, blir det hvite, grenseløse rommet fort et bilde på markedets friksjonsløse rekonfigurering av territoriet: Det er ingen holdepunkter, ingenting som ikke kan omdefineres og selges for en bestemt sum penger. Dette bildet kompliseres litt når dette rommet viser seg å være en roman som gjenforteller deler av Jeds liv. Men Jed gjenkjenner ikke ordene og historien som fortelles, selv om han er overbevist om at det er hans historie. Dette bildet gjenkaller den fremmedgjortheten og maktesløsheten Jed opplever i møte med Olgas forflytning til Russland. De globale kapitalsirkulasjonene som har gjort denne omplasseringen av Olga nødvendig, er en del av Jeds historie, men det er ikke en historie han har mulighet til

⁹⁹ *Ibid.*, s. 123. «Ainsi, le libéralisme redessinaît la géographie du monde en fonction des attentes de la clientèle, que celle-ci se déplace pour se livrer au tourisme ou pour gagner sa vie. À la surface plane, isométrique de la carte du monde se substituait une topographie anormale où Shannon était plus proche de Katowice que de Bruxelles, de Fuerteventura que de Madrid.» *La carte et le territoire*, s. 148.

å forstå eller til å forandre. Jed står overfor verden med det samme fraværet av handlekraft vi identifiserte hos Michel. De kan begge benytte seg av kapitalen, slik både Jed og Michel blir rike ved det som fremstår som tilfeldigheter, men de kan verken forstå eller forandre de kreftene som kontrollerer livene deres.

En slik lesning av Jeds drøm er ikke uttømmende. Særlig spennende er forholdet mellom denne kritikken av liberalismens forflatning av verdens topologi og Houellebecqs poetikk, slik den blant annet kommer til uttrykk i *La carte*. Slik eksempelet med Jeds bestemors hus viste oss, er vi nå ifølge Houellebecq i en tid hvor romanens relasjonelle utforming ikke lenger er aktuell. Relasjonene mellom mennesker er ikke lenger det viktige – det er de finansielle og kommersielle relasjonene som driver utviklingen fremover, og disse relasjonene er ikke subtile, ironiske og dialogiske, slik den klassiske romanens relasjoner er. De er enkle, platte, banale og harde, en innsikt som leder til denne refleksjonen fra hovedpersonen i *Extension du domaine de la lutte*: «Romanformen er ikke skapt for å beskrive likegyldigheten, ikke tomheten heller. Vi må i stedet finne opp en ny uttrykksform som er mer flat, mer kortfattet, mer tonløs.»¹⁰⁰ Den forflatningen og friksjonsløsheten som kjennetegner *La cartes* ikke-steder, speiles i Houellebecqs prosa, så det hvite roman-rommet Jed drømmer om, er også denne nye romanformen Houellebecq forsøker å skape. Denne romanformen kjennetegnes nettopp av å beskrive den harde, ikke-tilgivende relasjonen mellom kapital og mennesker, ikke mellom mennesker og andre mennesker, eller deres indre. Eller for å engasjere det begrepsapparatet vi har brukt så langt; Houellebecq beskriver forholdet mellom dispositivet og subjektet, hans romaner er utlegninger av den økonomien som oppstår i dette møtet.

Dette kommenteres også av romankarakteren Michel Houellebecq når han diskuterer Jeds kunst (en kunst som selvfølgelig kun eksisterer som en del av Houellebecqs prosa): «Portrettet av Ducon fra Handelslauget, dét er noe annet; for det er ikke Ducon Van Dyck han [sic] er interessert i, men Handelslauget. Altså det er det jeg mener å ha forstått i bildene dine [...]».¹⁰¹ Et slikt perspektiv på kunsten gir absolutt gjenklang i Houellebecqs egne verker, som ikke bare sammenstiller sine karakterer og de infrastrukturelle og økonomiske omgivelsene,

¹⁰⁰ Houellebecq, Michel. *Utvidelse av kampsonen*. Oversatt av Thomas Lundbo. Oslo: Cappelen Forlag, 2004, s. 39. «La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne.» Houellebecq, Michel. *Extension du domaine de la lutte*. Paris: Edition Maurice Nadeau, 1994, s. 42

¹⁰¹ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 143. «Le portrait de Ducon, appartenant à la Guilde des Marchands, par Van Dyck, là c'est autre chose ; parce que ce n'est pas Ducon qui intéresse Van Dyck, c'est la Guilde des Marchands. Enfin, c'est ce que je comprends dans von tableaux[...]». *La carte et le territoire*, s. 172.

men også fyller sin prosa med henvisninger til tegneserier, krimromaner, turistbrosjyrer og markedspsykologi. Som for å understreke at det er disse «lavkulturelle», kommersielle uttrykkene som er det sentrale – det er de som former ikke bare karakterene, men også prosaen og tankene våre – ikke karakterenes forhold til sitt indre, til nasjonen eller noe annet høyverdig og romanaktig.

Vertikale forbindelser

I både *Plateforme* og *La carte* er det dette forholdet som utforskes. Og i begge gjøres dette forholdet mellom subjekt og dispositiv til et spørsmål om territorium og romlighet. Dette understrekes ikke bare av de mange eksemplene vi til nå har nevnt, men også av begge romanenes titler, som i likhet med flesteparten av Houellebecqs romaner inneholder romlige metaforer. Før vi går videre, må vi også innom et siste eksempel på hvordan forholdet mellom romlighet og menneske utforskes av *La carte*, nemlig Jeds far, arkitekten Jean-Pierre Martin og hans arkitektoniske utopier, som Jed finner i dødsboet. Inspirert av utopiske sosialister som Charles Fourier og William Morris – som begge forsøkte å finne et svar på spørsmålet om hvorfor mennesket arbeider, og hvordan mennesket skal arbeide i et godt samfunn – lager Jean-Pierre utkast til en rekke arkitektoniske prosjekter som aldri blir realisert. Ideene til både Fourier og Morris slik de blir presentert i romanen, handler om å finne tilbake til et naturlig forhold mellom menneske, kunst, arbeid og omgivelser. I industriproduksjonen blir arbeiderne fremmedgjort fra sine egne produkter, de forstår verken hva de lager eller hvorfor de lager det. Morris og Fourier så for seg desentraliserte, sosialistiske samfunn hvor arbeid var en fellesskapsorientert nytelse, ikke noe som ble tvunget på deg ovenfra.¹⁰²

Tidlig i karrieren var det dette som inspirerte Jean-Pierre, men gradvis ble han tvunget til å forlate ideene sine til fordel for stadig mer kommersielle foretak. Mot slutten av karrieren er han direktør for et stort firma som har spesialisert seg på standardiserte hotell-resorter. I utformingen av disse bygningene er det intime forholdet mellom idé og utførelse som var så viktig for Jean-Pierre tidlig i karrieren, det vi kan kalle håndverk, totalt fraværende. Samtidig som han lager disse sjelløse byggverkene, jobber han videre med ideene sine, som aldri blir realisert. Disse tegningene sjokkerer Jed:

¹⁰² *Ibid.*, s. 207-211.

Dimensjonene på cellene var svært varierende, og formen var sirkulær eller oval – det overrasket Jed, som hadde trodd at faren var mer bundet til rette linjer. Noe annet som slo ham, var den totale mangelen på vinduer; derimot var takene transparente. Når de var kommet hjem, ville beboerne av disse kompleksene altså ikke ha noen visuell kontakt med omverdenen – bortsett fra himmelen.¹⁰³

For hvert nytt nederlag for disse ideene flykter Jean-Pierre lenger inn i det imaginære, helt til han ser for seg gangbroer av glass som forbinder kronglete, umulige, konstruksjoner som strekker seg opp i himmelen.¹⁰⁴ Disse konstruksjonene, som forbinder sine beboere utelukkende med himmelen, er et uttrykk for den posisjonen Jean-Pierre selv står i: Ideene hans får ingen forbindelse med sine omgivelser, med produksjonsprosessen, de forblir ideer helt uten realitet. Motsatt mister de produksjonsrelasjonene han selv står, i kontakten med ideene – skottene mellom idé og realitet forblir vanntette.

Ikke-steder

Den ikke-relasjonen med omverden som definerer disse byggverkene, er noe vi finner igjen, ikke bare i de houellebecqske hovedpersonenes manglende evne til å utvikle meningsfulle relasjoner med sine medmennesker, men også i deres forhold til romlighet. Et ypperlig eksempel finner vi når Jed drar hjem etter å ha besøkt Houellebecq for siste gang. I en saktegående kø inn mot Paris sitter han og reflekterer over at han ikke har noen mellommenneskelige forhold igjen, etter at han har fått følelsen av at både Houellebecq og faren hans kommer til å forsvinne ut av livet hans: «[D]e mellommenneskelige relasjonene i livet hans, som allerede var fåtallige, skulle en etter en tørke helt inn, og hele tilværelsen hans ville ligne den situasjonen han befant seg i her, i den teknisk perfekte Audi Allroad A6-kupeen: fredfull og gledesløs, fullstendig nøytral.»¹⁰⁵ I likhet med farens luftslott har han i denne bilen ingen forbindelse med utsiden. Han forholder seg kun til den perfekte kjøreopplevelsen og air-condition-anlegget.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 315. «Les cellules étaient de dimension très variable, et de form plutôt circulaire ou ovale[...]. Un autre point frappant était l'absence totale de fenêtres ; les toits, par contre, étaient transparents. Ainsi, une fois rentrés chez eux, les habitants de la cité n'auraient plus aucun contact visuel avec le monde extérieur – à l'exception du ciel.» *La carte et le territoire*, s. 390-391.

¹⁰⁴ *Ibid.*, s. 316.

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 212. «[...] ses rapports humains déjà peu nombreux allaient un par un s'assécher et se tarir, il serait dans la vie comme il l'était à présent dans l'habitacle à la finition parfaite de son Audi Allroad A6, paisable et sans joie, définitivement neutre.» *La carte et le territoire*, s. 260.

Dette motivet, hvor karakterene låses inne i et vakuum som ikke gir dem mulighet til å forholde seg til sine omgivelser, finner vi igjen flere steder i *La carte* (også i *Plateforme*, noe vi kommer tilbake til). Strukturen i dette motivet minner om strukturen Marc Augé finner i supermodernitetens ikke-steder:

But the real non-places of supermodernity - the ones we inhabit when we are driving down the motorway, wandering through the supermarket or sitting in an airport lounge waiting for the next flight to London or Marseille - have the peculiarity that they are defined partly by the words and texts they offer us: their 'instructions for use', which may be prescriptive ('Take right-hand lane'), prohibitive ('No smoking') or informative ('You are now entering the Beaujolais region'). Sometimes these are couched in more or less explicit and codified ideograms (on road signs, maps and tourist guides), sometimes in ordinary language. This establishes the traffic conditions of spaces in which individuals are supposed to interact only with texts, whose proponents are not individuals but 'moral entities' or institutions.¹⁰⁶

Disse ikke-stedene er steder uten relasjonell tilknytning til sine brukere, uten identitet og mening for de som beveger seg i dem. De er steder man beveger seg gjennom, ikke steder hvor man tilbringer tid, eller «er». De eneste relasjonene er vertikale, mellom bruker av stedet og instruksjonene og institusjonene som bestemmer reglene og normene for bruken.

