



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350

Mastergradsoppgave i litteraturvitenskap

vårsemester 2016

Nihilistiske visjoner

moralens intethet og intethetens moral

Steinar Yven

Takk til

Erling Aadland for stødig og uvurderlig veiledning
og familie og venner for støtte og inspirerende interesse

Innhold

Moralens intethet

Nihilisme.....	4
Den nihilistiske visjon	7

Nietzsche perspektivisme

Fornuft og sanser.....	11
Bruddet; paradokset.....	13
"Dome of ignorance" eller veien til (u)sannhet.....	14
Metafysikkens supernova(?).....	28
Kunst.....	30

Sartre

Sartres filosofi.....	37
<i>Kvalmen</i> ; eksistensialisme eller nihilisme?.....	41
Sammendrag av <i>Kvalmen</i>	45
Kontingens og nødvendighet.....	46
Eventyret.....	52
Klimaks og forløsning.....	57
Transcendens eller askese?.....	61

Intethetens moral

Totalitære etterdønninger.....	67
Intethetens åpenhet.....	70
Summary.....	78
Litteraturliste.....	79

Moralens intethet

Nihilisme

Historisk sett spores gjerne den filosofiske nihilismen tilbake til Friedrich Heinrich Jacobis åpne brev rettet mot Fichte. I dette brevet, datert 21. mars 1799, kritiserer Jacobi Fichte og Kant for å bedrive en filosofisk nihilisme med sin transcendentale idealisme. Kritikken er et relativt intrikat anliggende, men i all enkelhet er Jacobis kritikk av den tyske idealismen basert på det det transcendentale egoets konstituerende evner og den vitenskapeliggjøringen dette medfører. Den kantianske revolusjonen, den transcendentale idealismen, skaper et skarpt skille mellom verden og subjektets oppfattelse av verden. Etter Kant er ikke lenger verden direkte tilgjengelig for oss, men må rekonstrueres i subjektet. For idealistene var dette en måte å etablere en epistemologisk stabilitet på som kunne danne det erkjennelsesmessige fundamentet for opplysningsprosjektet. Det var med andre ord en form for vitenskapeliggjøring av vårt epistemologiske forhold til verden hvor grensene for hva vi kan og ikke kan vite etableres. Det er nettopp denne vitenskapeliggjøringen Jacobi stiller seg så kritisk til. En vitenskapeliggjøring som begrenser seg til fornuftens erkjennelsespotensiale alene medfører med nødvendighet en negasjon av alle andre erkjennelsesmessige tilnærmelser, deriblant den mystiske, emosjonelle og personlige overbevisningen *troen* representerer. Siden Gud ikke lar seg begripe av fornuften og kun kan erkjennes gjennom det inderliggjorte forholdet *troen* representerer, medfører enhver vitenskapeliggjøring basert på fornuften alene også en negasjon av vårt forhold til Gud, ifølge Jacobi. Videre påpeker Jacobi at fornuften selv må jo komme fra et sted, og han sporer dette stedet tilbake til noe dypere og sannere enn fornuften selv, til: "something wick is prior to and outside of knowing; wick first gives knowing and the capacity for knowing, for reason, its value" (Weller 2011: 20). Et av Jacobis poeng er altså hvordan vitenskapeliggjøringen medfører et fornuftsregime som begrenser vårt forhold til verden på en dramatisk måte. I denne konteksten kobles altså nihilismen opp mot den negasjonen av verden og Gud den transcendentale idealismen representerer. At nihilisme her ensbetydende med en negasjon av *både* verden og Gud, kan for dagens øyne nesten virke som en selvmotsigelse all den tid en moderne forståelse av nihilismen gjerne forbindes med en ateisme som negerer Gud *til fordel for* nettopp det verdslige, altså en nihilisme som innfører et skarpt skille mellom de to. Nihilismebegrepet har altså en noe divergerende betydning for Jacobi enn det har for den ateistiske nihilismen, hvilket henger sammen med Jacobis sterke kobling mellom negasjonen av Gud og det han mener er negasjonen av sentrale aspekter ved vårt erkjennelsesapparat. For Jacobi, og den tradisjonen han skriver i forlengelsen av, er dette en naturlig kobling all den tid Gud her

representerer både det epistemologiske så vel som det moralske objektive korrelat. Det vi kanskje først og fremst reagerer på her er den *mystiske* koblingen Jacobi setter mellom Gud og erkjennelsen, en kobling som krever et irrasjonelt sprang mot erkjennelsen av Gud, et sprang som krever at man må være villig til å hoppe bukk over all sikker, påviselig og etterrettelig viten og empiri om Gud eller det guddommelige. Denne formen for irrasjonell hengivelse til troen fremstår nærmest som et utslag av eksotisme for oss. Noe av årsaken til dette må vi tilegne opplysningsprosjektet og den rasjonelle vendingen dette representerer. Vitenskapeliggjøringen av vårt epistemologiske forhold til verden har langt på vei devaluert begreper som tro, emosjonell overbevisning og åndelighet til noe irrasjonelt (for ikke å snakke om noe dypt personlige og ikke-offentlige). Men devaluering er midlertidig ikke det samme som en eliminering. De irrasjonelle og emosjonelle aspektene ved vår erkjennelse og vårt grunnleggende forhold til verden lar seg ikke vaske bort fra det menneskelige erkjennelsesapparat, hvilket blir helt sentralt for Nietzsche og den psykologiske filosofien som følger i form av for eksempel Freud og det underbevisste. Selv om det neppe var et mål i seg selv for hverken de tyske idealistene eller opplysningsprosjektets etterfølgere å eliminere menneskets irrasjonelle, sanselige og emosjonelle sider, har disse aspektene fått en kraftig ripe i lakken hva angår epistemologisk gyldighet. Ifølge Jacobi gjør fornuftregimets blokkering av Gud det nihilistisk. Kants idealisme er ateisme forkledd som teisme; Gud er ikke bare skjøvet i bakgrunnen av sitt eget skaperverk, han er simpelthen eliminert.

Jacobi største frykt, Guds død, blir senere det konvergerende utgangspunktet for alle de store nihilistiske tenkerne; Nietzsches perspektivisme har Guds død som et av sine sentrale premiss; Heideggers eksistensialisme vender ryggen til det metafysiske og fokuserer på det verdslige; Sartres handlingsorienterte situasjonisme har vår ontologiske frihet (les: vår *kontingens*) som utgangspunkt og Camus' absurdisme oppstår i møtet mellom vår bevissthets forventninger og en verden som ikke lever opp til disse. For orden skyld: Det er ikke snakk om Guds død som en bokstavelig, kosmisk hendelse, men vårt forhold til Gud og til det metafysiske; eller mer presist vår voksende og etter hvert grunnleggende skepsis overfor det metafysiske. Som Camus påpeker i *The Myth of Sisyphus*: modernismen medfører et skifte av fokus hvor den filosofiske følsomheten vender seg bort fra det metafysiske og retter seg mot det moralske (Camus 2005: 101). Det er denne grunnleggende skepsisen mot det metafysiske som kanskje først og fremst karakteriserer den nihilistiske holdningen.

De politiske konsekvensene av den ateistiske nihilismen overskygger gjerne den rent filosofiske nihilismen i tiden som kommer. Denne formen for nihilisme finner kanskje sitt mest karakteristiske uttrykk i form av de russiske anarkistene på 1860-tallet. Selv om det allerede under Den franske revolusjonen eksisterte visse strømninger med utgangspunkt i en form

politisk nihilisme, er det først blant de russiske nihilistene at denne revolusjonære bevegelsen oppnår et visst omfang, samt litterær-filosofisk oppmerksomhet: Ivan Turgenevs *Fedre og sønner* (1862) skrives i dette klimaet og i boken møter vi Bozarov som er selverklært nihilist. Nihilismens mål er, ifølge Bozarov, å rive samfunnet ned for å kunne bygge et nytt og bedre samfunn i ruinene av det gamle. Akkurat hvordan dette samfunnet skal utformes er Bozarov heller enigmatisk om. Bozarov ble dermed av mange stemplet som representant for en destruktiv og amoralsk nihilisme hvis eneste ambisjon var å pulverisere både samfunn og moral, et stempel den nihilistiske anarkismen fikk alvorlig problemer med å riste av seg, og som deres voldelige strategi neppe virket formildende på. Den anarkistiske radikaliteten samt den stadig voksende «europemismen» - kapitalisme, materialisme, individualisme - motiverte langt på vei Fjodor Dostojevskij's senere litteratur. *Opptegnelser fra et kjellerdyp* (1864) er på mange måter en litterær bearbeidelse av hans rundreise i Europa tidlig på 1860-tallet og danner startskuddet for hans senere verker som *Forbrytelse og straff* (1866), *De besatte* (1872) og *Brødrene Karamazov* (1880). *De besatte* var i utgangspunktet ment som en pamflett mot nihilismen i etterkant av et bombeangrep utført av nihilister, men vokste fort til en nesten 800-siders roman.

Selv om litteraturen etter både Turgenev og Dostojevskij ikke nødvendigvis er like eksplisitt i sin tematisering av nihilismen, danner nihilismen like fullt kjernen i mye av den litteraturen som produseres både under og i etterkant av modernismen og finner sitt uttrykk i forfattere som Melville, Kafka, Céline, Sartre, Camus, Beckett, Bukowski og vår egen Dag Solstad i hans glimrende roman *Professor Andersens natt* (1996) hvor Pål Andersen, professor i litteratur, er vitne til et mord på selveste julaften. Denne urforbrytelsen gir støtet til en rekke refleksjoner omkring samfunn, kultur, moral og det potensielle behovet for Gud.

* * *

Filosofisk sett må nihilismen på mange måter kunne sies å nå sitt høydepunkt med Nietzsche. Selv om ateismen fant sitt filosofiske uttrykk i andre filosofer, som for eksempel Schopenhauers ateistiske filosofi basert på den metafysiske Viljen, er det ikke før Nietzsche entrer scenen at selve nihilismen undersøkes som den menneskelige erfarings eksistensielle substrat. Han innfører det kjente skillet mellom den passive eller patologiske nihilisme og den aktive og konstruktive nihilismen. I all enkelhet kan vi si at dette skillet baserer seg på hvilken holdning man inntar til nihilismen: Den passive nihilismen viser til en reaksjonær, resignert eller fornektende holdning til nihilismen, typisk representert, ifølge Nietzsche, ved moralfilosofisk rasjonalisering og religiøs askese, mens den aktive nihilisten erkjenner de rådende forholdene og griper aktivt de mulighetene nihilismen åpner for. For den aktive nihilisten representerer Guds død en frigjøring, for den passive nihilisten derimot,

representerer Guds død den moralske undergang hvor, som Dostojevskij lar Ivan Karamazov påpeke, alt er tillatt. I begge tilfeller, både for den aktive og den passive nihilisten, er det snakk om en uthulning av det dominerende moralske paradigme. Dette hulrommet, denne moralske intetheten, kan da enten betraktes som et sammenbrudd eller som en mulighet for å utvikle et nytt moralsk paradigme. Det essensielle utgangspunktet for Nietzsche - og, vil mange påstå, for all filosofi i ettertid - er at nihilismen er umulig å ikke forholde seg til all den tid den omslutter oss som menneskehet; den er et faktum vi kan like eller mislike, men som vi kan ikke unnslippe.

Nietzsche erkjenner Guds død som et kollektivt traume. Men dette kan ikke hindre oss i å erkjenne det faktum at nihilismen, om man ønsker det eller ei, er over oss og tvinger oss til å ta et oppgjør med den. Nihilismen er med andre ord en uunngåelig fase menneskeheten må gjennom. Det er det uunngåelige ved den europeiske nihilismen som gjør det så maktpåliggende for Nietzsche å utvikle en aktiv og skapende nihilisme. Å gjenopplive Gud ved hjelp av hule rasjonaliseringer er nytteløst; en desillusjon kan ikke reverseres. Heller enn å resignere må vi søke å transcendere situasjonen og berede grunnen for framtidens overmennesker.

Hvordan vi skal kunne transcendere nihilismen blir da også et oppgavens hovedtema, hvor den kommer til å fokusere på Nietzsches perspektivisme og Sartres eksistensialisme som muligheter dette. I sin perspektivisme trekker Nietzsche flere paralleller med kunsten og går tidvis så langt som å påstå at i bunn og grunn er alt kunst, selv den vitenskapelige praksis, all den tid den er fortolkningspraksis. I Sartres eksistensialisme utgjør *handlingen* en sentral del av denne transcendensen. Sartre karakterer den menneskelig tilstand som grunnleggende fri og i denne ontologiske friheten står vi fritt til å handle som vi måtte ønske, i enhver situasjon. Det er gjennom *selvbevisst* handling at mennesket kan transcendere enhver situasjon, også den nihilistiske.

Nietzsches frie interpretasjon og Sartres frie handling, krever begge det samme grunnleggende utgangspunktet: En eksistens mer eller mindre fri for føringer. En viktig innvending her er at ingen av disse to forfakter en slik *gitt frihet*, snarere tvert imot. Friheten må jobbes for og det finnes hindringer for vår frihet både i form av arv og miljø. Men forut for dette, på et ontologisk plan, foreligger det et frihetspotensiale i form av "Guds død". Dette er en frihet som kommer med en sterk ambivalens som representerer både uante muligheter og evige horisonter for det menneskelige potensiale, men også en dyp uro, en eksistensiell angst og galskap. Om deres filosofier krystalliserer seg i forskjellige retninger, baserer både Nietzsche og Sartres filosofi seg på den samme grunnleggende nihilistiske visjon.

Den nihilistiske visjon

Som det kommer fram av innledningen strekker nihilismens historie seg godt over 200 år. På denne tiden har dette fenomenet, som begynte som et smalt filosofisk fenomen i form av en filosofisk innvending mot den tyske idealismen, stadig vokst i omfang og betydning. Basert på den korte listen over innflytelsesrike forfattere og filosofer som var og er tydelig influert av nihilismen, kan vi med sikkerhet si at nihilismen ikke lenger utgjør et perifert filosofisk fenomen, men at den snarere tvert i mot er en tungt integrert del av vår kulturelle selvforståelse. Manglende bevissthet, eventuelt interesse, rundt nihilismens sentrale rolle i den vestlige kultur, sammenlignet med den opphetede debatten som raste gjennom store deler av 1800-tallet, viser bare med all tydelighet hvor integrert den er: Kulturelt sett tar vi nihilismen for gitt på samme måte som vi tar språket for gitt i en samtale.

Gitt at nihilismen spiller en så sentral rolle i vår kulturelle selvforståelse¹ blir det maktpåliggende, i alle fall for den kulturelt selvbevisste, å forstå fenomenet nihilisme, både som filosofisk, politisk og moralsk fenomen. Slår man opp ordet vil man finne mer eller mindre den samme, litt vage definisjonen som sier at nihilisme kommer stammer fra det latinske ordet nihil, som stammer fra latin og betyr intet, og at en nihilist er en som kategorisk avviser alle muligheter for erkjennelse. Cappelens leksikon bekrefter dette langt på vei: «Nihilisme (av latin *nihil*, ingenting). 1: *Filos.*, avvisning av enhver mulighet for erkjennelse og for gyldige moralske verdier» (Brøgger 1987: 208). Definisjonen må kunne sies å være sann, men i sin generalisering synes den dessverre også å miste mye av sin gyldighet, relevans og evne til å si noe konkret om fenomenet; den mangler evnen til å sende et støt gjennom den nysgjerrige leser.

I et forsøk på å forstå nihilismen, og muligens skape dette støtet som også kan medføre en dypere emosjonell kobling til fenomenet nihilisme, har jeg valgt å fokusere på to manifestasjoner og utforskninger av nihilismen. Den ene er Nietzsche perspektivisme og den andre er Sartre roman *Kvalmen*. Ved første øyekast kan dette virke pussig. Nietzsches perspektivisme er moralfilosofi og Sartres *Kvalmen* er skjønnlitteratur; Nietzsches filosofi er en rasjonell tilnærming av nihilismen mens *Kvalmen* beskriver en rystende emosjonell erfaring. Det kan virke som om det som skiller Nietzsches perspektivisme og Sartres *Kvalmen* langt på vei overskygger det som binder dem sammen. En komparativ lesning ville nok bekrefte dette også. Men denne oppgaven er ikke først og fremst interessert i en slik komparativ lesning, ei heller i en lesning som leter etter Nietzsche-inspirerte motiver i *Kvalmen*. Det oppgaven interesserer seg for er den grunnleggende nihilistiske visjonen som binder dem sammen, ikke i deres idiosynkratiske manifestasjoner, men i deres felles opphav.

¹Hvilket på sett og vis er dypt paradoksalt med tanke på at vår kristne kulturarv løper parallelt med nihilismen

Sagt på en annen måte ligger det en og samme nihilistiske visjon til grunn for både Nietzsches perspektivisme og Sartres roman, samt sistnevntes filosofi. Hos Nietzsche artikuleres denne i form av Guds død i fragment 125 i *The Gay Science* og i *Kvalmen* finner den sin litterære manifestasjon i form av Roquentins angstfremkallende åpenbaring.

Det interessante her blir ikke nødvendigvis å sammenstille disse to diametrale holdningene til den samme grunnleggende visjonen. Det sentrale poenget her er å oppnå en dypere forståelse av selve fenomenet nihilisme, både hva angår dets rasjonalistiske og konstruktive potensiale, men også det dypt angstfremkallende og passiviserende ved den samme visjonen. Nietzsches perspektivisme, om den er aldri så livsbejaende og vitalistisk, representerer i så måte en rasjonell, distansert og logisk utforskning av visjonens konsekvenser, mens Roquentins emosjonelle sammenbrudd representerer den diametrale holdningen til den samme visjonen. Det som er særlig interessante med Roquentin er den nærheten han har til visjonen og den tunge vekten av meningsløshet dette påfører ham. Roquentin passiviseres fullstendig av sin nihilistiske visjon og romanen viser oss hvilken bunnløs og paralyserende angst som kan vente den som våger å konfrontere en ufiltrert eksistens. I sammenheng med analysen av *Kvalmen* går oppgaven også inn på Sartres eksistensialisme. Dette er interessant og viktig fordi det viser hvordan Sartre maktet å vende sin nihilistiske visjon om til en konstruktiv og handlingsorientert filosofi. Til grunn for Sartres eksistensialisme ligger nettopp den samme ontologiske nihilismen som åpenbarer seg for Roquentin, men i Sartres senere filosofi blir denne meningsløsheten revaluert til menneskets ontologiske frihet.

I begge tilfeller har jeg valgt å legge meg tett på kildene og i analysen av *Kvalmen*, som er mer en teoretisk-filosofisk analyse enn en filologisk eller litteraturvitenskapelig analyse, har jeg først og fremst forsøkt å lese boken på de filosofiske premissene den er skrevet, som altså er en form for fenomenologisk eksistensialisme. Sartre lar Roquentin benytte seg mer eller mindre av den fenomenologiske metoden kjent som *fenomenologisk reduksjon* for å komme til bunns i sin selvransakelse som altså til slutt munner ut i hans nihilistiske visjon. Det eksistensielle aspektet er mer diskutabelt og jeg har derfor viet et eget underkapittel til dette.

Selv om det var mye fin sekundærlitteratur å finne om *Kvalmen*, fant jeg den ikke relevant i forhold min lesning og jeg har derfor valgt å utelate den.

Når det gjelder Nietzsche og hans utforskninger av nihilismens mulighetshorisonter, har jeg vendt meg mot hans senere filosofi slik er foreliggende i *Den lystige vitenskap*, (1882) *Slik talte Zarathustra* (1885) og *Hinsides godt og ondt* (1886). Det er først og fremst i denne trioen at Nietzsche utformer sin immoralske perspektivisme som i siste instans baserer seg på Guds død som det objektive korrelat. Med fraværet av dette objektive korrelatet står vi

altså fritt til å skape våre egne sannheter. For Nietzsche står kunsten som særlig forbilledlig i denne prosessen. Dette fordi kunsten er den eneste interpretasjonspraksisen som er ærlig om sin medskapende rolle. Den er med andre ord ærlig om sitt uærlige forhold til verden. Dette skiller den fra alle andre interpretasjonspraksiser som for eksempel religionene eller vitenskapen som begge er perspektiver som gjør krav på absolutt sannhet. De er med dette uærlige, potensielt uvitende, om sin skapende fortolkningspraksis.

I underkapittelet "Kunst" tar oppgaven også en nærmere kikk på *Tragediens fødsel* og trekker paralleller med det kunstsynet Nietzsche har i dette ungdomsverket med det kunstsynet han utvikler senere. Siden Nietzsches kunstsyn er komplekst og samtidig uløselig integrert med resten av hans filosofi, spesielt perspektivismen, søker dette kapittelet å klargjøre visse aspekter rundt disse forholdene.

Målet med oppgaven er altså todelt: Det er på den ene siden å trenge ned i nihilismens grunnleggende natur og slik forstå, både intellektuelt og emosjonelt, den nihilistiske visjonen, altså nihilismen i sin "reneste" form, og dernest å se hvordan to helt sentrale filosofer revaluerer denne grunnleggende, pessimistiske og destruktive visjonen til noe konstruktivt i form av Nietzsches perspektivisme og Sartres eksistensialisme.

Den grunnleggende motivasjonen for disse undersøkelsene bunner ikke utelukkende i et ønske om økt forståelse av nihilismen, all den tid den er en tungt integrert del av vår kulturelle identitet, men også, som en forlengelse av dette, i et ønske om å utforske det konstruktive potensialet som ligger i det jeg avslutningsvis refererer til som intethetens moral.

Nietzsches perspektivisme

Før vi ser nærmere på hvordan Nietzsches perspektivisme arter seg, skal vi tegne en rask skisse over den tradisjonen Nietzsche skriver i forlengelsen av - og ønsker å bryte med.

Fornuft og sanser

Gjennom den vestlige filosofihistorien har det fra antikkens tid eksistert, eller rettere sagt *hersket*, en forestilling om at det finnes en grunnleggende motsetning mellom virkeligheten slik den fortøner seg for oss, og virkeligheten slik den faktisk er. Dette er en dyptgripende epistemologisk dikotomi som, etter at den fikk sitt grep om filosofihistorien med Platons skille mellom denne verden og den såkalte idéverden, eller formenes verden, forsterker seg ytterligere med ny-platonismen og kristendommen, og som en rekke kommende toneangivende filosofer kom til å ta som det naturlige utgangspunkt for deres egen filosofiske virksomhet. Sentralt i denne tankegangen finner vi forestillingen om at vi ikke kan stole på sansene våre og dermed at verden, slik den framstår for oss, er falsk. Dette medfører en overbevisning om at det sanselige i sin helhet har en korruperende effekt på oss. Det sanselige, i alle dets tenkelige versjoner, får en underordnet stilling i forhold til det rasjonelle; fornuft og logisk deduksjon - logos - får en stadig forsterket posisjon i denne hierarkiske dualismen. Det skarpe skillet mellom sanser og fornuft, mellom verden som skinn og verden-i-seg-selv, mellom ytre og indre og kropp og sjel, synes nærmest å ha kommet inn i en selvforsterkende sirkel som, etter at Descartes' kategoriske tvil møter veggen i form av cogito, ergo sum, virker så befestet at enhver filosofi ikke kan annet enn å ha denne hierarkiske metafysikken som sitt utgangspunkt.

Forståelsen av det sanselige som utilstrekkelig og upålitelig og fornuften og det universelle som sant og evig, kan med rette forsvares. Sanseerfaringer, umiddelbare, partikulære, selvmotsigende og misvisende som de ofte er, vil vanskelig kunne danne et stabilt grunnlaget for en systematisk, koherent og paradigmatisk forståelse av verden. Et trivielt eksempel på sansenes misvisende egenskap er å finne i den optiske illusjonen som oppstår når vi betrakter to parallelle linjer som forsvinner inn i horisonten, som for eksempel et sett med togskiner, hvor disse, til tross for sin vedvarende avstand til hverandre, likevel synes å møtes i horisonten. Dersom vi drar den slutningen at linjene faktisk møtes i horisonten, basert på en sanseerfaring som tilsier dette, trekker vi rett og slett en feilaktig slutning. Nå er dette riktignok en partikulær, enkeltstående, sanseerfaring og observatøren gjør derfor klokt i å gå mer systematisk til verks og undersøke linjene nærmere, ved for eksempel å følge toglinjene mot horisonten. Da vil han kunne samle inn en større mengde

sanseerfaringer som alle tilsier det samme; at til tross for at linjene synes å trekkes mot hverandre, bevares den samme avstanden. Dermed oppstår det et aldri så lite paradoks; observatørens sanseerfaringer motsier hverandre; linjene både møtes og møtes ikke. Empirien er selvmotsigende.

Det er her fornuftens universaliserende evne kommer inn. Med fornuftens abstraherende evne kan vi trekke ut universelle og stabile egenskaper som ligger som et felles multiplum for sanseerfaringene, for empirien. Ved hjelp av fornuftens evne til å trekke *induktive slutninger* kan observatøren fastslå den universelle sannheten ved togskinnene som transcenderer sanseerfaringen; nemlig at avstanden vedvarer på tross av hva den motstridende sansebaserte empirien tilsier.

Med det stadig sterkere skillet mellom sansene og fornuften, oppstår også et stadig sterkere skille mellom kunst og vitenskap. Historisk sett har ikke dette skillet alltid vært like skarpt. Vi kan for eksempel tenke på Leonardo da Vincis detaljerte anatomiske studier som på mange måter er en hårfin balanse mellom kunst på den ene siden og vitenskap på den andre siden. Et inntrykk som bekreftes ytterligere av da Vincis virke både som kunstner og som vitenskapsmann. Selv om da Vinci gjerne skiller seg ut som et særlig begavet geni som tilsynelatende kunne beherske enhver praksis, kunstneriske så vel som vitenskapelige, skilte ikke da Vinci seg nevneverdig ut med sin brede praksis. Faktisk kan han heller oppfattes som emblematiske for en tid da kunst og vitenskap fremdeles var to mer eller mindre likestilte erkjennelsesstrategier. Først ut på 1600-tallet blir skillet så markant som vi gjerne oppfatter det som i dag. Med Galileo Galileis skille mellom det kvantitative og kvalitative, som ikke bare ga støtte til Copernicus' heliosentriske verdensforståelse, men som også ga støtet til Newtons kommende mekanistiske verdensforståelse, akselererer denne prosessen ytterligere og kunsten som erkjennelsesstrategi taper raskt terreng i forhold til vitenskapen.

Det er gode grunner til å slutte seg til fornuftens universaliserende evne som en foretrukken form *aletheia*, eller sannhetsavdekning. Problemet, derimot, med den hierarkiske dikotomien som etter hvert utvikler seg, og som også blir et av Nietzsches hovedanliggende, ligger i dens bortimot kategoriske avvisning av sansenes, emosjonenes og det partikulæres betydning. I sin begeistring for en universaliserende rasjonalisme har den filosofiske tradisjonen mistet mye av sin gyldighet overfor den verden den ønsker å stille seg gjeldende overfor; dens sterke ønske om gyldighet har, paradoksalt nok, ugyldiggjort den. I alle fall i Nietzsches øyne. Nietzsche, i tråd med flere andre modernistiske filosofer som for eksempel Kierkegaard, retter fokuset mot nettopp det partikulære, subjektet, sansene og emosjonene. For Nietzsche går den kategoriske avvisningen av sansene og det partikulære parallelt med en avvisning av at alt, til syvende og sist, er basert på fortolkninger. Selv den vitenskapelige

praksis er et paradigme som baserer seg på en innforstått måte å fortolke verden på. Dette, mener Nietzsche, gjør den vitenskapelige praksis like mye til en kreativ interpretasjonspraksis som den kunstneriske interpretasjonspraksisen. Det er dette vi skal se nærmere på i det følgende.

Bruddet; paradokset

I følge Alexander Nehamas bygger Nietzsches perspektivisme på to sentrale aspekter ved hans filosofi. Det ene er å finne i hans bitende kritikk av verdien av sannhet og kunnskap, og det andre er hans påstand om at det ikke finnes fakta, bare tolkninger (Nehamas 1985: 42).

