

# Negasjonens poetikk

*Negasjon som litterært grep  
i Thure Erik Lunds roman Inn*

Erik Engblad



Masteroppgave i allmenn litteratur  
Institutt for litteratur, områdestudier og språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

November 2011

© Erik Engblad

2011

Negasjonens poetikk

Erik Engblad

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

II

## Sammendrag

I denne oppgaven undersøker jeg hvordan negasjonen trer fram i Thure Erik Lunds roman *Inn* (2006). Med et utgangspunkt i den britiske filosofen Simon Critchleys studier av nihilisme, negativitet og meningsløshet, etablerer jeg et teoretisk grunnlag – en lesestrategi – for lesningen av *Inn*. Lesestrategien inneholder både bestanddeler av nihilistisk og vitalistisk tankegods, i tillegg til et knippe dekonstruktive leseverktøy. I undersøkelsen av *Inn* betoner jeg villfarelsen og tapet av kontrollen, ikke minst med tanke på hvordan Lund anvender McGuffinboksen som et uavleselig punkt i teksten. McGuffinboksen markerer en dynamikk mellom frambringelse og tilbakeholdelse – med andre ord en ironisk spenning – og slik bidrar teksten til tanken om lesning som deltakelse. Jeg vektlegger nihilismens plass i *Inn*, særlig hvordan det antimetafysiske Nei leder opp til og er avhengig av det vitalistiske Ja for å fungere produktivt. Jeg anvender Lunds roman *Straahlbox* (2010) som kilde til perspektiverende refleksjon omkring negasjonen som litterært grep. Samlet sett framhever jeg negativitetens forhold til affirmativiteten, og hvordan negasjonen på denne måten ansvarliggjøres og inngår i en produktiv sammenheng.



## **Forord**

Jeg ønsker først og fremst å takke min veileder Tone Selboe for hennes engasjement og tilstedeværelse i skriveprosessen. Dernest alle medstudenter som har vært behjelpelig med innspill, tips og støtte. Særlig vil jeg trekke fram Jarl Henning Hansen for næringsrike kaffepauser, Jostein Christensen for bistanden jeg har fått med tanke på Nietzsche, og dessuten Kristoffer Slettholm som har lest korrektur og gitt gode tilbakemeldinger på oppgaven. Cecilie Bjørnstad Johnsen fortjener også en spesiell takk for støtten.

Takk til Thure Erik Lund for anekdoter og synspunkter jeg etter nøye overveielse har valgt ikke å ta med i oppgaven.



# Innholdsfortegnelse

<b>1. INNLEDNING</b> .....	1
SIKTEMÅL .....	1
KORT BIOBIBLIOGRAFI .....	1
FORGRUNN: <i>INN</i> .....	2
BAKGRUNN: <i>STRAAHLBOX</i> .....	3
RESEPSJON .....	5
UTVALGTE MASTEROPPGAVER .....	7
INNLEDENDE REFLEKSJONER .....	10
OPPGAVENS STRUKTUR .....	10
<b>2. TAUSHET OG TALE</b> .....	13
SKUFFESENS FILOSOFI .....	13
IBOENDE ØDELEGGELSE .....	14
EVIG GJENTAKELSE .....	16
SIRENENES SANG .....	18
EN VEI VIDERE .....	19
DEKONSTRUKSJON .....	20
DIFFÉRANCE, SPOR, SUPPLEMENT .....	23
METAFYSIKKENS SLUTT .....	26
NÅR INGENTING GJØR SEG GJELDENDE .....	28
NYTT LYS .....	32
<b>3. MØRK OG SKIMRENDE</b> .....	35
FORTELLERENS KLØE .....	35
FORSKJELL SOM DIFFÉRANCE .....	37
KOSMOPOLITISME .....	39
MOTFORTELLING .....	41
NYTT LIV .....	42
DE UAVLESELIGE PUNKTENE .....	43
TAPET AV KONTROLLEN .....	45
INNBLÅSNING .....	48
UTSPEKULERT SUBJEKT .....	50
PARADOKSER I PRAKSIS .....	52
<b>4. DØD OG LIV</b> .....	57
NEGATIVT SPILL .....	57
NIHILISME SOM OVERFLATE .....	58
EN KONSERVATIV POSISJON .....	60

NIHILISME SOM DYBDE.....	61
MOT AKTIVISME.....	64
NEGASJONENS NEGASJON.....	66
VITALISMEN.....	68
ÅND OG MATERIE.....	70
KONTINUITETEN.....	71
LIVETS MØRKE SIDE.....	74
SPRÅKET SOM KONTINUITET.....	75
PROBLEMER VED EN VITALISTISK TENKNING.....	76
<b>5. AVSLUTNING.....</b>	<b>79</b>
OPPSUMMERING.....	79
NEGASJONENS POETIKK.....	79
MOT EN ANNEN MENING.....	80
NEI OG JA.....	82
LITTERATUR.....	85
VEDLEGG.....	89



# 1 Innledning

## Siktemål

Negasjonen kan fungere som et bilde på forskjellighet og omforming, men også nedvurdering, demontering, fravær. Negasjonen kan forstås som en negativ gest, et spill om det ubegripelige. Negasjonen representerer motsatsen til det sikre og sanne. Men i samme bevegelse: negasjonens Nei som forutsetning for et livsbekreftende Ja – negasjonens merverdige affirmative dimensjon. Jeg ønsker med denne masteroppgaven å fiksere det negative bildet, undersøke særegenheter og detaljer i det negative landskapet, kort sagt: Jeg vil nærme meg negasjonen i litteraturen. Hvordan fungerer negasjon som litterært grep? Min hypotese er at det i den norske forfatteren Thure Erik Lunds roman *Inn* (2006) foreligger en negasjonens poetikk,<sup>1</sup> mitt siktemål er å gå denne etter i sømmene.

Jeg vil også forholde meg til Lunds roman *Straahlbox* (2010). Denne teksten vil utgjøre en slags bakgrunn eller et supplement. Mitt hovedanliggende i denne masteroppgaven vil være lesningen av *Inn*, men *Straahlbox* skal anvendes som kilde til videre refleksjon og perspektiverende sammenligninger.

## Kort biobibliografi

Lund har vært en del av den litterære offentlighet i snart tjue år. Med et titalls romaner og et knippe essaysamlinger har Lund markert seg som en produktiv og nytenkende forfatter – bøkene har vakt debatt, anerkjennelse og nysgjerrighet. Selv om forfatteren langt på vei er veletablert og prisbelønt, har Lund beholdt sitt fokus på språkeksperimentering og ukonvensjonelt tankegods.

Lund debutterer med *Tanger* i 1992, en roman han får Tarjei Vesaas' debutantpris for. To år senere utkommer romanen *Leiegården* (1994), etterfulgt av romanen *Zalep* (1995). På denne tiden er Lund også involvert i filmselskapet Uwaga – i 1994 utgir de filmen *Hodiak*, som for øvrig aldri når kinolerretet.

Det går flere år før Lund gir ut noe mer i bokform, romanen *Grøftetildragelsesmysteriet* lanseres først i 1999. Lund får Sult-prisen for denne romanen. *Grøftetildragelsesmysteriet* er første bok om Tomas Olsen Myrbråten, som blir en

---

<sup>1</sup> En poetikk er et forsøk på å nærme seg mekanismene bak litteraturen – et *hvorfor skrive hva hvordan*. Formuleringen lå til grunn for H press forlags *Serie imperativ*, hvor blant annet Lund bidro i 2005. For en grundig utforskning av poetikkbegrepet, se tidsskriftet *Bøygens* nr. 2/3-11 med tittelen *Poetikk*, hvor jeg har skrevet artikkelen "Gjennom ulendt terreng". Denne teksten forsvaret blant annet påstanden om at det foreligger en negasjonens poetikk i *Inn*, ut fra et fokus på poetikk. Min oppgave vektlegger først og fremst negasjonen.

gjennomgangsfigur i romanene *Compromateria* (2002), *Elvestengfolket* (2003) og *Uranophilia* (2005). Sistnevne blir Lund tildelt Kritikerprisen for. Tetralogien utgis senere i en samlet utgave av Aschehoug, under tittelen *Myrbråtenfortellingene* (2006).

Lund publiserer en essaysamling for første gang i 2000: *Om naturen*. I årene som kommer skal Lund gi ut flere slike samlinger: *Forgreininger* (2003), pamfletten *Språk og natur* (2005) og *Om de nye norske byene og andre essays* (2006). I 2006 publiserer Lund romanen *Inn*. Det går fire år før han igjen er aktuell med bok – høsten 2010 utgis romanen *Straahlbox*. I denne boka videreføres momenter fra *Inn*, blant annet deler av persongalleriet. Forfatteren uttaler også i et intervju på Litteraturhuset 24. november 2010: ”det er det som nå skal gjøres i løpet av vinteren, det er å samle og skrive de to romanene sammen, og så kanskje litt ekstra – vi får se” (Lund 24.11.10). *Inn* og *Straahlbox* inngår med andre ord i et prosjekt som foreløpig ikke kan regnes som avsluttet.

Da denne masteroppgaven var i ferd med å bli ferdigstilt, var Lund aktuell med en ny roman – *En trist og dum historie* (2011). Boken er løsrevet fra *Inn* og *Straahlbox*, og omhandler den eksentriske samleren Eugen Hanssen.

### **Forgrunn: *Inn***

Fortellerens ambisjoner om ”å gi faen” (Lund 2006a:45) utgjør dreiemomentet i *Inn*. Prosjektet innbefatter en utferdstrang, i tillegg til en samfunnskritikk. Fortelleren innbiller seg å være dødssyk, og bestemmer seg for å forlate sin tilværelse som studieveileder på en høyskole et sted i Buskerud. Den første delen av romanen består av fortellerens oppbrudd og avreise, i tillegg til mer essayistiske refleksjoner om språk og samfunn.

Etter hvert åpnes et tilbakeblikk mot 1970-tallet, hvor ungdomsvennene Maya, Tor og Jan Ove introduseres. Vennegjengen kjører rundt i Buskerud-traktene i en gammel Lada, mens de praktiserer kunsten å gi faen på forskjellig vis: De rygger i stedet for å kjøre framover, de kaster ølflasker mot trafikkskilt og antenner lycopodiumpulver i togkupeer. Analeptiske vekslinger mellom nåtid og fortid vikles inn i hverandre ettersom fortellingen skrider fram. Mot slutten av første del tvangsinnlegges fortelleren på Lier sykehus, hvorfra han rømmer ved å gjemme seg i en skittentøyskurv.

I romanens andre del får fortelleren nye identifikasjonspapirer. Han fullbyrder rømningsforsøket og trer inn i en ny tilværelse som selverklært kosmopolitt. Fortellerens dekknavn er Andy Rashid Johnson. Tidlig i andre del innlemmes også Lund selv i teksten: ”vedkommende som dekker meg med sitt navn, en skrivende fyr som heter T.E. Lund” (Lund

2006a:112). På dette tidspunktet iverksettes et selvscenesettende grep som opprettholdes gjennom *Inn* og videre ut i *Straahlbox*. Videre i del 2 flettes den selvrefleksive dimensjonen inn i mer essayistiske innslag hvor fortelleren håndhever samfunnskritikken og sine øvrige verdensbetraktninger.

Mot slutten av andre del glir teksten inn i en vending hvor Andy Johnsons navn dukker opp i rekken av hittil ukjente personer: Twickle, Twackle, mor Langlein, Tõtchi, Emma, Ollie, fru Ganzfigur, Voldtektsofferet, Homodattera, Jesusluddergigoloen, doctor Brunfels og Heinz. Stilen er plutselig radikalt annerledes fra resten av romanen, med et teknologifokusert språk og surrealistisk fravær av orienteringspunkter. Perspektivet er lagt til et ”vi”. ”Vi”-instansen blir tilskuer til et handlingsforløp som spiller seg ut i form av en science fiction-aktig, dialogbasert passasje.

Ungdomsgjengen fra det indre Østlandet blir i tredje del gjenintrodusert. Maya, Tor og fortelleren er på vei i bil nedover Europa. Jan Ove blir i igjen i Norge.<sup>2</sup> De oppsøker et kollektiv i München, hvor de blant annet møter Klaus og Alfons. Ungdomsgjengen blir satt på sporet av et strogestaltfolk, som organiserer festivaler hvor deltakerne iklær seg kostymer av halm. De lokaliserer strogestaltfolket i nærheten av Weislingen, og er med i et opptog ikledd halmdrakter. I vrimmelen av festivaldeltakere blir Maya og Tor borte for fortelleren. Han vender hjem til Norge alene.

Handlingen forflyttes etter hvert til et nåtidig Amsterdam, hvor fortelleren lever ut sin kosmopolitiske tilværelse. Han er fra tid til annen innom et antikvariat som eies av Gruytehaage. Gruytehaages søster, Devicia, jobber på antikvariatet, og fortelleren innleder et slags forhold til denne Devicia. Mot slutten av tredje del, som også er slutten av romanen, forsvinner Devicia og fortelleren inn i en ”anonymt utseende bygning” (Lund 2006a:220). Der inne blir de værende, og romanen avsluttes på dette stedet.

### **Bakgrunn: *Straahlbox***

Ettersom *Straahlbox* er anrettet i bakgrunnen for denne oppgaven, vil sammendraget være så kortfattet som mulig og fokusert på de store linjene. Der hvor *Inn* hovedsakelig er lojal i forhold til jeg-personens perspektiv, er *Straahlbox* preget av stadige forskyvninger i fortellerinstansen. Dette markeres tydelig ved et skifte fra et ”jeg” i første del til et ”vi” i andre del. Men første dels ”jeg” inneholder også flere interne omslag.

---

<sup>2</sup> I *Straahlbox* kommer det fram at Lund ser seg selv i Jan Ove, at Jan Ove er Lunds stedfortreder i romanen: ”der hvor han sjøl gikk under navnet Jan Ove, han som bare stillferdig trakk seg ut” (Lund 2010:371-372).

Gjennom jeg-personen fortelles det om en lang rekke hendelser, fra Buskerud, Düsseldorf og Amsterdam. Med utgangspunkt i Tor, som også figurerer i *Inn*, innlemmes både Adrian og Klara Hermal i fortellingen, og dessuten ”en større bygning, en nedlagt fabrikk [...] i utkanten av byen” (Lund 2010:68-69). Denne bygningen kalles Straahlbox, hvori Klara forsvinner og Andreas dukker opp som førstepersonsforteller. Det er flere ting som tyder på at Andreas er fortelleren fra *Inn*, både ved navnets likhet med Andy Rashid Johnson, og ved at Andreas er ledsaget av Devicia. I tillegg blir Andreas Johansen stadig nevnt i forhold til *Inn* i siste del av *Straahlbox* (Lund 2010:375).

Straahlboxsystemet blir beskrevet utførlig, og framstår som et sted for ”mystiske sexritualer” (Lund 2010:94) og fullt av ”folk som gir faen” (Lund 2010:102). De som oppholder seg i straahlboxsystemet er stadig i bevegelse – på vei mot det innerste. Det viser seg at det innerste i Straahlbox kalles *Das Zhimmer*, og er en badstue.

