

# Hat og forakt i det tjudeførste hundreåret

Ei undersøking av raseriet i Abo Rasuls

*Skandinavisk Misanthropi*



Morten Mellesdal Petterteig

Masteroppgåve i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Våren 2023

## Forord

Då medstudentane mine for eit par månader sidan begynte å snakke om kva dei skulle skrive i forordet sitt, var det mykje fokus på kven dei ville takke. Den tanken var ikkje eg med på. Det er trass alt *eg* som har skrive denne oppgåva. Med tanke på tematikken til oppgåva vurderte eg ei stund heller å forbanne dei som irriterer meg enn å takke dei som har støtta meg. Men etter å ha tenkt meg litt om så innser eg at eg ikkje har gjort dette åleine. Ein takk er på sin plass.

Først og fremst vil eg takke masterforumet for lure tips og gode innspel. Forum har vore ein god arena for faglege diskusjonar så vel som ein sosial møteplass med gode stunder.

I utviding av dette vil eg takke miljøet på lesesalen, som har gjort skriveprosessen overkommeleg. Pausane med dykk har vore oppløftande og distraherande, både på ein god måte og på ein mindre god måte.

Eg vil òg takke Askøy Vidaregåande Skule for å ha meg som vikar det siste året. Undervisningstimane der har latt meg tenke på andre ting enn oppgåva, og eg har fått drive med det eg eigentleg utdannar meg til å gjere, nemleg lære unge menneske om norsk språk og litteratur. Det å ha ei lønning å sjå fram til har sjølv sagt òg vore flott.

Vidare vil eg takke homososialitetssosietetet. I ei tid som dette har det vore ekstra viktig for oss å halde saman. Dette vennskapet hadde eg ikkje vore forutan, og eg håpar det ikkje tek slutt med det første.

Eg kan ikkje med godt samvit levere denne oppgåva utan å takke Anja, min kjærast og sambuar. Etter at vi flytta saman blei skrivearbeidet fleire tonn lettare. Eg vil takke deg for støtta og gler meg til ei tid framover der vi ikkje har kvar vår oppgåve hengande over oss.

Aller sist vil eg takke min gode venn og mentor, Anders Gullestad, som har rettleia denne oppgåva. Om han ikkje hadde investert tida og energien sin i dette prosjektet så hadde eg aldri komme i mål. Takk for gode samtalar på kontoret.

# Innholdsliste

<b>Kapittel 1: Introduksjon til prosjektet .....</b>	<b>1</b>
1.1 <i>Problemstilling og framgangsmåte .....</i>	<i>1</i>
1.2 <i>Skandinavisk Misanropi i korte trekk.....</i>	<i>2</i>
1.3 <i>Trilogiens kontekst .....</i>	<i>4</i>
1.4 <i>Resepsjon.....</i>	<i>4</i>
1.5 <i>Tidlegare forskning .....</i>	<i>8</i>
1.6 <i>Raseriomgrepet .....</i>	<i>9</i>
<b>Kapittel 2: Raseri.....</b>	<b>11</b>
2.1 <i>Raseri - kva det er .....</i>	<i>11</i>
2.2 <i>Peter Sloterdijk.....</i>	<i>14</i>
2.3 <i>Rage and Time.....</i>	<i>16</i>
2.4 <i>Det økonomiske raseriet.....</i>	<i>18</i>
2.5 <i>Resepsjonen av Rage and Time .....</i>	<i>23</i>
<b>Kapittel 3: The Cocka Hola Company .....</b>	<b>26</b>
3.1 <i>Introduksjon til romanen.....</i>	<i>26</i>
3.1.1 <i>Handlinga .....</i>	<i>26</i>
3.1.2 <i>Forteljaren .....</i>	<i>27</i>
3.2 <i>Simpel.....</i>	<i>28</i>
3.2.1 <i>Lonyl .....</i>	<i>33</i>
3.3 <i>Desirevolution – raseriprojektet.....</i>	<i>34</i>
3.4 <i>Simpel sine fiendar – Berlitz sitt raseriprojekt .....</i>	<i>40</i>
3.5 <i>Eit mislykka raseriprojekt.....</i>	<i>43</i>

<b>Kapittel 4: Macht und Rebel .....</b>	<b>45</b>
4.1 <i>Introduksjon til romanen</i> .....	45
4.1.1 Handlinga .....	45
4.1.2 Forteljaren .....	46
4.2 <i>Rebel</i> .....	48
4.2.1 Rebel går frå passivitet til aktivitet.....	50
4.3 <i>Macht</i> .....	55
4.4 <i>Feiten og PUSH</i> .....	57
4.5 <i>Macht og Rebel</i> .....	60
<b>Kapittel 5: Unfun .....</b>	<b>63</b>
5.1 <i>Introduksjon til romanen</i> .....	63
5.1.1 Handlinga .....	63
5.1.2 Forteljaren .....	64
5.2 <i>Lucy</i> .....	66
5.3 <i>Slaktus</i> .....	70
5.4 <i>Deathbox</i> .....	75
5.5 <i>Lucy sitt samanbrot</i> .....	79
5.6 <i>Lucy – Slasher eller Final Girl?</i> .....	82
<b>Kapittel 6: Avsluttande refleksjonar .....</b>	<b>86</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>90</b>
<b>Samandrag .....</b>	<b>93</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>94</b>
<b>Profesjonsrelevans.....</b>	<b>95</b>

# Kapittel 1: Introduksjon til prosjektet

## 1.1 Problemstilling og framgangsmåte

Så lenge vi har hatt litteratur, har raseri vore eit vanleg motiv i den vestlege litterære tradisjonen. Hemn, vreide, vald og sinne har vore sentrale delar av dei største forteljingane frå antikken til i dag, både i religiøse forteljingar, klassiske bøker, gamle segn og myter og i både store og små filmar. Raseriet sin sjølvsgde posisjon i fiksjonen vitnar om at det er ei universell kjensle, ei kjensle som er ein del av det å vere menneske. Raseriet er òg ei sentral kjensle i politikken. Kongar har blitt avretta, republikkar har vakse og forsvunne, menneskegrupper har blitt forsøkt utrydda og eit utal krigar har blitt kjempa. I alt dette har raseriet delar av skulda. Eit nyleg døme på raseriet si politiske kraft er angrepet på Capitol Hill i 2021. Tusenvis av Donald Trump sine følgjarar storma kongressbygningen fordi dei meinte resultatet av presidentvalet i 2020 ikkje var legitimt. Dei meinte at Demokratane hadde juksa og at Trump var den rette vinnaren av valet. Hendinga er det klaraste dømet på politisk raseri i dette tiåret. Relevansen av å studere raseri kan ikkje bli tydelegare enn dette. Difor er raseri temaet for denne oppgåva.

Den då ukjente forfattaren Abo Rasul debuterte i 2001 med *The Cocka Hola Company*, den første romanen i trilogien *Skandinavisk Misanropi*.<sup>1</sup> Boka tematiserer den repressive toleransen i det skandinaviske samfunnet, altså at uansett kva ein gjer eller seier vil bli akseptert og tolerert av storsamfunnet.<sup>2</sup> Den er både ein kommentar, og eit døme på, at kunst ikkje lenger kan gjere motstand utan å bli tatt inn i varmen av det som den forsøker å kritisere. Allereie året etter kom den andre romanen i serien, *Macht und Rebel*, som byggjer vidare på poenga til forgjengaren<sup>3</sup>. Mellom dei to utgivingane blei pseudonymet avslørt og det kom fram at det var Matias Faldbakken, biletkunstnar og son til forfattar Knut Faldbakken, som stod bak Rasul-namnet. At bøkene var skriva av ein som levde av å drive med kunst gav diskusjonen kring romanane ei ny djupne. «Er dette litteratur eller konseptkunst?» er eit døme på spørsmål som oppstod i det kritiske kjølvatnet av romanutgivingane. Etter seks år og to utgivingar under eige namn kom den siste boka i trilogien, *Unfun*, i 2008.

---

<sup>1</sup> Eg kjem til å nytte forkortinga *TCHC* av praktiske omsyn.

<sup>2</sup> Repressiv toleranse er eit omgrep lansert av Herbert Marcuse i eit essay kalla “Repressive Tolerance”, utgitt i 1965. Gullestad (2002) skriv meir om dette i si analyse av opprøret i *Macht und Rebel*.

<sup>3</sup> Framover korta ned til *MuR*.

Dei nemnde metalitterære problemstillingane er ikkje heilt uinteressante for denne oppgåva, og er ikkje å kome utanom om ein vil danne seg eit heilskapleg bilete av Abo Rasul og Skandinavisk Misanthropi.<sup>4</sup> Eg tar likevel i denne oppgåva utgangspunkt i at romantrilogien er fullverdig litteratur og vil halde meg til litteraturkritikk og litteraturvitskap i arbeidet mitt. Det er likevel ikkje uproblematisk å lese trilogien som ei rekke vanlege romanar. Faldbakken sjølv seier: «På det litterære feltet hadde jeg som sagt forhåpninger om å få omsatt ideene mine på en ny måte. For et annet og mer generelt publikum» (Faldbakken, 2001, s.12). Dette med idear er ein gjengangar i Faldbakken sitt kunstnarsskap generelt, og forfattarskap spesielt. Det blir difor naudsynt å ha i bakhovudet at i tillegg til å være «rein litteratur» så er *Skandinavisk Misanthropi* ein farkost for ein eller fleire idear. Med dette i tankane er det lettare å akseptere passasjar med tilsynelatande låg litterær kvalitet og karakterar av papp som ikkje har djupne.<sup>5</sup> Bøkene er først og fremst ideromanar.

Den litterære forskinga på Matias Faldbakken er enn så lenge ikkje så omfattande, då forfattarskapet er både pågåande og relativt nytt. Denne oppgåva vil då vere eit bidrag til det forhåpentlegvis veksande forskingsfeltet. Eg vil i den følgjande oppgåva ta føre meg eit omgrep som eg meiner opptre tydeleg gjennom heile romantrilogien, nemleg raseri. Raseriet er over alt i *Skandinavisk Misanthropi*, og ved å studere raseri som omgrep kan ein betre forstå kva det er som motiverer romankarakterane og prosjekta deira. Oppgåva si hovudproblemstilling er: Korleis kan omgrepet «raseri» vere med å betre vår forståing av ideane som blir utforska i *Skandinavisk Misanthropi*? Dette opnar for ei rekke mindre spørsmål. Korleis artar raseriet seg i trilogien? Kva idear om raseri og liknande kjensler blir utvikla og utforska i dei tre bøkene, og korleis skil dei seg frå kvarandre? Er raseriet i trilogien representativt for ein større trend i romanane si samtid?

## 1.2 Skandinavisk Misanthropi i korte trekk

*Skandinavisk Misanthropi* består av tre romanar frå høvesvis 2001, 2002 og 2008 som er knytt saman i tematikk og undertittel, men ikkje i handling og persongalleri. Den første av dei tre, *TCHC*, handlar om konsernet Desirevolution, som driv med ulike samfunnsundergravande prosjekt finansiert av konsernet sitt eige pornografistudio. Hjernen bak konsernet, Simpel, er

---

<sup>4</sup> Det har blitt skrive ei rekke artiklar og avhandlingar om denne tematikken, mellom anna Malvik (2013) og Larsen (2005).

<sup>5</sup> Eirik Vassenden skriv om *TCHC* at «Alle romanpersonene, foruten én, er flate som papirark; de er stort sett konsept- eller idéfigurer som hver iscenesetter ett (eller flere) prosjekter...» (Vassenden, 2004, s.126). Dette gjeld òg karakterar i dei neste to bøkene i trilogien.

romanen sin hovudperson og den vi følgjer tettast. Det verste han veit er toleranse og aksept. Romanen skildrar det daglege arbeidet i konsernet, fram til det heile eskalerer i ein av Sempel sine større aksjonar. Som konsekvens for aksjonen blir han arrestert, og når det viser seg at heile konsernet står i fare finn han ut at han vil gjere eit siste stunt, direkte på TV. Sempel forventar å bli møtt med forakt og avsky, men publikum jublar og applauderer. Sempel sine forsøk på å gjere seg upopulær blir svært populære og her sluttar romanen.

Den andre romanen, *MuR*, handlar om Rebel, ein passiv og resignert ung mann med bakgrunn frå undergrunnen, som hatar så å seie alt – seg sjølv inkludert. Rebel går ut av den passive tilstanden sin når han lar seg inspirere av ei gruppe innvandrarborn med åtferdsproblem, talane til Adolf Hitler og Macht, romanen sin andre hovudperson. Macht arbeider i PR med å gjere undergrunnen sine uttrykk marknadsførlege. Når han les Rebel sine omskrivne Hitler-talar og seinare ser han saman med ei klart mindreårig jente blir han inspirert. Dei to går saman om å gjennomføre eit av Macht sine oppdrag samtidig som Rebel får moglegheita til å skade omdømmet til leiaren av undergrunnsmiljøet som han hatar så mykje.

Den siste romanen i trilogien, *Unfun*, følgjer utviklinga av dataspelet Deathbox, eit hyperrealistisk drapsspel som handlar om ein afrikansk vegarbeidar som drep sivile i Paris med ei motordrive steinkuttesag. Hjernen bak spelet, Slaktus, er ein «valdsintellektuell» tenkar som tidlegare har hatt eit aggresjonsproblem som gjekk ut over eksen hans, Lucy, og dei to sønene dei har saman. Romanen følgjer Lucy, Slaktus og andre aktørar som er involvert i utviklinga i spelet. Når utviklinga går galt glir Slaktus tilbake i sine gamle drikke- og valdsmønster. Dette får begeret til å renne over for den allereie djupt traumatiserte Lucy, som då går på drapstokt og drep heile persongalleriet.

Trilogien sin tittel, *Skandinavisk Misanropi*, er òg hovudtemaet i romanane. Dei sentrale ideane som blir utforska i trilogien er alle relatert til denne misanropien. Skandinavia ligg meir subtilt i dei to første romanane, men er svært sentralt i den tredje romanen som veldig eksplisitt tematiserer det skandinaviske opp mot både det amerikanske og det afrikanske. Trilogien utforskar ei rekke idear og konsept i varierende djupne gjennom trilogien. Nokre tema, som rasisme, meiningsproduksjon og toleranse tar stor plass i romanane, medan andre idear blir utforska i små scener og med mindre viktige bipersonar. Eg meiner det er ei klar kopling mellom både dei store og dei små ideane som blir utforska, og omgrepet raseri. Dette utgjer grunnlaget for denne oppgåva.

### 1.3 Trilogiens kontekst

Den første boka i *Skandinavisk Misanthropi*-serien kom i 2001, i ei tid som var prega av konfliktane i tiåret før. Særleg ideen om at vi no var i den postkommunistiske situasjonen, altså at vi no levde i ei verd der kommunismen vart sigra over av vestleg marknadsliberalisme, vil vere relevant for å setje oss inn i den kulturelle stoda i Skandinavia på starten av det andre årtusetet. 2001 var òg året hovudstaden i det som skulle vere den frie vestlege verda, USA, skulle oppleve eit tragisk terrorangrep den 11. september. Dei som trudde på kommunismen fekk eit nederlag når Sovjetunionen vart oppløyst og dei som trudde at kommunisme var rota til alt vondt fekk ein augneopnar når det vart tydeleg at det ikkje var tid for verdsfred heilt enda. Samtidig fekk vi ein global kapitalisme som stod mot stadig færre hinder, saman med ei revolusjonerande rask teknologisk utvikling. Auka amerikansk militærhegemoni og ei kapitalistisk og teknologisk vekst som ikkje kunne stogkast var faktorar som hardt avgrensa individet si oppleving av å ha innverknad på samfunnet. Samstundes var medieteknologien i vekst og fleire fekk tilgang på informasjon. Spenninga mellom auka medvit om problem i verda og auka oppleving av hjelpelausheit i møte med desse problema er ein viktig del av trilogien si samtid, og er tematikkar som blir tatt opp heilt eksplisitt i romanane.<sup>6</sup>

### 1.4 Resepsjon

Då *TCHC* kom i 2001 blei den motteke med blanda kritikk. Ikkje berre var ein delt i om boka var god eller ikkje, men ein diskuterte gjerne om ein i det heile kunne kalle romanen litteratur. I avisa *Nationen* hadde Lillian Vatnøy følgjande å seie om *TCHC*:

Da jeg leste denne boken, opplevde jeg en ambivalens av de helt sjeldne. Det var lenge helt umulig for meg å bestemme meg for hvorvidt romanen av Abo Rasul (pseudonym) var slett litteratur eller en grensesprengende, utrolig vellykket roman. Denne romanen er nemlig noe helt *annerledes*, den er ekstremt rar, utrolig vulgær, noen ganger temmelig frastøtende og andre ganger vanvittig morsom – men er det en god roman? Lar vi oss fascinere – er det kunst? (Vatnøy, 2001, s.15)

Vatnøy konkluderer midlertidig med at ho likar romanen, men er open for at ho kan skifte meining når ho får sortert «de rare motstridende uttrykkene» (Vatnøy, 2001, s.15). Ein interessant diskusjon finn vi om vi går tilbake til det eine spørsmålet Vatnøy stilte i anmeldinga, nemleg «er det kunst?». Dette spørsmålet kom ein stadig tilbake til, både i resepsjon og i forkinga av romantrilogien. At ein visste at forfattaren var biletkunstnar før identiteten hans

---

<sup>6</sup> Anders Gullestad tar opp dette med auka bevisstheit og låg påverknadsevne i si hovudoppgåve om *MuR*.



var kjent, var nok med på å føre lesinga av verket i denne retninga. Matias Faldbakken skreiv sjølv i teksten «*Upopulær*» at *TCHC* var eit forsøk på å få ut kunstideane sine på ein ny måte for eit anna publikum:

På det litterære feltet hadde jeg som sagt forhåpninger om å få omsatt ideene mine på en ny måte. For et annet og mer generelt publikum. (...) Jeg ville også se om det var mer økonomisk å formulere kunstideene mine språklig, for å komme nærmere en ren problematisering (Faldbakken, 2001. s.12).

Faldbakken er fleire stader klar på at bøkene hans er ein del av det større kunstnarskapet, og dei færreste vil vere ueinige i at litteratur er ein type kunst. Spørsmålet er derimot om bøkene er litterære nok til å bli lese som «berre» litteratur, eller om ein er nøydd til å sjå på dei som konseptkunst. Ein del av resepsjonen til trilogien er opptatt av dette aspektet ved bøkene.

Den andre delen av resepsjonen tar for gitt at *TCHC* er eit litterært verk. Desse lesingane av Rasul tar stilling til det litterære innhaldet. Ein del av diskusjonen går ut på om romanen berre er humoristisk, eller om den leverer ein kritikk eller eit budskap. Det er uansett brei semje om at romanen er morosam. Ein av dei som meinte det, er Kjell Jørgen Holbye. Han skriv følgjande i tidsskriftet *Bøygen* kort tid etter utgivinga:

For Rasul står så absolutt på sine egne ben og vel så det. Med *The Cocka Hola Company* har han skrevet en sjokkbok – en burlesk, fändenivoldsk, hysterisk morsom, men egentlig ganske svart roman om en gruppe mennesker med både fritids- og jobbinteresser litt utenfor allfarvei (Holbye, 2001, s.46)

Holbye skriv entusiastisk om boka. Spørsmålet om kvifor denne såkalla sjokklitteraturen er interessant, svarar han sjølv på seinare i teksten

OK - hva så? Hvorfor skal vi sette oss til å lese en tekst som ved første øyekast smaker en slem versjon av Harald Eia, en tekst som formelig velter seg i fyord og grisete sex og som ikke har et godt ord å si om noen eller noe? Latteren er det første svaret, forfatteren er en ordkunstner av rang, med neologismer og sammenstillinger à la Kjartan Fløgstad på sitt mest opplagte. (Holbye, 2001, s.47)

Det er først og fremst humoren som blir dratt fram, både av Holbye og andre. Samanlikninga med Fløgstad blei òg gjort av Kjeld-Willy Hansen i *Østlands-posten* (Hansen, 2001, s.18). Til og med dei meir kritiske røystene må seie seg einig i at det er ei bok med humor. Eirik Vassenden skildrar både *TCHC* og *MuR* som «brutalt morsomme» før han kallar dei «svake litterære presentasjoner» og går vidare i å kritisere dei (Vassenden, 2004, s.125). Det andre som blir dratt fram i resepsjonen, som i denne oppgåva vil vere særleg relevant, er det romanen

prøver å seie om samfunnet. Holbye skriv følgjande: «Det som gjør denne teksten til mer enn vemmeligheiter og bannskap er at den fremviser i rendyrket tilstand de følelsene som de fleste av oss bærer på i kim» (Holbye, 2001, s.48). Akkurat kva kjensler Holbye skildrar her skal eg gå lenger i djupna på i analysekapitla mine. Kort fatta dreier det seg om hovudkarakteren Sempel sin frustrasjon mot det tolerante skandinaviske samfunnet, eit samfunn der alt tilsynelatande går strålande bra. Holbye skriv òg at ved å le av romanen så bidreg ein til å ufarleggjere motstandsarbeidet til Sempel. Ein ler seg altså inn i publikum i det siste kapitlet, som altså aksepterer Sempel sin protest mot toleransen.

Etter eit år med blanda kritikkar, konseptlesingar og skyldbetynga latter var det tid for ein ny roman i trilogien. Hausten 2002 nådde *MuR* hyllene, og Rasul sine lesarar fekk med eitt ei ny forteljing å le av, himle med auga til, la seg sjokkerte av eller lese kritisk. Det var med andre år lite tid til å ta innover seg den første romanen før inntrykket blei farga av den andre

Denne nye utgivinga bygde spirituelt og tematisk på den førre boka, med ein hatefull protagonist som slit med å gjere meiningsfull motstand mot det alt for tolerante samfunnet. *MuR* skulle likevel ta det eit steg lenger når det kom til vulgaritet, med pedofile protagonistar med nazistiske sympatiar. Eirik Vassenden var igjen kritisk: «Som litterær tekst – roman – betraktet er *Macht und Rebel* en del svakere enn førsteromanen. Lenge er den ganske god og underholdende, men de siste tretti sidene ender i et ‘klimaks’ som er mer ett-sted-må-da-denne-boken-slutte-aktig enn noe annet jeg har lest.» ( Vassenden, 2004, s.128). Vassenden går så langt som å kalle begge romanane dårlege:

«Ikke bare er Rasul-romanene ganske dårlige, romanmessig sett. Det er også tarvelige, ekle og gjerrige. (...) det som er vanskelig å akseptere med Faldbakkens skrifter, er at de er *selvkonsumerende*. De sluker seg selv, rammes kontinuerlig av sin egen kritikk, spyr seg selv opp igjen og sluker seg selv igjen, alt dette i en gjennomautomatisert bevegelse som de også om og om igjen gir klare beskrivelser (og fordømmelser) av.» (Vassenden, 2004, s.136).

Der Vassenden meiner at romanane bommar og skyt seg sjølv i foten med sin eigen kritikk, meiner andre at kritikken ikkje berre treff, men er god. Christiane Jordheim Larsen skriv i *Bøygen* ved utgivinga at «... Abo Rasul har klart det mesterstykket å skrive nok en roman som er samfunnskritisk og aktuell uten å være mimetisk» (Larsen, 2002, s.94). I Bergens Tidende skreiv Gro Jørstad Nilsen om *MuR* at «bøker som aktiverer refleksjonsevnen snarere enn tårekanalene er nesten for godt til å være sant i disse affeksjonstider» (Nilsen, 2002, s.32). Det

er med andre ord semje om at bøkene forsøker å vere kritiske romanar, men usemje i kva grad dei lukkast med dette.

Etter *MuR* skreiv Faldbakken ei rekkje tekstar under eige namn. Han gav ut ei rekkje småtekstar i samlinga *Snort Stories* i 2005, ei samling tekstar der han blant anna diktar opp intervju, og skriv fiksjon om ekte personar. Året etter gav han ut dramastykket *Kaldt Produkt*, ei tolking av *Et Dukkehjem* av Henrik Ibsen. Ei av endringane Faldbakken gjer i sin versjon av stykket finn vi i slutten. Der Ibsens Nora gjer noko som i si tid er heilt uakseptabelt, nemleg å gå frå mannen og borna sine, må Faldbakkens Nora gjere noko som er uakseptabelt i moderne tid, nemleg å ta livet av sitt eige born. Desse utgivingane er interessante av fleire grunnar. Dei tar opp ulike tema og idear som Faldbakken kom til å nytte i dei seinare romanane sine. Misanotropi er framleis eit tema, òg når han skriv under eige namn. Likevel ser ein i utgivingane at forfattaren Matias Faldbakken var meir enn berre Abo Rasul. Denne pausen frå pseudonymet var med på å vise oss at Faldbakken hadde litterære ambisjonar utanfor *Misanotropi*-prosjektet, noko som kom til å bli meir synleg frå og med trilogiens siste bok, *Unfun*.

Det skulle gå seks år frå *MuR* i 2002 til den tredje og siste boka i trilogien, *Unfun*, kom ut i 2008. Faldbakken hadde som nemnt skrive anna litteratur i mellomtida, men det kunne sjå ut som at han hadde lagd pseudonymet og *Skandinavisk Misanotropi* på hylla. Slik blei det altså ikkje. *Unfun* er den siste utgivinga under namnet Abo Rasul. Han tar opp att tema som meiningsproduksjon og motiv som overgrep og rasisme

Ved utgivinga av trilogiens tredje roman var Eirik Vassenden igjen ut ei klassekampen med sine syn. Han gjentek skildringa si av dei to førre romanane som «utprøving av konsepter eller ideer», fylt med eindimensjonale idekaraktarar, men merkar seg at *Unfun* er litt annleis: «Men i denne romanen har han også laget en skikkelse med en viss psykologisk fylde, og bryter dermed med det enøyde perspektivet i de to foregående romanene.» (Vassenden, 2008, s.35). Det er her snakk om Lucy, romanens hovudperson. Han skriv vidare om ho og om hemnmotivet i romanen. Vassenden kommenterer negasjonen i romanen, som er eit sentralt tema i heile Faldbakken sitt kunstnarskap, og trekk fram latteren. Der dei to førre romanane var morosame, er denne fylt med ein latter som ikkje er morosam i det heile:

«Dette er en ganske annen latter enn det innforståtte «he-he» som forekommer så hyppig i (og omkring) Faldbakkens øvrige verker og tekster. Jeg vil si dette er et skritt i riktig retning rent erkjennelsesmessig. Litterært vet jeg neimen ikke» (Vassenden, 2008, s.35)

Vassenden er ikkje overtydd om dei litterære kvalitetane. Andre er ikkje like sparsame med skryten. Sindre Hovdenakk gav romanen terningkast fem i VG, og omtalen var veldig positiv. Særleg dei avsluttande orda til Hovdenakk er verdt å trekke fram: «Da slipper melankolien frem, og da viser Matias Faldbakken seg som noe mer enn en litterær konseptkunstner. Nemlig som en ekte forfatter. Med et enormt talent og en dyp originalitet.» (Hovdenakk, 2008, s.40). Synet på Faldbakken som ein konseptkunstnar blir her igjen repetert. At han her går over til å bli ein «ekte forfattar» impliserer at han ikkje har vore det tidlegare. Kåre Bulie omtalar romanen som ein «Nattsvart, men energisk tredje konseptroman» i si omtale i Dagbladet (Bulie, 2008, s.46). Tendensen er tydeleg; Å sjå på Rasul-bøkene som konseptromanar er det som er vanlegast i samtidsresepsjonen. Dei har blitt møtt med blanda kritikk der enkelte lar seg imponere medan andre himlar med augo, men dei aller fleste er samde om at trilogien er morosam og interessant, men ikkje alle er begeistra for det litterære ved romanane.

### **1.5 Tidlegare forskning**

Sidan utgivinga av dei to første romanane til Abo Rasul har det blitt skriva ei rekke hovudoppgåver, artiklar og ei doktorgradsavhandling om *Skandinavisk Misanropi*. Nokre av dei tar for seg enkelte verk i serien, andre tar for seg heile trilogien. Anders Skare Malvik skriv i si doktorgradsavhandling, «*Grensesnittets estetikk – Om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur*» frå 2013, om Faldbakken sitt kunstnariske virke. Han tar her for seg litteraturen saman med biletkunsten. Ein annan som har eit blikk på trilogien som ein del av eit større kunstprosjekt er Christiane Jordheim Larsen, som i hovudoppgåva «*Skandinavisk Misanropisk Konseptualitet – Om Abo Rasuls utfordring av den litterære institusjon*» frå 2005 gjer to forsøk på ulike konseptuelle lesingar av *TCHC* og *MuR*.

Dei som les trilogien som ein del av Faldbakken sin kunstnariske praksis utgjer ein leir, medan den andre leiren tar for gitt at den er fullt og heilt litteratur. Som nemnt tar eg utgangspunkt i denne posisjonen. Blant desse vil eg trekke fram Anders Gullestad si hovudoppgåve frå 2005 «*Every brick thrown is an act of love – En komparativ lesning av opprøret i Mattis Øybos *Alle ting skinner* og Abo Rasuls *Macht und Rebel**», som samanliknar *MuR* med ein annan samtidig roman med utgangspunkt i omgrepet «opprør». Denne tar for seg politiske tema i romanane og romanane si samtid, og vil difor vere samanliknbar med mi eiga oppgåve. «Opprør» og «raseri» er to omgrep som heng tett saman. Ei anna oppgåve som tar for seg det politiske med ein av romanane er Lean Heuch Hansen si specialeoppgåve «*Kulturradikalismens utfasning? En*

læsning av Abo Rasuls *The Cocka Hola Company* set i lyset af kulturradikalismen» frå 2017. Oppgåva ser på omgrepet «kulturradikalismen» i den danske og norske tradisjonen og forsøker å lese *TCHC* opp mot dette. Det denne oppgåva har til felles med Gullestad si, er at dei begge tar for seg berre ein av romanane i trilogien. Mi oppgåve skal forsøke å sjå på heilskapen ved å undersøkje alle dei tre romanane. Dette har blitt forsøkt gjort før av Jon-Edward Uleberg i hans masteroppgåve frå 2017: «Misanthropisk optikk : et misantropologisk studium av *Skandinavisk misantropi* av Abo Rasul/Matias Faldbakken». Oppgåva tar for seg trilogien med utgangspunkt i omgrepet misantropi.

Det meste som er skrive om *Skandinavisk Misanthropi* er skrive mellom 2002 og 2017. Sidan 2017 har Matias Faldbakken gidd ut tre romanar under sitt eige namn. Det er med andre ord tid for å sjå på trilogien på nytt med eit blick frå dette tiåret. Mitt utgangspunkt for å undersøkje romanane er omgrepet «raseri». Dette er eit vidt omgrep som eg skal gjere forsøke å klargjere i løpet av oppgåva.

## 1.6 Raseriomgrepet

Alle menneske har kjent på raseri i ei eller anna form, og ein skal leite godt om ein vil finne ei litterær forteljing som ikkje inneheld sinne, raseri, aggresjon eller hat i noko form. Ein kan seie at det er ei ganske basal og universell kjensle. Det er likevel ikkje heilt innlysande kva vi meiner når vi snakkar om raseri. Vi skildrar ganske ulike fenomen når vi snakkar om ein utagerande seksåring som ikkje får viljen sin enn når vi snakkar om store politiske markeringar mot klimaendringar eller rasisme. Raseri er eit ord som kan bli forstått ulikt innanfor ulike kontekstar. Eg har difor valt å snevre inn omgrepet ved å nytte boka *Rage and Time*<sup>7</sup>, skrive i 2006 av den tyske filosofen Peter Sloterdijk, som utgangspunkt i mi undersøking av raseriet i trilogien. Boka tar for seg raseriet i historia, frå antikken via mellomalderen og opplysningstida til dei store revolusjonane i Europa etter 1789. Ved å skrive om raseri med økonomiske termar skisserer Sloterdijk ein raseriøkonomi, der ein investerer raseri i ulike prosjekt og får avkastning etter kvart. Han skriv då om korleis denne ressursen har blitt forvalta opp gjennom tidene. Ved å anvende *Rage and Time* vil eg vurdere og skildre raseriet i trilogien, både ved å

---

<sup>7</sup> Originalt utgitt på tysk under tittelen *Zorn und Zeit*.

samanlikne dei tre romanane mot kvarandre og ved å samanlikne raseriforvaltninga i litteraturen mot denne økonomiske modellen til Sloterdijk

Raseri er ikkje berre eit sosiologisk og politisk fenomen, men det er òg ei veldig menneskeleg kjensle alle har eit forhold til. Det er difor greitt å ha eit par perspektiv på raseri som ikkje er mellom menneske og samfunn, men òg mellom menneske og menneske. Det vil difor vere nærliggjande å sjå på ulik litteratur som tar opp problemstillingar knytt til raseri som psykologisk og litterært fenomen.

## Kapittel 2: Raseri

### 2.1 Raseri - kva det er

Raseri er eit omgrep som kan oppfattast på mange måtar i ulike fagfelt og situasjonar. Det er difor naudsynt å klargjere kva eg meiner med omgrepet. Eg tar i mi oppgåve utgangspunkt i den tyske filosofen og kulturteoretikaren Peter Sloterdijk si bok *Rage and Time* frå 2006. Boka går i djupna og undersøker raseri gjennom tida, med hovudvekt på Europa og vesten. Før vi går nærare inn i Sloterdijk sine spesifikke teoriar om raseri kan det vere greitt å klargjere korleis eg forstår raseri generelt.