Man kunne også sagt at Nietzsches perspektivisme bygger på et aldri så lite paradoks. I følge Nietzsche er de frie ånder frigjort fra all dogmatisme og absolutisme fordi de vet at alle absolutismer og dogmatiske påstander om universalitet bare er illusjoner. Men, på den andre siden, benytter de seg av illusjoner for å jobbe seg fram til nye innsikter og sannheter. Ikke bare bruker de tentative illusjoner for å oppnå disse nye sannhetene eller perspektivene, men i prosessen gjør de seg helt avhengig av illusjonene for å holde prosessen igang. Kort sagt: Nietzsches illusjonsløse frie ånder er grunnleggende avhengig av nettopp illusjoner.

Dette høres unektelig ut som et paradoks. Og mindre enigmatisk blir det ikke av at Nietzsche i fragment 4 i *Hinsides godt og ondt* påstår følgende:

For oss er det at en dom er falsk ingen innvending mot denne dommen.
 (...) Vi er prinsipielt tilbøyelige til å hevde at de falskeste dommer (blant dem hører de syntetiske dommer *a priori*) er de mest uunnværlige for oss - at mennesket ikke kunne leve uten å tilkjenne de logiske fiksjoner en viss gyldighet.
 (...) Vi ville tro at det å gi avkall på falske dommer ville være det samme som å gi avkall på livet, ville være en fornektelse av livet (Nietzsche, 2009: S.15).

Nietzsche påstår altså her at de falskeste dommene også er de mest uunnværlige for oss. Og litt lenger nede i det samme fragmentet sier han at vi må gi «(...) sannheten status som livsbetingelse» (ibid).

At dette kan oppfattes som paradoksalt, noe det er for alle som leser det første, andre og kanskje til og med tredje gang, henger sammen med vår forståelse av sannhet. Vår samtid, i likhet med den samtiden Nietzsche retter seg mot, har en oppfatning av sannheten som Nietzsche ikke bare stilte seg sterkt kritisk til, men som han også oppfattet som naiv, ja rent ut idiotisk i sin simplifisering. I fragment 373 i *The Gay Science* retter Nietzsche et angrep mot den materialistiske positivismens naive sannhetsbegrep hvor det immanente

postulatet synes å være at fornuftens analytiske evner er alt man trenger for å nå fram til sannheten - «world of truth» (Nietzsche 1974: 335) -, en materialistisk sannhetsoppfatning som forøvrig ikke mangler likhetstrekk med vår egen samtids scientisme. Nietzsche kaller denne holdningen naiv, ja til og med idiotisk, siden en betraktning av verden med skylapper ikke bare fortrenger alle andre perspektiver, men også forenkler og dermed også fordummer.

En av hovedmarkørene for at man har med de frie ånder å gjøre, er at disse har hevet seg over den rådende oppfatning av hva som er rett og galt, sant og usant. Heller enn å anse dette som moralske motsetninger forsøker Nietzsche, som langt på vei oppfatter seg selv om en av disse frie ånder, å plassere dem langs en linje. På den måten søker han å oppheve dikotomiens kunstige tomrom mellom begrepene og vise at de heller enn å være uforsonlige motsetninger faktisk er valører av den samme *viljen til sannhet*, på samme måte som malerkunsten snakker om valører i overgangen fra en farge til en annen. I en slik tentativ monisme blir sannhet en foredlet versjon av usannhet. Men i denne foredlingsprosessen er de frie ånder helt avhengig av et sett tentative påstander. De begynner gjerne som prøvende, men underveis i prosessen må troen på disse retningsgivende illusjonene bli så sterk at den fortrenger alle andre konkurrerende alternativer. Den må gå fra å være en illusjon til å bli en sannhet. Ikke bare én sannhet blant andre, men selve Sannheten.

Dette er interessant fordi det synes å kontradiktere Nietzsches egen perspektivisme som legger seg så hardt i selene for nettopp *ikke* å påberope seg absolutisme eller monopol på sannheten. Man må også spørre seg om ikke denne trangsyntheten (myopis) som fornekte alle andres syn enn sitt eget, ikke er å fornekte den «perspektivistiske livsoptikken» Nietzsches etter så høyt. Og hva verre er: Å hevde at Sannheten er oppdaget en gang for alle, synes også å motsi et av Nietzsches kjæreste hjertebarn, nemlig evnen til selvtransformasjon. Det kan med andre ord virke som om hele den prosessuelle forståelsen av selvet og sannheten stivner i dette punktet hvor den retningsgivende illusjonen går over til å bli Sannheten. Og er det ikke nettopp denne forstenede dualismen mellom sannhet og usannhet, godt og ondt, jeget som statisk og jeget som prosess Nietzsche angriper den vestlige tradisjonen for?

«Dome of ignorance» eller veien til (u)sannhet

I Alexander Nehamas' essay «Untruth as a Condition for Life» fra boken *Life as Literature* (1985) får vi et klargjørende innblikk i hvordan denne prosessuelle tilnærmelsen til sannhet, som Nietzsches perspektivisme forfekter, arter seg. Nehamas kommer derfor til å bli et gjentatt referansepunkt i denne diskusjonen om Nietzsches perspektivisme.

Når Nietzsche i fragment 1 i *Hinsides godt og ondt* spør etter verdien av sannhet, må vi ha klart for oss den vestlige tradisjonens tendens til ikke bare å sette sannheten i høysetet, men også den tilhørende tendens til å kategorisere løgnen som sannhetens dikotomiske motstykke. Og enda viktigere, vi må spørre oss selv hvorfor denne dikotomien oppsto i det hele tatt. Hvorfor ble sannhet ansett som det beste for oss? Helt fra antikken og Platon har sannheten gjerne blitt sammenstilt med skjønnheten og det gode. Det har med andre ord alltid eksistert en forståelse av sannheten hvor den settes i direkte forbindelse med det skjønne og, viktigst, det gode. Dette har vært en dominerende filosofisk fordom som har fått filosofer til alle tider til å søke etter sannheten. Viljen til sannhet, viser det seg, har sitt utgangspunkt i både den fordommen at sannheten er det beste for oss og at sannheten lar seg avsløre.

Når så Nietzsche åpner *Hinsides godt og ondt* med å spørre etter verdien av sannhet, er dette å stille seg i opposisjon mot den lange filosofiske tradisjonen som holder det mer eller mindre som en selvfølge at sannheten ikke bare kan avsløres, men at den også er det beste for oss. Nietzsche tar altså et steg tilbake og spør om denne sannhetsjakten egentlig er det beste for oss. Det er ikke nødvendigvis et totalt brudd med tradisjonen, snarere en tentativ reformulering av den nærmest dogmatiske overbevisningen om at sannheten alltid er til vårt beste. Kanskje har forestillingen om den absolutte Sannheten som noe tilgjengelig *forført* vår vilje til sannhet. Nietzsche tyr til et meta-perspektivistisk grep ved å spørre seg om ikke denne viljen til sannhet har sitt utspring i noe annet enn det regjerende postulatet om at sannheten både er tilgjengelig og, viktigst, til det beste for oss.

Ved å ta dette steget tilbake åpner Nietzsche for muligheten av at det motsatte kunne vært mulig. Kanskje er usannheten bedre for oss enn sannheten. Kanskje er viljen til sannhet en vilje til usannhet? For, som fragmentet åpner med, hvor har egentlig denne viljen til sannhet ført oss?:

Sannhetsviljen vil ennå forføre oss til mangt et vågestykke, - den berømte sannhetsferdigheten som alle filosofer til nå har talt med ærefrykt om. Hvilke spørsmål har ikke denne sannhetsviljen allerede forelagt oss! Hvilke forunderlige, vanskelige og problematiske spørsmål! Det er allerede en lang historie,- og likevel virker det som om den såvidt er påbegynt? Er det merkelig om vi endelige en gang blir mistroiske, mister tålmodigheten, snur oss utålmodige og ser tilbake? (Nietzsche 2009: 12).

Nietzsche stiller seg her med andre ord åpen for muligheten av at sannhetsviljen har kjørt seg fast i et blindspor. Han går videre med å stille seg åpen for den nærmest forrykte

muligheten at verdien av sannhet kan være forvekslet med verdien av usannhet; at usannheten har en større verdi for oss enn sannheten: «Vi spurte etter *verdien* av denne viljen. Sett at vi ønsker oss sannhet. Hvorfor *ikke heller* usannhet? Og uvisshet? Ja, selv uvitenhet?» (ibid).

Spørsmålet virker forrykt selv på et publikum som leser det over hundre år senere. Men samtidig må en gi Nietzsche medhold i den mistanken han vekker rundt verdien av sannhet, eller rettere sagt viljen til sannhet. *Må* det være slik at den filosofiske fordømmen om Sannheten både finnes og er til vårt beste? Men selv et slikt metaperspektiv er motivert av en sannhetsvilje. Å betvile sannhetsviljen er ikke å avsløre dens verdi eller mangel på sådan. Heller enn å avsløre sannheten medfører en stadig mistenkeligjøring av den en evig jakt på den. Med Nehamas' ord:

The question of the value of truth necessarily originates in the will to truth, which, in the paradoxical manner in which Nietzsche so delights, assures, in the very process of casting suspicion upon itself, its own perpetuation (Nehamas 1985: 44).

Det kan virke som om Nietzsche har forvillet seg inn i et svimlende paradoks hvor man heller enn å komme framover, jobber seg stadig bakover for å finne motivasjonen til motivasjonen. Men dette ville representert en form for trangsynt regresjon og dermed kontradiktert den prosessuelle og fremadrettede selvtransformasjonen Nietzsche setter så høyt. For ikke å fortape seg i denne nedadgående spiralen tar Nietzsche til orde for at heller enn at det er viljen til sannhet som er vår grunnleggende motivasjonsfaktor, burde vi utforske muligheten for at det er viljen til usannhet som er vårt mest gunstige utgangspunkt. I fragment 24 utdyper han denne tanken ytterligere:

O sancta simplicitas! For noen merkverdige forenklinger og forfalskninger mennesket lever blant! (...) Helt fra begynnelsen av har vi forstått å bevare vår uvitenhet for en nesten uforståelig frihet, ubetenksomhet, uforsiktighet, taperhet, livsglede, ja, livet selv! Og på denne faste og urokkelige grunn av uvitenhet kunne vitenskapen reise sine byggverk. Viljen til viten hvilte på en mye sterkere vilje, nemlig viljen til uvitenhet, til usannhet! Ikke som dens motsetning, men - som en foredling av den første viljen! (Nietzsche 2009: 38).

Som sitatet viser, begynner vi å nærme oss kjernen i Nietzsches prosessuelle forståelse av sannhet. Her postulerer Nietzsche en monisme hvor usannhet og sannhet er graderinger langs den samme linjen; hvor sannheten er en foredling av usannheten og ikke

dens motsetning. En annen måte å forstå dette på er at Nietzsche gjør en helhet av to motsetninger ved å eliminere det tomrommet som tradisjonelt sett opprettholdes mellom dem. En slik helhetlig forståelse av to tilsynelatende diametrale motsetninger - en *hendiadys* - blir dermed en form for *aletheia* - sannhetsavdekning - i seg selv. Dermed kan han, i forlengelsen av dette, påstå at det er uvitenhet i form av forenklinger og forfalskninger som gir oss den friheten vi trenger for å finne nye sannheter, eller rettere sagt, avdekke nye sider ved verden. For nå som Nietzsche, i alle fall tentativt, har løsrevet seg fra den dikotomiske tenkningen som har regjert så lenge, kan han også løsrive seg fra fordommen om verden som skinn. Nietzsches perspektivisme forfekter at virkeligheten ikke er en metafysisk utilgjengelighet, men akkumulasjonen av perspektiver. Dette impliserer at virkelighetens tilgjengelighet og kompleksitet øker proporsjonalt med mengden av perspektiver; hvert perspektiv avdekker en ny side ved verden. Vitenskapen, kristendommen, ateismen, marxismen, kunsten; alle disse er eksempler på veletablerte perspektiver som avdekker sentrale, og ofte motstridende, aspekter ved verden og som ikke kunne ha vært avdekket i ett samlet perspektiv. Når noen av disse perspektivene prøver å tilrane seg monopol på virkeligheten, forneker de alle andre perspektivers legitimitet. Dette er en dogmatisme som frarøver verdens dens pluralitet og kompleksitet. Men selv om alle perspektiver i prinsippet er konstruktive fordi de bidrar til en utvidet forståelse av vår verden, må de likevel gjennom en periode av det motsatte hvor de forneker nettopp verdens heterogenitet ved å simplificere og falsifisere. Dette skjer ved at et tentativt postulat utforskes og etterhvert etablerer seg som en reell motkandidat til de allerede eksisterende sannhetene. I denne delen av prosessen er det essensielt at postulatet oppfattes som en sannhet. Eller rettere sagt at det oppfattes som Sannheten. Troen på postulatet må være så sterk at det framstår med stadig sterkere overbevisning, som den eneste sannhet. Her begynner skillet mellom usannhet og sannhet å miste sin klarhet. For det er bare ved å benekte andre sannheter at denne sannheten kan få utvikle seg. Ved å isolere seg fra tilstøtende alternativer og ekskludere disse vinner dette ene postulatet stadig mer makt over subjektets overbevisning. Når noen forneker alle andre perspektiver og utelukkende fokuserer på sitt eget, simplificeres verden. På samme tid falsifiseres den også all den tid den frarøves sin heterogenitet og karakter som et konglomerat av sannheter. Nye sannheter kan bare oppstå i en slik tilstand av tilranet frihet. I *Slik talte Zarathustra* finner vi en tredelt analogi hvor de frie ånders utviklingsstadier er representert ved kamelen, løven og barnet. Løven representerer det ambivalente mellomstadiet i denne prosessen. Den har frigjort seg fra alle imperativer og har gjennom en vilje til negasjon vunnet frihet fra alle dogmer og påbud: «For å kunne skape deg *frihet* og kunne si et hellig *nei* også til plikten - må du være en løve» (Nietzsche, 2008: 20). Men dette er ikke nok, for løvens frihet er bare en negasjon av alle bestående sannheter. Dens styrke til å fornekte og slik vinne et frihetsrom er bare et forberedende stadium til det endelige og

forløsende stadiet hvor barnets lekne og livsbejaende «ja!» danner grunnlaget for en ny sannhet: «Uskyldig er barnet og ubeskrevet; en første begynnelse, et hjul som ruller frem av seg selv; en lek, et hellig ja» (ibid).

Som egne lovgivere har Nietzsches frie ånder ikke bare evnen til å bryte ut og dermed tilrane seg «en nesten uforståelig frihet» men ,viktigst av alt, også evnen til å skape noe nytt i den nyvunne friheten. Dette er helt essensielt fordi den friheten de frie ånder har tilranet seg, har i seg selv ingenting å tilby; den er et resultat av negasjon og dermed også en form negativ frihet; en tom frihet; den er rett og slett i seg selv en tilstand av nihilisme; intethet. Å bryte ut er aldri nok i seg selv; den negative friheten er et bortkastet prosjekt om man ikke evner å benytte seg konstruktivt av den. Å befinne seg i en tilstand av frihet uten retning er å befinne seg i en tilstand av meningsløshet. Litteraturen er full av eksempler på hvor destruktiv en slik retningsløs og dermed meningsløs frihet kan fortone seg. Det er med gru man følger Marlow's reise oppover floden i *Heart of Darkness* for å oppdage Kurtz' forstyrrede imperium. Vi er her vitner til akkurat hvor ille det kan gå når negasjonen av konvensjonelle og medmenneskelige verdier åpner for en grotesk og nærmest retningsløs vilje til makt hvor jungelens lov dominerer, i dobbel forstand. I en dypere forstand kan Kurtz' hemningsløse dominans leses som en sivilisasjonskritikk i destillert versjon. For når alt kommer til alt, hva er det, moralsk sett, som skiller Kurtz fra kolonistene forøvrig? Kurtz' siste ord «The horror, the horror» er ikke annet enn en hjelpesløs verbalisering av den bunnløse grusomhet som ligger i «naturens lov», det vil si, naturens brutale likegyldighet og den reneste viljen til makt. Sagt på en annen måte: Uten retningsgivende selvpålagte verdier henfaller mennesket til dyret i seg, til bestialiteten og naturens deliriske grusomhet.

Hos Dostojevskij finner vi også en dyp bekymring for negasjonens destruktive kraft. I det hele tatt utgjør denne bekymringen på mange måter selve kjernen i hans litterære virksomhet fra *Opptegnelser fra et kjellerdyp* og fram til hans siste bok *Brødrene Karamasov*. Ofte finner vi en sammenheng mellom protagonistenes nihilistiske tendenser og en eller annen form for sinnslidelse som delirium, hallusinasjoner, psykoser, manier, nervefeber eller andre former for galskap.

I *Forbrytelse og straff* prøver vi å holde tritt med Raskolnikovs monomani, i *Opptegnelser fra et kjellerdyp* suges vi inn i det misantropiske kjellermenneskets sykelige otium i selvvalgte isolasjon og prøver å danne oss et koherent inntrykk av hans frenetiske utbrudd mot menneskeheten, i *Brødrene Karamasov* er vi vitne til Ivan Karamasovs psykotiske (eller «nervefebrile») sammenbrudd hvor han samtaler med Djevelen (Dostojevskij 2001: 791-813) og i *De besatte skrifter* Stavrogin for biskop Tikhon og forteller at han tidvis hallusinerer og samtaler med et «ondskapsfullt (...) hånlige, «intelligent» vesen»(Dostojevskij 2001: 479). Felles for alle disse protagonistene er ikke bare deres

etterhvert framtreddende sinnslidelser, men også deres evne til dyp, intelligent og selvstendig tenkning. De er ofte skarpe iakttagere og med en lærd bakgrunn. På mange måter representerer Dostojevskijs protagonister det beste i mennesket; de er sterke, intelligente, reflekterte og *tilsynelatende autonome*. At de likevel ikke er så autonome og frigjorte som de forfekter, kommer til syne i deres sterkt opprivende indre konflikter. Til tross for deres intellektuelt sett vanntette etiske systemer, går de til grunne når de prøver å følge dem i praksis. De blir ofre for en dyp og opprivende indre konflikt som til syvende og sist bunner i dårlig samvittighet; det er rett og slett ikke plass til empati i deres etiske systemer, og ofte er dette grunnen til at de brister. Det oppstår altså en sterk kontradiksjon mellom det rent rasjonelle og det emosjonelle som ikke lar seg overstige så lett når teori settes ut i praksis.

Dostojevskijs syn på nihilisme forstås best med utgangspunkt i den nihilistiske tradisjonen som vokste fram på 1700-tallet og som på mange måter inkarneres i Turgenevs nihilistiske protagonist Bazarov i *Fedre og sønner* (1862). I Bazarov møter vi en nihilisme som har oppstått i kjølvannet av Opplysningstidens positivistiske verdenssyn, og nihilisten Bazarov er ikke det kunstnerisk anlagte åndsmennesket Nietzsche forfekter, men nesten en motsetning av dette. Bazarov stiller seg utelukkende til framskrittets og fornuftens tjeneste og ønsker et brudd med alle dogmatiske, irrasjonelle og overflødige tradisjoner, deriblant religion og overtro. Dersom vi tolker Dostojevskijs nihilismekritikk i lys av opplysningsprosjektets framskrittstro, ser vi at den negasjonen nihilismen representerer hos Dostojevskij er den scientistiske avkledningen av alt hellig og, i mangel på bedre ord, guddommelig. På paradoksalt vis slår en rendyrket rasjonalisme, representert for eksempel ved Raskolnikovs utilitarisme eller Ivan Karamasovs intellektuelle nihilisme, om til dets motsetning: galskap.

Et annet og mer samtidsaktuelt eksempel på hvor destruktiv en slik frihet gjennom negasjon kan være, finner vi i HBO-serien *The Sopranos*. Her følger vi Tony Soprano og hans stigende status i den organiserte kriminalitetens verden. Denne verden utgjør en antipodal verden til vår egen konvensjonelle verden hvor stat, lovverk og etterretningstjenesten, våre ordensbyskyttere, for disse menneskene utgjør en konstant trussel. De er med andre ord en motkultur som står i direkte opposisjon til den konvensjonelle verden med alle dens etiske og juridiske imperativer, kort sagt samfunnet i dets konvensjonelle form. Selv om denne motkulturen har en viss kodeks, altså en viss etikk i retning av «honour among thieves», bestående et sett av grunnleggende imperativer som at man ikke tyster og at man forholder seg til hverandre med en viss gjensidig respekt, er vi vitne til at hele dette nokså vage grunnlaget er i ferd med forvitre. Det er et stadig gjentagende tema at de - ytterst få - konvergerende verdiene som samler denne underverdenen, er i ferd med å forsvinne uten å erstattes av noe annet enn en rå og

skruppelløs «alles kamp mot alle». «The decline of Mafia values is doubly nihilistic (...) in that the internal values and codes of the mob are based on a complete rejection of conventional law and order» (Greene (red.) 2004: 41). Serien framstiller med andre ord en form for dobbel nihilisme hvor den organiserte kriminaliteten ikke bare er en motpol til konvensjonell etikk og moral, men også er i et indre moralsk forfall. Selv den konvensjonelle moralens motmoral er i full oppløsning, noe som medfører en stadig skarpere og brutaliserende rivalisering. Serien er i så måte en oppvisning i en pervertert og brutal maktvilje som ikke er i stand til å transcendere negasjonen. Tony Soprano og hans likemenn er, for å holde oss til Nietzsche analogi, rabiater og retningsløse løver.

I det hele tatt er den friheten som følger av negasjonen, et tveegget sverd for Nietzsche; på den ene siden er den nødvendig for utviklingen av nye innsikter, sannheter og perspektiver, og den danner dermed selve grunnlaget for hele hans prosessuelle sannhetssøken. Det er kun i denne tilstanden av frihet at overmennesket kan finne det rommet det trenger for å hugge ut sine egne lovtavler. Men på den andre siden representerer også denne negasjonen et absolutt fravær av holdepunkter og dermed en retningsløs frihet som i lengden kun er destruktiv. Likevel mener Nietzsche at denne ørkenvandringen er en nødvendighet. I fragment 125 i «The Gay Science» legger Nietzsche sine egne ord i munnen på en forrykt som ikke bare proklamerer at Gud er død, men at det var vi som drepte ham. I kjølvannet av dette mordet venter et stort, tomt og retningsløst intet. Denne tomheten, som tilsynelatende bare Nietzsches protagonist i dette fragmentet har sett, representerer galskap. Det er selvsagt derfor Nietzsche har brukt en forrykt som sitt talerør: I sin negasjon av alle regjerende imperativer har han mistet retningen, meningen, forstanden:

The madman jumped into their midst and pierced them with his eyes.
 «Wither is God?» he cried; «I will tell you. *We have killed him* - you and I. All of us are his murderers. But how did we do this? How could we drink up the sea? Who gave us the sponge to wipe away the entire horizon? What were we doing when we unchained this earth from its sun? Wither is it moving now? Wither are we moving? Away from all suns? Are we not plunging continually? Backward, sideward, forward, in all directions? Is there still any up and down? Are we not straying as through an infinite nothing? Do we not feel the breath of empty space? Has it not become colder? Is not night continually closing in on us? Do we not need to light lanterns in the morning? Do we hear nothing as yet of the noise of the gravediggers who are burying God? Do we smell nothing as yet of the divine decomposition? Gods, too, decompose. God is dead. God remains dead. And we have killed him (...) Here the madman fell silent and looked again

at his listeners; and they, too, were silent and stared at him in astonishment. At last he threw his lantern on the ground, and it broke into pieces and went out. «I have come too early,» he said then; «my time is not yet. This tremendous event is still on its way, still wandering; it has not yet reached the ears of men. Lightning and thunder require time; the light of the stars require time; deed, though done, still require time to be seen and heard. This deed is still more distant than the most distant stars - *and yet they have done it themselves.*» (Nietzsche 1974: 181-182).

Torgetts menneskemengde som begynte med å gjøre narr av den gale, faller etter hvert ned i en dyp og alvorspregt taushet. Det er åpenbart at de påvirkes av det han sier, selv om de ikke skjønner omfanget av det. Hendelser, tenker den gale resignert, er som lyset fra stjernen; det trenger tid for å nå fram. Denne hendelsen, selv om den nettopp har hendt, trenger tid på å nå fram til menneskeheten - selv om det er dem selv som har gjort det. Hendelsen er i seg selv en negasjon av kosmiske dimensjoner; det er drapet på Gud det er snakk om. Selve ankeret i det verdssystemet Nietzsche og hans samtidige befinner seg i. Gud er i denne sammenhengen det nexus gjennom hvilket alt kan rettferdiggjøres og gis mening. Å løsrive seg fra Gud betyr dermed en negasjon av det som holder verden samlet slik vi kjenner den. Ingen Gud, ingen mening. Bare dets motsetning; det meningsløse og arbitrære. Kanskje det viktigste poenget å trekke ut i denne sammenhengen er hvordan galskap ikke på noen som helst måte står i motsetning til sannheten hos Nietzsche. Det som kjennetegner den gale er ikke nødvendigvis hans brudd med sannhet eller overbevisning, men hans *brudd med konsensus*. I fragment 76 fra samme bok skriver Nietzsche at det ikke nødvendigvis er sannheten i seg selv som virker samlende på en kultur, men den felles overbevisningen om nettopp *denne sannheten*; altså en felles tro på den gitte sannheten:

Not truth and certainty are the opposite of the world of the madman, but the universality and the universal binding force of a faith; in sum, the non-arbitrary character of judgments. (...) *The law of agreement* - regardless of whether these things are true or false (Nietzsche 1974: 130).

Den forryktes fornektelse blir dermed ikke en fornektelse av sannheten siden denne er høyst omskiftelig, ifølge Nietzsche, men en fornektelse av konsensus eller «*The law of agreement*». Det er interessant å merke seg hvor tett koblingen mellom kreativitet og galskap kan være. Å fornekte alle konvensjoner gir ett av to utslag; vedvarende nihilisme i form av negasjon og dermed en tilstand av meningsløshet og galskap, eller en negasjon som, dersom den brukes konstruktivt og kreativt, kan utgjøre substratet for nye og ekspanderende

erkjennelser.

I alle tilfeller er tilstanden som følger denne negasjonen en tilstand av nihilisme. Men det er en nihilisme som følger med nødvendighet. For det motsatte alternativet ville være å tviholde, gjerne imot all fornuft, på et verdisystem som har utspilt sin rolle og som i seg selv er nihilistisk i sin livsfornektende transcendens. Det er med andre ord et nødvendig onde å tilrane seg negasjonens frihet, for uten denne kan vi ikke bevege oss videre. Det eneste riktige, mener Nietzsche, er å ta tyren ved hornene ved aktivt å oppsøke den nihilismen som *uansett vil bryte ut*. Om man velger den reaktive løsningen, som er en rasjonalisering av det bestående, er det bare et tidsspørsmål før den immanente nihilismen vil bryte ut. Særlig Hegel og Kant blir beskyldt av Nietzsche for å representere en slik reaktiv holdning. I det fantastiske og viktige fragment 357 i «The Gay Science» berømmer Nietzsche den europeiske evnen til selvtransformasjonen hvor det kristne oppriktighetsetos devaluerer seg selv og slår ut den vitenskapelige praksis. For at dette skulle kunne skje, måtte denne oppriktigheten eller samvittigheten sekulariseres ved slå over i en ateisme som ikke lenger kunne akseptere transcendent og på andre måter uholdbare premisser. Den kristne samvittighet fikk dermed den vitenskapelig samvittighet mot seg. I denne sammenheng blir Hegel fremstilt som en åndelig reaksjonær: «Hegel in particular was its (ateismens, mitt innskudd) delayer par excellence» (Nietzsche 1974: 306).

Det er altså, paradoksalt nok, i kraft av vår simplifisering og falsifisering av verden vi kan gjøre den mer forståelig. Ikke ved å innta en rasjonaliserende forsvarsposisjon, men ved aktivt å devaluere. Dette er en smertefull prosess som krever at verden slik vi har lært å kjenne den - og oss selv slik vi har lært å kjenne oss selv - ikke kan vises noen nåde. Alt vi har tatt for vedvarende sannheter, står i fare for å forvitte. På mange måter kan en si at devalueringprosessen er en form for desintegrasjon hvor den samlende kraften - troen - som holder alle bitene på plass, altså selve fundamentet som arrangerer det hele til en meningsfull sammenheng, nå mister sin gravitasjonskraft og får alt til å sveve rundt i et kaotisk og retningsløst intet. Nettopp på grunn av det smertefulle ved prosessen vil det mest naturlige for oss være *ikke* å ta dette steget inn i negasjonen, nihilismen og, på sikt, (selv)transformasjonen.