I disse ikke-stedene er det ifølge Marc Augé ikke rom for historie «unless it has been transformed into an element of spectacle.»¹⁰⁷ Det er denne transformasjonen av territorier med en «organisk» forbindelse mellom livsform og omgivelser, som i *La carte* blir omdannet til museum og skuespill for turistene, enten de er franske eller utenlandske.¹⁰⁸ De to eneste holdningene det er mulig å ha til disse tingliggjorte stedene (steder som er blitt omgjort til ikke-steder) er nostalgi etter en forestilt tidligere harmoni, eller et konsum av territoriet-som-vare. Jed er en bærer av begge disse holdningene, der han både lengter etter sine besteforeldres forestilte lykke og reiser som turist på den franske landsbygda sammen med Olga. Han viser på den måten hvordan de to motsetningene glir over i hverandre når terrenget er lite annet enn en virkeliggjørelse av kartet, nostalgien forblir en uforpliktende konsumering

¹⁰⁶ Augé. *Non-places*, s. 96.

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 103.

¹⁰⁸ Det er i den forbindelse ikke tilfeldig at *La carte* vier flere sider til å diskutere den engelske utopiske sosialisten, poeten, oversetteren og kunstneren William Morris, som blant annet formulerte en kritikk av restaureringen av arkitektur som begynte å bli populært i England på 1800-tallet. Restaurering var i beste fall en dårlig etterligning, og i verste fall et forsøk på å gjenskape i arkitekturen noe som allerede var dødt i livsformen til de som bebodde den. Se: «SPAB Manifesto» av William Morris og Philip Webb på <https://www.spab.org.uk/about-us/spab-manifesto>

av våre egne følelser, en narsissistisk selvnyttelse heller enn en faktisk relasjon med omgivelsene.

Marc Augé påpeker den intime forbindelsen mellom ensomhet og disse ikke-stedene, en ensomhet vi finner hos både Jed og Michel:

What he is confronted with [i ikke-stedene], finally, is an image of himself, but in truth it is a pretty strange image. The only face to be seen, the only voice to be heard, in the silent dialogue he holds with the landscape-text addressed to him along with others, are his own: the face and voice of a solitude made all the more baffling by the fact that it echoes millions of others.¹⁰⁹

Det er i denne ensomheten som speiler seg i sine omgivers friksjonsløse overflate, side om side med millioner av andre ensomheter, at Jed sitter i sin Audi i timelange køer på vei inn i Paris. Friksjonsløsheten, eller det vi kan kalle fraværet av dialektikk, i *La cartes* romlige konfigurasjoner er dermed dypt forbundet til ensomheten til Jed, hans manglende evne til å knytte seg til både disse omgivelsene og til menneskene rundt seg.

Aggresjonen mot det dialektikkuløse

Det er mot denne bakgrunnen vi må forstå Jeds plutselige voldelige utbrudd mot det dialektuløse bildet av Jeff Koons og Damien Hirst:

Han tok en palettkniv, stakk den inn i øyet på Damien Hirst og slet så hardt han kunne for å gjøre åpningen større – det var et veldig sterkt lerret med tette linfibre. Så tok han tak i det klisne lerretet med én hånd og rev det av i ett drag så staffeliet tippet over og falt sammen på gulvet. Han ble litt roligere nå, og stanset opp, så på hendene som var klebrige av maling, drakk opp konjakken og ga seg til å hoppe opp og ned på bildet med samlede føtter, han trampet på det, dro det over gulvet som ble sleipt. Til slutt mistet han balansen, falt og slo bakhodet kraftig mot staffelirammen, han fikk et surt oppstøt og spydde, så følte han seg plutselig bedre, han kjente den kjølige natteluften strømme fritt over ansiktet, han lukket øynene, lykkelig; dette var åpenbart slutten på en epoke i livet hans.¹¹⁰

¹⁰⁹ Augé. *Non-places*, s. 103.

¹¹⁰ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 24-25. «Il saisit un couteau à palette, creva l'œil de Damien Hirst, élargit l'ouverture avec effort – c'était une toile en fibres de lin serrées, très résistante. Attrapant la toile gluante d'une main, il la déchira d'un seul coup, déséquilibrant le chevalet qui s'affaissa sur le sol. Un peu calmé il s'arrêta, considéra ses mains gluantes de peinture, termina le cognac avant de sauter à pieds joints sur son tableau, le piétinant et le frottant contre le sol qui devenait glissant. Il finit par perdre l'équilibre et tomba, le cadre du

Jeds kunst er, som vi har diskutert, et forsøk på å gi et dialektisk og relasjonelt bilde av økonomien og menneskenes forhold til den. Dette forsøket på dialektikk strander i Jeff Koons «selgersmil» og himmelen over den arabiske oljebyen, blottet for friksjon.¹¹¹ Jed operer på samme måte som Michel i *Plateforme* innenfor økonomien av dispositive, der han blir rik på et samarbeid med Michelin, handler på rasteplassene langs motorveier eller på kjøpesentre, eller definerer seg selv «først og fremst som tv-seer». Men der Michel fremstår som en spreder av desubjektiverende dispositive, og et tannhjul i maskineriet, har Jeds posisjon som kunstner gitt ham mulighet til å få det hele på avstand, han kan så å si observere territoriets forvandling til ikke-steder, samt sin egen desubjektivering.

Det plutselige voldelige utbruddet mot bildet av Jeff Koons og Damien Hirst er et frempek mot avslutningen på romanen, hvor Jed drar til eutanasi-klinikken i Sveits hvor hans far har tatt sitt eget liv. Klinikken ligger vegg i vegg med et bordell, og denne arkitektoniske konfigurasjonen sammenlignes eksplisitt med konfigurasjonen Hirst-Koons:

Det ble altså bekreftet: *Babylon FKK Relax-Oase* var ikke i nærheten av å ha en så hektisk trafikk. Død og lidelse hadde en høyere markedsverdi enn sex og nytelse, tenkte Jed, og det var antagelig av samme grunn Damien Hirst noen år tidligere hadde vippet Jeff Koons ned fra førsteplassen i kunstmarkedet.¹¹²

I likhet med motsetningen mellom Hirst og Koons er forholdet mellom eutanasi-klinikken og bordellet kun en motsetning på markedet; de kjemper om de samme kundene, under de samme reglene, i det samme spillet. Det som tilsynelatende ser ut som en omveltning, er lite annet enn en intensivering av det samme. De to på overflaten svært forskjellige rommene – bordellet og eutanasi-klinikken – deler ikke bare en intetsigende beliggenhet, de er også begge to eksemplariske uttrykk for Augés ikke-steder.

Romanen slutter i denne konfigurasjonen, slik den åpnet med bildet av Hirst og Koons, og også i avslutningen ser vi en Jed som tyr til vold. Jed vil vite hva som har skjedd med faren hans, og ender opp med å banke opp bedriftens daglige leder etter at hun flere ganger har gjentatt at alt er i den skjønneste orden, og at alt er blitt gjort i henhold til sveitsisk

chevalet lui heurta violemment l'occiput, il eut un renvoi et vomit, d'un seul coup il se sentit mieux, l'air frais de la nuit circulait librement sur son visage, il ferma les yeux avec bonheur ; il était visiblement parvenu à une fin de cycle.» *La carte et le territoire*, s. 29.

¹¹¹ *Ibid.*, s. 23-24.

¹¹² *Ibid.*, s. 289. «Cela se confirmait : le *Babylon FKK Relax-Oase* était loin de connaître une agitation aussi considérable. La valeur marchande de la souffrance et de la mort était devenue supérieure à celle du plaisir et du sexe, se dit Jed, et c'est probablement pour cette même raison que Damien Hirst avait, quelques années plus tôt, ravi à Jeff Koons sa place de numéro 1 mondial sur le marche de l'art.» *La carte et le territoire*, s. 360.

lovgivning. Romanen er med andre ord innrammet av disse to plutselige voldelige utbruddene, som begge peker mot det desubjektiverte individs manglende relasjonelle forbindelse til den friksjonsløse overflaten som kjennetegner ikke-stedene.

Oppsummering

Det er disse voldelige utbruddene som vil være tema for tredje kapittel, sammen med terrorangrepet som avslutter *Plateforme*. Dette fordi disse voldelige utbruddene er eksplisitte møter mellom de to momentene vi har diskutert til nå, nemlig bloom og ikke-stedenes friksjonsløshet og fravær av dialektikk. Ikke-stedenes dialektikkløshet henger, som vi har sett her, sammen med markedets evne til å forflate territoriet, og dets evne til å fjerne historien. De mange friksjonsløse rommene Jed beveger seg gjennom, henger ikke sammen med noen livsform, deres instruksjoner for bruk er påført vertikalt og forbindes kun med sine omgivelser gjennom et «spectacle», det vil si som museum eller skuespill.

Dette ikke-forholdet mellom livsform og territorium, blir i *La carte* sett i lys av de utopiske sosialistene William Morris' og Charles Fouriers forsøk på å formulere et organisk forhold mellom liv og arbeid. Romanen beveger seg fremover mindre narrativt enn ved hjelp av slike sammenstillinger og tablåer, enten det er Jed-Olga, Jed-Houellebecq, Jed og Hirst-Koons eller Jed og hans far. Dermed viser også romanens form til denne verdenens historieløshet, umuligheten av å skrive et narrativ i en friksjonsløs verden av dialektikkløse bilder. Dette gjør *La carte*, ifølge Russel Williams, til en roman som ikke tilbyr noen form for forsoning eller syntese.¹¹³ Og romanens siste sider synes, i likhet med *Plateformes* siste sider, virkelig kun å tilby melankoli og tristesse. Men vi kan likevel finne en motsetning i de voldelige møtene mellom det desubjektiverte individ og ikke-stedene. En slik lesning åpner for å lese romanenes epiloger som noe annet enn en desillusjonert forsoning med døden. Om bildet av Damien Hirst og Jeff Koons er dialektikkløst, er Jeds møte med bildet, og senere med eutanasi-klinikken i Sveits, en form for motsetning som bærer i seg et frigjørende, om enn destruktivt, potensial, som vi vil utforske i neste kapittel.

¹¹³ Williams. *Pathos, poetry and narrative perspective in Michel Houellebecq's fiction*, s. 251-252.