Devicia og Andreas reiser etter hvert vekk fra Straahlbox; de ender opp på en ”skrotløkke” (Lund 2010:179) et sted i Tyskland. Teksten går her over til å beskrive ulike folkeslag som oppholder seg på skrotløkkene, før ulike forgreininger vikler seg ut gjennom Alex Dünnhaupt, Lisa Graadahl og boksamleren Felix Straum. Stadig dukker referanser eller faktiske personer fra straahlboxsystemet opp, før teksten munner ut i en fortellende instans i form av et ”vi”.

Andre del gjenopptar denne ”vi”-formen. ”Vi”-instansen springer ut av en framtidig, posthuman tilstand. Dette framtidige aspektet preger også selve språket i andre del, som bærer mange likhetstrekk med *Compromateria* – biomekanisk og i stor grad bestående av selvbeskrivelser: ”Og her? Vi? Vi er kubisk-organiske. Vi er tentaklisk-maskinelle. Vi er total-celebrale. Vi er selvforklarende. En sosial-mekanisk kjønnsfri struktur. En bio-digital prosedyre” (Lund 2010:313). Dette posthumane ”vi” manifesterer seg av og til i humane gestaltninger, hvilket eksemplifiseres ved at Lund trer inn i teksten: ”Og her slenger Thure Erik Lund seg nedpå” (Lund 2010:366). Fra utgangspunktet som ligger i at ”her er vi, og Lund. Og vi finnes i ham” (Lund 2010:367), forsvinner ”vi”-instansen fra teksten; beskrivelser av Lunds eget forfatterskap og skrivevirke innføres gjennom et autoralt perspektiv.

Spesielt *Inn* får stor plass i dette partiet, ettersom Lund bestemmer seg for å forfølge Tor, Andreas og Maya nedover Europa. Men Lund makter ikke å lokalisere vennene fra ungdomstiden; han ender i stedet opp med å bosette seg i en barhytte i Ardennerskogen.

Gjennom disse partiene utvikles en påstått selvbiografisk utforsking,<sup>3</sup> før det posthumane ”vi” igjen overtar fortellerinstansen. Det tydeliggjøres at det posthumane ”vi” taler gjennom Lund, og at også selve romanen *Straahlbox* egentlig er skrevet av denne instansen: ”Akkurat her gjør vi oss til kjenne i Lund. I dette. I et skrift som bærer hans navn” (Lund 2010:475). I denne erkjennelsen avsluttes også boken.

## Resepsjon

Det er flere ting som kan være verdt å merke seg i forbindelse med resepsjonen av *Inn*. Eksempelvis den relativt store produksjonen av masteroppgaver omkring Lunds forfatterskap. Siden den første oppgaven ble skrevet i 2003, er det blitt produsert tolv masteroppgaver. Blant disse oppgavene er én eller flere av Lunds romaner primærtekst. I tillegg er det publisert tre oppgaver hvor én av Lunds romaner inngår som del av et bredere prosjekt, i form av komparative analyser hvor andre bøker trekkes inn i sammenligningen. Det foreligger med andre ord totalt femten masteroppgaver om Lunds bøker.<sup>4</sup>

Majoriteten av undersøkelsene som er blitt gjort om Lund, er preget av et fokus på teori. Det kan være sosiologisk teori, som i Gry Lundes oppgave *Flytende ironi. Ironi og modernitet i Thure Erik Lunds Grøftetildragelsesmysteriet* (2003). Oppgaven undersøker moderniteten i *Grøftetildragelsesmysteriet* med utgangspunkt i den polske sosiologen Zygmunt Baumans bok *Liquid Modernity* (2000). Videre kan det være leseteori, som i Wilma Adriane Eielsens oppgave *Transtekstualitet og transcendens. En betenkning om språk, skriver, skrift og leser i Thure Erik Lunds Compromateria* (2004), eller systemteori ut fra den tyske systemteoretikeren Niklas Luhman i Odd Johan Martinsens *Ludvig Luhman Lund – selvbeskrivelsens mutasjon* (2009). Gjennomgangstemaer i samtlige oppgaver er forholdet natur/kultur, samt subjektets møte med moderniteten og konsekvensene møtet har for subjektets identitet.

Det kan virke som *Myrbråtenfortellingene* er den boken som har blitt lest og stadig leses hos mastergradsstudenter innenfor både litteratur og estetikk. Av de femten oppgavene som foreligger, dreier nesten samtlige seg om *Grøftetildragelsesmysteriet*, *Compromateria*, *Elvestengfolket* eller *Uranophilia*. Det er besynderlig hvordan denne monolittiske romansyklusen har kastet en skygge over resten av forfatterskapet, og slik etterlatt både eldre

---

<sup>3</sup> Det er verdt å merke seg at Lunds reise nedover Europa og påfølgende opphold i Ardennerskogen fant sted ”i februar 2010” (Lund 2010:413), med andre ord i den fasen hvor Lund burde ha vært mer enn nok opptatt med selve skrivingen av *Straahlbox*. Romanen kom ut i november 2010. En slik diskrepans underminerer holdbarheten i Lunds selvbiografiske forfektelser.

<sup>4</sup> Ifølge søk på <http://ask.bibsys.no> og <http://www.duo.uio.no>.

og nyere utgivelser, romaner som essaysamlinger, i mørket. Unntaket som bekrefter denne merkverdige regelen er Johan Staxruds masteroppgave i nordisk litteratur fra 2010: *Dystopi og samfunnskritikk. En undersøkelse av dystopiske trekk i tre norske verk*, hvor Lunds roman *Inn* inngår som én av tre tekster undersøkt ut fra dystopiske sjangerkrav. Kjartan Fløgstads *Det 7. klima* og Axel Jensens *Epp* er de to andre. Staxrud setter *Inn* i forbindelse med begrepet kritisk dystopi, som blir behandlet i dystopiforskerne Raffaella Baccolini og Tom Moylans *Dark Horizons* (2003). Tekstlig selvrefleksivitet og hybriditet inngår som viktige elementer i denne undersøkelsen av *Inn* i forhold til dystopisjangeren.

Like fullt foreligger foreløpig ingen masteroppgave som forplikter seg til *Inn* som det sentrale forskningsobjektet. Det samme gjelder av mer åpenlyse årsaker *Straahlbox*. Det er fortsatt for tidlig å trekke konklusjoner vedrørende mottagelsen av sistnevnte verk, men hva gjelder *Inn* syntes jeg det er betimelig å stille et par spørsmål vedrørende resepsjonen.

Hvorfor fikk ikke *Inn* en bredere mottakelse i offentligheten? Tendensen fra masteroppgavene finner sin gjenklang i aviser og tidsskrifter. Der hvor *Myrbråtenfortellingene* og kanskje særlig essaysamlingen *Om naturen* har vært offer for stor oppmerksomhet og til tider opphetet debatt,<sup>5</sup> er det et fravær av resepsjon som er betegnende for mottakelsen av *Inn*. Riktignok ble romanen anmeldt i de største avisene i løpet av høsten 2006, men de inngående kronikkene, de grundige intervjuene og den generelle offentlige debatten har uteblitt. Unntaket er den norske litteraturviteren Thorstein Norheims artikkel i *Edda* (2011) ”Inne i fiktive verdener”. Jeg har valgt å se bort fra denne artikkelen i mitt arbeid med *Inn*.<sup>6</sup>

Symptomatisk for hvordan *Inn* til stadighet har blitt nedvurdert i forhold til *Myrbråtenfortellingene*, er Lund-enquêten i *Vagant* (2008). Her står et knippe tekster samlet, ført i pennen av Elin Brodin, Odd W. Surén, Ane Farsethås, Agnar Lirhus, Cornelius Jakhelln, Stein Kyrre Tanding Sørensen, Arve Kleiva og Jeppe Brixvold. Med andre ord en dyptpløyende studie i Lunds forfatterskap, realisert og offentliggjort to år etter utgivelsen av *Inn*. Likevel er romanen kun nevnt ved én anledning, og det i en oppsummerende setning hvor

---

<sup>5</sup> Se blant annet debatten som ble igangsatt av Eivind Tjønnelands anmeldelse av *Om naturen* i Morgenbladet 5. mai 2000. Tjønneland hevdet å lese nasjonalsosialistiske undertoner i Lunds essaysamling.

<sup>6</sup> Norheim ble i oktober 2011 beskyldt for å ha brukt deler av min eksamensoppgave ”Skrijvingens demon” fra faget ”NOR4444 – Litterære dystopier” i sin artikkel i *Edda*. Dekan ved det humanistiske fakultet ved Universitetet i Oslo, Trine Syversten, konkluderte med at Norheim hadde begått et brudd på god forskningspraksis og at de ukrediterte lånene måtte regnes som grov uaktsomhet. Rapporten fra denne saken ligger vedlagt min oppgave. Ettersom saken pågikk samtidig som jeg skrev denne masteroppgaven, kunne jeg ikke ta hensyn til poengene som måtte forekomme Norheims artikkel. Jeg ønsker å gjøre oppmerksom på at visse formuleringer og refleksjoner i Norheims artikkel originalt tilhører meg, og at disse også er blitt brukt i min oppgave, spesielt i kapittel 4.

feil årstall er opplyst for utgivelsen (Brixvold 2008:45). *Myrbråtenfortellingene* og dens problemstillinger dominerer enquêten.

Hva er grunnen til dette? Hvorfor vender akademikere og kritikere stadig tilbake til *Myrbråtenfortellingene* – og i samme bevegelsen ryggen til *Inn*? Kanskje nærmer den danske kritikeren Rikke Dahl Jensen seg forklaringen i sin anmeldelse av *Inn* (som for øvrig er den mest inngående av samtlige *Inn*-anmeldelser) i *Vagant* (2006): ”Jeg ser på *Inn* som et slags post-scriptum til de fire foregående romaner, samtidig med at den *også* peger henimod en ny begyndelse” (Jensen 2006:19). Fra dette perspektivet, bærer *Inn* preg av å være i en slags ambivalent mellomposisjon, kilt inn mellom to fundamentale verk – *Myrbråtenfortellingene* og *Straahlbox*.<sup>7</sup> Mellomposisjonen og det underlegne aspektet ved romanen blir også påpekt av Lund i den selvscenesettende andredelen av *Straahlbox*. Her beskrives *Inn* som ”[i] all hast rablet [...] ned” (Lund 2010:375), og videre: ”*Inn*, den heller mislykkede romanen han ga ut i 2006” (Lund 2010:383). Er altså *Inn* kun et mislykket mellomskrift? Det entydige svaret vil utebli. Like fullt er romanens posisjon interessant, både på grunn av dens karakter som ”sammenrasket” og mellomskrevet, i tillegg til å være såpass oversett i academia og presse.

Det er som sagt for tidlig å oppsummere resepsjonen av *Straahlbox*. Romanen er blitt anmeldt i de fleste norske aviser, kanskje spesielt grundig av Janike Kampevold Larsen i *Morgenbladet* 5. november 2010. Men behandling i de litterære tidsskriftene har romanen av naturlige grunner foreløpig ikke fått.

### Utvalgte masteroppgaver

Jeg vil nå rette fokus mot to av masteroppgavene som er skrevet om Lund. Dette fordi jeg ønsker å understreke mitt teoretiske standpunkt, og videre markere teoretiske forbindelser til tidligere arbeider. I det følgende vil potensielle tangeringspunkter belyses hos Eline Skaar Klevens oppgave *Å fortelle seg selv* (2007) og Katrin Lenanders oppgave *Smertens sus i Thure Erik Lunds Myrbråtenfortellingene* (2009).

Klevens undersøkelse grunner i hva Lund kaller det ”verdensmaskinelle” (Lund 2006c:26), og hvordan dette begrepet forholder seg til de franske litteraturteoretikerne Felix Guattari og Gilles Deleuzes forståelse av verden som maskin. Oppgaven kretser rundt størrelser som språk, subjekt og identitet. Hvordan Tomas Olsen Myrbråten kan ”uttrykke seg selv og sin egen identitet” (Kleven 2007:10) står tilbake som et av nøkkelspørsmålene.

---

<sup>7</sup> Jensens kommentar må i så fall anses som profetisk, ettersom anmeldelsen ble skrevet fire år før utgivelsen av *Straahlbox*.

Problematikken kommer til syne i subjektets møte med verdensmaskinen, hvor enhetlig vilje og kontroll utviskes. I det verdensmaskinelle oppløses den nødvendige forbindelsen mellom språkets innholds- og uttrykksside, og språket referer kun til annet språk. Subjektets evne til å fortelle seg selv blir vanskeliggjort.

Kleven undersøker blant annet kategoriene natur og kultur. Disse blir holdt adskilte av det verdensmaskinelle i *Myrbråtenfortellingene*, mens ”Tomas etter hvert utvikler en innsikt som lar ham se disse under én fane” (Kleven 2007:10). Slik belyser Kleven tekstens sirkling rundt naturen som er i stadig bevegelse; en størrelse som verken er statisk eller foreldet. Når natur og kultur sammenstilles i oksymoronets figur, negeres den opprinnelige betydningen av de to kategoriene – noe nytt og tredje oppstår. Denne bevegelsen står som sentral i tetralogien, ifølge Kleven. Nettopp ved å tilnærme seg hva Kleven kaller det litterære mørket, understreker *Myrbråtenfortellingene* hvordan ”[l]itteraturens muligheter ligger i å kunne vise frem mørket som eksisterer som språkets, subjektets og naturens opprinnelse” (Kleven 2007:99). I tetralogien vises mørket fram gjennom motsetninger, oksymoroner og ”[t]aushetens uttrykk” (Kleven 2007:69). Det tause og det paradoksale bidrar til å bryte ned den ustoppelige kommunikasjonen i verdensmaskinen, i tillegg til å knytte an identiteten til noe urepresenterbart, noe som verdensmaskinen ikke kan uttrykke; et mørke som kan ”vise frem verden slik den virkelig er” (Kleven 2007:77). Mørket finnes i alle ting, men kommer kun til syne for de som evner å se i det.<sup>8</sup>

I de overnevnte momentene eksisterer flere paralleller til en negasjonstankegang. Men selv om sporene er til stede, forfølges ikke negasjonen direkte i Klevens oppgave. Ikke er det dens ambisjon eller målsetning heller. Kleven retter seg snarere mot språkforståelse i *Myrbråtenfortellingene*, med utgangspunkt i kategoriene subjekt og identitet, kultur og natur. Dessuten anretter Kleven sitt teoretiske tyngdepunkt i Deleuze, hvor maskinbegrepet nødvendigvis tar mye plass.