Prosessen er den samme både for individet og for kulturen. Guds død, vårt teocide, er, ifølge Nietzsche, den initierende fasen av dette kommende kaos som nødvendigvis må følge i kjølvannet av negasjonen av den gravitasjon som holder hele det regjerende verdisystem samlet. Men det er, som sagt, et nødvendig onde: Det er imperativt at vi gjennomgår denne tilstand av nihilisme for å komme styrket ut på andre siden i form av overmennesket som er sin egen lovgiver.

Dette er ikke bare et *forslag* fra Nietzsche som skal være en løsning på de formene for

nihilisme som finnes immanent i både kristendommens og vitenskapens transcendens, men det er *selve* løsningen på alle framtidige potensielle former for nihilisme: Bare ved å erkjenne at den eneste verden som virkelig betyr noe for oss og som vi kan kontrollere selv; forme og skape selv, nemlig verden av verdier, som står i et osmotisk forhold til verden-i-seg-selv, kan vi oppnå vårt høyeste potensiale i form av overmennesket. At mennesket står i et osmotisk forhold til verden-i-seg-selv, betyr enkelt og greit at vår evne til interpretasjon utelukkende går en vei; interpretasjonsprosessen går via våre interesser, verdier, mål og behov, kort sagt den går via vår maktvilje; interpretasjonen er alltid maktviljens evne til å projisere sin idiosynkratiske mening inn i verden-i-seg-selv, og aldri den andre veien. Nietzsche skriver i «The Gay Science»:

Whatever has value in our world now does not have *value* in itself, according to its nature - nature is always value-less, but has been given value, as a present - and it was *we* (filosofene, min bemerkning) who gave and bestowed it (Nietzsche 1974: 243).

Sitatet åpenbarer to viktige aspekt ved Nietzsche filosofi. For det første viser det at i dette osmotiske forholdet hvor vi, eller rettere sagt filosofene, projiserer mening og verdi inn i verden, oppstår det en form for dualisme hvor verden i seg selv er verdiløs (og uskjønn), og dernest en verden som får projisert både mening (og skjønnhet) på seg av oss. Det oppstår en spenning mellom den verdiløse verden i seg selv og den verdimettede verden som den framstår for oss, med andre ord det oppstår en dikotomisk dualisme mellom den meningsløse verden og den meningsfulle verden; en verdiløs og en verdifull verden. Dernest viser sitatet, i forlengelse av subjektets idiosynkratiske posisjon, at Nietzsche i aller høyeste grad er en subjektivist. Selv om maktviljen er et universelt prinsipp hos Nietzsche og noe som gjennomsyrrer naturen og alt liv - maktviljen er liv i seg selv - er *uttrykket* for maktviljen alltid idiosynkratisk og uløselig knyttet til subjektets unike posisjon og dets relasjon til objektene og verden.

Alt er illusjoner, mener Nietzsche, og det finnes intet perspektiv som kan gjøre universelt krav på verken dogmatiske sannheter om verden i seg selv eller som på andre måter kan, eller bør, være gjeldende for alle andre. Dogmatiske perspektiver som har vunnet paradigmatisk hegemoni - religion, vitenskap - er, uansett hvor gamle, dype, omfattende og populære de er, til syvende og sist bare illusjoner og interpretasjoner. Overmennesket har ikke bare evnen til å avsløre disse illusoriske projiseringene, men også evnen til å stille seg suverent i forhold til dem, samt bevege seg videre, paradoksalt nok, mot nye illusjoner. I fragment 301 i *The Gay Science*, som også ble sitert ovenfor, utdyper Nietzsche denne

ambivalente rollen til filosof-poeten:

The higher human being always becomes at the same time happier and unhappier. But he can never shake of a *delusion*: He fancies that he is a *spectator* and *listener* who has been placed before the great visual and acoustic spectacle that is life; he calls his own nature *contemplativa* and overlooks that he himself is really the poet who keeps creating this life. (...) As a poet, he certainly has *vis contemplativa* and the ability to look back upon his work, but at the same time also and above all *vis creativa*, which the active human being *lacks* (...) We who think and feel at the same time are those who really continually *fashion* something that had not been there before: the whole eternally growing world of valuations, colors, accents, perspectives, scales, affirmations, and negations. (...) Only we have created the world *that concerns man!* (Nietzsche 1974: 241-242).

Den samme ambivalensen kommer også til syne i dette fragmentet, om enn i en annen fasett. Det er ikke utelukkende en positiv innsikt å ha «gjennomskuet» alt og alle. For filosof-poeten er det en kilde til både glede og sorg, evnen til å gjennomskue gjør ham både lykkeligere og mer ulykkelig. Men hva kan han gjøre? Han kan ikke kvitte seg med sine desillusjoner. Dersom hans argusøyne har gjennomskuet bløffen, kan han ikke vende tilbake til bløffen. Han må bruke desillusjonen til sin egen fordel ved å se på det som en mulighet til å skape nye verdier, farger, perspektiver og bekreftelser. Det er i kraft av denne evnen til både å avsløre og skape at filosof-poeten er selve drivkraften bak hele *den verden som angår menneskeheten*.

Nietzsche skriver at poet-filosofen ikke kan kvitte seg med sine desillusjoner. Å være desillusjonert betyr å ha blitt forrådt av sin egen tro eller overbevisning; det man tok for å være en sannhet eller i det minste et verdig ideal, viser seg å være det motsatte. Det eneste rette å gjøre i situasjonen er å kvitte seg med troen på sine gamle illusjoner. På samme måte som et barns alvorlige omgang med leken blir betraktet med en viss ironisk eller overbærende distanse av den eldre, må også poet-filosofen innta denne «modne» holdningen til sin gamle leke. Ikke for å resignere, men for å finne seg en ny leke han kan betrakte med barnslig alvor. Bare slik kan det evig nysgjerrige og skapende barnet i oss leve videre. Med Nietzsches egne ord i aforisme 94 i *Hinsides godt og ondt*: «En manns modenhet: Det vil si å gjenfinne det alvor man hadde som barn, mens man lekte» (Nietzsche 2009: 87). Dette bildet viser til at våre nye illusjoner må betraktes som de eneste reelle, noe vi bare kan gjøre med barnets intensitet og dets evne til autensitet i leken; vi må være dypt

og hellig overbevist om lekens alvor; dens sannhetsverdi. Dette er et alvor som ikke bare fokuserer på leken selv, men som i samme bevegelse ekskluderer alle andre leker. Det er rett og slett ikke plass til flere leker i barnets alvor. Nehamas skriver:

In order to be motivated to produce a new view, interpretation, painting, theory, novel, or morality, one must not think that it is simply one among many equally good alternatives; one must believe that it is a very good, perhaps the best, view, interpretation, painting, theory, novel, or morality (Nehamas 1985: 59).

Han skriver videre at Nietzsche mener at sannheten skapes, den oppdages ikke, men for at vi skal kunne tro på den, må vi tro at vi oppdager den heller enn at vi skaper den. (Nehamas 1985: 59). Et viktig poeng å skyte inn her er at Nietzsches perspektivisme ikke har som utgangspunkt at verden-i-seg-selv er tilgjengelig for oss. For Nietzsche er virkeligheten summen av alle våre perspektiver. Så ethvert nytt perspektiv vil dermed medføre en ekspansjon av vår virkelighet. Ikke bare fordi perspektivet i seg selv er nytt, men siden dette perspektivet impliserer en ny måte å se verden på, ser det helt nye aspekter ved verden også. Nehamas tegner opp en analogi hvor han sidestiller malerkunstens sterkt divergerende stilarter med Nietzsches perspektivisme. Han bruker denne analogien flere steder i teksten for å eksemplifisere det erkjennelsespotensialet som ligger i Nietzsches perspektivisme. Sett i sin helhet baserer perspektivismen seg på samme prinsippet som de ulike stilarter man finner i malerkunsten. Hver og en av dem har spesialisert seg på å formidle avgrensede aspekter ved verden. Hver stilart er en utdypning eller en spesialisering hvor man simplifiserer verden ved å underlegge seg en spesiell stil fordi man med dette også utelukker alle andre måter å tolke verden på. Hver stil blir en smal linse rettet mot verden. Dette er det ikke bare aksept for i kunsten, men det er forventet. Det er ansett som et alvorlig brudd med konvensjonene å blande sammen stilarter. Det er dermed også en grunnleggende aksept, både blant kunstnere og alle andre, at kunstens stilarter er sterkt divergerende måter å tolke verden på. På dette grunnlaget blir det dermed latterlig å sammenstille malerier fra forskjellige stilarter for å finne ut hvilket av dem som best representerer sannheten eller virkeligheten. De representerer ikke sannheten hver for seg, bare interpretasjoner av den. Impresjonismen avdekker sider ved objektet som kubismen ikke makter, mens analytisk kubisme avdekker sider ved objektet ingen realistisk maler kunne gjort. Slik er det også med perspektivismen. Hvert perspektiv er en «stil» eller en tolkningspraksis.

Poenget med denne omveien er å klargjøre at ved å skape sannheten oppdager vi den også. Hver ny malerstil tolker, (gjen)skaper og avdekker helt nye sider ved den. Hver og en av disse stilartene er ikke bare en tolkningstradisjon, men også en skapertradisjon: De

representerer ikke bare verden på en ny måte, men de skaper samtidig nye aspekter ved den: «[t]hey create new aspects of reality to which we can, for the first time, be true» (Nehamas 1985: 59). Kunstens evne til både å skape og «oppdage», mener Nietzsche, kan overføres til all menneskelig virksomhet. Våre vitenskapelige så vel som våre moralske interpretasjoner av verden er en måte å både skape og avdekke aspekter ved verden på. Metoden både skaper og avdekker på samme tid:

He believes, based again on the generalization from the arts, that great movements in science as well as in morality produce something new to be described or evaluated in the very process of devising new methods and evaluations (Nehamas 1985: 59).

Den simplifisering som følger av hvert nytt perspektiv, avdekker og skaper med andre ord nye sannheter. Hver stilart blir dermed i seg selv en form for aletheia. Her er det usannheten kommer inn i bildet. For å perfektionere og videreutvikle dette nye perspektivet - denne nye leken - må alle andre fortrenses. Det nye perspektivet som er i ferd med å utvikles av den frie ånd må fornekte den perspektivismen det er en del av. Bare slik, ved å omgi seg med en selvpålagt ignoranse som ekskluderer alle andre perspektiver, kan dette perspektivet gjøre krav på Sannheten (Nehamas 1985: 57). Viljen til sannhet er med andre ord en vilje til selvbedrag; til usannhet og ignoranse. Bare ved å la seg omslutte av en «dome of ignorance» (Nehamas 1985: 69) kan sannheten få vokse uforstyrret.

Men viljen til sannhet kan ikke bare slå ut i en ren vilje til ignoranse som fortrenser alt annet. Den må også motiveres av noe. Det er her viljen til makt kommer inn. Ethvert synspunkt er selektivt. Det vil si at det i sin vurdering av verden ikke kan ta alle hensyn eller innta alle posisjoner. Det er umulig. Det er som å male et bilde som skulle inkludere alle stilarter. Resultatet ville vært både umulig og monstrøst: «[a] true chimera, both impossible and monstrous» (Nehamas 1985: 51). Så ethvert postulat må ha sitt idiosynkratiske utgangspunkt. Om det vil det eller ikke, er synspunktet et høyst selektivt synspunkt og alle krav på objektivitet må forkastes. Det finnes rett og slett ingen mulighet for å undersøke verden med en «interesseløs objektivitet». Ethvert postulat, enhver tentativ dogmatisme, baserer seg på ens eget høyst subjektive utgangspunkt, hvilket betyr at dette utgangspunktet vil være farget av subjektets verdier, interesser, mål og samlede driftskomposisjon: kort sagt, av vedkommendes vilje til makt. Den sannheten som utvikles i lys av dette, vil dermed være den sannheten som passer best for den det gjelder i den perioden og under de forholdene det gjelder; med andre ord vil det være en høyst partikulær og forgjengelig sannhet, både med hensyn til tid, rom og vedkommendes driftskomposisjon. Dette er Nietzsches frie ånder seg bevisst. De vet at i utformingen av ethvert perspektiv ligger det alt annet enn et

interesseløst og objektivt ønske om Sannheten. Når de så setter seg fore å finne sannheten, er det ikke en universell og evig sannhet de søker, men en sannhet som er tilpasset deres vilje til makt. Nehamas oppsummerer det hele slik:

The will to truth turns out to be an effort to establish a world in which one's best impulses and strongest needs can find expression, and in which perhaps, at least for a time, they can be satisfied. In other words, it turns out to be the will to power(...) (Nehamas 1985: 69).

Men sannheten er, som sitatet viser, bare midlertidig. Så snart den mister relevans eller «styrke», så snart den ikke lenger kan fylle det behovet maktviljen krever, vil en mistanke om dens gyldighet gjøre seg gjeldende. Dette ligger som en immanent trussel i enhver sannhet; en indre logikk vil med nødvendighet medføre at sannheten vender seg mot seg selv, som kristendommens oppriktighetsetos vendte seg mot seg selv og slo over i vitenskapelig oppriktighet. Tvil er tuen som velter lasset. Tvilen, eller mistenksomheten, vil på sikt devaluere perspektivets verdier. Det er derfor Nietzsche kan si: «Den som oppnår sitt ideal, kommer nettopp dermed utover det» (Nietzsche, 2009: 84). Å nå sitt mål er samtidig å transcendere det.

For Nietzsche er de frie ånder, overmenneskene, ikke bare mennesker som *makter å leve med* denne grunnleggende ustabile virkelighetsoppfatningen, men de finner både glede og styrke i tanken på at alt er i flux; at livet, selvet og sannheten er prosesser, noe som fører til uendelige mulighetshorisonter. Dersom det er noe alle de enestående fortolkningspraksisene viser oss - religioner, kulturelle praksiser, kunstneriske uttrykk, vitenskapelig tilnærmelser, enten disse er positivistiske eller alkymiske - så er det hvor grenseløst det menneskelige potensialet er. Å innse dette, ikke som en trussel eller et knugende ansvar, men som substratet for uendelige muligheter, er et av overmenneskets mest sentrale trekk; evnen til å danse ved avgrunnens rand.

Det egenansvaret dette krever, sier Nietzsche, er i ferd med å utslettes fullstendig av «de moderne idéer». Kirkens nivelleringsprosess i form av slavemoralen som i tusener av år har holdt all storhet, egenvilje og nobilitet som syndig og amoralsk, videreføres, om mulig, med enda større aggressivitet av de moderne, demokratiske idéer om egalitet og like rettigheter. På sikt vil denne egaliseringsprosessen forvise all storhet. Nietzsches futuristiske mareritt, dersom hans mest dystopiske spådommer skulle inntreffe, viser en så gjennomdemokratisert folkemasse at ingen lenger har hverken evne eller trang til å skille seg ut. Alle former for annerledeshet er blitt skilt ut, på både vondt og godt. Menneskeheten er blitt en homogen og mer eller mindre komatøs kjøttmasse, ikke helt ulikt det vi møter i Huxleys *Vidunderlige nye verden*. I *Slik talte Zarathustra* forkynner Zarathustra «det siste

menneske»: «Én hjord og ingen hyrde! Alle vil det samme, alle er like. Den som tenker eller føler seg annerledes enn andre, går frivillig i galehus» (Nietzsche 2008: 14). Selv de gale er fornuftige kan det virke som. I alle fall fornuftige nok til å innse sin egen galskap, eller annerledeshet, og dermed frivillig trekke seg bort fra samfunnet. En av «Det siste mennesket»s største bragder i egne øyne er at det har avskaffet lidelsen. For Nietzsche er det ensbetydende med å avskaffe den evnen som gjør at storhet kan oppstå. Lidelsen er en forutsetning for storhet og danner, ifølge Nietzsche, selve substratet for grekernes heroiske og storslåtte kunst, noe vi skal se nærmere på i neste kapittel.

For Nietzsche utgjorde «Det siste mennesket» en reell trussel. Han leste den vestlige historie som en forfallshistorie som syntes å akselerere med de moderne, demokratiske idéer. Det er i tråd med dette vi må forstå Nietzsches energiske forkynnelse av overmennesket. For Nietzsche er det rett og slett hele menneskehetens unike evne til storhet - og frihet - som står på spill. Dermed blir overmennesket ikke bare kulminasjon av en maktfilosofi, en form for avansert machiavellisme, om man vil, men noe som angår hele menneskeheten.

Metafysikkens supernova(?)

Nietzsches tanker om den vestlige dualismen er, som vi har sett, komplekse. På den ene siden utfordrer han den vestlige metafysikkens tradisjoner rundt verden som skinn og verden i seg selv ved å plassere tradisjonelt sett dikotomiske begreper som løgn/sannhet og moral/amoral langs en og samme monistiske linje hvor det da blir snakk om graderinger heller enn absolutte og motstående demarkasjonspunkter. En annen måte å forstå denne «monismen» på kan være å sammenstille de motstridende begrepene i en hendiady; altså å forstå to diametrale begrep som motstående uttrykk for ett og samme fenomen eller begrep som i seg selv er uten benevnelse, som for eksempel den helhetlige forståelsen av lys/mørke eller totalitet/intet.

På den andre siden synes Nietzsche å tenke i forlengelsen av denne dualismen all den tid han opprettholder et skille mellom det meningsløse og det meningsfulle, det verdiløse og det verdifulle. Naturen står uten mening og verdi, og det er en menneskelig egenskap å projisere både mening, verdi og skjønnhet inn i naturen. I tillegg forneker Nietzsche aldri muligheten av at verden i seg selv faktisk *kan* destilleres ned til en endelig og absolutt sannhet. Problemet er bare at vi som mennesker ikke har tilgang til denne sannheten; vi mangler rett og slett et «sannhetsorgan» som kunne bekrefte dette: «We simply lack any organ for knowledge, for «truth»» (Nietzsche 1974: 300). Siden vi mangler dette «sannhetsorganet» som kunne satt oss i direkte forbindelse med verden i seg selv eller

Sannheten, blir det for Nietzsche både uinteressant og *illegitimt* å påberope seg absoluttiske dommer om verdens beskaffenhet. I beste fall kan slike dommer fungere som tentative perspektiver som, dersom de er gode nok, kan hjelpe til med å utvide vår menneskelige horisont ved å utgjøre en ekstra linse i «livets perspektivoptikk» (Nietzsche 2009: 23).

I Nietzsches perspektivisme finnes det tilsynelatende ikke rom for transcendent og absolutte dommer. Dermed finnes det heller ikke rom for verdisystemer som kan forankres i den samme universelle og evige dommen eller Sannheten. Religiøs transcendens er både løgnaktig og nihilistisk all den tid dens verdisystem forankres i en transcendent guddommelighet. Løgnaktig fordi den tar en forgrunnstro, en tentativ sannhet, et postulat, og holder dette for å være en evig sannhet. Nihilistisk både fordi denne troens verdisystem forneker livet i sitt fokus på det hinsidige, og fordi kristendommens indre logikk devaluerer seg selv. Vitenskapen er like løgnaktig og nihilistisk siden denne ikke vedkjenner seg sin immanente verdiløshet hvor viten i seg selv er eneste dyd, en atomiserende og nyttemaksimerende viten som, i ytterste konsekvens, devaluerer hele den menneskelig erfaring og gjør den meningsløs, noe Nietzsche påpeker ettertrykkelig i fragment 373 i *The Gay Science*. Her gjør han oss oppmerksom på at vitenskapens interpretasjonspraksis ikke er tilstrekkelig utover sitt begrensede mandat som positivistisk erkjennelsesstrategi. Hva kan for eksempel vitenskapen, med sine kalkulasjoner, formler og fremmedgjørende og atomiserende rigiditet fortelle oss om en musikalsk erfaring? «Nothing, really nothing of what is «music» in it!» (Nietzsche 1974: 336). Begge disse perspektivene er selvsagt like løgnaktige i sin dogmatisme siden denne, med ugyldig autoritet, fortrenger alle andre perspektiver. Deres sannheter, sier Nietzsche, er i siste instans kun interpretasjoner og kan dermed ikke kreve monopol på hverken epistemologiske, moralske eller verdimeslige sannheter. Her står vi overfor et dypt paradoks i Nietzsches filosofi: Dersom det er så viktig for Nietzsche å demaskere alle verdisystemer som basert på ugyldige krav om universalitet, hvordan kan det da ha seg at Nietzsche selv kan gjøre dette? For er ikke hans prinsipp om vilje til makt nettopp et slikt krav på universalitet?

I første instans ser vi at den perspektivismen som følger i kjølvannet av dette maktviljeprinsippet holder stand mot innvendingen. Perspektivismen kan, i kraft av sin relativistiske virkelighetsoppfatning, absorbere alle andre perspektiver. Det finnes i realiteten ingen reell utfordrer til relativismen da denne alltid kan nikke halvt anerkjennende til enhver påstand. Det hviler nesten noe patriarkalsk over denne holdningen, en overbærenhet som på sett og vis tillater alle å mene sin lille sannhet fordi dette er med på å utvide «livets perspektivoptikk».

Dette er også noe av kjernen i Heideggers kritikk av Nietzsche. I likhet med Nietzsche, leser også Heidegger den vestlige historie som en forfallshistorie, og han overfører stafett-pinnen etter Nietzsche når det gjelder å kritisere vestens metafysiske filosofitradisjon.

Men heller enn å kritisere den vestlige metafysikken for å være nihilistisk slik Nietzsche gjør, kritiserer han den for representere det han kaller en «værens-glemsel». Metafysikkens historie har løpt side om side med forestillingen om kunnskap som makt. Derfor har filosofene glemt «væren som væren» til fordel for det mer plastiske «det værende» eller de manipulerbare ting. Ved kreativt å manipulere dette plastiske «det værende» har filosofene kunnet utøve sin «vilje til makt» ved stadig å redefinere dette. Nietzsche, mener Heidegger, skjærer hull på denne byllen, men ikke uten selv å bli infisert av den maktviljen som ligger immanent i den: «Nietzsches bekjennelser til «maktfilosofien» er ikke annet enn en uttrykkeligjøring av filosofiens skjulte hensikter fra starten av» (Berg Eriksen 1989: 84). Kritikken Heidegger retter mot Nietzsche, baserer seg på at Nietzsche, i sin kritikk av den vestlige metafysikken, selv blir metafysisk. Hans vilje til makt blir et metafysisk prinsipp som på sett og vis trumfer alle andre metafysiske prinsipper siden den maktviljen Nietzsche mener ligger til grunn for alle filosofiske systemer, også ligger til grunn for hans egen filosofi. Dermed bryter ikke Nietzsche med metafysikken slik han selv påstår, ifølge Heidegger, men han fullbyrder bare dens potensiale. Nietzsche representerer, ifølge Heidegger, kulminasjonen av metafysikken; som en supernova representerer han dens høydepunkt - og dens død.

Kunst

At verden er et kaotisk og meningsløst sted, er Nietzsches filosofiske utgangspunkt helt fra *Tragediens fødsel* av og slutter aldri å være hans dypeste motivasjon og bekymring. Verden er i seg selv et meningsløst sted - nihilistisk i ontologisk forstand - og alle forsøk på å rasjonalisere og projisere *universell mening* inn i dette kaoset er eskapisme og bortforklaringer og en form for epistemologisk nihilisme. Nietzsches filosofiske utgangspunkt er et nihilistisk dilemma hvor den tradisjonelle metafysikkens universalitet - Gud, Viljen e.l. - er en form for livsfornektende nihilisme som tilsynelatende bare kan erstattes av en annen form for nihilisme, nemlig total meningsløshet. Med Walter Kaufmanns ord:

«To escape nihilism - which seems involved both in asserting the existence of God and thus robbing *this* world of ultimate significance, and also in denying God and thus robbing *everything* of meaning and value - that is Nietzsche's greatest and most persistent problem» (Kaufmann 2013: 101).

Som vi har sett prøver Nietzsche å løse dette problemet ved å slå en erkjennelsens bro over avgrunnen mellom det antropomorfe og det meningsløse; bare ved å erkjenne den

osmotiske prosessen som finner sted i møtet mellom bevissthet og det ikke-bevisste, en osmotisk prosess som har pågått så lenge mennesket har vært i stand til å tolke verden, kan vi løsrive oss fra både naturens og dogmatikkens vold. Denne osmotiske prosessen er den menneskelige evnen til interpretasjon; til å tolke, deschiffre og projisere mening, verdier og skjønnhet inn i verden som i seg selv mangler alt annet dette. Men graden av intellektuell integritet overfor denne oppgaven varierer sterkt fra kultur til kultur. Dette er en av grunnene til at Nietzsche er så interessert i kulturens samlede uttrykk. Den er ikke bare det høyeste menneskelige uttrykk; altså den grunnleggende motivasjonen for alt vi gjør og dermed også selve kulminasjonen av all menneskelig aktivitet, den er også lakmustesten for hvordan vi - eller kulturen - takler den erkjennelsen som alltid truer rasjonaliseringens manglende intellektuelle integritet, nemlig verdens meningsløshet og lidelse; kort sagt kulturens forhold til *weltschmerz*. For Nietzsche er ikke kunsten bare forbilledlig i sin perspektivistiske fortolkningspraksis hvor den er åpen om sitt høyst idiosynkratiske og selektive forhold til verden og sannhet, den er også forbilledlig i sin *estetisering av verden*.

Et av de mest sentrale aspektene ved *Tragediens fødsel* er nettopp grekernes evne til å estetisere og lage kunst av sin lidelsesfulle tilværelse. Ikke bare maktet de å sublimere verdenssmerten i form av heroisk kunst, men også verdens grunnleggende og kaotiske meningsløshet maktet de å integrere i sitt kunstneriske uttrykk. I *Tragediens fødsel* introduserer Nietzsche oss for de to velkjente begrepene om det dionysiske og det apollinske, to begreper som på mange måter danner grunnlaget for en dialektisk kunstmetafysikk som finner sin syntese og sitt høyeste uttrykk i den greske tragedien. For Nietzsche, som anser den greske tragedien som det kunstneriske høydepunktet i menneskehetens historie, henger altså grekernes kunstneriske storhet sammen med deres evne til å møte livets brutale realitet. Deres heroiske kunstverden fungerte som et slags eksistensielt palliativ på to helt sentrale måter.

På den ene siden var den heroiske estetiseringen av de menneskelige erfaringer en måte å forskjønne livet på, en måte å forhøye den menneskelige lidelsen på, og dermed også å gjøre den mer utholdelig. Kontrastert mot den menneskelige forgjengelighet og lidelse, skapte grekerne den olympiske sfære hvor skjønnhet og udødelighet er en permanent tilstand. Det er dette som forklarer gudenes amoralske adferd; deres småligheter som utroskap, hevnløst, skadefryd og tøylesløse begjær er resultater av deres udødelighet. Nettopp fordi gudene var udødelige kunne de ødsle på den måten de gjorde. For menneskeheten, hvis liv var en lidelse kun avløst av døden, ble gudenes amoralske utsvevelser satt som grell kontrast til menneskenes heroiske kamp for å overleve. Grekerne visste å gjøre stor kunst av lidelsen for bare slik kunne de holde ut i en uutholdelig verden. Ved å estetisere sin egen lidelse, gjorde de den ikke bare utholdelig, men de søkte i tillegg å rettferdiggjøre den. Når Nietzsche sier at «[b]are som estetisk fenomen er tilværelsen og

verden rettferdiggjort (...)» (Nietzsche 1993: 55), er det nettopp grekernes evne til å gjøre livskunst av verdenssmerten han tenker på. Grekernes heroiske kunst, både i form av tragedien, men også i form av det mer apollinske eposet, er en form for teodicé hvor gudenes permanente tilstand av udødelighet og skjønnhet virker moralsk korrupperende, mens den rastløse og uforutsigbare menneskelige tilværelsens cocktail av lidelse og forfall krever en heroisk livsvilje for ikke å bukke under. Det oppstår med andre ord en teodicé som kontrasterer to grunnleggende og motstående prinsipper: Den moralsk korrupperende tilstanden av olympisk stasis, en stasis som gudene selv med sine utsvevelser forsøker å bryte ut av, og den moralsk oppbyggende tilstanden av flux som menneskene befinner seg i, en tilstand av notorisk bevegelse som bare den sterkeste og mest fleksible livsviljen utholder. Kunsten blir en del av den strategien livsviljen tilegner seg for å holde ut i en antagonistisk verden: «Livet redder han seg gjennom kunsten» (Nietzsche 1993: 62).