4. Dialektikkens tilbakekomst

Introduksjon

Fraværet av dialektikk som preger Houellebecqs romaner – både i den historieløse romlige konfigureringen og i romanenes uvilje mot å presentere synteser – får oss til å tenke på Walter Benjamins fortattede tekst «Kapitalismen som religion». ¹¹⁴ Her peker Benjamin på tre kjennetegn ved kapitalismen som religion: Det er en ren kultreligion, det vil si en religion uten teologi eller dogmer. Dens fravær av teologi er også et fravær av teleologi, i den betydning at denne kultusen består av repetisjon av de samme ritualene om og om igjen. Disse ritualene har – nettopp fordi kapitalismen mangler religionenes teleologiske, apokalyptiske element, omvendelsen eller frelsen – ingen annen funksjon enn å produsere skyld, og ingen mekanismer hvorpå skylden kan slettes. ¹¹⁵ Houellebecqs univers er et slikt univers uten utside, der det ikke finnes frelse, et univers kun bestående av en stadig repetisjon av det samme. Når vi i *Plateforme* for eksempel blir konfrontert med de eskalerende sosiale antagonismene i form av tiltagende vold i forstedene til Paris, forstås ikke dette som et politisk fenomen, med en potensiell forandrende kraft, men som en intensivering av det voldelige *status quo*:

I pressen kunne en hele tiden lese om gymnaslærere som var blitt stukket ned med kniv, om barneskolelærerinner som var blitt voldtatt, om brannbiler som var blitt angrepet med Molotov-cocktails eller handikappete som var blitt kastet ut av et togvindu fordi de hadde gitt den ene eller andre bandedeeren «det onde øyet». *Le Figaro* kastet seg over det med grådig appetitt, og ved å lese om det hver bidige dag, fikk man inntrykk av at vi var på vei mot en uavvendelig borgerkrig. ¹¹⁶

Om mye av volden i Houellebecqs romaner tjener til å male et grelt bilde av samtidens Frankrike, finnes det også antagonistisk vold, en vold som søker å bryte med denne dialektikkløse repetisjonen av det samme.

¹¹⁴ Benjamin, Walter. «Kapitalismen som religion». Oversatt av Pål Norheim, s. 290-292 i *Skrifter i utvalg: Bind II*. Redaktør Arild Linneberg. Oslo: Vidarforlaget, 2014.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Houellebecq. *Plattform*, s. 236. «Sans cesse maintenant dans les journaux c'étaient des profs poignardés, des institutrices violées, des camions de pompiers attaqués aux cocktails Molotov, des handicapés jetés par la fenêtre d'un train parce qu'ils avaient « mal regardé » le chef d'une bande. *Le Figaro* s'en donnait à cœur joie, à le lire chaque jour on avait l'impression d'une montée inexorable vers la guerre civile.» *Plateforme*, s. 259.

Mest påfallende er de nevnte voldelige episodene som avslutter både *Plateforme* og *La carte et le territoire*, henholdsvis det islamistiske terrorangrepet på Aphrodite-klubben og Jeds angrep på ansvarlig leder for eutanasi-klinikken i Sveits. Vi kan allerede nå peke på noen iøynefallende likheter mellom disse episodene – likheter som på mange måter utgjør beveggrunnen for denne undersøkelsen. Først og fremst er åstedene for volden ur-eksempler på ikke-steder. For det andre er volden direkte rettet mot varegjøringen av basale livsfunksjoner, det vil si sex og død. For det tredje er volden et brudd med den verden av generalisert monetær utveksling, eller kapitalismens repetitive kultus, som romanene har brukt hundrevis av sider på å fremstille. For det fjerde representerer volden et absolutt brudd med romanenes narrativ, og etterfølges i begge tilfeller av en epilog holdt i en helt annen tone enn resten av romanene. Gitt alle disse likhetene må vi spørre oss hvilken rolle denne voldstropen har i Houellebecqs forfatterskap. Vi må også ta hensyn til forskjellene, først og fremst at volden i *Plateforme* utøves av en islamistisk terrorgruppe og ikke av hovedpersonen selv.

I dette kapittelet skal vi hente frem igjen alle de innsiktene vi så langt har akkumulert for å forstå disse voldelige møtene mellom det bloomifiserte mennesket og kapitalismens dialektikkuløse rom. Disse møtene er tablåer, konfigurasjoner, som bryter opp den narrative strukturen, i den forstand at narrativet helt konkret avsluttes i disse tablåene, og erstattes av det Michel Houellebecq i *La carte* kaller «maleriets og poesien verden».

Jeg vil gjennom kapittelet diskutere med Bülent Diken og hans tekst «Houellebecq, or, the Carnival of Spite», hvor han argumenterer for at Houellebecqs romaner korrekt diagnostiserer bitterhet og ressentiment som eksplosive følelser som preger det politiske landskapet, men at han ikke evner å omformulere denne bitterheten til den produktive antagonismen som kjennetegner et velfungerende demokrati.¹¹⁷ I motsetning til Diken vil vi her, med utgangspunkt i de to sentrale figurene «bloom» og «ikke-steder», argumentere for at Houellebecqs bitterhet ikke kun forblir selvdestruktiv, men at vi i disse to bøkene kan finne en antagonisme som peker ut over defaitistisk nihilisme.

¹¹⁷ Diken, Bülent. «Houellebecq, or, the Carnival of Spite», s. 57-73 i *Journal for Cultural Research*, Vol. 11, nr 1 (2007).

Pornografi i møtet mellom ikke-stedene og bloom

Til nå har vi etablert Michel i *Plateforme* som en bloom og romligheten i *La carte et le territoire* som preget av fravær av dialektikk og friksjon, som såkalte ikke-steder. Før vi går videre, må vi utvide begge disse analysene til å gjelde begge bøkene.

Jed er mer komplisert å definere i relasjon til bloom-figuren enn Michel, som på sin side er en ektefødt bloom. Han deler Michels manglende evne til å opprette relasjoner med sine omgivelser, hans fravær av handlekraft og manglende vilje til å gi uttrykk for standpunkt, samt hans forkjærlighet for banale kulturuttrykk som spørreprogrammer og animerte tv-serier. Jed er med andre ord helt klart et desubjektivert individ, en «dårlig» borger, som ser på valg som middels engasjerende tv-underholdning. Men der Michels begjær er aktivt og bidrar til å utvide kapitalismens domene, er Jed en slags apatisk stoiker, en passiv tilskuer til sitt eget liv. Det er fristende å tilskrive dette hans posisjon som kunstner, all den tid Jeds kunst beskrives som en slags nøytralt observerende etnologi, blottet for sosialt engasjement: «Han beskriver verden, og tillater seg bare unntaksvis å bruke poetiske virkemidler eller kommenterende undertitler.»¹¹⁸ I motsetning til Michel bærer heller ikke Jed på noe nag til samfunnet – han skulle ønske ting var enklere og at folk ville la ham være i fred, men det er også det eneste. Når Jed går til angrep på lederen for eutanasi-klinikken er det derfor overraskende, men det viser at den stoiske overflaten hans skjuler en bitterhet overfor det samfunnet han virker så godt tilpasset.

Når det gjelder romlighet, er det ganske åpenbart at *Plateforme* preges av de samme ikke-stedene som *La carte*, selv om de konkrete rommene er annerledes. Der vi i *La carte* har å gjøre med landsbygda og motorveiene som strekker seg gjennom og rundt dem, har vi i *Plateforme* et større fokus på turistområder, metropolen og de mange rekreasjonsfasilitetene Michel og Valérie besøker, mens begge bøkene deler sitt fokus på flyplasser og flyreiser.

Det er to ting som står frem som annerledes i *Plateformes* beskrivelser av rom, og den første forskjellen er fokuset på det vi kan kalle soneinndeling. Det vil si inndelingen av verden i bestemte soner, enten det er for ulike former for konsum og underholdning, eller for ulike sosioøkonomiske grupper. Dette er en prosess som på mange måter foregår i bakgrunnen av romanens handling, men som flere av hovedpersonene refererer til ved flere tilfeller. Som

¹¹⁸ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 151. «Il décrit le monde, ne s'autorisant que rarement une notation poétique, un sous-titre servant de commentaire.» *La carte et le territoire*, s. 184.

Michel tenker: «I en tilstand av litt uvirkelig eufori skapte vi en plattform, et program for inndelingen av verden.»¹¹⁹ Denne inndelingen kommenterer han litt senere slik: «Altså sirkulerte jeg i en betryggende topografi av uniformer, og følte meg litt som i villdyrreservatet Thoiry.»¹²⁰ Vi vil ikke vie dette så stor plass, men inndelingen av verden i ulike soner for ulik oppførsel og handling, er ikke et uviktig moment ved ikke-stedene i Houellebecqs romaner. Bulent Diken kobler dette til en bevegelse fra byens polis til unntakstilstandens leire i Houellebecqs romaner.¹²¹

Den andre forskjellen på de to romanene i dette henseende er ikke-stedenes forhold til sex og seksualitet i *Plateforme*. En av de tidlige seksuelle beskrivelsene i *Plateforme*, som blir stående som emblematiske for hvordan seksualiteten fungerer i hele boken, er drømmen Michel har om en «araberjente» han har sex med på t-banen: «Folk passerte oss på alle kanter, gikk av på de stasjonene sine. [sic] Hun la seg på alle fire og tok av seg miniskjørtet. Under hadde hun ingenting. Vulvaen hennes så så innbydende ut, omkranset av helt svart hår, en virkelig gave. Jeg begynte å trenge inn i henne.»¹²² Beskrivelsen er pornografisk, i at fokuset er på visualitet, penetrasjon og ejakulasjon. Som Murielle Lucie Clément skriver i «Michel Houellebecq. Erotisme et pornographie»: «Ingen forførelse er nødvendig. Alt skjer uten et møte i den sosiale forstand, noe som vil innebære presentasjoner, et minstemål av konversasjon, kanskje et senere møte – alt sammen ting Michel ser på med skrekk. Kun et tilsynelatende mål gjenstår: den umiddelbare tilfredstilelsen.»¹²³

Alle Michels senere seksuelle møter følger samme mønster, ikke bare i at sexen er pornografisk, men også i at de seksuelle møtene finner sted innenfor senmoderne infrastruktur, turistresorter eller lignende uttrykk for det vi har kalt ikke-steder. Michel og Valérie har sex med en værelsespike på en cubansk hotellresort, i en bil med et par de møter på en swinger-klubb, på et spa med en dame de møter på et tog og så videre. Disse seksuelle

¹¹⁹ Houellebecq. *Plattform*, s. 220. «Dans un état d'excitation un peu irréaliste, nous établissions une plateforme programmatique pour le partage du monde.» *Plateforme*, s. 242.

¹²⁰ *Ibid.*, s. 238. «Je circulais donc dans la topographie rassurante des uniformes ; je me sentais un peu comme à Thoiry.» *Plateforme*, s. 261-262.

¹²¹ «This paradoxical order is nothing else than what Agamben (1998) has called “camp”, the space in which order and disorder, inside and outside, politics and bio-politics, or, in short, exception and the rule, become indiscernible.» Diken. «Houellebecq, or, the Carnival of Spite», s. 71.

¹²² Houellebecq. *Plattform*, s. 78. «Les gens passaient autour de nous, descendaient à leurs stations. Elle se mit à quatre pattes sur le sol, releva sa minijupe ; elle ne portait rien en dessous. Sa vulve était accueillante, entourée de poils très noirs, comme un cadeau ; je commençai à la pénétrer.» *Plateforme*, s. 86.