Raseri er ei kjensle alle har kjent på, i liten eller stor skala. Den er til stades i så å seie alle gode litterære verk og er hovudmotivasjonen til mange kjente heltar, skurkar og antiheltar. I og med at raseri er eit såpass utbreidd fenomen som blir forstått ulikt på tvers av disiplinær, så finst det inga definisjon som alle er einige om. Likevel, dersom ein samanfatar ulike definisjonar, så kjem ein fram til tre hovudeigenskapar ved raseriet, som då blir viktige for mi forståing av kjensla:<sup>8</sup> For det første så blir raseri opplevd som rettferdig av den rasande. Det oppstår når den rasande opplever at nokon har gjort noko galt mot seg og sitt, anten med vilje eller på grunn av dumskap eller inkompetanse. Den rasande opplever òg at han sjølv er uskyldig eller i det minste urettferdig behandla. For det andre så følgjer eit hemnønskje med raseriet. Den rasande som har opplevd urett vil betale tilbake skaden som er gjort, anten mot gjerningspersonen eller nokon den personen bryr seg om. Dette kan òg strekke seg til å utføre tilbakebetaling på noko eller nokon som på eit vis representerer eller symboliserer det faktiske målet for hemna. Det finst ikkje sinne som ikkje er retta mot noko eller nokon, skal vi tru den amerikanske psykologen Leo Berkowitz, som i sin artikkel *Anger* skriv følgjande: «In the case of anger, the afflicted person presumably has to think that the agent (cause) of the undesirable event behaved in a blameworthy manner» (Berkowitz, 1999, s.416). For det tredje så er raseri ei kjensle som i utgangspunktet berre er nær augneblinken der nokon gjorde noko galt mot den rasande. Når den rasande har distansert seg så forsvinn raseriet, eller så blir det transformert om til ei anna kjensle, som hat, bitterheit, nag og liknande.<sup>9</sup> Raseriet forsvinn òg dersom ein fullfører hemnen sin. Desse tre eigenskapane finn vi i raseriet i både små, uviktige situasjonar og i meir alvorlege tilfelle. Dersom nokon dultar i deg i køen på byen, vil raseriet oppstå fordi du anten tolkar det som at den som dulta i deg gjorde det med vilje, eller fordi du meiner at personen burde vore

---

<sup>8</sup> Aristoteles, Nussbaum og Sloterdijk er eit par døme på teoretikarar som opererer med liknande kriterium for raseriet.

<sup>9</sup> Raseri som blir omgjort til andre kjensler kjem vi tilbake til.

meir forsiktig. Om du finn ut at det ikkje var vedkommande sin feil, kanskje fordi det er ein blind person, vil raseriet gå over. I augneblinken vil du ha lyst til å anten dulte personen tilbake, eller kjefta på vedkommande. Vanlegvis vil dette raseriet gå over av seg sjølv etter veldig kort tid. Dersom du kjeftar på vedkommande, og vedkommande ikkje kjenner seg igjen i at dei dulta i deg, kan dei bli sinte tilbake. Slik vil konflikten eskalere, sjølv om begge partar meiner dei handlar rettferdig.

Rasari er ei kjensle som kan nyttast til både godt og vondt. I forteljingar om heltar som sigrar over skurkar finn vi eit rettferdig rasari, anten eksplisitt eller implisitt. Skurken har gjort urett mot helten eller nokon helten bryr seg om, helten tek hemn ved å sigre over skurken og helten er ikkje lenger rasande når det heile er over. Slike forteljingar er døme på godt rasari, der raseriet er motiverande til å skape positiv endring. Slike forteljingar vil fleire hevde har blitt ein klisjé og det finst fleire døme på forteljingar der forfattaren spelar på klisjéen ved at hovudpersonen nyttar eit tilsynelatande rettferdig rasari til å gjere uakseptable handlingar.<sup>10</sup> Vondt rasari er når den rasande betalar tilbake utan at det blir opplevd som rettferdig, mellom anna fordi tilbakebetalinga er uforholdsmessig stor eller fordi det som gjorde vedkommande sint heilt tydeleg ikkje er noko å bli sint over.

For å illustrere dette med godt og vondt rasari kan vi sjå på eit popkulturelt døme: *Star Wars: A New Hope* frå 1977. Kampen i filmen er mellom dei gode opprørarane og det vonde Imperiet. Raseriet til opprørarane er rettferdig; dei kjempar mot eit autoritært imperium med overlegen militærmakt. Når Imperiet sprengjer planeten Alderaan får vi enda meir sympati med opprøret, og motaksjonen mot Dødsstjerna er heilt rettferdiggjort i sjåaren sine auge. Raseriet deira er godt. På den andre sida har vi Imperiet som forståeleg nok kjempar mot opprør. Det blir likevel veldig tydleg for sjåaren at dette er skurkane. Dette kjem fram gjennom Imperiet sin autoritære estetikk, med store fargelause krigsskip og soldatar i uniform som liknar skjelett. Det kjem og fram gjennom valdsbruken til den svartkledde skurken Darth Vader og den brutale øydelegginga av planeten Alderaan. Det er klart for sjåaren at opprøret mot dei er rettferdig, og at mothandlingar for å dempe opprøret difor ikkje er rettferdige. Det å øydelegge ein heil planet for å stoppe opprør er òg ein heilt klart uproporsjonal reaksjon, som igjen er med på å teikne Imperiet som definitive skurkar. Raseriet deira er vondt. I den verkelege verda er det

---

<sup>10</sup> Eit godt tidsaktuelt døme kan vere den kritikarroste TV-serien *Better Call Saul*, der hovudpersonen Jimmy mellom anna gjer at hans eigen bror mistar jobben og tek livet av seg. Serien er fortalt slik at vi lenge heiar på Jimmy fordi hemnen hans lenge framstår som rettferdig. Sjåaren møter seg sjølv i døra når han innser kor grufulle handlingar han eigentleg har heia på.



ikkje ofte så svart og kvitt. Kva raseri som er godt og vondt er avhengig av auget som ser, og kva synsvinkel det ser det frå. Det er med andre ord ugunstig å klassifisere raseri som anten noko godt eller noko vondt som skal godkjennast eller fordømmast, men ein bør heller sjå på det som det er: ei motiverande kraft som kan få personar til å utføre handlingar dei ser på som rettferdige.

«Anger may be defined as an impulse, accompanied by pain, to a conspicuous revenge for a conspicuous slight directed without justification towards what concerns oneself or towards what concerns one's friends» (Aristoteles, s.70). Dette er Aristoteles sin definisjon av sinne, her omsett til engelsk av W. Rhys Roberts, ein definisjon som har hatt påverknad på forståinga vår av omgrepet sidan antikken. Essensen er enkel; sinne oppstår når ein har opplevd urett og ein får lyst til å hemne seg. Ideen om at raseri er tilbakebetaling for ei ugjerning er med andre ord ikkje ny. Dette er ein sentral del av Sloterdijk sin raseriøkonomi, noko vi kjem tilbake til seinare. Ein som skriv om Aristoteles sin definisjon er den amerikanske filosofen Martha Nussbaum. I boka *Anger and Forgiveness* tar ho opp raseriet si rolle i det moderne samfunnet. Ho presenterer eit syn på at sinne er ei kjensle ein helst skal unngå. Ho trekk fram Aristoteles sin definisjon og kommenterer den:

«Anger, Aristotle holds, is “a desire accompanied by pain for an imagined retribution on account of an imagined slighting inflicted by people who have no legitimate reason to slight oneself or one's own” [...] By twice repeating «imagined» (phainomenēs), Aristotle emphasizes that what is relevant to the emotion is the way the situation is seen from the angry person's viewpoint, not the way it really is, which might, of course, be different.» (Nussbaum, 2016, s.17).

Det er den rasande si oppleving av situasjonen som avgjer om han blir rasande eller ikkje. Dette inneber mellom anna at ein person kan bli sint for noko som ein annan person ikkje ville blitt sint for. Dette kan ha med kulturforskjellar så vel som med individuelle forskjellar å gjere. Kva om den rasande opplever ein urett som ikkje er der? Tilbakebetalinga vil då bli opplevd som rettferdig av den rasande, men urettferdig for dei som er vitne til handlinga. Det kan då oppstå nytt raseri mot den rasande, og dette kan danne ein sirkel av hemn. Mange forteljingar har skurkar som er rasande, men som handlar rettferdig i sine egne auge. Skurkane ser på seg sjølv som helten, og dei uskyldige som blir ramma er fulle av skuld i deira auge. I den verkelege verda blir revolusjonær vald rettferdig om ein ser på det frå dei revolusjonære sin synsvinkel, men ikkje om ein ser på det frå styresmaktene si side. Det er med andre ord ugunstig å klassifisere raseri som anten noko godt eller noko vondt som skal godkjennast eller

fordømmast, men ein bør heller sjå på det som det er: ei motiverande kraft som kan få personar til å utføre handlingar dei sjølv ser på som rettferdige.

Nussbaum er tydeleg kritisk til raseri og meiner at ikkje-rasande reaksjonar i dei fleste høva er betre. Ho hevdar at sinne er problematisk i seg sjølv: «I shall argue that the idea of payback or retribution—in some form, however subtle—is a conceptual part of anger. I then argue the payback idea is normatively problematic, and anger, therefore, with it» (Nussbaum, 2016, s.15). Nussbaum presenterer her ein nulltoleranse for hemn og sinne som ikkje alle vil akseptere. Dei fleste av oss vil akseptere at raseri har ein funksjon i samfunnet og at det kan vere gagnleg å nytte raseri til å oppnå eit mål. Å bli sint kan vere nyttig for å verne seg og sine, det kan bli nytta til å bli høyrd av styresmaktene når ein er utsett for urett. Den amerikanske psykologen Carol Tavris skriv: «If anger is not a biological reflex or an unconscious instinct, why has it persisted? One answer, I believe, is that anger works» (Tavris, 1989, s.146). Sinne og raseri har historisk sett vore effektive verkemiddel. Både Tavris og Nussbaum argumenterer for at raseri ikkje berre er eit biologisk fenomen vi ikkje kan unngå, men ein bevisst moralsk reaksjon vi har stor kontroll over sjølve. Nussbaum skil seg ut i at ho i alle situasjonar meiner at raseri ikkje er den riktige reaksjonen. Sjølvsagt kan ein nytte seg av andre reaksjonar, men dei færreste vil avskrive sinne slik som Nussbaum gjer.

## 2.2 Peter Sloterdijk

Peter Sloterdijk er ein tysk filosof og kulturteoretikar, som i 1983 slo gjennom med boka *Critique of cynical reason*<sup>11</sup>. Den blei omsett til engelsk i 1987 og fekk merksemd frå det filosofiske miljøet internasjonalt. Med unntak av ei anna mindre utgiving som blei omsett i 1989, *Thinker on Stage: Nietzsche's Materialism*, blei ingen av dei andre verka hans omsett til engelsk før i 2008. Dette har med åra endra seg, og no er dei fleste av Sloterdijk sine tekstar tilgjengelege på engelsk. Fleire av bøkene hans er òg omsett til skandinaviske språk.<sup>12</sup>

Peter Sloterdijk skreiv i *Critique of cynical reason* om kynisme, då mellom anna om kynismen til Diogenes fra Sinope. Diogenes var ein gresk filosof som levde i ei tønne i Athen på Platon si tid. Han var kritisk til Platon og latterleggjorde han ved fleire anledningar. Den greske

---

<sup>11</sup> Originalt utgitt på tysk med tittelen *Kritik der zynischen vernunft*.

<sup>12</sup> På Norsk, sjå Sloterdijk (2005) omsett av Eivind Tjønneland. På Dansk, sjå Sloterdijk (1989) omsett av Hans Chr. Fink.

filosofen og historikaren Plutarch fortel om møtet mellom Diogenes og Alexander den Store, eit møte som illustrerer kva slags type Diogenes var.

While he stayed here, many public ministers and philosophers came from all parts to visit him, and congratulated him on his election, but contrary to his expectation, Diogenes of Sinope, who then was living at Corinth, thought so little of him, that instead of coming to compliment him, he never so much as stirred out of the suburb called the Cranium, where Alexander found him lying along in the sun. When he saw so much company near him, he raised himself a little, and vouchsafed to look upon Alexander; and when he kindly asked him whether he wanted anything, "Yes," said he, "I would have you stand from between me and the sun." (Plutarch, s. 671)

Diogenes var på sett og vis antitesen til idealet om den siviliserte borgaren. Kynisme kjem frå det greske ordet 'kyon' som tyder hund. Akkurat som hunden så vil ikkje den antikke kynikaren spele med fornufta sine spelereglar. «Den antikke kynisme er, i hvert fald i sin græske opprindelse, principielt fræk». (Sloterdijk, 1989, s.34). Filosofien er open for motsvar og kritikk av andre filosofar – det er då vi får diskusjon, debatt og nye tankar. Men kva skjer når filosofien blir møtt med frekk forakt? Korleis skal den svare då? Dette fekk Platon kjenne på ved fleire høve i sine møte med Diogenes. Kanskje den mest kjente interaksjonen mellom dei to var når Platon definerte mennesket, som fortalt av den romerske biografen Diogenes Laërtius: «Plato defined man thus: "Man is a two-footed, featherless animal," and was much praised for the definition; so Diogenes plucked a cock and brought it into his school, and said, "This is Plato's man"» (Laërtius, s.232)

Sloterdijk skil mellom denne antikke kynismen (kynismus) og den kynismen som oppstod i opplysningstida (zynismus) (Tjønneland, 2005, s.11). Opplysningskynismen er her forstått som ein strategisk og instrumentell bruk av fornuft og tanke til eigne formål. Ein kynikar i moderne forstand har gitt opp på oppriktigheit og trur ikkje på usjølviske handlingar. Dersom ein kjent person gir vekk pengar til eit formål, vil ein kynisk person tenke at vedkommande har eit anna motiv enn å faktisk støtte saka. Kynikaren lev i ei resignert tilstand, der han har null tru på at han har noko innverknad på verda sine utfordringar. «Den moderne kynismes ejendommelige ramhed er af fundamental natur – den er en tilstand hos en opplysningssyg bevidsthed, der, belært af den historiske erfaring, frabeder seg en hver optimisme.» (Sloterdijk, 1989, s.19). Det er med andre ord snakk om total resignasjon.

I *Critique of Cynical Reason* hevdar Sloterdijk at mennesket er meir opplyst, men samtidig meir apatisk en nokon gong før. Opplysninga funkjar som eit toegga sverd, der den på den eine

sida gjer ein meir bevisst på kva som er galt med verda og på den andre sida gjer ein bevisst på at det er nyttelaust å gjere noko med det. Han byggjer på argumenta til Theodor Adorno og Max Horkheimer, som hadde «prøvd å vise hvordan opplysningen utviklet seg til et nytt kulturindustrielt barbari» (Tjønneland, 2005, s.10). Den opplyste fornufta blei nytta strategisk for å manipulere folk. Det er denne kynismen Sloterdijk forsøker å kritisere i *Critique of Cynical Reason*. Han nyttar omgrepet «Opplyst falsk bevissthet» for å skildre denne moderne kynismen. «Veletableret og samtidig miserabel føler denne bevidsthed sig ikke længere ramt af nogen ideologikritik; dens falskhed er allerede blevet forsynet med refleksionens støddemper» (Sloterdijk, 1989, s.18). Mi oppgåve går ikkje i djupna i Sloterdijk sine kynismeomgrep, men det er likevel naudsynt å nemne når ein først skriv om han og *Skandinavisk Misanthropi* i same oppgåve. Kynismeomgrepa til Sloterdijk står mellom anna sentralt i Anders M. Gullestad si hovudfagsoppgåve om opprøret i *MuR*. Nokre moment frå denne oppgåva vil naturlegvis dukke opp att i mi eiga oppgåve.

I 1998 kom det neste store prosjektet til Sloterdijk, nemleg Spheres I: Bubbles. Dette var første bind i ein trilogi der andre bind kom i 1999 og tredje bind kom i 2004. Til saman er trilogien på over 2000 sider og ein kan trygt kalle det hans magnum opus. Spheres-trilogien er ikkje relevant for mi undersøking av raseriet og eg vil difor ikkje bruke meir tid på dette, men det er eit naudsynt punkt å ha med i Sloterdijk si utgivingshistorie. I åra rundt og etter Spheres-trilogien skreiv Sloterdijk fleire mindre bøker, då mellom andre *Masseforakt*, som blei omsett til norsk i 2005 av Eivind Tjønneland, og *Rage and Time* – hovudbidraget hans til denne oppgåva. Begge desse bøkene byggjer vidare på tidlegare poeng frå forfattarskapet hans, denne gongen med fokus på høvesvis forholdet mellom massen og eliten og raseri gjennom tidene. Massen si evne til å gjere motstand og skape endring er tema som er relevante i mi undersøking av raseriet.

### **2.3 Rage and Time**

I 2006 gav Peter Sloterdijk ut *Rage and Time*, som er den mest sentrale teoriteksten i arbeidet mitt med *Skandinavisk Misanthropi*. Originaltittelen, *Zorn und Zeit*, er ein allusjon til Martin Heidegger si bok *Sein und Zeit*.<sup>13</sup> Sloterdijk si bok er ei såkalla psykopolitisk undersøking om raseriets natur, samt raseriet sin plass i historia og den vestlege kulturen. Psykopolitikk blir her forstått som verknaden av våre eigne oppfatningar av psyken. Den norske litteraturvitaren og

---

<sup>13</sup> Den engelske tittelen er Being and Time.

filosofen Anders Dunker samanfattar det slik i sin artikkel om *Rage and Time* i tidsskriftet *Agora*:

Våre psyko-logiske begrepsapparater, den *logos* vi tilskriver *psyken*, påvirker psyken selv. Vår omgang med kjærligheten og frykten, med hatet og nytelsen, med smerten, gleden og skammen, er regulert av en psykologi forstått som en organisert selvfortolkning. Langt ut over det faglige kan denne psykologien finnes nedfelt i religion, politikk, moral, språk, underholdning, mytologi og vitenskap (Dunker, 2011, s.270)

Med andre ord har språket vi nyttar om psyken, verknad på psyken sjølv. Dette gjer at alle delar av samfunnet er påverka av korleis vi forstår vår eiga psyke. *Rage and Time* er ei psykopolitisk undersøking fordi Sloterdijk ser på korleis vår forståing (og misforståing) av raseriet har endra seg, og korleis denne endringa i oppfatning igjen har verka inn på filosofi og samfunn i ulike tidsrom. Han nyttar her høvet til å kritisere psykoanalysen for å i for stor grad sjå på begjæret, altså det erotiske, som den kjensla som i størst grad motiverer oss. Sloterdijk meiner at kjensler som stoltheit, mot, rettferd og ikkje minst raseri er minst like viktige motiverande faktorar. Han samlar her desse kjenslene med det greske ordet «Thymos» som eit motstykke til «Eros.» Der erotiske affektar handlar om å ta til seg, handlar dei thymotiske affektane om å gi frå seg.<sup>14</sup> Thymosomgrepet til Sloterdijk er henta frå ny-hegelianarar som Alexander Kojève og Francis Fukuyama (Dunker, 2011, s.273).

I undersøkinga av raseriet nyttar Sloterdijk eit økonomisk omgrepsapparat med metaforar og bilete henta frå finansverda for å forklare korleis vi menneske har oppretta eit system av thymotiske affektstransaksjonar, med raseri som den kjensla som står i fokus. Raseriøkonomien som Sloterdijk presenterer er det mest sentrale omgrepet i boka og dermed er det òg det mest relevante i mi analyse av raseriet i *Skandinavisk Misanthropi*. Raseriet, som i utgangspunktet er ei kjensle ein kjenner på i augneblinken, meiner Sloterdijk kan «investerast» og nyttast strategisk. Denne økonomiske metaforen finn ein gjennom heile boka. Sloterdijk skriv ein del om revolusjonshistorie, og om korleis «raseribanken» har blitt nytta for å «finansiere» revolusjonære rørsler. Det historiske perspektivet er interessant, då han målar eit klart bilete av revolusjonshistoria dei siste 250 åra, frå den franske revolusjonen til i dag. I og med at eg skriv om raseri i det tjudeførste hundreåret, er den konteksten Sloterdijk kjem med ganske nyttig for å forstå raseriet si utvikling frå det antikke Europa til det moderne

---

<sup>14</sup> Ein kan hevde at Sloterdijk skriv seg inn feltet affektteori, om enn ikkje med vilje. Dette skal eg ikkje inn på her. For meir om Sloterdijk og affektteori, sjå Carroll og Iedema (2015).

Skandinavia. Likevel er det den økonomiske forståinga av raseriet som er mest interessant i oppgåva mi, og det er difor det som blir via mest merksemd her.

#### **2.4 Det økonomiske raseriet**

Raseri kjem, slik Sloterdijk ser det, i to former. Den eine varianten er den opphavelige forma, best skildra som sinne. Dette raseriet er berre til stades i augneblinken: «we are primarily dealing with an intensive form of energy that is ready to explode or be transferred» (Sloterdijk, 2010, s.55). Denne eksplosjonen, eller oppbrusinga, av energi blir overført til ein mottakar, gjerne ein som i raseriinnhavaren sine auge fortener det. Når valden er utøvd, forsvinn raseriet frå sinnet til raserigivaren. Han har gjort det han skulle gjere. Den andre forma for raseri varar lengre og har meir potensiale enn det augeblikkelege raseriutbrotet. Her snakkar vi om hat. «He who wants to remember his rage needs to preserve it in hate containers» (Sloterdijk, 2010, s.57). Raseri som er opphøgd til hat kan tappast inn i kor og kva tid som helst.

Raseri er hjå Sloterdijk forstått som eit behov for å redistribuere lidelsen i verda. Det er her det økonomiske kjem inn. Ein kan sjå på det som at den som er rasande er i gjeld til nokon, og må difor betale tilbake det han skyldar. Betalingsmiddelet er her lidelse, og den rasande ser på det som rettferdig og riktig å betale tilbake det han skyldar. Ved å lagre det heite raseriet som eit meir kjølig hat, opnar moglegheitene seg for betre planlegging av tilbakebetalinga, og raseriet får ei meir produktiv form. «Revenge emerges out of the project form of rage» (Sloterdijk, 2010, s.61). Slike prosjekt kan vere veldig givande for hemnaren. Hemnprosjekt, altså planlegging av og målsetting for tilbakebetaling av lidelse, skapar motivasjon og livsmeining for den som skal hemne. Raseriet blir då noko meningsfullt i ei verd der stadig færre opplever ei meining med livet.

Thanks to rage the «utopia of motivated life» realizes itself in a domain in which an increasing amount of people feel empty. No one expressed this more clearly than Stalin when he said about his colleagues Kamenew and Dschersinski, «To choose one's victims, to prepare one's plans minutely, to slake an implacable vengeance, and then to go to bed ... there is nothing sweeter in the world.» (Sloterdijk, 2010, s.61-62)

Raseriprosjekt på det personlege nivå artar seg, kort summert, som hemnprosjekt, der ein betalar tilbake den lidelsen forårsaka av urett som er gjort mot den rasande. Anten skjer det i eit heitt rasande augneblink eller så blir raseriet transformert om til eit hat som hataren kan tappe inn i når hemnens tid kjem. Denne transaksjonen er ferdig når hemnaksjonen er gjennomført og raseriet forsvinn eller blir dempa.

Om raseri og hemn er noko ein kan forstå som ei transaksjon i økonomisk forstand, er det nærliggjande å tenke seg at ein kan investere raseriet sitt i noko større, som Sloterdijk samanliknar med ein bank. «The task of this storehouse of rage, as for every authentic bank, consists in serving as a collection point and recycling agency for investments» (Sloterdijk, 2010, s.62). Der raseriet kan lagrast som i ein «sparegris» når det blir omgjort til hat, kan ein samle oppspart raseri til eit felles formål i form av ein bank. Der det individuelle hatet kan bli satt ut i hemnprosjekt og individuell handling, kan denne raseribanken nyttast meir strategisk og målretta, dersom ein gjer gode investeringar. Det er dette som, i følgje Peter Sloterdijk, er ei revolusjonær rørsle. Han skriv òg at: «Once the rage economy becomes elevated to the level of a bank, anarchistic companies led by small rage owners and locally organized anger groups become the subject of harsh criticism» (Sloterdijk, 2010, s.62). Med dette meiner Sloterdijk at små raserigrupper som ikkje deltar i det større prosjektet blir sett ned på, då fordi raseriet deira ikkje bidreg til og i enkelte tilfelle øydelegg for det store prosjektet. Her kan ein seie mykje om den ofte fragmenterte venstresida og dagens klima- og miljørørsle, men Sloterdijk går ikkje inn på slike døme. På det øvste nivået vil ein raseribank vere verdsomfattande. Prosjektet til denne banken er ikkje berre eit prosjekt, men historia sjølv. Tenk berre på korleis den kommunistiske rørsla var organisert. Kommunistrørsler rundt om i verda var tilknytt den tredje kommunistiske internasjonale, Komintern. Dette var ein organisasjon som fastsette reglar for radikale venstresideparti rundt om i verda, der det å vere medlem forutsette at ein følgde retningslinjene deira. I Sovjettida var det å vere med i internasjonale det same som å ta i mot ordre frå Moskva. Dersom vi nyttar Sloterdijk sitt økonomiske språk, vil Komintern fungere som ein verdsomspennande raseribank, der alle kommunistar var forventa å kome med innskot til banken. Leiinga i banken ville då vere det Sovjetiske kommunistpartiet, og banksjefen er då t.d. Stalin. Deira oppgåve vil då vere å forvalte denne raserikapitalen godt, slik at kommunismen kunne spreie og utvikle seg.

Dersom ein bank full av ulike typar raseri skal vere produktiv, må den styrast rasjonelt. Paradoksalt nok treng ein mykje kjølig kalkulasjon og tilbakehald i styringa av så mykje brennheit energi. «The world revolutionary must unfailingly plan against spontaneous feelings; he must tenaciously dismiss his first reactions. He knows that without the deepest asceticism in the here and now there will never be any reward in the beyond» (Sloterdijk, 2010, s.65). Her må den revolusjonære òg vere villig til å akseptere at revolusjonen kanskje ikkje kjem før om eit par generasjonar. De er med andre ord ei svær mengd sjølvdisiplin, så vel som evne til å tenkje utanfor seg sjølv, som er krava til ein produktiv revolusjonær bankmann.

The concept of the coming «revolution,» considered in light of the events of 1917, finalizes the transition from the actualism to the futurism of rage. It implies a complete dismissal of the principle of expression. Vengeful acts of expression mean nothing more than a narcissistic expenditure of energy (Sloterdijk, 2010, s.64)

Sloterdijk sin raseriøkonomi i si høgste form handlar om det store biletet, altså verdsrevolusjon. Med revolusjon meiner han ganske enkelt det Lenin og Mao såg for seg;

By 'revolutions' they meant that, through disciplined acts of hatred, one day there would be so much additional pain, so much excessive horror, so much numbing self-doubt among the security forces that everything that existed would soon melt down during a day of mass rage (Sloterdijk, 2010, s.64-65).

Dette samanbrotet skal bli følgd av ei gjenoppbygging, ei ny verd. Dette liknar religiøse apokalyptemyter, som Sloterdijk òg skriv ein del om i *Rage and Time*. Sloterdijk hevdar at den katolske kyrkja verka som raseriøkonomisk verdsbank fram til 1800-talet, då revolusjonære tankar tok over stafettpinnen. Vreidens dag, som i det kommunistiske tilfellet er revolusjonen, finn vi att i Bibelen. Denne dagen, ofte kalla dommedag, er dagen der Jesus skal kome att til jorda og dømme levande og døde. Dei som har levd i synd og ikkje har akseptert Kristus som frelsar vil få straffa si denne dagen. Dette lar dei lettare følgje påboda om å ikkje handle i sinne: «To the degree that Christians internalize the prohibitions against rage and revenge that have been imposed on them, they develop a passionate interest in God's ability to be full of rage» (Sloterdijk, 2010, s.102). Når kristne tilgjev synd og snur det andre kinnet til, slik dei er påbode å gjere, legg dei raseriinvesteringar hjå Gud, heller enn å bruke raseriet opp i straff eller hemn. Når oppgjerets time kjem, vil Gud bruke den akkumulerte raserikapitalen på notidige og fortidige syndarar. Det er dette som er dommedag. På denne måten blir den godhjarta tilgjevande kristne lik den sjølvkontrollerte kommunisten som ikkje nyttar kvart høve til å gjere opprør, men heller lar partiet og den kommande revolusjonen ta seg av det. I begge høva snakkar vi om å utsetje tilbakebetalinga til den store oppgjersdagen. Den rasande agerer ikkje på kjenslene sine, men legg si lit til ei høgare makt som med rettferd på si side skal utøve sin dom over dei som har fortent det. «After the death of God, a new carrier of rage was needed» (Sloterdijk, 2010, s.118). Denne overgangen er sentral hjå Sloterdijk. Ein av hovudtankane i *Rage and Time* er nettopp at den katolske kyrkja har hatt den einaste fungerande verdsbanken for raseri fram til opplysningstida, då dommedagsmyten måtte vike for revolusjonære draumar om utopien. Spørsmålet som oppstår er då: korleis skal dette globale raseripotensialet bli handtert etter at kommunismen mislykka ved Sovjetunionens kollaps? Kven skal samle folket sitt raseri for å bringe vreidens dag i våre dagar?



Om tida vi no lev i skriv Sloterdijk: “We have entered an era without rage collection points of global perspective. Neither in heaven nor on earth does anyone know what work could be done with the ‘just anger of the people’” (Sloterdijk, 2010 s.183). Mennesket er framleis rasande, men vi har ikkje ei kyrkje eller ein revolusjon å samle raseriet i lenger. Mangelen på eit samlepunkt for raserikapital fører til fleire individuelle utblåsingar av sinne, då gjennom små opprør, spontan vald, individualistisk terror og anna destruktiv åtferd. Det er ingen grunn til å spare på raseriet, for det er ikkje lenger noko tru på vreidens dag. Likevel ser vi organiserte raserirørsler rundt om i verda, men desse er for snevre til å fylle posisjonen som verdsbank.

Ein kan ein trekke fram fleire moglege arvtakarar som kan ta på seg å forvalte verdas raserikapital. Sloterdijk trekk fram og diskuterer politisk islam, og konkluderer med at det ikkje vil fylle den rolla som kyrkja og Sovjetunionen ein gong hadde. Problemet med politisk islam her er ikkje at det ikkje er rasande nok, men at det ikkje evnar å skape ei framtid etter at det har brote ned det etablerte.

Radical Islamism provides the first example of a purely vengeful ideology that only knows how to punish not how to create something new. The weakness of Islam as a political religion, be it in its modest or radical variations, rests on its backward-looking orientation (Sloterdijk, 2010, s.224-225).

Argumentet til Sloterdijk er at radikal islamisme er for avhengig av å nytte vesten sine verktøy mot dei, heller enn å utvikle desse verktøya til noko eige. Med andre ord meiner han at dei ligg for langt bak til å overta noko form for styringsrolle i den moderne raseriøkonomien. Likevel hevdar han at vi berre har sett toppen av isfjellet og peikar på rekrutteringsgrunnlaget til rørsla, som i hovudsak er unge menn frå land med aukande folketal. Han seier at det kjem til å bli mykje, om ikkje meir islamistisk terror dei neste tiåra, men denne valden har ikkje potensiale til å ta over og vidareføre raseriøkonomien. Den vestlege frykta for ekstremistisk islam er noko dempa i dag. Den Islamske Staten er i stor grad nedkjempa i Irak og Syria og fleire sentrale islamistiske leiarskikkelsar har blitt jakta ned av det amerikanske militæret. Det Islamske raseriprojektet er tilsynelatande lenger frå suksess enn det har vore tidlegare. Likevel finst det framleis islamistisk terror, òg her i Noreg. Angrepet på London Pub i Oslo sommaren 2022 er eit døme på dette. Men desse enkelthendingane tyder ikkje på at det er eit framtidig globalt raseripotensiale. Tvert om så kan ein sjå på desse hendingane som eit teikn på at det nettopp ikkje er eit globalt raseriprojekt. Dersom raseriet hadde blitt forvalta slik Sloterdijk seier så ville det ikkje bli nytta i små aksjonar rundt om i verda slik det har blitt gjort dei siste åra.

Om den globale raseribanken som skal vere arvtakar for det kommunistiske raseriprojektet ikkje er islamsk, kva er det då? Mykje tyder på at raseriet i framtida ikkje kjem frå venstresida eller frå den tidlegare koloniserte verda, men at den kjem frå høgrepopulistiske parti. Fleire land i Europa har hatt ei høgredreining dei siste åra, blant dei kan ein trekke fram Polen, Ungarn og Italia, og Donald Trump sin siger i presidentvalet i 2016 har vore med på å endre det politiske klimaet i landet, best illustrert med den mislykka storminga av kongressen i 2021. Dette skriv naturlegvis ikkje Sloterdijk om i 2006. Han konkluderer, i eit tre sider langt avslutningskapittel med at «it would be absurd to claim that rage's best days are behind it» (Sloterdijk, 2010, s.227). Tida framover vil vere fylt med raseri og andre thymotiske affektar, men ikkje slik det tidlegare har gjort. Tida for å tenke tilbakebetalande er over, meiner han: «What has truly reached an end is the psychohistorical constellation of religiously and politically inflated retributive thinking that was characteristic of the Christian, socialist and Communist courtrooms» (Sloterdijk, 2010, s.227). Seinare skriv han:

The following insight needs to be asserted like an axiom: under conditions of globalization no politics of balancing suffering on the large scale is possible that is built on holding past injustices against someone, no matter if it is codified by redemptive, social-messianic, or democratic messianic ideologies. This insight sets narrow limits to the moral productivity of movements of accusation even if they—as in the case of socialism, feminism and postcolonialism—advocate a cause that is, in itself, respectable. It is much more important to deligitimize the inherent fatal alliance of intelligence and resentment to create a space for future paradigms of detoxified worldly wisdom. (Sloterdijk, 2010, s.228)

Dette inneber to ting, nemleg at vi må akseptere at tilbakebetalingspolitikken som har blitt ført ikkje lenger kan nyttast i den moderne tida uavhengig av kor god saka er, og at vi heller må fokusere på å bygge ei ny verd. Han vil med andre ord at vi skal legge tidlegare konfliktsaker bak oss og endre forholdet våre til thymotiske affektar slik at vi kan bygge ei ny framtid. Når han vil finne ei løysing viser han til Locke:

The criteria are not all that new—John Locke, the mastermind of the liberal English bourgeoisie, expressed them in a simple language in 1690: the basic rights to life, freedom and property. With regard to the historical success of this triad, the evidence is clear: only in those areas of the world where these norms are respected do we have true forms of Enlightenment (Sloterdijk, 2010, s.228).

For å skape den framtida Sloterdijk ser for seg må vi få sann opplysning, og det får vi berre i eit samfunn der alle har desse grunnleggande liberale rettane. Han forkastar med andre ord heile

venstresideprosjektet til fordel for disse liberale løysingane. Han ser for seg eit ambisiøst samfunn med stort fokus på desse rettane. «The goal is a meritocracy, which balances, in an intercultural and transcultural way, an antiauthoritarian relaxed morality, on the one hand, and a distinctive normative consciousness and respect for inalienable personal rights, on the other» (Sloterdijk, 2010, s.229). Veggen mot dette samfunnet er tidkrevjande og vi må ikkje miste håpet, skriv han vidare. Målet er ein felles opplyst verdskultur. Han avsluttar den psykopolitiske undersøkinga av raseriet med håp, med andre ord. Fokuset på individuelle rettar og ikkje minst eigedomsrettar kan ein seie har eit liberalt, om ikkje liberalistisk, preg.