På den andre siden virket kunsten, i alle fall den greske tragedien, som en metafysisk trøst. I tillegg til å estetisere, forskjønne og heroisere tilværelsens lidelse i form av en olympisk teodicé, virket den greske tragedie, og mer spesifikt tragediens kor, som et midlertidig opphør i denne tilværelsen av individualisert lidelse. Her nærmer vi oss et helt sentralt aspekt ved Nietzsche tidlige kunstmetafysikk. Som tilhenger av Schopenhauer viser Nietzsche seg tydelig influert av denne filosofens pessimistiske viljebegrep. Ifølge Schopenhauer var Viljen tilværelsens dypeste grunn, dens prima causa og alle tings opphav og alle de samme tingenes endelige mål. Viljen er i seg selv, paradoksalt nok, viljeløs; den er en bevisstløs og retningsløs ontologisk drivkraft. Helt til den når individuasjonen. Da slår Viljen - som metafysisk kraft - over i den mer trivielle viljen slik vi kjenner den. For Schopenhauer er viljen, slik den manifesterer seg i subjektet, grunnen til all lidelse. Å ville er å lide fordi viljen sjelden får det som den vil. Schopenhauers løsning, i all enkelhet, er askesen; tilbaketrekning fra verden for slik å slippe unna alle fristelsene som vekker viljen. Noen få unntak holder likevel Schopenhauer fram: Kunsten, og særlig musikken, kan virke formildende på livsviljen ved gi en midlertidig forløsning fra smerten. På dette punktet skiller derimot Nietzsche seg radikalt fra sin forgjenger. Å trekke seg tilbake i en isolerende negasjon av verden er en pessimistisk livsfornektelse. Nietzsche avviser Schopenhauers asketiske livsanskuelse og mener den formen for askese Schopenhauer her framviser, er en patologisk form for nihilisme som, etterhvert som filosofien hans utvikler seg, fører til et fullstendig brudd med både Schopenhauer og Wagner. Begge, mener den senere Nietzsche, representerer en form for nihilistisk kunstreligion som har trukket seg tilbake fra både livet og verden. Som kontrast viser Nietzsche til grekernes livsbejaende evne til å hylle livet til tross for dets grusomheter.

Det er i forlengelsen av denne evnen til å ta tyren ved hornene, til heroisk å gå eksistensens grusomheter i møte, at Nietzsche tolker det dionysiske koret i tragedien.

Musikken er, både for den unge Nietzsche og Schopenhauer, i en essensialistisk forbindelse med det metafysiske. For Schopenhauer var musikken Viljens reneste uttrykk. For Nietzsche er musikken den mest dionysiske av alle kunstarter og dermed i stand til å sette oss i forbindelse med nettopp den dionysiske avgrunn. Dette er i seg selv en skrekkelig evne all den tid det dionysiske i sin reneste form er et eksistensielt kaos; undergang og gjenfødelse på en gang: et eksistensielt delirium! Men selv dette avgrunnsdype deliriet avstod ikke grekerne for. Snarere tvert imot. Når tilskueren hørte koret synge, fortrengete musikken individets følelse av isolasjon og lidelse som følge av *Principium Individuationis*, og genererte en følelse som fikk «hele kløften mellom menneske og menneske (...)» (Nietzsche 1993: 62) til å vike til fordel for en følelse av «overveldende fellesskap, som fører like inn i naturens hjerte» (ibid). Musikkens evne til å sette grekeren i forbindelse med det dionysiske ga også denne en unik innsikt i eksistensens dypeste beveggrunner og han kunne, for en liten stund, føle seg ett med hele verdenshistoriens og naturens gang. Dypest sett er dette en livsbejaende bekreftelse av livets evige vilje og selvoppholdelsesdrift og den «metafysisk trøsten» ligger i erkjennelsen av å være en del av dette storslåtte livshjulet.

* * *

Nietzsche forlater senere denne metafysiske og sterkt dualistiske forståelsen av både verden og kunsten. Men kunstens mangefasetterte rolle som forbilledlig, forskjønnende og livsbejaende fortolkningspraksis består. I det hele tatt blir kunsten stående som et av Nietzsches mest sentrale anliggende gjennom hele hans virksomhet. Med unntak av en kort mellomperiode, straks etter bruddet med Schopenhauer og Wagner, har kunsten en permanent konstruktiv rolle både som eksistensielt palliativ og, motsetningsvis, som maktviljens proaktive værensstrategi. I tillegg til å være forbilledlig både i sin perspektivistiske verdensforståelse og sin fortolkende og skapende rolle overfor verden, er kunsten også forbilledlig når det gjelder evnen til å tilegne seg den store stil. Ethvert paradigme eller totaliserende perspektiv har utviklet seg over lang tid. Det tok kristendommen århundrer å finne sin form på samme måte som det tok vitenskapen århundrer å bryte ut av kristendommen igjen. I utformingen av disse totaliserende perspektivene ligger det et voldsomt forarbeide i form av streng tilegnelse av koherente regler, normer og formler. Dette er helt nødvendig for å kunne tilegne seg all den kunnskap og teknikk som kreves for å kunne håndtere materien på en «friest» mulig måte. I lys av subjektivismen vil dette si at subjektet må internalisere til minste detalj alle de relasjonelle forbindelsene denne har til det aktuelle objektet for å kunne omgås dette så ubesværlig som mulig. Sagt med andre og mindre abstrakte ord betyr dette at subjektet må lære seg å handle i samsvar med omgivelsene; jo bedre subjektet behersker omgivelsene, jo friere er

dette overfor de samme omgivelsene. Frihet er dermed koblet direkte opp mot maktviljen. Men denne er igjen avhengig av subjektets evne til å underlegge seg en streng og opptuktende selvdisciplin. I dette ligger det åpenbart et asketisk aspekt, men her snakker Nietzsche om en asketisme med positivt fortegn. Nietzsches forståelse av askesen er mangefasettert og kan ofte virke selvmotsigende, men, som Henry Staten påpeker i *Nietzsches's Voice*, lar Nietzsches selvmotsigende utlegninger av samme fenomen seg forklare ved en nærlesning av utlegningens psykologiske kontekst (Staten 1990: 9). Staten innfører et skille mellom Nietzsches *idemessige* og *emosjonelle* utlegning av fenomenet og viser til hvordan for eksempel askesen, forstått som subjektets krig med seg selv, kan hos en nobel karakter framstå som en kunst i selvdisciplin, mens den samme krigen mot seg selv i religiøs kontekst blir avvist som patologisk nihilisme (Staten 1990: 20). Det er altså konteksten som avgjør om askesen er konstruktiv eller destruktiv. Et eksempel på destruktiv religiøs askese finner vi i *The Gay Science*. Her omtales askesen - sammen med martyrdom - som den ene av kristendommens to aksepterte former for selvmord (Nietzsche 1974: 185). I sammenheng med evnen til å tilegne seg en stil eller en streng og koherent forståelse av verden, bærer askesen et positivt fortegn samt likhetstrekk med den tidligere nevnte «dome of ingorance».

En analogi til kunsten kan virke oppklarende. For at en kunstner skal oppnå størst mulig grad av teknisk ferdighet i og forståelse av sin stil, må denne internalisere alle stilartens regler og former og øve på disse helt til de sitter med største naturlighet både hva angår teknikk og teori. Dette krever dedikasjon og selvdisciplin og ikke sjelden en stor grad av ensom fordykning. Kun ved å tre inn i denne askeselignende tilværelsen, kan stilen rendyrkes og, etter lang tids intense studier og fordypninger, kulminere i den uanstrengte beherskelsen av en spesifikk stil som gjør maleren i stand til å interpretere sine omgivelser med største autoritative naturlighet. Jo bedre kunstneren blir i forhold til stilens krav, formler og filosofi, jo friere kan han forholde seg til den. Han må internalisere alle stilens teknikker og innsikter til disse fyller han, til han nærmest *blir ett* med stilen og dermed også ett med sin fortolkningspraksis. Det er den kunstneren som behersker sin stil best som også kan forholde seg friest til fortolkningsprosessen, fra de tekniske detaljene som pennestrøk og fargebruk og helt opp til den filosofien som binder det hele sammen til et koherent uttrykk.

Nietzsche slutter aldri å se til kunsten og utvikler dermed en kompleks forståelse av kunstens mangefasetterte rolle som både forbilledlig og forskjønnende. Selv om han forlater den metafysiske forståelsen av kunst han forfektet i *Tragediens fødsel*, forlater han likevel ikke den motsetningen som danner det kunstmetafysiske grunnlaget hvor det dionysiske representerer det eksistensielle deliriet; avgrunnens meningsløshet, og det apollinske representerer livsviljens individuasjon. Dypest sett foreligger det her en dualisme hvor det

apollinske individuasjonsprinsippet utgjør fenomenenes skinnverden, mens det dionysiske representerer verden i seg selv. Motsetningen lever videre under nye navn hvor det dionysiske fases ut av «intet»; av en ontologisk nihilisme, mens det apollinske lever videre i mer eller mindre samme form, om enn i en antroposentrisk versjon hvor det formgivende prinsippet forankres i bevisstheten og blir menneskets antropomorfologiske evne til å skape mening, verdier og skjønnhet ut av en verden som er alt annet.

Nietzsches revurdering og videreutvikling av estetikken fra *Tragediens fødsel* fører til en forankring av estetikken i det verdslige, noe som også medfører en nedtoning av kunstens rolle som metafysisk gråteskulder. Siden estetikken ikke er den kunstreligionen Wagner og en dekadent kunstelite mot *fin de siècle* anså den for være, kan den heller ikke spille den selvtilstrekkelige og apoteotiske rollen den pretenderer å gjøre. Dersom kunsten er kulturens høyeste uttrykk og en form for kulminasjon av dennes estetiske verdensforståelse, kan man godt forstå at Nietzsche anså sin samtidskunst som nihilistisk. Den var på mange måter et elitistisk og dekadent prosjekt som tidvis drev med en spekulativ estetisering av sin egen utilstrekkelighet, sykелighet og isolasjon. Den hadde langt på vei trukket seg tilbake fra den aktive samfunnsdiskursen og dyrket kunsten som et slags selvtilstrekkelig estetisk system i form av en kunstreligion. Selv om Nietzsche applauderte det subjektive aspektet ved kunsten, var det likevel maktpåliggende for kunsten at den var en aktiv, livsbejaende og engasjerende kunst. Det var da heller ikke så merkelig at nettopp Goethe, som tilsynelatende gav seg i kast med alt hva livet måtte by ham av utfordringer, var Nietzsches store kunstneriske forbilde.

Men det er et annet vesentlig aspekt ved kunsten som gjør den så viktig for Nietzsche, og det er dens nevnte estetiserende og forskjønnende forhold til verden. I *Tragediens fødsel* påpekte en begeistret Nietzsche grekernes evne til å estetisere verden og dermed forskjønne og mildne dens dionysiske brutalitet. Selv om Nietzsche ikke lenger tror på sin ungdoms kunstmetafysikk, har kunsten fremdeles evnen til å formilde og forskjønne verdens brutalitet og dens grusomme uskyld slik den avdekkes for oss gjennom vitenskapens objektive ubarmhjertighet. Dersom vi hadde avskaffet hele den kunstneriske praksis til fordel for en gjennomrasjonalisert og scientistisk forståelse av verden ville mennesket bukket under for sitt eget ærlighetsethos. Verdens grusomme uskyld ville være mer enn vi hadde maktet å bære og den ville med sikkerhet ført til indre opprør, selvmord og undergang: «Honesty would lead to nausea and suicide» (Nietzsche 1974: 163).

Men heldigvis det finnes en motvekt mot vitenskapens nihilistiske ærlighet, nemlig kunstens vilje til konstruktive illusjoner: «We need all exuberant, floating, dancing, mocking, childish, and blissful art lest we lose the *freedom above things* that our ideal demands of us» (ibid: 164). Kunstens frie lek frigjør oss fra idealenes alvorstunge ånd og gjør tilværelsen

både lettere og friere. Dette er grunnen til at Nietzsche, i følgende nedtonede allusjon til *Tragediens fødsel*, kan si at kunsten ikke nødvendigvis *rettferdiggjør* tilværelsen, men at den i det minste letter dens byrde: «As an aesthetic phenomenon existence is still bearable for us (...)» (ibid: 163).

I den påfølgende delen om Sartre og *Kvalmen*, skal vi se nærmere på hvordan en slik utilslørt tilnærmelse overfor verdens skrekkelig uskyld kan fortone seg og medføre dype emosjonelle traumer, kvalme og suicidale tanker.

Jean-Paul Sartre

Sartres filosofi

Før vi ser grundigere på *Kvalmen*, hvor hovedfokuset vil ligge all den tid boken representerer den nihilistiske visjonen som er relevant for oppgaven, skal vi for ordens skyld løfte på noen av grunnsteinene i Sartres filosofi og slik plassere ham i det filosofiske landskapet.

Jean-Paul Sartre er mest kjent som en eksistensialistisk filosof hvis filosofi ofte forbindes med filosofiske onelinere som «eksistens før essens», «mennesket er en forgyeves pasjon» eller «mennesket er dømt til frihet». I tillegg til dette var Sartre også en ivrig skribent, en produktiv dramatiker og forfatter av flere romaner, samt novellesamlingen *Muren*. Sartre hadde satt seg som mål å skrive et skjønnlitterært verk for hvert filosofiske eller faglige verk han skrev, noe han dessverre ikke gjennomførte.

Selv om Sartre er mest kjent som en eksistensialistisk filosof, presiserer Dag Østerberg i boken *Jean-Paul Sartre* at Sartre først og fremst var en situasjonist (Østerberg 2005: 9), og dernest en filosof som jobbet i forlengelsen av foregående eksistensialister som Kirkegaard og Heidegger. Sartre var altså en eksistensialistisk situasjonist som i sin senere filosofi vektla nettopp situasjonen og faktisiteten som grunnlaget for den menneskelige frihet ettersom denne friheten manifesterer seg gjennom handlingen og prosjektet; kun ved aktivt å benytte seg av situasjonen og de gitte omstendighetene - faktisiteten - kan mennesket realisere sitt transcenderende prosjekt. Det er dette prosjektet, hva det enn måtte være, som danner beveggrunnen for våre handlinger og som får oss til å transcendere vår egen situasjon. For bedre å forstå hvordan prosjektet og faktisiteten henger sammen med friheten kan vi gjøre bruk av en analogi vi finner allerede hos Kant, og som Sartre også bruker. Å forstå situasjonen eller faktisiteten som substratet for vår handlende frihet kan vi sammenligne med fuglens flukt: Heller enn å anse luftmotstanden som hemmende for flukten må vi forstå den samme luftmotstanden med motsatt fortegn, nemlig som den motstanden som holder fuglen på vingene i det hele tatt.

Det er altså gjennom en viss motstand at friheten realiseres. Hvilket igjen betyr at det kun er gjennom handling at friheten utøves og at mennesket kan realisere seg selv. For den sene Sartre er handlingen selve navet i hans filosofi, og han går så langt som å si at våre tanker er mer eller mindre meningsløse; hva vi ønsker, tenker eller planlegger å gjøre har ingen betydning; det er ikke gjennom våre urealiserte ønsker eller tanker vi former oss selv eller verden, men gjennom vår handling. Dette gjelder like mye på det personlige plan som

på det politiske eller sosiale. Selv om dette kan høres litt strengt ut, er det like fullt nettopp gjennom handling at mennesket ytrer sin frihet - samt viser seg *som* frihet. Det er først gjennom handlingen vi manifesterer våre valg og dermed også viser at vi kan overvinne deterministiske føringer. Ethvert valg vil i større eller mindre grad være en konfrontasjon med nevnte føringer og dermed også en mulighet til å overvinne disse.

For Sartre finnes det ingen «myk determinisme», det finnes enten full frihet eller ingen frihet i det hele tatt. Det er denne fulle friheten vi utøver ved hvert valg vi tar. Selv om det alltid vil ligge til grunn føringer for mitt valg - arv og miljø - kan jeg alltid velge på tvers av disse. Føringerne som ligger i arv og miljø blir bare en del av situasjonen, ekstra faktorer i den faktisiteten, jeg er omsluttet av. Dermed blir de strukturelle føringerne som den harde determinismen mener gjør oss ufri, det motsatte hos Sartre; de blir faktisiteten vi gjennom handling kan bekrefte vår frihet i; de blir luften under vingene.

Friheten danner i det hele tatt kjernen i Sartres filosofi. For Sartre kommer friheten til uttrykk i mange former. Som nevnt overfor manifesterer den seg gjennom *våre valg* all den tid det å være et bevisst vesen er å være et velgende vesen. Dermed er veien kort til å forstå at friheten også manifesterer seg som dette vesenet *i seg selv*; for Sartre er mennesket i utgangspunktet frihet, det er fritt *a priori*. Han definerer mennesket som frihet, en frihet som manifesterer seg gjennom negasjonen. Derav tittelen på hans hovedverk: *Être et néant; Væren og intet*. Det er her snakk om to værensformer, nemlig den positive væren-i-seg og den negative eller negerende væren-for-seg. Her er det fort gjort å kategorisere det ene som den menneskelige bevissthet og den andre som verden i seg selv. I sin bredeste forstand er dette også riktig, men i utgangspunktet er dette et skille mellom bevisstheten og det som fremtrer for bevisstheten. Dikotomien er en epistemologisk motsetning hvor Sartre danner et skille mellom bevisstheten og fenomenene slik de fremtrer for oss; det er med andre ord et fenomenologisk anliggende og de to motsetningene - væren og intet; væren-i-seg og væren-for-seg - er en idealistisk motsetning, altså en motsetning som foreligger i bevisstheten. Grunnspørsmålet Sartre har stilt seg, er det samme spørsmålet som filosofer har stilt seg til alle tider, og som kan destilleres ned til det filosofiske problemet kjent som solipsisme: Hvordan kan man vite med sikkerhet at det faktisk er noe der «ute» og at verden ikke bare er mitt fantasiprodukt?

For å finne svaret på dette plukker Sartre opp tråden etter Husserl og videreutvikler hans fenomenologi. Sentralt i fenomenologien står tanken om *intensjonalitet*, det vil si at bevissthet alltid er bevissthet om noe. Ad intrikate omveier mener Sartre å kunne fastslå et skille mellom bevisstheten og fenomenene, og dermed også mellom bevisstheten og verden. Med andre ord mener Sartre å kunne avkrefte enhver fare for solipsisme. Hvorfor nevner jeg dette? Fordi ifølge Sartre har intensjonalitet noen helt bestemte egenskaper, deriblant den

paradoksale evnen til både å være det den ikke er og, samtidig, ikke være det den er. Bevisstheten har en evne til å distansere seg fra det objektet den er seg bevisst. Dette er ikke bare en evne blant flere, men den viktigste evnen. Det er denne evnen som sørger for at bevisstheten opprettholder sin unike status som fri. Dersom bevisstheten derimot hadde vært det den var seg bevisst, ville den ikke lenger kunne være bevisst all den tid den ville bli det den var seg bevisst; bevisstheten om steinen ville blitt steinen. Og dermed blitt bevisstløs. Så ved både å bekrefte væren-i-seg og samtidig negere den samme væren-i-seg ved ikke å være den, kan bevisstheten og væren-for-seg opprettholde sin frihet. Det er med andre ord snakk om frihet gjennom negasjon. Det er denne dobbeltheten ved bevissthetens intensjonalitet som gjør at den alltid er noe utover seg selv, og som gjør at Sartre, paradoksalt nok, kan si at bevisstheten er «det den ikke er, og er ikke det den er» (ibid. 22).

Dessverre for bevisstheten har den visse problemer med å takle denne negasjonens følger. Friheten som følger i kjølvannet av negasjonen, fører til at bevisstheten, og med det mennesket, alltid vil være offer for en selvdifferensialitet som gjør at vi aldri vil kunne oppnå den samme fullkomne selvidentitet som væren-i-seg har. Det er, ifølge Sartre, et av menneskets største lodd å bære at vi aldri kan oppnå denne selvidentiske tilstanden vi mener å gjenkjenne i tingene eller væren-i-seg. Bevisstheten er unik i sin status som et forhold til sitt eget forhold, for å parafrasere Kierkegaard. Den unnvikende meningskjernen i denne påstanden er paradoksalt nok uhyggelig presis; bevissthetens forhold til seg selv er et unnvikende forhold hvor bevisstheten aldri får riktig tak på seg selv. Dette medfører en kontinuerlig epistemologisk og ontologisk murring; epistemologisk fordi vi aldri blir riktig kloke på oss selv og vår bevissthet og ontologisk fordi vår bevisst om væren-i-seg, altså steinen, aldri kan bli absolutt; det vil alltid hefte noe uutgrunnelig ved steinen nettopp fordi vi aldri vil kunne oppnå dens (selv)identitet.

Akkurat hvor sterk denne trangen til selvidentitet kan være i oss mennesker finner vi eksemplifisert i deler av Tor Ulvens natur- og tingpoesi. Ulvens nærgående og intense poesi kan tidvis virke som et forsøk på å bryte ned skillet mellom blikket og gjenstanden; subjektet og objektet; bevisstheten og det bevisstheten retter seg mot, som når han med en særlig nærgående poetisk oppmerksomhet undersøker hvordan det er å være "stein i steinen" og "vann i vannet".

Ifølge Sartre er det ubehaget ved vår egen eksistens, vår bevissthets unnvikende karakter, som fører til en higen etter den paradoksale væren-i-seg-for-seg. Dette er ikke bevissthetens forsøk på å oppnå en slags bevisstløs syntese med væren-i-seg, men et forsøk fra bevisstheten side på å oppnå steinens selvtilstrekkelighet og selvidentitet, men uten å miste sin egen bevissthet. Det er «bevissthetens almene og umulige prosjekt å bli «Gud»» (ibid. 33). «Gud» er nettopp denne paradoksale og umulige væren-i-seg-for-seg; en

bevisst og fullt ut selvidentisk væren. Som nevnt overfor er det, ifølge Sartre, en selvmotsigelse å kunne være både selvidentisk og bevisst; å være både den selvtilstrekkelige og i-seg-selv-hvilende steinen og (selv)bevisst. Sagt på en annen måte: Det er umulig både å være absolutt ufri og samtidig absolutt fri. For selv om bevisstheten må dra på det loddet det er å befinne seg i en permanent tilstand av selvdifferens, har den friheten på sin side. Steinen derimot, er ufri, den er for all tid prisgitt omgivelsene i alt som skjer med den og ute av stand til å delta aktivt i sin skjebne, ute av stand til å utforme sitt prosjekt. Men hvorfor skulle vi ønske å oppnå steinens ufrie og statiske tilstand? Hvordan kan det ha seg at vi går rundt med et hemmelig ønske om å unnsnippe vår egen frihet? Fordi frihetens pris er intet mindre enn eksistensiell angst. Dersom vi er absolutt frie - noe Sartre har som utgangspunkt, ikke minst fordi såkalt myk determinisme er en illusjon; enten er man fri eller så er man ikke fri; man kan ikke være «litt fri» - er vi oss også bevisst den kontingens som preger verden og vår tilværelse. Verden er et sted «ute av kontroll» hvor hva som helst kan skje fordi ingen eller intet sitter med styringen; det finnes ingen immanent mening eller *prima causa* for eksistensens bevegelser. Her drar vi straks kjensel på Nietzsches forrykte taler på torget; Gud er død, vi har drept ham og svever nå retningsløst rundt i en kosmisk ensomhet. Parallellen er ikke bare overfladisk.

I *Eksistensialisme er humanisme* (1946) påpeker Sartre at eksistensialismen er ateistisk av nødvendighet; hvordan kan mennesket ellers forholde seg fritt til sin egen eksistens? Dersom Gud eksisterer og vi er skapt i hans bilde, betyr det at det foreligger en essensialistisk menneskenatur. Hva mer er, dersom Gud eksisterer, eksisterer det også en plan og dermed også et forutbestemt handlingsmønster. I begge tilfeller er vi ufrie, determinerte. For Sartre blir det et viktig poeng at ateismen ikke uttømmer seg ved å proklamere «Guds død», men at dette bare er startskuddet for en ny virkelighetsforståelse hvor den menneskelige frihet står i sentrum. Men, og her er en annen interessant parallell til Nietzsche, denne friheten er en enorm psykisk belastning for mennesket. Nietzsche knyttet denne belastningen opp mot en viss form for galskap, et slags ontologisk anarki eller eksistensielt delirium hvor alt kan skje siden verden er «ute av kontroll». Sartre gjør oss oppmerksom på den samme problematikken, men heller enn å gi denne eksistensielle erfaringen en valør av galskap, henviser Sartre oss til en annen patologisk tilstand, nemlig angsten. Påkjenningen av verdens kontingens, vår frihet og dermed også vårt selvansvar, fører til en eksistensiell angst hvis byrde er så stor at de fleste av oss velger å flykte fra denne friheten og dette ansvaret gjennom vond tro og inautentisitet.

Å leve i vond tro er å leve i selvbedrag. Det er en måte å unnsnippe både friheten og ansvaret på ved å holde fast på konstruerte universaliteter som Gud, en bestemt moral, tradisjoner, deterministiske forklaringer osv, osv. Felles for alle disse perspektivene er at de i

mer eller mindre grad trøster oss med en deterministisk verdensforståelse som fritar oss både for ansvaret og friheten. «Frihet innebærer angst og ansvar. Vond tro befri oss fra begge» (Østerberg 2005: 31).

Dermed kan det virke som om Sartre gir oss valget mellom to mer eller mindre patologiske tilstander; angsten eller selvbedraget.

Kvalmen; eksistensialisme eller nihilisme?

Sartres filosofi er omfattende, intrikat og den er et sammenhengende filosofisk system; hvor man enn velger å stupe ned i Sartres filosofi, vil man fort begynne å støte på hans kjente begreper som væren-i-seg, væren-for-seg, autentisitet, frihet, angst, kontingens og faktisitet. De henger alle sammen med hverandre. Mange av disse begrepene og deres innbyrdes forhold til hverandre utvikler Sartre i sitt hovedverk *Væren og intet* (1943). Det er kanskje først og fremst det tankegodset Sartre utvikler i dette verket han er mest kjent for; den handlende og politisk aktive Sartre som etter krigserfaringene så nødvendigheten av å stige ned fra elfenbenstårnet og aktivt delta i samfunnet. Før krigen derimot var Sartre en heller fjern skikkelse som riktignok sympatiserte med venstresiden, men som betraktet all politisk virksomhet fra avstand. Det nærmeste Sartre kom politisk aktivitet var vel å erklære sin støtte til frihetsforkjempere, som for eksempel republikanernes kamp mot den fascistiske Falangen og Franco. Det kan virke utrolig, men den politisk hyperaktive Sartre vi kjenner fra tiden etter krigen, benyttet seg ikke engang av stemmeretten i forkant av krigen! For den tidlige Sartre var ikke koblingen mellom filosofi og politikk interessant. Snarere tvert i mot. Sartre dyrket rollen som fjern elitist, og hva angikk filosofi, hadde han begynt å studere dette i sin tid utelukkende for å kunne bli en bedre forfatter; filosofien skulle danne grunnlaget for en skjønnlitterær produksjon, ikke en engasjerende moralfilosofi. Sartre anså seg med andre ord ikke først og fremst som filosof, men som forfatter, eller kunstner om man vil. Og det kunstsyn Sartre forfektet i denne perioden var en estetikk i retning av *l'art pour l'art*; kunst for kunstens skyld.