¹²³ Min oversettelse. Clément, Murielle Lucie. «Michel Houellebecq. Erotisme et pornographie», s. 99-115 i *Michel Houellebecq*. Leiden, The Netherlands: Brill, Rodopi, 2004: «Aucun effort de séduction n'est requis. Tout se passe sans rencontre au sens social, ce qui susciterait des présentations, un minimum de conversation, voire un rendez-vous ultérieur, toutes choses que Michel a en horreur. Seul but apparent : la satisfaction immédiate du plaisir.» S. 99-100.

møtene blir dermed konstellasjoner av et møte mellom dispositivene og det bloomifiserte mennesket. Resultatet er som vi har sett, pornografisk, men det er også en repetitiv, nevrotisk side ved disse seksuelle møtene, som på mange måter får sitt klimaks i terrorangrepet. I denne eskalerende og fikserte seksualiteten kan vi gjenkjenne bloom-strukturen: Etter hvert som produksjonen av nytelse og seksualitet blir stadig mer sentral for mennesket, blir den også stadig mer frakoblet dette mennesket selv. Når sex og nytelse underlegges skuespillsamfunnets tingliggjøring, blir det en funksjon innenfor det globaliserte systemet av kapitalsirkulasjon. Dermed blir det også noe fremmed for den som ser sin seksualitet speilet tilbake til seg selv fra reklameplakater, kvinnemagasiner og pornografi.

Denne bloomifiseringen av seksualiteten i *Plateforme* generelt og hos Michel spesielt, trenger en grundigere utlegning. En av de siste sexscenene før terrorangrepet setter en stopper for det hele, er i så måte talende. Valérie og Michel ligger på stranden tilknyttet Aphrodite-klubben, hvor Valérie begynner å runke Michel. Etter hvert tiltrekker de seg oppmerksomheten til noen andre som ligger på stranden: «Jeg visste ikke lenger hvor mange hender det var som omsluttet og kjærtegnet lemnet mitt; bruset fra brenningen var svært blidt.»¹²⁴ Kjønnnsorganets primære posisjon i sexakten tas her til sitt ekstreme og etter hvert som det kobles stadig mer på de andre sexturistene og de prostituerte klubben tilbyr, samt sexturismen som sådan, blir det nærmest autonomt. Det blir, som Tiqqun formulerer det, «the economy within us.»¹²⁵ Denne strukturen gjenkjenner vi fra klitoris-avstøpningen Michel blir konfrontert med, som vi diskuterte i kapittel 1, og vi finner den også igjen i flere andre sexscener.¹²⁶

¹²⁴ Houellebecq. *Plattform*, s. 275. «Je ne savais plus combien de mains ni de doigts enlaçaient et caressaient mon sexe ; le bruit du ressac était très doux.» *Plateforme*, s. 302.

¹²⁵ Tiqqun. *Theory of Bloom*, s. 30.

¹²⁶ Michels og Valéries besøk på en SM-bar er spennende i forbindelse med dette. Valérie er spesielt skeptisk til SM: «Aldri rører hud ved hud, aldri utveksles et kyss, en berøring, et kjærtegn. For meg er det akkurat det stikk motsatte av seksualitet.» Hvorpå Michel tenker: «Hun hadde rett, men jeg formoder at SM-tilhengerne selv opplevde det de holdt på med som erotikkens apoteose, som dens non plus ultra. Enhver innestengt i sin egen verden, helt prisgitt sine egne følelser som oppleves som unike [...]», s. 172. Selv om de begge uttrykker skepsis, kan man uten problemer hevde at de pornografiske beskrivelsene av Michel og Valérie, deres jag etter nye seksuelle opplevelser, bærer i seg noe av det samme. Se f.eks. s. 124: «Det kjentes som om jeg svevde ut i himmelrommet. Bare kjønnnsorganet mitt var levende [...]»

Kapitalistisk utopi

Disse pornografiske beskrivelsene er også, ifølge Victoria Best og Martin Crowley, en måte hvorpå Houellebecq konfronterer leserens og kulturens seksuelle problemer: «[H]e confronts his culture's widespread sexual dilemmas and anxieties via reference to the forms this culture habitually uses to represent those areas to itself.»¹²⁷ I Vesten (og resten av verden) er pornografi den desidert største representasjonsarenaen for seksualitet, og i *Plateforme* blir vi konfrontert med den samme representasjonen. Dette gjelder særlig midtpartiet av boken, «Advantage Concurrentiell». Michels og Valéries stadig eskalerende seksuelle eksperimenter er med andre ord en form for kollektiv fantasi, et uttrykk for en kulturell understrøm.

Dette leder oss til et annet poeng, som flere forskere har påpekt, blant andre Douglas Morrey:

[I]f we look a little closer, we might suggest that Michel and Valérie's relationship *never exists at all* except on the level of fantasy. In the first section of the novel, Michel is repeatedly characterised by his social and sexual incompetence, his almost total withdrawal from any sexual activity that cannot be paid for. [...] In this context, Michel's subsequent phone call to Valérie, and the passionate sex that ensues when he is barely through her front door, appear utterly fantastical, the relationship coming across as a pure dream of wish fulfilment.¹²⁸

At midtpartiet i boken – hvor Michel er en seksuell og monetær alfahann – kan forstås som en fantasi, er ikke uten betydning for vår analyse. Hvis dette er tilfellet, må vi også kunne konkludere med at terrorangrepet representerer en form for begjærsmessig understrøm i narrativet. Denne dødsdriften trenger ikke nødvendigvis å være Michels private fantasi, da det nettopp er kulturens seksuelle fantasier vi i hans narrativ blir presentert for.

På sin pakketur til Thailand leser Michel blant annet *Elle* og John Grishams krimthriller *Firmaets mann*, som omhandler en «Tom Cruise-type» som jobber 90 timer i uken for å utvide selskapets finansielle portefølje. Begge disse kulturelle uttrykkene finner vi spor av i «Advantage Concurrentiell», både i den voldsomme arbeidsmengden Valérie legger ned i *Nouvelles Frontières* og utviklingen av Aphrodite-plattformen, og Michels og Valéries status som vinnere på både det finansielle og det seksuelle markedet. *Plateforme* mimer estetikken til disse kioskromanene, og kommenterer også sin egen pornografiske stil når Michel, som et

¹²⁷ Best, Victoria og Crowley, Martin. *The New Pornographies: Explicit Sex in Recent French Fiction and Film*. Manchester University Press, 2007, s. 192.

¹²⁸ Morray, Douglas. «Michel Houellebecq and the International Sexual Economy», i *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*. Vol 1, nr 1 (2004), s. 10.

slags stikk til romanens lesere, runker «med stort alvor» til en av sexscenene i *Firmaets mann*.¹²⁹ Det er med andre ord ikke først og fremst Michels private fantasi vi her har å gjøre med – det er snarere den kulturelle fantasien som kommer til uttrykk i reklamer, TV-sendinger, motemagasiner og hollywoodske krimthrillere, altså slik vår kultur foretrekker å fremstille seksualitet for seg selv.

Dette henger dypt sammen med Michel som en bloom, det vil si en som opplever sine egne begjær og fantasier som noe fremmed, som økonomiens representanter inni seg selv. Når Michel skal komponere en fantasi, forestille seg en virkelighet hvor han har det godt, er det eneste han kan forestille seg en ytterligere tingliggjøring av seksualiteten. Hans fantasi følger kapitalismens logikk til punkt og prikke, hans begjær, hans fantasier, er en forbedret versjon av den nyliberale helten i *Firmaets mann*. For i motsetning til «Tom Cruise-typen» i *Firmaets mann* trenger ikke Michel jobbe 90 timer i uken, han utvider kapitalens domene ved sin blotte eksistens. Hans begjær arbeider for ham, han er en vandrende reklameplakat. Mer enn å være bærer av et virus, er han dette viruset selv, slik noen parasitter gradvis erstatter hjernen til verten, og dermed får verten til å hjelpe parasitten med reproduksjon. Denne strukturen minner som sagt om Sweets bruk av slacker-figuren, men har den forskjellen at bloom ikke er en motkulturell positur, det er en forandring i menneskets begjær- og handlingsmønstre, som på mange måter – blant annet fordi det også handler om liv, reproduksjon og sex – er ontologisk.

Igjen må vi minne om at bloomifiseringen innebærer at «the stranger is inside us», i betydningen at kapitalen begjærer sin egen reproduksjon så å si gjennom oss. Men denne fremmedheten innebærer også nettopp at «parasitten» ikke har tatt over hele hjernen. Et gjennomsosialisert individ vil ikke oppleve fremmedgjøring, for fremmedgjøring innebærer et skille. Så også med Michel. Gjennom hele sitt narrativ har han lagt for dagen det vi må kunne kalle en kapitalistisk utopi (eller kontra-utopi), en utopi som i narrativet kun finner sporadisk motstand og få motforestillinger.¹³⁰ Men når vi tar i betraktning at midtpartiet i romanen er et fantasi-narrativ fra Michels side – en Michel som fungerer som en node i økonomiens nettverk, et dispositiv i subjektsøkonomien, heller enn som en psykologisk romankarakter – må vi også kunne konkludere med at dette narrativet gjør motstand mot seg selv når det hele

¹²⁹ Houellebecq. *Plattform*, s. 82.

¹³⁰ Dette er en sannhet med modifikasjoner. Det er ikke vanskelig å lese mange av momentene i romanen som tilsynelatende fremstår som uproblematisk, som selvundergravende. Både arbeidsmengden til Valérie og Michels og Valéries eskalerende seksualitet bærer i seg en form for dødsdrift, som man kan se for seg får sin ende i terrorangrepet. Dette har vi her valgt å ikke fokusere på av plasshensyn.

ender med et terrorangrep som setter en stopper for det. Terrorangrepet er et uttrykk for en form for motstand Michel utøver mot sine egne fantasier, en bloomsk form for motstand som i sin selvdestruktivitet også angriper seg-selv-som-dispositiv.

Her ser vi også hva Agamben mener når han kaller det desubjektiverte individ for «dette Uregjerlige»:

Det er gjennom et kun tilsynelatende paradoks at den ufarlige borgeren i de postindustrielle demokratiene (bloom, som det så virkningsfullt er blitt foreslått å kalle ham) som punktlig utfører alt det man ber ham om å gjøre, og som lar sine daglige gjøremål og sin helse, sine atspredelser og forpliktelser, sitt kosthold og sine lyster like ned til de minste detaljer bli styrt og kontrollert av dispositivene, kanskje nettopp av denne grunn blir ansett av makten som en potensiell terrorist.¹³¹

Michels narrativ presenterer oss for en utopi som ligger i kulturens logikk, en logikk preget av «bare repetition, that is, repetition without difference or consequence.»¹³² Vi må forstå dette narrativet, ikke først og fremst som en fantasi det psykologiske tilfellet Michel drømmer seg bort i, men som en fantasi Michel-som-dispositiv re-presenterer for den kulturen han er et produkt av. Hans fantasi, hans begjær, er et tannhjul i maskineriet, og terrorangrepet som er rettet mot denne fantasien, og som på mirakuløst vis etterlater ham uten en skramme, er et uttrykk for et selvdestruktivt ressentiment, som i kraft av å rette seg mot Michels fantasi, også angriper den repetitive logikken narrativet har bygget opp gjennom romanen. Det er dette som er blooms paradoksale passivitet: Det faktum at han har overlatt alle begjær, handlinger og gester til å bli kontrollert, disiplinert og administrert av samfunnets dispositiver, og at disse dispositivene ikke klarer å produsere noen verdier, noe samhold eller identifikasjon hos bloom – kort sagt at de desubjektivere, ikke subjektivere ham – gjør at ham radikalt *tom*, og gjør dermed hans vilje-til-liv til en potensiell vilje-til-død. Dette vil vi komme tilbake til.