Lenander forholder seg bevisst til tidligere masteroppgaver i oppgaven *Smertens sus i Thure Erik Lunds Myrbråtenfortellingene*. Hun hevder at foregående undersøkelser har oversett tetralogiens materielle dimensjon og slik forbigått et viktig aspekt ved teksten: ”Språkkritikken i tetralogien kan rett og slett miste sin brodd dersom man overser de materielle aspektene og forutsetter et konsistent språk med mer eller mindre faste

---

<sup>8</sup> Kleven tematiserer det ”å se i mørket” tidlig i teksten, gjennom et fotografi på oppgavens forside som viser et kjøkken om natta ”uten lyskilder og med et kamera som er stilt inn med lang lukkertid” (Kleven 2007:4). Slik framheves delvis lysets innvirkning på virkeligheten – hvorpå visse objekter belyses, mens andre havner i mørket – og delvis det blotte øyets utilstrekkelighet.



betydningsmønstre” (Lenander 2009:33). Lenander framhever derfor at det er ”det uforståelige, og ikke det forståelige, man må gå inn i” (Lenander 2009:33). Med dette utgangspunktet undersøker hun støyen eller suset i Lunds verk, med Tomas Olsen Myrbråtens *gråt* som sentralt motiv. Ifølge Lenander oppstår det i gråten en oppløsning av subjektet hvor naturen selv kommer i tale. I den forbindelse henviser hun til den tyske filosofen Theodor Adornos begrep *Rauschen* – et ikke-identisk uttrykk hvor støyen står sentralt. Gråten kan med andre ord sies å være en naturlyd, hvor det forskjellsbetonte og ikke-identiske trer fram. Med hjelp fra *Rauschen*-begrepet, utforsker Lenander *hvordan* ting sies i *Myrbråtenfortellingene*, framfor *hva* som faktisk sies. Slik oppstår diskusjonen omkring det ekspressive versus det diskursive ut fra Adornos begrepsapparat. Lenander framholder hvordan språket hos Lund stadig er i bevegelse, hvordan det bestandig former seg ”mens man leser, i bevegelsen mellom konstruksjon og destruksjon av mening” (Lenander 2009:32). Denne oscillerende bevegelsen vil også være sentral i forhold til en lesning av *Inn*.

Det er nettopp forflytningen eller vekselvirkningen mellom språk og materialitet som er omdreiningspunktet i Lenanders oppgave. Ved å undersøke Lunds spesielle litterære uttrykk, som både ”omtaler og overskrider et normalspråk gjennomsyret av subjektiv intensjon” (Lenander 2009:2), hevder Lenander å ha avdekket en språkkritikk i *Myrbråtenfortellingene* som retter seg mot den diskursive språkligheten. Lenander påpeker en mangel ved denne type språklighet, en mangel som forårsaker Tomas Olsen Myrbråtens gråt. Mangelen består i et fravær av nærvær. Ved hjelp av den tyske litteraturteoretikeren Hans Ulrich Gumbrechts *Production of Presence* (2004) hevder Lenander å gjenfinne nærværet ”i glimt, eller som bluss” (Lenander 2009:35) gjennom tetralogiens materielle og ekspressive dimensjon.

Selv om begge disse masteroppgavene har sine overgripende mål andre steder enn i utforskningen av negasjonen, eksisterer det strømninger i tekstene som stadig tangerer lignende prinsipper. Være seg tausheten til Tomas Olsen Myrbråten, oksymoronets negerende skaperkraft, vekslende destruksjon og konstruksjon av mening, eller fokuset på den uforståelige dimensjonen i Lunds tekstkorpus. Mitt prosjekt går ut på å undersøke negasjonens poetikk. Dette er verken løsrevet fra tidligere masteroppgaver eller tenkt som en opposisjon. Det opposisjonelle kommer kanskje mer i spill hva angår valg av primært tekst, da fokuset vil ligge på en roman som hittil er relativt ubehandlet i academia, og som dessuten ligger i skyggen fra tetralogien om Tomas Olsen Myrbråten.

## **Innledende refleksjoner**

I arbeidet med *Inn* og *Straahlbox* har jeg ved flere anledninger fått fornemmelsen av å avsløre noe nytt og viktig. Jeg mener å ha sett sammenhenger som teksten ikke selv er klar over – jeg streker under lange avsnitt og noterer iherdig i marginen. Men så har jeg lest videre og erkjennelsen har slått meg: Avsløringen var ingen avsløring, ideene lå allerede i teksten, ledetrådene var lagt ut. Jeg får en ny fornemmelse: At jeg hele tiden halser etter Lund, som lik en kjentmann har vært gjennom disse ulendte områdene mange ganger før. Han har etterlatt seg spor, hint og tegn i terrenget. Jeg, på min side, følger etter og forsøker å trekke linjer og sammenhenger. Kanskje er det derfor jeg har valgt å gjøre en lesning hvor teori spiller en så avgjørende rolle? Eller snarere: nettopp på grunn av at *Inn* er preget av et vidtfavnende tankegods, med mangslungne refleksjoner, perspektiver og teorier, muliggjøres en lesning som er nært forbundet med filosofi og litteraturteori. Ettersom disse teoriene finner en slags klangbunn i teksten, vil oppgaven (forhåpentligvis) ikke bare bli stående som en tom insistering på sammenheng mellom tenkning og litteratur. Uansett vil denne lesningen være en undersøkelse av sporene etter Lund.

Jeg mener at Lunds tekster oppfordrer til reaksjon – tenkning, videre refleksjon – inntil et visst punkt, hvor sammenføyningene ikke lenger er holdbare, hvor teori og praksis ikke går opp. I mitt forsøk på å finne en lesestrategi som kan anvendes på *Inn*, er det viktig å innse at mange deler ikke passer inn. Underveis har jeg stadig oppdaget bruddstykker som er til overs, både i forhold til mine egne teorier eller til romanens overordnede plot.<sup>9</sup> Som Lund holder fram i beskrivelsen av skrotrønnene i *Straahlbox*: ”det er typisk [...] at planker og rør liksom stikker opp” (Lund 2010:214). Skjønt, kanskje delene ikke er utstikkende i det hele tatt, men snarere det motsatte? Det er mulig at Lunds tekster må leses som en motsats til tanken om den stabile helheten, hvor visse ting anses som *innenfor* – innordnet, essensielt, enhetlig – mens andre deler er *utenfor*, stikker opp og er til overs.

## **Oppgavens struktur**

I kapittel 2 vil jeg tydeliggjøre teorien som utgjør grunnlaget for min lesning av *Inn*. Ettersom lesningen fordrer en teoretisk kunnskap om blant annet nihilisme, har jeg valgt å ha en relativt isolert teoridel – nærmest løsrevet fra Lund som sådan. På denne måten kan jeg berede

---

<sup>9</sup> Kanskje særlig science fiction-passasjen i *Inn*, som utgjør en brorpart av del 2. Passasjen finner ikke gjenklang i resten av fortellingen, verken på det tematiske eller stilistiske planet. Det virker som om dette er et spor som åpnes og påpekes som en mulig vei videre, men som ikke blir forfulgt av Lund.

grunnen på en ryddig måte, og senere forutsette at visse tankeganger og begreper er kjent. Forhåpentligvis vil selve lesningen av *Inn* slik bli mer konsentrert og oversiktlig.

Jeg vil benytte meg av den britiske filosofen Simon Critchley som en gjennomgangsfigur i arbeidet. Critchley vil danne både utgangs- og samlingspunkt for en rekke forgreinende refleksjoner omkring negasjonen. Min hypotese går ut på at det i *Inn*, og til en viss grad i *Straahlbox*, finner sted en negasjonens poetikk. Som en konsekvens av en rekke negative momenter – gjennom *Inn* i form av den dødssyke fortelleren og hans oppbrudd, gi faen-innstillingen og den generelle negativiteten som spiller seg ut både på form- og innholdsplanet; gjennom *Straahlbox* mindre eksplisitt, men like fullt nærværende ved fokuset på det utslettende og overskridende ved *straahlbox*ssystemet – tematiseres negasjonen både på konstativt og performativt vis.<sup>10</sup> Videre vil jeg hevde at teksten ikke stanser ved eller sementerer denne negativiteten, men snarere kobler den til en mer produktiv syntese.

For å kunne påvise negasjonens poetikk er det et par momenter som først må avklares. Jeg vil begynne med å undersøke nihilismen og de antimetafysiske strømningene som eksisterer i det nihilistiske tankegodset. Dernest vil jeg lansere en kort introduksjon til dekonstruksjonen. Etersom jeg vil benytte meg av Critchley i arbeidet med Lund – som viderefører en dekonstruktiv tenkning fra blant andre den franske filosofen Jacques Derrida – vil en slik introduksjon ha sin nødvendige plass i denne oppgaven. Ved direkte å omtale dekonstruksjonen håper jeg å kunne anrette visse dekonstruktive momenter i bakgrunnen, mens andre trekkes fram og videreføres som verktøy i leseprosessen. Som et tredje moment vil jeg anrette et knippe perspektiver på negasjonen i litteraturen, hvilket også vil romme en kritikk av negativismen som selvgyldig metode.

I kapittel 3 vil jeg gjøre en lesning av *Inn* basert på refleksjoner og begrepsapparat etablert i kapittel 2. Critchley utgjør også i kapittel 3 en gjennomgangsfigur, særlig med hensyn til spillet om meningsløsheten. Jeg tar utgangspunkt i språket som litterært motiv, slik det etableres i *Inn*, og undersøker hvordan språk kan fungere som handlende, og lesning som deltakende. Et av fokuspunktene vil være McGuffinboksen, som blant annet kan fungere som et bilde på dekonstruksjonens forskjellstenkning.

Kapittelet rommer et nedslag i romanens identitetsproblematikk. Fortelleren er i krise og søker ny identitet. Jeg diskuterer ulike aspekter ved denne krisen, særlig hvordan den gir

---

<sup>10</sup> Distinksjonen konstativ/performativ er basert på den britiske filosofen J.L. Austins teorier i *How to do things with words* (1962) uten at denne oppgaven går i ytterligere dialog med Austins tankegods. Se heller Stanley Fishs ”How to do things with Austin and Searle” i *MLN* (1976).

seg utslag i både kosmopolitisme og språkmutasjoner. Som et ledd i oppløsningen av subjektets identitet, foreslår jeg å lese *Inn* som en antifortelling – en fortelling hvor narrative virkemidler oppløses og tapet av kontrollen tematiseres. Dette leder blant annet til en revurdering av inspirasjonsbegrepet og forfatterrollen som sådan. Kapittelet avsluttes med en undersøkelse av ironien i romanen, og hvordan Lund anvender ironien til å hensette negasjonen i en produktiv kontekst.

I kapittel 4 retter jeg fokuset direkte mot negativitet og nihilisme. Jeg hevder at det finnes to former for nihilisme i teksten – nihilisme som overflate (horisontal nihilisme) og nihilisme som dybde (vertikal nihilisme). På tross av nihilismens tilsynelatende radikalitet, blir det viktig å stille spørsmål ved den negerende posisjonen – er den ikke strengt tatt konservativ og sementerende? Jeg forsøker å gi et svar gjennom å lese *Inn* i forhold til den slovenske filosofen Slavoj Žižek, og hvordan ideologikritikk kan etableres gjennom uavleselige punkter. I sammenheng med Lunds prosjekt kan et ledd i ideologikritikken også indikere en vei ut fra den entydige negativiteten, nemlig den livsbekreftende vitalismen. Andre del av kapittel 4 rommer en kort, historisk gjennomgang av vitalistisk tankegods, i tillegg til at jeg forsøker å koble deler av livsfilosofien sammen med *Inn*.

I kapittel 5 forsøker jeg å oppsummere og tydeliggjøre sammenhengene i negasjonens poetikk, samtidig som tidligere påstander stilles i lys fra de innsikter oppgaven som helhet har ervervet. Avslutningsvis understreker jeg negasjonens produktive potensial, ved å markere forbindelsen og avhengighetsforholdet mellom det negative og det positive.

## 2 Taushet og tale

### Skuffelsens filosofi

Simon Critchley har beskjeftiget seg med en rekke emner innenfor det filosofiske landskapet. Likevel finnes det et sett refleksjoner som han stadig vender tilbake til. Blant dem er spørsmålet om etikk. I sin doktoravhandling, senere utgitt som bok under tittelen *The Ethics of Deconstruction* (1992), hevder Critchley at det eksisterer en etisk dimensjon ved dekonstruksjonen som stiller den dekonstruktive lesningen til ansvar; en etikk som ansvarliggjør det tilsynelatende nedbrytende dekonstruktive arbeidet. Critchley viderefører tenkningen om etikk gjennom sitt forfatterskap, og ender i boka *Infinitely Demanding* (2007) med å koble refleksjonene om etikk og estetikk opp mot spørsmål om politisk praksis.

Selv om temaet forblir uberørt i *The Ethics of Deconstruction* må skuffelsen sies å være et annet sentralt aspekt ved Critchleys tenkning. Innledningsvis i Critchleys andre bok *Very Little ... Almost Nothing* (1997) etableres skuffelsen som et avgjørende premiss for moderne filosofi. Skuffelsen deles opp i to: religiøs skuffelse og politisk skuffelse. Den første beror på fraværet av religion eller mangelen på entydighet i den religiøse overbevisning: "the realization that religion is no longer (presuming it ever was) capable of providing a meaning for human life" (Critchley 1997:2).<sup>11</sup> Den andre skuffelsen springer ut av spørsmålet om rettferdighet, "namely 'what is justice' and how might justice become effective in a violently unjust world?" (Critchley 1997:2). Den politiske skuffelsen blir regnet som en konsekvens av verdienes (eksempelvis "rettferdighet", "likhet", "frihet", "godhet", etc.) kollaps i møte med den moderne verden. Skuffelsens filosofi, den religiøse og den politiske samlet, "is a conception of philosophy that follows from Kant's Copernican turn at the end of the eighteenth century" (Critchley 2007:1). Et skille settes med andre ord i og med Kant, men hevdes først å bli tydeliggjort mot slutten av det 19. århundre ved den tyske filosofen Friedrich Nietzsche.

---

<sup>11</sup> Når det foreligger norske, svenske eller danske oversettelser av verkene, vil jeg benytte meg av disse for å bedre lesbarheten. Når oversettelser i de overnevnte språk ikke foreligger, er de franske og engelske (språk jeg leser) originalene direkte sitert. De franske originalsitatene er ledsaget av min egen oversettelse i form av en fotnote. Eksempelvis verk på tysk er sitert på engelsk, dersom norske, svenske eller danske oversettelser ikke er tilgjengelige.