Det er i denne perioden Sartre skriver *Kvalmen* (1938). Selv om mange gjerne vil kalle *Kvalmen* en eksistensialistisk roman, finnes det flere innvendinger mot å gjøre nettopp det. For det første utkom boken *før* Sartre hadde utviklet seg til å bli den situasjonistiske eksistensialisten han er blitt stående som, og for det andre, som Østerberg påpeker, handler eksistensialisme i stor grad om mellommenneskelige forhold; om hvordan vi kommuniserer og om hvordan vi forholder oss til hverandre. For Sartre koker den mellommenneskelige interaksjonen ned til det noe pessimistiske destillatet en «kamp mellom bevisstheter». Vi kan nok finne spor av denne bevissthetskampen også i *Kvalmen*, men boken er i mye større grad

en bok om det motsatte; om dyp ensomhet og isolasjon og ikke en bok som innlater seg på de dyptloddende undersøkelsene av mellommenneskelig interaksjon og den intersubjektiviteten som blir så viktig for den senere Sartre. Som Østerberg påpeker: «Roquentins likegyldige holdning er ikke forenlig med noen av disse [eksistensielle, mitt innskudd] oppfatningene» (Østerberg S. 151). Som analysen under vil vise, er boken heller en studie av det motsatte av mellommenneskelig interaksjon, nemlig ensomhet og isolasjon.

Men her er det være mulig å komme med en innvending. For selv om den mellommenneskelige interaksjonen er et viktig anliggende for mange eksistensialister, vil det være feil å påstå at dette er det *eneste* som kjenneretegner eksistensialismen og at dersom dette aspektet uteblir, så kan man avvise at boken er eksistensialistisk. Eksistensialismen er så mangeartet og krystalliserer seg på så mange måter, i så mange forskjellige tenkesett, filosofier og tidsepoker at det kan virke vanskelig og kanskje til og med urimelig å redusere den utelukkende til et mellommenneskelig og kommunikativt anliggende. For som nevnt overfor, dreier mye av Sartres filosofi seg rundt hvordan vi skal akseptere vår frihet, uansett hvor angstfremkallende den måtte være, og autentisere oss selv gjennom våre prosjekter og vår idiosynkratiske faktisitet. Selv om dette riktignok føyer seg elegant inn i hans moralfilosofi, og dermed blir et mellommenneskelig anliggende, er det ikke nødvendigvis først og fremst dette det handler om. Hva angår eksistensialismens tenkere i et større bilde, er det ikke nødvendigvis det mellommenneskelige anliggende som først og fremst forbindes med mange av disse tenkerne. For Kierkegaard, som regnes som en av eksistensialismens pionerer, dreier mye av filosofien seg rundt individets ansvar for å leve oppriktig overfor seg selv, altså etterstrebe en slags individuell autentisitet. Dette er et ansvar som først og fremst faller på individet og ikke på samfunnet eller kulturen, ifølge Kierkegaard. Det er med andre ord et subjektivt anliggende.

Det er også vanlig å regne Nietzsche som en av eksistensialismens forgjengere, ikke minst fordi Nietzsche, som Kierkegaard, representerer en subjektiv vending innen filosofien hvor objektiv transcendentalisme ikke lenger anses for å holde mål. Vi har allerede hatt en grundig gjennomgang av Nietzsche og sett hvordan han etablerer en filosofi forankret i subjektets idiosynkratiske situasjon og hvordan dette medfører både en mer subjektiv og konkret filosofi.

Heidegger er en annen ruvende skikkelse innen filosofien som gjerne forbindes med eksistensialismen og som Sartre hadde lest grundig (kanskje ikke grundig nok om man skal tro Heidegger, som mente at "skribenten" Sartre ikke hadde forstått ham riktig). Heideggers filosofiske undersøkelser av væren begynner med subjektet. I tråd med sin særpregede terminologi omdøper Heidegger subjektet til Dasein, et ord som er ment å skulle ta opp i seg det unike ved den menneskelige væren som et værende som er seg smertelig bevisst sin egen væren og alt dette værende innebærer av endelighet, angst og dødelighet.

En rød tråd gjennom denne opprøpsingen er hvordan disse filosofene prøver å etablere en meningsfull filosofi i en verden som ikke lenger har noe mening. Filosofien, som har ristet av seg alle metafysiske spekulasjoner, retter seg mer og mer mot den metafysiske, objektive og abstrakte filosofiens motsetning: Det subjektive, det nærværende, den idiosynkratiske situasjonen og det trivielle. Heideggers Dasein er et værende som befinner seg i sin hverdag, hvilket betyr at Heidegger «begynner med de dagligdagse gjøremål som legger beslag på vår oppmerksomhet» (Østerberg S. 24). Vi finner det samme fokus på det trivielle i Sartres filosofi hvor det hverdagslige er uløselig sammenfiltret med situasjonen og faktisiteten. Ikke minst finner vi dette trivielle i Sartres overflod av hverdagslige eksempler; her er overspillende kelnere, mennesker som løper etter bussen, tørstende struper og rådspørrende studenter; dagligdagse situasjoner. Og for en av Sartres samtidige, Albert Camus, blir det hverdagslige selve motivasjonen for å holde et dypest sett meningsløst liv gående. I *The Myth of Sisyphus* har Camus som utgangspunkt at livet er en meningsløs og monoton gang mot den visse død, så hvorfor ikke bare gjøre en ende på det hele med det samme i form av selvmord? Allusjonen til den mytologiske skikkelsen som ble dømt til å rulle den samme steinen til den samme bakketoppen i all evighet, er ment som en revaluering av det meningsløse: Selv om vår hverdag kan virke som en evig repetisjon av de samme meningsløse gjøremål, må vi, for å holde ut og ikke bukke under for det meningsløse, anta at Sisyfos, som oss, fant en viss tilfredsstillelse i å utføre den samme oppgaven igjen og igjen. For i denne dypest sett meningsløse og repetitive akten gjenvinner mennesket sin verdighet i form av det opprør, et opprør rettet mot det uunngåelige fakta at mennesket er "defeated in advance" (Camus 2005: 90).

På bakgrunn av dette kan det være på sin plass å gjenta spørsmålet om hvorvidt *Kvalmen* er en eksistensialistisk roman eller ikke. Dersom man med eksistensialisme forstår en slags subjektiv årvåkenhet overfor det faktiske og nærværende, det eksisterende så å si, så kan det ikke være tvil om at Roquentin gjør seg noen eksistensielle - og angstpregede - erfaringer. På den annen side: Dersom *Kvalmen* ikke er eksistensiell roman, noe Østerberg mener den ikke er, på bakgrunn av bokens manglende fokus på det intersubjektive, samt fordi boken kom ut på et tidspunkt forut for både Sartres eksistensialisme og eksistensialismens storhetsperiode på 50- og 60-talet, hva er den da? Østerberg sier om *Kvalmen* at «Roquentin står på terskelen til den eksistensielle situasjonsfilosofi som Sartre utformer i årene som kommer» (ibid. 151). Den er altså en roman som står på terskelen til det eksistensialistiske paradigmet innen filosofien, men uten å ta steget fullt ut. Vi må med andre ord forstå det dit hen at boken befinner seg i en annen filosofisk virkelighetsforståelse enn den rent eksistensielle. Spørsmålet blir da: hvilken?

Jeg vil hevde at det finnes en rekke sterke argumenter for at Roquentin beveger seg i et svært så nihilistisk landskap. Ikke bare sett fra det generelle nihilistiske perspektivet om at alt er meningsløst, men også sett fra et nietzscheansk perspektiv hvor "nihilismens negasjon", dersom den ikke overskrides og overvinnes til fordel for et nytt verdsett, er og blir en eksistensiell fallgrube, en meningsløs og retningsløs tilværelse hvor friheten reduseres til en destruktiv negasjon.

Videre kan det argumenteres for at den nihilistiske visjonen Roquentin lammes av, og som finneren slags forløsning i kunstnerisk aktivitet, ikke er en holdbar løsning, men bare en annen form for nihilisme: Roquentin går fra asken til ilden ved å la en slags nihilisme avløse en annen.

Avslutningsvis i denne introduksjonen vil jeg påpeke at det finnes et tredje element ved *Kvalmen* som gjør den særlig interessant. Boken utkom på et tidspunkt før Sartre hadde fullt ut utviklet sin situasjonistiske eksistensialisme. Dette er muligens en av grunnene til at boken også har den sterke appellen den har; boken er ikke skrevet av en eksistensialist utelukkende med den hensikt å vise oss eksistensialisme i praksis. Den er med andre ord ikke et verk med det ensidige formål å vise oss hvordan «verden egentlig er», noe det høyst subjektive perspektivet, samt den tvilsomme troverdighet hovedpersonen har, er med på å understreke. Dette gjør at den er behagelig frigjort fra enhver rigid «fasit» og lar seg forstå innenfor et vidt spekter av fortolkninger; den gir plass til et raust fortolkningsrom. Det er nettopp i dette åpne rommet, før Sartre utvikler sin handlingsorienterte filosofi og fremdeles er under innflytelse av en form for estetisk dekadanse, altså før Sartres tekster farges av hans eksistensfilosofiske system, at boken dermed også tillater en «nihilistisk» lesning. Riktignok må boken utvilsomt sies å bære på et slags grunnleggende budskap; nemlig Roquentins kvalmende erkjennelse av verdens meningsløshet. Men den modus Roquentin befinner seg i når han når denne erkjennelsen, åpner for en rekke tolkninger: Kommer Roquentins erkjennelse som følge av et naturlig anlegg for melankolske grublerier? Bokens originaltittel var forøvrig *Melancholia*, men Sartres forlegger rådet ham til å endre tittel. Originaltittelen mer enn antyder at Roquentins erkjennelse har et patologisk grunnlag. Eller kommer hans nihilistiske erkjennelse som følge av hans talent for filosofiske fornemmelser, som ikke bare fører til hans nihilistiske visjon, men som fører ham dit ved hjelp av den fenomenologiske metoden som er kjent som fenomenologisk reduksjon? Eller kommer erkjennelsen av ren og skjær depresjon? Som følge av å blitt forlatt av Anny, og at det dermed er snakk om en dyp kjærlighetssorg? Det er et kjent fenomen at dramatiske endringer i livet, som for eksempel samlivsbrudd, kan forårsake alvorlige psykiske forstyrrelser. Eller kanskje erkjennelsen kommer av dypere psykiatriske årsaker som psykose, delirium eller schizofreni? Kanskje når Roquentin sin erkjennelse som følge av

dyptgripende sinnforstyrrelser, forårsaket av hans selvvalgte ensomhet og isolasjon? Men hvor kommer så denne hangen til ensomhet fra i første omgang?

Etterhvert som Roquentins indre landskap avdekkes, endrer også det ytre landskapet seg. Roquentins selvdiagnostisering avslører, som vi skal se, at hans patologiske tilstand ikke nødvendigvis er forårsaket av noen av de overstående forslagene, men at hans tilstand, som *tilsynelatende* synes å være grunnen til at verden fremtrer som et meningsløst og elendig sted, faktisk ikke fører ham til denne erkjennelsen, men at det er det motsatte som er tilfelle; en ubevisst erkjennelse av verden som et meningsløst og elendig sted medfører en patologisk tilstand av melankoli og kvalme. Dette høres merkelig og bakvendt ut, men det hele henger sammen med Sartres overbevisning om at vår bevissthet, på et pre-refleksivt plan, har en *intuitiv* evne til å erkjenne verdens kontingens. Roquentin har altså en intuitiv og pre-refleksiv forståelse av verden rundt seg og sin (manglende) rolle i denne. Kvalmen er en somatisk og emosjonell reaksjon på denne dyptgripende, men likevel utilgjengelige, nihilistiske erkjennelsen. I det følgende skal vi se nærmere på akkurat hvordan Roquentins selvdiagnostisering fører ham stadig nærmere denne pre-refleksive erkjennelsen av verdens kontingens.

Sammendrag av Kvalmen

Kvalmen, utgitt i 1938, er en roman utformet som en dagbok. Over en datert periode på godt og vel en måned - perioden mellom 25. januar til 24. februar - følger vi den tretti år gamle historikeren Roquentin som, etter flere år som omreisende eventyrer, har slått seg til ro i den fiktive havnebyen Bouville. Her har han holdt til de siste tre årene og har under hele denne perioden jobbet med en biograf om markien Adhémar de Rollebon. I likhet med byen Bouville, er også de Rollebon en fiktiv størrelse. Roquentin lever et ensomt og tilbaketrukket liv og hans minimale sosiale omgang begrenser seg til jevnlig møter med Autodidakten og spredte seksuelle forlystelser med Françoise, kafévertinnen på Roquentins stambule "Rendez-vous des Cheminots".

Roquentin begynner å føre dagbok etter å ha erfart en rekke uforklarlige anfall av sterkt somatisk ubehag han referer til som kvalmen. For å komme til bunns i hva disse sterke og forvirrende anfallene er og kan bunne i, begynner Roquentin å føre en detaljert dagbok hvor han loggfører alle indre bevegelser, alle fornemmelser og alle inntrykk. På denne måten håper Roquentin å kunne stille en slags diagnose på seg selv.

Kontingens og nødvendighet

Allerede i løpet av de første sidene av Roquentins dagbok blir vi presentert for problemet: Roquentin har i det siste gjort seg et par urovekkende erfaringer som ikke bare er av en slik art at han har vanskelig for å sette ord på selve erfaringene, men som på en eller annen måte også har påvirket hele hans eksistensielle situasjon. Innledningsvis forteller Roquentin om en episode hvor han, sammen med noen gutter, skulle kaste fiskesprett på vannet. Idet han skulle kaste den flate steinen, kom det noe over ham som «virket motbydelig» (Sartre 1993: 10²) på ham og som siden har hengt ved ham, endret ham på en eller annen måte. I mangel på en rasjonell forklaring på hva som har hendt, og hvorfor det har hendt, spør Roquentin seg om det muligens er «litt galskap med i spillet» (s. 10). Hva det enn er, klarer ikke Roquentin å bestemme seg for om det er en forandring som har skjedd utenfor ham selv, altså i omgivelsene eller i verden, eller om det er en forandring som har skjedd i ham:

Det er en abstrakt forandring, som ikke er knyttet til noe bestemt. Er det meg som er forandret? Hvis det ikke er meg, må det være rommet, byen, naturen; så kan man velge... Jeg tror det er meg: det er den enkleste løsningen. Den mest ubehagelige også (s. 14).

Straks etter får vi vite at Roquentin hadde en lignende opplevelse allerede for tre år siden, før han kom til Bouville, mens han var på reise i Østen. Under en samtale med en venn på et kontor får Roquentin en forespørsel om å bli med på en reise til Bengal, noe Roquentin i utgangspunktet ville ansett som et svært lukrativt tilbud, men som han nå stiller seg fullstendig likegyldig til. Han forteller at han under forespørselen studerte en liten statuett som med ett virket både frastøtende og tåpelig på ham. Forespørselen, som under andre omstendigheter ville ha vært mer enn kjærkommen, blir bryskt avvist av Roquentin som har hatt en underlig og urovekkende åpenbaring mens han studerte statuetten: Han skjønner ikke lenger hva han driver med eller hvorfor han var der han var. Det er som om alt, ikke bare statuetten eller andre tilfeldige ting rundt ham, plutselig fremstår som meningsløst:

Jeg var ute av stand til å begripe hvorfor jeg var i Indochina. Hva gjorde jeg der? Hvorfor snakket jeg med disse menneskene? Hvorfor var jeg så underlig kledd? Min lidenskap var død. Den hadde overskyttet og drevet meg gjennom år; nå følte jeg meg tom (s. 14).

² Alle sidetall heretter vil referer til samme bok

To dager senere, får vi vite, tar han båten til Marseille. Lidenskapen Roquentin snakker om, er reisingen og eventyret, noe vi skal komme tilbake til senere. For øyeblikket holder det å vite at Roquentin, i dette øyeblikket på kontoret, har den første vage erfaringen av det han senere skal referere til som kvalmen. Det er verdt å merke seg at selv denne vage erfaringen av kvalmen er nok til å endre Roquentins syn på sin sterkeste lidenskap. Dette forteller oss noe om hvor gjennomgripende erfaringen er; lidenskapen som har drevet ham gjennom mange år, er med ett som blåst bort, og Roquentin står tilbake som et tomt, lidenskapsløst skall. Kvalmen, som altså vi stifter bekjentskap med allerede i løpet av bokens første sider, fortsetter å besøke Roquentin, og med stadig sterkere virkning. Det neste kvalmeanfallet rammer Roquentin mens han er på kafé. I utgangspunktet var Roquentin på vei til kaféen «Rendez-vous des Cheminots» for å oppsøke vertinnen Françoise som, i tillegg til å drive kaféen, også har en tilbøyelighet til å innlede seksuelle forhold med gjestene, noen ganger som prostituert, andre ganger av ren «giverglede», ifølge Roquentin. Idet han ankommer, kaféen får han vite at vertinnen er ute, hvorpå han kjenner en «sterk skuffelse i lemmet» (s. 29). Den somatiske sensitiviteten forplanter seg til resten av kroppen og etter hvert også til hele Roquentins sanseapparat og setter ham fullstendig ut av likevekt. For den hypersensitive Roquentin skal det ikke mer enn den minste motstand eller skuffelse til før han mister sinnsroen. Etter beskjeden om at Françoise er ute for å handle, begynner det straks å svimle for Roquentin, en voldsom følelse av vertigo inntreffer, og det er med nød og neppe at han klarer å stavre seg bort til en sitteplass før han lar seg falle ned på benken. Kvalmen rammer ham med en voldsom styrke, og han forteller at han er ved å kaste opp. Hva verre er; etter denne episoden har kvalmen vedvart å henge over ham: «[...] den har meg i sin makt» (s. 29), skriver en fortvilet Roquentin i etterkant av hendelsen.

Kvalmeanfallet som rammer Roquentin på «Rendez-vous des Cheminots», er sterkere enn noen han hittil har opplevd, og Roquentin, som ennå ikke har noen klar idé om hva kvalmen kommer av, sitter som paralyisert i frykt for å gjøre det hele verre enn det er. I det kvalmende angstanfallet han befinner seg i, gjennomsyrrer frykten ham i den grad at han ikke engang våger å vende på hodet, i frykt for at det skal falle av. Hvor han enn retter oppmerksomheten, synes kvalmen å ligge på lur, klar til å springe på ham, som når han betrakter en gjest ved nabobordet og vedkommendes skjorte og seler:

Den blå bomullskjorten skjærer seg fornøyet ut mot en brun vegg. Det gir også Kvalme. Eller snarere: det *er* Kvalmen. Kvalmen er ikke i meg: jeg merker den *der* borte på veggen, på selene, overalt omkring meg. Den er ett med kaféen, det er meg som er i den (s. 30).

Selv om Roquentin kanskje ikke skjønner det helt, er han likevel på sporet av hva kvalmen forårsakes av. På tross av at han er mer eller mindre paralyisert av kvalmen, makter han likevel å sette ord på opplevelsen etter hvert som den utfolder seg. Og han gjør en viktig oppdagelse når han sier at kvalmen omgir ham og at den er ett med kaféen; at han befinner seg *i den*. Som vi skal se om litt, er det nettopp denne sterke fornemmelsen av «væren» som forårsaker kvalmen. Roquentin fornemmer den både i omgivelsene, i tingene rundt seg og etter hvert også i seg selv.

Men før Roquentin kommer langt nok til å sette bestemte ord på erfaringen og dermed også nå fram til en dypere forståelse av kvalmen, skjer det noe som får angsten til å forsvinne og gjenoppretter Roquentins åndelige likevekt. Midt i det virvlende emosjonelle kaoset, makter Roquentin å be servitrisen om å spille en låt på grammofonen; en jazzlått ved navn *Some of these days*. I en lengre sekvens forteller Roquentin om hvordan låten får angsten og kvalmen til å forsvinne, til å vike for en følelse av lykke og hardhet. Under beskrivelsen av låtens innvirkning på Roquentins sinnsstemning legger han særlig vekt på dens oppbygning og særegne væren; dens eksistensielle struktur og natur kunne man nesten sagt. Noe av det som fascinerer Roquentin, er hvordan tonene hurtig springer etter hverandre i korte støt som opphører med det samme de oppstår, som om de ble drevet frem av en streng og uunngåelig nødvendighet, en nødvendighet som rettferdiggjør både deres oppstandelse og deres undergang. Selv om Roquentin gjerne kunne tenke seg å holde dem igjen, vet han samtidig at dette ville ha ødelagt alt sammen; melodien ville ha opphørt, og han vet at det bare ville blitt en «vulgær, kraftløs tone» igjen mellom fingrene. Hvor mye han enn skulle ha ønsket å kunne fastholde tonene, øyeblikkene, må han godta deres død, ja enda til *ville* deres død.

Roquentin lar seg med andre ord fascinere av den indre strenghet og nødvendighet som strukturerer musikken, som om den drives fremover av en metafysisk stringens: «(d)et virker uunngåelig, så sterk er nødvendigheten i denne musikken: intet kan bryte den av, intet som kommer fra denne tid i en verden som har gått av hengslene» (s. 32). I takt med melodians fremdrift kjenner Roquentin hvordan kvalmen stadig mister grepet om ham, og når refrenget, som han har ventet på hele tiden og som er hans favoritt del av sangen, endelig begynner, er kvalmen som blåst bort og han kjenner at kroppen hardner til. Roquentin gjør en viktig observasjon her, nemlig at han transporteres fra en verden til en annen; fra kaféens og tingenes verden til musikkens verden; musikken «svulmet som en skypumpe. Den fylte fylte lokalet [...] knuste vår nedrige tid mot veggene. Jeg er *i* musikken» (s. 33). I sin nyvunne lykkerus fortøner verden seg som et helt annet sted, og Roquentin gjenvinner sin fortrolighet med tingene. Et ølglas han betraktet med dyp mistro i begynnelsen av kvalmeanfallet, blir nå gjenstand for hans begeistring, og når han strekker ut armen for å løfte det opp, utfører

ikke armen bare en bevegelse mot dette ølglasset, armens bevegelse mot glasset er endatil et «majestetisk tema». Angsten som hindret Roquentin i snu på hodet i frykt for at dette skulle ramle av, er nå som blåst bort og hans fortrolighet med sin egen kropp - sin egen eksistens - er total, majestetisk!

Musikkens strenge nødvendighet, dens stringens, som løfter den ut av vår tid og verden, har styrket Roquentin i den grad at han *feilaktig* projiserer den samme stringente nødvendighet over på deler verden. Under hele angstanfallet har det blitt spilt et kortspill på nabobordet. I begynnelsen av anfallet vier ikke Roquentin det mye oppmerksomhet, han har mer enn nok med å passe på at hodet sitter på skuldrene. Men etter at musikken har herdet ham, og han med fornyet styrke og lykke kan forholde seg til omverden, begynner han å kontemplere kortspillet. Idet han ser en hjerterkonge mellom noen krokete fingre, begynner han straks å trekke paralleller mellom tonenes stringente nødvendighet og denne hjerterkongens «vandring». Han forestiller seg alle vendingene, kombinasjonene og stikkene dette kortet har gjennomgått for å dukke opp akkurat der og da, som om det lå en form for nødvendighet bak det hele og at kortet var ment å skulle dukke opp nettopp der og da: «Vakre konge, kommet så langt borte fra, forberedt gjennom så mange kombinasjoner, gjennom så mange bevegelser som er blitt borte» (s. 34). Det er for så vidt ikke noe feilaktig i å la seg fascinere av alle de variablene som ligger bak enhver hendelse; det er for eksempel et folkekjært tankeeksperiment å kontemplere sine forfedres vinglete gang som førte fram til nettopp *meg*, for deretter å la seg svimlende forføre av hvilket lykketreff det er å være nettopp *meg*.

Problemet oppstår når disse variablene oppfattes som en nødvendighet, som om de var styrt av en eller annen form for determinisme. Roquentin gjør rett i gi musikken en slik indre nødvendighet; siden låten er et menneskelig produkt, har den også en mening og nødvendighet på samme måte som sirkler eller matematiske formler, og den har også, dersom den skal vedvare å være nettopp denne unike sangen, en bestemt struktur hvor tonenes støt er determinerte. Men å antyde at hjerterkongens vandringer er «forberedt», er å projisere den samme nødvendigheten Roquentin fant i musikken over på kortspillet, som jo er styrt av tilfeldigheter hvor «alt kan skje».

Jeg nevner dette fordi Roquentin, ved å spore forløsningen tilbake til musikkens nødvendighet, kunne ha kommet i mål med sin selvdagnostisering. Dagboken føres jo nettopp for å kartlegge egne erfaringer og slik foreta en oppklarende introspeksjon; håpet er at en slags viviseksjon av de erfaringer han gjør seg, skal åpenbare for ham hva som har skjedd med ham; hva som har endret seg. På sett og vis benytter Roquentin seg her av det som er kjent som en fenomenologisk reduksjon. I all korthet handler den om å registrere bevissthetens erfaringer, uten å felle dommer. Ved å registrere og beskrive fenomenene slik

de fremtrer for bevisstheten, uten å felle dommer over dem, håper fenomenologen å kunne avdekke deres «egentlighet». Sentralt her er at metoden er deskriptiv heller enn normativ. Tanken er at intensjonaliteten - bevisstheten om noe - ikke skal fargelegges av egoet eller andre mer eller mindre metafysiske bevissthetstrukturer som vil påvirke tolkningen eller erfaringen av fenomenene (Howells 1988: 7-8)

Roquentin holder seg forholdsvis tett til denne fenomenologiske metoden, men det spørres om han likevel ikke lar sinnsstemningen påvirke dømmekraften når han projiserer den samme nødvendigheten i musikken over på kortspilletts gang.

At Roquentin projiserer en slags streng nødvendighet over på kunstverket og sangen her er i selv interessant. For må det nødvendigvis være slik at kunsten, bare fordi den er menneskeskapt og dermed også på sett og vis hevet over naturens meningsløshet, er bærer av streng nødvendighet? I dette tilfellet må vi holde tungen rett i munnen, for på den ene siden finnes det et ubetinget "ja", men det på den andre siden finnes et mer nølende "tja".

Som Nietzsche viste oss, og som også Roquentin med tid og stunder skal komme fram til, er naturen og eksistensen i seg selv både meningsløs og likegyldig; den er kontingent. All mening og skjønnhet projiseres inn i den av oss. Kunst derimot, som er et menneskelig produkt, oppstår i *prinsippet* som et meningsfullt produkt all den tid dens strukturer og dens innhold på en eller annen måte stammer fra vår bevissthet. Det spiller ingen rolle om hvorvidt dette kunstverket skapes i sin helhet av mennesket, som et maleri, et dikt eller en skulptur, eller om det snakk om et objekt som "opphøyes" til kunst ved at man plasserer en gitt gjenstand – en stein, en gjerdestolpe eller søppel - i et galleri og kaller det kunst: I det øyeblikket objektet får status som kunst, blir meningsladet og heves over naturens meningsløshet. Men, på den annen side, kan ikke dette igjen problematiseres til et mer tvilende "tja"? Må det nødvendigvis være slik at kunsten er grunnleggende meningsfull? Og at siden den er et produkt av bevissthet må den også være bærer av denne "metafysiske stringensen" Roquentin synes å finne i musikken?

Rent formelt er kunsten avhengig av sine strukturer for i det hele tatt å være kunst, ja, for i det hele tatt å være til. Låten *Some of These Days* er avhengig av en gitt struktur for å være både nettopp den sangen den er, og for i det hele tatt å være; den er avhengig av form. Denne formen er i seg selv strengt diktert av notenes rekkefølge og sangtekstens struktur. Dette er åpenbart og dersom dette ikke etterleves, dersom man bryter med denne stringensen, opphører også låten å være "sin låt", denne spesifikke låten og dette idiosynkratiske uttrykket. Roquentin fascineres av denne strukturen, denne spesifikke formelens evighet; den foreligger på et annet plan enn den fysiske og tidvis kaotiske virkeligheten. Men det Roquentin glemmer, eller kanskje med hensikt overser, er at selv om kunsten er et menneskelig produkt som, i det minste til en viss grad, garanterer for en eller annen form for mening, er ikke denne meningen nødvendigvis like strengt diktert som formen

eller formelen. Det er her "tja"-et gjør seg gjeldende: Selv om kunstverket er både formelt strukturert og et produkt av menneskelig bevissthet, garanterer ikke dette nødvendigvis for en statisk og evig gitt mening. Det er en grunnleggende forskjell mellom *ekfrasen* - beskrivelsen av verket - og tolkningen av verket. Som eksempler på dette kan for eksempel nevnes dadaismens og surrealismens nonsensiske kunst som, akkurat som *Some og These Days*, er avhengig av en formell struktur for i det hele tatt å være, men som kan tolkes i svært divergerende retninger. Tenk for eksempel på Kurt Schwitters *Ursonata*. Den er, som all kunst, avhengig av en streng formell struktur for å være nettopp kunstverket *Ursonata*. Men til tross for denne stringensen, denne strenge nødvendigheten, vil det være svært vanskelig, kanskje til og med umulig, å destillere dette kunstverket ned til én statisk, essensialistisk fortolkning som ekskluderer alle andre. Noe av grunnen til dette er at (særlig) dadaismen og surrealismen, ved å benytte seg av underbevisstheten som inspirasjonskilde, dermed også benytter seg av det tåkelagte grenselandet mellom bevissthet og ubevissthet.