Michel har flere drømmer som fungerer som frempek mot både terrorangrepet og sexturismen som sådan, blant annet den nevnte drømmen om «araberjenten» på t-banen, og ikke minst drømmen om en sabelsvingende, turbankledd skikkelse som angripes av anleggsmaskiner: «Gravemaskinene løftet de kantete armene og kastet grabbene sine ned over mannen. Kroppen hans ble momentant flenses opp i sju, åtte stykker. Men hodet hans så fortsatt ut til å leve med djevlesk vitalitet, og et ondt smil ble ved med å kruse det skjeggete ansiktet

¹³¹ Agamben. «Hva er et dispositiv?», s. 224-225.

¹³² Diken. «Houellebecq, or, the Carnival of Spite», s. 63.

hans.»¹³³ Drømmen er en åpenbar henvisning til hvordan den oksidentale appropriasjonen av det orientalske territoriet og de orientalske kroppene, ikke bare er voldelig, men også potensielt kan møtes med vold. Den dikotomiske inndelingen drømmen legger for en dag, i en sivilisatorisk maskinlogikk og en vital, barbarisk logikk (det faktum at den «orientalske» mannen har sabel og turban, og omtales som «vital» og «djevlesk», viser at vi her har å gjøre med et urbilde på «den Andre»), faller lett inn i *Plateformes* lek med kolonialistiske og ny-imperialistiske troper. Scenen gir et tydelig bilde av kapitalismens og sivilisasjonens kastrering av den usiviliserte Andre – et bilde som virker noe parodisk i sin åpenbare, overdrevne og karikerte orientalisme.

Denne noe overtydelige inndelingen tilslører det faktum at anleggsmaskinenes opprivning av den sabelsvingende mannen speiler situasjonen Michel selv befinner seg i. Når han drømmer dette har han nettopp ankommet Bangkok, og befinner seg i en pille- og alkoholindusert døs, kun avbrutt av trafikkmaskinenes og skyskraperens kaotiske meningsløshet. Vi kan med andre ord tolke denne kastreringen av den usiviliserte Andre som et uttrykk for Michels egen følelse av å bli kastret av de utallige dispositivene han er omgitt av. Slik kan vi også tenke oss terrorangrepet, som utføres av den «usiviliserte Andre», egentlig på samme måte er et uttrykk for noe i Michel som gjør motstand.

Det er også et poeng at Michel selv er den som senere i romanen er med på å realisere (i hvert fall i narrativ form) denne drømmens maskinlogikk. Han befinner seg med andre ord på begge sider av drømmens dikotomi; både som eksportør av maskinlogikken, og som det desubjektiverte resultat av økonomiseringen eller administreringen av livet. I drømmen skiller en glassvegg ham fra denne vitalistiske urscenen, en vegg som reduserer ham til en passiv observatør til sin egen demontering. Scenen minner oss på mange måter om Tiqquns beskrivelse av hvordan bloom er tvunget til passivt å observere sin egen reduksjon til biopolitisk dispositiv:

Increasingly, the circle of situations in which we are forced to watch ourselves act, to contemplate the action of an ego in which we do not recognize ourselves, closes in and besieges us even in what bourgeois society still called our “innermost being.” The Other

¹³³ Houellebecq. *Plattform*, s. 37. «Les pelleteuses relevèrent leurs bras articulés et rabattirent avec ensemble leurs godets sur l’homme, tronçonnant aussitôt son corps en sept ou huit parties ; sa tête, cependant, semblait toujours animée d’une vitalité démoniaque, un sourire mauvais continuait à plisser son visage barbu.» *Plateforme*, s. 41.

possesses us; it is this dissociated body, a simple peripheral artifact in the hands of Biopower [...].¹³⁴

Ressentiment eller katarsis?

Terrorangrepet er i dette perspektivet et katarsisk øyeblikk for Michel, forstått slik at han her tar et ubevisst oppgjør med den repetitive verden av ikke-steder han har vært med på å konstruere, ikke bare gjennom sitt (narrative) begjær, men også gjennom sitt bidrag til Aphrodite-klubbens suksess. Bulent Diken derimot, ser denne volden, ikke som rensende, men som en voldelig reproduksjon av *status quo* preget av en selvdestruktiv bitterhet:

[T]he most visible leitmotifs in his novels are anger, *ressentiment* and spite, an explosive mixture that systematically evolves into a will to (self)destruction. [...] In this capacity Houellebecq offers an invaluable opportunity for diagnostic social theory to study how anger ceases to find political expression in our society and thus often turns into spite, that is, a willingness to harm oneself to be able to harm one's "enemy".¹³⁵

Diken, i likhet med mange andre Houellebecq-forskere, ser ingen forskjell på den volden som fungerer som en beskrivelse av sivilisatorisk forfall (Michel antar for eksempel at forstadsungdommens plyndring kun handler om en form for aggressivt konsum, og fratard dermed opptøyene all form for politisk kontekst), og den volden som både avslutter den narrative repetisjonen som preger *Plateforme*, og setter en stopper for den kapitalistiske utopien en slik kommersialisering av kropper og begjær er.

Ifølge Diken beskriver Houellebecq en verden hvor sinne, hat og sjalusi ikke finner noe utløp, og dermed blir til avmakt og impotens, som igjen blir til ressentiment.¹³⁶ I Houellebecqs romaner blir ressentiment, som i seg selv er en passiv følelse, til (selv)destruktivitet rettet mot alt og alle gjennom en reaktiv nihilisme: «As such, in Houellebecq, ressentiment ceases to remain a passive, powerless emotion but gains an astonishing potential for (fictive or real) violence.»¹³⁷ Diken ser med andre ord på både terrorangrepet, forsøket på å få Tisserand i *Extension du domaine de la lutte* til å begå et rasistisk mord og all annen anti-sosial vold hos Houellebecq, som et uttrykk for denne reaktive nihilismens ønske om å ødelegge alt rundt

¹³⁴ Tiqqun. *Theory of Bloom*, s. 29.

¹³⁵ Diken. «Houellebecq, or, the Carnival of Spite», s. 58.

¹³⁶ *Ibid.* s. 66.

¹³⁷ *Ibid.* s. 65.

seg, påføre omgivelsene den samme smerten som bæreren av ressentimentet kjenner. Det er ikke vanskelig å tenke seg Michel som en slik ressentimentets mann, også fordi terrorangrepet, som retter seg mot Aphrodite-klubben også etterlater Michel helt på bar bakke. Det krever en voldsomt reaktiv nihilisme å fantasere om sin egen fantasie ødeleggelse. Vi tolker som sagt dette i lys av Michels ønske om å avbryte den prosessen han selv er en eksportør av, heller enn som et psykologisk tilfelle av ressentiment, men det er ingen grunn til at det ene skal utelukke det andre.

Det er vanskelig å argumentere mot Dikens påstand om at vi i Houellebecqs bøker har med en reaktiv nihilisme å gjøre, en passiv vilje til ødeleggelse, når vi tar utgangspunkt i *Plateforme*. Mye fordi den antagonistiske volden, den volden som i narrativet har potensial til å bli en form for «guddommelig vold», for å bruke et benjaminsk uttrykk,¹³⁸ ikke etterfølges av noen avsløring, noe brudd, ingen apokalyptisk frelse – kun apati og fravær. I avslutningen på romanen, «Pattaya Beach», møter vi en Michel hvis kontakt med virkeligheten er totalt knust. Terroren har kuttet over den navlestrengen som forbandt ham med den globale økonomiens dispositiver. Igjen står en totalt tom mann, en mann som ikke lenger har noe begjær (ikke engang de thailandske prostituerte kan vekke hans libido) og som kun venter på å dø. Dette er bloom uten økonomien – et intenst fravær. Han har ingen opprinnelighet eller autentisitet å falle tilbake på, for alt han noensinne har ønsket, følt og tenkt, har vært regissert av TV-sendinger, markedsanalyser eller turistguider. Når koblingen til dispositivene er brutt, er det som gjenstår et tomt hylster: «Livet mitt var en tom form, og sånn skulle det helst fortsette.»¹³⁹

Hvorvidt dette bruddet er reelt, eller om det bare er en mann som innser at hans fantasier er uoppnåelige, er i denne konteksten mindre viktig, da konklusjonen likevel er den samme: Michels desubjektivisering når sin logiske konsekvens, nemlig total isolasjon og fravær av begjær etter annet enn en enkel død.

¹³⁸ I «Forsøk på en kritikk av volden» er «guddommelig vold» et noe mytisk (pun intended) begrep, men det vil ikke være for frekt å forstå det som det som avbryter den voldelige spiralen mellom den rettsetablerende og den rettskonserverende volden. Sett i lys av essayet «Kapitalismen som religion» som vi tidligere har vært innom, kan den guddommelige volden forstås som det som avslutter den uendelige, repetitive kultusen som kapitalismens frelsesløse religion er. Benjamin, Walter. «Forsøk på en kritikk av volden». Oversatt av Pål Norheim, s. 245-272 i *Skrifter i utvalg: Bind II*. Redaktør Arild Linneberg. Oslo: Vidarforlaget, 2014, s. 272.

¹³⁹ Houellebecq. *Plattform*, s. 313. «Ma vie était une forme vide, et il était préférable qu'elle le reste.» *Plateforme*, s. 348.

Jeds plutselige antagonisme

Epilogen i *La carte et le territoire* mimer dødslengselen i «Pattaya Beach», men fordi forholdet Jed har til romanens romlige konfigureringer, er mer komplekst, åpner det også opp for en lesning som peker ut over desubjektiviseringens utelukkende destruktive resultater i *Plateforme*. Som nevnt fremstår Jed som stoisk og nøytralt observerende person som ikke blir nevneverdig vippet av pinnen av at Olga forlater ham, eller at Houellebecq forsvinner ut av livet hans. For å forstå det plutselige voldelige utbruddet til Jed mot eutanasi-klinikkens leder må vi derfor forstå hva det er han her går til angrep på. Angrepet kan godt leses som en psykologisk reaksjon på farens selvmord, men dialogen som går forut for angrepet, peker på at det står i en bredere kontekst:

«Men hva er det du egentlig vil?» Den rolige fasaden sprakk mer og mer for hvert minutt som gikk. «Jeg sier jo at alt er i sin skjønneste orden!» [...] «Vi gjør ingenting som ikke er i overensstemmelse med sveitsisk lovgivning,» sa kvinnen, som ble mer og mer kjølig.¹⁴⁰

Kvinnens forsøk på å roe ned Jed med henvisning til lovgivning og tingenes vanlige gang har den totalt motsatte effekten. Det setter klinikken i sammenheng med de finansielle dispositivene som tar Olga fra ham, ensomheten han opplever på motorveiene, den faglige nedverdigelsen som er hans fars karriere i møte med markedets ønske om bygninger for turister, flytrafikkens forflatning av territoriet, de «unge gamle engelske» tradernes overtagelse av området hans besteforeldre har levd og bygget sitt hjem i, for å omgjøre det til museum for turister og så videre. Over alt møter han denne repetisjonen av status quo. En tingliggjørende repetisjon som omgjør stedene til dialektikk- og historieløse ikke-steder, hvor stadig nye turister, nye selvmordskandidater, nye sexkjøpere og ny finanskapital kan få sine behov tilfredsstilt.