## 2.5 Resepsjonen av *Rage and Time*

*Rage and Time* blei ikkje mottatt utan skepsis. Når ein filosof med Sloterdijk sin status og rykte tyr til kritikk av både venstresida, psykoanalysen og opplysningsfilosofane vil det naturlegvis oppstå motsvar. Ein av kritikarane var den slovenske filosofen Slavoj Žižek, som i si bok *Violence: Six sideways reflections* tar for seg vald sin plass i det moderne samfunnet. Når han skriv om guddommeleg vald i kapittelet *Divine Violence*, eit omgrep han har lånt frå Walter Benjamin, nyttar han høvet til å kritisere Sloterdijk, som sjølv har eit kapittel om guddommeleg vrede. Žižek skriv at Benjamins guddommelege vald ikkje handlar om religiøs vald. I underkapittelet «*Divine Violence: What it is not*», introduserer han Sloterdijk slik:

The most obvious candidate for 'divine violence' is the violent explosion of resentment which finds expression in a spectrum that ranges from mob lynchings to organised revolutionary terror. One of the main tasks of today's 'post-left' is to refer to this area of violence in order to denounce the very idea of revolution. The latest representative to this tendency is the German philosopher Peter Sloterdijk, whose standard procedure is to supplement a well-known philosophical category with its neglected opposite. (Žižek, 2008, s.157).

Žižek gjer Sloterdijk til representant for «postvenstretendensen». Det er å forvente at han er kritisk, særleg med tanke på at han framleis opent identifiserer seg som både marxist og kommunist. Gullestad har skriva i *Vagant* om Žižek sin kritikk av Sloterdijk, saman med hans eige omsetting av det nemnte delkapittelet. Han skriv då mellom anna at dei to filosofane har glidd lenger frå kvarandre dei siste åra, og at dei då naturlegvis har ulike syn på opprør og revolusjon i det tjuetførste hundreåret. (Gullestad, 2009, s.143). Det er med andre ord ein stor skilnad i kva dei to meiner om potensialet til revolusjonært raseri. Žižek anklagar Sloterdijk for ressentiment og misunning, som sistnemte gjer eit forsøk på å ta avstand frå i avslutninga av *Rage and Time*. Hovudskilnaden mellom dei to er at Sloterdijk har mista håp på revolusjon

og argumenterer for å akseptere det liberale samfunnet, medan Žižek nektar å akseptere at revolusjonen er umogleg, sjølv om han meiner at tida ikkje er inne.

Både Žižek sin *Violence* og Sloterdijk sin *Rage and Time* er tema i den svenske litteraturvitaren, Lilian Munk Rösing, sin artikkel, *När är en gatsten gudomligt våld?*, der ho tar opp temaet «sann vrede». Ho skil dei to, mellom anna ved at «Sloterdijk arbetar dessutom energiskt med at skilja ut vreden från kärleken, medan Žižek tvärtom hävdar att den sanna vreden är genomsyrad av kärlek» (Rösing, 2008, s.46). Rösing stiller seg kritisk til motsetninga mellom eros og thymos som Sloterdijk legg til grunn i *Rage and Time*. Ho meiner at raseriet har ein naturleg plass innanfor det erotiske, uansett om ein ser på eros som seksualitet eller kjærleik. (Rösing, 2008, s.49).

Den danske religionsprofessoren Hans Jørgen Lundager Jensen, skreiv i 2016 innføringa, *Peter Sloterdijk, Skum og religion*, som tar for seg Sloterdijk sitt forfattarskap i lys av religionsteori. Han argumenterer for at Sloterdijk sitt forfattarskap er relevant for feltet religionsvitenskap, sjølv om det i utgangspunktet ikkje primært tar for seg religion. Han tar først for seg det overordna forfattarskapet, med fokus på dei mest sentrale verka. Mot slutten av innføringa skriv han om det som er meir eksplisitt religionsvitenskapleg, då mellom anna *Rage and Time*. Jensen sin tekst er ikkje ein kritisk resepsjon, men meir ei attgjeving av Sloterdijk sine hovudpoeng.

Anders Dunker sin artikkel i tidsskriftet *Agora*, «Historia skrevet i affekt», er ei gjennomgang av hovudideane til boka. Den går detaljert inn og forklarar dei ulike omgrepa Sloterdijk nyttar. Han kallar boka ein «affekt-monografi» i og med at den tar for seg ein affekt og skriv uttømmende om den. Dunker les *Rage and Time* som eit tilsvar til den amerikanske filosofen Francis Fukuyama og hans bok *The End of History and the Last Man*, der han hevdar vi har nådd «The end of history» etter det liberale demokratiet sigra over den sovjetiske kommunismen. Slutten av historia er eit tenkt slutt punkt for historisk utvikling der samfunnet har nådd si endelege form. Fleire og fleire samfunn vil tilpasse seg denne endelege samfunnsmodellen og folk blir jamt over nøgd med situasjonen sin. Det er ikkje slik at dette samfunnet må vere utopisk og perfekt, men det er realistisk sett så godt som det blir. Ideen om historias slutt har røter heilt tilbake til den tyske filosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Den hegelianske historieforståinga har hatt innverknad på mellom anna kommunistisk tenking. Dette gjeld òg ideen om historias slutt. Marx baserer seg på Hegel og meiner at kommunismen er det siste stadiet i historia; kommunismen skulle sigre over kapitalismen og det skulle ikkje vere nokre reelle alternativ til kommunisme. Historia er dømt til å ende i sosialisme, er den

marxistiske tanken. Dette meiner Fukuyama blei motvist av Sovjetunionen si oppløysing i 1991, då Sovjetkommunismen sin motpol, det liberale kapitalistiske demokratiet, er den verkelege slutten av historia. Her er ikkje Sloterdijk heilt einig. Dunker meiner han vil fram til at historie er skrive i affekt (derav tittelen på artikkelen), altså at det er det thymotiske som fører verda vidare frå der vi er no. At det er eit «vidare» impliserer at vi ikkje er med slutten av historia, men at det kjem noko nytt når tida kjem.

## Kapittel 3: The Cocka Hola Company

### 3.1 Introduksjon til romanen

*The Cocka Hola Company* er ein roman som er gjennomsyra av raseri. Særleg hovudpersonen i romanen, Sempel, er full av raseri og hat. Han er i sentrum av handlinga og alle karakterane har ein relasjon til han, anten direkte eller indirekte. Raseriet som er overalt i romanen har ofte utspring i han, anten ved at det er han som er rasande eller at nokon er rasande på han. Raseriet hans viser seg i to former; han er sint på folk og ting heile tida. Han kjeftar mykje og lar seg irritere over dei minste ting. Det er sjeldan vi ser Sempel utan at nokon får føle på raseriet hans. Den andre forma raseriet hans tar er i form av aktivisme. Her blir raseriet til Sempel meir målretta, det blir omgjort til ei kreativ kraft som han kan nytte til å gjere motstand. *TCHC* er full av situasjonar der ein eller fleire karakterar er rasande på noko eller nokon. I og med at denne oppgåva skal ta for seg fleire romanar enn berre denne må vi snevre inn kva slags raseri vi skal velje å sjå på. Eg har difor valt å ta utgangspunkt i Sempel sitt raseri, då han er den mest sentrale karakteren i boka. Eg vil òg sjå på Desirevolution som raseriprojekt og til slutt på raseriet som Sempel og Desirevolution genererer mot seg.

#### 3.1.1 Handlinga

*TCHC* handlar om Sempel og konsernet hans, Desirevolution, som driv med ulike former for motstandsprosjekt mot samfunnet. Dei gjer motstand mot samfunnet sine normer og reglar, mot folkeskikk og toleranse og mot det som er A4. Gruppa er finansiert av ulovleg produksjon og distribusjon av pornografi, slik at dei er frigjorte frå lønnsarbeidet og skattesystemet. Vi følgjer Sempel, dei andre aksjonistane og andre medverkande i den daglege drifta av konsernet. Blant desse finn vi mellom anna kona til Sempel, Moor, som òg jobbar som pornoskodespelar, medskodespelarane hennar Tiptop og Casco, medgrunnleggjar og pornoprodusent Hans Foster, oftare referert til som pappaHans, som òg er far til Casco. I tillegg har vi Speedo, som har inngått ein kontrakt med konsernet som seier han skal drikke seg i hel. Vi har òg ei rekke andre karakterar med ulike roller i verksemda. Vi følgjer òg dei som har sett seg lei av Sempel og Desirevolution. Blant desse er vaskemiddelprodusent Göran Persson, far til den alkoholiserede Speedo, som kjempar for å frigjere sonen frå det sjølvpåførte alkoholproblemet og skulepsykiateren Hr. Berlitz, som jobbar på skulen der Sempel sin i overkant rampete gutunge går i klasse 2A. Guten Lonyl er ein vandrande pøbelstrek som ikkje gjer anna enn å plage dei vaksne, både heime og på skulen. Han er så fæl at læraren hans, Cathrine Færøy, har arrangert

si eiga forsvinning. Det einaste sporet ho etterlet seg er eit avskjedsbrev som aldri blir mottatt, fordi Lonyl drar det med seg heim før nokon les det.

Romanen får eit vendepunkt når Simpel går i gang med sitt nyaste aksjonsprosjekt, **Fascination**, som går ut på at han skal dope ned ein kulturarbeidar og tatovere ordet **Fascination** over magen hennar. Dette er ein kritikk av at kulturbransjen nyttar seg av orda fascinasjon og fascinere i alt for stor grad. Offeret han har valt seg ut er tekstilarbeidaren Monica Lexow, som tilfeldigvis er kona til Hr. Berlitz. På grunn av ei heilt urelatert hending så dukkar fjeset til Simpel opp i media, slik at Monica får identifisert han for politiet. Han blir deretter arrestert, og Berlitz, som har slått seg saman med Göran Persson og Cathrine Færøy, matar politiet med informasjon om konsernverksemda. Dette er slutten på Desirevolution, og Simpel bestemmer seg for å arrangere eit TV-intervju for å fortelje verda kva han og konsernet har arbeidd med, i eit håp om å bevare noko av det dei har gjort dei siste åra. Verda hans fell saman når han i staden for å bli hata og utskjelt, blir akseptert av publikum. Simpel hatar aksept over alt i heile verda, og romanen sluttar med at dei jublar over han og aksjonane hans.

### **3.1.2 Forteljaren**

Forteljarstemma i romanen er varierende frå kapittel til kapittel, men han er for det meste i tredjeperson og allvitande. Forteljinga er stort sett fokusert gjennom ein person, då ofte «hovudpersonen» i det gjeldande kapittelet. Det er av og til uklart om forteljaren sine skildringar er forteljaren sine eigne vurderingar eller tankane til den han står nærast i det gjeldande kapittelet. Eit døme på slik fri indirekte diskurs får vi i ei skildring av Casco tidleg i romanen:

Casco så godt ut. Han så ikke kjekk ut på en dum måte, han var *ordentlig* kjekk. Store disige øyne og tunge øyelokk. Han var av typen som så såpass godt ut at det var vanskelig si om håret hans var gredd framover eller bakover. (s.10)

I dette kapittelet følgjer vi både Tiptop og Casco etter innspelinga av pornofilmen *The Cocka Hola Company*. Forteljaren er tett på Tiptop, men det er uklart om akkurat denne skildringa av Casco er forteljaren eller Tiptop sitt inntrykk av Casco. Om dette er Tiptop sine tankar så impliserer det at Tiptop sin karakter har meir djupne enn ein gjerne får inntrykk av elles i romanen. Om skildringa er forteljaren si meining så tyder det på at vi har ein vurderande forteljar. I det same kapittelet får vi vite om pappaHans og kona hans Sonja sine kulturreiser til Europa, og forteljarstemma endrar seg på nytt. Først er den objektiv og greier ut om

kulturreisa deira, men så verkar det som at forteljaren gir oss innsyn i pappaHans sine vurderingar:

[...] men etter fleire og etter hvert kjedsommelige tilbakekomster til de samme museene og de samme, evinnelige, jævla kunstverkene, dabbet interessen hans av, i takt med at tvilen til hele kulturkjøret vokste, ikke rent lite påvirket av Simpels kjeftskurer som regnet over dem hver gang de kom hjem. (s.16)

Forteljaren informerer oss om utviklinga i pappaHans sitt kunstsyn, men vi kan oppspore egne meiningar: «de samme, evinnelige, jævla kunstverkene» kan vere Hans si vurdering, men det kan òg vere forteljaren som seier seg einig. Det passar ikkje inn i det som elles er ei refererande og nøytral attforteljing av Hans si kulturelle utvikling. I avslutninga av kapittelet fortel forteljaren at Sonja framleis har ei borgarleg kulturinteresse, trass i at Hans har utvikla seg vekk frå det. Den avsluttande setninga kan ein tolke som noko forteljaren sjølv meiner: «Hun har ikke hørt nok på Sempel, kan man vel si, og det taler ikke til hennes fordel» (s.19). Det ser ut som at forteljaren kommenterer karakterane og fargar forteljinga. Dette går att gjennom heile romanen. Eg vil likevel ikkje karakterisere forteljaren som ein eigen karakter eller ei eiga individuell stemme. Det han kjem med av utsegn er alltid nær den karakteren han er tettast på. Eg les det som at han heller gjengjev dei ulike personane sine haldningar. Det er med andre ord ikkje noko eige raseri å oppspore hjå forteljaren, sjølv om han til tider er nedlatande mot personane han skildrar. Dette er ikkje ein sint roman, men karakterane i den er utvilsamt det, og ingen av dei har meir raseri enn Sempel.

### **3.2 Sempel**

Sempel er den mest sentrale karakteren å forstå dersom ein vil setje seg inn i raseriet i romanen. Vi får ikkje vite noko meir om bakgrunnen hans, anna enn at han er ein kvit mann i førtiåra. Vi veit ikkje kor han kjem frå eller om han er utdanna. Han bur saman med Moor og Lonyl i ei leilighetsblokk i ein by som liknar Oslo. Vi får vite at han og Moor forelska seg på Zanzibar. I notida har dei eit sexlaust forhold grunna Sempel sin impotens og generelt låge interesse av sex, men ein får inntrykk av at dei framleis er glad i kvarandre: «Moor står med ryggen til og steker. Sempel ser på henne frå topp til tå. 'Ingenting å utsette på det kvinnemennesket der.' tenker han og mener det» (s.259). Dette er ein av få tilfelle der forholdet deira får plass i romanen. Mesteparten av interaksjonen mellom dei er knytt til at dei er foreldre til eit såpass utfordrande barn, og til at dei begge jobbar i konsernet. Sempel snakkar til Moor annleis enn han gjer til dei andre konsernmedlemmane. Mest påfallande er fråværet av kjeft. Han er mykje meir beherska når han snakkar med Moor og han lar seg ikkje provosere når ho er ueinig med



han. Der Simpel snakkar *til* andre karakterar snakkar han i større grad *med* Moor. Dette kjem fram mellom anna når dei snakkar i telefonen:

Simpel ... Hei ... Ute og går ... Casco ... Kino ... Kendall ... Kendall ... Kendall  
You're being videotaped ... Nei ... Ja ... Amerikansk ... vet ikke ... snart ... ja ... nå?  
... Ni ... tja, om en time eller to ... ti, elleve ... kan du ringe når han har kollapset ...  
OK ...nei, ikke senere enn elleve ... mmm ... hadet, da. (s.48)

Monologane som Simpel kjem med når han snakkar med kven som helst andre er ikkje å oppspore her, tvert i mot så er han i større grad enn normalt i lyttarrolla når han er snakkar med Moor. Den elles pratsame Simpel blir kortfatta og nøyer seg med å svare på det han blir spurt om og ikkje meir. Samtalen er likevel ikkje berre einvegs, han stiller eigne spørsmål. Denne samtalen ville vore ganske uinteressant i andre romanar, men her funkar den som eit uvanleg døme på Simpel som familiemann, ei side av han som absolutt ikkje syner seg elles i boka. Den Simpel-karakteren vi finn elles er mykje mindre beherska.

Simpel-karakteren kjem tydelegast fram gjennom raseriet i utsegna og handlingane hans. Hatet hans er botnlaust og han rettar det mot så å seie alt og alle rundt seg. Dette er ikkje noko som utviklar seg særleg gjennom romanen, men det framstår som eit eit grunnleggjande karaktertrekk han har frå starten. Raseriet hans får klarast uttrykk i all banninga og kjeftinga han deler ut når han er frustrert av folk og ting. Gjennom Casco får vi tidleg i boka eit innblikk i Simpel sin aggressive veremåte:

Han innbilte seg at han var nødt til å ringe fra en av mynttelefonene på hjørnet, fordi Simpel – Desirevolution sin definitive Lehrmeister – hadde sagt følgende til ham sist de møttes: Det finnes faenmeg snart ingen mynttelefoner igjen, men jeg skal faen hakkemeg ikke kjøpe ett eneste jævla telefonkort før jeg ligger og blør ut av rævva av rent telefonbehov. (s.9)

Gjennom at forteljaren fortel oss kva Casco tenkjer om Simpel, ser vi at det å lire av seg på sinte tiradar er ein ganske grunnleggjande del av kven han er. Når Tiptop seinare skal fortelje om kinoopplevinga si, ser vi igjen kva Casco eigentleg meiner om Simpel:

Tiptop begynte å legge ut om hvordan folk gikk etter en halvtime, og at han var den eneste som ble sittende igjen. «Folks tålmodighet når det gjelder film er faenmeg fucked,» sa han på en måte som det stinket Simpel av. Casco så på de hvite tennene til pornokollegaen sin og tenkte at han begynte å bli jævlig lei av å høre Tiptop snakke Simpel etter munnen. (s.12)

Det blir etablert tidleg i boka kva slags type Simpel er. Vi får inntrykk av at han har vert slik lenge, og Casco legg merke til at det smittar over på dei andre i omgangskretsen deira. Han er òg lei av all klaginga han må høyre på kvar dag. I starten av romanen får vi berre ei forståing av korleis dei andre karakterane ser Simpel, og vi får eit lite innblikk i korleis han er når han vi møter han i telefonsamtalar. Når Simpel omsider dukkar opp i eigen person, er det tydeleg at han er ei plaga sjel, med rotete leilegheit og trøtte auge, full av raseri. Raseriet artar seg for det meste som sinte monologar der han skjeller ut både vennar og framandfolk, men òg berre i korleis han snakkar til vanleg:

Simpel kommer omsider ut fra badet. Han forbanner traktekaffen. «Jævla Java-Mocca drit,» sier han, «man skulle saksøkt de forpulte kaffeprodusentene for tap av arbeidstid ... og ... og tap av nærings ... midler. Jeg er sikker på at jeg kunne hatt bruk for 80% av det jeg dret ut på dassen akkurat nå. Det er faenmeg avføringsmiddel de selger, jævlene, ikke kaffe.» (s.134-135)

Når vi ser på Simpel sin uforholdsmessig sterke reaksjon i denne situasjonen, dannar vi oss eit bilete av ein mann som har mykje å seie om ganske lite. Kjeftesalvane han gir frå seg når noko eller nokon irriterer han er eit av dei mest gjennomgåande karaktertrekka hans. I dei fleste høva der Simpel kjeftar så gir han seg så snart han er ferdig. Raseriet held seg i augneblinken, det legg seg så snart han har fått utløp. Dette samsvarar med det Sloterdijk skriv om raseri før det blir gjort om til prosjekt: «we are primarily dealing with an intensive form of energy that is ready to explode or be transferred» (Sloterdijk, 2010, s.55). Det vi ser her er reint raseri, ei energikjelde som berre ventar på å bli tappa inn i for å utøve det han oppfattar som rettferdig hemn. Om det faktisk er rettferdig at Simpel reagerer som han gjer, kan diskuteras, fordi rettferdig hemn dreier seg om hemnaren si forståing av rett, ikkje mottakaren. Simpel meiner i dei tilfella der han blir rasande at noko eller nokon har gjort noko urett mot han, og raseriet er difor rettferdig i hans auge. Når Tiptop seier noko Simpel meiner er dumt så er det Tiptop sin eigen feil at han er dum. Det er fornærmande mot Simpel at Tiptop ikkje tenkjer hardare. Det er heilt irrelevant kva forteljaren, Tiptop, andre karakterar eller lesaren meiner om saka, Simpel sitt reine raseri er rettferdiggjort av Simpel sjølv. Når han har kjefta så er det over, gjelda er tilbakebetalt. Raseriet forsvinn frå verda. Då kan han fortsette samtalen, dvs. monologen, som om ingenting har skjedd.

Det raseriet som blir omgjort til langvarig engasjement, er derimot noko anna. Prosjekta til Simpel startar som idearbeid og er gjennomtenkt med tanke på tid, gjennomføring og offer. Det er ikkje lenger snakk om ein eksplosjon i augneblinken, men noko mykje meir kalkulert.

Simpel sine enkle raseriutbrot bør i hovudsak reknast som fråskilt frå det raseriet han legg inn i prosjekta sine, nettopp av denne grunn. Forholdet mellom det reine raseriet og prosjektraseriet til Simpel får vi eit nytt blikk på når han sit i fengsel. Det heile startar med at han ser fram til å sone, men han innser fort at han ikkje får gjort så mykje arbeid som han hadde ønska. Dette har fleire forklaringar. Den første er mangelen på Xanax, eit sedativt stoff som Simpel og andre i romanen er avhengige av:

Simpel begynner å kjenne rimelig godt at det er noe som mangler. Han kan faen ikke huske sist gang han gikk fire dager uten Xanax. Det at han er konstant aggressiv gjør at arbeidet på cellen går tregere og tregere. Aggresjon er riktignok drivkraften i prosjektet hans, men uten rolige stunde klarer han ikke å formulere aggresjonen på riktig måte (s. 433).

Simpel er så rasande at han ikkje klarar å roe seg sjølv ned, sjølv når han er distansert frå kva enn som irriterer han. Han klarar ikkje transformere aggresjonen til kreativ energi, og han mistar difor produktiviteten som raseriet tidlegare har gitt han. I fengsel får han heller ikkje rette hatet sitt utover. Utan å dagleg sjå den åtferda han ønskjer å aksjonere mot så har han ikkje ein klar mottakar for raseriet sitt. Og utan å ha nokon å kjefta på så får heller ikkje raseriet spele seg ut gjennom dei vanlege kanalane hans, dvs. sinte monologar. Simpel er avhengig av det han hatar for å kunne produsere målretta hat.

Som nemnt hamnar Simpel i fengsel. Dette skjer etter aksjonen hans kalla «**Fascination**», som går ut på å lure, dope ned og ufrivillig tatovere ordet «**Fascination**» over magen til kulturarbeidaren Monica Lexow. Dette gjer han i protest mot kulturmiljøa sin overdrivne bruk av ordet «fascinasjon». Aksjonen er med på å understreke Simpel sitt raseri mot kulturborgarskapet, som det allereie er etablert at han har mykje imot<sup>15</sup>. Dette kjem først fram i kritikken hans mot pappaHans og Sonja sine kulturelle europareiser, men blir enda tydelegare i angrepet hans på Monica Lexow. Ho er det perfekte målet for aksjonen hans: «Monica B. Lexow er to i én. Det er Simpel veldig klar over. Borgerlig óg kunstnerisk på én gang, m.a.o. to fluer i en smekk for Simpels prosjekt. Eller tre, når man regner med Berlitz» (s.266). Berlitz blir òg framstilt som stereotypisk borgarleg med høg kulturell kapital, med dyre sigarar og forkjærleik for klassisk musikk og jazz (s.102-103). I sitt raseri mot «kultureliten» framstår Simpel som overraskande populistisk, med tanke på at han elles hatar folk flest. Tidlegare i romanen reflekterer han faktisk over hans eige konsern i forhold til den kunstverda han hatar:

---

<sup>15</sup> Lean Heuch Hansen går i si specialeoppgåve inn på omgrepet kulturborgarskapet i sin analyse av *TCHC*.

«Sett at man spør seg, da, Tiptop... Hva faen er det... hva er det som skiller Speedos prosjekt fra de største, mest tragiske jævla verkene i kunsthistorien? Hæ? Hæ?» (s.89-90). Denne refleksjonen held han fram med medan han sit på do og gjer frå seg, medan Tiptop ikkje lyttar i det heile. Simpel seier sjølv at Desirevolution driv med aksjonar som er lik den kunstnarkulturen han hatar og rammar difor seg sjølv med sin eigen kritikk, men gjer ingenting med denne innsikta vidare i romanen.

Simpel har ikkje som mål å endre verda, og han har heller ikkje tru på at ting blir betre. I TV-intervjuet i slutten av romanen blir han spurt om han meiner at alt kjem til å gå til helvete, uansett kva. Han svarar, i kjent simpelsk stil:

Simpel: HØR PÅ HVA JEG SIER TIL DEG, DA ... VI ER I HÆLVETE! TING BLIR FAEN IKKE BEDRE ENN DE ER I FORPULTE SKANDINAVIA AKKURAT NÅ, OG HVA BETYR DET? HÆ? NILSEN? HVA BETYR DET? DET BETYR AT FOLK KOMMER TIL Å VÆRE LIKE FORPULT KJIPE OG HA DET LIKE FORPULT KJIPT SAMME FAEN HVOR BRA DET BLIR. VI ER I HÆLVETE! OG VI KOMMER ALLTID TIL Å VÆRE I HÆLVETE! (s.453)

Akkurat kva han legg i at «folk er kjipe» får vi drypp av gjennom heile romanen. Han skildrar seg sjølv som «misanthrop» tidlegare i intervjuet, noko han utdjupar slik: «misanthropien min er generell mistro til menneskelige bedrifter og konstruksjoner» (s. 451). Misanthrop er eit samansett ord som kjem frå greske ‘misein’ som tyder hat og ‘anthropos’ som tyder menneske. Misanropi kan enkelt bli forstått som menneskehat, eller forakt mot menneske og det menneskelege. Vi ser ikkje på dette som hat mot eller mellom enkeltpersonar, men eit generelt hat mot mennesket som gruppe eller mot ting som er menneskelege, slik som i Simpel sitt tilfelle. Han hatar ikkje kvart menneske, men han hatar menneskeheita. Misanthropien til Simpel er opphavet til omtrent alle haldningane og meiningane hans, han er heilt gjennom misantropisk i større grad enn dei andre karakterane i *TCHC* og han er meir eksplisitt motivert av misantropi enn hovudkarakterane i dei to andre romanane i trilogien.<sup>16</sup> Når Simpel innser at alt arbeidet han har gjort dei siste åra ikkje berre er akseptabelt, men populært, blir han synleg opprørt. Han tilstår sitt hat mot massen, men massen er entusiastisk til det han har å seie. Dette er eit stort nederlag i hans auge. Her ser vi klart at Simpel sitt raseri aldri kan vekse seg større og gjere skilnad, då han ikkje vil at det skal vekse seg til ei masserørsle. Dersom det likevel blir eit breiare engasjement for motstanden han og konsernet gjer så er dette eit personleg nederlag for

---

<sup>16</sup> Ei undersøking av *Skandinavisk Misanropi* med utgangspunkt i omgrepet misantropi har allereie blitt gjort, så eg kjem ikkje til å gå i djupna i det. For meir om misantropi i trilogien, sjå Uleberg (2017)

Simpel. Eit raseriprojekt som ikkje vil tappe inn i raserikapitalen til massen vil aldri vere meir enn ei dårleg investering av raserikapital, det vil i alle fall ikkje gi raseriøkonomisk avkastning. Dersom motstanden er eit mål i seg sjølv, og heile poenget var å leve i opposisjon til det etablerte, så kan vi likevel seie at Simpel har nytta raserikapitalen godt. «Det var kjekt så lenge det varte» er ei mager trøyst for ein målretta revolusjonær med ønske om langvarig endring, men det er nettopp slik Simpel ikkje er.

### **3.2.1 Lonyl**

Utanfor Simpel, konsernet og aggresjonen som er retta mot dei, finn vi Lonyl. Han er sonen til Simpel og Moor, og går på B-skole i klasse 2A. Han er utagerande og utfordrande, dagleg gjer han noko som gjer dei vaksne frustrerte. Handlingane hans har mykje til felles med Simpel sine aksjonar, sjølv om dei ikkje er like gjennomtenkte og ideologiserte. Lonyl er eit særtilfelle i romanen fordi han berre er eit barn. Ein kan ikkje behandle raseriet hans utan å først poengtere dette. I og med at han berre er sju år, kan det diskuteras i kva grad åtferda hans er gjennomtenkt og i kva grad han berre handlar på impuls. Nøkkelen her blir forteljaren. Gjennom forteljaren får vi fleire teikn på at Lonyl er smartare enn han gir uttrykk for:

- Du frøken?

Og frøken må pent i pedagogikken og demokratiets og toleransens og rettighetenes og akseptens og forståelsens og rettferdighetens og fordomsfrihetens og filantropiens navn svare:

- Ja, Lonyl?

Og Lonyl, som for lenge siden har forstått hva slags tvangstrøye av kjip pedagogikk alle disse jævla lærerne vrir seg i, fortsetter:

-Kan du være så sniiill å si fra når klokka er halvett frøken?

Han sier setningen på en måte som ligger hinsides irritasjon, og vikarfrøken gulper ut:

- JamennåmådusettedegpåplassenDIN! (s.97)

Først ser vi forteljaren som latterleggjer desse pedagogiske verdiane og vi anar at forteljaren til dels deler oppfatningane til Simpel om det tolerante samfunnet. Men kanskje meir interessant er det at forteljaren her viser oss at Lonyl òg forstår ulempene med denne pedagogiske toleransen. Han er bevisst på at læraren ikkje er fri til å gjere som ho vil, og han tilpassar handlingane sine deretter. Det er med andre ord eit resonnement bak åtferda hans og ei innsikt

i korleis den pedagogiske toleransen funkar. Det er ikkje ein rein impuls. Det kan tyde på at Lonyl er ein drittunge til dels med vilje. Motivasjonen hans er uklar, men ein kan gå ut frå at den ikkje er kompleks med tanke på at vi har med ein sjuåring å gjere. Vi får eit innblikk i tankane hans i scena med vikarlæraren: «Lonyl ønsker vikaren død» (s.94). Her kjem hatet fram. Han hatar vikaren sin, og dette gjer han bevisst. Romanen forklarar ikkje kor alt dette hatet kjem frå. Åtferda til Lonyl blir lite forklart av forteljinga. Det vi kan slå fast er han ikkje er oppdratt til å bli slik med vilje frå foreldra si side. Begge to irriterer seg og er fortvila av åtferda hans. I ein samtale med Casco om nettopp dette seier Sempel følgjande:

- Drit nå i hva jeg bruker dagene mine til, og prøv å forestille deg at det er noe helt annet når Lonyl setter i gang, han er *avkommet* mitt, ikke sant. Jeg prøver å holde oppe en bevissthet i forhold til hva jeg driver med, hva *vi* driver med, det vet du jo. Men når det gjelder Lonyl, og Lonyls vesen så er det som om all min sverting og forbannelse er blitt inkarnert, forstår du? Det er litt sånn I'VE CREATED A MONSTER-aktig, Casco. Man må jo vite at man driver motstand for å få utbytte av det, man må *operere* som et rasshøl, ikke *være* et. (s.40)

Han meiner det er ein grunnleggjande skilnad mellom sine målretta aksjonar og sonen sine rampestrekar. Når Lonyl er fæl så er det fordi han er ein fæl unge. Når Sempel gjer noko gale så er det motstandsarbeid, fordi han er bevisst på at han gjer motstandsarbeid. Her er det to problem med Sempel sitt resonnement. For det første så går han utifrå at Lonyl ikkje ser på sine eigne handlingar som motstand. Som vi har vore inne på så er det belegg for å meine at Lonyl er bevisst nok til å tenke at han gjer opprør mot noko konkret. For det andre så rammar Sempel seg sjølv i sin kritikk av Lonyl. Det er tallause døme i romanen på at Sempel ikkje berre «opererer som et rasshøl», men at han oppriktig er ein forferdeleg person å ha med å gjere. Romanen kjem ikkje med ei klar forklaring på kor åtferda til Lonyl kjem frå, men vi kan likevel seie at det definitivt er spor av eit bevisst handlingsmønster som til dels kan tilskrivast eit slags raseri. Raseriet til Lonyl, eller kva enn vi kan kalle den drivande energien bak pøbelstrekane hans, bør vi sjå på i lys av faren og hans raseri. Som nemnt er all raseriet i romanen knytt til Sempel. Dette gjeld òg det raseriet som konsernmedlemmane tar del i, som vi skal sjå nærare på no.

### 3.3 Desirevolution – raseriprojektet

Ein kan trygt seie at grunnlaget til Desirevolution er bygd på Sempel sitt raseri mot samfunnet og kulturen. Det vil difor vere naturleg å sjå på Desirevolution som ein del av raseriet til Sempel. Det er då nærliggjande å sjå på Sempel og konsernet sin andre grunnleggjar, pappaHans, som

forvaltarar av kapital, og konsernet som ei oppsamling av investert raseri. I og med at konsernet opererer på eit såpass lokalt nivå, er det ikkje snakk om det Peter Sloterdijk kallar ein «world bank of rage», men kanskje heller ein lokal sparebank . Konsernet gjer ikkje eit forsøk på å nå ut til eit breiare publikum, og det gjer ikkje forsøk på å skape historisk endring. Opprøret til Desirevolution er eit opprør mot samfunnet sine forventningar og normer, meir enn det er eit forsøk på å endre desse normene. Medlemmane av konsernet kan delast inn i to grupper, nemleg dei som driv med raseriaksjonar og dei som har andre instrumentelle roller. Dei ulike medlemmane kjem vi tilbake til.