Som vi så i innledningsvis mener Sartre derimot at mennesket er grunnleggende fritt. Dersom våre valg og refleksjoner er under påvirkning av underbevisstheten, vil ikke dette kunne være mulig all den tid underbevisstheten er utilgjengelig for vår bevissthet. Men siden vi er frie og kan forholde oss velgende til verden, kan ikke underbevisstheten fungere på den måten Freud mente den gjorde, ifølge Sartre. Vi kan ikke være underlagt underbevissthetens tyranni og samtidig være frie. Dermed kan det virke som om Sartre lar Roquentin se bort ifra muligheten for at kunsten er et slags naturens - les; underbevissthetens - kaotiske uttrykk. Hvilket igjen åpner for muligheten av kunsten som en bærer av mer "statisk" mening.

Interessant her er å merke seg at Sartre fikk idéen om denne estetiske stringensen under en kinoforestilling. Under forestillingen slo det Sartre at filmen ble drevet fram av en streng nødvendighet hvor scener avløste scener og replikker avløste replikker på en måte som gjorde dem alle nødvendige og avhengige av hverandre og hvor ingenting var overflødig. Selv om åpenbaringen kom under fremvisningen av en kinofilm, gjaldt den ikke utelukkende for populærkulturelle uttrykk - Hollywoodfilmer eller jazzlåter -, men for estetiske uttrykk i det hele tatt (Leak 2006: 33). Det sentrale poenget her er altså at det estetiske uttrykkets nødvendighet står i kontrast til verdens og virkelighetens ustabile kontingens.

Hadde Roquentins projisering av musikkens nødvendighet begrenset seg til kortspillet, ville det vært tilgivelig, men straks etter å ha kontemplert kortspillet's nødvendighet får Roquentins tanke luft under vingene og han ser med ett hele sitt liv som et slags determinert eventyr:

Jeg er beveget, jeg opplever kroppen min som en presisjonsmaskin i hvile.
Jeg har opplevet virkelige eventyr. Jeg kan ikke gjenfinne noen presise detaljer,

men jeg aner *omstendighetenes strenge konsekvens* (min kursivering). [...] Og alt dette førte meg *hvor?* Til dette øyeblikk, til denne benken, til denne klarhetens boble summende av musikk (s. 34).

Hva er det som skjer her? Jo, Roquentin, som har gjenvunnet balansen ved hjelp av musikkens nødvendighet, projiserer den samme nødvendigheten over på verden. Dermed kan han endelig falle til ro og føle seg fortrolig med en verden som ikke lenger er «gått av hengslene». Roquentin foretar i bunn grunn den samme mentale akrobatikken som alle mennesker som lever i vond tro gjør: De lar seg forføre av determinismens ansvarsfraskrivelse og - enda viktigere i denne sammenhengen - angstdempende effekt. Som vi så innledningsvis, medfører bevisstheten om verdens kontingens og subjektets absolutte frihet eksistensiell angst. Det er derfor Roquentin gjenvinner sin fortrolighet med verden ved å overføre erfaringen av musikkens nødvendighet over på sitt eget liv. Dermed kan han endelig puste lettet ut, vel «vitende» om at alt er i skjønneste orden; verden gir mening.

Eventyret

Som nevnt tidligere har Roquentin, frem til han bosatte seg i Bouville, levd som en slags eventyrer og reist rundt i store deler av verden. Vi får blant annet vite at han har vært på omfattende reiser i Afrika og Østen. For Roquentin er det å være eventyrer preget av en noe uklar ambivalens: På den ene siden representerer eventyret en form for grensesprengende og vitalistisk oppdagelsestrang, en form for ungdommelig utferdstrang hvor det åpne sinn møter, eller rettere sagt *opp søker*, utfordringer med samme uredde pågangsmot med den hensikt å utvide personlige så vel som geografiske horisonter. Dette er den romantiske og gjerne litt naive forventningen til eventyret og reisen som i tillegg til passet, malariamedisinene og notatboken fra Moleskin, utgjør en av hovedingrediensene i enhver packpackers ryggsekk.

Men på den andre siden, og dette er viktig for det er dette som begynner så smått å demre for Roquentin, representerer eventyret noe som på en eller annen måte ligger forut for eventyreren, som om det ligger ventende på at eventyreren skal oppsøke det. Når så eventyreren eller den reisende møter på eventyret skal det utspille seg, men ikke på en hvilken som helst måte, nei, det skal utspille seg med en slags nødvendighet, som om dets narrative struktur har lagt ventende på at eventyreren skal realisere det, altså som om eventyret har noe determinert over seg. Dette er grunnen til at Roquentin, som vi straks skal se, gjør den viktige oppdagelsen at eventyret, slik vi gjerne forestiller oss det som et strengt

narrativ hvor handlingsforløpet har en klar begynnelse og en tydelig avslutning – tenk på Sartres kinoforestillingen, eller en hvilken som helst (reise)beretning for den saks skyld – kun finnes i bøkene eller som fortellinger; som avsluttede hendelser. Nettopp fordi de er avsluttet kan de gis en klar begynnelse, et strengt narrativ og en forløsende avslutning. Det er her parallellen med musikken kommer inn: Roquentins forventning til eventyrets narrative stringens ligner den stringensen, eller nødvendigheten, han verdsetter så høyt i musikken.

Paradokset her er selvsagt at disse to forestillingene om eventyret er uforenlige. Eller som Roquentin påpeker: "[man] må velge: leve eller berette" (s. 51). På den ene siden har vi den romantiske og grensesprengende forestillingen om eventyret som et eget erkjennelsesmodus hvor den reisende er forberedt og åpen for alt, mens vi på den andre siden har en forestilling om eventyret som noe som ligger forut for eventyreren og hvor hendelsesforløpet på sett og vis er fastsatt, som om det var skjebnen og ikke den reisende selv som plasserte ham foran eventyret. Eventyreren utøver med andre ord en form for inkonsekvent determinisme.

Under en samtale med Autodidakten, en av de få menneskene Roquentin pleier omgang med, spør Autodidakten Roquentin ut om alle eventyrene han har vært med på. Under denne samtalen begynner det å demre for Roquentin at de forestillingene han hittil har hatt om eventyret er feilaktige, løgnaktige. I alle år har han løyet for seg selv om hva eventyret skulle være; hans forestilling om eventyret har basert seg delvis på den samme nødvendighet han fant i jazzlåten på «Rendez-vous des Cheminots». Eventyret, kommer Roquentin til å tenke på, er ikke noe som utspiller seg mens man lever, for eventyret er helt avhengig av en begynnelse og en slutt; eventyret kan først oppstå når det er avsluttet, det får først mening «ved å dø» (s. 50). Roquentins illusjon om eventyret var at det var noe som hendte en mens en levde; at det ble innledet med av klar begynnelse, på samme måte som en jazzlåt starter med et trompetstøt og dermed signaliserer en begynnelse. Deretter skulle eventyret ta form, utspille seg; man skulle føle en årvåkenhet overfor omgivelsene, en forsterket tidsfornemmelse og den grå tåken av kjedsomhet som vanligvis preger vår hverdag, skulle blåse bort, og man skulle føle at man lever; at man *er*.

Men slik er det altså ikke. Roquentin innser at eventyret slik man kjenner det, kun finnes i bøkene, som beretninger og kun som avsluttede kapitler i et liv; som (gjen)diktning. Eventyret kan dermed ikke være det samme som å leve. Det som har fascinert Roquentin ved eventyrene, er den strenge nødvendighet som preger dem; ingenting skjer ved en tilfeldighet, alt har en eller annen høyere mening, alle detaljer betyr noe for helheten, og eventyret blir ikke komplett uten dem. Akkurat som alt i en melodi er der av nødvendighet for å kunne utgjøre akkurat den melodien. Det er derfor Roquentin spør seg selv «[h]vilke høyder skulle jeg ikke nå om mitt eget liv var melodis stoff?» (s. 51).

For den desillusjonerte Roquentin har det nå oppstått en bunnløs avgrunn mellom livet

og eventyret. For livet er ikke som eventyret, med en begynnelse og en slutt - om man da ser bort fra de to overgangene fra og til evigheten i begynnelsen og slutten av livet - men en lang rekke av øyeblikk som avløser hverandre uten et fnugg av nødvendighet som kan binde dem sammen. For, som vi har slått fast, nettopp dette er et av eventyrets grunnleggende premisser; det må ha en begynnelse og en slutt. Selv om vi ikke er oss det bevisst, ligger slutten der som et telos, som eventyrets - beretningens - mål og mening.

Å reise var en måte aktivt å oppsøke eventyret på og dermed også en måte opphøye selve livet på; aktivt å oppsøke eventyret ved å reise var en måte å leve lidenskapelig på. Som vi husker var reisingen, og eventyret den lidenskapen som så brått forlot Roquentin mens han studerte den lille statuetten på kontoret. Det Roquentin til sin store skuffelse oppdager, er at forestillingen om eventyret beror delvis på en *språklig* misforståelse; en naiv fortolkning av hva et eventyr er. Nødvendigheten Roquentin finner slik glede over i jazzlåten, er den samme han har funnet slik glede over i eventyret. Men til sin overraskelse har Roquentin nå oppdaget at det er en grunnleggende forskjell mellom jazzlåtens indre nødvendighet og hans forestillinger om eventyrets "nødvendige" hendelsesforløp. I motsetning til jazzlåtens "tonale stringens", preges ikke livet - eller eventyret - av den samme nødvendigheten. Det finnes ingen plan, livet er ikke et stramt narrativ hvor hendelser avløser hverandre med den samme nødvendigheten man finner i musikken eller på filmrerretet, men er en lang rekke av mer eller mindre tilfeldige hendelser som avløser hverandre. Det er først senere, med en viss distanse, at disse hendelsene kan sorteres, interpreteres og ordnes inn i et meningsfullt narrativ. Livet gir altså mening først i etterkant av erfaringen, eller for å parafrasere Kierkegaard; Livet leves forlengs, men forstås baklengs.

* * *

Før vi går videre til Roquentins siste og mest famøse tilfelle av kvalmen - under kastanjetreet i parken - hvor han også endelig klarer å sette ord på dens opphav, skal vi se litt nærmere på to andre episoder som er viktige steg i den omfattende selvdagnostiseringen Roquentin bedriver. I den første episoden gjør Roquentin seg noen tanker om eventyret og kvalmen. Han begynner å ane at de kanskje har utspring i en og samme erfaring, nemlig en forsterket følelse av å være, en slags forsterket persepsjon av væren eller eksistensen. I den andre episoden skal vi se hvordan dette utgangspunktet medfører et regelrett sammenbrudd for Roquentin.

Den første episoden finner sted en søndags ettermiddag. Etter først å ha latt seg underholde av byens prominente innbyggere med alt dette innebærer av sosiale vaner og særegenheter og deretter spist middag på kafé, hvor Roquentin har smuglyttet til private

samtaler, befinner han seg på byens strandpromenade idet kvelden skumrer. Promenaden er nesten tom for mennesker. Idet fyret tennes på øyen i havgapet, kjenner Roquentin plutselig sitt hjerte svulme av en stor eventyrfølelse. Mens han forlater promenaden og går gjennom byens gater, fortsetter følelsen å vedvare. For resten av Bouvilles befolkning er dette øyeblikket like preget av vanegjengeriet som et hvilket som helst annet tidspunkt i løpet av uken; på dette tidspunktet er som vanlig alle kommet seg i hus hvor de leser avisen eller hører på radioen. Selv om disse søndagsrutinene er annerledes enn resten av ukedagenes rutiner, er de like fullt vaner. At Roquentin befinner seg helt alene i gatene, bare bekrefter hans aparte og spesielle situasjon. For ham finnes det ikke søndager og mandager, bare dager som avløser hverandre. Han er med andre ord ikke underlagt det samme vanegjengeriet som resten av befolkningen. Vandrende gjennom gatene med denne sterke følelsen av eventyr bankende i brystet, forsøker Roquentin å sette ord på erfaringen:

Intet er forandret, og likevel eksisterer alt på en annen måte, det er som med kvalmen, men med motsatt fortegn: endelig inntreffer det et eventyr og når jeg tar det opp til undersøkelse, forstår jeg at *det inntreffer at jeg er meg og at jeg er her*, det er meg som skjærer gjennom mørket, jeg er lykkelig, som en romanhelt (s. 67).

Formuleringen er interessant fordi den betoner den ambivalensen som knytter seg til *grunnerfaringen* som ligger under, eller forut for, både eventyrfølelsen og kvalmen. Roquentin sier det selv; det han i denne sammenhengen kaller følelsen av eventyr, altså en følelse som blant annet innebærer en forsterket persepsjon, er den samme som han føler under kvalmen, *men med motsatt fortegn*. Denne grunnerfaringen er den sterke og rene følelsen av å være. Som det så vidt ble nevnt ovenfor, benytter Roquentin seg mer eller mindre av den fenomenologiske metoden også kjent som fenomenologisk reduksjon. Denne prosessen består i å beskrive fenomenene slik de fremtrer for bevisstheten. Et viktig steg i denne prosessen er nettopp å foreta en reduksjon av en gitt erfaring, et fenomen, for på den måten å jobbe seg inn til en slags essensialistisk forståelse av fenomenet. Med essensialistisk menes det ikke en metafysisk eller på en annen måte platonsk eller transcendent forståelse av essens. Det som menes er at etterhvert som den observerende fenomenologen «skreller» bort det ene laget etter det andre av erfaringen, lag som på en eller måte er *a posteriori* kvaliteter ved fenomenet, altså overflødige i en viss forstand, skal fenomenet etterhvert framstå som en «naken» versjon av seg selv. En vanlig analogi å benytte seg av i denne sammenheng er undersøkelsen av et vokslys. Slik det umiddelbart framstår for oss består det av en gitt farge og taktilitet. For å komme til bunns i hva som er vokslyset i seg selv, dets essens så å si, kan vi så jobbe oss fram mot denne essensen ved

å utsette vokslyset for en rekke eksperimenter, for eksempel ved å utsette det for varme. Da vil vi se at fargen endrer seg og at voksen blir gjennomsiktig, taktiliteten endrer seg radikalt og vokslyset blir flytende. Men det som utgjør vokslysets essens forblir likevel den samme; fettsyrer i alkoholiske forbindelser. En fenomenologisk reduksjon er i prinsippet det samme, men her er det altså erfaringen som må «skrelles» ned til sin essens.

Det er dette Roquentin nå er på nippet til å gjøre. Som sagt beskriver han det samme fenomenet ut i fra to motstridende tolkninger. Dersom han nå bare hadde forfulgt denne fornemmelsen av at både eventyret og kvalmen stammer fra den samme erfaringen, at eventyrfølelsen som svulmer opp i ham er akkurat som kvalmen, bare med motsatt fortegn, hadde han sluppet vesentlig billigere unna enn det han skal komme til å gjøre. For både eventyret og kvalmen er to «lag» som må skrelles bort før Roquentin kan sitte igjen med essensen, med «kjerneerfaringen».

Men heller enn å foreta en grundigere undersøkelse av den ambivalensen som gjør seg gjeldende, velger Roquentin å forfølge eventyrfølelsen og ender opp med å labbe rundt i byens gater, ventende på at noe skal hende, på å bli henført av eventyret, hva nå det enn skulle være. Tro mot resten av bokens kroniske fravær av de store handlinger, ebber også Roquentins forhåpninger om det kommende eventyret ut i ingenting. Selv om han er på vakt og lytter så oppmerksomt som overhodet mulig etter de små eksistensielle knirk som skulle åpne døren mot eventyret, ender det med skuffelse.

I det hele tatt minner Roquentins avgjørelse om å la eventyrfølelsen lede an heller enn å undersøke ambivalensen nærmere og dermed også potensielt nå en dypere (selv)innsikt en annen av Sartres protagonisters evne til å bedra seg selv. I novellen «Intimitet» fra novellesamlingen *Muren*, som utkom ikke lenge etter *Kvalmen*, møter vi Lulu idet hun befinner seg midt i valgets kvaler; på den ene siden har hun et fristende tilbud fra en hemmelig elsker om å flykte med denne til Rivieraen, og på den andre siden har hun sin ektemann som hun fremdeles elsker, om enn på sin noe uvanlige måte. Som lesere skjønner vi at selv om hun sier seg villig til å rømme avsted med elskeren, vil hun *egentlig* bli hos sin ektemann. Men for å rasjonalisere sin egen avgjørelse lurte hun seg selv og alle rundt seg ved å påstå at man er vergeløs overfor skjebnen: «Det er strømmen som fører en avgårde, slik er livet (...)» (Sartre 1946: 107).

Roquentins avgjørelse om å forfølge eventyrfølelsen er den samme utøvelsen av *vondtro* som Lulu utfører i novellen. Som vi ser hos Roquentin, skjer dette på et mer eller mindre ubevisst plan; han synes ikke å være seg fullt bevisst, samtidig må man kunne si at det foreligger et valg der likevel. Det kan ligne litt på et ubevisst valg, men er ikke det en selvmotsigelse? Et valg er strengt tatt ikke et valg dersom det er en ubevisst handling. Å velge er jo å benytte seg av den friheten som i utgangspunktet forutsetter valgmuligheten. Dette var vi så vidt innom da vi løftet på noen av grunnsteinene i Sartres filosofi. Mennesket

utøver eller konstituerer sin frihet ved å velge. Det kan være fristende å påstå at Roquentin, og Lulu for den saks skyld, lar sin avgjørelse skje på et underbevisst nivå, noe som ville ha latt seg forklare ut i fra freudianske termer. Problemet er at Sartre forkaster hele idéen om underbevisstheten. For Sartre kommer denne i veien for vår frihet siden den representerer en form for psykisk determinisme. Så heller enn å forholde seg til den freudianske forståelsen av det menneskelige sinnet som bestående av en overfladisk bevissthet og en mer eller mindre uregjerlig, men likevel determinerende underbevissthet, innfører Sartre et skille mellom det *refleksive* og det *pre-refleksive*. Den viktigste distinksjonen her er at i motsetning til Freuds ubevisste underbevissthet, er Sartres pre-refleksive et (selv)bevisst anliggende og en «egen måte å *lyve for seg selv* på» (Østerberg 2005: 20).

Hos Lulu er dette selvbedraget temmelig gjennomskuelig for oss lesere. Det er nærmest som om hun griper den første unnskyldningen som faller henne inn, for å rettferdiggjøre sin maktesløshet overfor situasjonen, og som lesere merker vi at hun har et dypere behov for, eller en dypere vilje til, å bli værende hos sin ektemann. Men ved å lage dårlige og klisjépregede unnskyldninger for seg selv, prøver Lulu å slippe unna sin egen frihet til å måtte velge mellom elsker og ektemann. Det hun dypest sett gjør, er å koble seg fra sin egen frihet, sitt eget ansvar og, viktigst, sin egen kontingens. For Sartre er det å erkjenne sin eksistens det samme som å erkjenne sin kontingens, og på et pre-refleksivt plan har vi alle en *intuitiv* forståelse av vår egen kontingente eksistens. Dermed setter Sartre et likehetstegn mellom det å erkjenne sin eksistens og det å erkjenne sin kontingens (Leak 2006: 37).

Klimaks og forløsning

I den neste episoden vi skal se på før vi avslutter undersøkelsen av *Kvalmen* med kvalmeanfallet i parken, er vi vitne til Roquentins sammenbrudd idet han endelig kommer til bunns i sin fenomenologiske selvdiagnostisering. Sammenbruddet kommer i etterkant av at han har bestemt seg for å slutte å skrive på boken om Rollebon. Etter en tur i Bouvilles kunstmuseum, hvor byens grunnleggere og storheter henger portrettert, har Roquentin endelig gjennomskuet deres borgerlige morals selvbedrag. Idet han forlater salen med alle portrettene, snur han seg med en avskjed: «Adjø vakre liljer, vår stolthet og eksistensberettigelse. Adjø. Svin» (s. 110).

Vi leser av dagboken at det går noen dager før Roquentin skriver igjen. Når han endelig løfter pennen igjen, er det for å innrømme at han ikke lenger kan skrive på boken om Rollebon, som jo var en sentral del av dette borgerskapet Roquentin nå har lagt for hat. Rollebon, som hittil har vært hans hovedgeskjeft, viser seg å være et selvbedragerisk svin.

Etter å innsett dette kan ikke Roquentin lenger fortsette med boken. Problemet melder seg straks: «Hva skal jeg gjøre med livet mitt?» (s. 110).

Det går sakte men sikkert opp for Roquentin at Rollebon, hans eneste pågående prosjekt, også har vært hans eneste eksistensberettigelse: «[h]an var min eksistensberettigelse, han hadde befridd meg fra meg selv. Hva skal jeg nå gjøre?» (s. 114). Rollebon hadde befridd Roquentin fra ham selv. Roquentin sitter igjen som et formålsløst menneske uten et eksistensberettigende prosjekt å flykte inn i eller eventuelt å realisere seg selv gjennom. Strippet for all eksistensberettigelse og nødvendighet, blir Roquentin sittende igjen som ren selvreflekterende eksistens all den tid han nå konfronteres med seg selv, uten fluktmuligheter. Det er i denne tilstanden av forsterket selvpersepsjon at Roquentin med ett merker hvordan eksistensen gjennomsyrrer han. I begynnelsen framstår dette seg som en positiv erkjennelse, nærmest som en eksistensiell epifani hvor Roquentins skjerpede fornemmelse av sin egen eksistens får ham til å føle seg frigjort, lett, nesten svevende: «Jeg eksisterer. Det er så mildt, så mildt, så langsomt. Og lett: som om det holdt seg svevende. (...) Lette berøringer overalt» (s. 114). Men denne euforien over å eksistere tar snart en brå vending idet Roquentins forsterkede persepsjon vendes bort fra det rent somatiske, fysiske, og innover i seg selv. Kroppen, tenker Roquentin, den er for seg selv, den eksisterer for seg selv og når den først er satt i gang, lever den videre på egen hånd, den er langt på vei selvidentisk, en slags væren-i-seg. Bevisstheten derimot mangler denne selvidentiske forankringen, og når Roquentin prøver å gripe tak i sin egen bevissthet, prøver å bli bevisst sin egen bevissthet, merker han at denne ikke lar seg gripe. Heller enn å nå inn til en slags kjerne av seg selv, merker Roquentin at enhver tilnærmelse til dette «jeget» er en endeløs jakt på seg selv, en hvileløs vandring hvor tanken jager seg selv i sirkler, som en slange som biter seg selv i halen: «[d]et går rundt og rundt og tar aldri slutt» (s. 116), fortviler Roquentin.

På dette punktet har selverkjennelse på mange måter nådd så langt som den kan, ifølge Sartre. For det er, som nevnt tidligere, vår bevissthets særegne egenskap ikke å kunne fullt ut begripe seg selv. Vår bevissthet er alltid bevissthet om noe, men selv om bevisstheten alltid er bevissthet om noe, altså er intensjonal, er den også alltid, på et pre-refleksivt plan, bevisst seg selv på samme tid. Sartre sier seg langt på vei enig med Descartes cogito ergo sum - jeg tenker, altså er jeg – men det er også her Sartre bryter med Descartes. Descartes selvbevissthet lander til syvende og sist på et tenkende "jeg". Sartres selvbevissthet er et langt mindre personlig "jeg". Faktisk forkaster Sartre hele idéen om et integrert "jeg" og påstår at "jeget", i den grad det finnes, er et *transcendent* "jeg" og ikke et *transcendentalt* "jeg"³. Sagt med andre ord betyr det at Sartres "jeg" strengt tatt ikke er en

³ Forskjellen mellom *transcendental* og *transcendent* er en filosofisk distinksjon. Sartre skiller mellom et kantiansk *transcendentalt* "jeg" som er en integrert (og konstituerende) del av bevisstheten, og et *transcendent* og syntetisk "jeg" som holdes i hevd av en *tro* på "jeget" (Howell 1988: 2).

implementert del av den pre-refleksive bevisstheten, men et syntetisk produkt av den: En forestilling.

Siden den pre-refleksive bevisstheten er intensjonal oppstår det da et potensielt forvirrende skille mellom "jeget" og bevisstheten når bevisstheten rettes mot seg selv. Den oppdager da intensjonalitetens (selv)bevissthet bak "jeget", altså den bevisstheten som alltid er seg bevisst at den *ikke er det den retter seg mot*, i dette tilfelle: "Jeget".

Det er dette Roquentin oppdager når han prøver å finne den samme selvidentiteten han finner i den fysiske kroppen. "Jeget" mangler den hvilen-i-seg-selv som kroppen - eller steinen for den saks skyld - har og Roquentin ender opp i en svimlende sirkelbevegelsen hvor han tenker at han tenker at han tenker. Og viktigst, at han *er fordi han tenker*: «jeg tenker, altså er jeg (...)» (s: 117).

Som et oppklarende innskudd til det allerede nevnte forholdet mellom Freuds underbevissthet og Sartres pre-refleksive, kan det nevnes at en av de viktigste forskjellene mellom disse er at Sartres pre-refleksive «gjennomsiktighet» tillater en såkalt «rensende selvrefleksjon», en introspektiv granskning som kan nøste opp i vikarierende alibier, selvbedrag og andre grunner til å leve inautentisk eller i vond tro. Til forskjell er Freuds underbevissthet langt mer utilgjengelig, unnvikende og grumsete; det er nettopp dens karakter av å være et ugjennomtrengelig tåkelandskap som gjør den determinerende. Siden Sartres pre-refleksive lar seg mer eller mindre avdekke, kan vi også bryte med våre egne destruktive mønstre og danne oss nye *grunnprosjekter*, siden disse er forankret i vår pre-refleksive bevissthet. Selv om den eksistensielle angsten som følger i kjølvannet av en slik rensende selvgranskning alltid vil utgjøre en viss trussel, tillater den på samme tid oss å leve mer autentisk, bevisst og aktivt.

* * *

For vår helt derimot, går det bare nedover; i det kraftigste angstanfallet i hele boken ender han opp med å rave rundt i gatene i en nærmest psykotisk indre monolog som arter seg som en kaotisk bevissthetsstrøm hvor Roquentin identifiserer seg med både voldtektsofferet og voldtektforbryteren i en avisoverskrift han snapper opp underveis. Grunnen til dette er å finne i erkjennelsen av egen eksistens. Noe av det første Roquentin føler idet det han har denne eksistensielle epifanien, er en ansvarlighet og en medskyldighet. Men samtidig som Roquentin føler seg ansvarlig og medskyldig i den «forbytelsen» det er å eksistere, føler han at eksistensen er påført ham mot hans vilje, nærmest at den forgriper seg på ham: «eksistensen tar mine tanker bakfra og folder dem sakte ut bakfra; man tar meg bakfra, bakfra tvinger man meg til å tenke, altså til å være noe (...)» (s. 118-119).

På dette tidspunktet har Roquentin nådd høydepunktet, eventuelt lavpunktet, i sine introspektive undersøkelser. Den fenomenologiske metoden har skrelt bort det ene laget etter det andre, og Roquentin sitter igjen med det absolutte destillatet av sine eksistensielle erfaringer. Men selv om Roquentin her erfarer sin egen eksistens, er dette først og fremst en emosjonell erfaring. Han setter riktignok ord på erfaringen idet den utspiller seg, men noen analyse er det ikke; de konkrete ordene for hva som skjer, mangler. For øyeblikket er det bare Roquentins pre-refleksive intuisjon om verdens kontingens som har slått inn med full emosjonell kraft. Ordene mangler fremdeles.