## Iboende ødeleggelse

Påstanden ”Gud er død”<sup>12</sup> indikerer skuffelsen som utgangspunkt for moderne tenkning. På ett nivå kan utsagnet tas til inntekt for en religionskritikk – eventuelt religionsfortvilelse – hvor man fjerner – eventuelt mister – garantisten for tilværelsens mening. På et annet nivå kan Nietzsches dødserklæring utvides og dermed ramme en rekke kategorier som tidligere har vært ansett som selvgyltige og absolutte, men som nå kan hevdes å være døde og uttømt for mening. Critchley skriver: “not only [...] the death of God of the Judaeo-Christian tradition, but also the death of all those ideals, norms, principles, rules, ends and values that are set above humanity in order to provide human beings with a meaning to life” (Critchley 1997:2). Forstått på denne måten blir påstanden ”Gud er død” å sammenligne med ”*a critique of the big words*” (Nietzsche 1968:50), som Nietzsche beskriver i verket *Der Wille zur Macht* (1901). Denne kritikken er en konsekvens av en grunnleggende tvil som Nietzsche framholder overfor gyldigheten til bestemte verdier og kategorier. Kritikken rettet seg mot universaliteten og det absolutte ved størrelser som ”Christianity, the revolution, the abolition of slavery, equal rights, philanthropy, love of peace, justice, truth” (Nietzsche 1968:50). Critchley fortsetter denne listen: ”the positing of a transcendental reason, the declaration of the libertarian and egalitarian values of republicanism, the codification of human rights, the belief in human happiness and its calculability, in social justice, in revolutionary love” (Critchley 1997:9). Nedvurderingen av disse kategoriernes verdi, som langt på vei kan kalles en nedvurdering av metafysikken, leder Nietzsche til en refleksjon omkring begrepet nihilisme, dets kjennetegn og historiske status i det samtidige Europa. I filosofien dukker nihilismen opp på slutten av 1700-tallet, men begrepet kan være forankret mye lengre tilbake i tid.<sup>13</sup> Vi kan kalle nihilismen, slik den forstås av Nietzsche og senere Critchley, for en antimetafysisk tankegang.

For å definere begrepet nihilisme tar Nietzsche tak i spørsmålet om tro, og skriver: “What is a *belief*? How does it originate? Every belief is a considering-something-true” (Nietzsche 1968:14). Tro er ifølge Nietzsche det samme som å anse noe for sant. Argumentasjonen i *Der Wille zur Macht* holdes fram ved å påpeke en feilslutning i konklusjonen ”å anse noe for sant”. Feilen ligger i kategorien ”sannhet”, som ifølge Nietzsche er meningsløs: ”there simply is no *true world*” (Nietzsche 1968:14). Nietzsche grunnfester

---

<sup>12</sup> Først publisert i Nietzsches *Die fröhliche Wissenschaft* (1882): ”Gud er død! Gud forblir død! Og vi drepte Ham” (Nietzsche 2010:136), senere – og mer kjent – lagt i Zarathustras munn i *Also sprach Zarathustra* (1885).

<sup>13</sup> Critchley viser til “the immensely informative monograph by Stephen Wagner Cho, ‘Nihilism before Nietzsche: On the Historical Origins of the Term’ (unpublished typescript)” (Critchley 1997:181). Dessuten peker Michael Allen Gillespies *Nihilism Before Nietzsche* (1995) henimot nihilistiske tendenser i middelalderen.

denne påstanden i verdens ”merely *apparent* character” (Nietzsche 1968:15). Det kan være interessant å dvele litt ved verdens ”apparent” eller *tilsynelatende* karakter. Hva mener Nietzsche med dette?

En omformulering av ordet ”tilsynelatende” vil føre til noe sånt som: *det som framstår for blikket*, hvilket ligner situasjonen som den norske litteraturviteren Janike Kampevold Larsen kaller ”en fenomenologisk grunnsituasjon” (Larsen 2008:18) i *Å være vann i vannet* (2008). Selv om fenomenologien er yngre enn Nietzsche, vil jeg hevde at han i en viss forstand er fenomenologisk innstilt. Nietzsche avviser den kantianske distinksjonen mellom tingen-i-seg-selv (das Ding an sich) og dens tilsynekomst. I samme bevegelse bestrides både det faktum at tingene *har* visse egenskaper og at menneskene kan leve uten å konstruere forestillingene om nettopp dette. Nietzsche skriver i *Die fröhliche Wissenschaft* (1882):

Vi har tilrettelagt for oss en verden der vi kan leve – med antagelsen av legemer, linjer, flater, årsaker og virkninger, bevegelse og ro, skikkelse og innhold: Uten disse trosartikler ville ingen holdt ut å leve! Men dermed er det ikke blitt bevist noe som helst. Livet er intet argument; muligens hører villfarelsen til livets betingelser (Nietzsche 2010:133).

Vi skal merke oss postulatet om villfarelsen som et av livets betingelser, mens vi konstaterer: Den fenomenologiske grunnsituasjonen – *det som framstår for blikket* – vil indikere ”den foranderlighet verden gjennomgår hele tiden, i og med den menneskelige fortolkningen av den” (Larsen 2008:17). Med andre ord: Når Nietzsche hevder at sannheten ikke eksisterer og villfarelsen tilhører livets forutsetning, kan dette forstås som spissformuleringen av erfaringen om den pågående fortolkningssituasjonen. Fenomener trer altså fram for subjektet på en *tilsynelatende* måte. Ved pågående fortolkning vil sannheten stadig forskyve seg, og kan som ytterste konsekvens hevdes ikke å eksistere.

På veien mot et tydeligere bilde av nihilismen, prøver Nietzsche seg fram med ulike definisjoner av termen. En av dem lyder: “What does nihilism mean? *That the highest values devalue themselves*” (Nietzsche 1968:9). De høyeste verdiene, eller de store ordene, inneholder ifølge Nietzsche sporene av sin egen nedvurdering. Kanskje kan vi ut fra Nietzsche snakke om en iboende negativitet i de metafysiske kategoriene – at metafysikken er svanger med sin egen ødeleggelse. Critchley skriver følgende om Nietzsches syn på kristendommen: ”the Christian-Moral interpretation of the world is driven by a will to truthfulness, but that [...] very will to truth eventually turns against the Christian interpretation of the world by finding it untrue” (Critchley 1997:7). Dersom man aksepterer påstanden om Guds død, vil kristendommens sannhetssøken vendes om til sin motsats: en

søken grunnet i løgn. Den avdekkende bevegelsen som Nietzsche iverksetter, peker mot kategoriens sammenfall i kraft av sin mangelfullhet, tilkortkommenhet, kort sagt utilstrekkelige evne til å være entydig nærværende.

Den kristne moral og metafysikk garanterer mennesket en absolutt verdi, “as opposed to his smallness and accidental occurrence in the flux of becoming and passing away” (Nietzsche 1968:9). Erkjennelsen som følger i kjølvannet fra den nihilistiske nedvurderingen av kategoriens meningsfylde er som følger: Eksistensen er kun et glimt eller en tilfeldig tildragelse i en ellers ustoppelig, pågående gjentakelse, hva Nietzsche kaller ”*the eternal recurrence*” (Nietzsche 1968:35). Det er rundt denne erkjennelsen Critchley dreier sin bok *Very Little ... Almost Nothing*. Tilværelsens meningsløshet, hvor eksistensen foregriper enhver essens,<sup>14</sup> framtvinger en rekke filosofiske problemstillinger under doktrinen om evig gjentakelse.

### **Evig gjentakelse**

En av problemstillingene som iverksettes i og med skuffelsens filosofi er menneskets angst for døden. Gjennom lesningen av et knippe litterære tekster – den franske forfatteren Maurice Blanchot vektlegges i særlig grad – framholder Critchley at menneskets dødsangst ikke er en frykt for døden selv, men snarere en frykt for dødens umulighet: “dread, or anxiety, is not fear of nothingness; rather dread is dread of existence itself, the facticity of being riveted to existence without an exit” (Critchley 1997:60). Dødens umulighet vil innebære at mennesket ikke kan velge døden, ikke engang selvmorderen, for døden tilhører ikke mennesket, ifølge Critchley. Døden kan ikke være objektet for menneskets vilje ettersom *døden er ingenting*. Her er det viktig å gjøre oppmerksom på at Critchleys argumentasjon bunner i en verdensanskuelse hvor metafysikken mistenkeliggjøres. Det hinsidige nedvurderes til fordel for en vektlegging av det dennesidige. Fra dette perspektivet forstås døden som et endepunkt uten videre fortsettelse: ”knowing that there is nothing else after this death” (Critchley 1997:25). Ettersom døden regnes som en umulighet, et fullstendig fravær vi ikke kan *ville*, står kun eksistensen igjen i menneskets besittelse – som vi til gjengjeld er naglet fast til: ”all the suicide feels is the rope tightening around his neck, binding him ever tighter to the existence he wanted to leave” (Critchley 1997:32). Bildet av selvmorderen som Critchley

---

<sup>14</sup> Den franske filosofen Jean-Paul Sartres skriver i *L'existentialisme est un humanisme* (1946): ”Hva betyr det her at eksistensen går forut for essensen? Det betyr at mennesket først eksisterer, er til, oppstår i verden, og at det definerer seg selv etterpå. Hvis mennesket, slik som eksistensialisten oppfatter det, ikke kan defineres, kommer det av at det i begynnelsen ikke er noe” (Sartre 1993:10). Jeg tror Critchleys tenkning finner deler av sitt grunnlag i en eksistensialistisk tenkemåte.



holder fram leder tanken henimot eksistensen som noe påtvunget, gjennom et fravær av alternativer, tømt for metafysiske forestillinger om det hinsidige. Borte er troen på et entydig nærvær eller en absolutt mening for menneskeheten.

Nietzsches doktrine om evig gjentakelse understreker det antimetafysiske aspektet ved den nihilistiske erkjennelsen, som den tysk-amerikanske filosofen Walter Kaufmann skriver i sin Nietzsche-biografi *Nietzsche* (1968): ”all events are repeated endlessly [...] there is no plan nor goal to give meaning to history and life, and that we are mer puppets in an absolutely senseless play” (Kaufmann 1968:327). Nihilisme leder dermed til en problematisk posisjon, hvor mennesket er dømt til å eksistere – en eksistens som igjen er på det mest grunnleggende meningsløs, preget av villfarelsen, og kun et tilfeldig glimt i en pågående gjentakelse.

Omveien om Nietzsches doktrine er nødvendig for å komme fram til Critchleys hovedmål for boka – et mål som for så vidt indikeres allerede ved tittelen – *Very Little ... Almost Nothing*. Det sentrale for Critchley er ikke å hylle nihilismen, men ei heller å overkomme den nihilistiske erkjennelsen om eksistensens meningsløshet. Snarere virker det som om Critchley ønsker å utnytte innsikten fra doktrinen om evig gjentakelse til å utholde den meningsløse eksistensen:

Might not the doctrine of eternal return be approached simply as that thought which enables one to endure the world of becoming without resenting it or seeking to construct some hinter-world? As I see it [...] this does not so much entail an overcoming of nihilism as an overcoming of the desire to overcome (Critchley 1997:8-9).

Critchley peker her mot en bevegelse som kan virke paradoksal, men som kanskje nettopp av den grunn er verdt å beskjeftige seg med. Det er et spørsmål om *både* å forbli i *og* å forlate nihilismen: “Such a *way* has in mind neither the building of the house of God, nor the erection of monuments to the false gods of active nihilism” (Critchley 1997:17). Det er et spørsmål om å etablere en mening gjennom det meningsløse, støttet opp av doktrinen om evig gjentakelse – en tankegang som åpner for muligheten av å utholde *denne* verdenen uten å søke mot det hinsidige, det metafysiske. Critchley henter i denne sammenhengen av forståelige grunner hjelp fra den irske forfatteren Samuel Beckett, som kanskje framfor noen andre makter å utnytte det absurde og det meningsløse til å produsere en form for mening. Critchley beskriver Becketts strategi: “it is a question of establishing the *meaning of meaninglessness*, making a meaning out of the refusal of meaning that the work performs without that refusal of meaning becoming a meaning” (Critchley 1997:151). Det er et intrikat spill som her skisseres opp av Critchley. Negasjonen av mening må være meningsfull uten at det meningsløse blir

sementert til en absolutt og entydig mening i seg selv. Jeg skal la dette ligge foreløpig, med en forhåpning om at spillet om meningsløsheten vil bli mer meningsfullt ettersom de kommende perspektiver blir belyst.

### **Sirenenes sang**

Jeg skal nærmest i en parentes trekke fram Blanchots *Le livre à venir* (1959) som åpner med en tekst om Odyssevs og sirenene. Odyssevs har på oppfordring fra Circe gitt mannskapet voks i ørene mens han selv lar seg binde til masten. Odyssevs ønsker å høre sirenenes sang *samtidig* som han unngår forlis og død. Myten om sirenene er en av flere myter som fungerer godt som et hjelpemiddel til å nærme seg litteraturen. Blanchot skriver helt i starten av teksten: "Les Sirènes : il semble bien qu'elles chantaient, mais d'une manière qui ne satisfaisait pas, qui laissait seulement entendre dans quelle direction s'ouvraient les vraies sources et le vrai bonheur du chant" (Blanchot 1959:9).<sup>15</sup> Her er det viktig å merke seg to ting: For det første konstateringen av sirenenes sang – sangen som nærværende, faktisk og hørbar for Odyssevs. For det andre betoningen av sangens mangelfullhet – den nærværende sangen kun som en retningsangiver i forhold til stedet hvor den opprinnelige sangen kommer fra. Dette stedet blir nærmere bestemt av Blanchot senere i teksten: "c'était un chant inhuman, - un bruit naturel" (Blanchot 1959:9).<sup>16</sup> Samlet betoner disse aspektene sirenenes sang som noe nærværende, men samtidig fylt av fravær. Sangen inneholder spor etter en naturlig sang, men er ikke selv denne sangen. Den opprinnelige sangen er ikke tilgjengelig for Odyssevs.

Det finnes mange måter å navngi sirenenes egentlige sang på. Kanskje kan sangen hete døden (som den jo gjør for sjøfolk som lar seg friste for nære), kanskje den kan lignede med et slags urspråk – et naturlig motivert språk som er tapt for menneskene, hvor ting blir gitt deres rette navn (betegnelse "chant inhuman" og "bruit naturel" kan peke i denne retningen). I alle tilfeller er sirenenes sang et punkt som litteraturen alltid vil røre ved, men aldri vil oppnå, skal vi tro Blanchot: "Il y a une lutte fort obscure engagée entre tout récit et la rencontre des Sirènes" (Blanchot 1959:11).<sup>17</sup> Med andre ord ligger sirenenes sang som et bakteppe eller kanskje en slags lengsel i all litteratur. En lengsel etter den opprinnelige sangen som beskriver verden slik den *egentlig* er. Til slutt forblir dette et punkt litteraturen unngår eller ikke lykkes å oppnå, seiler forbi, forlater. Den amerikanske litteraturkritikeren J. Hillis Miller belyser i sin

---

<sup>15</sup> Min oversettelse: "Sirenene: det virket trolig at de sang, men på en måte som ikke tilfredsstilte, som kun indikerte hvilken retning den virkelige kilden og den virkelige saligheten ved sangen åpenbarte seg".

<sup>16</sup> Min oversettelse: "det var en umenneskelig sang, - en naturlyd".

<sup>17</sup> Min oversettelse: "Enhver fortelling iverksetter en obskur kamp med sirenene".

bok *On Literature* (2002) at ”[t]he problem is that the place which is the true origin of the song, where the song really begins, is also the place where singing stops” (Miller 2002:71). Med dette perspektivet present kan vi trekke en linje fra sirenenes sang som bilde på døden, til sangen – paradoksalt nok – som en metafor for stillheten eller tausheten. På samme måte som død er fravær av liv, er taushet fravær av språk. Critchley skriver:

literature is the preservation of possibility *as possibility*. Thus, in one sense, it is the radical incompleteness of the artwork that preserves the possibility of literature as possibility, and it is this incompleteness that prevents the writer or painter standing back from their work and saying “at last it is finished, at last there is nothing” (Critchley 1997:36).