Desirevolution er eit konsern som bryt med normer, men blir finansiert på eit mindre normundergravande vis, nemleg gjennom porno. Det er ulovleg å produsere og distribuere pornografi i Noreg, så konsernet bryt heilt tydeleg lova. Eg vil likevel påstå at pornografi som fenomen korkje er uvanleg eller normundergravande i stor grad. Porno er ikkje noko ein stolt og openlyst konsumerer, men det har sidan utviklinga av internettet blitt stadig meir normalisert. Både i dag og i romanen si samtid er pornografi noko dei fleste har eit forhold til, då særleg menn. Ulike typar pornografi er meir uglesett enn andre, men ingenting tyder på at Desirevolution produserer anna enn ganske normale videoar. Det er heller ikkje poenget med produksjonen til konsernet at det skal vere samfunnsundergravande, det er ikkje produktet som er målet. Simpel forklarar det greitt i samtalen med mediemannen Robert Jegleim på juleavslutninga til 2A: «hvis du vil yte motstand, så må du først og fremst kvitte deg med den mest lammende av all verdens kontrollmekanismer: lønnsarbeidet» (s.337). Ved å frigjere seg frå kravet om å gå på jobb kvar dag, kan konsernmedlemmane bruke tida si på motstandsaktivitetar. Ved å finansiere seg av å selje porno under disken til børekseljaren Fazil, som har eit prosjekt der han på ironisk vis framstår så utanlandsk som mogleg, seier konsernet eit klart «nei» til noko samfunnet reknar som sjølvsgagd, nemleg at ein skal arbeide og betale skatt for løna si. Denne første negasjonen opnar opp for moglegheita til fleire av deltakarane til å seie «nei» til andre normer og krav som samfunnet har til oss. Ritmeester sitt eremittprosjekt er eit klart nei til å delta i samfunnet. Simpel sine småprosjekt seier nei til verdier som folkeskikk, toleranse, gode manerar, altså det å vere medmenneskeleg. Konsernet er ikkje bygd opp for å skape verdier i form av pengar eller å endre verdier i form av politisk aktivisme, men å tvert seie nei til verdier som samfunnet har blitt einig om.

Desirevolution er eit namn som er samansett av to engelske ord, nemleg Desire og Revolution. Desire, altså begjær på norsk, kjem frå at konsernet speler på lyst gjennom

pornografiproduksjonen. Men det er i liten grad lyst som er hovudmotor for ideologien til konsernet. Som vi skal sjå seinare går ikkje aksjonane til Sempel og dei andre ut på å ta til seg, men å gi frå seg. Dei seier nei til samfunnsnormer gjennom å yte motstand. Det er her revolution-delen av namnet kjem frå. Ved å ha revolusjon i namnet sitt, gir konsernet uttrykk for at dei ønskjer å endre noko radikalt. Men dette veit vi jo at ikkje stemmer. Sempel gir i slutten av romanen, som nemnt, klar beskjed om at han ikkje skal endre verda og at verda går til helvete uansett. Det er heller ingen av dei andre i konsernet som har særleg med revolusjonære ambisjonar. Kva er det då som skal revolusjonerast? Er det begjæret? Pornografien til konsernet skal visstnok vere av høgste kvalitet, så ein kan tenke seg at det er på dette feltet at den store endringa skjer gjennom konsernverksemda. Men vi veit jo at pornoen berre er der for å tene pengar til dei andre aksjonane, så det er ikkje snakk om noko reelt begjær anna enn sjåarane sitt. Datterselskapet som står for pornografien har eit eige namn, nemleg Desiproduction, som truleg er det namnet publikum vil kjenne att. Dersom ein les konsernnamnet som samansett av orda «desi» og «revolution» får vi det framleis ikkje til å gi meir mening.<sup>17</sup> Revolusjon blir heller ein floskel som skal få verksemda til å verke meir radikal. Sempel sin kritikk av kulturbransjen sin bruk av tomme uttrykk kan med andre ord nyttast til å ramme Sempel sjølv.

I kva grad dreier verksemda til Desirevolution seg om raseri? Pornografidelen av konsernet er som nemnt berre der for å skape økonomisk handlingsrom for medlemmane og for dei andre prosjekta, men kva slags prosjekt er dette? Samla sett seier konsernet nei til samfunnet sine konvensjonar og normer, noko som i seg sjølv kan tyde på at det finnest eit agg mot det beståande. Dette kjem ulikt fram i dei ulike delane av konsernverksemda. Om vi ser vekk frå Sempel sine eigne aksjonar og berre ser på kva dei ulike bipersonane bidreg med i konsernet, er der overraskande lite raseri i omløp. Moor, Tiptop og Casco deltek i ein aksjon kalla Euforium. Dette prosjektet blir omtalt som ein festklubb, og går i grove trekk ut på at dei tre pornoskodespelarane skal feste heile natta. Dette inneber store mengder rusmiddel og tilfeldig sex, sveitte dansegolv og nachspiel. Vi ser ikkje anna frå prosjektet enn ei natt på byen, og det er tilsynelatande lite mening bak prosjektet utanom festinga. På oppdateringsmøtet ber pappaHans medlemmane om å skrive rapport, men det er uklart kva denne rapporten skal innehalde. Euforium er tilsynelatande raserilaust, det er tvert imot om å gjere å kose seg mest mogleg. Casco, Tiptop og Moor er i utgangspunktet i kategorien «instrumentelle medlem av

---

<sup>17</sup> Desi er eit ord som kjem frå Sanskrit som omtalar det som kjem frå det Indiske subkontinentet, altså India, Pakistan og Bangladesh.



konsernet», då deira hovudbidrag er å vere skodespelarar i pornoproduksjonen. Deira rolle i raseriprojektet er i så fall som assistentar i kva enn Simpel har for seg (igjen, ei instrumentell rolle) eller i dette nye Euforium-prosjektet som vi ikkje får vite omfanget av. Det einaste sporet av raseri vi kan sjå hjå Tiptop og Casco er i slutten av romanen når dei har fått ansvaret for å ta hemn på Cathrine Færøy for å ha øydelagd konsernet. Hemnaksjonen, som ikkje kan kallast anna enn ei regelrett valdtekt, er unekteleg ei valdeleg og rasande handling. Men for Tiptop og Casco skil det seg lite frå den jobben dei gjer i kvardagen, og dei er såpass apatiske karakterar at dette neppe gjorde særleg inntrykk på dei. I aksjonen kjem det eit par trugslar som ikkje verkar som noko anna enn improviserte pornoreplikkar. Det er difor tvilsamt at dei i det heile opplever handlinga som noko anna enn ein siste dag på jobb.

Heller ikkje Fazil sitt tyrkarprosjekt, morosamt som det er, er utprega raserifylt. Tyrkarkarakteren kan i beste fall sjåast på som eit stikk mot stereotypiske innvandrarar, men er utover dette ikkje anna enn eit humormoment i romanen. Når Fazil opptrer som ironisk tyrkar er han hyggeleg, smilande og bekymringslaus. Han er svært nyttig for den økonomiske delen av konsernet, men han er elles ganske fråskild dei andre sine prosjekt: «Fazil er av den oppfatning at Eisenmann gjør en glimrende jobb. Utover det så er han mer eller mindre likegyldig til konsernets aktiviteter» (s.141). Han deltek ikkje i aktivismen til dei andre i det heile, og det er ikkje eit fnugg av raseri å oppspore i det han gjer. Den totale mangelen på raseri ser vi tydeleg på oppdateringsmøtet, når Lonyl ropar: «FAZIL ER EN BRUN PIKK!» og Fazil svarar: «HÅ-HÅ-HÅ. Do Lonyl, do Lonyl» (s.170). Fazil er nøkkelperson i finansieringa av konsernet, og bidreg difor på ein anna måte enn gjennom raseri. Ein kan spekulere i om årsaka til tyrkar-personaen er ein forakt mot andre innvandrarar, men dette er det ingen basis for i teksten. Prosjektet hans er difor vanskeleg å lese som eit raseriprojekt. Likevel er ikkje Fazil heilt utan raseri, noko vi ser etter at Göran Persson har avbrote oppdateringsmøtet. I starten agerer han defensivt for å hindre Persson i å ta med seg Speedo ut, men når Persson kallar Lonyl eit svart beist så mistar han kontrollen, utan at han glir heilt ut av karakter:

Fazil, som hisser seg grundig opp over Perssons uttalelser mot Lonyl, legger frå seg rollen som fredsbevarende styrke og begynner å famle etter halsen til Persson. For å nå frem må han legge seg over Simpel.

Fazil (mer gebrokkent enn noensinne): LA MEII FÅ HANDA PÅ DEN FASCIST-GRIS!

Casco: Slapp av Fazil... Fazil! FAZIL! ... IKKE KVEL FATTER'N TIL SPEEDO, DA ... SLAPP AV FAZIL

(...)

Casco: Slipp Fazil...SLIPP FAZIL...DU DREPER'N

Fazil: JA! ... JA! ... JAI VILL DREEPE! (s.191)

Fazil mistar fatninga når Persson er rasistisk mot Lonyl. Dette er eit klart døme på rettferdsmotivert raseri som er gjeldande i augneblinken. Persson gjer urett mot Lonyl, ein Fazil er tilsynelatande glad i, og Fazil svarar med å gjere urett på Persson i form av å kvele han. Ein ting som er interessant med denne replikkutvekslinga er Fazil sin aksent, som denne gong blir skildra som «mer gebrokkent enn noensinne», utan at det er synleg i sjølve replikkane. Blir Fazil så sint at han mistar språkevena si? Eller er det å bli forbanna på rasistiske utsegn eit karaktertrekk for personaen hans, noko som gjer at han lever seg lenger inn i aksenten sin? Svaret på dette spørsmålet vil vere sentralt dersom ein vil forstå kor grensa ligg mellom Fazil og Fazil-personaen, og korleis raseri spelar ei rolle i prosjektet hans. Dersom dette er Fazil som mistar kontrollen, vil vi kunne lese prosjektet hans som noko som får han til å undertrykke raseri til fordel for den kunstig joviale personaen. Derimot, om dette er Fazil-personaen sitt førehandsbestemte reaksjonsmønster, så kan vi eigentleg ikkje kalle det ekte raseri, men eit valdeleg skodespel. Eg ser ikkje at teksten opnar for at vi kan velje ein av dei to, men at begge to er moglege forklaringar.

Leiaren av konsernet, pappaHans, får lite plass i romanen. Han har kontroll på det økonomiske og administrative og det er han som i hovudsak korresponderer med Ritmeester etter kvar fullførte pornoinnspeling. Han er òg produsent for pornoselskapet. Han er med andre ord i styringa av dei viktigaste delane av konsernverksemda. Kor mykje av hans eigen ideologi som er lagd inn i Desirevolution er uklart, men ein kan gå ut frå at han og Simpel er einig i mykje. Vi får òg vite at han gjerne lar seg påverke av Simpel:

PappaHans skulle liksom være kongen på haugen i Desirevolution-konsernet, og Simpel har riktignok krøpet som en hund de få gangene pappaHans har hisset seg opp på et oppdateringsmøte eller liknende, men det er ikke til å stikke under en stol at pappaHans hører godt etter hver gang Simpel kjevler ut en eller annen hypotese (s.17)

Hans og kona, Sonja, har i mange år gått på europaferie for å gå på museum og leve seg inn i høgkultur, men dei siste åra har den kulturelle interessa hans dabba av. Dei reiser framleis på tur, men når Sonja går på museum så går Hans på forretningsvisitt til diverse pornoklubbar. Denne interesseendringa kan vi gi Simpel delar av æra for:

...men etter fleire og etter hvert kjedsommelige tilbakekomster til de same museene og de samme, evinnelige, jævla kunstverkene, dabbet interessen hans av, i takt med at tvilen til hele kulturkjøret vokste, ikke rent lite påvirket av Simpels kjeftskurer som regnet over dem hver gang de kom hjem. (s.16)

Simpel sin ideologi har verknad på alle i konsernet, og ein kjem ikkje utanom hans meiningar og dom. Korstoget hans mot borgarleg kultur og snobberi har hatt reelle konsekvensar for pappaHans sine meiningar og smak. Der Simpel fungerer som ideolog og kreativ kraft, fungerer pappaHans som administrator og leiar av dei ulike prosjekta og føretaka. Ved å nytte oss av Sloterdijk sitt økonomiske språk kan vi seie at han forvaltar raserikapitalen til konsernet. Desirevolution er då eit raseriføretak, der pappaHans er dagleg leiar og Simpel er hovudinvestor. Problemet med denne forretningsmodellen er at han ikkje har kontroll over Simpel. Skal pappaHans klare å lukkast med å styre raseriet så må han kunne slå ned på unyttig bruk av raserikapital, og det klarar han ikkje. Simpel handlar på eige initiativ, og dette blir eit problem for heile konsernet når han blir arrestert mot slutten av romanen. Når Hans påpeikar at Simpel har skuld i at konsernet står i fare blir han raskt motsagt:

- Det er på sett og vis prosjektet ditt som har forårsaket dette her, begynner pappaHans
- IKKE TA DEN! Hele gjengen har løpt sjansen saman, Hans, du skal faen ikke sitte der og gjøre meg til sydebukk ...
- Neida, sier pappaHans og dropper anklagene (s.433-434).

Hans har ingen kontroll over Simpel og det blir klart kven som har makta i relasjonen. Han legg ballen død med ein gong, han gidd ikkje ta kampen. Leiarrolla til pappaHans er ikkje reell og dette har konsekvensar. Heilt konkret kva han gjer anna enn å produsere filmar, halde styr på papirarbeid og leie oppdateringsmøta veit vi ikkje. Vi får ikkje nok informasjon i romanen om pappaHans sin ideologi og motivasjon til å kunne seie at han bidreg med raserikapital i bedrifta sjølv. PappaHans må vi likevel rekne som ein av dei rasande, då han unekteleg har ideologisk verknad på konsernet. Som grunnleggjar har han, om ikkje no så i det minste i fortida, hatt eit ønske om å gjere motstand mot eit eller fleire aspekt ved samfunnet. Kva enn pappaHans vil med konsernet blir uoppnåeleg når han mistar kontroll over Simpel sitt raseri, alt blir slukt i aggresjonen. Det kan sjå ut som at Desirevolution i det heile er eit resultat av det raseriet Simpel ikkje brukar opp i sin daglege irritasjon, og at konsernet sine andre medlemmar ganske enkelt ikkje deltek i aksjonar av grunnar som har med raseri å gjere.

### 3.4 Sempel sine fiendar – Berlitz sitt raseriprojekt

Det andre sentrale raseriet i *TCHC* er det som er retta *mot* Sempel og Desirevolution. Her er nok Berlitz den som må trekkast fram, då han i grunn er Sempel si rake motsetning. Berlitz representerer orden og institusjonen, to ting som Sempel aktivt motarbeidar. Han blir òg presentert som seksuelt avvikande med ei draging mot kvinneundertøy, der Sempel til kontrast er impotent og uinteressert i det seksuelle. At dei to er heilt ulike blir meir tydeleggjort når vi får vite Berlitz si bakgrunnshistorie.

Hr. Berlitz engasjerer seg i distriktspolitikken. Det distriktspolitiske *opptar* Hr. Berlitz, og den oversikten han har på den distriktspolitiske arena, parret med innbilt kulturell tyngde, får ham til å føle at han har full kontroll over det distriktslenkede livet sitt. (s.102).

Berre at Berlitz engasjerer seg distriktspolitisk seier nok om kontrasten mellom han og Sempel. Men det er når vi får vite akkurat kva saker han har engasjert seg i at motsetninga verkeleg blir understreka.

Han skrev et hovedfag i psykologi med tittelen: «Kronisk skribletrang som sosial dysfunksjon: Tagging som voldelig fenomen.» Og i distriktspolitikken går han over lik for å komme taggerne til livs. Til helvete med tilgrisingen-kampanjen, som han initierte og ledet for et års tid tilbake, er den dyreste kampanjen kommunen har kjørt noensinne, den overgikk de sammenlagte vaskeutgiftene på offentlige transportmidler trefoldig. Kommunestyret var i utgangspunktet skeptisk til parolen, men etter et par av de mest ildfulle appeller byen har sett, fikk Berlitz tvunget den igjennom. «Der hatet ikke kjenner tvil, må ondets rettmessige navn brukes.» utbasunerte han (s.105).

Når Berlitz har så låg toleranse for pøbelstrekar er det ikkje eit mysterium kvifor han har så mykje i mot Lonyl, som er kanskje tidenes pøbelunge. Når det Berlitz hatar mest i verda er tagging, og når Lonyl sin favorittpøbelstrek er å teikne på veggjar og gjenstandar med sprittusj, er det ganske openbart kvifor han har eit så stort problem med akkurat denne ungen. Hatet hans mot Sempel kjem i hovudsak frå hatet hans mot Lonyl. Han har tilsynelatande lite medkjensle for kona si når ho blir overfalt av Sempel, han er nemleg meir opptatt av å felle fienden sin. Han er nærmast glad for at det skjedde, fordi det gjorde det mogleg å få Sempel arrestert. «Så penser han samtalen tilbake til det som interesserer ham, nemlig Sempels fall. Han gjentar flere ganger at hun *må* motivere seg for morgendagen når etterforsker Krauss kommer for å avhøre henne» (s.389). Sjølv om han er psykiater har han lite omsyn for kona sine traumer.

Berlitz nyttar si rolle som psykiater på skulen til å ta tak i Lonyl-problemet etter at vikarfrøken blir innlagt på psykiatrisk avdeling. På møtet diskuterer dei tre punkt: Vikarfrøken sitt

samanbrot, tagginga til Lonyl og ei liste over barnepsykiatrisk materiale som Berlitz vil sende Simpel. Dei kjem fram til at dei vil setje i gang eit par tiltak for å få bukt med åtferda til Lonyl, og deretter utvise han om det ikkje betrar seg innan 8 dagar. Ved å samle lærarstaben så skaffar Berlitz seg raserikapital. At han gjer det når vikarfrøken er innlagd, er ikkje tilfeldig. Ein kan sjå for seg at lærarstaben er uroleg og frustrerte på dette tidspunktet. Lonylproblemet går ikkje over av seg sjølv og det er lite ein enkeltlærer kan gjere med slike saker. Dei er med andre ord fylt med kjensler dei ikkje kan få gjort noko med, og dette utnyttar Berlitz til det fulle. Berlitz tar imot raserikapital frå dei urolege investorane og dei går saman om å endre situasjonen. Han er ein kald og kalkulert forvaltar av lærarane sine raseriinvesteringar.

Göran Persson, den andre store motstandaren av Simpel og Desirevolution, har ein ganske tydeleg motivasjon: Han meiner at konsernet har øydelagd livet til sonen hans, Speedo, ved å innlemme han i verksemda med tvangsalkoholiarprosjektet hans. Persson har før handlinga i romanen gjort små forsøk på å gjere motstand mot sonen sitt nye karriereval: «Speedos far, vaskemiddelprodusenten Göran Persson, har mer enn en gang sendt opprop som til forveksling likner trusselbrev til pappaHans, hvor han gjør krav på at tvangsalkoholikerkontrakten oppheves omgående» (s.87). Motstanden kjem til å eskalere til å bli meir enn eit par brev i løpet av romanen. I følgje Speedo så har han eit eksemplar av kontrakten i leilegheita si. Korleis han har fått tak i denne blir gjenstand for spekulasjon for Simpel, men berre det at han har klart å få fatt på dokumentet tyder på at noko skjer i kulissane. Simpel meiner det er fem moglegheiter, nemleg at pappaHans har sendt ein kopi for å provosere, at Speedo har gitt han ein kopi før han blei for alkoholisert til å fungere, at Sonja har gitt han kopien fordi ho har medkjensle med Speedo, at nokon har brote seg inn på kontoret til Hans, eller at han faktisk ikkje har kontrakten, og at Speedo har sett syner i alkoholrusen sin. Det er når det femte scenarioet blir presentert at det kjem eit interessant moment: «Ingen i Desirevolution hadde noensinne vært hjemme hos Speedos far, så scenariet med «faderen knelende i sydende raseri og hat foran en innrammet kopi av tvangsalcoholikerkontrakten,» kunne være et fantom i Speedos fordrukne hode» (s.89). Dette impliserer at Speedo på eit punkt har skildra nettopp dette scenarioet for Simpel. Dersom det då stemmer har vi identifisert raseriet heilt eksplisitt. Göran Persson er rasande og fortvila for sonen i følgje Speedo si attforteljning. Dette blir uansett klart for oss når han avbryt oppdateringsmøtet hjå pappaHans og Sonja seinare.

Göran Persson er utan tvil rasande. Men kvifor er han eigentleg rasande? Konsernet har ikkje gjort noko gale mot han direkte. Speedo er ein vaksen mann som tar egne val, og han er strengt

tatt ikkje tvunge til å gjere noko som helst. Det blir då galt å hevde at nokon har «tatt» sonen hans frå han. Årsaka til Persson sitt raseri er ære. Ved å (i Persson sine auge) korrumpere den einaste sonen hans, gjer dei urett mot æra hans. At Speedo tar dårlege livsval er eit trugsmål mot æra til Persson, men i hovudet hans så er det ikkje Speedo si eiga skyld at han tar dette valet. Den årsaksforklaringa som han her nyttar seg av er med på å verne om Speedo si stoltheit, så vel som hans eiga. «Dei har øydelagd sonen min» er ein tanke som er mindre vond for sjølvkjensla enn «sonen min har øydelagd seg sjølv og eg kunne ikkje stoppe han». Det er med andre ord lett å setje seg inn i kvifor Persson primært skuldar konsernet for situasjonen. Dersom Persson hadde skulda anten seg sjølv eller Speedo, så ville ikkje raseri vore ein god reaksjon. At han har lagd all skulda på nokon andre er grunnen til at han heller blir rasande enn at han sørgjer. Ved å gå raseriet sin veg så opplever han sjølv at han kan gjere det som er riktig, og at han kan få tilbake sonen sin. Raseriet gjev han ei opplevd kjensle av å ha agens i situasjonen.

Göran Persson nyttar raseriet sitt til enkle aksjonar, som å sende brev til pappaHans, og han eskalerer med å avbryte konsernmøtet. Desse aksjonane gjer han fordi han har eit håp om at han kan redde sonen sin, først ved å forhandle med pappaHans og så ved å forsøke å ta tilbake sonen med fysisk makt. Når dette ikkje går som han hadde tenkt, ser vi ei endring i strategi. Han investerer raseriet sitt hjå barnepsykiater Berlitz og er med på å lage ein plan for å felle konsernet ein gong for alle. Ved å spare på raseriet og investere det strategisk får det ei opphøgd form som prosjekt. Det er dette prosjektet som lar Persson få hemnen sin.

Cathrine Færøy ser vi lite av i romanen, men ho er svært viktig i Berlitz sitt prosjekt om å felle Simpel. Ho er den tidlegare læraren til Lonyl som ein dag forsvinn sporlaust. Avskjedsbrevet hennar blir tatt av Lonyl før nokon får lest det. Dette brevet blir introdusert tidleg i romanen og det er lenge uklart kva rolle ho kjem til å ha i forteljinga anna enn å vere eit levande bevis på kor forferdeleg det er å ha noko med Lonyl å gjere. Det kjem fram at ho arbeider saman med Berlitz og Persson for å ta hemn på Simpel. Vi kan trygt gå ut frå at delar av motivasjonen hennar er å få bukt med Lonyl-problemet. Likevel samarbeider ho med Berlitz om meir enn berre å få han utvist frå skulen. Dei to har i vekene før forsvinninga hennar hatt samtalar på kontoret hans, og vi kan gå utifrå at det er her dei starta å leggje planen for å ta Simpel. Det er eit par hint i romanen som seier oss at ho er motivert til å gjere noko med Simpel utanom det å få bukt med Lonylproblemet. For det første kjem det tydeleg fram i avskjedsbrevet hennar at ho er ein filantrop, ein som nyttar energien sin til å gjere verda betre for menneska rundt seg.

Jeg har gjort alt i min makt for å bli godt likt. Det har jeg gjort ved å sette mennesket i sentrum for mine interesser. Jeg har alltid gjort det som, etter min mening, har vært mest gagnlig for mine medmennesker og deres forhold til hverandre. Med min fatteevne har jeg aldri kunnet forestille meg på hvilken måte jeg kunne forvalte mitt overskudd bedre eller riktigere (s.35).

Denne sjølvframstillinga gjev oss inntrykk av at ho oppfattar seg sjølv heilt motsett av Simpel, som sjølv kallar seg misantrop. Det er med andre ord nærliggjande å tenkje at ho har eit problem med han utover den forferdelege sonen hans, som då er grunnen til at ho rottar seg saman med Berlitz og Persson, som antakeleg har informert ho om kva Simpel driv med i det daglege. Forteljaren gjev oss eit avgrensa innblikk i Færøy sine tankar. «Færøy har lest om sitt eget forsvinningsnummer i avisene, men er fast bestemt på å ikke melde seg før, som hun sier til seg selv: 'ugresset er rykket opp ved roten.'» (s.37). Her kan ein tenkje seg at det er Simpel som er rota. Dette forklarar motivasjonen hennar til å spionere for Berlitz. Han har her klart å rekruttere Færøy til prosjektet sitt, han kanaliserer hatet ho har mot Lonyl og gjer det om til ein del av sin eigen plan. Det viser oss at Berlitz er ein kompetent forvaltar av andre sin raserikapital.

Færøy og Persson sine bidrag til planen om å felle Desirevolution er viktige, men det er Berlitz som er hjernen bak det heile. Ved å nytte seg av institusjonane så får han arrestert Simpel, felt Desirevolution og utvist Lonyl. Desse institusjonane, nemleg lova og skulen, er ironisk nok akkurat dei institusjonane Simpel hatar, men ikkje kan frigjere seg frå. Uansett kor mykje han forkastar samfunnsnormer og uansett kor frigjort han er frå undertrykkinga til lønnsarbeidet, så må han svare for lova, og han må sikre sonen sin skulegang. Berlitz, som nærmast blir ein representant for det etablerte samfunnet, nyttar seg av desse rammene i sitt korstog mot Simpel og Desirevolution.

### **3.5 Eit mislykka raseriprojekt**

Simpel sitt endelege nederlag er ikkje at sonen hans blir utvist frå skulen, at konsernet blir lagt ned eller at han sjølv blir arrestert og fengsla. Simpel tapar når han i slutten av romanen blir akseptert av massen som han aktivt prøvar å støyte frå seg. Som nemnt er ikkje Simpel ute etter å starte ei masserørsle, men han har heller ei rørsle mot massen. Det er difor heile prosjektet hans er dømt til å mislukkast. Desirevolution sin aktivisme vil ikkje skape endring eller påverke andre sine haldningar, det er berre performativ kritikk. Det er med andre ord påfallande likt

den typen kulturarbeid Simpel seier han hatar. Han rammar seg sjølv og konsernet sitt med sin eigen kritikk. Konsernet er likt eit kunstnarkollektiv, ein gjeng med abstrakte kunstnarar. Konsernet gjer ikkje anna enn å levere uttrykk som skal provosere eller vere samfunnsundergravande. Dei er ikkje frigjorte frå lønnsarbeid slik som var målet, dei er i full jobb som frilanskunstnarar. I slutten av romanen er heile verksemda trua, grunna det ulovlege finansieringsgrunnlaget sitt. Dette i seg sjølv er eit nederlag. Det andre nederlaget er at dei motbydelege aksjonane som skal sjokkere og ryste folk blir møtt med stor jubel på riksdekkande TV. Ingen av måla til konsernet er nådd ved slutten av romanen. All raseriet Simpel og dei andre har lagd inn i Desirevolution blir ikkje anna enn ei utblåsing. Leiinga av konsernet er heller ikkje god nok, då Simpel på den eine sida berre er ei kjelde til ukontrollerbar aggresjon og pappaHans på den andre sida ikkje klarar å halde styr på Simpel. Den eine vellukka raseriaksjonen i romanen er Berlitz sin. Dei einaste som har latt seg provosere av Simpel sine aksjonar er Berlitz og hans partnarar. Raseriprojektet til Simpel genererer raseri, men berre mot seg sjølv. Ironisk nok så tapar han mot raseri som han sjølv har generert. Berlitz er ein mykje meir kompetent raseriforvaltar og det er difor han vinn til slutt. Institusjonen sigrar over det opposisjonelle.



## Kapittel 4: Macht und Rebel

### 4.1 Introduksjon til romanen

Macht und Rebel er den andre boka i *Skandinavisk Misanthropi*. Den kom ut allereie året etter den første boka i trilogien. Som nemnt er det ingen overlapp i handling og karakterar mellom dei tre romanane, berre ei tematisk tilknytning. *MuR* er, som *TCHC*, fylt med rasande karakterar. Persongalleriet i *MuR* er i stor grad likt det i *TCHC*, i det at dei fleste karakterane er eindimensjonale og fungerer som personifikasjonar av ein bestemt ide. *MuR* går likevel lenger i å konstruere samansette karakterar enn forgjengaren. Dette gjeld særleg dei to hovudpersonane. Tematisk byggjer denne romanen vidare på forgjengaren i kritikken av toleranse og det at kritikk og motstand blir appropriert av det som blir forsøkt kritisert. Dette er på ingen måte ei ny tolking av forholdet mellom dei to. Allereie i 2002 skreiv Eirik Vassenden i Klassekampen at:

*Macht und Rebel* er like heftig som *The Cocka Hola Company*, fylt av samme destruktive aggresjon, samme språklige overskudd, samme «provoserende» fokus på internaliserte sosiale ekstremiteter (porno, dopbruk etc.), og den tematiserer umuligheten av å framføre en konstruktiv (samfunns)kritikk på nøyaktig samme måte som forgjengeren. Den går også ett skritt lenger, og beskriver hvordan disse metakritiske rammene kan overskrides. (Vassenden, 2002, s16)

Det spørsmålet som er interessant her, er ikkje *at* romanen tematiserer at det er nyttelaust å gjere motstand, men *korleis* den tematiserer det og om det stemmer at den andre romanen føreslår ei løysing på problemet den første stod fast ved. I den følgjande analysen vil eg difor gå inn på dei to hovudpersonane, Macht og Rebel, og den store aksjonen deira. Eg vil òg gå inn på kva dei aksjonerer *mot*, nemleg Frank «Feiten» Leiderstam og undergrunns miljøet hans. Som vi skal kome tilbake til så er raseri og liknande kjensler sentrale her.

#### 4.1.1 Handlinga

*MuR* tar for seg Rebel, ein ung misantrop som tidlegare identifiserte seg med undergrunnen og aktivismiljøet til Feite Frank Leiderstam. I romanen si notid er Rebel ferdig med undergrunnen og lev i resignasjon, utan håp om at han kan gjere noko som betyr noko. Rebel hatar tilsynelatande alt og alle, men mest av alt så hatar han seg sjølv. Det heile endrar seg når han lar seg inspirere av talekunst, då særleg Adolf Hitler sine talar. Han bestemmer seg for å omskrive talane til Hitler og gjer for første gong på lenge noko som engasjerer han. Dette skjer omtrent samtidig som at han får ei interesse for mindreårige jenter. Han får brått motivasjon og

livskraft og går inn for å øydelegge mest mogleg for Feiten. Den andre hovudpersonen i *MuR*, Macht arbeider med å gjere undergrunnsuttrykk marknadsførleg, og lev etter den maksimen om at ein kan tene pengar på absolutt alt. Han er ein karismatisk og intelligent ung mann med høg arbeidslyst. På grunn av tilfeldigheiter kjem han over Rebel sine omskrivne Hitler-talar, og går inn for å møte han. Han lar seg deretter inspirere av det pedofile forholdet Rebel heilt openlyst har med ei fjorten år gamal jente. Dei to hovudpersonane finn kvarandre og inngår eit samarbeid for å nå sine respektive mål. Rebel vil øydelegge for Feiten, som no har gått til krig mot han etter at han øydela festen hans saman med ein gjeng innvandrarungdom, og Macht vil gjennomføre eit utfordrande marknadsføringsoppdrag på vegne av konsernet T.S.I.V.A.G. Saman går dei inn for å lure Feiten til å aksjonere mot T.S.I.V.A.G. sin verste konkurrent, PAYPLUG, og dermed skape god PR for T.S.I.V.A.G. Romanen endar med gjennomføringa av planen til Macht og Rebel, ein plan med mange lag som inneheld mellom anna vald mellom innvandrara, barneovergrep direktesendt over internett og mykje dop. Eirik Vassenden skildra avslutninga som «det mest ett-sted-må-da-denne-boken-slutte-aktige jeg har lest på veldig, veldig lenge» (Vassenden, 2002, s.16). Etter ein vellukka aksjon er det ein epilog, der Macht, Rebel og T.S.I.V.A.G. feirar suksessen sin. Festdeltakarane kjem med sine drygaste vitsar ein etter ein og det heile sluttar med ein vits frå Rebel som meir eller mindre tar til orde for folkemord mot dei utviklingshemma.

#### **4.1.2 Forteljaren**

I romanen er det to forteljarstemmer. Den eine er Rebel, som i førsteperson gjev oss fullt innsyn i tankane og perspektiva hans, slik at vi raskt blir kjent med karakteren og romanuniverset sett frå hans synspunkt. I tillegg har vi ein tredjepersonsforteljar som står utanfor handlinga, men som har innsyn i dei ulike karakterane sine indre. Forteljaren er vurderande og har mange av dei same haldningane som Rebel og er omtrent like misantropisk. Romanen startar med å fortelje oss om Rebel og Macht parallelt og det kjem tydeleg fram at handlinga finn stad samtidig. Det første kapittelet i romanen, «Rebel», startar med kva vekedag det er før vi glir rett inn i handlinga. Når det går over til å bli ein ny dag så kjem det tydeleg fram i teksten med at vekedagen blir markert og at Rebel står opp. Kapittel 4, titulert «Macht», startar omtrent likt som det første kapittelet i at vi først får vite vekedagen og så kjem vi rett inn i handlinga. Skilnaden er at når vi ikkje følgjer Rebel, men Macht så er forteljaren i tredjeperson. Vi får likevel omtrent like mykje innsyn i Macht sine tankar som vi fekk i Rebel sine. Dei to handlingane følgjer dei respektive hovudpersonane fram til laurdagen, der begge karakterane opptre i same kapittel for første gong.

Rebel opptre i tredjeperson for første gong i eit kapittel som i starten handlar om Macht. Dette er første gong det blir gjort eksplisitt at vi har to forteljarar. Rebel blir brått introdusert i kapittelet, midt i handlinga når Macht må høyre på gnålet til ein mindre aktør i undergrunns miljøet, FF: «Og idet FF klemmer diktets siste stavelse ut av det innrøykte luftrøret sitt, slår Rebel øynene opp i leiligheten sin på nordsiden av byen, svelger og merker at han har et *lighthead* uten like» (s.130). Frå og med her handlar kapittelet om Rebel og går med ein tydeleg overgang over til førsteperson: «Uansett, her våkner han: Jeg våkner klokka to etter en halv dag (som burde vært natt) med fullstendig avsidige og ville nazi-drømmer» (s.131). Det kan sjå ut som at det eksisterer eit forteljarhierarki og at tredjepersonsforteljaren nærmast delegerer forteljaransvaret til Rebel. Vi følgjer Rebel i førsteperson fram til han blir kjent med Macht, etter det så forsvinn den personale synsvinkelen frå romanen, med unntak av midt i kapittel 14 når Rebel og innvandrargutane tatoverer seg med nazistsymbol.