Det er ikke før Roquentin, i en senere episode i boken, befinner seg på en benk i parken at han klarer å sette ord på det hele. Mens han mer eller mindre fraværende kontemplerer roten til et kastanjetre, er det som om verdens eksistenser (sic), deres individuelle uttrykk, liksom forsvinner for øynene til Roquentin, og han skuer inn i «selve deigen i tingene» (s. 145). Deres ferniss av mening og kategorier og andre a posteriori kvaliteter forsvinner og tilbake er bare selve eksistensen i all sin usømmelige og meningsløse nakenhet. For Roquentin, som befinner seg i en tilstand av gruffull ekstase, som han selv kaller det, er det ordet Absurditet som best beskriver denne plutselige innsikten. Her må vi forstå absurditet som i den franske betydningen av ordet - meningsløst - og ikke i den trivielle og lett«surrealistiske» eller nonsensiske betydningen. Opplevelsen er ambivalent for Roquentin; på den ene siden har han endelig klart å sette ord på kvalmens opphav, og dermed føler han også at han til en viss grad eier den eller har kontroll på den, men på den andre siden er det en gruffull åpenbaring hvor den absolutte absurditet, kontingens og meningsløshet ligger som et gapende sår i alt Roquentin søker mening i; alt er uforklarlig og ikke engang «naturens dype og hemmelige galskap» kunne tilby en forklaring på eksistensen, hverken i dens helhet eller i dens enkeltdelel.

Denne innsikten, at eksistensen mangler en berettigelse, at den er kontingent, er ikke noe Roquentin tror han er alene om å ha innsett. Mennesker før ham har også innsett dette, mener han, men de har forsøkt å overvinne denne tilfeldighet ved å oppfinne et vesen som er «nødvendig og som er sin egen grunn» (s. 149), altså Gud. En fluktrute Roquentin, i tråd med forfatterens egne overbevisninger, mener bare er en måte å lyve til seg selv på; et utslag av vond tro.

Det er interessant å merke seg at Roquentin, midt i denne absurditetens åpenbaring, ikke finner annen glede enn at han endelig makter å sette ord på kvalmen, altså endelig er i stand til fullende selvdiagnostiseringen. Dersom vi husker tilbake til Nietzsche, hvis ånd på mange måter svever over parken, mente han at den negasjonen som ligger i vakuemet etter Guds død nettopp er menneskets og subjektets mulighet til å forme seg selv. Sentralt i denne forståelsen ligger viljen til makt som en slags katalysator for individets selvrealisering.

For Roquentin er den samme åpenbaringen, som jo er en fullstendig negasjon av all mening, enten den er moralsk eller ren «eksistensiell», utelukkende en destruktiv åpenbaring. Han vurderer til og med å ta sitt eget liv, hvilket, i likhet med boktittelen *Kvalmen*, er en allusjon til Nietzsche som i *The Gay Science* skriver at en av følgene av en slik brutal ærlighet om at alt dypest sett er meningsløst, vil medføre både kvalme og selvmord (Nietzsche 1974: 163).

På et tidspunkt i parken tenker Roquentin for seg selv at det «var idioter som kom og snakket om vilje til makt og kamp for livet» (s. 152). Om ikke annet, så viser i det minste dette til at åpenbaringen om eksistensens kontingens er åpen for svært divergerende tolkninger. For Roquentin, som til sitt forsvar befinner seg i en tidlig fase i denne nihilistiske erkjennelsen og ikke har hatt muligheten til å utvikle en konstruktiv filosofi enda, er det først og fremst maktesløsheten som dominerer. At alt liv ikke sørger for sin egen undergang med det samme, henger for Roquentin sammen med dette livets *fravær av vilje*. Det fortsetter å eksistere fordi det ikke kan gjøre noe annet; livet har ikke lyst til å eksistere, «det kunne bare ikke la være; det var det» (s. 152). Det kan virke som om Roquentin her mener at dersom livet faktisk hadde hatt et snev av denne vilje til makt, ville det brukt denne vilje til å gjøre slutt på hele den tragedien det er å eksistere.

Roquentin, som sitter inne med både idéen om og viljen til selvmord, velger derimot bort denne løsningen, med det potensielt vikarierende motivet at det ikke ville redusere hans overflødige eksistens. Selv hans døde kropp og rensede knokler ville være til overs, *de trop*, og dermed ville hans selvmord være til ingen nytte; det ville ikke endre på den sannhet at all eksistens, alle eksistenser, er overflødige, om de er døde eller levende.

Transcendens eller askese?

Roquentins nihilistiske visjon skiller seg ikke radikalt fra Nietzsches proklamasjon om at «Gud er død». I begge tilfeller oppstår det et moralsk så vel som ontologisk vakuum. Selv om Nietzsche nok er seg bevisst dette ontologiske aspektet ved Guds død og den kontingens dette medfører, blir ikke dette Nietzsches hovedfokus. Riktignok prøver han seg på ekstravagante tankeeksperimenter hva angår væren eller eksistensens ontologiske beskaffenhet, noe Den evige gjenkomst er et eksempel på all den tid dette tankeeksperimentet forespeiler en sirkulær tidsforståelse som bryter med vår konvensjonelle eskatologiske tidsforståelse. Men som sagt, må dette forstås som et tankeeksperiment og en hypotetisk styrkeprøve. For Nietzsche er det først og fremst det moralske og kulturelle anliggende som betyr noe. Alle filosofiske systemer kan, ifølge Nietzsche, destilleres ned til en bestemt moralsk overbevisning, enten på et personlig plan, som for filosofene, eller en kollektiv moral, som for religion eller andre kulturelle uttrykk.

Roquentins nihilistiske visjon synes ikke å ta opp i seg denne mellommenneskelige, kulturelle og moralske dimensjonen i det hele tatt. I den grad Roquentin betrakter de moralske konsekvensene av sin nihilistiske visjon, åpenbaringen av sin kontingens, er det bare for å avskrive menneskene som løgnaktige svin hvor moralen er et selvforherligende selvbedrag for å skjule sin overflødighet og påfølgende angst. Dette blir helt sentralt i Sartres senere filosofi som etter krigen tar en drastisk vending mot det moralske og mellommenneskelige planet. For den ensomme ulven Roquentin, derimot, er kontingensen som åpenbarer seg for ham i parken først og fremst et ontologisk og epistemologisk anliggende. Roquentin er så absorbert i sin egen verden, så ekskludert fra resten av samfunnet, at rekkevidden av hans nyvunne innsikter ikke strekker seg lenger enn til hans egen hud, så å si, hans egen begrensede eksistens eller tilværelse. Konsekvensene medfører ytterligere isolasjon all den tid Roquentin føler seg ute av stand til å kommunisere sin innsikt videre til andre. Dersom Roquentin i forkant av sin nihilistiske visjon levde en isolert tilværelse, virker hans tilværelse i etterkant av visjonen nærmest solipsistisk, og hans ensomhet som i utgangspunktet var usunn, beveger seg nå mot det patologiske.

Det er grunn til å tro at denne isolasjonen påvirker Roquentins virkelighetsforståelse. Roquentin har i løpet av hele romanen hatt noe som kan ligne hallusinasjoner, hvor kroppsdeler i korte øyeblikk gjennomgår metamorfoser og tar form av insekter og annet ubehagelig kryp. I ett tilfelle er det hånden til Autodidakten som blir offer for Roquentins hallusinerende tilbøyeligheter og tar form av en fet hvit mark, og hele romanen myldrer av krabbelignende vesener; både hender og tanker og Roquentin selv blir til stadighet enten sammenlignet med eller tar form av krabber. Etter at Anny, hans ekskjæreste som han fremdeles elsker (s. 77) og anser som sin «eneste grunn til å leve for øyeblikket» (s. 120) viser seg ikke å være de samme følelsene for ham, forvises Roquentin til en ytterligere strengere ensomhet og hans hallusinerende tendenser hans pessimistiske sinn kobles friheten opp mot ensomheten og det meningsløse. Anny, som hadde vært hans eneste håp og vei tilbake til menneskene, har forlatt ham for godt, og Rollebon, som hadde fungert som hans siste eksistensberettigelse, er lagt død. Roquentin kjenner seg fri, men det er en ensom og meningsløs frihet, en frihet som «ligner litt på døden» (s. 177).

Det er i etterkant av disse tankene at Roquentins hallusinerende tendenser når sitt klimaks. Symbolsk nok befinner Roquentin seg i dette øyeblikk på en høyde med utsikt over Bouville, hvilket forsterker følelsen av isolasjon og distanse til menneskene der nede. Det er nettopp på denne ensomhetens tinde, både i geografisk og mental, ytre og indre, forstand, at Roquentins hallusinerende visjoner er på sitt sterkeste. Som en annen Cassandra ser han undergangen for Bouvilles innbyggere. Men i Roquentins visjoner tar ikke undergangen form av et trojansk flammehav, men mer som Hieronymus Boschs visjoner om Helvete hvor skrekkinngytende fantasifostre kravler og humper rundt, halvt menneske og halvt udyr. I

Roquentins skrekkvisjoner realiseres hans største angst, nemlig at «alt er mulig», at naturens «hemmelige galskap» bryter ut i en slags apokalyptisk metamorfose. I Roquentins syke og surrealistiske visjoner er det «krypende, hoppende» kjøttstykker som i sin anstrengelse «støter ut blodsøyler» og tunger som forvandles til sprellende tusenben og hele landskap som brått endrer seg radikalt (s. 180-181).

Ensomheten som en form for patologisk og degenererende askese er ikke et ukjent fenomen i den litterære verden. I Albert Camus' *Den fremmede* (1942) følger vi Meursault i hans selvvalgte isolasjon. Mye tyder på at Meursault, akkurat som Roquentin, tar skade av sin ensomhet. For den asketisk anlagte Meursault fører det til drap, ytterligere isolasjon i en av fengselets celler og, som en siste konsekvens av sin avstumpede holdning til både verden og sine medmennesker, døden da han dømmes til giljotinen for sin udåd. Et annet eksempel fra Sartres samtid er Louis-Ferdinand Célines *Reisen til nattens ende* (1932) hvor vi følger den omflakkende Bardamu. Bokens første halvdel er utformet som en slags anti-Odysséen hvor Bardamu krysser havet flere ganger i forsøk på å flykte fra sitt hjemland heller enn til det, og i motsetning til Odyssevs, som ved hjelp kløkt og snarrådighet reiser triumferende videre fra alle utfordringer, ser Bardamu seg nødt til å flykte fra det ene nederlaget etter det andre med halen mellom beina. I bokens andre del, hvor lykkejegeren Bardamu avløses av en desillusjonert Bardamu, slår han seg til ro som lege i Paris, forsonet med at verden er et meningsløst, antagonistisk og hyklersk sted kun avløst av den sikre død. Bokens preges av et mørkt og misantropisk verdenssyn hvor de menneskelige drivkreftene motiveres av vekselvis perverse seksuelle forlystelser, kapitalismens materialistiske messianisme, religiøst hykleri og krigshissende blodtørst. Selv om Bardamu ikke er like patologisk tilbaketrukket som Roquentin, gjenkjenner vi den samme pessimistiske og asketiske livsholdningen, kanskje tydeligst eksemplifisert ved Bardamus refleksjoner over livet mens han trasker rundt i New Yorks gater i dyp ensomhet: "Sannheten om livet, det er døden. Man må velge om man vil lyve eller død. Personlig har jeg aldri greid å ta livet av meg" (Céline 2011: 178). Sitatet har forøvrig slående likheter med Roquentins refleksjoner omkring selvmordet i parken hvor han kommer frem til at det er ikke viljen til makt som sikrer livets gang, men en maktesløshet som hindrer det samme livet i å begå selvmord.

Men den patologiske askesen har tradisjoner som strekker seg langt tilbake. Et åpenbart eksempel er Dostojevskijs *Opptegnelser fra et kjellerdyp* (1864) og som vi allerede har stiftet bekjentskap med tidligere i oppgaven. Her møter vi kjellermennesket i all sin sykelige selvtilstrekkelighet. Uten å forholde seg til sine medmennesker og dermed få sine forestillinger satt på prøve, kan kjellermennesket i sin patologiske solipsisme, gå inn i en spiraliserende selvbekreftelse. For Dostojevskijs protagonist blir kjelleren et ekkokammer, en grotesk speilsal.

Men denne litterære tradisjonen lever videre også etter både Sartre og Camus. I nyere tid kan vi spore den samme tvilsomme asketiske tendensen hos forfattere som for eksempel Thomas Bernhard og Michel Houellebecq. Hos Bernhard er det mer eller mindre et gjennomgangstema at hans protagonister er grublende asketer som i en økonomisk frigjort situasjon kan hengi seg helhjertet til sine ofte tvilsomme prosjekter og spekulasjoner. I den fantastiske boken *Trær som faller* (1984) følger vi protagonistens opphissede indre monolog idet han raljerer over Wiens kunstelite, trygt forankret i ørelappstolen i hjørnet av et middagsselskap. Bokens undertittel er da også treffende nok «En opphisselse». Som en annen edderkopp i sin mørke krok følger protagonisten med på festens deltagere fra avstand, fullstendig innhyllet i sitt eget nett av misnøye, hat og forakt.

I sin solipsistiske ensomhet kan det virke som om Roquentin utvikler den samme tvilsomme egenskapen å hengi seg til sine grublerier og fantasifostre som hans litterære forgjengere og etterkommere. Med tanke på hans isolerte tilværelse må vi ta høyde for at denne ensomheten fungerer som et ekkokammer like mye for Roquentin som det gjør for Dostojevskijs kjellermenneske eller Bernhards protagonister. Selv om Roquentins nihilistiske visjon riktignok lar seg overføre til å gjelde på et universelt plan - noe Sartre får det til å gjøre med sin eksistensielle angst - , er det likevel noe forstyrrende ved den sykkeligheten den har oppstått i. Det kan nok hende at Roquentin, i likhet med sine litterære medgrublere, ved å overfokuserer på sine egne tanker, også overdramatiserer sin visjon. Roquentin har åpenbart utviklet et tvilsomt forhold til sin egen fantasi hvor han ikke alltid inntar den distansen til egne fantasifostre som vanligvis er nødvendig. Dette henger nok sammen med hans asketiske tilværelse og mangel på mellommenneskelig interaksjon.

På den annen side: Er det ikke noe gjenkjennelig ved Roquentin, eller alle de andre protagonistenes, solipsistiske grublerier? Er de ikke slik at vi tildeler selv deres sykeste og mest degenerte grublerier en viss gyldighet; at vi nikker anerkjennende, kanskje med et vagt ironiserende smil om munnen, til deres forakt, deres skeptisisme, deres raljerende antagonisme og ofte elitistiske misantropi? For å spørre med andre ord: Ville ikke litteraturen vært et både fattig og uinteressant sted uten disse personene? Og har ikke denne resonansen en viss verdi i seg selv? Det er tidvis en ambivalent følelse å møte seg selv i litteraturen, ikke minst i den kompromissløse litteraturens opprivende eksistensielle undersøkelser, men på den andre siden er det unektelig både interessant, ekspanderende og opplysende, ikke minst fordi de gangene man møter seg i litteraturen har forfatteren som oftest hatt motet, overskuddet eller på annen måte *kapasiteten* til å gå lenger enn en selv.

Slikt sett kan litteraturens antagonistiske og isolerte eksistenser, heller enn å betraktes som representative og fullverdige virkelighetsforståelser, betraktes som kunstneriske undersøkelser av avvikende sosiale eller filosofiske tendenser. Heller enn å drive en

forflatning av åndslivet med såkalt oppbyggende litteratur, retter forfatterens oppmerksomhet seg mot kulturelle ujevnheter, og ved å forstørre dem, blåse dem opp og i en viss forstand overdrive dem, undersøker forfatteren dem nærmere.

* * *

Før Roquentin, som har bestemt seg for å forlate Bouville og reise til Paris, hopper på toget, tar han en siste tur innom "Rendez-Vous des Cheminots" for å ta farvel. Han har på dette tidspunktet ingen plan eller idé om hva han skal gjøre med livet sitt. Som rentenist kan han leve uten å måtte jobbe. Et sted sier han at han ikke har andre planer enn å «overleve seg selv», altså overvinne seg selv og sitt pessimistiske syn dag for dag, øyeblikk for øyeblikk. Men dette skal endre seg. På kaféen spiller vertinnen *One Of These Days* en siste gang for Roquentin. Det er i dette øyeblikket Roquentin finner en måte å rettferdiggjøre sin eksistens på. Akkurat som negressen og jøden bak låten, kan også han skape noe vakkert, hardt og nødvendig. Siden Roquentin ikke er musiker, må han basere seg på noe han allerede kan, hvilket selvsagt er å skrive. Men han må endre fokus, ikke skrive som en dilletant eller som en historiker, men som en kunstner som skaper noe uavhengig av eksistensen. Roquentin bestemmer seg for å skrive en roman som skal være «vakker og hård som stål» og som skal «få folk til å skamme seg over sin eksistens» (s. 199).

Roquentins avgjørelse om å bli kunstner er interessant. Ved første øyekast virker det som om hans avgjørelse er en å innta en aktiv holdning til den nihilistiske visjonen som har plaget ham den siste tiden og som har gjort ham mer eller mindre handlingslammet. Ikke minst kan Roquentins avgjørelse om å bruke kunsten som en strategi til å bearbeide eksistensielle traumer virke som en konstruktiv vending, som om han ønsker å benytte seg av kunstens kreative potensiale og slik transcendere den situasjonen han mot sin vilje befinner seg i. Sistnevnte ville på mange måter ha vært i tråd med Nietzsches syn på kunstens forbilledlige interpretasjonspraksis, som i en og samme bevegelse er fortolkning og skapning.

Men her er det flere aspekter å ta nærmere i øyensyn før vi kan felle en endelig dom over Roquentins valg, og det er særlig ett aspekt ved hans avgjørelse om bli kunstner skiller seg særlig ut: Han vil skrive en roman som skal være vakker og hard som stål, hvilket vi har skjønnet skal stå som en skrikende kontrast til den "deigete" og motbydelige verden vi beveger oss i til daglig og, hva mer er, denne romanen skal ikke bare transcendere vår motbydelige og meningsløse verden, den skal også få oss til å skamme oss. Roquentins fremtidige roman, kan vi gjette oss til, skal åpenbare for oss alle vår felles kontingens og, i kjølvannet av dette, våre selvbedrageriske strategier for å skjule denne meningsløsheten for oss selv.

Ergo skammen den skal påføre sine lesere. Den senere Sartre ville ha kalt dette selvbedraget for vond tro, "mauvaise foi". Men i motsetning til den senere Sartre som benytter innsikten om vond tro som et springbrett for en handlingsorientert filosofi, stopper det med dette for Roquentin; han har tilsynelatende ingen planer om å utvikle en frihetens filosofi basert på det konstruktive potensialet i sin nihilistiske visjon. Han synes ikke å ønske annet med sin kunst enn å ramme sine medmennesker med den samme destruktive nihilismen han selv er et offer for, og slik få dem til å skammes over seg selv og sine livsløgnere.

Det er her på sin plass å huske hva Østerberg sa om Roquentin innledningsvis, nemlig at han står på terskelen til den eksistensielle situasjonsfilosofi som Sartre utformer i årene som kommer. Før han tar det siste steget derimot, befinner Roquentin seg fremdeles på den nihilistiske siden. For å presisere ytterligere: Roquentin befinner seg her på det nihilistiske nullpunktet Nietzsche refererte til som løvens stadium. På mange måter er dette den mest kritiske fasen i Nietzsches prosessuelle perspektivisme hvor negasjonen har skapt det nødvendige spillerommet, den nødvendige friheten, som danner substratet for alternative perspektiver. Grunnen til at dette er kanskje det mest kritiske punktet er fordi uten den styrken og skaperevnen som kreves av overmennesket eller den frie ånd, forblir man i en tilstand av negasjon og meningsløs, retningsløs frihet

Roquentins nihilistiske visjon er i prinsippet den samme nihilistiske visjonen Nietzsches lar den forrykte proklamere på torget når han roper at "Gud er død!". Men den store forskjellen er at hvor Nietzsche ser til kunsten for å finne en måte å transcendere situasjonen på, finner Roquentin en fluktmulighet i kunsten: Han trekker seg enda mer unna og dyrker kunsten for kunstens skyld: L'art pour l'art. Kunst for kunstens skyld er, ifølge Nietzsche, en form for passiv nihilisme hvor kunstneren trekker seg bort fra verden og inn i en slags kunstnerisk askese og livsfornektelse og alt annet enn den forbilledlige storheten han finner i kunstnere som Goethe, Heine eller de greske tragediedikterne. Det var nettopp den passive resignasjonen i kunstreligionen som gjorde at den senere Nietzsche tok avstand fra sin tidligere mentorer Schopenhauer og Wagner.

Roquentins nihilistiske visjon avløses med andre ord ikke av den samme livsbejænde kreativiteten som er så sentral for Nietzsches overmenneske. Heller enn å benytte seg av nihilismens negasjonen som et substrat for videre utvikling, velger Roquentin snarere tvert i mot å dyrke den rene negasjonen i en form for passiv nihilisme.

Intetthetens moral

Avslutningsvis skal vi se nærmere på noen av de umiddelbare politiske ettervirkningene av det radikale bruddet modernismen og nihilismen medførte. I forlengelsen av dette skal vi, etter å ha oppsummert hovedinnholdet i tidligere kapitlene, drøfte omrisset av en potensiell moralsk forståelse basert på den *intettheten* nihilismen på mange måter representerer og som danner substratet for både Nietzsches og Sartres filosofi. Som en ørliten vitamininnsprøytning, skal vi også innom Derrida og hans tanker rundt *gjestfrihetens etikk*, en etikk som baserer seg på den fordomsfrie åpenheten ved intettheten.

Totalitære etterdønninger

For både Nietzsche og Sartre danner den nihilistiske visjonen grunnlaget for deres filosofiske virksomhet. For begge blir det helt essensielt å stable på beina en filosofi og et verdisystem som kan erstatte det religions-moralske hegemoniet som er i ferd med å miste grepet om Europa. Modernismen er ikke bare et radikalt brudd med tradisjonalismen, den representerer også på mange måter et Europa i ruiner, og det blir deres viktigste anliggende å finne en måte å redefinere kollapsen fra å være en ruinhaug til en mulighet for nye reisverk.

For Nietzsche var nihilismen ikke et fenomen man kunne velge å ta stilling til, til det var nihilismen for langt fremskreden, og i motsetning til Dostojevskij, som manet til kamp *mot* nihilismen, spesielt i sin siste litterære periode med verker som *Opptegnelser fra et kjellerdyp*, *De besatte* og *Brødrene Karamazov*, mente Nietzsche at kampen mot nihilismen, i et forsøk på beseire og fordrive den, var nytteløs. Man kan ikke kvitte seg med en desillusjon. Det eneste man kan gjøre er å forsøke å snu den til sin fordel. For Nietzsche betyr dette at den desillusjonen som kommer i kjølvannet av nihilismens fornektelse av Gud og hele det religiøse og metafysiske paradigmet som har dominert Vesten de siste årtusenene etter antikken og Platon, og som ikke kan reverseres, må snus til menneskehetens beste. Guds død må, heller enn å betraktes som Europas moralske undergang, betraktes som en nødvendig overgangsperiode hvor dette historiske, moralske og verdimeslige nullpunktet danner substratet for en ny moralsk forståelse og en ny måte å se verden på; kort sagt må den kulturelle katastrofen Nietzsches Europa befinner seg i, danne grunnlaget for overmenneskets immoralske perspektivisme. Det helt sentrale poenget for Nietzsche er at de høyeste verdier revaluerer seg selv. Dersom dette er tilfelle betyr det at ethvert forsøk på moralsk hegemoni i siste instans også medfører det samme hegemoniets undergang. Det er særlig i slike paradigmatisk overgangsperioder at

nihilismen kommer sterkest til uttrykk i kulturen. Den kollektive troen på egen kulturs overlegenhet forvitrer parallelt med den devalueringen som pågår. Selv om Nietzsche påpeker at slike turbulente overgangsperioder ikke nødvendigvis er utelukkende negative siden de danner god grobunn for individualisme, innovasjon og nye perspektiver, danner de likevel en del av grunnlaget for Nietzsches perspektivisme. For å unngå nettopp den forvirrende, kaotiske og ofte voldelige tilstanden av nihilisme som slike overgangsperioder medfører, kan perspektivismen fungere som en slags permanent "overgangsperiode"; en dynamisk tilstand av sameksisterende og divergerende perspektiver hvor det moralske hegemoniets imperativ forfekter en immoralsk relativisme.

For Nietzsche var overmenneskets perspektivisme en fremtidsvisjon, noe å strekke seg mot, en slags idealisert fremtid, ikke helt uten messianske undertoner all den tid Nietzsche ikke tviler på dens komme. Han sier selv at hans filosofi ikke kommer til å bli forstått før det har gått flere generasjoner og at om først hundre år vil fremtidige filosofer se til hans verker for å finne svar.

Denne messianske fremtidsvisjonen er noe Nietzsche i aller høyeste grad deler med flere av det tjuende århundrets store ideologier. Om disse ideologiene kommer i form av fascismens brune og blå valører eller den radikale marxismens svarte eller røde versjoner spiller i prinsippet ingen rolle; de har alle særlig to sentrale og avgjørende fellestrekk: Krav om totalitet og forkynnelsen av en messiansk fremtid.

To velkjente eksempler på det messianske aspektet ved henholdsvis fascistiske og marxistiske ideologier er Den nye orden og Revolusjonen. Førstnevnte var visjonen, eventuelt vrangforestillingen, om en fremtidig utopi bestående av en rendyrket arisk rase. For å oppnå dette målet benyttet nazistene seg av eugenikk, forvrengt sosialdarwinisme, en pervertert versjon av Nietzsches maktfilosofi, voldelig undertrykkelse og streng ensretting. Den nazistiske skrekvisjonen er ikke bare moralsk avskyelig, den er også praktisk umulig å gjennomføre. Selv om Hitler hadde klart å rense samfunnet for alle "urenheter", ville det, ifølge evolusjonsteoretikerne, tatt hundrevis av generasjoner før man med sikkerhet kunne vite at også genene var "renset" for urenheter. Dersom man har som utgangspunkt at hver generasjon bruker rundt regnet tretti år på å reproducere seg selv, blir det enkel matematikk å forstå de svimlende tidsperspektivene som kreves å fullbyrde visjonen om en fremtidig "ren" rase.

Men nazismen representerer, i tillegg til en form for voldelig nihilisme som vi skal komme tilbake til om litt, også en form tilbakeskuende nihilisme. Dette er paradoksalt, for som vi nettopp så, strebet nazistene mot et utopisk tusenårsrike som skulle oppnås ved hjelp vitenskapelige verktøy som eugenikk, darwinisme og voldelig teknologi. Parallelt med fremtidsvisjonen om Den nye orden, dyrket nazistene også en romantisert og idealisert forståelse av fortiden. På mange måter representerer fascismen et sterkt ønske om å re-

introdusere den gamle orden, noe dens fokus på tradisjoner, tradisjonell kunst, kitsch og heimstaddiktning mer enn tydelig viser. Det var i tillegg helt sentralt for det nazistiske sensurapparatet å stemple all kunst som ikke underbygget dens ideologi som korruperende og degenerert kunst: kunst for jøder, kommunister, homoseksuelle og andre avskyeligheter.

Om ikke annet, så viser dette til nazismens bakstreverske holdning hvor dens emosjonelle og grunnleggende motivasjon ikke er å strekke seg mot fremtiden og det nye, men å gjenreise en idealisert versjon av det Europa som ligger i ruiner.

Marxismens tanker om en verdensomspennende revolusjon for folkets og arbeidernes endelige emansipasjon har lignende messianske undertoner om en fremtidig utopi, et kommende tusenårsrike, hvor det, dersom man klarer å samle seg til den endelige revolusjonen, venter en tilstand av mer eller mindre harmoni all den tid revolusjonen skal velte omkull på maktforholdene og gjøre slutt på den kapitalistiske orden som fører til en urettferdige akkumulasjon av både økonomisk, kulturell og teknologisk kapital. Riktignok har marxismens mange politiske og filosofiske forgreninger i langt større grad enn den undertrykkende og segregerende fascismen vist seg som en bærekraftig ideologi og mange av dens grunntanker om demokrati og sosial fordeling har i praksis vist seg å være et velfungerende fordelings- og egalitetsverktøy. Men det er da snakk om en revidert versjon av marxismen, en slags uttynnet, modifisert og nedtonet versjon, og ikke den voldelige og totaliserende marxismen som forkynner revolusjon. Den revolusjonære eller radikale marxismen, derimot, har spilt fallitt i så å si alle dens varianter, noe den sovjetiske, kinesiske og cubanske versjonen av kommunismen med all tydelighet viser: Det er vel neppe noen som ville kalle maoismen eller stalinismen for utopisk. Ikke bare har mekanismene for demokratisk fordeling av godene feilet, men revolusjonen har, i den grad den har funnet sted, blitt kuppet og vendt mot seg selv hvor den heller enn å munne ut i en demokratisk samfunnsorden, har munnet ut totalitære regimer. Det er med samme avsky som overfor nazistenes voldsregime at man minnes for eksempel Moskvaprosessene, Pol Pots sinnssyke regime eller de horder av henrettede som ligger begravd under kinesisk jord. Den marxistiske totalitarismen har vist seg å være en like effektiv og undertrykkende voldsmaskin som den fascistiske.