Kvinnens appell til lovgivning, og hennes forsikring om at alt er ved det vanlige, kan ikke annet enn å fremstå grotesk i møte med Jed som nettopp har fått vite at hans far i dette øyeblikk er «mat for de brasilianske karpene i Zürichsee».¹⁴¹ At «alt er i sin skjønneste orden», kan ikke forstås som noe annet enn en vulgær fornærmelse når det rettes mot sønnen til en som har tatt livet sitt. Her er vi tilbake i det fraværet av motsetninger som kjennetegner

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 292. «Mais qu'est-ce que vous voulez, exactement ? » Son calme se fissurait de minute en minute. « Je vous dis que tout est en ordre ! [...] « Nous agissons en parfaite conformité avec la loi suisse, dit la femme, de plus en plus glaciale. » *La carte et le territoire*, s. 363.

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 292. «[...] servait à présent de nourriture aux carpes brésiliennes du Zürichsee.» *La carte et le territoire*, s. 364.

Hirst og Koons. Begjær og død, lidelse og nytelse, er kun deler av det samme, alle topologiske forskjeller i så vel territoriet som følelseslivet kan sammenfattes ved hjelp av det samme middelet: penger. Et selvmord er i dette perspektivet kun en gjentakelse av gårdsdagen, alt er alltid i skjønneste orden. I likhet med terrorangrepet i *Plateforme*, er Jeds voldsutbrudd en påminnelse om at denne forflatningen bærer i seg en potensiell voldelighet. Det er en bloomsk voldelighet i det at den i likhet med sin fiende er nihilistisk, tilsynelatende vilkårlig og plutselig – slik finansmarkedets svingninger fremstår som plutselige, voldsomme innhogg i Jeds liv.

Fornektelse av døden

Romanen bruker mye tid på å beskrive omgivelsene til eutanasi-klinikken, den romlige konfigureringen som er åsted for både Jeds voldelige utbrudd og farens død:

Dignitas [...] hadde lokalene sine i en hvit betongbygning, som utmerket seg med en gjennomført banal arkitektur, veldig Le Courbusier-aktig i stilen med en bjelke/søyle-konstruksjon som frigjorde fasaden, og med et totalt fravær av alt ornamentalt krimskrams; det var en bygning som var identisk med tusenvis av andre bygninger som sto rundt omkring mellom boligstrøk og næringsområder i verdens forsteder.¹⁴²

Og litt senere, når Jed faller i tanker om forholdet mellom *Dignitas*' eutanasi-virksomhet og *Babylon FKK Relax-Oases* bordellvirksomhet:

Han kunne imidlertid ikke forestille seg et maleri som kunne gi klart uttrykk for den økonomiske dynamikken mellom disse to foretakene, som lå bare noen titalls meter fra hverandre, langs det samme fortauet på denne pregløse, ganske triste gata som gikk langs jernbanelinjen i en forstad øst i Zürich.¹⁴³

Dignitas er med andre ord godt etablert som enda et av ikke-stedene Jed beveger seg gjennom i løpet av romanen. Angrepet på kvinnen blir dermed også et angrep på ikke-stedenes friksjonsløse overflate, deres pregløse arkitektur og den ensomheten som kjennetegner Jed i

¹⁴² *Ibid.*, s. 288-289. «*Dignitas* [...] avait son siège dans un immeuble de béton blanc, d'une irréprochable banalité, très Le Courbusier dans sa structure poutre-poteau qui libérait la façade et dans son absence de fioriture décorative, un immeuble identique en somme aux milliers d'immeubles de béton blanc qui composaient les banlieues semirésidentielles partout à la surface du globe.» *La carte et le territoire*, s. 359.

¹⁴³ *Ibid.*, s. 289. «Aucun tableau ne lui parassait capable d'exprimer clairement la différence de dynamisme économique entre ces deux entreprises, situées à quelques dizaines de mètres, sur le même trottoir d'une rue banale et plutôt triste qui longeait une voie ferrée dans la banlieue est de Zurich.» *La carte et le territoire*, s. 360.

møte med ikke-stedenes utelukkende vertikale forbindelser, hvor enhver mellommenneskelig relasjon underlegges det faktum at prosedyrene må følges. Den dialektikkløshet som kjennetegner disse stedene, og den evige repetisjonen de synes å inneholde, er det som blir angrepet og forsøkt brutt i Jeds antagonistiske utfall.

Dignitas plasserer seg helt sentralt i *La cartes* utforskning av den evige repetisjonen disse ikke-stedene er bærere av, enten det er restaurerte landsbygder som for alltid skal gjenta en arkitektur fra 1930, eller landsbyhoteller som ser seg tvunget til å selge autentisk fransk mat, det vil si det som var autentisk for 100 år siden, eller rasteplasser langs motorveiene som selger «franske oster» til turister som ikke har tid til å se hvor eller hvordan ostene produseres. Det som setter *Dignitas* i forbindelse med disse andre momentene i romanen, er nettopp Benjamins beskrivelse av kapitalismen som en frelsesløs kultus-religion, hvor omvendelsen, forgjengeligheten og døden, er erstattet av en evig repetisjon av de samme skyld-forøkende ritualene. Vår kulturs opphøyelse av ungdom og frykt for døden, som Houellebecq har brukt adskillig trykksverte på å beskrive før, særlig i *La possibilité d'une île*, er et uttrykk for denne fornektelsen av forgjengeligheten, for en frykt for *endelighet*.

Det er dette tingliggjøring i sin essens er; et forsøk på å gjøre noe som fyller en bestemt, kompleks og til tider flytende rolle i en like bestemt, kompleks og flytende kontekst, til en historieløs, ikke-relasjonell ting, en potensielt evigvarende ting, som i motsetning til alt annet aldri utsettes for tidens tann og naturens forråtnelse. Tingliggjøringen av den franske landsbygda, i Michelin-kartene eller i konserveringen av et gitt tidspunkts arkitektur og produksjonsforhold, henger tett sammen med tingliggjøringen av menneskets liv, død og reproduksjon som møter Jed i den anonyme gaten langs jernbanelinjen øst i Zürich. Farens selvmord står for Jed som enda en fornektelse av naturhistoriens utvikling – den organiske forråtnelsen og til slutt, en ond og kanskje smertefull død som venter alle vesener. Eutanasi er i denne konteksten ikke en vending mot døden, men en vending vekk fra den, det er en fornektelse av dødens realitet.

Vi minnes her på Walter Benjamins tanker om det «barokke landskapssvermeri» i *Det tyske sørgespils oprindelse*:

For det er ikke antitesen af historie og natur, men den totale sekularisering af det historiske i skabelsestilstanden, der har det sidste ord i barokkens verdensflugt. Som motsætning til

verdenskrønikens trøstesløse forløb optræder ikke evigheden, men derimod genoprettelsen av den paradisiske tidløshed. Historien vandrer ind på skuepladsen.¹⁴⁴

Slik Historien vandrer inn på skueplassen i de barokke sørgespillene, har Historien også blitt spatialisert i *La carte*, men den «paradisiske tidløshet» som dette innebærer, er nettopp en falsk paradisisk tilstand. Det er historiens oppløsning i rommets konstante gjentakelser. Det er historie som romantikkens «symbol», ikke som «allegori». Det vil si som en liksom-enhet som opphever den tilstanden av forfall og uskjønnhet som preger alle ting, ikke som den fragmentariske, ikke-enhetlige og forfallsrettede sannheten som allegorien ifølge Benjamin legger for dagen.¹⁴⁵ Her ser vi det dype forholdet mellom dialektikkløshet og historieløshet, og ikke-stedenes friksjonsløse overflater, som gir inntrykk av å heve seg over forfallet som kleber ved alle verdslige ting. Denne bevisstheten om alle tings forfall er noe Jed har kjent til siden han var fem år og tegnet blomster som han visste var «forutbestemt til å dø slik alt på Jorden selvfølgelig er det [...]».¹⁴⁶ Også disse tegningene skal en dag forvitre: «Jed hadde spart på alle heftene med tegningene fra denne perioden, og nå var alt sammen sakte men sikkert i ferd med å svinne hen [...], det kunne kanskje vare et par-tre hundre år til, alle ting og alle vesener har en bestemt levetid.»¹⁴⁷

Historiens reintroduksjon i territoriet

Dignitas' fornektelse av døden, og i forlengelse av det historien, blir av Jed møtt med en reintroduksjon av en form for dialektikk, eller i hvert fall av en motsetning med faktiske konsekvenser som bryter opp den evige repetisjonen, den «paradisiske tidløsheten» som disse ikke-stedene uttrykker. En skeptisk leser vil kanskje her bryte inn og hevde at Jeds angrep på kvinnen i eutanasi-klinikken, like lite som terrorangrepet i *Plateforme* representerer et faktisk brudd, og at vi dermed også her har med en reaktiv nihilisme å gjøre. Men selv om selve

¹⁴⁴ Benjamin, Walter. *Det tyske sørgespils oprindelse*. Oversatt til dansk av Sofie Kluge. København: Museum Tusulanums Forlag, 2014, s. 128.

¹⁴⁵ «Mens naturens transfigurerte åsyn i symbolet flygtigt åpenbarer sig med undergangens forklarelse i forløsningens lys, falder historiens *facies hippocratica* som et stivnet urlandskap betrakteren i øjnene i allegorien. Historien med al den utidighed, lidelse, forfejlethed, som den ejer fra begyndelsen af, præges i et åsyn – nej, i et dødningshoved.» *Ibid.*, s. 192.

¹⁴⁶ Houellebecq. *Kartet og terrenget*, s. 29.

¹⁴⁷ *Ibid.* s. 31. «De cette période Jed avait conservé ses cahiers, qui contenaient l'intégralité de ses dessins de l'époque, et tout cela mourait gentiment, sans hâte [...], cela pouvait durer deux ou trois siècles encore, les choses et les êtres ont une durée de vie.» *La carte et le territoire*, s. 35.

voldsutbruddet til Jed har noe uforpliktende og affektivt ved seg, får vi i epilogen innblikk i denne destruktivitetens positive motpol.