Forteljaren i romanen framstår som nemnt omtrent like misantropisk som Rebel. Dette får uttrykk i diverse framstillingar som blir gitt, då mellom anna gjennom person- og miljøskildringar og når han fortel oss kva bakgrunn dei ulike karakterane har. Eit døme er når vi blir introdusert for den mindre viktige karakteren Sheeba Ali:

Sheeba Ali er en skandinavisk kar, som tidlig i tenårene begynte å over-sympatisere med «de svake» i verden, hvilket først gjorde ham til femininst og pornomotstander, hvorpå sympatiene vokste ukontrollert som kreftsvulster noen år og førte til at han i 1993 bestemte seg for å 1) skifte kjønn, 2) tatovere seg svart, 3) bli lesbisk (hvilket han strengt tatt ikke trengte siden han var straight i utgangspunktet), og 4) konvertere til islam. Alt dette for å «gjøre seg så svak og stakkarslig som overhodet mulig under en dominansfiksert verdensorden». Nå løper han rundt som et blågrønt monster i burkaen sin, med pupper og pikk og uten sjangs på damene (s.55-56).

I staden for å la skildringa av Sheeba Ali stå for seg sjølv, går forteljaren inn for å understreke kor latterleg denne karakteren er. Dette er ein gjengangar, då mange av dei andre sidekarakterane blir framstilt på liknande måtar, då særleg dei ulike deltakarane i Feiten sitt undergrunns miljø, som kjem vi tilbake til seinare. Forteljaren er rasande og kynisk som dei to hovudpersonane, men tar det enkelte stader eit steg lenger og rettar raseriet sitt mot lesaren, som her, i ein samtale mellom Rebel og Macht:

«Nå skal du ikke ta for gitt at jeg blir med deg på noe som helst ... for saken er at jeg blir nøyaktig like kvalm av aktivitet som av passivitet...» sier Rebel.

«He-he,» sier Macht og siterer:

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

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

Denne utvekslinga skal i utgangspunktet vere med å vise kontrasten mellom Macht som har lese veldig mykje, og Rebel som ikkje har lese ei bok på fleire år (anna enn *Mein Kampf*), men den får ein ny dimensjon når forteljaren tar kritikken mot Rebel og rettar den mot lesaren sjølv. At forteljaren er kynisk og misantropisk får vi inntrykk av i små drypp gjennom heile romanen, men det blir utvilsamt akkurat her. Det er klart at han er vurderande og bidreg med sitt eige raseri i forteljarhandlinga.

## 4.2 Rebel

Rebel må ein kunne seie er den karakteren i romanen som har mest hat i seg. Han hatar tilsynelatande alt og alle, med få unntak. Han er påfallande lik Sempel frå *TCHC* i at han rettar hatet sitt mot alt rundt seg, men skil seg likevel ved at han mest av alt hatar seg sjølv. Den same sjølvforakta som Rebel viser ser vi ikkje spor av hos Sempel. Av dei to hovudpersonane i *MuR* er det Rebel som er mest i sentrum. Han dukkar som nemnt opp i førsteperson i starten av romanen. Vi blir raskt kjent med Rebel gjennom person- og miljøskildringane hans. Desse skildringane seier omtrent like mykje om han sjølv som det seier om dei som blir skildra. Allereie i den første setningane i romanen får vi ei slik skildring: «Jeg står bak en fyr som har barbert kinnskjeggene sine så høyt oppe at han ser mongoloid ut. Feit er han òg. Jeg hater ham intenst.» (s.7). Skildringa seier om Rebel at han på ingen måte er politisk korrekt når han snakkar til lesaren og at han har ein lav terskel for å seie at han hatar nokon. Raseriet er dermed synleg frå første side. Slike person og miljøskildringar får vi mange av i dei kapitla Rebel er i førsteperson. På denne måten blir Rebel raskt etablert som ei botnlaus kjelde av hat og forakt, samtidig som det blir klart kor latterlege han synest dei andre karakterane er, gjennom skildringane hans. Han skil seg igjen frå Sempel, då han i starten av romanen stort sett berre er hatefull på innsida, men høfleg og passiv på utsida. Sempel har ikkje ei slik sperre mellom indre og ytre raseri, han lar det fosse ut mot dei rundt han. Det er ikkje før eit stykke ut i handlinga at denne barrieren blir brote ned for Rebel. Kva han hatar og kvifor han hatar det vier romanen mykje plass til, så det er naudsynt å undersøkje. Eg vil sjå på Rebel i starten av romanen og hatet han har då, og sjå korleis det utviklar seg gjennom romanen.

Rebel er ein vanleg, kvit, skandinavisk mann utan kone og born. I starten av romanen følgjer vi han gjennom eit par dagar og det blir klart at han har lite å gjere på. Vi veit at han gjer eit

par småjobbar for PUSH, organisasjonen til Feiten, men vi får ikkje vite om han har jobb utover det. Dette gjer han eit poeng ut av:

Kanskje jeg studerer historie, kanskje jeg er performancekunstner, kanskje jeg jobber på 7-11, kanskje jeg er arbeidsledig, kanskje jeg er aktivist, kanskje jeg er sykemeldt, kanskje jeg er pedofil og speedfreak, kanskje jeg har doktorgrad i cellebiologi – hvilken hævletes rolle spiller det egentlig her i Skandinavia hvor alt fungerer og i en tid da alle – hver student, hver taper, hver junkie, hver lønnsarbeider, hvert statsmenneske og hver ... MUSIKER – tenker likt, er like subversive og like oppfinnsomme, like *on the edge*, hvilket vil si like DRITKJEDELIGE alle sammen. Det spiller INGEN rolle hva jeg gjør. (s.10-11)

På det same viset presenterer han seg sjølv som «22-25-27-30-32 år gammel» (s.27). Desse diffuse sjølvskildringane har to funksjonar. For det første viser dei oss at Rebel ikkje synes at identiteten hans er særleg interessant. Han er «berre» ein kvit middelklassemann mellom 22 og 32 år. I likskap med resten av kvite menn i den alderen har han inga tilhøyrslé nokon stad, uansett kor hardt han prøver å identifisere seg med ein jobb, ein hobby eller ei rørsle.<sup>18</sup> Rebel er kven som helst. For det andre viser skildringa oss synet hans om at ingenting som blir sagt eller gjort gjer noko skilnad. Alt er nyttelaust. Rebel har i starten av romanen kome til den konklusjonen som Sempel kjem til i slutten av *TCHC*, nemleg at det er umogleg å gjere meiningsfull motstand i dagens Skandinavia. Denne innsikta fører til at den rebelkarakteren vi møter i starten av romanen er passiv, lite inspirert og full av hat:

Jeg hater i bunn og grunn alle folk jeg møter. Jeg hater faenmeg alle. Jeg har begynt å hate *ting* også i det siste. Og lyder. Det finnes ikke en lyd som ikke irriterer meg. Jeg synes alt er stygt. Det er ikke løgn. Interessene mine dør ut som pensjonister, en etter en. Og sist men ikke minst: Jeg er så drittlei meg selv og min egen surfing at jeg holder på å spy. Det har blitt så å si umulig å surfe på *sin egen* måte. Det er alt for mange som surver – AKKURAT slik jeg surver. (s.8)

Rebel hatar altså alt og han hatar seg sjølv. Han hatar òg å vere lik alle andre. Han har lyst til å bryte konvensjonane og gjere noko unikt, men er overtydd om at dette er umogleg. Difor melder han seg ut av undergrunns miljøet; han meiner at motstand er nyttelaust og hatar dermed

---

<sup>18</sup> Faldbakken skriv meir om framandgjorde kvite menn i *Edward Nortons Waspville*, ei framstilling av skodespelar Edward Norton sitt (fiktive) engasjement for å skape ein stad, kalla Waspville, der vanlege kvite folk kan få leve i fred utan å bli representantar for mainstreamen. WASP er eit akronym som tyder White Anglo Saxon Protestant, men som Faldbakkens Edward Norton endrar til White Alienated Straight Person. Teksten er blei originalt utgitt i det danske tidsskriftet Kontur, men blei tatt med i Faldbakken si eiga tekstsamling *Snort Stories* (2005).

dei som framleis trur på si eiga motstandskraft. Vi skal seinare sjå at Rebel endrar oppfatning og får ei ny opprørskraft som følgje av at han blir inspirert frå fleire hald.

Eit omgrep som er viktig for Rebel, som då blir viktig for vår forståing av karakteren hans, er samvit: «Jeg skulle ønske jeg kunne glemme, men jeg har sluttet å dope meg. Jeg får ikke dårlig samvittighet av det lenger. Alt som ikke gir meg dårlig samvittighet begynner å fremstå som meningsløst» (s.25). Vi får òg vite at han har hatt pedofile fantasiar. Etter å ha sett ein dokumentar om «problembarns avvikende og komplekse forhold til seksualitet» blir han interessert og opphissa, men agerer ikkje på det. (s.25-26). Som han seier sjølv:

Bare så det er nevnt så har fantasiene mine om å ødelegge små jenter og små gutter seksuelt også dabbet av. Å tenke å på å tvinge ting og tang inn i det ene eller det andre hullet til tiåringer, sjuåringer, femåringer gjør meg ikke kvalm lenger. (s.18)

Poenget er at han sjølv er ute etter å føle seg dårleg, då ved å overskride sosiale, lovlege og personlege grenser. Problemet hans er at det ikkje lenger er mogleg for han å gjere noko så overskridande at han får denne kjensla. Han stiller seg spørsmålet: «Hva er verre enn grusomheter i sex, vold og maktmisbruk, eller en kløktig og kald kombinasjon av de tre?» og blir uroleg når han ikkje finn eit godt svar. (s.18). Dette problemet er avgjerande å finne ei løysing på, og det er nettopp det han gjer i løpet av romanen.

#### **4.2.1 Rebel går frå passivitet til aktivitet**

Rebel går gjennom ei stor karakterendring i løpet av romanen. Denne transformasjonen er sentral for plottet og er med på å understreke den etablerte lesinga om at *MuR* tar opp dei same problema som forgjengaren, men føreslår ei løysing på korleis ein kan overskride på ein meiningsfull måte. Han startar med det same synet på motstand som Simpel sit att med etter TV-intervjuet i slutten av *TCHC*, men finn i løpet av romanen ein veg ut av meiningsløysa. Rebel sitt raseri er sentralt her. Han sit inne med mykje hat og raseri som ikkje får utløp, anna enn at han lar seg irritere av alle rundt han sjølv. Når han startar transformasjonen sin får han eit utløp for det tidlegare passive hatet sitt. Eg vil no sjå på korleis denne forvandlinga artar seg.

Rebel har ein liten omgangskrins i starten av romanen, og dette er tilsynelatande med vilje. Han har berre eit par personar han møter frivillig. Blant desse er venninna hans, Fita. Dette er ein av dei få karakterane som blir skildra som noko lunde oppegåande av forteljaren. Ho blir framstilt som ganske annleis enn han sjølv. Ho er tiltrekkande og sjarmerande, og vi får vite at

ho er særleg tiltalande for ein bestemt type menn: «De tiltrekkes av at hun er talefør, kranglevoren og oppriktig. I tillegg til å være ganske pen og kanskje litt anti-etablissement.» (s.74). Ho er sosialt oppegående, positiv og i arbeid. Ho arbeider som spesialpedagog for utfordrande ungdommar, såkalla «problembarn». Det er på grunn av Fita at Rebel sitt liv endrar kurs og får meining, utan at det heilt er meininga frå hennar side. Tidleg i romanen sit dei på pub og diskuterer problema til Rebel, som det jo er mange av:

«Jeg har ingen stolthet til å holde meg oppe. Det er det som er problemet. Jeg har ingen stolthet eller ære til å holde meg oppegående. Den kokainhvite middelklassekroppen min er marinert i problemet som heter: «Problemet med å ikke ha fiender.» Alle overbeviste mennesker må ha fiender. Det må sterk lut til. Hvis du setter deg ned og tenker at du har alt, kommer du fort på at det du IKKE har, er noe å tape.» (s.76).

I tillegg til å være enda ei sjølvframstilling av Rebel sine eksistensielle problem så illustrerer denne samtalen at han stolar på Fita og tør å snakke ut om problema sine. Svaret hennar er godt og velmeinande: «Hvis du fortsetter å amputere deg selv på denne måten kommer du til å få det ille. Bare gjør noe, et eller annet og slutt å klage, Rebel. Hvis du fortsetter som du gjør nå blir du sittende med ingenting,» (s.77). Rådet hennar er godt, og det skal vise seg at det til dels er med på å betre situasjonen til Rebel, om enn ikkje på den måten Fita såg for seg. Etter vidare diskusjon kjem dei fram til at politikk kan vere ei løysing på problemet, og dette skal bli ein av faktorane som får Rebel ut av resignasjonen. Han tar det til etterretning og blir interessert i talekunst, noko som får han til å lese *Mein Kampf*, som han allereie hadde i bokhylla på grunn av omslagsdesignet (s.78). Kva konsekvensar Rebel sin Hitler-fascinasjon får vidare, kjem vi tilbake til seinare. Forholdet hans til nazismen startar ikkje her, vi får fleire hint tidlegare i forteljinga om at Rebel har visse nazistiske verdiar og syn.

Det er da virkelig et paradoks at for eksempel krøplinger og vannskapninger får skryt for at de er så flinke til for eksempel å gå. Og at de blir akseptert på det grunnlaget. Kan ikke snakke, men er SÅÅÅ flink til å spise. Mens jeg, jeg som har et så å si plettfritt adferdsmønster, jeg som får til alt, jeg får IKKE lov til å hate jødene. Ikke engang litt. Det henger ikke sammen. (s.63)

Rebel er antisemitt og hatar dei utviklingshemma allereie før han les *Mein Kampf*.<sup>19</sup> Vi får òg vite at han har så få bøker i bokhylla si fordi han hadde brent alle dei gamle bøkene sine, ei

---

<sup>19</sup> Det er verdt å nemne at det òg finst ein lang antisemittisk tradisjon på venstresida, noko som kjem frå den utbreidde ideen om at jødar utgjer ein stor del av kapitalistklassen og borgarskapet. Rebel sine antisemittiske haldningar kjem antakeleg til dels herifrå, men som det kjem fram seinare er Rebel meir opptatt av rase enn klasse, i likskap med den ekstreme høgresida.

handling som raskt rettar tankane våre mot bokbrenningar i Nazi-Tyskland på trettitalet. Han har lenge fantasert om krig, men har lagd tanken bak seg:

Jeg har gått lei av å fantasere om krig. Jeg trodde lenge det var eneste utvei. [...] Jeg har fantasert om å begå de dypeste umenneskeligheter mot raser og folk jeg ikke tilhører mens jeg er pumpet full av metamfetamin og kampkokain og all verdens krigsdop. [...] Jeg kan ikke forstå at jeg har gått lei av å fantasere om dette (s.17).

Han har med andre ord hatt nazismefantasiar før denne revitaliserte hitlerinteressa. Skilnadene er at han har haldt desse tankane for seg sjølv. Det endrar seg når han byrjar å omskrive Hitler sine talar. Han blir så inspirert av nazismen at han klarar å bryte med mønsteret om å ikkje gjere noko som helst, og han set i gong med å vaske leilegheita. Dette er det første steget i transformasjonen til Rebel.

Eit av Rebel sine problem med seg sjølv er at han har gode eigenskapar. I ein samtale med Fita så insinuerer ho at han er eit problembarn, og det er han heilt ueinig med: «Hun vet at det er løgn. Jeg er høflig. Jeg har faenmeg så god oppdragelse at det er til å brette seg over. Alt er ned i hælvetete harmonisk i livet mitt.» (s.15). At Rebel hatar at han sjølv er høfleg er ein av grunnane til at han får så mykje ut av å treffe innvandringutane som Fita jobbar med. Første gong han treff dei så interagerer han berre litt med dei, men den andre gongen dei treff kvarandre er viktig for endringa i karakteren til Rebel. Etter å ha gått lei av PUSH Party No. 5, Feiten sin store undergrunnsfest, går Rebel heim. På vegen treff han innvandrarungdommane til Fita, som overraskande nok spør om dei kan bli med han heim. Heime hjå Rebel tek dei dop, sjølv om Rebel eigentleg har slutta med det, og festen held fram. Rebel klagar på PUSH og Feiten, slik han vanlegvis gjer. Det blir ikkje berre med klaginga, for ungdommane er meir handlekraftige enn Rebel:

Jeg ender selfølgelig opp med å klage noe inn i hælvetete på Feiten og de venstrevridde, svinete prosjektene hans, og når jeg ender kjeftinga med at jeg faenmeg har lyst til å herpe og ødelegge og knuse hele det jævla kukksugende opplegget han har stelt i stand i dag, får jeg et kaldt: «Da gjør vi det,» til svar fra Gull-er Sultan, og det går så rumpesugende hardt opp for meg at de gutta her er så fremmedgjorte og FØKKA av kjedsomhet og dop og forskjellsbehandling at det er med på hva faen som helst, og det går så jævlig opp for meg at jeg sitter her med en diger sjanse til å lære Feiten og de kukksure jævla holdningene hans ei lekse som han sent vil glemme, på den eneste gyldige måten: MED VOLD, så jeg svarer at: «Visst faen gjør vi det, gutter. Han fortjener det. Vi tarn'n.» (s.158)



Denne openberringa endrar Rebel sitt syn på motstand og er ein av faktorane som drar han opp av den resignerte tilstanden sin. Aksjonen med innvandringane er grunnen til at Feiten erklærer krig mot Rebel, og dette utgjer ein av hovudkonfliktane i romanen. Rebel går frå passiv resignasjon til aktiv motstand takka vere gutane. Venenskapet med ungdommane held fram gjennom resten av romanen og dei får ei nøkkelrolle i den store aksjonen mot Feiten, som vi skal sjå seinare.

Når Rebel blei med Fita på piknik med problemklassen hennar, fekk han auga opp for ein av jentene der. 14 år gamle Ina, som gjennom romanen blir kalla Thong på grunn av tangatrusene som stikk opp av buksa hennar, fangar merksemda hans ganske med ein gong: «Jeg blir umiddelbart og direkte og sjeldent kåt på ett av problembarna. [...] Hun er fin og sur. Det er det hun er. Fin som faen og full av problemer. Jeg ser det. Vilt opphissende.» (s.64). Rebel sin tidlegare påstand om at han var ferdig med seksuelle fantasier om barn, blir dermed motbevist når han ser Thong. Denne «forelskinga» er enda ei livsendrande hending i Rebel sitt liv. Også dette skjer på grunn av Fita. Etter han og innvandringane øydelegg festen til Feiten, dreg dei på heimefesten til Thong, og i rusen ender Rebel opp til sengs med ho. Rebel går frå å passivt fantasere om mindreårige til å aktivt forgripe seg på dei. Endeleg kjenner han på dårleg samvit igjen: «Jeg våknet opp med vilt dårlig samvittighet og det føles godt.» (s.164). Rebel trudde det var umogleg å overskride og gjere noko han opplever som meiningsfullt, men har på berre ein kveld gjort aktiv motstand heile to gongar, først med innvandringane og så med Thong. Desse to hendingane er sentrale i metamorfosen hans, og saman med den nye Hitler-interessa hans gjer dei han klar for å endeleg gjere noko med hatet sitt.

Rebel sine første overskridande handlingar får direkte sosiale konsekvensar for han. For det første så er angrepet på PUSH Party direkte årsak til at han hamnar i krig med Feiten. Rebel er ikkje lenger velkommen i undergrunnen, men dette er på ingen måte eit problem for han. Det som har større konsekvens er reaksjonen på det pedofile overtrampet hans. Når Fita er på veg til Rebel for å kome på kaffibesøk, finn ho fleire av elevane sine i det som kvelden før var ein fest. Når ho ser Rebel i senga med Thong, seier ho ikkje meir enn «Faen, Rebel», og forsvinn frå leilegheita (s.222). Det som i starten er det einaste sunne venenskapet til Rebel blir avslutta her. Han tar dette overraskande godt: «[...]venenskap er til for å ofres hvis man finner noe å tro på.» (s.287). Han viser her at han er fullstendig overtydd om at det han gjer er riktig, og tyr til alle middel for å nå målet, som er å overskride alle moglege sosiale grenser.

Rebel sin trong til å overskride moralske og kulturelle grenser er umogleg å slå saman med det han oppfattar som venstresida si manglande evne til å gjere nettopp dette. Han ser difor til ytre høgre for å finne ei løysing. I boka *Kill all Normies – The online culture wars from Tumblr and 4chan to the alt-right and Trump* frå 2017, skriv Angela Nagle om korleis det å overskride gjekk frå å vere eit kjennemerke for venstresida gjennom det tjuande hundreåret, til å bli ein av hovudstrategiane til den internettbaserte høgresida.<sup>20</sup> Ho hevdar at den nye høgresida er heilt annleis frå det som tradisjonelt er forbunde med høgrerørslar:

Those who claim that the new right-wing sensibility online today is just more of the same old right, undeserving of attention or differentiation, are wrong. Although it is constantly changing, in this important early stage of its appeal, its ability to assume the aesthetics of counterculture, transgression and nonconformity tells us many things about the nature of its appeal and about the liberal establishment it defines itself against. It has more in common with the 1968 left's slogan 'It is forbidden to forbid!' than it does with anything most recognize as part of any traditionalist right. (Nagle, 2017, s.29)

Eg vil påstå at Rebel kan lesast som eit tidleg døme på denne tendensen. Sjølv om *MuR* kom ut i 2002, mange år før den høgreradikale internettkulturen Nagle skriv om oppstod, så illustrerer den godt korleis moderne internettbrukarar tar i bruk alle verkemiddel for å sjokkere. Det reaksjonære raseriet til Rebel kan ein lese som eit tidleg døme på det reaksjonære raseriet vi finn på nettsider som 4chan, som igjen har fått fullt fotfeste på den amerikanske høgresida dei siste 7-8 åra. Dette er ikkje unikt for den digitale høgresida i USA, då vi kan finne liknande tendensar i nordisk politikk. Høgrepopulistiske parti har i åra etter *MuR* hatt fotfeste i både Noreg og Danmark. Lean H. Hansen skriv i si specialeoppgåve, som tar for seg *TCHC* i lys av omgrepet «kulturradikalisme», om Dansk Folkeparti som peikar på seg sjølv som outsider medan innvandrarar blir peikt på som representantar for småborgarskapet. Han skriv så at: «De 'reaktionære', nationalkonservative partier har med andre ord overtaket de kulturradikales strategiske brug af provokationen og den retoriske outsiderposition og vendt den mod kulturborgerskabet selv» (Hansen, 2017, s.69). Oppgåva til Hansen tar for seg *TCHC*, men vi ser at det i like stor grad er treffande om Rebel sin bruk av nazistisk språk og symbol som verkemiddel for å overskride.

---

<sup>20</sup> Nagle si bok handlar spesifikt om korleis (u)kulturen på nettsider som 4chan er direkte knytt til framveksten av alt-right rørsla og Donald Trump sin valsiger i USA i 2016. Boka kom ut i 2017, så den tar diverre ikkje opp valnederlaget til Trump i 2020 og den følgjande storminga av Capitol Hill i 2021.

### 4.3 Macht

Når romanen introduserer oss for sin andre hovudperson, Macht, blir han presentert som ein klar kontrast til Rebel. Den uvissheita som ligg i skildringane av Rebel finn vi ikkje her. Han er 29 år, vi får vite kva jobb han har og vi blir fortalt korleis han ser ut. Han er konvensjonelt attraktiv, karismatisk, intelligent og full av kunnskap. Han er kledd som Robert de Niro i filmen *Taxi Driver*, noko som blir poengtert fleire stader i romanen. Han har tatovert «World War I» og «World War II» på kvar sin arm og «South Tower» og «North Tower» på kvar sin legg. Dette radikale ytret kontrasterer dei elles moderate haldningane hans. Dette finn vi att i Sloterdijk sin samtidsdiagnostikk: «Radicalism is only important in the Western Hemisphere as an aesthetic attitude, perhaps also as a philosophical habitus, but no longer as a political style» (Sloterdijk, 2006, s.184-185). Der det første kapittelet introduserer oss for Rebel midt i kvardagen på ein vanleg onsdag, gjer det fjerde kapittelet det same med Macht. Kapitteltitlane er òg like i at dei er titulert etter hovudkarakteren som er i fokus. Vi følgjer Macht gjennom eit møte med selskapet PETROOLEUM og får eit klart innblikk i korleis arbeidsdagen hans ser ut. Han arbeider for selskapet NODDY med å selje uttrykk frå undergrunnen for å hjelpe store selskap med marknadsføring. Macht er ikkje ein del av undergrunnsmiljøet, men han kjenner kodane og veit korleis han kan framstå som at han er ein del av dei. Han har det tilsynelatande lett på jobben, det verkar som at han opplever oppdraga sine som enkle. Dette endrar seg når selskapet Thomson, Smithson and Immhauser Values Alimited Googol, betre kjent som T.S.I.V.A.G, hyrar Macht til å reinvaske seg frå skuldingar om antisemittisme. Det er i arbeidet med dette oppdraget at Macht samarbeider med Rebel, eit samarbeid vi kjem tilbake til seinare.

Slik som i det første kapittelet om Rebel så følgjer vi i det fjerde kapittelet Macht gjennom onsdagen, til handlinga hoppar over til torsdag morgon. Her ser vi ein tydeleg kontrast mellom dei to personane. Der Rebel vaknar seint midt på torsdagen og er miserabel og omtrent handlingslamma, ser vi at Macht vaknar tidleg og går i gang med dagen sin: «Macht våkner klokken sju og lesar resten av Burt-boken før han drar ned på NODDY. Han har EKSTREMT høyt energinivå.» (s.91). Macht er ein aktiv lesar, står tidleg opp, går på jobb og har generelt sett høg energi til å gjere det han må og vil gjere. Alt dette er heilt motsett frå det inntrykket vi får av Rebel.

Rebel er overtydd om at det er umogleg å gjere motstand, og Macht er heilt enig. Skilnaden er kva dei gjer med denne innsikta. Førstnemnde blir passiv og apatisk av å ikkje kunne gjere noko meiningsfullt. Macht, derimot, har gjort denne innsikta til jobben sin. Han tener gode pengar på å gjere motkulturen mogleg å selje. Han representerer status quo si evne til å tilpasse

seg alle radikale uttrykk. Dette samsvarar med Sloterdijk si skildring av sentrum: «The center, the most formless of monsters, consistently understood the law of the hour. It made itself into the protagonist, even solo entertainer on the posthistorical stage. Whatever it touches becomes, just like itself, docile, characterless, and despotic» (Sloterdijk, 2010, s.185).

Gjennom å lese mykje teori og bygge eit stort nettverk har han blitt den beste til å gjere jobben sin. Macht har så å seie infiltrert undergrunnen for å plukke opp ting han kan selje vidare. Sjølv om han fint klarar å kamuflere seg i venstreradikale miljø så har han lite til felles med dei, og enda mindre til overs for dei. Han skildrar undergrunnen som: «kultur-bomsene, aktivistbomsene, de nyradikale bastardene, teori-taterne, slumkongene av den progressive musikken, innbyggerne i meningsproduksjons-ghettoen, den svære sigøynerleiren av tekstprodusenter, motkulturs-rottene» (s.82). Han er overtydd om at aktivistarbeidet på venstresida er nyttelaust, og irriterer seg over at dei framleis har trua på at dei kan rokke ved status quo. Dette er ein av grunnane til at han finn saman med Rebel, som er av den same oppfatninga.

Macht er ikkje rasande på same måten som Rebel. Han viser teikn til forakt når han er nøydd til å snakke med folk som er mykje dummare enn han sjølv, men han framstår meir lei enn rasande. Vi får vite at han kjedar seg med jobben sin: «Han sier til Frank at han begynner å se begrensningene i jobben sin. Han sier at han har gått lei av at folk er så trege, og at det lett kan bli kjedelig for ham» (s.85). I tillegg til dette må han gjere «research» for å finne ut kva som rører seg i undergrunnen. Dette inneber mellom anna at han må gå undercover på festar og andre arrangement saman med representantar for undergrunnen, og det inneber at han må lese bøker og artiklar som er skriva av akademikarane i miljøet, noko han ikke set særleg pris på: «Det kjipeste ved jobben hans på NODDY er at han blir *tvunget* til å lese alt pisset som undergrunns-akademikere produserer.» (s.115). Når han tilfeldigvis finn seg på fest med dei same akademikarane ser vi faktisk Macht få utløp for frustrasjonen sin. I eit forsøk på å komme på anarkisten Remmy Bleckner si godside, baksnakkar han boka til undergrunnsteoretikaren Sören Martinsen i håp om at det ville kome ein god reaksjon. Remmy blir så sint når han får høyre kva Sören har skriva at han går bort og slår han. Her ser vi at Macht er ein meister til å manipulere raseri. Han visste at Remmy hata Sören Martinsen, og ved å bygge på dette raseriet fekk han hatet omgjort til handling. I den same slengen fekk han ut sin eigen frustrasjon mot Sören og andre som han, og han fekk kome nærare Remmy resten av kvelden. Han er ein glimrande strateg med evne til manipulasjon.

Macht er understimulert av arbeidsoppgåvene sine, men dette endrar seg når han får antisemittismeoppdraget frå T.S.I.V.A.G. For ein gongs skuld får Macht eit oppdrag som er utfordrande, han må nemleg framstille T.S.I.V.A.G. som eit ansvarsfullt firma. Vi får vite nok om firmaet og leiinga til å kunne slå fast at diskrimineringskuldingane har noko i seg. Når Macht finn Rebel sine Hitler-talar i leilegheita til Fita, innser han med ein gong at han kan bruke dette til å utføre det vanskelege oppdraget frå T.S.I.V.A.G. Han insisterer på å treffe Rebel og får etter litt mas arrangert eit møte gjennom Fita. Når Macht kjem fram til «fjortispuben» EASTSÜD finn han Rebel saman med Thong og Thong Jr., den to år yngre søstera til Thong. Han ser kjapt det overskridande potensialet i å ha ein mindreårig kjærast og blir saman med Junior. Gjennom sine pedofile forhold og eit gjensidig hat mot Feiten og undergrunnen finn Macht og Rebel dermed saman og blir samarbeidspartnarar. Macht ser at han kan bruke raseriet til Rebel for å nå måla sine. Samstundes finn dei ei løysing på problemet om at ein ikkje lenger kan gjere noko overskridande i dagens samfunn, då dei finn ut at både nazisme og pedofili er vegar å gå for å unngå å bli mainstream. Møtet mellom dei to er med andre ord inspirerande for Macht, sjølv om han ikkje går gjennom ein transformasjon på den same måten som Rebel gjer.

#### **4.4 Feiten og PUSH**

Frank «Feiten» Leiderstam, den klare antagonisten i romanen, er leiar for organisasjonen PUSH.<sup>21</sup> Vi blir først introdusert for han gjennom Rebel, som ikkje har mykje fint å seie om han. Han er i slutten av trettiåra, veldig overvektig og av jødisk opphav, noko som blir trekt fram av både forteljaren og Rebel ved fleire anledningar. Han blir skildra som at han er svak for unge jenter, og dette er tilsynelatande vidt kjent i PUSH-miljøet utan at det får særlege konsekvensar for han. Undergrunnen si interesse for mindreårige kan koplast til opphenget om at alt skal vere fresht og ungt. Denne koplinga gjer romanen eksplisitt i skildringa av forholdet mellom Feiten og Sören Martinsen: «Feiten og Martinsen har ikke mye til felles, annet enn interessen for ‘motstand’ og kulturell *youngness* og *freshness*. Det er mulig man også kan bytte ut ‘kulturell’ med ‘seksuell’ i den setningen» (s.24).<sup>22</sup> Pedofilien til Feiten er med å gi eit negativt bilete av karakteren og den subkulturelle venstresida han representerer. Denne interessa for småjenter er ikkje noko som gjeld heile PUSH, då Feiten trass alt får sanksjonar

---

<sup>21</sup> Matts Leiderstam er ein svensk biletkunstnar. Sjølv om det er lite som kan tyde på ei kopling mellom dei to så er det verdt å nemne at dei deler etternamn, tatt i betraktning at Faldbakken primært er biletkunstnar.

<sup>22</sup> Anders Skare Malvik skriv at romanen sjølv tilbyr ei tolking av pedofilimotivet som kritikk mot jaget etter “det nye” i si avhandling om trilogien (Malvik, 2013, s. 108).

når det blir klart at han har valdtatt Thong. Ryktet hans er øydelagd og han får juling av Remmy Bleckner så snart han finn ut kva som har skjedd.

I boka *No Logo* skriv Naomi Klein om den enorme makta marknadsføring og reklame har fått i det kapitalistiske samfunnet.<sup>23</sup> Ho skriv mellom anna om culture jamming og skildrar det som «the practice of parodying advertisements and hijacking public billboards in order to drastically alter their messages» (Klein, 2000, s.280). Det er dette PUSH driv med. Dei sel kopiar og parodiar av kjente merkevarer i eit forsøk på å undergrave det kapitalistiske systemet. Dette inneber mellom anna å lage nye, til dels humoristiske merkenamn og logoar, som Microsoft-kopien «Megahard». Desse falske logoane er illustrert fleire stader i romanen.<sup>24</sup> Verksemda til PUSH blir kritisert frå fleire hald. Rebel er kritisk til heile prosjektet:

Feiten er ein del av motstandsindustrien, og han skjønner ikke selv hvor deprimerende det er å se ham stå der, feit og fæl, og selge ut de jævla «innovasjonene» sine som om de skulle vært hveteboller. Jeg har ofte ønsket at han kunne se det fete legemet sitt fra utsiden bare for ett sekund eller to, og fatte hvor trøstesløs den idiotiske opprørskitschen han byr frem er. Han er så tjukk i huet at han ikke fatter at det er SAMARBEID han driver med, ikke motstand. (s.138)

Macht på si side ser at bootlegprosjektet til Feiten kan nyttast av dei store bedriftene, og tipsar kontakten sin i NIKE om å kjøpe kopiar av sitt eige produkt og selje det vidare som «undergrunnsversjoner av de offisielle produktene» (s.93). Dette viser oss både at Macht og Rebel har ulike tilnærmingar til Feiten si, ifølge dei, meningslause forretning, og at PUSH er like lite motstandsdyktig mot storkapitalen som andre rørsler. Klein skriv: «To add further evidence that culture jamming is more drop in the bucket than spanner in the works, marketers are increasingly deciding to join in the fun» (Klein, 2000, s.297). Ho trekk fram ein av dei største aktørane innan culture jamming, Mark Hosler frå bandet Negativland, sin reaksjon på ein Sprite-reklame:

Another rude awakening came when Hosler first saw Sprite's «Obey Your Thirst» campaign. «That commercial was a hair's breadth away from a song on our [*Dispepsi*] record.<sup>25</sup> It was surreal. It's not just the frigne that's getting absorbed now – that's

---

<sup>23</sup> Klein blir nemd som ein av dei forfattarane som Macht og Rebel brenn bøker av i aksjonen mot Feiten. (s.314) *Då MuR* blei skriven var *No Logo* den einaste boka utgitt av Naomi Klein, så det er veldig sikkert at den er ein del av bokbålet.