Dersom man skulle kunne påpeke et særtrekk ved den radikale marxismen som *prinsipielt* positivt, foruten den kraftig reviderte versjonens positive bidrag i utviklingen av for eksempel sosial-demokratiet, så må det være dens dypt iboende overbevisning om at tradisjonalismens fall er en frigjøring og ikke bør bli gjenstand for et gjenreisningsprosjekt som hos fascistene.

Intetthetens åpenhet

I praksis betyr dette at enten man slutter seg til fascismens eller marxismens radikale versjoner, slutter man seg til verdisystemer som både lover mer enn de noensinne kan oppfylle, og enda viktigere, som i sin totalitarisme ikke tolererer innflytelse fra alternative og konkurrerende perspektiver. Med andre ord bærer de på sterke paralleller til de totaliserende og ensrettende tendensene Nietzsche finner så undertrykkende og fordummende i både kristendommen og vitenskapen, uten sammenligning forøvrig. Videre er det grunn til å tro at Nietzsches påstand om de høyeste verdiers evne til å devaluere seg selv også gjør seg gjeldende i nevnte moralsystemer, noe marxismens indre demontering av egalitetstanken er et glimrende eksempel på og som på mange måter finner sin litterære manifestasjon i form av George Orwells *Animal Farm* (1945) hvor de diktatoriske og nytelsessyke ledernes alibi bunner i at "noen er mer like enn andre". Poenget er altså at egalitetstanken som det høyeste ideal devalueres.

En av grunnene til at Nietzsche finner det så uutholdelig med totaliserende regimer, er deres fornektelse av det menneskelige potensialet som ligger i enhver perspektivutvidelse. Som vi husker tar Nietzsche avstand fra idéen om at verden-i-seg-selv er tilgjengelig for vår erkjennelse. Vi mangler sannhetsorganet som kunne bekrefte dette. Dette er ikke en avvisning av at verden har en slik selvidentisk karakter, bare at den er utilgjengelig for oss. Siden det er summen av perspektiver som danner hele den menneskelige horisont, blir det maktpåliggende for Nietzsche stadig å kunne utvide denne horisonten. Dette lar seg ikke gjøre dersom ethvert tilslag og forsøk på å utfordre bestående sannheter hugges ned allerede før det har fått muligheten til å utforskes.

En av grunnene til at Nietzsche referer til sin filosofi som "mistankens filosofi", er at ethvert nytt perspektiv starter som en tvil, en mistanke som, dersom den får tid og næring, kan vokse seg til en påstand og til et nytt postulat. Dette postulatet, som i det regjerende paradigme og det omsluttende perspektivet, vil oppfattes som noe uhørt, ja enda til som en usannhet og en løgn, vil, dersom det gis enda mer tid og frihet, kunne vokse seg til helt et nytt perspektiv som både kan utfordre det dominerende og utvide den menneskelige horisont. Prinsipielt krever denne prosessen to forhold.

For det første krever den en allmenn aksept for kritiske holdninger, til tross for at disse gjerne stiller seg moralsk diametralt i forhold det dominerende perspektivet. Derrida påpeker, sammen med Adorno forøvrig, at totalitære regimer er eksempler på voldelig nihilisme og viser til nazismen som kulminasjonen for denne formen for nihilisme. Grunnen til

dette er at Derrida definerer denne formen for nihilisme som en intoleranse overfor Det andre (Weller 2011: 144). Alle totalitære regimer utøver en streng sensur med homogenisering av befolkningen for øyet. Under slike forhold er det ikke rom for avvik og enhver anomali lukes bort for å ensrette samfunnet. Som et middel mot enhver slik totaliserende og intolerant holdning, viser Derrida til sin dekonstruktivistiske interpretasjonspraksis. Siden den dekonstruktivistiske praksisens viktigste anliggende er å løse opp tekstlige strukturer og på den måten også bidra til å åpne teksten i dens helhet, hindrer denne praksisen teksten i bli fastlåst i etablerte interpretasjonstradisjoner. Dekonstruktivismen løsner dermed på de føringene som gjerne ligger forut for teksten i form av for eksempel tradisjonelle lesninger. Som en forlengelse av dette sier Derrida at litteraturen ikke er noe *i seg selv*: Den er ikke fastlåst i en historisk eller på annen måte kontekstuell identitet; det er ikke noe essensialistisk ved litteraturen. Ikke bare mangler litteraturen denne selvidentiteten, men den tematiserer denne mangelen aktivt selv, noe Kafka og Beckett er gode eksempler på. I Kafkas roman *Slottet* (1926) følger vi K. i hans forsøk på å finne en eller annen form for berettigelse for sin tilværelse i landsbyen. Til tross for alle sine forsøk, synes ikke bare denne berettigelsen å være umulig å oppdrive, den synes rett og slett ikke å eksistere i det hele tatt; vi sitter med en stadig økende følelse av der hvor denne skulle finnes, i slottet, finnes det overhodet intet som kan berette hans opphold i landsbyen. Romanen sirkulerer med andre ord rundt en intethet. Denne intetheten gjør Kafkas litteratur særlig åpen for ofte divergerende tolkninger. I dette ligger det en toleransens etikk, mener Derrida, som ved å tematisere sin egen åpenhet - sin intethet - gjør litteraturen eksemplarisk i sin åpenhet for Det andre. For Derrida blir litteraturens åpenhet dermed også et helt sentralt verktøy i kampen mot den voldelige nihilismens *intoleranse* overfor Det andre (Weller 2011: 146).

Derridas poeng om hvordan den dekonstruktivistiske fortolkningspraksisen kan åpne for en toleranse overfor Det andre og det ukjente kan med rette leses som en forlengelse av Nietzsches perspektivisme hvor nettopp en slik åpenhet for Det andre er helt essensielt for å utvikle nye perspektiver. Faren ved Derridas poeng, derimot, er at nihilismen i denne konteksten demoniseres. Hans definisjon av voldelig nihilisme sammenfaller langt på vei med den formen for destruktiv nihilisme vi tidligere i oppgaven definerte som en form for negativ frihet; det er løvens nivå hvor "alt er tillatt" fordi alle verdier er negert. Dette kan fort oppfattes som en ensidig forståelse av nihilismen som overser dens kompleksitet og ambivalens og dermed også mangler forståelse for dens konstruktive potensiale, som for eksempel den autonomi, frihet og de mulighetshorisonter dette åpner for mennesket.

Det er ikke vanskelig å ta parti med Derrida og Adorno i deres fordømmelse av nazismen eller andre totalitære regimer. I alle fall ikke i etterpåklokskapens lys. Det som er langt vanskeligere, er å se hvordan slike totalitære regimer utvikler seg, hvordan de

begynner, kanskje som perifere eller radikale tendenser, og etter hvert vinner bredere appell i befolkningen, helt til det som begynte som et marginalisert fenomen, med ett har fått et jerngrep om befolkningen. Et eller annet sted i denne prosessen forsvinner evnen til kritisk selviakttagelse. Kanskje er denne mangelen på kritisk selviakttagelse bevisst, kanskje er den ubevisst. I begge tilfeller er det snakk om en gjensidig og stadig økende grad av selvsensur og intoleranse, både på et individuelt nivå og på et sentralisert nivå, en gjensidighet som virker selvforsterkende. Dette er et velkjent fenomen og refereres gjerne til som massesuggesjons makt; man lar seg nærmest ukritisk rive med ut i de villeste scenarioer; i det ene øyeblikket drikker man ettermiddagste, i det neste er man medskyldig i brutal etnisk rensning. Et eller annet sted i denne kollektive prosessen mister subjektet evnen, lysten eller kanskje motet til å utøve sin kritiske sans og følge sin moralske ryggradsfølelse. I mange tilfeller er subjektets selvsensur gjerne en form for rasjonalisering hvor man internaliserer de rådende konvensjonene like mye av frykt som av ideologisk overbevisning.

For ikke å gjøre bøddel til offer her er det viktig ikke å overforenkle bildet. Selv om massesuggesjonen riktignok spiller en viktig rolle i disse prosessene, oppstår ikke disse spontant. Ofte ligger det en eller annen form for omfattende sosial misnøye til grunn for at slike holdninger kan utvikle seg. Det Hitler klarte var å kanalisere denne kollektive misnøyen og rette den mot blant andre jødene.

Hva som enn er tilfelle, er det åpenbart at massesuggesjonens kraft er faretruende sterk og uten de nødvendige motforestillinger, underlegger den seg ethvert individ. Et av den krigshissende massesuggesjonens viktigste retoriske verktøy er evnen til å demonisere eller dehumanisere en utpekt syndebukk. For at dette skal skje er, massesuggesjonen avhengig av at subjektet gir slipp på sin moralske finfølelse, nyanserende evne og generelle empatiske grunnfølelse for Den andre.

Det andre avgjørende punkt i denne prosessen, og som er helt essensielt og går rett til kjernen av denne oppgaven, er bevisstheten om at konvensjoner, om disse er sentraliserte som i totalitære regimer eller om de er mer diffuse i form av en gitt kulturs moralske konvensjoner, ikke på noe måte kan stille seg suverene i forhold til menneskets grunnleggende eksistensielle situasjon ved å forankre sine verdier i noe evig, universelt eller metafysisk. Kort sagt, ingen verdisystemer kan gjøre krav på allmenngyldighet.

Dette er den grunnleggende nihilistiske visjonen som danner utgangspunktet for både Nietzsches og Sartres moralfilosofi og som vi trenger å holde opp for vårt indre øye hver gang vi leser, ikke bare disse filosofene, men ethvert forsøk på å etablere et moral- eller verdisystem. En revitalisering av denne innsikten, av denne visjonen, er en revitalisering av vårt forhold til enhver moral, til ethvert verdisystem og dermed også en måte å revitalisere vårt forhold til både disse systemene og livet selv.

Både Nietzsches og Sartres filosofi baserer seg på den friheten⁴ som kommer i kjølvannet av Guds død, men ikke uten å ta høyde for det destruktive potensialet dette også medfører. For Sartre manifesterer menneskets bevissthet om sitt eksistensielle ansvar seg som eksistensiell angst, og for Nietzsche henger det kollektive og subjektive sammenbruddet over hele hans filosofi som en mørk sky. I *Slik talte Zarathustra* advarer Nietzsche mot at med Guds død frigjøres ikke bare det konstruktive ved det menneskelige potensiale, men også det destruktive, det er ikke bare årtusener med undertrykket fornuft som slippes løs, også årtusener med undertrykket galskap og irrasjonalitet som truer med bryte ut. Tematikken er like tydelig i fragment 125 fra *The Gay Science* hvor galskap settes i direkte sammenheng med Guds død.

Den nihilistiske visjonen har dermed flere truende fallgruver. Den ene, og kanskje farligste av dem, er den moralske laissez-faire-holdningen vi finner som grunnlag for nazistenes perverse maktfilosofi som er en slags jungelens morallov fusjonert med en rasistisk sosialdarwinisme. Selv om nazistene baserer deler av sin maktfilosofi på Nietzsche, er det i dag allmennkunnskap at dette er en pervertert versjon av Nietzsche, mye takket være hans antisemittiske søsters sensur, omskrivning og egne "korrigeringer".

Men hva er det, i lys av mangelen på et objektivt korrelat, som hindrer oss i utvikle et hvilket som helst (a)moralsk verdisystem á la Sopranos kriminelle underverden, nazismens sosialdarwinisme eller Pol Pots tusenårsrike?

Til tross for sine krigsmetaforer, sin tilsynelatende skånselsløse maktfilosofi og tidvis ubehagelige terminologi med begreper som "overmenneske" og "vilje til makt" og "immoralitet", var ikke Nietzsche tilhenger av en voldelig og systematisk utrenskning av undermennesker eller andre "forstyrrende" elementer. Hans immoralske filosofi er først og fremst ment som en kritisk holdning til dominerende og totaliserende verdisystemer som kun tillot én moralsk forståelse av verden. Det er med andre ord det *totaliserende* ved enhver moralsk oppfattelse som kritiseres, ikke nødvendigvis moral i seg selv. Kanskje snarere tvert imot: Konvensjoner spiller en viktig rolle i samfunnet og bidrar til at det hele ikke kollapser. Dette kjenner vi igjen fra Nietzsches "law of agreement" hvor han ikke bare påpeker viktigheten av universaliteten i moralske så vel som epistemologiske konvensjoner, men også advarer mot nettopp slike immoralister som seg selv. Til tross for at disse er viktige, ja helt essensielle, for at samfunnet ikke skal stivne i en moralsk rigiditet, er de samtidig en trussel som representerer den totale kollaps dersom det ble for mange av dem. Nietzsche nyanserer dermed immoralismen til ikke å gjelde for hele samfunnet, siden dette ville medført fullstendig anarki, men til å være et elitistisk fenomen forbeholdt den marginaliserte gruppen

⁴ Frihet må her forstås som frihet i den mest banale form; som mulighetshorizont. For Nietzsche dikteres graden av frihet av (viljen til) makt, mens for Sartre er frihet derimot et mangefasettert og komplekst begrep.

av frie ånder. På den annen side: Må en immoralsk perspektivisme nødvendigvis være elitistisk? Handler det ikke i bunn og grunn om hvilken holdning man inntar til begreper som sannhet og moral? Man må medgi at i sin mest ekstreme versjon representerer utviklingen av nye perspektiver en form eksklusivitet eller elitisme all den tid det krever en frigjort stilling, både hva gjelder økonomisk som filosofisk kapital, for å kunne utvikle nye, systematiske moral- og verdisystemer. Det er vanskelig å stable på beina et komplett moralsk eller politisk system samtidig som man har hverdagens hav av små og store forpliktelser å oppfylle. Men selv om man ikke nødvendigvis er i den privilegerte posisjonen at man kan vie sitt liv til å utvikle nye perspektiver, er man i alle tilfeller i den posisjonen at man kan velge å stille seg åpen eller ikke til slike nye perspektiver. Sagt på en annen måte: Man kan langt på vei velge å innta en tolerant, generøs og "eksperimentell" holdning nye perspektiver; man kan altså langt på vei velge å innta overmenneskets åpne og perspektivistiske holdning. Dermed lar Nietzsches perspektivisme seg godt forene med en mer generell og tolerant holdning som i prinsippet ikke krever et elitistisk fugleperspektiv, men bare en åpenhet for Det andre.

Det elitistiske ved Nietzsches perspektivisme kommer vi likevel ikke utenom. Utviklingen av nye, omfattende og systematiserte perspektiver krever et filosofisk fugleperspektiv reservert for den som kan eller velger å dedikere livet sitt til nettopp dette. For denne eliten av (selv)utvalgte og immoralske frie ånder, er det maktpåliggende å kunne stille seg fritt i forhold til rådende konvensjoner for slik å kunne utvikle sine nye perspektiver uhindret. En slik immoralsk holdning er per definisjon en nihilistisk holdning all den tid den forneker alle fordommer for å kunne forholde seg fritt til både disse og nye. Det er her kunstens transcendens kommer inn i bildet. Dersom overmennesket ikke skal navigere etter moralske fordommer, må det være i stand til å utvikle egne, selvstendige postulat og utvikle disse med samme forankring i den frie og kreative fortolkningsprosessen som en kunstner benytter seg av i utviklingen av sitt kunstneriske perspektiv. Dette krever den samme åpenheten som Derrida forfekter med sin dekonstruktivistiske interpretasjonspraksis hvor litteraturens intethet, dens ikke-essensialistiske karakter, hindrer den i stivne i en rigid fortolkningspraksis og hoder den åpen for nye, alternative og enda ukjente fortolkninger. Derrida overfører dette til et etisk anliggende og kaller det en gjestfrihetens etikk på grunn av sin tolerante holdning ovenfor Det ukjente.

En annen av disse fallgruvene, i tillegg til den moralske, er den eksistensielle angsten en slik nihilistisk visjon medfører. I Roquentins nihilistiske visjon, som vi langt på vei lar sammenfalle med den nihilistiske visjonen forfatteren og filosofien bak romanen også har, avdekker med all tydelighet den dype, eksistensielle ambivalensen som skjuler seg i innsikten om verden som et grunnleggende meningsløst sted.

Som vi så fokuserte Roquentin særlig på det ontologiske aspektet ved denne visjonen og den somatiske så vel som kognitive følelsen av ubehag som oppstod i kjølvannet av denne, altså den eksistensielle angsten. Den nihilistiske visjonen var for Roquentin ikke først og fremst et antroposentrisk anliggende: De direkte konsekvensene av hans desillusjon var ikke å meddele vår grunnleggende frihet til å kunne forme våre egne verdssystemer. I den grad Roquentin fant et antroposentrisk aspekt ved sin åpenbaring, var det at de få som var blitt overfalt av den samme åpenbaring som han, hadde utviklet løgnaktige strategier for å holde ut sin egen kontingens ved å finne opp en selvtilstrekkelig væren: Gud.

Denne selvbedrageriske strategien utforskes grundigere av den senere Sartre og går da under navnet "mauvaise foi" eller vond tro. Til forskjell fra sin protagonist i *Kvalmen* tror ikke den senere Sartre på kunsten som et eksklusivt estetisk domene adskilt fra resten av den menneskelige verden. Faktisk tar Sartre sterkt avstand fra den passiv-aggressive og dekadente holdningen kunstneren Roquentin inntar overfor resten av samfunnet. Heller enn å presse sin ontologiske nihilisme nedover hodet på sine medmennesker, som Roquentin ønsker å gjøre med sin kunst, og slik passivisere sine medmennesker med en følelse av skam og meningsløshet, vender Sartre seg i motsatt retning og utvikler en filosofi som baserer seg på et imperativ om handling. Det er med andre ord snakk om en filosofisk snuoperasjon hvor den nihilistiske visjonen ikke lenger fokuserer på nihilismens destruktive meningsløshet, men dens frihetlige potensial.

Sartre sporer vår frihet helt ned til det ontologiske anliggende: Bevisstheten er et fenomen som oppstår spontant i form av en pre-refleksiv bevissthet. Noe av det som gjør den pre-refleksive bevisstheten fri, er at den eksisterer uavhengig av eller a priori i forhold til vårt ego, vår id, eller andre bevissthetsstrukturer. Dette medfører en bevissthet som er i stand til å ta uavhengige avgjørelser forut for et konstituerende transcendentalt ego, som vi finner hos for eksempel Kant. For Sartre finnes det ingen strukturerende bevissthetsføringer, hverken i form av nevnte ego eller for eksempel freudiansk underbevissthet.

Vår frigjorte stilling i forhold til førende bevissthetsstrukturer finner sin eksistensielle ekvivalent i Sartres ateistiske eksistensialisme. Guds død danner på mange måter utgangspunktet for en ikke-essensialistisk forståelse av både menneskeheten og individet. Dette medfører i seg selv et imperativ om handling og i kjølvannet av dette, et egenansvar.. For dersom det ikke finnes en Gud, finnes det heller ingen plan eller skjebne og ingenting er determinert: Vi må selv sørge for at det vi vil skal skje, skjer. Vi er med andre ord ansvarlige for våre egne liv og skjebner. Men dersom Gud er død, er ikke da alt tillatt? Møter vi ikke den samme muligheten for en moralsk laissez-faire-holdning som vi, i alle fall til en viss grad, klarte å renvaske Nietzsche for?

Vårt ansvar for våre egne liv medfører behovet for en grundig selvrefleksjon, en såkalt rensende selvrefleksjon. Målet med denne refleksjonen er å kunne foreta en slags fenomenologisk reduksjon av personlige motiver for å skrelle bort eventuelle selvbedragerske tendenser. Dette innebærer alltid en viss fare for å utvikle eksistensiell angst, men på den positive siden medfører selvransakelsen også en mulighet for å leve i autenticitet; altså i overensstemmelse med egne, autentiske ønsker og behov. Etter en slik rensende selvrefleksjon vil man være bedre rustet til å tegne opp sitt grunnprosjekt, altså subjektets eksistensielle alibi, eventuelt motivasjon. Hva dette grunnprosjektet skulle bestå i rent praktisk er i seg likegyldig. Det eneste som er viktig, er at grunnprosjektet velges fritt, uten føringer fra hverken eksterne omgivelser eller indre vond tro. En av de viktige effektene av å velge sitt grunnprosjekt - basert på en grundig selvrefleksjon - er ikke bare graden av autenticitet man opplever, altså den eksistensielle tilfredsstillelsen ved aktivt å handle i verden og slik gi livet en dypere personlig mening og en følelse av retning og kontroll, men det å velge sitt grunnprosjekt gir også en økt intersubjektiv innsikt hvor man i større grad blir i stand til å gjenkjenne og dermed også *akseptere Den andres grunnprosjekt*. Det er gjennom gjenkjennelsen av Den andres eksistensielle motivasjoner - den andres subjektive forholdende til verden med alt dette innebærer av ønsker, behov, begjær, frykt etc - at man også blir i stand til å akseptere Den andre. Med andre ord har subjektets valg av grunnprosjekt ikke bare en begrenset og introvert effekt, det har også etiske og mellommenneskelige - empatiske - implikasjoner i tillegg. I nevnte tilfelle av massesuggesjon vil en slik autenticitet dermed kunne forsterke subjektet moralske ryggrad siden denne nå er basert på en genuin forståelse og aksept av Den andre, og ikke bare på påklistrede og abstrakte moralske imperativer uten *emosjonell* betydning for subjektets moralske oppfatning. Slikt sett redefinerer Sartre den nihilistiske visjonen fra å være en destruktiv åpenbaring til å bli et konstruktivt potensial både på det personlige og på det intersubjektive planet.

* * *

Nihilismen er altså i utgangspunktet en grunnleggende skeptisk holdning til enhver sikker viten, med det resultat at også enhver moralsk oppfatning kan betviles. Enhver moral, uavhengig av hva den selv måtte påstå, er i nihilismens lys basert på en grunnleggende intethet; den er en tolkning av en verden som i seg selv er epistemologisk utilgjengelig for oss og som er grunnleggende meningsløs. Ethvert moralsk perspektiv som måtte utvikle seg i kjølvannet av dette, er altså basert på den samme intetheten. Dette er en den nihilistiske visjonens destruktive grunnkarakter. Men som oppgaven har vist, kan denne visjonen revalueres til noe konstruktivt og til en genuin toleranse og begeistring for det potensialet

som ligger i den friheten visjonen samtidig forfekter. Samlet sett ser vi at Nietzsche, Sartre og den så vidt berørte Derrida, forfekter alle en slags *intethetens moral* som, fristilt fra alle dogmatiske føringer, stiller seg både åpen og tolerant overfor Det andre, hvilket i siste instans alltid betyr det mest radikale og samtidig det viktigste av alt: fremtiden.

Summary

With this text I'm seeking a deeper and more fundamental understanding of the philosophical phenomena known as nihilism. By seeking to understand this phenomena both from an intellectual as well as an emotional perspective, my ambition is to get a fuller understanding of what nihilism is in itself, to explore both the positive and the negative aspects of nihilism and to examine the morally and philosophical consequences of nihilism.

To reach a core understanding of this central cultural phenomena, I have not only sought to investigate the rational and sophisticated philosophical systems developed by both Nietzsche and Sartre in form of perspectivism and existentialism, but also sought to understand, by a close reading of Sartre *The Nausea*, the potential emotional outcome of a nihilistic vision.

The thesis is then both an intellectual-rational investigation of the nihilistic vision as well as an emotional investigation of the same vision.

I'm referring to nihilism as a *nihilistic vision* in order to pinpoint that at the core of any nihilistic philosophical system, there resides a strong personal conviction that the world is a nihilistic place; that epistemologically as well as ontologically, universal and objective truth simply does not exist. This renders the world both meaningless and, with Sartre's own words, contingent. Nothing is as it is *supposed* to be, guided by some metaphysical scheme or being, it just is. The world is a meaningless place without direction or purpose. It is chaotic and strange and in a state of notorious flux, to paraphrase Nietzsche. A glimpse into this bottomless ontological abyss is the nihilistic vision shared by Nietzsche and Sartre and makes the core of their moral philosophy. Both Nietzsche's and Sartre's philosophical systems emerge from the void left behind by God's death.

My motivation for this investigation is not only to get a fuller understanding of nihilism as such. As captivating and interesting as this phenomenon might be in itself, my motivation derives just as much from an attempt to get deeper cultural understanding. Nihilism lies at the heart of the western culture and is, paradoxically, one of the most influential cultural phenomena next to Christianity. But in contrast to Christianity, nihilism is a relatively young phenomenon, stretching over a period of just over 200 years. But as one of the key factors in the Modernist break, it is at the very heart of our contemporary cultural identity.

Litteraturliste

- Bernhard, Thomas, (2011), *Trær som faller*, Oslo; Gyldendal
- Brøgger, Waldemar, (1987), *Cappelens leksikon*, Oslo; Cappelen
- Camus, Albert, (2010), *L'étranger*, Paris; Éditions Gallimard
- Camus, Albert, (2005), *The Myth of Sisyphus*, London; Penguin Books
- Céline, Louis-Ferdinand, (2011), *Reisen til nattens ende*, Oslo; Gyldendal
- Conrad, Joseph, (1994), *Heart of Darkness*, London; Penguin
- Dostojevskij, Fjodor, (2001), *Opptegnelser fra et kjellerdyp*, Oslo: Solum forlag
- Dostojevskij, Fjodor, (2001), *Forbrytelse og straff*, Oslo: Solum forlag
- Dostojevskij, Fjodor, (2001), *De besatte*, Oslo: Solum forlag
- Dostojevskij, Fjodor, (2001), *Brødrene Karamazov*, Oslo: Solum forlag
- Eriksen, Trond Berg, (1989), *Nietzsche og det moderne*, Oslo; Universitetsforlaget
- Green, Richard (red.), (2004), *The Sopranos And Philosophy*; Open Court Publishing Company
- Howells, Christina, (1988), *Sartre, The Necessity of Freedom*, Cambridge; Cambridge University Press
- Huxley, Aldous, (1994), *Brave New World*, London; Vintage
- Kafka, Franz, (1926), *Slottet*, Oslo; Gyldendal
- Kaufmann, Walter, (2013), *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*; Princeton University Press
- Leak, Andrew, (2006), *Jean-Paul Sartre*, London; Reaktion Books
- Nehamas, Alexander, (1985), *Life As Literature*, Cambridge; Harvard University Press
- Nietzsche, Friedrich, (1974), *The Gay Science*, New York; Vintage Books Edition
- Nietzsche, Friedrich, (2009), *Hinsides godt og ondt*; Spartacus forlag AS
- Nietzsche, Friedrich, (1993), *Tragediens fødsel*, Oslo; Pax forlag
- Nietzsche, Friedrich, (2008), *Slik talte Zarathustra*, Oslo; Gyldendal akademisk
- Sartre, Jean-Paul, (1947) *Muren*, Oslo; Gyldendal
- Sartre, Jean-Paul, (1993), *Eksistensialisme er humanisme*, Oslo; Cappelen
- Sartre, Jean-Paul, (1993), *Kvalmen*, Oslo; Cappelen
- Solstad, Dag, (1996), *Professor Andersens natt*, Oslo; Oktober
- Staten, Henry, (1990), *Nietzsche's Voice*, New York; Cornell university Press
- Turgenev, Ivan, (1971), *Fedre og sønner*, Oslo; Cappelen
- Weller, Shane (2011), *Modernism and nihilism*, Hampshire; Palgrave Macmillan
- Østerberg, Dag, (2005) *Jean-Paul Sartre*, Oslo; Gyldendal