Med en bakgrunn i Millers tanke om sangens opprinnelse og slutt i samme punkt, og Critchleys bilde av kunstneren som umulig kan avslutte sitt verk, kan vi hevde at både døden og tausheten blir et annet navn for ingenting. I det øyeblikket litteraturen vender seg mot dette ingenting, negetes også den fenomenologiske grunnsituasjonen. Verden er ikke lenger underlagt pågående fortolkning. I stedet forfektes en uttømmende mening, en absolutt sannhet hvor verden og språk sammenfaller; litteraturen blir overflødig – alt, som Critchley sier, er ferdigstilt – *ingenting gjenstår*. Sirenenes sang blir dermed et punkt litteraturen begjærer og forsøker å nærme seg. Et punkt hvor språket og verden sammenfaller, hvor talen blir overflødig og tausheten råder. Men i siste øyeblikk må dette punktet forlates, dersom kunsten skal overleve.<sup>18</sup> Critchley holder fram: “The writer has an obligation to say or to bring to language, to literature, the nothing or silent solitude that is the source of literature [...] ‘having nothing to write, of having no means of writing it, and of being forced by an extreme necessity to keep writing it’” (Critchley 1997:37). Den kontinuerlige produksjonen av litteratur, som igjen fordrer en kontinuerlig produksjon av forestillinger, er ikke bare et forsøk på å etablere en mening i eksistensen, den er også en helt nødvendig mekanisme i en verden som er i stadig bevegelse og som derfor hele tiden krever omfortolkning.

### **En vei videre**

Vi er med myten om sirenenes sang inne på en mulig rute som både forblir i og forlater nihilismen; en rute som tangerer spillet om meningsløsheten. Før vi utvikler denne tanken, skal vi kort vende tilbake til Nietzsche.

---

<sup>18</sup> Den norske litteraturviteren Karin Gundersen skriver i *Roland Barthes* (1989) om glemselen, ut fra et liknende perspektiv: ”Å gi en komplett fortegnelse over tekstens betydninger, dersom det var mulig, ville vært det samme som å gi den én mening. Og en tekst med én mening leses ikke lenger [...] *Hele* sannheten er jevngodt med døden. Hvor det er glemsel, er det liv” (Gundersen 2010:99).

Ifølge Nietzsche danner to former for nihilisme en indre motsetning: aktiv nihilisme og passiv nihilisme. Aktiv nihilisme forbindes med russisk anarkisme og revolusjonær vilje til ødeleggelse: "a sign of increased power of the spirit" (Nietzsche 1968:17). Passiv nihilisme settes av Nietzsche i sammenheng med et livssyn som ligner buddhismen og som innebærer en regressiv reaksjon på erkjennelsen om eksistensens meningsløshet og absurditet: "Nihilism as decline and recession of the power of the spirit" (Nietzsche 1968:17), eller med Critchleys ord: "writing pessimistic-sounding literary essays, taking up yoga, bird-watching or botany" (Critchley 2007:4). Critchley framholder også to andre mulige svar på nihilismen, nemlig en benektelse av problemet gjennom en tilbakevending til religionen eller en avvisning av tankegodset som sådan ved å anse nihilismen som et pseudo-problem og kun en historisk merkverdighet (Critchley 1997:11). Som en femte vei lanserer Critchley sitt prosjekt: Verken å benekte eller forbli i den nihilistiske aporien, men å erkjenne eksistensens meningsløshet, utholde den og fortsette å dyrke forestillingskraften og kunsten: "we *are* cursed, cursed by the need for narrative [...] Because we cannot sit quietly in a room, because we have to live and invent [...] We go on. This is very little ... almost nothing" (Critchley 1997:180). Critchleys forslag til en vei videre fra nihilismen tangerer det sammenfiltrede forholdet mellom taushet og tale som lanseres med myten om sirenenes sang. Dersom vi anretter *tausheten* som en ekvivalent til fullstendig regresjon – mennesket trekker seg tilbake fra meningsproduksjonen og henfaller til stillheten – og *tale* som en aktiv og positiv handling, kan vi plassere forbannelsen, som Critchley skriver om, i forhold til menneskets tvungne forhold til spillet om meningsløsheten, enten gjennom fornektelse og regresjon – passiv nihilisme – eller bekreftelse og aktivisme – aktiv nihilisme. I *Very Little ... Almost Nothing* understrekes negasjonen av de metafysiske kategoriene som nødvendig, samtidig som doktrinen om evig gjentakelse blir utholdt gjennom fortsatt tale, fortsatt produksjon av mening. I denne prosessen virker det viktig for Critchley å bekrefte eksistensens meningsløshet og den pågående fortolkning, samtidig som dødens umulighet gjaller som et kall i bakgrunnen.

### **Dekonstruksjon**

Dekonstruksjonen er utvilsomt en av grunnsteinene i Critchleys tenkning. Dette gir seg utslag både i plassen Derrida vies i verk som *The Ethics of Deconstruction, Ethics-Politics-Subjectivity* (1999), *Continentale Philosophy: A Very Short Introduction* (2001) og *Things Merely Are* (2005), og i form av måten Critchley generelt leser litterære tekster, blant annet i *Very Little ... Almost Nothing*.

Critchley nærmer seg dekonstruksjonen på flere måter i *The Ethics of Deconstruction*, både gjennom positive og negative forsøk på definisjon. Jeg vil i det følgende referere Crichleys tilnærming, akkompagnert av et knippe videreførende betraktninger.

Critchleys første påstand går ut på at dekonstruksjon ikke er ”something negative; it is not a process of demolition” (Critchley 1992:21). Ved å yte motstand mot å kalle dekonstruksjonen en utelukkende negativ prosess, med andre ord en ren negasjon, retter Critchley fokuset mot den etiske dimensjonen ved lese måten – en ansvarliggjøring av den dekonstruktive lesningen. Kritikken av dekonstruksjonen er grunnet i påstander om tenkningen som ”a species of nihilistic textual free play” (Critchley 1992:3), eller som de amerikanske redaktørene av boka *Deconstructing Derrida* (2005), Peter Trifonas og Michael Peters, påpeker i sin introduksjon: ”Both conservatives and members of the radical left have fiercely attacked his [Derrida] work. The former deny he is a philosopher and the latter dismiss his work as frivolous and apolitical” (Peters 2005:5). Critchleys prosjekt i *The Ethics of Deconstruction* er som nevnt å ansvarliggjøre dekonstruksjonen, og understreke lesestrategiens affirmative resultat. Aporien, det negative og det relative opphøyes ikke for sin egen skyld, men er nødvendige ledd i en mer positiv bevegelse.

Critchley argumenterer videre for at “deconstruction needs to be sharply distinguished from analysis, which presupposes a reduction of entities to their simple, or essential, elements” (Critchley 1992:21). Ved å skille dekonstruksjonen fra analysen understrekes kritikken av entydig nærvær.<sup>19</sup> Premissen for en analyse er at det eksisterer visse stabile strukturer som er unndratt fortolkningens spill. Like lite som dekonstruksjonen er en analyse, er den å ligne med en metode. Denne påstanden henger sammen med den påfølgende: “deconstruction is not an *act* produced and controlled by a subject; nor is it an *operation* that sets to work on a text or an institution” (Critchley 1992:22). Argumentet indikerer at dekonstruksjonen alltid allerede<sup>20</sup> finner sted (*a lieu*) hvor det er tekst. Critchley understreker at Derrida benytter termen *à finne sted*, snarere enn verbet *å være*: ”All ontological statements of the form ’Deconstruction is x’ miss the point *a priori*; for it is precisely the ontological presuppositions of the copula that provide one of the enduring themes of deconstruction”

---

<sup>19</sup> Min bruk av ordet nærvær er primært tuftet på Derridas tilnærming, og kritikk, av nærvær som *ousia*: “nærvær som substans/essens/eksistens (*ousia*)” (Derrida 2006:62).

<sup>20</sup> Uttrykk som blant annet ble mye brukt av Derrida. ”Alltid allerede” indikerer i dette tilfellet at dekonstruksjonen finner sted der hvor tekst finner sted, og slik forstås dekonstruksjonen som allerede pågående – en mekanisme i teksten som venter på å bli avslørt eller påpekt i leseprosessen. Dekonstruksjonen er ikke noe som påføres teksten fra utsiden. Uttrykket ”alltid allerede” rommer også en utvidelse av nåtiden, ettersom *alltid* peker bakover i tid, mens *allerede* peker framover. Slik problematiseres nåtiden som stabil størrelse. Man kan si at nåtiden utsettes.

(Critchley 1992:22). Hvis man forstår ontologi som læren om det som faktisk er,<sup>21</sup> vil eventuelle ontologiske forutsetninger nettopp være et område hvor det dekonstruktive arbeidet finner sted. Dermed blir det meningsløst å fastholde dekonstruksjonen med en ontologisk definisjon. Demonteringen av stabile og statiske *forutsetninger* er selve motivasjonen for dekonstruksjonen; den dekonstruktive lesningen bryter ned forestillingen om ”det som faktisk er” – tanken om kategorier med en stabil opprinnelse som er løsrevet den pågående fortolkningen.

Dekonstruksjonen ønsker nettopp å avslå den platonske ideen om det statiske, som ifølge den norske naturfilosofen Hans Kolstad er ”det mest abstrakte fenomen av alle fenomener” (Kolstad 2007:34). Tanken om det statiske hviler på en forestilling om en sentrert struktur som er unndratt det Derrida kaller *spillet* i essayet ”La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” som ble utgitt som en del av *L'écriture et la différence* (1967). Den sentrerte strukturen kan lignes med et metafysisk sentrum som eksempelvis ideene ”sannhet” og ”rettferdighet” kan ledes tilbake til. Spill kan forstås både som et semiotisk spill av tegn, og som spill i betydningen fortolkningens pågåendehet eller livets kontinuerlige bevegelse. Tanken om det statiske bryter med bevegeligheten og danner grunnlaget for et postulat om visse transcendentale ideer og forestillinger (eksempelvis ”Gud”) som er unndratt spillet. Jeg skal nå sitere et lengre stykke fra overnevnte essay, ettersom Derrida her nærmer seg et avgjørende punkt for dekonstruksjonen – kritikken av tanken om et stabilt og nærværende sentrum:

Begrepet om en sentrert struktur er faktisk begrepet om et *grunnfestet* spill, konstituert ut fra en grunnleggende ubevegelighet og en beroligende visshet som selv er unndratt spillet. Ut fra denne vissheten kan angsten mestres, den angst som alltid følger av en bestemt måte å være med i spillet på, å være fanget i spillet, å stå på spill helt fra starten av spillet. Med utgangspunkt i det vi altså kaller sentrum, og som fordi det kan være så vel utenfor som innenfor, omtales snart som opprinnelse og snart som mål, som *arkhe* og *telos*, blir repetisjonene, substitusjonene, transformasjonene og permutasjonene alltid *fanget* i en meningshistorie – det vil simpelthen si en historie – der man alltid kan gjenoppvekke opprinnelsen eller foregripe målet i nærværets form (Derrida 2006:17-18).

Meningshistorien Derrida sikter til er hva han et annet sted har kalt logosentrismen.<sup>22</sup> Denne historien, som kunne vært kalt rasjonalitetens eller fornuftens historie, forutsetter at ”det dynamiske [holdes] fast i ubevegelige bilder” (Kolstad 2007:37). Disse bildene, eller mer

---

<sup>21</sup> Ontologien er ifølge *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* ”den mest allmenne lære om værensformer og væremåter. Egenskaper kan f.eks. ikke eksistere uten at noe annet ’først’ eksisterer som de kan være egenskaper til (se også substans og attributt)” (Henriksen bind 11 2006:523).

<sup>22</sup> Fra *De la grammatologie*: ”un schème linéaire du déroulement de la présence” (Derrida 1967:127). Min oversettelse: ”et lineært system for frambringelsen av nærvær”.

presist begrepene, konstituerer et illusorisk sentrum som gjør oss i stand til å utholde spillets omskiftelighet. Derridas tanke om spillet vi er fanget i, finner sin ekvivalent i Critchleys refleksjoner om eksistensen vi er naglet fast til. Forstått på denne måten, blir tanken om det stabile sentrum tilsynelatende nødvendig dersom vi skal overkomme den eksistensielle angsten som ledsager livets tilfeldighet og absurditet. Like fullt understreker Derrida viktigheten av å avsløre disse konstruksjonene nettopp som konstruksjoner, og dermed avdekke skjulte maktforhold som kan ledsage de metafysiske kategoriene.<sup>23</sup> Det er vel nettopp her dekonstruksjonen blir politisk.

Videre i sin utlegning undersøker Critchley *hvordan* dekonstruksjonen finner sted. Et av de viktigste kjennetegnene som skiller dekonstruksjonen fra andre lesestrategier, er hva Critchley kaller en dobbel lesning: "a reading that interlaces at least two motifs or layers of reading, most often by first repeating what Derrida calls 'the dominant interpretation' [...] within and through this repetition [...] opening a text up to the blind spots or ellipses within the dominant interpretation" (Critchley 1992:23). Denne doble lesemåten framvises av Derrida gjennom undersøkelsen av en rekke litterære verk, Critchley nevner blant andre Rousseau. Den doble lesningen skal åpne opp for tekstens dekonstruksjon av seg selv; avdekke de blinde punktene som gjør at tekstens struktur forskyves og den entydige meningen utsettes. Til hjelp ved lesningen anretter Derrida et par sentrale begreper som jeg i det følgende vil forsøke å forklare kort og nokså forenklet.