<sup>24</sup> «MEGAHARD»-logoen finn ein på side 145. Fleire innslag av falske merkevarelogoar finn ein døme av i kapittel 6 og 7.

<sup>25</sup> *Dispepsi* er eit konseptalbum av Negativland som tar i bruk lydklipp frå ulike reklamar, då særleg frå Pepsi, for å vri på meininga og kritisere marknadsføringa. Dei blei overraskande nok ikkje saksøkt av Pepsi for dette.

always happened. What's getting absorbed now is the idea that there's no opposition left, that any resistance is futile.» (Klein, 2000, s.298-299)

Openberringa til Hosler, som Klein presenterer, samsvarar med synet i romanen. Å parodierte marknadsføring er berre med på å bekrefte marknadsføringa. Macht veit dette og sel ideen til NIKE. Det einaste som gjer PUSH til ein suksess er nettopp at det kan marknadsførast. Feiten, som i utgangspunktet skal vere ein kritikar av kapitalismen, produserer og sel klede som er produsert billig i Asia, nett som dei største og mest svinaktige kapitalistane i moteindustrien. Ironien er påfallande. At PUSH kan generere inntekt er truleg den einaste grunnen til at Feiten har folk rundt seg som på overflata respekterer han.

PUSH har mange medlemmar med ulike roller og arbeidsoppgåver. Desse karakterane blir hata av både Rebel, Macht og forteljaren. Dei fleste av dei er parodifigurar, dei er flate stråmenn som representerer noko kritikkverdig med venstresida. Eit døme på dette er Sören Martinsen, representanten for den delen av den radikale venstresida som berre arbeider med teori.<sup>26</sup> Han blir frå første stund framstilt som slitsam med sin påtatte engelskuttale og «kjipe akademikerstemme» (s.19). Sören Martinsen si rake motsetning er Remmy Bleckner, ein truande og vulgær anarkist på heile 199cm.<sup>27</sup> Remmy er ikkje vidare smart; vi får vite at gjennom heile kvelden han er ute med Macht så omtalar han seg sjølv i tredjeperson (s.121). Når han får høyre om den grufulle opninga på ei av Sören sine bøker så leverer han kritikken med ein knyttneve. Han representerer ein fløy av venstresida som tyr til aksjon utan mål og mening. Sören og Remmy utfyller kvarandre i forholdet deira mellom teori og praksis, men er ikkje i stand til å samarbeide. Dette kan ein lese som kritikk mot kjeklinga og den innbyrdes konflikten som den moderne venstresida er kjent for. Dette blir vidare understreka når vi ser kor mykje intern konflikt det er i PUSH. Stort sett alle i organisasjonen brukar kallenamnet «Feiten» om Frank, og fleire er kritiske til verksemda bak ryggen hans. Remmy Bleckner går i forsvarsmodus når Macht spør om dei heng mykje saman: «Ikke faen. Revolusjonshypen som den der dritten Frank kjører i gang, kjører huene til folk og føkker dem opp mer enn de var føkka opp fra før» (s.116). Trass innvendingane så er Feiten kompetent nok til å drive eit undergrunnsmiljø, som vi ser i aksjonen mot PAYPLUG. Dette er hovudårsaka til at organisasjonen ikkje kollapsar av intern strid.

---

<sup>26</sup> Sören Martinsen er òg namnet på ein biletkunstnar, men denne gongen frå Danmark.

<sup>27</sup> Ross Bleckner er namnet på ein amerikansk biletkunstnar, men har vidare lite til felles med Remmy.

Organisasjonen består av fleire andre medlemmar som blir namngjevne og skildra, utan at vi skal gå inn på kvar og ein. Som nemnt i introduksjonen så er det ein karakter som heiter Sheeba Ali, som blir skildra og latterleggjort av forteljaren. Dette er kanskje den mest tydelege stråmannskaracteren i heile PUSH. Sheeba Ali er så sympatisk med dei svake at han endra identiteten sin frå å vere ein kvit heterofil mann til å tatovere seg svart, konvertere til Islam og skifte kjønn. Ali har det same problemet som Rebel med at han er utilpass med sin kvite majoritetsidentitet, men har ei radikalt anna løysing på problemet. Heile karakteren er ei latterleggjering av identitetspolitikk på venstresida, eit tema som har blitt enda meir aktuelt dei to tiåra etter *MuR*. Ein annan karakter er Hacker-Cato, den som er ansvarleg for dataangrep og informasjonsteknologi i PUSH. Cato er, trass kallenamnet, ikkje veldig god til å hacke. Han blir skildra som både stygg og illeluktande. Det sistnemte blir trekt fram fleire gonger. Cato kan ein lese som ein karikatur av tech-optimismen som prega aktivismiljø rundt om i verda. Informasjonsteknologien utvikla seg i rekordfart og var på nittitalet og på starten av 2000-talet ein potensiell arena for aktivisme og anna desentralisert undergravande aktivitet.<sup>28</sup> Framstillinga av Cato som ein fråstøytande og evneveik datanerd kan vanskeleg lesast som noko anna enn ei latterleggjering av denne typen hacktivismen. Vi får vite at Feiten òg har drive med såkalla «elektronisk opprør» når vi får vite livshistoria hans. (s.40). Heller ikkje her blir ideen om digital aktivisme positivt framstilt av forteljaren. Dei andre medlemmane av PUSH blir òg skildra like lite flatterande av både Rebel og tredjepersonsforteljaren, utan at vi skal gå lenger inn på dette. Det vi kan slå fast er at romanen har lite til overs for venstresidemiljøa i undergrunnen, og framstiller dei med forakt som latterlege parodifigurar.

#### **4.5 Macht og Rebel**

Når dei to hovudpersonane finn saman, går dei inn for å samarbeide for å nå sine respektive mål. Dette gjer dei gjennom ein godt planlagt aksjon som finn stad i slutten av romanen. Målet med aksjonen er for det første å velte Feiten frå topp-posisjonen i undergrunnsmiljøet og for det andre å redde ryktet til T.S.I.V.A.G. Aksjonen er innvikla og har mange lag, men den går i essens ut på å gjere akronymet T.S.I.V.A.G. om til noko positivt, samtidig som dei lurar Feiten til å både framstå som nazist framfor heile undergrunnsmiljøet og utføre overgrep mot mindreårige, direktesendt på internett. Planen går ut på å få Feiten og PUSH til å gjennomføre ein enorm demonstrasjon mot T.S.I.V.A.G. sin verste konkurrent, PAYPLUG. Dei har så

---

<sup>28</sup> Allereie i 1999 blei hackarar assosiert med undergrunnen i den klassiske filmen *The Matrix*. I 2003, året etter *MuR blei utgjeven*, blei hackargruppa Anonymous grunnlagd. Angela Nagle skriv om oppsvingen i digital aktivisme på 2010 i *Kill all Normies*.



mange svin på skogen at Feiten med glede seier ja til å gjere jobben. Han veit sjølvsagt ikkje at Rebel er involvert med Macht på nokon måte. Kva gale PAYPLUG har gjort skal eg ikkje gå inn på i detalj, men det er snakk om alt frå miljøkriminalitet til fagforeiningsknusing.<sup>29</sup> Med andre ord er dei ein versting i venstresida sine auge. Feiten sin aksjon tar namnet Technical-Strategic Infiltration-Vessel Against Gonzopolitics (T.S.I.V.A.G.) og går ut på å demonstrere i full kamprus framfor hovudkvarteret til PAYPLUG. Etter at dei har tatt over bygget skal Feiten halde ein tale han fekk av Macht. Det han ikkje veit er at talen er skriven av Rebel og er full av Hitler-sitat. Talen blir kringkasta til undergrunnsmiljø over heile verda og Feiten, som håpte at aksjonen skulle føre til auka status på venstresida, vil då miste all respekt frå miljøet. Samtidig blir aksjonen fotografert, og kort tid etter aksjonen får T.S.I.V.A.G. satt opp fleire reklametafler med bilete av Feiten og teksten: «AKSJONÉR MED T.S.I.V.A.G. OG JØDENE MOT KORPORATIV AMORAL!» (s.326). Slik blir dei reinvaska for antisemittismeskuldningane, samtidig som Feiten blir ufrivillig deltakar i ein reklamekampanje på vegne av den typen kapitalist han i utgangspunktet aksjonerte mot.

I tillegg til dette har Rebel to andre aksjonar som skal skje samtidig som Feiten sin, nemleg Teenage Spicks Initiating Vulgar Antisemitism and Gookslaughter og Teenage Sodomy and Immigrant Violence Against Globalization, begge forkorta til T.S.I.V.A.G. Førstnemnde aksjon går ut på at Rebel og innvandrardommane hans tatoverer seg med nazisymbol og den andre aksjonen går ut på at innvandrardommane og småjenter skal infiltrere demonstrasjonen til PUSH. Innvandrardommane skal angripe demonstrantane og jentene skal freiste Feiten til å utføre overgrep framfor kamera. Han går rett på og blir filma medan han forgrip seg på Thong. Både pedofilien og rasevalden blir kringkasta over internett for mange tusen betalande sjåarar. Macht har dermed klart å gjere T.S.I.V.A.G. til ei merkevare med fleire ulike tydingar. Han får firmanamnet til å bli assosiert med rettferd og samvitsfulle protestar i majoriteten sine auge, og han klarar å selje overgrepsmateriale og rasevald til det mørke internettet. Det blir heilt tydeleg at absolutt alt kan marknadsførast.

Aksjonen til Macht og Rebel er vellukka fordi dei klarar å styre raseriet til mange ulike aktørar i riktig retning. Raseriet undergrunnen har mot PAYPLUG blir utnytta for å reinvaske eit firma som er omtrent like fæle. Åtferdsproblema til ungdommane blir retta mot aksjonen til PUSH, og undergrunnsdelen av den internasjonale venstresida rettar raseriet sitt mot Feiten. Det heile er eit resultat av at Macht si dyktige raseriforvaltning; pøbelraseriet til ungdommane får ei større

---

<sup>29</sup> Den fulle lista over PAYPLUG sine kritikkverdige aktivitetar finn ein i romanen frå s.231 til s.236.

meining, aksjonsviljen til venstresida får ei nytte for storkapitalen og Rebel finn eit utløp for hatet sitt som ikkje endar i surmuling og sjølvforakt.

## Kapittel 5: Unfun

### 5.1 Introduksjon til romanen

Etter å ha ledd seg gjennom *TCHC* og *MuR* er det klart for trilogien sin konklusjon i *Unfun*. Her stoppar latteren og blir bytta ut med ubehag. Eirik Vassenden skriv i Klassekampen at «Humoren virker ikke fordi det ikke er noe morsomt: Latteren er en panikkrespons.» (Vassenden, 2008, s.35). Som vi skal sjå så lev *Unfun* opp til namnet sitt. Karakterane i romanen har grunn til å vere rasande, og raseriet får endeleg faktiske konsekvensar.

*Unfun* er den tredje boka i trilogien, men er sjølvståande i det at den ikkje byggjer vidare på handlinga i dei to førre romanane. Likevel er den tematisk lik dei tidlegare bøkene, då ikkje minst i at den inneheld mengdevis med raseri. Som dei to førre romanane har vi eit raseriprojekt i sentrum av handlinga. Denne gongen er det produksjonen av dataspelet Deathbox. Hovudpersonen vår er Lucy, men vi følgjer òg aksan hennar Slaktus og dataspelprosjektet hans, samt andre medverkande i prosjektet. I motsetnad til dei to førre romanane er ikkje vår hovudperson i sentrum av raseriet i store delar av forteljinga, men ho er direkte påverka av det. Slaktus er den som er rasande her, og vi får i romanen innblikk i korleis han var før han fekk kontroll på raseriet sitt, korleis han er når han har sinnet sitt i sjakk og korleis han blir når han igjen mistar fatninga. Raseriet hans kjem fram gjennom interaksjonar med andre karakterar og gjennom arbeidet med Deathbox. Sjølv om vi primært er tettast på Lucy så er det Slaktus som er bindeleddet mellom dei ulike karakterane.

#### 5.1.1 Handlinga

I *Unfun* følgjer vi Lucy, ei norskafrikansk tobarnsmor med traume frå både oppvekst og partnerskap som vi får gjenfortalt frå minna hennar gjennom romanen. Lucy har vakse opp i Nigeria, men er adoptert frå Noreg. Adoptivfamilien var ein velstående nigeriansk familie. Då ho vaks opp i Nigeria hadde ho ein barnepassar som ho såg opp til, som lærte ho om anarkisme. Dette har ho tatt med seg vidare, og ho skildrar seg sjølv som anarkist ved fleire høve i romanen. Dei biologiske foreldra hennar er «en hvit ecstasyhore» (s.82) og ein mann som vart adoptert til Noreg frå Ik-stamma i Uganda. Ik-stamma er kjent frå antropologen Colin Turnbull si bok *The Mountain People*, som *Unfun* eksplisitt refererer til.<sup>30</sup> Dei blir framstilt av Turnbull som eit folk som er tvunge til å bli individualistiske for å overleve. Stamma blir òg skildra som at

---

<sup>30</sup> *The Mountain People* er i seinare tid blitt kritisert for å være ei unøyaktig og partisk framstilling av folket. Dette går ikkje romanen inn på i det heile.

dei møter alle vonde situasjonar med ein ukontrollerbar latter, noko vi finn att i både Lucy og sønene hennar. Då den biologiske faren hennar hadde oppsøkt adoptivfamilien for å få ho tilbake til Noreg, var adoptivfaren streng på at dette ikkje kom til å skje. Men då han innsåg at ho var halvt Ik, gav han til slutt opp på ho. I tenåra møtte Lucy ein eldre mann som heitte Slaktus. Saman flytta dei ut i skogen, vekk frå myndigheitene, og fekk trillingar. Den tredje av ungane blei drepen ved aktiv dødshjelp fordi han var svakare og skrøpelegare enn dei to andre.<sup>31</sup> Denne hendinga prega Lucy i stor grad. Lucy og dei to gjenlevande gutane, Atal og Vataman, levde saman i skogen med den valdelege Slaktus.

I notid følgjer vi Lucy og Slaktus, og utviklinga av dataspelet hans, Deathbox. Spelet, som blir produsert av spelselskapet Rapefruit, handlar om ein afrikansk vegarbeidar i Paris som går amok med ei steinkuttesag. Afrikanaren i spelet er modellert etter den fiktive nigerianske skodespelaren Taiwo Jolayemi og stemma hans er spelt av Dan Castellaneta, best kjent som stemma til Homer Simpson. Castellaneta i romanen er ikkje heilt tru til den verkelege personen. I *Unfun* sit han i rullestol etter ei trafikkulykke som kosta han evna til å gå og som kosta kona hans livet. Ulykka har ført til at han i ettertid er skeptisk til alle som ikkje er kvite og det har i tillegg ført til at han har utvikla ei frykt for vegetasjon, trass i at han er vegetarianar. I boka får vi med oss Lucy sine refleksjonar av notid og fortid, Slaktus som slit med å halde tilbake aggresjonen i møte med utfordringar knytt til spelutviklinga, og dei to skodespelarane Taiwo og Castellaneta sine inntrykk av Skandinavia og «familien Slaktus». Då spelutviklarane får utfordringar knytt til ein bug, klikkar det til slutt for Slaktus og han tyr til vald mot både Lucy og sønene. Her når Lucy eit brestepunkt, og romanen endar med at ho drep kvar einaste sentrale romankarakter med kniv, ein etter ein. Forteljninga avsluttar når ho i full latter drep dei to sønene sine, som òg ler.

### **5.1.2 Forteljaren**

Lucy er forteljaren i romanen. Når ho er med i handlinga så får vi ein førstepersonsforteljar. Det same gjeld når vi ser tilbake på livet hennar. I kapittel der ho ikkje er involvert har vi å gjere med ein tredjepersonsforteljar som er tett på ein eller fleire personar. I dei tilfella der vi blir fortalt bakgrunnshistoria til andre karakterar så blir det klart at dette er Lucy si framstilling.

---

<sup>31</sup> Å drepe nyfødde blir òg kalla post-natal abort. Dette utforskar Faldbakken meir i skodespelet "*Kaldt Produkt*", utgitt i 2006. "*Kaldt Produkt*" er ei gjenskaping av "*Et dukkehjem*" i moderne tid. I Ibsen sin versjon går Nora frå mannen sin i slutten av stykket, noko som blei sett på som radikalt og uakseptabelt av mange i Ibsen si samtid. Faldbakken sin Nora må naturlegvis òg gjere noko som er radikalt og uakseptabelt i si eiga samtid, nemleg å drepe sitt nyfødde barn.

Dette blir eksplisitt mellom anna når det er snakk om Slaktus si regissørkarriere: «Slaktus mottok ikke noen som helst midler fra noe som helst fond, de stadige innvendingene som jeg, Lucy, gjorde mot filmmediet generelt, fungerte vel heller ikke motiverende» (s.72). Dette er den einaste staden i kapittelet at ordet «jeg» dukkar opp fram til den faktiske karakteren Lucy kjem inn i handlinga. Så snart ho kjem og bankar på bilvindaugget så er vi tilbake til førstepersonsforteljing. Sjølv om ho ikkje er vitne til samtalen i bilen, har forteljaren full oversikt over kva som blir snakka om. Forteljaren kjem med fleire detaljar som Lucy umogleg kan vite om, ved fleire høve. Til dømes følgjer vi Dan Castellaneta på europaferie før han kjem til Norge og vi får sjå både samtalanene og tankane hans. Det er ingenting i romanen som forklarar kvifor forteljar-Lucy har innsyn i desse detaljane.

Forteljaren i *Unfun* er, i kraft av å vere deltakar i romanen, utan tvil involvert i raseriet og misantropien som finn stad i romanen. Ho bidreg med alt frå misantropiske betraktningar om det skandinaviske samfunnet til foraktfulle person- og miljøskildringar. Dette kan ein lese som ei utviding av Lucy sine eigne syn på samfunnet og menneska i det. Eg vil difor komme tilbake til forteljaren sitt raseri når eg diskuterer Lucy sitt. Forteljarstemma er likevel meir enn berre ei indre monolog, den veit meir enn karakterane gjer. Bruken av frampeik gjev oss inntrykket av at forteljaren eksisterer utanfor notida i romanen. Allereie i det første avsnittet i det første kapittelet alluderer forteljaren til døden:

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

Opninga av romanen speglar avslutninga; Lucy føreslår å avslutte familielinja på første side og drep begge sønene sine på den siste sida. Symmetrien er påfallande. Eit anna frampeik finn vi når vi får vite kva som skjedde med den tredje trillingen: «Hvis jeg skulle drept noen for å hevne det tredje barnet mitt, så måtte det blitt Slaktus» (s.42). Det hadde vore nok å seie at ho legg skylda på Slaktus, men ho går så langt å konstruere eit hypotetisk scenario med drap og hemn. Når Lucy i slutten av romanen går på drapstokt så er det nettopp Slaktus som blir drepen først. Det siste frampeiket eg vil trekke fram er når vi blir fortalt historia om Colin Turnbull og Ik-stamma: «Turnbull tok på seg jobben å spre denne historien ut over Ugandas grenser, til Afrika og resten av verden. Han gjorde ik til et begrep, ik ble bildet på hvordan menneskelighet kan inverteres hvis presset blir for tungt» (s.81). Eg les dette som enda eit frampeik til siste

kapittel, der Lucy på fleire måtar blir invertert av press. Drapstokta i slutten av romanen skal eg diskutere meir detaljert seinare, men desse frampeika gjev oss inntrykk av at forteljaren sit att på slutten, fullt vitande av kva som skjer. Om det er tilfellet at romanen er Lucy si forteljing av kva som har skjedd, så vil det ha store implikasjonar for korleis vi skal forstå romanen. For det første så betyr det at Lucy har fått att språket sitt i tida etter drapstokta, noko som tyder på at samanbrotet i slutten av romanen ikkje er eit permanent samanbrot. Forklaringa om at forteljaren sit og fortel etter handlinga kunne vore ei løysing på problemet om at forteljaren har innsyn i meir enn det Lucy burde vite. I eit slikt tilfelle kan ein tenke at ho har blitt fortald desse detaljane i etterkant, slik at ho kunne få det med i forteljinga si. Problemet her er at dei karakterane som kunne fortalt ho desse detaljane blir drepne på slutten av romanen. Forklaringa då må vere at delar av handlinga er dikta opp av forteljaren. Dette er med på å svekke truverdet til forteljaren litt, då alle skildringar vil bli farga av Lucy sine egne syn. Dette skapar òg ei utfordring når vi skal danne oss eit bilete av korleis Lucy er, då dei skildringane vi får for det meste kjem frå Lucy sjølv. Er forteljaren truverdig, og har ho god nok innsikt til å framstille seg sjølv noko lunde riktig? Dette er det naudsynt å ha i tankane når vi no går vidare med å sjå på Lucy og raseriet hennar.

## 5.2 Lucy

Lucy er ei 35 år gamal kvinne, med ei turbulent og komplisert familiehistorie. Far hennar var adoptert frå Ik-stamma i Uganda og mora var etter alt å dømme «berre» norsk. Dei møtte kvarandre i eit festmiljø prega av rus. Lucy blei då adoptert vekk til eit velstående Nigeriansk par, som gav ho ei trygg oppvekst i Lagos. Den ålreite tilværa i Nigeria blei avbrote då den biologiske faren hennar reiste til Afrika for å adoptere ho tilbake som åtteåring. Då ho var femten fekk ho trillingar saman med den betydeleg eldre Slaktus, men dei bestemte seg for å ta livet av den svakaste trillingen kort tid etter fødselen, noko ho i ettertid skuldar Slaktus fullt og heilt for. Den ustabile oppveksten hennar, kombinert med at ho blei kasta ut i vaksenlivet og morsrolla som femtenåring, har satt preg på Lucy. Ho framstår som djupt traumatisert, noko som har resultert i mellom anna eit svært anstrengt forhold til mat. Det har òg resultert i ei slags andrestemme i den indre monologen hennar som ho kallar Lucy2: «Stemme nummer 2 er en slags substemme som er uenig med stemme nummer 1. Om den ikke sier det stikk motsatte, så sier den uansett noe som avviker frå stemme nummer 1. Stemme nummer 2 er aldri enig.» (s.42). Denne andrestemma dukka først opp den gongen ho gav legen grønt lys til å avlive den tredje sonen hennar. Den blir kopla av når ho anar at det er anten vald eller samleie i nær framtid. Forholdet mellom Lucy1 og Lucy2 kjem vi tilbake til.

Frå ein veldig ung alder har Lucy identifisert seg som anarkist. Dette kjem frå spaserturar ho hadde med barnepassaren sin, Nneze, i dei mindre velstående områda av Lagos. Ho forklarar det slik:

Men Nneze var intelligent nok til både å vise meg de kaotiske møkkahølene, og gi meg innsikt i hvordan disse møkkahølene fungerte. Hun ga meg en forståelse av hvordan slummen fungerte, og påsto allerede da, husker jeg, at slummen, favelaen, callampasen, vijijen, bidonvillen, kampungen, gecekondueren og banlieuen kom til å bli fremtidens arkitektoniske ideal. Hun brukte setninger som: «Disse markedene opererer ut fra en fri kontrakt,» og «Friheten er i sitt vesen organiserende,» og «Politikk er vitenskapen om frihet,» og så videre – med enkle ord: hun viste meg anarkier. (s.84)

Dette kjerneminnet frå oppveksten i Nigeria har forma Lucy. Anarkisme er årsaka til at ho flytta saman med Slaktus ut i skogen; der fekk ho leve vekke frå staten og systemet. Det var dette som gjorde at den aktive dødshjelpa av hennar tredje son blei mogleg, og det var dette som gav Slaktus moglegheita til å gjere som han ville med ho og dei to attlevande sønene deira. Lucy er anarkist i negativ forstand. Ho bryt med dei syna på anarkisme som er vanlege på venstresida, då ho ikkje er opptatt av det kollektive i det heile. Ho er ikkje opptatt av å bygge velfungerande anarki slik som dei ho såg i Lagos, men ho er anarkist i den forstand at ho tar avstand frå det etablerte: «Anarkiet henger igjen i meg den dag i dag. Ikke det idealistiske anarkiet. Der Nneze sannsynligvis var en slags organiserende anarkist, er jeg blitt et gående, stående nei. Jeg er et nei i skinnet til en homo sapiens» (s.85). Denne negativiteten artar seg ikkje som noko destruktivt, Lucy gjer lite for å aktiv seie nei. Tvert om, så er ho passiv og resignert. Når ho blir vist rundt i lokalet til *Rapefruit* blir ho irritert av den daglege leiaren, eit dra-til-tryne med dreadlocks, men denne irritasjonen når aldri overflata:

Jeg følger dreadlocksgutten gjennom en gang, det ligger et grønt rom på venstre side, inn til høyre har han tydeligvis kontoret sitt, adskilt fra programmererne. Så mye for flat struktur og dreadlocks. Lucy1: «Du har eget kontor.» Lucy2: «Lille rasta-nazi.» (s.134).

Lucy1 er den stemma som blir høyrtd, denne stemma er stort sett høfleg og med på kva enn som skjer. Lucy2 sine replikkar held seg usagt, men representerer truleg det ho eigenleg meiner eller har lyst til å seie høgt. I tillegg til desse to har vi ei tredje stemme, nemleg forteljaren, som framstår som meir syrleg og sarkastisk: «så mye for flat struktur og dreadlocks» (s.134). Denne stemma er meir irritert enn Lucy1, men meir sakleg enn Lucy2. At ho er eit «vandrande nei» er med andre ord ikkje heilt riktig, då dei negerande stemmene hennar ikkje får uttrykk utanfor hovudet hennar eller forteljarsituasjonen. Eit anna døme på kor medgjerleg ho er, ser vi på kor

involvert ho er i produksjonen av *Deathbox*. Dersom Lucy var eit vandrane nei, ville ho då ha gått med på å reise til Paris, eins ærend for å hente ein steinkuttar for Slaktus? Når Slaktus hentar Taiwo på flyplassen og bilen streikar, kven får han hjelp av då? At ho er eit vandrane nei er ei grov overdriving frå forteljaren si side, dvs. hennar eiga side. Likevel kjem det fram at fleire enn ho er med på denne karakteristikken. I ein samtale mellom Taiwo og Castellaneta er sistnemnte veldig avvisande og seier nei ei rekke gongar. Då svarar Taiwo følgjande: «You're starting to sound like Lucy,» (s.173). Samtalen held fram etter ein kort pause:

«Lucy?» sier Castellaneta.

«Yes, Lucy. The ex of Slaktus. She says 'no' all the time.»

«You mean to say that I sound like a woman?» sier Castellaneta.

«No, I mean you sound like a negro.» (s.174)

Taiwo deler oppfatninga av at Lucy berre seier nei, men det er uklart kor han kan ha fått dette inntrykket frå. Dei få gongane dei har hatt særleg med kvarandre å gjere har ho vore heller mottakeleg. At dei to hadde sex blei til dels initiert av ho, og i sjølve akta gjekk ho med på at han tok styringa. Når Atal og Vataman kom heim midt på natta så blei ho irritert, men ho nekta dei ikkje å finne seg til rette, sjølv om ho hadde besøk av Taiwo. Det er med andre ord vanskeleg å forklare at han går med på ein karakteristikk av Lucy som ikkje er sann utanfor hennar eigne tankar. Det kan sjå ut som at ho likevel ikkje er «eit vandrane nei». Den negative stemma, Lucy<sup>2</sup>, får ikkje uttrykk i handlinga. Raseriet hennar er undertrykt, fram til slutten av romanen. Likevel finn vi eit par stader i romanen der anarkismen og negativiteten hennar tar meir konkret form.

Lucy sitt anarkistiske verdsbilete artar seg først og fremst som negativitet, men dette har vi slått fast at er grovt overdrive frå hennar eiga forteljarstemme si side. Ho tar avstand frå det etablerte, men dette blir for det meste med ord og tankar, men i tenåra tar ho fleire val for å aktivt gjere motstand. For det første så har vi valet om å bli saman med Slaktus, ein vaksen mann. Barn kan sjølvsgd ikkje samtykke, men ein kan framleis gå ut frå at Lucy her har tatt eit val. Å flytte ut i skogen, langt frå samfunnet, er òg ei opprørshandling for Lucy. Ho gir ei utgreiing, ei slags hylling, av den nordiske naturen: «Det er en slags anarkistisk tomhet i den nordiske skogen, dette har jeg forstått senere, den nordiske naturen er rolig og tom og open for alt. Slik anarkiet er rolig og tomt og åpent for alt» (s.40). I tillegg til den symbolske likskapen mellom



skogen og anarkiet, har skogen ein annan eigenskap som Lucy kan nytte i sitt anarkistiske prosjekt- ho kan nemleg tilby sønene sine ein oppvekst utanfor systemet:

Det vil si hytta, den jævla hytta som vi bodde i, mer eller mindre isolert, delvis som følgje av min idé, ja, min overbevisning om at ingen skulle få vite at jeg har født. Ideen av at Atal og Vataman ikke skulle registreres noe sted. Anarkisten i meg hadde fått det for seg at det var den eneste *egentlige* sjansen hun kunne gi dem. Denne sjansen: hvis dere vil være en del av «systemet», så får dere melde dere inn av fri vilje når dere er gamle nok. (s.60)

«Systemet» er eit vagt omgrep, men systemkritikken er ein svært viktig del av verdsbiletet hennar. Dette inneber mellom anna ein implisitt kritikk av skuleverket, i og med at ho ikkje har ungane sine i skulen. Det inneber òg ein kritikk av kapitalismen, noko som blir sagt eksplisitt ved fleire høve, her ved barselsenga: «Da Atal kom til verden, var det første jeg tenkte, her sitter man med et nyfødt barn i armene og har ingenting annet enn det monetære systemet å tilby. Ingenting annet» (s.36). Lucy har ingenting til overs for kapitalismen, men ho er overtydd om at det ikkje er mogleg å tilby noko anna. For ho så er kapitalismen eit uunngåeleg faktum som det er nyttelaust å gjere motstand mot; å delta i forbrukarsamfunnet er uunngåeleg: «Jeg får ikke til å konsumere, ikke *ordentlig*, og det har plaget meg. I lange perioder har jeg vert ute av stand til å kjøpe ting. Det er selvsagt et problem når man er avhengig av å kjøpe ting, når man er påbudt å kjøpe ting» (s.248). Lucy slit med å vere forbrukar, men er tvunge til å ta del i forbrukskulturen. Ho har eit liknande forhold til det å ete mat:

Organisk liv kan sies å være en avskyelig sykdom som nærer seg på andre former for organisk liv. Dette er grunnen til at jeg avskyr mat. Å stappe andre typer organisk liv – planter, dyr – inn i den ene enden av fordøyelsessystemet er en praksis som verken burde vises frem, estetiseres eller på en annen måte dyrkes. (s.112)

Denne haldninga gjer at ho berre et fordi ho må og berre når ho er åleine. Seinare blir frukost skildra som noko ho tvinger i seg (s.141). Det er tydeleg at ho har eit anstrengt forhold til konsum generelt og konsum av mat spesielt. Ikkje berre er ho kritisk til stat og system, men ho er òg kritisk til grunnleggjande menneskelege handlingar. Vi skal sjå seinare at Lucy sine prinsipp og avvisingar blir utfordra når raseriet tar overhand i romanen si avslutning.

### 5.3 Slaktus

Slaktus er hovudkjelda til raseri i *Unfun*. Det er hans raseriprojekt som utgjer bakteppet til handlinga i romanen. I tillegg er han både den som er mest ansvarleg for å traumatisere Lucy, og den som er ansvarleg for at ho mistar fatninga i slutten av romanen. Slaktus går i terapi for å få bukt med vald- og sinneproblema sine, og vi får vite at han har gått ei årrekke utan å miste kontrollen. I tillegg til dette blir han skildra som både fysisk og intellektuelt overlegen dei fleste rundt seg. Bilete av Slaktus som farleg blir med andre ord tidleg etablert. Han blir skildra som det han sjølv kallar for «valdsintellektuell»:

Freud sa følgende i brevkorrespondansen med Einstein i 1931-32: «Interessekonflikter mellom menneskene blir altså i prinsippet avgjort ved voldsbruk [...] For menneskene kommer i tillegg meningskonflikter som når opp til det høyeste abstraksjonsnivå, og som ser ut til å kreve andre metoder for å finne en avgjørelse.» Jeg husker at Slaktus satt der, muskuløs og fæl, og leste det. Og tilføyde: «Når abstraksjonsnivået blir tilstrekkelig høyt, når man et kritisk punkt, og voldsbruk blir igjen aktuelt. Dette kalles valdsintellektualisme» (s.55)

Tanken om den valdsintellektuelle er god, men om Slaktus er eit døme på dette kan ein stille spørsmål ved. Dei gongane han bankar Lucy så er det ikkje fordi abstraksjonsnivået i konflikten deira er for høgt. At han truar og slår for å få det som han vil er ikkje ein abstrakt interessekonflikt, det er det motsette. Eit dyr ville handla likt. Slaktus er utan tvil intellektuell og valdeleg, men valden hans passar ikkje inn i definisjonen av valdsintellektualisme som han sjølv føreslår.