Etter at Jeds sosiale liv desidert er over, flytter han til besteforeldrenes hus i Creuse, hvor han etter hvert tilegner seg en tomt på sju tusen mål som han sperrer av med et høyt elektrisk gjerde. På denne tomten isolerer han seg i mange år, før han begynner på det som skal bli hans siste kunstprosjekt. Dette prosjektet består i å legge videoer av vegetasjon over videoer av industriprodukter, plastfigurer, datamaskiner og fotografier av alle de som har betydd noe for Jed. På den måten, og senere ved hjelp av syre for å fremskynde forråtnelsesprosessen, kan han med kameraet observere alle tings forfall, hvordan tingene liksom dukker opp fra vegetasjonen, før de synker ned i den igjen. De siste sidene i romanen brukes på å beskrive dette arbeidet, og vi kan her sitere romanens siste setninger, om ikke annet fordi de er så vakre:

Og vi gripes av en like trøstesløs følelse etter hvert som gjengivelsene av menneskene som hadde ledsaget Jed Martin i hans jordiske liv, forvitrer i vær og vind, for så å spalte seg og blåse bort i små remser, som i de siste videoene liksom er symbolet på den altomfattende tilintetgjørelsen av menneskeheten. De daler ned, og ser en stund ut til å kjempe før de blir kvalt av de vegetabiliske lagene som legger seg over dem. Så blir alt rolig, alt som er igjen, er gress som rører seg i vinden. Vegetasjonens triumf er total.¹⁴⁸

Det er ikke vanskelig å se dette i lys av det vi til nå har diskutert som ikke-stedenes fornektelse av naturhistoriens forfall, noe fortelleren av *La carte* også gjør. Jeds siste arbeid kan ifølge fortelleren betraktes som «en nostalgisk meditasjon over slutten på industrialderen i Europa, og mer generelt over det forgjengelige og forbigående ved all menneskelig virksomhet.»¹⁴⁹ Dette arbeidet er i så måte en reintroduksjon av naturhistoriens forfall, og i videre forstand av døden som en aktuell kategori for mennesket og menneskeheten.

At denne kunstneriske meditasjonen foregår i et stort inngjerdet område på den franske landsbygda, hvor Jed har latt naturen vokse vilt i flere år, er av avgjørende betydning. Heri ligger det antagonistiske i det som tilsynelatende er en tilbaketrekning til et hjem som står for

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 334. «Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches, superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total.» *La carte et le territoire*, s. 414.

¹⁴⁹ *Ibid.*, «[...] comme une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine.» *La carte et le territoire*, s. 414.

Jed som et nostalgisk bilde på en tapt fortid. For snarere enn nostalgi er den aggressive inngjerdingen av dette området en opposisjon til det ikke-stedet landsbyen etter hvert blir til når turistifiseringen går sin glade gang:

Og disse husene var nyoppussede, omkranset av blomster, og bygd med en tvangspreget respekt for Limousin-regionens tradisjonelle byggeskikker. Overalt i hovedgata var det butikktstillinger med regionale mat- og håndverksprodukter, på hundre meter kunne han telle tre kafeer som tilbød trådløst Internett til en lav pris. Man skulle tror man var på Koh Phi Phi eller i Saint-Paul-de-Vence snarere enn i en rustikk Creuse-landsby.¹⁵⁰

Markedets rekonfigurering av alt territorium i sitt bilde, forflatningen av all topologi og museumifiseringen av den franske landsbygda som følger, er nettopp hva Jed stenger ute med sitt strømgjerde. Han gjør et større område av et meget attraktivt turistmål utilgjengelig for denne prosessen som romanen har gitt oss så mange innblikk i. Heller enn denne konserveringen på turistenes premisser, lar Jed forfallet herje. Det er denne motsetningen mellom det dialektikkløse og døden som representerer det vi kan kalle den «bloomske dialektikken» i *Plateforme* og *La carte et le territoire* – en dialektikk som gjør både selve territoriet og selve mennesket til sin slagmark.

Det er nettopp i det at bloom passivt underlegges de historie- og dialektikkløse ikke-stedenes dispositiver, at potensialet for omvendingen ligger. Det er i den tomheten eller åpenheten som i desubjektiveringen avsløres som menneskets egentlig essens, at det ligger en potensiell nihilistisk vold:

*Bloom is masked Nothingness. That is why it would be absurd to celebrate his emergence in history as the advent of a particular human type: the man without qualities is not a certain quality of man, but on the contrary man as man, the final realization of the generic human essence, which is precisely the deprivation of any essence, is pure exposure and pure availability: worm.*¹⁵¹

Det er i denne rene utsattheten og «kommunikabiliteten» – det faktum at vi alltid er overgitt til hverandre gjennom våre gester handlinger og ord, samt til våre omgivelser og til døden – at det Agamben kaller «begynnelsen så vel som forsvinningspunktet for enhver politikk»,

¹⁵⁰ *Ibid.*, s. 322. «Et ces maisons étaient pimpantes, fleuries, bâties dans un respect maniaque de l'habitat traditionnel limousin. Partout dans la rue principale s'ouvraient les devantures de magasins de produits régionaux, d'artisanat d'art, en cent mètres il compta trois cafés proposant des connexions Internet à bas prix. On se serait cru à Koh Phi Phi, ou à Saint-Paul-de-Vence, bien plus que dans un village rural de Creuse.» *La carte et le territoire*, s. 398.

¹⁵¹ Tiqqun. *Theory of Bloom*, s. 33.

kommer til syne.¹⁵² Vi må forstå dette som avslutningen på politikk-som-administrasjon som kjennetegner biopolitikken i Agambens støpning, og introduksjonen av et sammenfall mellom politikk og essens, det vil si et brudd med det skillet som kirkefedrene opprettet mellom Guds essens og hans *oikonomia*.

Livet, eller det som kan dø

I sin utpreget polemiske stil skriver Tiqqun:

On the contrary, the contemporary form of domination is essentially *productive*. On the one hand, it governs all the *manifestations* of our existence—the Spectacle; on the other, it manages the *conditions* of our existence—Biopower.

The Spectacle is the power that insists you speak, that insists you be *someone*.

Biopower is benevolent power, full of a shepherd's concern for his sheep, the power that desires the salvation of its subjects, the power that *wants you to live*.¹⁵³

Mot dette kravet, som både i *Plateforme* og i *La carte* fremstår som et krav om en konstant, gjentagende fornektelse av historien og forfallets realiteter, som en falsk «paradisisk tidløshet», setter bloom opp døden. Mot Aphrodite-klubbens tingliggjøring av seksualiteten, og i forlengelsen av den liv og reproduksjon, engasjerer bloom en vitalistisk og barbarisk død. Mot turismens tingliggjøring av territoriet setter bloom inn naturens forråtnelse, død og forfall. I dette prismet blir det tydelig at det ikke er tilfeldig at Jeds kunstneriske meditasjon over alle tings forgjengelighet følger hans antagonistiske utfall, slik det heller ikke er tilfeldig at døden er det eneste som gjenstår for Michel etter terrorangrepet i *Plateforme*. Dette må ikke forstås utelukkende som en antitese, men også som et direkte resultat av de biopolitiske dispositivene og deres livskrav. Som vi ser, særlig hos Michel, er hans begjær utelukkende formet av disse dispositivene, og når han bryter kontakten med dem, er det kun døden som gjenstår. Det er med andre ord her snakk om en årsakssammenheng vel så mye som en motsetning, eller en motreaksjon.

Hvis det i denne viljen-til-død finnes en reaktiv nihilisme, slik Diken korrekt påpeker, og slik Tiqqun også påpeker når de viser til skoleskytinger som destruktive symptomer på en

¹⁵² Agamben. «Hva er et dispositiv?», s. 225.

¹⁵³ *Ibid.*, s. 28.

bloomske nihilisme,¹⁵⁴ finnes det også en vilje-til-liv – det finnes et potensial i den tomheten som er bloom. Det er denne paradoksale formelen vår bloomske lesning av Houellebecq legger for dagen: *Reintroduksjonen av død er egentlig en reintroduksjon av livet*, slik det defineres av Foucault som det som evner å gjøre feil, det vil si det relasjonelle, alltid forfallende, alltid døende livet som er henkastet, utsatt og hengitt til omgivelsenes vold. Det vi møter i disse voldelige utbruddene i *Plateforme* og *La carte* er livet som det som ikke kan foreviges, det som er utsatt for død. Bloom, som er resultatet av skuespillets insistering på at man skal være noen, og biopolitikkens insistering på liv, er den karakteren som på grunn av sin totale tomhet reintroduserer døden som en mulighet i politikken.

Både *Plateforme* og *La carte* viser hvordan denne re-historiseringen også innebærer en antagonistisk holdning til kapitalens tingliggjøring av territoriet. Om den «paradisiske tidløshet» Houellebecqs karakterer lever i, er et resultat av en falsk historisering av omgivelsene, slik den franske landsbygda fremstilles som et museum for en utdødd livsstil som kun fungerer som et sted for nostalgisk konsum, bryter Jed opp denne paradisiske tilstanden gjennom en re-historisering av naturen. Jed gjør terrenget til et sted hvor ting *skjer*, hvor livsformer dør og livsformer fødes, hvor fremskrittets friksjonsløse gjentakelser er erstattet av naturhistoriens motsetningsfulle bevegelser.

Konklusjon

Dette motivet – som også finnes i Houellebecqs andre romaner, fra *La possibilité d'une île* til den nyeste utgivelsen *Serotonin* – denne aggressive, nihilistiske voldeligheten mot de friksjonsløse ikke-stedene og den påfølgende reintroduksjonen av historien og en slags dialektikk, som vår lesning her har påvist, er i likhet med Michels fantasier først og fremst et uttrykk for en understrøm i kulturen. En understrøm vi blant annet kan se i de store urbane opptøyene som har preget Europa de siste tiårene, fra Exarchia i Athen til de Gule Vestene i Paris: En anonym, svartkledd masse uten vilje til å formulere politiske krav annet enn ved å negere det bestående i form av en tilsynelatende planløs ødeleggelse av butikker, biler eller banker. Det er ikke bare en negasjon av skuespillets insistering på at man skal være *noen*, eller biopolitikkens insistering på det produktive livet, det er også et angrep på de romlige

¹⁵⁴ *Ibid.* s. 121-123.

manifestasjonene av denne tingliggjøringen.¹⁵⁵ Denne bloomske, nihilistiske politikkers effektivitet sier vi her ingenting om, annet enn at den gjør seg gjeldende, at den *eksisterer* som en begjærsmessig understrøm i de vestlige samfunn så vel som i disse romanene.

Om de urbane opptøyene viser frem denne politikkers destruktive sider, finner vi i Jeds antagonistiske inngjerding og re-appropriering av territoriet kanskje dens konstruktive side. Jeds ensomme kunstprosjekt kan i seg selv knapt forstås som en politisk handling – i betydningen polis, det som har med byen og fellesskapet å gjøre – men det peker likevel mot et annet forhold til terrenget, hvor det nettopp er dette terrenget som legger grunnlaget for livsformene, og ikke den internasjonale kapitalen som produserer terrenget. Hvordan ser en slik politikk konkret ut, en politikk som snarere enn å oppheve både rommet og historien i en repetitiv «paradisisk tidløshet», åpner seg for både rommets og historiens både ødeleggende og konstruktive forandringer – kort sagt for livet?