### **Différance, spor, supplement**

Selv om Derrida utviklet begrepet *différance* tidlig på 1960-tallet, ble konturene først ettertrykkelig markert i essayet "Différance", publisert i *Marges de la philosophie* (1972). Hva som i utgangspunktet er et begrep rettet mot språk- og tegnteori, lar seg anvende på mange nivåer løst fra det semiotiske mikroplanet. I essayet "Comment ne pas parler: Dénégations" som er en del av boka *Psyché* (1987), nærmer Derrida seg en definisjon (som kanskje først og fremst er en ikke-definisjon) av *différance*: "Ce n'est' ni ceci ni cela, ni sensible ni intelligible, ni positif ni négatif, ni présent ni absent, pas même neutre, pas même

---

<sup>23</sup> Eksempelvis innenfor postkolonialismen (som blant annet er påvirket av dekonstruksjonen), hvor ideer om "øpprinnelige" motsetninger mellom øst og vest, nord og sør avsløres som konstruerte maktstrukturer innenfor den koloniale diskurs. Den indisk-amerikanske litteraturteoretikeren Homi Bhabha indikerer en dekonstruktiv innstilling for sitt postkolonialistiske arbeid i *The Location of Culture* (1994): "What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural difference" (Bhabha 2007:2).

dialectisable en un tiers, sans relève (*Aufhebung*) possible, etc.” (Derrida 1987:536).<sup>24</sup> Ut fra denne noe unnvikende tilnærmelsen, kan vi stadfeste *différance* som en slags forskjelliggenererende maskin, en differensierende oppløsning av tanken om entydig nærvær og stabil essens. For enkelhetens skyld vil jeg i det følgende betegne *différance* som et begrep, selv om Derrida insisterer på det motsatte: ”la *différance* [...] n’est ni un mot ni un concept” (Derrida 1972:7).<sup>25</sup>

Lingvistisk sett er Derridas begrep en neologisme, altså en språklig nydannelse konstruert ut fra ordet *différer* og dets doble betydning på fransk. Den første betydningen er av temporal karakter, og som Derrida skriver i ”*Différance*” ensbetydende med ”å utsette, å gripe bevisst eller ubevisst til et foreløpig og forhalende mellomledd, en omvei som utsetter fullbyrdelsen eller oppfyllelsen av ’begjæret’ eller ’viljen’” (Derrida 2006:100). Den andre betydningen er spatial eller romlig, og går ut på å ”ikke være identisk med, være annerledes, adskilt fra osv.” (Derrida 2006:101). Selve sammenstillingen av tid og rom i ett ord kan påstås å være en dekonstruktiv bevegelse, ettersom grenser forskyves og entydige størrelser settes på prøve. Dessuten etablerer Derrida, som Critchley er inne på, “a difference between *différence* and *différance* that is inaudible when spoken” (Critchley 1992:36). En forskjell fra *e* til *a* som kun er merkbar i skriften, hvilket på sett og vis refererer til Derridas arbeid med grammatologien, hvor han kritiserer fonosentrismens oppjustering av det lydige som en ”sjelens skrift” (Derrida 2006:72), mens skriften har blitt nedvurdert til en ”kroppens skrift” (Derrida 2006:72). Ifølge Derrida står for øvrig fonosentrismen i direkte forbindelse til logosentrismen.<sup>26</sup>

I en tekst vil *différence*, som dekonstruksjonen, alltid allerede være virksom, som et iboende ikke-sentrum som frarøver tekstens evne til å være entydig. Dette har å gjøre med den fenomenologiske grunnsituasjon hvor verden er under pågående fortolkning, i tillegg til å tangere et mer semiotisk poeng, nemlig at ethvert tegn er preget av sporet etter andre tegn.

Spor (*trace*) var et av de grunnleggende begrepene Derrida benyttet seg av når han skrev fram sin *De la grammatologie* (1967). I forhold til tegnets historie skriver Derrida om ”la trace comme unité d’un double mouvement de protention et de rétention” (Derrida

---

<sup>24</sup> Min oversettelse: ”Det er verken det her eller det der, verken sanselig eller rasjonelt, verken positivt eller negativt, verken nærværende eller fraværende, ikke engang nøytralt, ikke engang subjekt for en dialektikk med et tredje aspekt, uten mulig avløsning (*Aufhebung*), etc.”

<sup>25</sup> Min oversettelse: ”*différance* [...] er verken et ord eller et begrep”.

<sup>26</sup> Derrida skriver i *De la grammatologie*: ”Tegnet forblir altså en utløper av den logosentrisme som også er en fonosentrisme: absolutt nærhet mellom stemme og væren, mellom stemme og værens mening, mellom stemme og meningens idealitet” (Derrida 2006:61).



1967:125).<sup>27</sup> Vi kan omformulere denne påstanden ved å hevde at tegnet er preget av fraværets nærvær. Men en slik formulering trenger ytterligere forklaring: Siden det språklige tegnet, ifølge den franske lingvisten Ferdinand de Saussure, er avhengig av forskjeller i sin betydningsproduksjon,<sup>28</sup> vil ethvert tegn inneholde spor etter andre tegn. Disse tegnene er fraværende, med andre ord ikke til stede i det gitte tegnet. Derfor kan vi hevde, som også Derrida gjør, at det språklige tegnet er preget av fraværets nærvær. Critchley beskriver dette forholdet slik: “The present is constituted by a differential network of traces. In order for the present to be present, it must be related to something non-present, something *différent*, and so not present” (Critchley 1992:37). Det er på dette punktet de to begrepene *différance* og spor kommer i kontakt, ettersom *différance* som forskjellsgenererende maskin er avhengig av sporets virksomhet, i og med spillet av forskjell i ethvert språklig tegn: ”This play of differences that is constitutive of meaning ‘is’ *différance* itself” (Critchley 1992:37). Nettopp derfor kan vi med Derrida hevde at språket grunnleggende sett er preget av forskjell, nærmere bestemt forskjell som *différance*.

Hvis vi aksepterer denne påstanden – at språket er preget av forskjell – vil vi måtte nærme oss et annet sentralt begrep innenfor dekonstruksjonen, nemlig termen *supplément* (*supplément*). Derrida skriver i ”La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” om begrepet ut fra den franske antropologen Claude Lévi-Strauss’ arbeid. Innledningsvis hevder Derrida at ”[m]an kan ikke bestemme sentrum og uttømme totaliseringen fordi tegnet som erstatter sentrum, som *suppléer* det og er der i sentrums fravær, dette tegnet kommer i tillegg, oven i kjøpet og som *supplément*” (Derrida 2006:39). Med andre ord er det språklige tegnet et *supplément* for tingen det referer til. Dette forholdet er arbitrært eller vilkårlig. Ettersom vi sjeldent fysisk kan vise fram tingen vi snakker om – særlig ikke i det skriftlige språket – blir tingens opprinnelige nærvær supplert med et tegn. Heri ligger den doble betydningen til begrepet *supplément*: Tegnet *suppléer* en ting, innsettes i stedet for tingens nærvær, samtidig som tegnet forblir et mangelfullt surrogat som stadig vil komme til kort i forhold til den faktiske tingen tegnet betegner. Dermed må også *supplément* forstås som tegnets tilkortkommenhet, ettersom en rest alltid oppstår når tegnet *suppléer* tingen. Tegnet er mangelfullt. Kort sagt innbefatter begrepet *supplément* både ”to make up for a lack and to add to something that is already complete” (Critchley 1992:173). Den doble

---

<sup>27</sup> Min oversettelse: ”sporet som samlingspunktet for en dobbel bevegelse: framleggelse og tilbakeholdelse”.

<sup>28</sup> Sitert fra *Litteraturvitenskapelig leksikon*: ”Språkelementenes identitet bestemmes ikke av objektive kvaliteter i elementene selv, men av *forskjeller* – et nettverk av relasjoner som skiller lyder og ord fra hverandre” (Lothe 1999:230).

betydningen markerer termens ambivalens, som i neste omgang bidrar til å understreke dekonstruksjonen som motivert av forskjellstenkning som *différance*, spor og igjen: supplement.

Det er som en tenkning omkring *forskjell* Critchley hevder at dekonstruksjonen er produktiv; forskjellstenkning som til syvende og sist en affirmativ handling: “The ethical moment that motivates deconstruction is this Yes-saying to the unnameable, a moment of unconditional affirmation that is addressed to an alterity that can neither be excluded from nor included within logocentric conceptuality” (Critchley 1992:41). Grunnen til at dekonstruksjonen tilsynelatende framstår som en negativ tenkning, er nettopp bruken av negative begreper som eksempelvis spor (fraværets nærvær) og *différance*: “*Différance* is the unnameable” (Critchley 1992:41). Men disse begrepene, som Derrida vil hevde ikke kan bli kalt kalt begreper,<sup>29</sup> er kun å regne som nødvendige negasjoner på vei mot en mer positiv produksjon. Kanskje kan denne produksjonen sies å argumentere for et syn på verden og mennesket som ikke-statisk, ikke-essensielt og ikke utelukkende rasjonelt.

### **Metafysikkens slutt**

Før vi anretter store deler av dekonstruksjonen i bakgrunnen, vil jeg kort diskutere problemet med metafysikkens slutt. Etersom både Nietzsche, Derrida og Critchley beskjeftiger seg med metafysikk og antimetafysikk, blir spørsmålet betimelig: Kan metafysikken virkelig avsluttes? Både Nietzsche og den tyske filosofen Martin Heidegger anså seg selv som tenkere ved metafysikkens endepunkt, som Trifonas og Peters er inne på i *Deconstructing Derrida*:

Where Heidegger still sees in Nietzsche the last strands of an inverted Platonism, tied to the metaphysics of the *will to power*, and pictures himself as the first genuinely *post*-metaphysical thinker, Derrida, in his turn, while acknowledging his debt, detects in Heidegger’s notion of Being a residual and nostalgic vestige of metaphysics (Peters 2005:6).

Med andre ord griper metafysikken hele tiden inn i prosjektene som tar sikte på å demontere den – en fullstendig frigjørelse fra metafysikken virker utopisk. I det minste er dette påstanden Derrida lanserer i ”La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”. Ifølge Derrida blir både Nietzsches nedbrytning av størrelser som det ”gode” og det ”onde”, og Heideggers fenomenologiske værensbegrep til slutt dogmatiske størrelser som

---

<sup>29</sup> Denne typen negativitet bunner ifølge Critchley ikke i en kverulerende sementering av negasjonen, men snarere som ledd i hva han kaller “a *philosophy*’ of *hesitation*” (Critchley 1992:42). Critchley fortsetter: ”although it must be understood that such hesitation is not arbitrary, contingent, or indeterminate, but rather, a rigorous, strictly determinate hesitation: the ‘experience’ of undecidability” (Critchley 1992:42).

fanges i det metafysiske byggverk som forsøksvis rives ned. Også overfor dekonstruksjonens begrepsapparat vil en lignende kritikk gjøre seg gjeldende. Derrida innser i den forbindelse umuligheten av en fullstendig frigjørelse fra metafysikkens historie som spiller seg ut i ”menneskevitenskapenes språk” (Derrida 2006:28). Snarere må den dekonstruktive tenkningen anvende det metafysiske språket slik at det ”kritiserer *seg selv*” (Derrida 2006:28). Kanskje er det nettopp derfor Derrida insisterer på å bruke negative begreper som *différance*, *spor* og *supplement* – termer som vanskelig lar seg fastholde. Snarere insisterer negativiteten på en grunnleggende forskjellighet og ustabilitet i språket. Derrida framholder at vi på denne måten kan utnytte de metafysiske begrepenes ”relative effektivitet” (Derrida 2006:28) og bruke dem til ”å ødelegge den gamle maskinen som de tilhører og selv er deler av” (Derrida 2006:28). Derrida kaller denne teknikken for brikolasje.<sup>30</sup> Brikoløren anvender metafysikken til å kritisere metafysikken, uten å posisjonere seg selv som den siste metafysiker eller den første post-metafysiske tenker.

Denne teknikken bringer tanken tilbake til Critchley, som med sitt prosjekt i *Very Little ... Almost Nothing* snarere ønsker å overkomme begjæret etter å overkomme, enn å hevde en endelig avslutning av nihilismen. I dette spennet ligger en særegen holdning til filosofi, kunst og liv, hvor spillets rammer både avsløres og bekreftes. I forhold til den nihilistiske erkjennelsen om eksistensens meningsløshet, fortøner den bekreftende holdningen seg slik for Critchley: “I would like to fashion a response to nihilism in terms of an affirmation of the ordinary, and extraordinary ordinary [...] This is very little ... almost nothing. Yet, the entirety of the effort here must be directed towards keeping open this ‘almost’” (Critchley 1997:28). Forstått på denne måten er de negative bevegelsene som iverksettes med nihilismen, og videre også gjennom dekonstruksjonen, ikke først og fremst et mål *i seg selv*. De er snarere nødvendige brikker på veien mot en mer affirmativ produksjon, som grunnfestes i spillet mellom avsløring og bekreftelse. Derrida ender opp med en lignende konklusjon mot slutten av ”*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*”, idet han skisserer opp to mulige tolkninger av struktur, tegn og spill:

Den ene forsøker å dechiffrere, den drømmer om å tyde en sannhet eller en opprinnelse som unnslipper spillet og tegnets orden, og som gjennomlever tolkningens nødvendighet som eksil. Den andre, som ikke lenger er vendt mot opprinnelsen, bekrefter spillet og prøver å komme seg forbi mennesket og

---

<sup>30</sup> Gundersen oversetter det franske begrepet *bricolage* til ”brikolasje” med betydningen ”Man tar det man har for hånden” (Derrida 2006:162). Derrida anretter brikoløren som en motsetning til ingeniøren: ”ingeniøren [er] en myte: Et subjekt som var den absolutte opprinnelsen til sin egen diskurs, og som hadde konstruert den ’fra grunnen av’, ville vært ordets skaper, ja, han ville vært ordet selv” (Derrida 2006:30).

humanismen, ettersom navnet menneske er navnet på det vesen som gjennom metafysikken eller onto-teologiens historie, det vil si gjennom hele sin historie, har drømt om det fulle nærvær, den trygge grunn og spillets opprinnelse og slutt (Derrida 2006:46).

Det er ved den bekreftende holdningen til spillet – spillet som tegn, spillet som liv – jeg mener dekonstruksjonen for det første innehar sitt dreiemoment, og for det andre bringer en ansvarlighet og positivitet til tenkning og lesning. Begreper som *différance*, spor og supplement understreker viljen til å destabilisere de statiske, metafysiske forestillingene, selv om den brikolerende kritikken må tre fram i og med det selvsamme metafysiske språket.

### **Når ingenting gjør seg gjeldende**

I det følgende vil jeg gjennomgå tre ulike synspunkter på negasjonen i litteraturen. Den første vinklingen anlegges av den svenske litteraturviteren Anders Olsson, som i sin bok *Läsningar av Intet* (2000) forholder seg til ”intet” som litterær trope. Det andre synspunktet tilhører en annen svensk litteraturviter med samme etternavn, nemlig Bernt Olsson. I *Vid språkets gränser* (1995) reflekteres det nettopp rundt språkets rammer i forhold til modernistisk poesi, hvor blant annet tausheten spiller en viktig rolle. Det tredje perspektivet anrettes av den danske filosofen Frederik Stjernfelt og poeten Søren Ulrik Thomsen, som i *Kritik af den negative opbyggelighed* (2005) retter et kritisk blikk på negasjonen med tanke på kunst og offentlighet. Mitt håp er at disse tre ulike inngangene til den litterære negasjonen – sammenkoblet med Critchley og et utvalg av Derridas begreper – kan gi et godt utgangspunkt for å lese Lunds roman *Inn*.