Slaktus blir skildra som veltrent, og det kjem klart fram at trening er veldig viktig for han. Han har skummelt store musklar, særleg på overkroppen: «Å se ham i singlet er mer fryktinngytende enn hot. [...] Slaktus er unektelig en imponerende klump kjøtt der han ligger i benken og dytter» (s.103). Han er tilsynelatande ofte på treningssenteret, og han gjer til og med delar av det kreative arbeidet sitt her: «*The Meat Packing District* er stedet han unnfanger de fleste av ideene sine» (s.108). På treningssenteret har Slaktus fått seg ein treningskompis, Mbo, som blir skildra som enda større enn Slaktus.<sup>32</sup> Det kan verke som at dette er eit sårt punkt for Slaktus. Dette kjem fram i slutten av ei treningsøkt når dei to trener i kvar sin plasmatak i kjellaren. I desse tankane blir dei omringa av plasma som er tungt å bevege seg i, og ein kan justere motstanden etter behov. Biletet av dei to enorme treningskameratane i desse tankane gir lesaren

---

<sup>32</sup> Det har så vidt eg veit ikkje blitt skrive noko om korleis Rasul framstiller og til dels fetisjiserer afrikanske kroppar, men det er mange døme på muskuløse og “velutrusta” afrikanske menn i trilogien generelt, og i *Unfun* spesielt. Taiwo og Mbo er døme på dette i *Unfun*, Enkelte skildringar av Lonyl i *TCHC* er òg slik, sjølv om han berre er eit barn.

assosiasjonar til romvesen i ein glasmonter, som skutt ut av ein SciFi-film. Når Slaktus ser kompisen bevege seg i tyngre plasma enn han sjølv, skapar det usikkerheit:

Et blikk skrått over rommet gjør Slaktus oppmerksom på to ting. Han klarer for det første å tyde displayet på plasmatank nummer 3 og ser at Mbo har plasamtynge på 151. Det er mer enn sist han sjekket. Det andre er at løpebevegelsene til Mbo er ørlite grunn raskere enn Slaktus' egne bevegelser. Dette gir, som vanlig, Slaktus et stikk av underlegenhetsfølelse. (s.110)

Her ser vi at Mbo er overlegen i ein eigenskap som Slaktus er opptatt av, nemleg fysisk styrke. Dette går openbart inn på han, men denne kjensla av å vere underlegen går fort over når han endrar perspektivet sitt:

«Faen, hvor sterk går det an å bli?» tenker han og holder blikket på det forvridde bildet av liberianerens uovertrufne fysikk i aksjon, men tar det i seg. Slaktus vet godt at Mbo er det sosiale hierarkiets rævhøl, det vil si vognvasker på T-banen, og underlegenhetsfølelsen han i øyeblikket har for Mbo's fysikk viker, som vanlig, for en eller slags rettferdighetsfølelse. (s.110-111)

Slaktus går frå å føle seg underlegen til å føle seg overlegen ved å endre kriteria for samanlikninga. Dette kan vere den same forsvarsmekanismen som ligg bak «valdsintellektualismen» hans. Når han på ein eller annan måte blir intellektuelt underlegen så tyr han til vald. I desse situasjonane er han stort sett alltid fysisk overlegen. Dersom vi ser på Slaktus i forhold til Lucy, som blir eksplisitt skildra som smartare enn han, ser vi at han unngår denne kjensla av å vere underlegen ved å endre fokuset til noko han er overlegen i, nemleg fysisk vald. Denne forklaringa passar òg når vi ser på interaksjonen mellom Slaktus og terapeuten hans, som han oppfører seg valdeleg og truande mot. Vi ser ikkje liknande mindreverdighetskjensler i møte med Taiwo, som blir skildra som både fysisk enorm og passe intelligent.

Slaktus har ingen eksplisitte politiske syn, slik han blir framstilt av Lucy, men det er spor i framstillinga av at han har ei rekke meiningar som kan signalisere politisk tilhøyrsløse. Det første hintet kjem når vi først blir introdusert for Castellaneta: «'I'm in the city of Batman, in the country of Turkey,' sier Dan Castellaneta. [...] 'Kurd-harassing Turkey?' sier Slaktus, med skandinavisk aksent. 'That's it,' sier Dan Castellaneta» (s.25-26). Det er ingenting før eller etter denne replikken som har noko med Kurdistan å gjere, men det faktum at han tar opp Tyrkia si behandling av kurdarar seier noko om at han i det minste er opplyst og klar over menneskerettssaker rundt om i verda. Dette er med på å skape eit bilete av Slaktus som

sympatisk med venstresida, om ikkje i notid så i alle fall i fortida, då sympati med Kurdistan i stor grad er ei kampsak for venstrerørsler.<sup>33</sup> Det same sporet finn vi att i dei postkoloniale undertonane i spelet Deathbox, som vi kjem tilbake til seinare. Å konkludere med at Slaktus høyrer til på venstresida er likevel ein for lettvinnt konklusjon. Dette er den same mannen som fekk seg ein mindreårig kjærast som han slo og valdtok gjentekne gonger. Ein treng ikkje spekulere i om dette bryt med venstresida sine ideal om feministisk praksis. Som vi såg i *MuR*, nølte ikkje Remmy Bleckner eit sekund før han kjefta og angreip Feiten for nettopp å utføre overgrep mot eit barn. Den radikale venstresida har grenser ein ikkje kan bryte, og desse har Slaktus brote med for lengst.

Vi får vite at Lucy var politisk engasjert då dei budde på hytta saman: «Jeg var litt ‘aktivistisk’ av meg i tenårene, med brev og telefoner plagde jeg folk som jeg mente plagde meg, noe Slaktus mislikte på det sterkeste.» (s.53). Då ho prøvde å sende eit brev til den nigerianske ambassaden, stoppa han ho frå å sende brevet og banka ho opp. Han tar med andre ord ikkje del i aktivismen hennar. Det er uklart om han er einig i budskapet hennar, men han er heilt klart ikkje med på å aksjonere. Det at Lucy bur isolert i ei hytte i den norske skogen er ein del av eit større anarkistisk prosjekt, men Slaktus gjer det same av meir egoistiske grunnar. Dersom han skal ha eit valdeleg og pedofilt forhold til Lucy så må han ut av byen, vekk frå potensielle vitne. Her skil han seg frå Macht og Rebel. Dei er veldig opne om pedofilien sin og trivst med å ha sjokkerte tilskodarar i det offentlege. Tenåringsjentene blir for dei to eit middel for eit høgare mål, nemleg å oppetre uakseptabelt for å utfordre rådande normer. For Slaktus kan det verke som at tenåringsjenta er eit mål i seg sjølv. Den pedofile handlinga er med andre ord ikkje ei politisk handling, sjølv om den klart diskvalifiserer Slaktus frå å kalle seg feminist.

Slaktus sine syn på lønsarbeidet er enda eit teikn på at han har enkelte meiningar til felles med venstresida:

Nå, for eksempel, tenker han at man ikke trenger å leie ut en kjønnsdel for å være ei hore. Å leie ut hodet sitt, hendene sine, snakketøyet sitt, eller kreativiteten sin, er like fullt horeri. Tid er et tåkete begrep. Alt snakk om at lønnsarbeid er å bytte *tiden* sin mot penger, er diffust. Det man gjør når man jobber, er at man låner bort *kroppen* sin til et

---

<sup>33</sup> Eit kjapt søk på norske parti sine heimesider viser at venstresidepartia SV og Raudt støttar kurdisk frigjering, medan andre parti som Høgre, Arbeidarpartiet, Framstegspartiet, Kristeleg Folkeparti og Venstre ikkje har eit einaste resultat. Interessant nok så kom det opp resultat på det reaksjonære partiet Norgedemokratene sine sider, der eit medlem av kurdisk opphav tar til orde for å støtte kampen for kurdisk sjølvstende, men det er ikkje spor av dette i partiprogrammet deira.

eller annet bruk i en bestemt tidsperiode, med penger som kompensasjon. Det er ikke tiden man selger. Man selger kroppen sin. (s.109).

Slaktus kallar arbeid for horeri her. Vi veit ikkje kva arbeidsbakgrunn han har sjølv, anna enn at han arbeider kreativt med film og dataspel. Kva han gjorde før han reiste frå Lucy og gutane for å arbeide som filmskapar seier ikkje romanen noko om. Det kreative arbeidet kan lesast som eit alternativ til tradisjonelt lønnsarbeid, altså at Slaktus ikkje vil gå med på å selje kroppen sin. Han er veldig opptatt av sin eigen kroppslege autonomi, noko som kjem fram i tankane hans om trening: «Arbeidsstokken er befolkningen i et samfunn tuftet på forskjellige former for prostitusjon. Slaktus er av den oppfatning at trening derimot, workout-situasjonen, er en av de få situasjonene – kanskje den eneste – der man låner kroppen sin til seg selv» (s.109). Trening er for han den einaste situasjonen der ein er fri. Slik sett er Slaktus lik Simpel i *TCHC*, i at dei begge har problem med lønnsarbeidet som konsept. Likevel klarar ingen av dei å fri seg heilt, då dei begge framleis gjer arbeid, sjølv om dei arbeider mindre tradisjonelt enn den konvensjonelle lønnsarbeidaren. Slaktus tar avstand frå lønnsarbeidet, men det er uklart om han sjølv er lønnsarbeidar. Det kjem heller ikkje fram at han deltek i nokon form for klassekamp. Slaktus sine politiske syn, som til ein viss grad samsvarar med venstresida, er tilsynelatande ikkje ei kjelde til raseri og det er ikkje der han legg inn raseriet sitt. Dei er likevel ein grunnleggjande del av korleis han tenker om t.d. kolonialisme og klasse, og er difor med å informere dei kreative vala han tar i produksjonen av *Deathbox*.

Det som faktisk er interessant med raseriet til Slaktus er ikkje kor det kjem frå eller korleis det blir uttrykt, men korleis han har klart å undertrykke det så lenge og korleis det igjen blir eit problem i slutten av romanen. Dette går romanen til ein viss grad inn på. Det kjem fram at han lenge har gått i terapi for aggresjonen sin og at dette har vore ein vellukka prosess. Han har tilsynelatande fått kontroll på problemet sitt. Eit av vendepunkta i romanen er når han mistar kontrollen og igjen blir sint og valdeleg. Dette blir utløyst mellom anna av komplikasjonar med spelproduksjonen. Vi ser at han gradvis utviklar stress når han blir møtt med motgang i prosjektet. Når dei oppdagar ein feil i betaversjonen av spelet og det blir klart at den ikkje er så enkel å fikse, så mistar han fatninga. Dette veit han at kjem til å skje før det skjer, og det kan virke som at han faktisk er redd for å bli valdeleg. Dette kjem fram i ein telefonsamtale med Lucy: «'Det er bare en beta-versjon, de fikser det. Har du snakket med *Rapefruit*-gutta?' 'Nei, ikke ennå, jeg tør ikke, det kommer til å renne over for meg...'» (s.149-150). At Slaktus unngår konfrontasjonar er heller uvanleg, og tyder på at han heilt oppriktig ikkje vil bli sint. Når vi ser på kor mykje innsats han faktisk gjer for å få bukt med raseriet sitt, både gjennom terapi og

gjennom å unngå enkelte situasjonar, blir det klart kor vanskeleg det er å bli kvitt sinneproblemet hans.

Slaktus er ein valdsmann som går i terapi for å få bukt med problemet sitt. Dette vil for enkelte dra tankane mot tv-serien *The Sopranos*, der eit sentralt moment i handlinga dreier seg om at mafiosoen Tony Soprano går til psykiater og snakkar om dei psykiske problema sine. Desse problema er mellom anna angst, aggresjon og valdsproblem. Serien er kritikarrost og gjekk på HBO frå 1999 til 2007, altså i åra før *Unfun* kom ut. Eit av dei serien sine poeng med terapien til Tony er at terapeuten og sjåaren sakte innser at han ikkje går i terapi for å få bukt med problema sine, men gjer det for å legitimere sine eigne handlingar. Spørsmålet ein då kan stille er om Slaktus gjer det same i *Unfun*. Øystein Vidnes koplar Tony og Slaktus saman i si anmelding av romanen i Morgenbladet: «'Dette kalles voldsintellektualisme,' seier Slaktus, som er fornuftig nok til å halde seg under kontroll ved å gjere som Tony Soprano: gå til terapeut.» (Vidnes, 2008, s.35). Det er utan tvil fellestrekk mellom Tony og Slaktus, men det er ikkje nok som peikar på at han har det same motivet. Som nemnt så blir han redd for å klikke på spelprogrammarane. Han tar med andre ord for mange grep for å stoppe raseriutbrotet for at Sopranos-samanlikninga er sannsynleg.

Korleis har Slaktus halde raseriet i sjakk alle desse åra? Vi veit at han har gått i terapi for problemet og at han går på medisinar. Utover dette så får han positive resultat av å sove oftare: «I tillegg til de reseptbelagte pillene er søvn den beste medisinen for Slaktus. En blund her og en blund der tar toppene av raseriet. Slaktus har med årene blitt god til å 'ta søvnen på alvor'» (s.197). Ein av dei utløysande faktorane for raseriutbrotet hans er komplikasjonane med spelet hans, men han mistar ikkje fatninga før han er hos terapeuten sin. Vi følgjer blikket hans når han ser ut vindauget:

«Slaktus ser på trosten. Trosten ser på regnskyene som driver. Regnet faller på vinduet. Slaktus følger en dråpe som renner nedover. Han kjenner at han nesten begynner å grine. Trostene begynner å pare seg mens de ser på Slaktus. Slaktus blir alltid kåt når han er trist» (s.202)

Slaktus er eksplisitt trist, og når terapeuten spør: «Er du ensom, Theodor?» så renn begeret over for han (s.202). At terapeuten nyttar det ekte namnet hans er ein sinnefaktor, men det kan òg verke som at han *er* einsam og at han ikkje likar å bli konfrontert med det. Det kjem fram at Slaktus, i tillegg til at han driv med søvnterapi og tar medisinar, ikkje lenger drikk alkohol. Når han mot slutten av romanen mistar kontrollen så startar han å drikke igjen. Rekkefølga her er

sentral. Det er først når han blir sint at han går på vinmonopolet og handlar alkohol. Det ser med andre ord ut som at det ikkje er rusen som gjer han sint. Forteljaren har ei motstridande forklaring: «Med Slaktus er det slik at når alkoholen slipper inn, så titter voldsmannen ut. [...] Alkoholen var for Slaktus som frykt eller sinne er for Bruce Banner» (s.203). Forteljaren meiner at alkoholen har ein direkte samanheng med valdsbruken hans, men handlinga viser oss at raseriet her fører til først vald, så meir alkohol. Samanbrotet kan sjå ut som at det er ein samansett reaksjon av mange ulike faktorar. Utfordringar med Deathbox, einsemd og alkohol som forverrar det heile er med på å gjere problemet umogleg å kontrollere.

Ein teori om korleis Slaktus har fått bukt med sinneproblemet sitt kan vere at han investerer raseriet sitt i raseriprojekt, og difor ikkje lar det få utløp i det daglege. Vi veit at arbeidet med Deathbox har tatt lang tid, først som film og så som dataspel. Dersom dette er tilfelle, kan vi betre forstå kva som skjer når han mistar kontrollen mot slutten av romanen. Om han har investert all raserikapitalen sin i eit spelprosjekt, så vil motgang i prosjektet naturlegvis gjere at han er nøydd til å få eit anna utløp for aggresjonen sin. Det er òg verdt å nemne at problemet som oppstår er ein bug, som er programmerarane sitt ansvar. Det er ingenting han kan gjere med problemet på eiga hand, så det er med andre ord ikkje eit problem han kan løyse med aggressiv energi eller raserikapital. Når sinnet hans då ikkje får utløp i prosjektet, renn det over for han, og han klikkar. Spørsmålet er om vi i det heile kan kalle Deathbox eit raseriprojekt, eller om det heller er ein sinnemeistringsstrategi. Er det nok raseri bak prosjektet til at det kan ha hatt effekt på Slaktus sine sinneproblem? Det er naudsynt å sjå på raseriet i spelet for å svare på desse spørsmåla.

#### **5.4 Deathbox**

Deathbox, dataspellet som Slaktus er hjernen bak, handlar om Mbo, ein afrikansk vegarbeidar i Paris som går på drapstokt med ei steinsag. Spelet har ei rekke inspirasjonskjelder, men er primært eit resultat av Slaktus si interesse for slashersjangeren, ei interesse som blir klart for oss allereie i det første kapittelet av romanen. Deathbox skulle eigentleg vere ein slasherfilm, men etter å ha sett potensialet i spelmediet blei Slaktus bestemt på at det skulle vere eit dataspel: «Spillet er flatt, det er flat eskapisme, det er eskapisme som fortsetter og fortsetter... og fortsetter å gi» (s.124-125). Overgangen frå film til spel medførte eit par endringar. Der slasherfilmen gjerne blir vist gjennom ofra sitt perspektiv blir spelet vist gjennom slasherens sine auge. Der filmen har ein slutt der mordaren blir stoppa vil spelet berre halde fram til ein skrur det av. Ein av dei sentrale tropane i ein slasherfilm, den såkalla «Final Girl» er òg

tilsynelatande fråverande frå spelet. Deathbox har i større grad fokus på sjølve slasherkarakteren, som i dette tilfellet er godt gjennomtenkt. Protagonisten i spelet, Mbo, er inspirert av ein vegarbeidar som Slaktus observerte i Paris. Han forklarar det slik til Taiwo:

«Well ... I was in Paris and one day I saw this big, African road worker just standing there in his road worker's uniform. (Tannsluging) He wasn't having lunch or anything, he just stood there completely still with his huge stonecutter in his hands, while thousands of chic Parisian assholes passed by. He wore his dust mask and his ear protection, and it struck me that his appearance had the potentiality of being a slasher icon.» (s.70).

Mbo er skummel av ei rekke grunnar, og passar difor godt som slasherkarakter. Våpenet hans kan berre nyttast på nært hald, noko som gjer at han må jage ofra sine. Verneutstyret er med på å anonymisere og dehumanisere han. At slasheren er maskert drar tankane mot Michael Myers frå *Halloween*-serien og Jason frå *Friday the 13th*, to klassiske slasherfigurar som Slaktus utvilsamt må ha som inspirasjon. Mbo er både vegarbeidar og afrikanar, noko som gjer at han skil seg frå bilete av den europeiske snobben, eller «chic Parisian assholes», som skal vere ofra hans. At han er av lågare sosial status enn ofra er med på å gi karakteren meir djupne. Dette finn vi att i gjennomgangsreplikken hans: «Slave of the system. Master of the flesh». Denne replikken kom Slaktus på ein gong han tilfeldigvis såg ein statsråd på treningssenteret. Statsråden var svak og hadde dårleg teknikk, og han såg latterleg ut når han stod attmed Mbo. Denne observasjonen er opphavet til ideen om Deathbox og Mbo-karakteren.

Han ble sittende og se frem og tilbake mellom den skrøpelige statsråden og Mbo, som etter fysikken å dømme er en genetisk inertier. «Statsråden er mesteren av systemet, men slave av fysikken. Mbo er slave av systemet, men kjøttets herre,» tenkte Slaktus og reiste seg. Han gikk sakte bort til Mbo, klappet ham på den kullsvarte nakken, og sa: «Hey, Mbo. Who's the slave now, huh? You're a slave of the system. But you're the fucking master of the flesh» (s.105).

Synet til Slaktus om at trening er frigjering dukkar opp att her. Det er gjennom sin overlegne fysikk at den verkelege Mbo kan måle seg med statsråden, og det er gjennom fysisk styrke at Mbo-karakteren frigjer seg frå slaveposisjonen sin som lønnsarbeidar i Paris. Som motiv kan ein afrikansk vegarbeidar som massakrar forfengelege europearar lesast som eit uttrykk for frigjeringskamp, anten postkolonialt eller som arbeidarkamp. Slaktus sjølv meiner han har laga ein vrent versjon av Joseph Conrad sin *Heart of Darkness*:

Slaktus hadde klekket ut filmen som en slags vrent *Heart of Darkness*. En afrikaner står alene, fortapt i sivilisasjonen rundt seg; i filmen skulle man liksom låne



afrikanerens øyne, man skulle gli gjennom Paris' gater slik Marlow fløt oppover elva, folkemassen som strømmer gjennom Paris skulle liksom representere elvebredden, lyden av sivilisasjonen skulle velte innover Mbo fra alle kanter og representere mørket. (s.72).

Europa og Afrika blir presentert som ein dikotomi i Deathbox-universet. Mbo er ein usivilisert vegarbeidar omringa av sivilisasjon. Han er så lågt som ein kan komme på rangstigen i samfunnet. Når han drep dei borgarlege franskmennene blir det ei slags hemn, både ei hemn for den låge statusen hans, men òg ei hemn for franske kolonihandlingar i Afrika. I tillegg til dette har Mbo mykje til felles med den klassiske slasher-figuren, ifølgje Slaktus:

«A classic slasher figure is really an angry child, you know, trapped forever ...»

«Indeed,» nikker Taiwo.

«He always emerges from abuse somehow ... but for my figure ... our character, Mbo ... this torturous realm is not rape og pedophilia or physical abuse or what have you ...»

«No it's not,» sier Taiwo.

«For Mbo, the torturous realm is ...»

«Indeed ...»

«Africa.»

«Africa.» (s.71)

Det er tydeleg at Slaktus sjølv har eit postkolonialt perspektiv i tankane, men ein kan spørje seg om i kva grad han lukkast med å tydeleggjere dette i spelet. Spørsmålet om korleis ein kan tolke Deathbox kjem eksplisitt fram i ein samtale mellom Castellaneta og Taiwo, der sistnemnte ikkje er heilt einig med Slaktus:

«What do you think of the racism in *Deathbox*?» fortsetter Taiwo.

«The what?»

«The racism.»

«I thought the game was anti-racist,» sier Castellaneta.

«Well ...» sier Taiwo og ler Onkel Tom-aktig.

«Well what?»

«That game is as anti-racist as rape/revenge movies are feminist,» sier Taiwo. (s.170)

Der Castellaneta les det heile som anti-rasistisk så er Taiwo meir skeptisk. Castellaneta representerer det amerikanske, og med det representerer han ignoranse og privilegium. Taiwo, på den andre sida, representerer det afrikanske, og med det antirasisme og eit nyansert syn på rasisme og antirasisme. Han ser difor gjennom den anti-rasistiske fasaden til *Deathbox* og forklarar dette til Castellaneta: «'The general attitude towards rape/revenge films is that they are just excuses for creating lurid rape scenes [...] followed by exploitive scenes of gruesome violence.'» (s.170-171). Med dette seier Taiwo at *Deathbox* ikkje er eit antirasistisk prosjekt som vil problematisere forholdet mellom parisisk borgarskap og afrikansk arbeidsinnvandrarar, men ei unnskyldning for å lage medieinnhald fullt av blod og gørr. Det som gjer denne kritikken interessant, er at den i stor grad kan nyttast på romanen sjølv.<sup>34</sup> *Unfun* si avslutning er nettopp ei klassisk rape/revenge forteljing, der den valdtekne tar hemn på valdtektsmannen sin. Grove seksuelle overgrep og intens vald blir skildra i grufull detalj, så det er ikkje usannsynleg at Rasul har kome kritikarane i forkjøpet med å la Taiwo kome med denne kritikken. Det kan vere at *Unfun* rammar seg sjølv med sin eigen kritikk for å illustrere eit poeng, nemleg å konfrontere lesaren med vonde sanningar om dei «låge sjangrane» den tek inspirasjon frå. Taiwo tilgjev likevel det han oppfattar som rasisme i spelet. Han meiner spelet framleis har kritisk potensial, fordi det er den kvite og amerikanske Castellaneta som har stemma til Mbo. Elizabeth Oxfeldt forklarar i artikkelen «Horror and Postcolonial Guilt in Abo Rasul's *Unfun*» kva det er som gjer at Taiwo meiner dette:

«As the white voice is planted within the black victim-hero (Mbo), the game, according to Taiwo's logic, deconstructs our sense of normalcy: 'The sound of normality, the howl of evil and the voice of Kurtz in one' (172). In this utterance: Taiwo equates normality with evil and imperialism» (Oxfeldt, 2016, s.43).

Det Oxfeldt vil fram til er at Taiwo oppfattar likskapen mellom normalitet og imperialistisk vondskap, og at han ser bruken av den kvite stemma til Castellaneta som ein skarp kommentar på dette. Han veit at rasisme, kolonial utnytting og det skeive maktforholdet mellom Afrika og Europa er blitt normalisert. Dette vil dei fleste som les romanen kritisk òg vere klar over, men det er ikkje gitt at det tenkte publikummet til *Deathbox* hadde landa på den same konklusjonen.

---

<sup>34</sup> Elizabeth Oxfeldt skriv om korleis Faldbakken tar opp ein spegel mot (den kvite) lesaren sin og skapar skuld og ubehag i møte med tema som rasisme og kolonialisme. Sett slik kan ein tenke seg at Taiwo her gjer lesaren klar over kor lite antirasistisk og feministisk hemnmotivet i romanen eigentleg er.

Det er heller ikkje gitt at dette skarpe poenget Taiwo trekk fram var med vilje frå Slaktus si side. Slavoj Žižek skriv i *Violence* om ulike typar vald:

Subjective violence is just the most visible portion of a triumvirate that also includes two objective kinds of violence. First, there is a ‘symbolic’ violence embodied in language and its forms, [...] Second, there is what I call ‘systemic’ violence, or the often catastrophic consequences of the smooth functioning of our economic and political systems.<sup>35</sup> (Žižek, 2008, s.1)

Den subjektive valden er den synlege valden, som t.d. drap, krigshandlingar og valdtekt. Den objektive er den som er der konstant, som t.d. fattigdom, svolt, dårlege arbeidsvilkår osv. Žižek sitt hovudpoeng er at vi måler den subjektive valden opp mot eit nullpunkt, som er den objektive valden:

Objective violence is invisible since it sustains the very zero-level standard against which we percieve something as subjectively violent. Systemic violence is thus something like the notorious ‘dark matter’ of physics, the counterpart to an all-too-visible subjective violence (Žižek, 2008, s.2)

Dette er Oxfeldt inne på når ho snakkar om at Taiwo drar likskapsteikn mellom normaltilstanden og vondskap og imperialisme. Den koloniale valden er normalisert og gjort triviell i vårt vestlege syn, vi ser den rett og slett ikkje. Mbo sine valdshandlingar mot det parisiske snobberiet er eit klart døme på subjektiv vald, som er lett å fordømme, medan opplevinga han har frå Kongo og frå å vere på botnen av rangstigen i Paris er eit døme på objektiv vald.

## **5.5 Lucy sitt samanbrot**

I boka sitt siste kapittel mistar Lucy kontrollen og går på drapstokt, der ho tek livet av dei fleste namngjevne karakterane i romanen. Det er her dei ulike trådane i romanen blir knytt saman. Det heile startar med at ho i førre kapittel blir banka og valdtatt av Slaktus, som på dette tidspunktet for lengst har mista kontrollen over sinneproblemet sitt. Dette resulterer i at han sovnar og at ho nyttar høvet til å stikke han i halsgropa med ein kjøkkenkniv. I overgangsprosessen frå valdsoffer til valdsutøvar går Lucy gjennom ei rekke endringar, både på innsida og utsida:

---

<sup>35</sup> Systemisk rasisme er eit av momenta som blir diskutert i den amerikanske rasismedebatten, då særleg i dei siste åra med Black Lives Matter-rørsla

Det som skjer nå, skjer liksom etter at språket har lukket seg. Jeg skal si hva som skjer uten å snakke, det er vel egentlig bare bilder igjen. Lucy2 har dratt, Lucy1 forsvinner også, kjenner jeg, jeg har bare øyne, jeg er ei linse, bare et blikk liksom, et blikk som beveger seg rundt, en slags bevissthet med øyne i front. Jeg bestemmer meg, uten språk, for å rydde opp, livet mitt vrenger seg, så å si, som om jeg også er blitt buggy, høyre er blitt venstre, jeg vil ikke at de som omgir meg, skal omgi meg lenger. Nå er innsiden ute. (s.232-233)

Lucy blir invertert, slik forteljaren hinta til oss tidleg i romanen: «Han gjorde ik til et begrep, ik ble bildet på hvordan menneskelighet kan iverteres hvis presset blir for tungt» (s.81). Denne inversjonen viser seg på primært to måtar, ein fysisk og triviell måte og ein mental og essensiell måte. Det første er at ho ikkje lenger har full koordinasjon på kroppen sin. Dette kjem fram ved fleire høve der kroppen hennar handlar annleis enn det ho tenkjer når det gjeld høgre og venstre: «Jeg går til høyre rundt dammen, men kroppen min går til venstre. Jeg stopper og går tilbake. Jeg går til høyre igjen, men kroppen min går til venstre. Jeg går tilbake og går til venstre og da henger ting sammen» (s.241). Koordinasjonsproblema til Lucy, kombinert med førstepersonsvinkelen er med på å dra liner dataspelverda. Drapstokta framstår som eit førstepersons slasherspel, ganske likt Deathbox, der bevegelsane er klumsete fordi vi ikkje har meistra kontrollane. Denne inversjonen er eit kroppsleg uttrykk for den enda viktigare mentale inversjonen. Ho seier sjølv at språket lukkar seg, og at både Lucy1 og Lucy2 forsvinn, men kan det vere slik at Lucy2 ikkje er heilt vekke, men tvert imot har tatt over? I forteljarstemma skildrar ho seg sjølv som eit vandrande nei, men reint praktisk er ho konfliktsky og lett å ha med å gjere. Det er den innelukka andrestemma som er negativ og alltid seier nei, og denne kjem ikkje fram før i siste kapittel. Når ho drep så seier ho berre eit ord, og det er nei. Ho ler, men det er i større grad ein kroppsleg reaksjon enn eit emosjonelt uttrykk, skal vi tru det forteljaren har fortalt oss om Ik-stamma. I tillegg til å «endeleg» bli den vandrande negasjonen ho skildrar seg sjølv som, bryt ho med fleire av sine eigne prinsipp når ho er i blodtåka:

Jeg lager aldri mat, ikke frivillig, det er kroppen min som tvinger meg, men jeg står nå her på kjøkkenet til Pavel og kona og lager mat. Jeg smører tre doble sandwicher, en med smør, salamipølse og ost, en med smør og kokt skinke, og en med egg [...] Jeg tar også med en liter tropisk nektar og to glasscolaer som ligger i grønnsaksboksen i kjøleskapet (s.251).

Lucy, som hatar heile ideen om mat, lagar seg ei ganske omfattande nistepakke. Denne nista er meir enn berre næring, den er eit gjennomført måltid. Ho demonstrerer her at ho er villig til å konsumere, på fleire måtar enn ein. Glascolaen er prikken over i-en. Det er openbart at det er snakk om ei glasflaske med Coca Cola, ei av dei mest ikoniske salsvarene ein finn. Glasflaska

med cola har blitt nærmast eit symbol for amerikansk kapitalisme og marknadsdominans. Det er ingenting i brusen ho treng for å overleve, colaflaska er der berre for smaksglede. Lucy blir ein konsument, både i biologisk og i kapitalistisk forstand. Ho tar del i den konsumkulturen ho avskyr. Dette blir vidare eksemplifisert når ho skal kjøpe nye klede, då dei gamle blir raude av blod:

Jeg gir tegn til taxisjåføren om at han skal dra litt opp den horete handlegata hvor alt har nattåpent, og ber ham vente utenfor en butikk som har massevis av sneakers på utstilling i vinduet, de ber, de trygler om å bli kjøpt. Jeg prøver par etter par. Sist jeg kjøpte meg sko, tok jeg det første og det beste paret, jeg orket ikke å vurdere, nå tar jeg meg tid, nå vurderer jeg...(s.248).

Når Lucy er i massakremodus er ho ein annan, eit invertert bilete av seg sjølv. Alt er snudd på hovudet. Der ho tidlegare unngjekk konsum er ho no ein storkonsument, før så var ho eit valdsoffer og no er ho hypervaldeleg. Tidlegare var den indre stemma hennar berre negativ, medan den ytre var passiv og følgde straumen, men no kan ho ikkje sei anna enn nei. Dette er den store raserihendinga, den Peter Sloterdijk kallar «day of mass rage» den dei kristne kallar «dommedag» og kommunistane kallar «revolusjonen» (Sloterdijk, 2010, s.65). Skilnaden er at desse raserihendingane er kollektive, medan Lucy si drapstokt er individuell. Dette er i tråd med individualismen vi elles ser hjå Lucy. Ho har alltid vore rasande, men ho har spart opp dette raseriet heilt sjølv i alle desse åra. Det er no tida er komen for å hauste det som er sådd, eller sagt i økonomiske termar, ta ut all den investerte kapitalen. Gjennom å ta livet av alle som har noko med trauma sine å gjere, kan ho endeleg leggje det bak seg. Dette passar med det Sloterdijk skriv om det Lenin og Mao meinte om revolusjon: «Only when what is old is eradicated completely can the reconstruction of the true circumstances be started on a totally level foundation.» (Sloterdijk, 2010, s.65). For Lucy så handlar det primært om å utslette det som har med Slaktus å gjere, særleg dei som var involvert i dei to verste hendingane i livet hennar, nemleg den post-natale aborten og den siste valdtekta som Slaktus utførte.

Ho drep totalt 9 personar, nemleg Slaktus, Ad-en ved *Rapefruit* og ein ung spelprogrammerar, Taiwo og Castellaneta, Pavel og kona hans og til slutt hennar egne søner, Atal og Vataman. Slaktus må døy, det er det lett å forstå. Ho skuldar han for barnedrapet og han er openbart den som har mest skuld i den utløysande valdshendinga som gjer at ho i det heile går i drapsmodus. For dei andre ofra så er det ikkje like innlysande kvifor dei må døy. Dei to *Rapefruit*-tilsette måtte døy fordi dei er ansvarlege for buggen som fekk Slaktus til å miste kontrollen. Dessutan har Lucy ved fleire høve irritert seg over dei, så drapet fungerer som ei utblåsing av tidlegare

undertrykt raseri. Deretter drep ho Taiwo og Castellaneta, som òg må døy fordi dei deltek i spelproduksjonen. Pavel må døy fordi han var den som utførte dødshjelpa på den tredje sonen hennar. Lucy vurderer å la kona hans leve, men ho endrar meining når ho overtyder seg sjølv om at det ville vore rausare å ta livet hennar. Atal og Vataman har inga skuld i spelproduksjonen eller drapet på veslebroren deira. Kvifor må dei døy då? Lucy seier sjølv i starten av drapstokta: «Jeg er anarkist og for å være anarkist, må jeg kvitte meg med pårørende. Hvis jeg skal ta konsekvensen av disrespekten jeg føler i forhold til liv, så må jeg konfrontere mine pårørende» (s.233). Dette er ikkje første gongen ho tar opp det problematiske forholdet ho har til å ha pårørende, ho er nemleg inne på liknande tankar når Taiwo mistar venen sin og ho forsøker å trøyste han.<sup>36</sup> Ho tenkjer at: «medmenneskelighet springer ut fra at vi alle er potenselt pårørende. At menneskeliv går tapt, betyr ikke mye i og for seg før man selv sitter der og er pårørende.» (s.139). Ved å ta livet av sønene sine sparar ho dei på sett og vis frå å vere pårørende. Far deira er drepen, den nye kompisen deira Taiwo er òg drepen, dei har tidlegare mista ein veslebror og no må mora deira anten fengslast eller rømme frå lova. Lucy vel å skåne dei frå det å vere pårørende, samtidig som ho sjølv kvittar seg med sine eigne pårørende for å fullbyrde det anarkistiske prosjektet sitt. At Lucy er i stand til å fortelje historia tyder at ho på eit punkt etter romanen får språket tilbake. Det kan sjå ut som at raseriet gjorde jobben sin, og at ho er tilbake i ein stabil tilstand.