Et ansporende eksempel å se til i dette henseende, som bærer i seg både Jeds antagonisme og hans re-introduksjon av naturhistorien, er kampen som er blitt ført i Notre-Dame-des-Landes mot byggingen av Aéroport du Grand Ouest, som var planlagt å øke antall reisende til denne regionen med 6 millioner i året.¹⁵⁶ Det planlagte prosjektet, som ville ført med seg enorme inntekter til regionen i form av turisme, ble kansellert i 2018, etter å ha vært planlagt siden 1965. Området flyplassen skulle bygges på, har siden 2008 vært okkupert av såkalte «zadister», en blanding av lokale bønder, naturvernere, anarkister og andre aktivister, som har motsatt seg ethvert forsøk på å fjerne dem med alle midler, voldelige, parlamentariske og juridiske. Samtidig som de har «inngjerdet» dette området og gjort det utilgjengelig for turismen og «dens verden», har de eksperimentert med en annen måte å forholde seg til terrenget på, ved å la dette sumplandskapet bestemme forutsetningene for hva de kan dyrke og hvordan de kan gjøre det, og i forlengelse er det terrenget som har bestemt okkupantenes livsform.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Et godt eksempel på dette er 1. mai i Paris i 2018, hvor en svartkledd masse på flere hundre mennesker blant annet ødelagte en McDonalds, en ødeleggelse som ikke ble fulgt opp av noen politiske krav eller andre former for politikk over hodet. Kun denne anonyme destruksjonen: McNicoll, Tracy. «Hundreds arrested at Paris May Day march marred by violence», i *france24.com*: <https://www.france24.com/en/20180501-france-paris-may-day-march-marred-violence-labour-unrest-protest> (11.05.19).

¹⁵⁶ Ukjent forfatter. «New Notre-Dame-Des-Landes Airport» i *Airport Technology*. <https://www.airport-technology.com/projects/newnantes/> (13.05.19).

¹⁵⁷ Ukjent forfatter. «Brief chronology about the struggle in Notre-Dame-des-Landes», på *Mauvaisetroupe.org* <https://mauvaisetroupe.org/spip.php?article144> (13.05.19).

Det romlige perspektivet i Houellebecqs romaner undergraver påstandene om hans kyniske nihilisme, om at hans romaner kun evner å utvikle en destruktiv, ressentimentsfull forakt for sine omgivelser. For selv om både *Plateforme* og *La carte et le territoire* uttrykker dette ressentimentet, bærer de i seg denne dialektikken, denne motstanden og viljen-til-liv. Romanene viser hvordan denne verdens ikke-steder, dens desubjektiverende dispositive, i sin iver etter å lamme, disiplinere og administrere, samtidig – ambivalent og potensielt destruktivt – bereder grunnen for det kommende fellesskap.

5. Avslutning

Disse avsluttende bemerkningene må betraktes som ansporende utganger fra romanene vi har analysert, ikke som iboende trekk ved romanene selv. Som en øvelse i ikke å avslutte lesningen ved bokens slutt, eller en påminnelse om at litteraturens tilknytning til verden ofte beror på tolkningen av den. I en hermeneutisk disiplin som litteraturvitenskap er det i disse møtene – disse konstellasjonene – at sannheten om teksten kommer til syne. Ikke som en helhet, et fullført og avsluttet hele, men som noe relasjonelt. Forhåpentligvis har vi her oppnådd noe som ligner en gjensidig befruktning av teori, kulturkritikk og romanverk. I møte med Houellebecqs forfatterskap har mange forsøkt å konkludere med at han er reaksjonær, konservativ, stalinist eller en anti-sivilisatorisk dystopiker. Denne oppgaven har ikke forsøkt på noe av dette, snarere har vi forsøkt å si noe om de to romanverkene i relasjon til andre tekster, samt andre impulser og bevegelser i kulturen.

Vi har vist at den houellebecqske person – kanskje tydeligst i tilfellet Michel – ikke er en perifer randsonenfigur, men et uttrykk for underliggende strøm i kulturen. Han er ikke en taper som ikke er godt nok integrert, snarere er han *alt for godt integrert*. Hans posisjon er ikke marginal, men sentral. Han er kastet ut i et samfunn som ikke makter å produsere noe annet i ham enn forakt og fremmedgjøring. Han beveger seg som en turist i verden. Men i motsetning til den glade turist som lar seg sjarmere av interessante syn («spectacle»), skal han ikke vende hjem med et kamera fullt av minner, for hvor han enn vender seg, ser han bare gjentakelser av disse synene, disse ikke-stedene.

Som en bloom er han hjemløs, ikke bare i emosjonell, men også i metafysisk forstand, og slik avsløres han også som grunnleggende, metafysisk *tom*. Dispositivene han omgir seg med leder ikke til selverkjennelse, men etter hvert som de strammer grepet, og han blir stadig tommere og tommere, ledes han til en ny form for selverkjennelse, nemlig å se seg selv som tom, eller åpen. Denne åpenheten bereder grunnen for en annen form for agens som ikke knytter seg til noe bestemt dispositiv eller noen bestemt identitet. Det er denne «omvendelsen» vi har kalt den bloomske dialektikk, og som vi har sett komme til overflaten i blooms konfrontasjon med ikke-stedene han omgir seg med. Dette innebærer ikke bare en omvendelse i den houellebecqske persons forhold til seg selv, men også til sine omgivelser. I denne eksiltilværelsen ligger muligheten for en ny form for fellesskap, en ny form for organisering av territoriet.

Litteraturliste

- Agamben, Giorgio. «Hva er et dispositiv?» Oversatt av Margareth Hagen, s. 213-225 i *Agora* nr. 4 (2008).
- Agamben, Giorgio. *Fellesskapet som skal komme*. Oversatt av Espen Grønlie. Moss: H//O//F, 2017.
- Agamben, Giorgio. *Midler uten mål. Notater om politikk*. Oversatt av Kristin Gjerpe. Oslo: Cappelen Damm, 2008.
- Augé, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Oversatt av John Howe. London: Verso Books, 1995.
- Benjamin, Walter. *Det tyske sørgespils oprindelse*. Oversatt til dansk av Sofie Kluge. København: Museum Tusulanums Forlag, 2014.
- Benjamin, Walter. *Skrifter i utvalg: Bind I*, Redaktør Arild Linneberg. Oslo: Vidarforlaget, 2014.
- Benjamin, Walter. *Skrifter i utvalg: Bind II*. Redaktør Arild Linneberg. Oslo: Vidarforlaget, 2014.
- Best, Victoria og Crowley, Martin. *The New Pornographies: Explicit Sex in Recent French Fiction and Film*. Manchester University Press, 2007.
- Betty, Louis. *Without God: Michel Houellebecq and Materialist Horror*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2016.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. «The new spirit of capitalism», s. 161-188, i *International Journal of Politics, Culture, and Society*. Vol. 18, nr. 3-4 (2005).
- Clément, Murielle Lucie. "Michel Houellebecq. Erotisme et pornographie", s. 99-115 i *Michel Houellebecq*. Leiden, The Netherlands: Brill, Rodopi, 2004.
- Debord, Guy. *Skuespillsamfunnet*. Oversatt av News from NowHere. Bergen og Oslo: Gasspedal og News from NowHere, 2009.
- Diken, Bülent. «Houellebecq, or, the Carnival of Spite», s. 57-73 i *Journal for Cultural Research*, Vol. 11, nr 1 (2007).
- Dion, Robert og Haghebaert, Élisabeth. «Le Cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires», s. 509-524 i *French Studies* Vol. 55, nr. 4 (2001).
- Duffy, Larry. «Networks of Good and Evil: Michel Houellebecq's Fictional Infrastructures», s. 211-225 i *Australian Journal of French Studies*. Vol. 49, nr. 3 (2012).
- Foucault, Michel. «The Subject and Power», s. 777-95 i *Critical Inquiry*. Vol. 8, nr. 4 (1982).
- Foucault, Michel. «The Confession of the Flesh», s. 194–228 i *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, Oversatt av Colin Gordon. Brighton: Harvester, 1980.

- Foucault, Michel. «Life: Experience and Science». Oversatt av Robert Hurley, s. 465-78 i *The Essential works of Michel Foucault, vol. 2: Aesthetics, Method, and Epistemology*. Redaktør James D. Faubion. London: Allen Lane, The Penguin Press, 1998.
- Foucault, Michel. *Society must be defended*. Oversatt av David Macey. New York: Picador, 2003.
- Grass, Delphine. «Domesticating Hierarchies, Eugenic Hygiene and Exclusion Zones: The Dogs and Clones of Houellebecq's La Possibilité D'une île», s. 127-140 i *L'Esprit Créateur*. Vol. 52, nr. 2 (2012).
- Houellebecq, Michel. *Extension du domaine de la lutte*. Paris: Edition Maurice Nadeau, 1994.
- Houellebecq, Michel. *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion, 1998.
- Houellebecq, Michel. *Lanzarote*. Paris: Flammarion, 2000.
- Houellebecq, Michel. *Plateforme*. Paris: Éditions Flammarion, 2001.
- Houellebecq, Michel. *La possibilité d'une île*. Paris: Fayard, 2005.
- Houellebecq, Michel. *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion, 2010.
- Houellebecq, Michel. *Soumission*. Paris: Flammarion, 2015.
- Houellebecq, Michel. *Serotonin*. Paris: Flammarion, 2019.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oversatt av Donald Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- Marx, Karl. *Kapitalen. Første bok: Kapitalens produksjonsprosess*. Oversatt av Erling Kielland og Stein Rafoss. Oslo: Oktober Forlag, 1983.
- Morrey, Douglas. «Michel Houellebecq and the International Sexual Economy», i *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*. Vol 1, nr 1 (2004).
- Morrey, Douglas. *Michel Houellebecq: Humanity and its Aftermath*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- Ní, Aedín. «Tourist Traps Confounding Expectations in Michel Houellebecq's Plateforme», s. 73-90 i *French Cultural Studies* vol. 16, nr. 1 (2005).
- O'Beirne, Emer. «Navigating "Non-Lieux" in Contemporary Fiction: Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz, and Augé», s. 388-401 i *The Modern Language Review*, Vol. 101, Nr. 2 (2006).
- Pearce, Isha Tracy. *Sur le terrain: The Spatial Impact of Post-Fordism in the Works of Michel Houellebecq, Marie NDiaye, and Michael Haneke*. Ph.D.-avhandling ved University of Nottingham, 2018.
- Sweeney, Carole. «“And Yet Some Free Time Remains. . . .”: Post-Fordism and Writing in Michel Houellebecq's *Whatever*», s. 41-56 i *Journal of Modern Literature*, Vol. 33, no. 4 (2010).

Sweet, David Lehardy. «Absentminded Prolepsis: Global Slackers before the Age of Terror in Alex Garland's "The Beach" and Michel Houellebecq's "Plateforme".» S. 158-76 i *Comparative Literature* 59, nr. 2 (2007).

Tiqqun. *Introduction to Civil War*. Oversatt av Alexander R. Galloway og Jason E. Smith. Cambridge: Semiotext(e), 2010.

Tiqqun. *Theory of Bloom*. Oversatt av Robert Hurley. London: LBC Books, 2012.

Williams, Russel James. *Pathos, poetry and narrative perspective in Michel Houellebecq's fiction*. Ph.D.-avhandling ved University of London Institute in Paris, 2015.