Som sagt undersøker Anders Olsson ”intet” som litterær trope, primært med et fokus på modernistisk poesi. Den modernistiske estetikken som etablerer seg i løpet av 1900-tallet baserer seg i stor grad på, ifølge Olsson, et negativt språk, ”ett negativt språk i den bemerkelsen att det avviker från vardagsspråket. Det löser upp satsens och meningens herravälde, isolerar ordet från sin referent och skapar en egen ickefunktionell verklighet” (Olsson 2000:8). Det negative språket som Olsson beskriver, kan minne om fokuspunktene til de russiske formalistene som dannet litteraturteoretisk skole på tidlig 1900-tall. De russiske litteraturteoretikerne Viktor Sjklovskij og Roman Jakobson nærmet seg det spesifikt litterære ved å ta utgangspunkt i litteraturens litteraritet. Skillet mellom det dagligdage og det poetiske språket var sentral, blant annet ved at språket skulle iverksette en desautomatisering gjennom

den poetiske funksjonen.<sup>31</sup> Den underliggjørende effekten som det poetiske språket ville frambringe, bidro til å bryte ned dagligspråkets sementerte konvensjoner og tillot oss å se verden på nytt, ”for igjen å gjøre stenen til sten” (Sjklovskij 2003:18). Omveltningen av vanedannelsen i sanseapparatet, bryter som Olsson også skriver med meningens herredømme. På denne måten kan vi påstå at det poetiske språket representerer et motspråk til den dagligdagse kommunikasjonen, hvor en effektiv overføring av mening fra sender til mottaker fragmenteres. Dette motspråket kommer til mange forskjellige uttrykk gjennom modernistisk litteratur, eksempelvis som en ekstrem betoning av språkets poetiske funksjon i den såkalte *poésie pure*,<sup>32</sup> eller på en helt annen måte: språkets materielle dimensjon markert og sanseliggjort gjennom konkret poesi.<sup>33</sup>

Apostroferingen av et ingenting er ifølge Olsson en annen tendens i modernismen. Apostrofen innebærer i denne sammenhengen å gjøre et ingenting nærværende ved at ”ett tomt objekt [...] opprepas som subjekt och förvandlande kraft” (Olsson 2000:7). Apostroferingen markerer en potensiell overskridelse av avstanden mellom språk og verden. Kanskje ”ord och värld” blir ”identiska när Intet apostroferas?” (Olsson 2000:7). Ved å bringe et ingenting inn i teksten – ved å gjøre ingenting nærværende – iverksettes en dobbel handling: Et fravær blir nærvær, men er fortsatt preget av avstand. Dobligen innebærer at en mening indikeres, uten at det egentlig produseres noen mening. Ingenting som litterær trope innehar forbindelser til det som er utenfor vår språklige og eksistensielle rekkevidde – for eksempel død. Kampevold Larsen er inne på dette i sin lesning av den norske poeten Tor Ulven: ”Idet språket benevner ingenting, fremviser det seg selv som benevning – som språk [...] Språket fremviser seg selv som uttrykk, som form, men uten å tilveiebringe mening. Språket blir sitt eget objekt” (Larsen 2008:35). Ingenting som litterær trope leder altså til en aktualisering av språkets begrensninger, i tillegg til å henlede oppmerksomheten mot språk som kapsel for oppbevaring av mening. Når ingenting apostroferes og fraværet gjøres eksplisitt nærværende, framheves nettopp denne kapselaktigheten og muligheten for både å kunne fylle og tømme språket for betydning. Det meningsløse gjøres meningsfullt ved at språket blir sitt eget objekt.

---

<sup>31</sup> Ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* ”den av funksjonene i språklig (verbal) kommunikasjon som er innrettet mot meddelelsen for dens egen skyld, heller enn mot de andre faktorene som konstituerer kommunikasjonen” (Lothe 1999:197).

<sup>32</sup> *Poésie pure* definert i *Litteraturvitenskapelig leksikon*: ”en poesi som dyrket språkets abstrakte, særlig klanglige og rytmiske egenskapet, i motsetning til alle typer didaktisk, moraliserende, eller på annen måte engasjert diktning” (Lothe 1999:196).

<sup>33</sup> Konkret poesi er ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon*: ”Diktning som utnytter typografiske og grafiske virkemidler for å fremstille en bestemt visuell form” (Lothe 1999:130).

I tilnærmingen til språkets begrensninger, blir Bernt Olssons bok *Vid språkets gränser* eksplisitt aktuell. Olsson påpeker en tendens i modernistisk litteratur: Å skulle bevege seg mot den såkalte ”språkets grense”. Språkets grense må forstås som punktet hvor forfatteren nærmer seg det uutsigelige, det som trer fram når språket truer med å trekke seg tilbake. Olsson skriver: ”Mallarmé och diktare som utgått från honom, [framviser] en vilja att uttrycka det osägbara, att på gränsen till tystnaden skapa ett språk för det som icke kan sägas” (Olsson 1995:15). Ved å balansere på den såkalte språkets grense, antydes forbindelsen til en kraft som ligger utenfor språkets rekkevidde.<sup>34</sup> På en side fungerer antydningen av det uutsigelige som en direkte forbindelse til noe hemmelig og viktig. Denne noe diffuse hentydningen burde kanskje føre til en mistenkeliggjøring av spillet på språkets grense, ettersom slike fenomener kan virke obskure og lite produktive. På den annen side kan antydningen komme til å åpenbare litterære uttrykk som i seg selv kommuniserer noe utover sin mystiske uutsigelighet.

En slikt uttrykk kan illustreres ved den retoriske figuren *aposiopes* som Olsson beskriver i sin bok. *Aposiopes* betegner et punkt hvor talen avbrytes og tausheten innsettes i talens sted:

man avbröt sitt tal, därför att man märkte att ens känsla inte fick något gensvar eller därför att ämnet fordrade att man teg, vare sig detta ämne var för heligt eller för skamligt. Men denna tystnad var beräknad, den avsåg att skapa en starkare effekt än fortsatt tal kunde åstedkomma, den var en ”värtalig tystnad” (Olsson 1995:43).

Hvis vi for et kort øyeblikk går tilbake til Blanchot og Miller, og tanken om forfatterens begjær etter å nærme seg litteraturens opprinnelse – som også er litteraturens slutt – bringer figuren *aposiopes* fram en spennende tankerekke. For det første markeres det uutsigelige, som tvinger taleren til å stanse; enten fordi dette uutsigelige er for hellig eller for skammelig til å bli utsagt. Det er her mistenkeliggjøringen av antydningens kunst kanskje burde begynne. Men så: Figuren henspiller videre på *umuligheten* av å avslutte talen. Det er her det litterære grepet med ett blir mer interessant. Det er en viss nødvendighet ved talen, som kan lignes med nødvendigheten ved eksistensen og døden som umulighet. Dersom vi går tilbake til Critchleys lesning av Beckett: ”writing is the necessary *desecration* and *desacralization* of silence: ‘We have to talk’. Beckett’s deeper truth is that given the absence of meaning, the story continues,

---

<sup>34</sup> Eksempelvis kan den norske forfatteren Jon Fosse nevnes i forbindelsen med denne balansegangen. Både i Fosses minimalistiske dramatik og romaner, spiller utelatelsen, tausheten og antydningen viktige roller. Fosse har også skrevet essays om antydningens kunst og det usagte i det sagte, for eksempel ”Negativ mystikk” fra *Gnostiske essay* (1999): ”Så togn er kanskje det beste ein kan omgi det ein djupast veit med. Kanskje er det også taust i seg sjølv, slik at det berre er som det usagde i det sagde” (Fosse 2004:123).

the voice carries on speaking” (Critchley 1997:152). Med andre ord: Selv om vi kan spille på tausheten – trekke tausheten fram som en slags gjenstand – er vi dømt til å forsette talen, selv i form av en ”vältalig tystnad”. Avsluttet tale er lik et fullstendig nærvær av mening, som for Critchley ikke lar seg tenkes. Idet taleren avbryter sin tale, iverksettes øyeblikkelig forventningen eller kanskje til og med kravet om fortsettelsen. Aposiopes som litterært grep vil dermed peke mot språket som utilstrekkelig – ettersom talen *må* fortsette. For det tredje indikerer den midlertidige tausheten leserens nødvendige deltakelse i utformingen av mening. Der ingenting sies, blir leseren akutt bevisst sin fortolkende rolle. Ettersom tausheten eller utelatelsen unndrar seg en entydig lesning, siden ingen (entydig) betydning lanseres i og med aposiopes, ”muliggjør[es] en skapende lesning” (Larsen 2008:97), som Kampevold Larsen påpeker. Aposiopes kan sies å hefte en negativitet og på den måten representere en negasjonens figur: Talen negeres og erstattes midlertidig av tausheten. Men negasjonen er produktiv, i den forstand at den fordrer leserens inntredelse og deltakelse i teksten, både gjennom forestilling og krav om fortsettelse. Dermed indikerer negasjonens figur videre produksjon. Kampevold Larsen framhever at ”[m]ennesket er det som skaper verden i sitt bilde, som leser betydning der det ikke finnes noen, som skaper systemer der de ikke finnes” (Larsen 2008:95). Det er den skapende leseren som framkalles av aposiopes – leseren som i og med negasjonen trer inn i teksten og deltar.

Fredrik Stjernfelt og Søren Ulrik Thomsen har gått sammen om å skrive boka *Kritik af den negative opbygelighed* som i sin første del – ført i pennen av Stjernfelt – behandler negasjonen og den negative stilistikk i moderne kunst og tenkning. Stjernfelt hevder at det som var radikalt stoff i det 18. og 19. århundre, er blitt til ”vor tids kulturelle pænhed” (Stjernfelt 2005:19). Påstanden grunner i at nihilismen, som i og for seg er en bevegelig posisjon som stadig forfekter en nedvurdering av alle verdier, er blitt sementert og gjort statisk av så vel kunstnere som kunstinstusjon, offentlighet og kulturpolitikk. Sementeringen har ifølge Stjernfelt ført til at ”benægtelse, afvisning, tilintetgørelse, kort sagt negation, af en eller anden given position, er et *tilstrækkeligt* indicium på, at noget interessant er sket, at en erkendelse er gjort, et kunstværk opstået, en politisk handling gennemført” (Stjernfelt 2005:32-33). Kritikken retter seg altså mot negasjonen som metode, hvorpå nedvurderingen og ødeleggelsen er blitt til *selvgyltige* momenter i både kunstnerisk og politisk virksomhet. Negativiteten i moderne tid er blitt en garanti for suksess. Nihilismen er ikke lenger en radikal nedvurdering av alle verdier, men en institusjonalisert verdi i seg selv – en stabil posisjon innenfor folden.

Stjernerfelt framhever nedvurderingen av eksisterende kriterier og kategorier som følge av at kunstverkene i modernismen står fram som overskridende, eksperimenterende, kort sagt ”make it new”-aktige.<sup>35</sup> I kjølvannet av nedvurderingen oppstår det en rekke erstatningskriterier, som bidrar til å fastlåse det negative som både stil og metode. Stjernerfelt framhever *bevegeligheten* som et slikt erstatningskriterium: ”Bevægeligheden kan i en yderligere bevægelse tages som tegn på, at den bevægelige person endog er i særlig pagt med en underliggende, dybere strøm: tidsånden, kunstens udvikling, livets egne dybe love” (Stjernerfelt 2005:17). Men bevegeligheten skaper ingen verdier i seg selv, den understreker kun det prosessuelle ved kunsten, dens omskiftelige karakter og stadige pågåenhet. Slik blir bevegeligheten paradoksalt nok en statisk størrelse.

### Nytt lys

Vi kan ut fra Stjernerfelts og Thomsens kritikk anrette en rekke av de tidligere diskuterte punkter i et nytt lys. Eksempelvis Nietzsches og i annen omgang Critchleys framheving av nihilismen og doktrinen om evig gjentakelse. Eller hva med Derridas negative begrepsapparat og bekreftende holdning til spillet – som pågående, bevegelig og utsatt? Det er uten tvil visse tendenser i moderne tenkning som kultiverer det negative og de ulike erstatningskriterier som oppstår i etterkant av negasjonen. Men kan vi likevel hevde at eksempelvis Nietzsche, Derrida og Critchley kan bidra til en affirmativ produksjon som verken sementeres eller gjøres selvgyltig?

Som et midlertidig forsvar eller et forslag til utvei, vil jeg kort henlede oppmerksomheten mot Stjernerfelts egen bruk av den tyske filosofen Georg Friedrich Hegels dialektiske tenkning. Hegels dialektikk bygger på tanken om en tese som blir avløst av en antitese. Stjernerfelts gjennomgående poeng er at denne avløsningen ikke er tilstrekkelig, ”enhver kan ponere sig som kritisk genius ved at afvise noget allerede etablert” (Stjernerfelt 2005:51). Stjernerfelt henviser til dialektikkens tredje bestanddel – syntesen – hvor den negative bevegelsen fra tese til antitese etterfølges av en positiv nydannelse, som igjen kan utgjøre grunnlaget for en ny tese. Hegel kaller syntesen *negasjonens negasjon*, ifølge Stjernerfelt: ”Negationens negation [...] oprettede en ny, konkret helhed, hvori den oprindelige modsætning nu lå indlejret som aspekter af helheden; den var ’ophævet’ i en ny, mer kompliceret positiv helhed (der så igen kunde udsættes for negation, osv.)” (Stjernerfelt 2005:37). Hegels dialektiske tankegods betinger altså en nydannelse, en vei videre –

---

<sup>35</sup> Ut fra den amerikanske modernisten Ezra Pounds essaysamling *Make It New* (1934).



negasjonen *i seg selv* er med andre ord ikke tilstrekkelig. Negasjonens negasjon innebærer et skritt videre – en produktivitet. Prosessen innbefatter den opprinnelige negative bevegelse og innlemmer motsetningene mellom tese og antitese i den nye syntesen.<sup>36</sup>

Det er i denne sammenhengen det blir avgjørende å understreke Critchleys arbeid med dekonstruksjonens etiske ansvar, og forholdet til nihilismen som verken avgjort bekreftende eller avvisende. Kanskje fungerer negasjonens negasjon som et bilde på Critchleys tenkning? Selv om Stjernfelt også er skeptisk til gyldigheten av ”Hegels diffuse idé” (Stjernfelt 2005:51), framstår tanken om negasjonens negasjon som et av få lyspunkter i en ellers negativ utvikling i modernisme og postmodernisme. Critchleys tenkemåte framviser både nødvendigheten og konsekvensene av de metafysiske kategoriernes nedbrytning, samtidig som han på brikolørens vis både utholder og overskrider den nihilistiske erkjennelse. Critchley løfter fram det skapende mennesket. Ut fra tanken om negasjonens negasjon kan vi – uten å overse Stjernfelts og Thomsens kritikk – anvende Critchleys refleksjoner i det videre arbeidet.

---

<sup>36</sup> På denne måten kan negasjonens negasjon også sies å slekte på den tyske filosofen Theodor Adornos tanke om den negative dialektikk, som ifølge *The Cambridge Companion to Adorno* (2004), skrevet av den amerikanske filosofen J.M. Bernstein, er “nothing other than the reflective version of the experience of contradiction” (Bernstein 2004:37).



### 3 Mørk og skimrende

#### Fortellerens kløe

*Inn* tar utgangspunkt i beskrivelsen av noe som egentlig ikke lar seg beskrive: en utilnærmelig byll. Byllen, som tilsynelatende er en dødelig svulst på fortellerens rygg, trer først og fremst fram i teksten som en kløe – selve byllen er altså ikke mulig å røre ved. Byllen er et punkt som kommer til syne *gjennom* noe annet, nemlig kløen. Teksten indikerer at alle tilnærmelser til det utilgjengelige punktet må skje via omveier, som også forhindrer byllen i å stå fram med sitt egentlige vesen. Lund skriver innledningsvis i *Inn*:

Og symptomatisk nok makter jeg ikke å nå borti kløepunktet med fingrene [...] det som er bak på ryggtafla er noe uklart, klemmende noe, det er ytterst merkelig, skremmende, det er som en liten boks, med et uvisst eller hemmelig innhold, byllen finnes akkurat på det punktet der jeg ikke kommer til, så all kløing og betraktning av byllen må skje med hjelp av alskens forlengelser, doble speil, og så, etter hvert avansert teknologi, og slik vil nok forståelsen av denne byllen bære preg av også, den blir vel stadig sterkere båret fram av metaforer, støttet av bilder (Lund 2006a:8).