## 5.6 Lucy – Slasher eller Final Girl?

Gjennom heile romanen diskuterer forteljaren og karakterane slashersjangeren. Avslutninga av boka bør lesast i lys av dette. Det slasherteoretiske blir oftast forklart av Slaktus, som vi veit er veldig interessert i film og filmteori. Allereie i første kapittel blir vi introdusert for ei av bøkene Slaktus har lese, nemleg *Men, Women, and Chain Saws; Gender in the Modern Horror Film* (s.12). Denne boka er ei ekte bok, skriva av Carol J. Clover, ein amerikansk filmvitar. Clover sine teoriar om skrekksjangeren er sentral i *Unfun*. Særleg omgrepet hennar om «the Final Girl», den kvinnelege karakteren som overlev i klassiske skrekkefilmar, er sentral og blir løfta fram i forteljinga. Vi blir presentert med eit par utdrag frå boka:

The reason that the Final Girl can emerge victorious at the end of a slasher movie is that she remains a girl – a child who does not take any independent steps toward

---

<sup>36</sup> Venen til Taiwo som døyr er den nigerianske skodespelaren Boladji Badejo, best kjent for å ha spelt romvesenet i filmen *Alien*. Den ekte Badejo skriv fornamnet sitt “Bolaji”, og døyde i 1992, lenge før handlinga i *Unfun*

adulthood. The traditional acts «punished» by the slasher are drinking, smoking and sex – all of the fun things that adults are allowed to do and children aren't. (s.12)

Final Girl er uskuldig og rein heilt fram mot slutten. Motstykket hennar er slasheren, han som straffar dei andre som ikkje er like uskuldige. Slasheren har ei smertefull fortid, anten har han hatt ei vond oppvekst eller så har han gjennomgått noko anna grufullt. Dette blir òg trekt fram i romanen av tekstutdraga frå Clover: «[...] you find that every one of them emerges from a torturous realm of abuse as a child» (s.13). Raseriet til slasheren kjem frå eigne erfaringar frå barndommen. Difor er ofra gjerne unge vaksne som har hatt ei relativt sunn overgang frå barndom til vaksenliv. Det slasherteoretiske i romanen dukkar opp parallelt med handlinga, anten i samtalar eller som digresjonar frå forteljaren si side. Det heile heng saman med utviklinga av Deathbox, som jo er eit slasherspel. Det blir klart for oss mot slutten at slashertematikken òg strekk seg utanfor spelet i drapssekvensen til Lucy. Kapittelet er titulert «Final Girl», men vi følgjer Lucy der ho tar rolla som slasher. Kan ho vere begge deler samtidig?

Å lese Lucy opp mot final girl-tropen er naturleg. Gjennom heile romanen er det Slaktus som er nærast å opptre som ein skrekk-figur, då han ved fleire høve er valdeleg eller truande. Det blir òg gjentatte gonger hinta fram mot at han kjem til å miste kontrollen over raseriet sitt, noko han jo gjer til slutt. Det er då nærliggande å sjå for seg at Lucy kjem til å hamne i offerrolla, og i lys av teorien vi får presentert om Final Girl i det første kapittelet er det logisk å lese det opp mot den einaste sentrale kvinnelege karakteren i romanen. Vi ser likevel at det er mykje med skildringa av Lucy som bryt med den klassiske final girl-karakteren. Clover skriv i artikkelen «Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film» om kjønn, kropp og sex i slashersjangeren. Ho skriv om Final Girl at: «Unlike her girlfriends [...] she is not sexually active» (Clover, 1987, s.187). Her blir Lucy diskvalifisert veldig tidleg. Om vi ser vekk frå forholdet hennar med Slaktus, som ikkje kan kallast eit samtykkande seksuelt forhold, så er Lucy seksuelt aktiv to gongar i romanen. Først så forfører ho ei anna kvinne på Kielferja og seinare så tar ho med seg Taiwo heim og ligg med han. Det same gjeld røyking og drikking, to laster som slasheren straffar. Dette ser vi at ho gjer tidleg i romanen, òg denne gongen på Kielferja. At romanen trekk fram tre handlingar som gjer ein kvalifisert til å bli offer for slasheren i det første kapittelet, for så å vise oss at hovudpersonen utfører alle desse handlingane i det neste kapittelet, viser oss at Lucy ganske tydeleg er diskvalifisert til å vere Final Girl. Det som er verdt å nemne frå utdraget i romanen, er ordlyden: «she remains a girl – a child who does not take any independent steps toward adulthood» (s.12). Som nemnt så veks Lucy opp til å bli

vaksen veldig raskt. Ho blir nærmast kasta ut i vaksenlivet, takka vere det pedofile forholdet ho har til Slaktus, det alt for tidlege svangerskapet og det ustabile heimemiljøet ho har vakse opp i. Det er ikkje snakk om å ta «independent steps» mot å bli vaksen her. Ved å legge skulda på eksterne faktorar kan ein hevde at Lucy framleis er å rekne som eit uskuldig born, sidan ho aldri tok desse stega mot vaskenlivet. Dette kan vi òg kople opp mot skildringa av slasherfiguren som ein som ikkje har fått lov til å vakse opp. Likevel er det ein ting ved ho som samsvarar godt med den klassiske final girl-karakteren og ikkje slasheren, nemleg perspektivet.

Førstepersonsperspektivet er der gjennom heile romanen, det er alltid gjennom Lucy sine auge vi ser handlinga – dette gjeld òg i scena der Lucy drep alle. Ein anna ting som Clover trekk fram er dette: «The Final Girl is also watchful to the point of paranoia; small signs of danger that her friends ignore she takes in and turns over. Above all she is intelligent and resourceful in extreme situation» (Clover, 1987, s.204). Lucy blir skildra som intelligent, og vi veit at ho anar trøbbel før det oppstår gjennom å lytte til andrestemma si. Ho er òg ressurssterk i ekstreme situasjonar, det ser vi når ho taktisk skiftar kler og lagar seg mat når ho går på drapstokt i slutten av romanen. Det er med andre ord fellestrekk mellom Final Girl og Lucy, sjølv om det viktigaste kravet vi har til ein Final Girl er barnsleg uskuld, noko Lucy demonstrerer tidleg at ho ikkje har.

Kva om vi ser på Lucy som ein slasherkarakter? Først og fremst kan ein trygt seie at å drepe ni menneske er noko ein slasherfigur kunne gjort. Men det er òg mange andre karakterar som kunne gjort noko liknande utan at dei tilhøyrar sjangeren. Det som er interessant er å sjå desse drapa i lys av det vi veit om slashersjangeren. La oss starte med dei ytre kriteria, dei som er lette å sjå: Ein slasher er, som nemnt, ein som drep med eit håndholdt våpen med kort rekkevidde. Mbo i *Deathbox* nyttar seg av ei steinsag og Lucy nyttar seg av ein kjøkkenkniv. Mange slasherfigurar er maskerte eller på ein annan måte annleis i ansiktet sitt. Jason frå *Friday the 13th* har ei ikonisk hockeymaske, Michael Myers frå *Halloween* er òg maskert, Freddy Krueger frå *Nightmare on Elm Street* er brannskadd, osb. Dette kjenneteiknet gjeld og til dels Lucy, som er lam i halve ansiktet etter å ha blitt banka og valdtatt av Slaktus.

Ei av dei viktigaste kriteria til ein slasherfigur som blir trekt fram i romanen er bakgrunnen til slasheren. Både i Clover-utdraga i starten av romanen og i samtale mellom Slaktus og Taiwo blir det nemnt at slasherkarakteren må kome frå ein «torturous realm of abuse». (s.13 og s.71). Mbo-karakteren sin bakgrunn utgjer ein twist, då hans «torturous realm» er Afrika, ein stad som gjennom romanen blir framstilt som ein kontrast til det komfortable Skandinavia. Der den



tradisjonelle slasheren er utsett for subjektiv vald, slik Žižek skildrar det, er Mbo utsett for objektiv vald. Det same gjeld Lucy, som òg er afrikansk. Lucy er sett slik enda meir kvalifisert til å vere ein slasher, då ho i tillegg til å vere afrikansk òg er både kvinne og skeiv. Ho er den perfekte outsiderfiguren, utsett for mykje utanforskap og systemisk vald.<sup>37</sup> Hennar «realm» er om mogleg enda meir «torturous» enn Mbo sin. I tillegg til dette er ho utsett for subjektiv vald frå Slaktus. Alt dette samsvarar med slasherskildringa i romanen. Resultatet er trilogien sin mest samansette karakter, som har eigenskapar til både slasher og final girl. Slasherens raseri lev i ho når ho utfører drapa sine, eller sagt av ho sjølv: «Det er ondskapen som tar bolig, som man sier i splatter-genren» (s.233).

---

<sup>37</sup> Oxfeldt skriv meir om Lucy sin identitet og skildrar ho som “the ultimate embodiment of a (post)modern play with identity boundaries” (Oxfeldt, 2016, s.36)

## Kapittel 6: Avsluttande refleksjonar

Den vestlege litterære kanon startar med Akilles si vrede mot Agamemnon, og sidan antikken har raseri og konflikt vore sentrale element i forteljningane våre til alle tider og i alle kulturar. *Skandinavisk Misanropi* er berre ei droppe i eit hav av litteratur om raseri. Etter å ha sett på raseriet i trilogien har vi no større innsikt i kva rolle denne universelle kjensla spelar i dette spesifikke verket. Romanane bør lesast som ideromanar, der dei ulike ideane primært tar for seg misantropi. Mange av dei sentrale ideane utforskar tema som hat, rasisme, vald og andre fenomen vi kan knyte til raseri. Dei tre bøkene inneheld kvar sitt sentrale prosjekt, som på ulike måtar inneheld raseri eller tematiserer det. Samtidig finn vi karakterar som er rasande på andre måtar enn dei prosjekta som handlinga finn stad rundt.

Raseriet i trilogien skil seg mellom dei tre enkeltromanane, men har eit par fellestrekk. Alle romanane problematiserer meiningsproduksjon i det tjuetførste hundreåret, med utgangspunkt i at det er tilnærma umogleg produsere kritikk på ein meiningsfull måte utan at det verkar bekreftande på det som blir forsøkt kritisert. Mykje av raseriet i romanane er ein frustrasjon med denne innsikta eller eit forsøk på å vise at det ikkje stemmer. Overskriding og toleranse er sentrale omgrep i dei to første romanane, der målet er å overskride normer i samfunnet, men toleransen gjer det umogleg. Sempel i *TCHC* er rasande mot normer som folkeskikk, høflegheit og institusjonane. Mest av alt hatar han å bli akseptert, og går difor langt i å opptre uakseptabelt. I slutten av romanen sit han i eit TV-intervju og fortel om alle dei uakseptable tinga han og konsernet hans har gjort, men blir jubla og akseptert av massen, her representert ved publikum. Den neste romanen i serien, *MuR*, plukkar opp tråden her. Hovudpersonen Rebel er overtydd om det Sempel lærer i slutten av *TCHC*, nemleg at det er umogleg å gjere opprør i det tolerante skandinaviske samfunnet. Dette er ei kjelde til frustrasjon og har ført til at han lev i resignasjon, fylt med eit hat som ikkje får utløp. Det som skjer med Rebel er at han finn ei løysing på problemet til Sempel, nemleg ved at han innser at det er nokre ting samfunnet aldri kan akseptere, nemleg pedofili og nazisme. Det viser seg at dette ikkje er ei så god løysing som han hadde håpa, då desse uakseptable uttrykka blir nytta fullt ut i ein marknadsføringskampanje av romanen sin andre hovudperson, Macht.

Den siste romanen i trilogien, *Unfun*, er ikkje oppteken av den repressive toleransen i like stor grad som dei to førre. Her dreier det seg ikkje om å arbeide mot samfunnet, men å seie nei til det. Hovudpersonen Lucy seier nei til samfunnet på sin eigen anarkistiske måte. Anarkismen

hennar dreier seg ikkje om å rive ned og bygge nytt, eller å ha eit konstruktivt alternativ til det moderne storsamfunnet, men å seie tvert nei til alt. Ho får barn langt ute i skogen slik at dei ikkje blir tvunge til å delta i samfunnet, ho konsumerer så lite som mogleg, både bokstaveleg i at ho et lite mat og biletleg i at ho bruker lite pengar på klede og andre varer. Utanom at ho tek avstand frå samfunnet så er det lite raseri å oppspore hjå Lucy i store delar av romanen, trass dei store trauma ho har frå oppveksten og forholdet til Slaktus. Dette endrar seg i slutten av romanen, då ho etter å ha bli valdtatt av Slaktus for siste gong bestemmer seg for å ta livet av han og resten av persongalleriet, inkludert dei to sønene dei har saman. Der dei to førre romanane viser eit nyttelaust raseri mot samfunnet, så viser *Unfun* oss den destruktive krafta undertrykt raseri kan ha.

Dei tre romanane har alle eit raseriprojekt, altså eit prosjekt der aktørar investerer raseriet sitt som kapital. *TCHC* har konsernet Desirevolution, som er ei utviding av Simpel sitt eige raseri mot normer og konvensjonar. Konsernet har mange aktørar, men få av dei viser at dei er særleg rasande i prosjekta sine. Konsernet blir møtt med det same problemet som Simpel blir, altså at ein ikkje kan gjer motstand på ein meningsfull måte lenger. Når Simpel innser at han blir akseptert og tolerert av storsamfunnet så gjeld dette òg Desirevolution. Heile verksemda framstår som eit performativt kunstprosjekt. Prosjektet i *MuR* er den store aksjonen mot Feiten, som i same slengen er eit PR-stunt for det store firmaet T.S.I.V.A.G. Der raseriprojektet i forgjengaren er eit langvarig prosjekt mot lite konkrete mål som «samfunnet» og «folkeskikk» er prosjektet i *MuR* berre ein aksjon som er veldig spesifikt retta mot ein enkeltperson. Det er Rebel sitt personlege raseri mot Feiten som utgjer hovuddelen av raseriet i prosjektet. Ved å lure den globale venstresida til å tru at Feiten er nazist, samtidig som han blir avslørt som pedofil, så klarar dei å øydelegge omdømmet hans. Dette er tilsynelatande eit bevis på at nazismen og pedofilien som Rebel er blitt tilhengar av, ikkje er akseptabelt i noko form. Den andre delen av aksjonen, reinvaskinga av T.S.I.V.A.G. viser oss at dette ikkje stemmer, og konklusjonen i romanen er at absolutt alt kan absorberast av kapitalen og seljast ut igjen til massen.

Prosjektet i *Unfun* skil seg frå prosjekta i dei to førre romanane. Her dreier det seg om Slaktus og utviklinga av dataspelet hans, Deathbox, eit postkolonialistisk slasher-spel der ein speler som Mbo, ein afrikansk vegarbeidar i Paris, som drep parisiske borgarar med ein steinkuttar. Prosjektet starta som ein film, men etter å ha innsett umoglegheita av å utføre kritikk gjennom filmmediet blei prosjektet skrinlagt, fram til Slaktus seinare finn ut at spelmediet

opnar mange nye dører for kritikk og eskapisme. *Unfun* utforskar gjennom dette spelprosjektet ulike idear knytt til mediekultur, kolonialisme og ulike skrekk og valdssjangrar innanfor fiksjon. Prosjektet er i mindre grad enn dei førre eit raseriprojekt, då spelet i seg sjølv ikkje er særleg rasande, sjølv om motivet i spelet er det. *Deathbox* er ikkje eit resultat av Slaktus sitt raseri, men ein kan likevel sjå ei kopling mellom Slaktus sitt personlege sinneproblem og framgangen i prosjektet. Når prosjektet går dårleg mistar han kontroll over det latente sinneproblemet sitt og tar det ut på Lucy. Dette utløyser raseriet til Lucy, og romanen endar i ei drapstokt som er påfallande lik den vi ser i *Deathbox*. Dette er spelet sin eigentlege funksjon i romanen, å introdusere lesaren for slasher- og rape/revange-logikken som går inn i det siste kapittelet i romanen, utan å røpe for lesaren kva som kjem til å skje.

Trilogien er unekteleg politisk, og raseriet vi finn i romanane kan til dels klassifiserast som politisk raseri. Dette ser vi best gjennom kven dei ulike karakterane rasar mot. I *TCHC* finn vi ein klar institusjonskritikk både frå Simpel og hans allierte, men og frå forteljaren. Særleg pedagogiske institusjonar blir kritisert her, då særleg gjennom konflikten Simpel har med B-skole. Simpel er òg i konflikt med kulturborgarskapet, altså dei med både økonomisk og kulturell kapital. Dette blir tydeleg i aksjonen hans mot Monica Lexow, som han seinare får jubel for. Simpel er ikkje eksplisitt høgre- eller venstreorientert, men er kritisk til lønnsarbeid og borgarskapet på den eine sida, men skeptisk til institusjonar og politisk korrektheit på den andre sida. Han framstår som antiautoritær og (ironisk nok) ein smule populistisk. I *MuR* blir venstresida kritisert av både dei to hovudpersonane og forteljaren. Rebel er eksplisitt nazist, og Macht er tenestemann for storkapitalen. Raseriet i romanen er utvilsamt retta mot både venstresida og status quo, og drar tankane mot digitale høgreextreme forum som vaks fram tiåret etter at romanen kom ut.

I *Unfun* finn vi Lucy, som klart og tydeleg er antiautoritær og antikapitalist, utan at ho eigentleg er politisk aktiv på venstresida. Dersom vi trekk liner mellom dei tre romanane ser vi ein ide om at venstresiderørslar ikkje lenger har evna til å gjere noko nyttig. Lucy, som tilsynelatande er på venstresida, gjer det einaste som verkar fornuftig i denne situasjonen, nemleg ingenting. Slaktus, derimot, har liknande venstresidesympatiar. I likskap med Simpel er han kritisk til lønnsarbeidet, og meiner at å arbeide for nokon andre er det same som å selje kroppen sin. *Deathbox* er både antirasistisk og rasistisk avhengig av kven som ser, og det er ikkje klart om Slaktus faktisk vil lage eit antirasistisk spel eller om han berre nyttar det som unnskyldning til å leike seg med rase og blodig vald. Romanen gjer denne kritikken eksplisitt

gjennom diskusjonar mellom karakterar i romanen, og kritiserer med det seg sjølv i same vendinga.

Frå første side i første bok til siste side i siste bok ser vi ei klar endring i korleis raseriet blir framstilt. I *TCHC* er raseri eit humorelement – vi ser Simpel sine kjeftskurar og scenar med komisk vald og kan ikkje anna enn å le av dei sinte karakterane. Boka er fylt med irrasjonelt sinne og fyldige gloser og det er tydeleg meint å vere morosamt. I *MuR* får raseriet ein annan funksjon, det er grovare og mindre lystig. Rebel sitt hat er mørkt, men vi ler framleis av dei hatefulle skildringane han gjev oss. Likevel presenterer romanen oss med ubehag i form av jødehat og pedofili. Vitsen blir til slutt alvor. I siste roman er stemninga annleis. Raseriet til Slaktus er ikkje morosamt, og vi får sjå dei alvorlege konsekvensane av det gjennom forteljinga til Lucy. Når vi når siste side er alt snudd på hovudet; vi sit att med Alvoret etter at Lucy sitt endelege raseriutbrot er over, medan både Lucy som drep og sønene hennar som blir drepne berre sit att med sin eigen latter. Raseriet går frå å skape latter hjå lesaren til å skape latter hjå karakterane.

Eg vel å lese raseriet i *Skandinavisk Misanthropi* som eit raseri mot stoda i det skandinaviske samfunnet i åra etter 2000. Eit par av poenga i trilogien meiner eg er tidlege døme på politiske tendensar som blir meir aktuelle på 2010-talet. Kritikken av «kultureliten» er påfallande lik retorikken som har vore vanleg hjå t.d. Framstegspartiet og Senterpartiet i valkampar dei siste ti åra, og ideen om å ty til ekstreme middel for å overskride normer og reglar er påfallande likt etoset til nettsider som 4chan og 8chan. Raseriet i trilogien er ulik i form og innhald, er i alle romanane eit resultat av den same opplevde hjelpeløysa i møte med det liberale demokratiet sin repressive toleranse og umoglegheita av å skape fruktbar kritikk. Gjennom å utforske idear knytt til misantropi og negasjon målar Matias Faldbakken eit bilete av ulike former for raseri i møte med utfordringane det tjuedeførste hundreåret har å by på. Etter å ha levd gjennom det førre tiåret er det i dag lett å sjå at raseriet i trilogien peikar framover mot raseriet som kjem.

## Litteraturliste

- Aristoteles, *Rhetoric*. Omsett til engelsk av Roberts, W. Rhys, henta frå <https://www.bocc.ubi.pt/pag/Aristotle-rhetoric.pdf> (06.05.2023)
- Berkowitz, Leonard (1999): Anger, i Dalglish, T. og Power, M. (red.) *Handbook of Cognition and Emotion*. Chichester: John Wiley & Sons, s.411-428
- Bulie, Kåre (2008): «Frihetens øyeblikk», i *Dagbladet*, 12. april, s. 46-47
- Clover, Carol (1987): «Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film» i *Representations* no. 20. s.187-228. Henta frå <https://www.jstor.org/stable/2928507> (12.05.2023)
- Dunker, Anders (2011): Historien skrevet i affekt. *Agora* 29(2-3), s.270-291
- Faldbakken, Matias (2001): "Upopulær" i UKS-Forum for samtidskunst, #3–4, 2001, s.9-16
- Faldbakken, Matias (2005): *Snort Stories* Oslo: Oslo: J.W. Cappelens forlag a.s.
- Faldbakken, Matias (2006): *Kaldt produkt: et skuespill i tre akter*. Oslo: Kagge forlag
- Gullestad, Anders M. (2005): «Every brick thrown is an act of love» – En komparativ lesning av opprøret i Mattis Øybos *Alle ting skinner* og Abo Rasuls *Macht und Rebel*. Hovudfagsoppgåve. Universitetet i Bergen
- Gullestad, Anders M. (2009): Sloterdijks knefall for virkeligheten. *Vagant* 1-2009, s.143
- Hansen, Kjeld-Willy (2001): Debutant med kraftig svartsyn. *Østlands-posten*. 3.september. s.18
- Hansen, Lean Heuch (2017): *Kulturradikalismens udfasning? En læsning af Abo Rasuls The Cocka Hola Company set i lyset af kulturradikalismen*. Specialeoppgåve. Aarhus Universitet
- Holbye, Kjell Jørgen (2001): Simpels hat. *Bøygen* 3-2001, s.46-48
- Hovdenakk, Sindre (2008) «Avslutning som peker videre», i *VG*, 12. April, s. 40
- Iedema, R. og Carroll, K. (2015) Research as Affect-Sphere: Towards Spherogenics. *Emotion Review* vol 7. 1-2015 s.67-72

- Jensen, Hans J. Lundager (2016) Peter Sloterdijk, Skum og religion. *Dansk Religionsvidenskabelig Tidsskrift* 65 s.5-37
- Klein, Naomi (2000) *No Logo*. London: Flamingo
- Laërtius, Diogenes, *The lives an opinions of eminent philosophers*. Henta frå [https://www.gutenberg.org/files/57342/57342-h/57342-h.htm#Page\\_232](https://www.gutenberg.org/files/57342/57342-h/57342-h.htm#Page_232) (14.03.2023)
- Larsen, Christiane Jordheim (2002), Bokomtale Macht und Rebel, i *Bøygen* 2002(nr.4), s.94-95
- Larsen, Christiane Jordheim (2005), *Skandinavisk Misanthropisk konseptualitet – Om Abo Rasuls utfordring av den litterære institusjon*. Hovudfagsoppgåve, UiO
- Malvik, Anders Skare (2013), *Grensesnittets estetikk - Om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur*. Doktorgradsavhandling, NTNU
- Marcuse, Herman (1965): Repressive Tolerance, i Wolff, R.P., Moore Jr. B., og Marcuse, H. (1969) *A Critique of Pure Tolerance*. Boston: Beacon Press
- Nagle, Angela (2017): *Kill all Normies – The online culture wars from Tumblr and 4chan to the alt-right and Trump*. Winchester: Zero Books
- Nilsen, Gro Jørstad (2002), «Motkulturkritikk», i *Bergens Tidende*, 12. november, s. 32
- Nussbaum, Martha (2016), *Anger and Forgiveness*. New York: Routledge
- Oxfeldt, Elisabeth (2016), «Horror and postcolonial guilt in Abo Rasul's *Unfun*», i *Edda* 1/16. Oslo: Universitetsforlaget, s.35-48
- Plutarch, *Parallel Lives*. Henta frå [https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Alexander\\*/3.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Alexander*/3.html) (14.03.2023)
- Rasul, Abo (2001): *The Cocka Hola Company. (Skandinavisk misantropi)*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s.

Rasul, Abo (2002): *Macht und Rebel. (Skandinavisk misantropi 2)*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s.

Rasul, Abo (2008): *Unfun. (Skandinavisk misantropi 3)*. Oslo: Cappelen Damm

Rösing, Lilian Munk (2008) När är en gatsten gudomligt våld. *Tidsskriftet för Litteraturvetenskap* 3-4:2008 s.46-59

Sloterdijk, Peter (1989) *Kritikk av den kyniske fornuft* [1983]. Omsett til dansk av Hans Chr. Fink. Oslo: Pax forlag AS

Sloterdijk, Peter (2005) *Masseforakt – kampen mellom høy og lav kultur i moderne samfunn* [2000]. Omsett til bokmål og med forord av Eivind Tjønneland. Oslo: N.W.Damm & Søn AS

Sloterdijk, Peter (2010) *Rage and Time* [2006] Omsett til engelsk av Mario Wenning. New York: Colombia University Press

Tavris, Carol (1989) *Anger – The Misunderstood Emotion* (Revidert utgåve). New York: Touchstone

Vassenden, Eirik (2002) Rasul setter fyr på oss alle. *Klassekampen*. 5.november. s.16-17

Vassenden, Eirik (2004) Vi må ikke like det – Abo Rasul og kunstens implosjon i *Den store overflaten: tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: N.W. Cappelen & Søn s.124-141

Vassenden, Eirik (2008) Dobbelt nektelse. *Klassekampen*. 5.april. s.35

Vatnøy, Lillian (2001). Revolusjon!. *Nationen*. 17.september, s.15

Vidnes, Øystein (2008). Intellektuell sprelling. *Morgenbladet*. 4.april, s.35

Uleberg, Jon-Edvard (2017) *Misantropisk optikk : et misantropologisk studium av Skandinavisk misantropi av Abo Rasul/Matias Faldbakken*. Masteroppgåve. NTNU

Žižek, Slavoj (2009). Frå Violence. *Vagant* 1-2009, s.144-148. Omsett til bokmål av Anders M. Gullestad

Žižek, Slavoj (2008). *Violence: Six sideways reflections*. London: Profile Books



## Samandrag

Denne masteroppgåva er ei undersøking av raseriet i Abo Rasul sin trilogi *Skandinavisk Misanthropi*, ein serie som består av romanane *The Cocka Hola Company* (2001), *Macht und Rebel* (2002) og *Unfun* (2008), med utgangspunkt i at romanane primært er ideromanar. Formålet med oppgåva er å identifisere kva rolle raseriet spelar i dei ideane som trilogien utforskar. Raseriet blir undersøkt ved å nytte eit utval teoritekstar om kjensla, med hovudvekt på Peter Sloterdijk si bok *Rage and Time* (2006) som handlar om raseriet si rolle i den vestlege historia. Ein av hovudideane som Sloterdijk presenterer er ideen om at raseri er ein ressurs som kan investerast og forvaltast som all annan kapital. Dette går att i mi lesing av *Skandinavisk Misanthropi*. Særleg ideen om at raseri kan bli investert i eit raseriprojekt er sentral i min analyse. I tillegg til dei teoretiske tekstane om raseri nyttar oppgåva seg av tidlegare lesingar og inntrykk av romantrilogien, då primært andre oppgåver som tek for seg ein eller fleire av bøkene i serien, men den tar òg i bruk publiserte artiklar og avisresepsjon.

Oppgåva går først i gang med å gjere greie for og snevre inn raseriomgrepet slik det blir forstått i undersøkinga. Vidare tar eg for meg kvar roman i trilogien i kronologisk rekkefølge, og identifiserer og undersøker raseriet i dei. Den første romanen blir undersøkt uavhengig av dei to andre. Den andre romanen blir undersøkt og til dels samanlikna med den første og deretter blir den tredje romanen undersøkt og til dels samanlikna med dei to førre. Avslutninga er ei oppsummerande samanlikning av raseriet i dei tre romanane, følgd av ein konklusjon.

Eg konkluderer med at raseriet spelar ei stor rolle i trilogien og at mange av ideane som blir utforska på eit vis er knytt til denne kjensla. Alle romanane har eit raseriprojekt som ein eller fleire av hovudpersonane investerer raseriet sitt i, med varierende resultat. Raseriet i bøkene er ofte knytt til tanken om at det ikkje lenger er mogleg å gjere meningsfull motstand mot det tolerante storsamfunnet. Venstresida sitt raseriprojekt er ikkje lenger eit alternativ og den sinte energien til karakterane treng ein annan stad å gå. Min avsluttande konklusjon er at raseriet i romanane peiker framover mot det reaksjonære og høgreekstreme raseriet som kom fram i dagslyset på 2010-talet, med framveksten av høgpopulistiske politikarar og ekstreme forum på internett. Raseriet i *Skandinavisk Misanthropi* kan difor lesast som eit tidleg døme på politiske tendensar som skulle bli svært utbreidd det neste tiåret.

## **Abstract**

This MA thesis is an investigation of rage in Abo Rasul's trilogy *Skandinavisk Misanthropi*, a series consisting of the novels *The Cocka Hola Company* (2001), *Macht und Rebel* (2002) and *Unfun* (2008), with the understanding that the novels primarily explore ideas. The purpose of the thesis is to identify what role rage plays in the ideas that the trilogy explores. In this investigation of rage, I apply a selection of theoretical works on the feeling, with a primary focus on Peter Sloterdijk's book, *Rage and Time* (2006), who deals with rage's role in western history. One of the main ideas that Sloterdijk presents is the idea that rage is a resource that one can invest and manage like all other forms of capital. This idea is present in my reading of *Skandinavisk Misanthropi*. Especially the idea that rage can be invested into a project is key in my analysis. In addition to these theoretical works on rage, the thesis uses earlier readings and impressions of the trilogy, primarily other theses about one or more of the books in the series, but it also uses published articles and the initial newspaper reception of the books.

The thesis starts off with explaining how I understand the use the term "rage" in the investigation. Then I do a reading of each novel in the trilogy in chronological order and identify and investigate the rage present in them. The first novel gets investigated independently, while the following novel gets investigated and compared to the first one. The third novel then gets compared to the two preceding novels. The end of the thesis is a summatory comparison of the rage in the three novels, followed by a conclusion.

I conclude that rage plays a large role in the trilogy, and that many of the ideas that are explored are connected to the emotion in some way. All the novels have a rage project that one or more of the main characters invest their rage in, with varying results. The rage in the books is often connected to the thought that it is no longer possible to participate in meaningful resistance to the tolerance of society. The rage project of the left is no longer an alternative, and the angry energies of the characters need somewhere else to go. My finishing conclusion is that the rage in the novels point forwards towards the reactionary and far-right rage that became prevalent in the 2010s, with the rise of right-wing populist politicians and extreme web forums. The rage in *Skandinavisk Misanthropi* can therefore be read as an early example of political tendencies that would become mainstream the following decade.

## Profesjonsrelevans

Denne masteroppgåva markerer slutten på eit fem år langt lektorløp som kvalifiserer meg til å undervise i norskfaget på dei høgaste klassetrinna i den norske skulen. I det følgjande vil eg gjere greie for relevansen denne oppgåva har for mitt framtidige arbeid som norsklektor.

Den gjeldande læreplanen, LK20, opererer med fem grunnleggjande ferdigheiter, nemleg lesing, skriving, rekning, munnlege ferdigheiter og digitale ferdigheiter. Arbeidet med denne oppgåva har kravd eit par av dei, nemleg lesing, skriving og til dels digitale ferdigheiter. Ved å sjølv ha tatt desse ferdigheitene i bruk til det fulle er eg no meir kompetent til å lære dei vidare til mine framtidige elevar. Det same kan ein seie om ei rekke kompetansemål i læreplanen for norskfaget. Her er eit utval kompetansemål frå læreplanen i norsk (NOR01-06) for vg3 som er gjeldande for mi oppgåve:

- analysere og tolke romaner, noveller, drama, lyrikk og sakprosa på bokmål og nynorsk fra 1850 til i dag og reflektere over tekstene i lys av den kulturhistoriske konteksten og egen samtid
- skrive litterære tolkninger og sammenligninger
- mestre språklige formkrav på hovedmål og sidemål og skrive tekster med etterrettelig kildebruk og et presist og nyansert språk (LK20, NOR01-06)

Min kjennskap til litteraturen og evne til å orientere meg i store mengder tekst gjev meg moglegheita til å kunne hjelpe elevar med det same

Arbeidet med oppgåva har utfordra min eigen revisjonskompetanse i stor grad. Dette kan eg ta med meg i yrket både når eg skal vurdere tekstar, men òg når elevane skal trene seg på revisjon av eigne tekstar.

Temaet for oppgåva mi, raseri, er svært relevant i arbeidet med enkelte elevar. Å ha satt seg inn i ei så universell, men komplisert kjensle er ei erfaring som er veldig verdifullt. Å kjenne att destruktive åtferdsmønster og usunne subkulturar er ei nyttig ferdigheit når ein skal identifisere og førebygge radikaliserings og farlege haldningar hjå eldre born og unge vaksne, då særleg unge menn. *Skandinavisk Misanropi* er nok ikkje dei bøkene ein les med elevane, men erfaringa mi med såpass grov og annleis litteratur rustar meg til å takle samtidsromanar som ikkje er heilt A4. Elevar har godt av å møte ubehagelege tekstar, men då krev det ein lærar som tør å gå inn i materien. Det har eg bevist med denne oppgåva at eg kan gjere.