Det er flere ting vi kan merke oss i denne passasjen. Eksempelvis byllens uttrykk *gjennom* kløen, observasjonen av byllen *gjennom* hjelpemidler. Men det antydes også at selve forståelsen av byllen vil være preget av hjelpemiddelets form, det vil si at *måten* byllen blir observert eller eventuelt måten byllen blir *beskrevet* på, vil påvirke hvordan byllen oppfattes og forstås. Vi er nå langt på vei inn i en tolkning av byllen som et bilde på hvordan noe blir mediert eller formgitt, og kanskje kan vi også påstå: hvordan noe blir språkliggjort. Språket bearbeider det som språket beskriver, slik byllen vil bære preg av hjelpemiddelets form. Hvis vi aksepterer premissene for en slik lesning – at fortellerens byll kan forstås som et bilde på språket som omformende eller handlende – må vi kunne fastslå at romanen allerede innledningsvis anlegger språket som litterært motiv, og særlig med et fokus på språk som handling. Sagt på en annen måte: Begynnelsen av *Inn* åpner et spor som det er mulig å forfølge gjennom resten av lesningen. Sporet heter: språk som handling.

Som et tredje aspekt ved sitatet, vil jeg belyse similen hvor byllen lignes med ”en liten boks”. Dette aspektet henger nøye sammen med de to foregående punktene, altså byllens utilgjengelighet og dens medierte framtreddelse. Denne lille boksen trer fram ved en rekke anledninger gjennom romanen. Av og til i kraft av seg selv, andre ganger mer skjult – som i lignelser det overnevnte sitatet framviser. I alle tilfeller: Det virker som om boksen får sin tilsynekomst når teksten tematiserer det skjulte, hemmelige og uforståelige.

Boksen gis et egennavn for første gang på mot slutten av del 1: ”jeg legger meg sjøl inn i en mystisk koffert, i en McGuffinboks, blir en stråmann for hemmelige planer, og jeg glir unna, jeg glir inn, videre inn, ved å holde kjeft” (Lund 2006a:98). Boksen er altså en McGuffinboks. Men hva er en McGuffin?

McGuffinfenomenet kan ikke krediteres Lund alene. Den britiske filmskaperen Alfred Hitchcock spiller en viktigere rolle i McGuffins historie. Den amerikanske filmviteren Sidney Gottlieb beskriver McGuffinfenomenet i artikkelen “Early Hitchcock: The German Influence” fra tidsskriftet *The Hitchcock Annual* (1999): ”The MacGuffin is simply the device that gets the action going, especially in a spy story or thriller: the secret or the missing papers, whatever it is that the characters in the film are searching for” (Sidney 1999:116). En McGuffin er med andre ord et objekt som driver handlingen framover, et filmatisk grep Hitchcock ofte benyttet seg av. Det sentrale aspektet ved en McGuffin er imidlertid at dens innhold forblir uoppnåelig, som pengene i Hitchcocks film *Psycho* (1960) eller hos en annen regissør: kofferten i amerikanske Quentin Tarrantinos film *Pulp Fiction* (1994). En McGuffin er noe alle vil ha – en koffert, en ring, en eske – men som ingen kan få.

En McGuffin kan også opptre i mindre konkrete former, som eksempelvis Kelly MacGuffin i Kjartan Fløgstads roman *Det 7. klima* (1986). Her blir McGuffin plassert i en romanfigur som representerer det kaotiske og omskiftelige i fortellingen.<sup>37</sup> Lund abstraherer McGuffinfenomenet ytterligere i *Inn*. Han skriver i begynnelsen av del 3:

muligens vil dette her oppstå i et framtidsspråk, uansett vil det være i form av en slags ”oversettelse”, så akkurat disse setningene, og ikke minst hva det betyr igjen, er å betrakte som en boks med skjult eller hemmelig innhold, en McGuffin, slik våre kropper bærer døden, den ultimate McGuffin (Lund 2006a:161).

McGuffinboksen blir her knyttet an til språket, både gjennom en refleksjon omkring et framtidsspråk – et tema Lund stadig vender tilbake til, kanskje særlig i *Straahlbox*<sup>38</sup> – og gjennom en språktenkning, eller -kritikk, som vi kan kjenne igjen fra blant andre Derrida. Lund understreker McGuffinboksen som en *motor* for handlingen, altså en instans som i seg selv er fraværende – slik som døden – men som gjennom sitt nærvær driver handlingen framover.

---

<sup>37</sup> Fløgstad skriver i *Det 7. klima*: ”Glorien lóga om hovudet hennar, og Kelly MacGuffin var ein glitrandre påfugl med elektrisk fjørprakt av kulørte spotlights, pinspots og roterande spegelballar, eit lys som brende seg sjøl opp med tusan watt i alle endar” (Fløgstad 2003:225)

<sup>38</sup> Del 2 av *Straahlbox* begynner som følger: ”Det har gått hundrevis av år. Språket og livet i det som har vært, har slynget seg gjennom nettverk og årenes tidsframteilinger [...] og skapt et instrumentelt vi, deretter det maskinelle vi, som en total språkorganisme” (Lund 2010:313).

Den slovenske filosofen Slavoj Žižek skriver i essayet “The Spectre of Ideology”, som inngår i boka *Mapping Ideology* (1994), om McGuffin, i forbindelse med spektrumbegrepet til nettopp Derrida. Žižek hevder at “(what we experience as) reality is not the ‘thing itself’ it is always-already symbolized [...] symbolization ultimately always fails [...] it never succeeds in fully ‘conveying’ the real [...] the spectre gives body to that which escapes (the symbolically structured) reality” (Žižek 1994:21). Spektrum er med andre ord et negativt begrep, slik som *différance* og sporet. Det betegner noe som ikke lar seg betegne, det gir kropp til det som unnslipper symbolets oversettelse av det virkelige.

Žižek trekker så essayet i en politisk retning ved å undersøke fenomenet klassekamp. Klassekamp er noe som alltid vil utspille seg i samfunnet, selv når den “opphører” og det blir “fred” i kampen: “*the very ‘peace’, the absence of struggle, is already a form of struggle*” (Žižek 1994:23). Klassekamp er med andre ord et fenomen som for alltid vil være til stede, samtidig som det aldri kan legges i ro. Klassekamp vil aldri kunne innordnes den sosiale helheten i et samfunn. Og det er her Žižeks refleksjoner blir nyttige i forhold til Lund, da forbindelsen til McGuffinboksen gjøres eksplisitt: “one is tempted to compare the class struggle to that of the Hitchcockian McGuffin” (Žižek 1994:23). Žižeks sammenligning av klassekamp og McGuffinfenomenet, går ut på en dobbel bevegelse: På den ene siden er en McGuffin noe som er tilstedeværende og virksomt, på den andre siden kan en McGuffin, som klassekampen, aldri fullstendig begripes. Med andre ord representerer McGuffin et nærvær ledsaget av et fravær, på samme tid frambringelse og tilbakeholdelse. Fenomenet ligner dermed spektrumet, ettersom det materialiserer en rest som unnslipper oversettelse og begrepsliggjøring.

### **Forskjell som *différance***

Hvis vi enes om at språket er preget av forskjeller, slik vi diskuterte i kapittel 2, og at leseren hele tiden arbeider med fortolkningen av en tekst, må vi kunne fastslå at meningen i den selvsamme teksten stadig vekk er på gli.<sup>39</sup> Enhver tekst vil alltid inneholde en grad av ustabilitet. Ut fra denne tankegangen kan vi anvende McGuffinboksen som et bilde på ustabilitetens tilstedeværelse i litteraturen. Vi, som lesere, vil hele tiden fortolke, men vil aldri kunne komme fram til en uttømmende innsikt om McGuffinboksens innhold. Snarere forflytter boksen seg, slik den helt konkret gjør i Lunds roman, og dukker opp i nye

---

<sup>39</sup> Karin Gundersen skriver i *Roland Barthes*: “Forskjelligheten er tekstens artikulering av en uendelighet av tekster, språk og systemer. Teksten er ennå ikke avsluttet, den er i bevegelse” (Gundersen 2010:90).

sammenhenger – hemmelighetene tematiseres på ny. Derfor kan vi kalle McGuffinboksen et *uavleselig punkt* i teksten, som utgjør en motor og drivkraft for handlingen. Det uavleselige punktet vil stadig komme til syne og egge leseren til fortolkning. Vektleggingen av det ukjente og hemmelige inviterer kanskje nettopp til undring. Men samtidig trekker punktet seg tilbake, forsvinner – i form av sine avkortede beskrivelser – og forblir uavleselig.

McGuffinboksens doble vesen – frambringelse og tilbakeholdelse – åpenbarer som nevnt en potensiell parallell til Derridas begrepsapparat. Både sporet og *différance* har blitt beskrevet i typiske dekonstruktive ordlag som fraværets nærvær, et ikke-sted og så videre. Med andre ord en insistering på termenes ambivalens og tvetydighet. Det tvetydige er også en framtreddende egenskap ved en McGuffin, ettersom boksen, særlig slik den anvendes hos Lund, bærer bud om forskjell – og da forskjell tenkt som *différance*.<sup>40</sup>

Det kan være interessant å undersøke McGuffinboksen som en materialisering av forskjell tenkt som *différance* i forbindelse med en identitetsproblematikk. I *Inn* dukker boksen opp ved flere anledninger når fortellerens identitet forskyves. Eksempelvis i begynnelsen av del 2, hvor den til nå navnløse fortelleren har fått nye identitetspapirer og nytt navn:

For papirene vil ikke gi ”meg” noen identitet, de er bare et deksel, en ugjennomskinnelig men porøs boks, en sopporganisme, eller en bærepose med søppel, de er bare et hjelpemiddel for å kunne komme seg unna, de dekker bare over mitt gamle jeg, pakker det inn, skjuler det inne i seg, og blir en McGuffin (Lund 2006a:111).

McGuffin anrettes her med en markant utside og en skjult innside. Selv om den ”markante” utsiden også tilsløres, gjennom spriket i sammenligningen ”sopporganisme” og ”en bærepose med søppel”. I det minste markeres et skille mellom en utside som er *mulig* å beskrive, mens McGuffins innhold forblir uklart og beskrivelsen dermed *umulig*. Identiteten trer i sitatet fram som et deksel – altså en dekkende, overliggende og skjulende instans. På denne måten blir identiteten i *Inn* en McGuffin. Identiteten er et avgjørende moment for handlingens framgang, men like fullt en størrelse som stadig skifter, forskyves og unngår bestemmelse. McGuffin kan dermed sammenlignes – som *différance* – med en forskjellsgenererende maskin. Ut fra dette kan vi tydeliggjøre en forståelse av identitet som *relasjonell*, framfor utelukkende

---

<sup>40</sup> Forskjell som *différance* står i opposisjon til forskjell forstått som rigide forskjeller. Et eksempel på rigide forskjeller kan være hva Edvard Said påpeker som etablerte dikotomier innenfor den koloniale diskursen: ”Orientaleren er irrasjonell, lastefull (fallen), barnlig og ’annerledes’; dermed er europeeren rasjonell, dydig, moden og ’normal’” (Said 2004:52). Å tenke forskjell som *différance* vil dermed medføre en oppløsning av disse kategoriene, og henlede oppmerksomheten på det sammenfiltrede, urene og tvetydige. Homi Bhabhas postkolonialistiske begrep *hybriditet* (Bhabha 1994:3) rommer en slik tenkning om forskjell som *différance*.

*essensiell*. Vi kan som en forlengelse hevde at Lund fremmer en identitetsforståelse som er tuftet på omskiftelighet, mens tanken om det statiske og stabile forlages.

## **Kosmopolitisme**

Identiteten til fortelleren er under konstant forandring. Fra å være en navnløs jeg-person og et slags åndsmenneske i krise gjennom del 1, antar fortelleren en konstruert identitet med spansk, libysk og engelsk pass i del 2, og dertil hørende kosmopolitisk tilværelse i Amsterdam i del 3. Lund skriver i tredje del: ”Mitt nye navn, Andy Rashid Johnson, gjør meg gladere, lykkeligere [...] Jeg er nå en annen. En fremmed” (Lund 2006a:132). Teksten framviser med andre ord en utvikling fra en krisetilstand til en mer ”harmonisk”, kosmopolitisk tilværelse. På tross av denne ”framgangen”, vektlegges fremmedheten som et premiss for den nye tilværelsen. Dette kan være med på å understreke den relasjonelle identitetsforståelsen romanen bygger opp om. Identiteten er såpass foranderlig at jeget blir en fremmed, også for ”seg selv”.

Kosmopolitisme er i denne sammenhengen et viktig stikkord.<sup>41</sup> Både bilturen til Tor, Maya og fortelleren, samt reisen til Amsterdam i moden alder, motiveres av et begjær etter å bli kosmopolitt. Lund skriver i begynnelsen av første del: ”Det er det høyeste nå. Å bli en kosmopolitt. Å komme seg vekk. Fornekte herkomsten” (Lund 2006a:12). Og videre hvordan ungdomsgjengen formulerer sitt opprør: ”Vi ga faen på en ’verdensmessig måte’, som vi sa det, for å komme inn i en ’livsfilosofisk tilstand’” (Lund 2006a:62). Dette ”verdensmessige” opprøret kulminerer i et besøk hos stroggestaltfolket i Weislingen, nær grensen mellom Tyskland og Frankrike. Stroggestaltfolket representerer på mange måter den ytterste kosmopolitisme, ettersom enkeltindividene i dette samfunnet internaliseres fullstendig i det relasjonelle fellesskapet. Individualiteten forsvinner i utkledningen, festivalen og dansen. Den ekstreme utradering av identiteten som stroggestaltfolkets karnevalske opptog representerer, altså hengivelsen til identitetens motsats – fullstendig forskjell – fører til at Tor, Maya og fortelleren mister sitt særpreg og blir borte for hverandre. Stroggestaltfolket realiserer seg selv

---

<sup>41</sup> Kosmopolitisme har påvirket både samfunnsvitenskapelige og humanistiske fag den siste tiden. Eksempelvis har Institutt for lingvistiske og nordiske studier ved Universitet i Oslo avholdt flere kurs hvor kosmopolitisme har stått i sentrum, eksempelvis ”NOR2367 – Kosmopolitisme, postnasjonalisme og det kulturelle selv i nyere romaner” (høst 2007). Instituttet har også hatt et eget forskningsprosjekt dedikert til emnet: <http://www.hf.uio.no/iln/forskning/prosjekter/kosmopolitisme>. Av sentrale teoretikere, nevnes blant annet den tyske sosiologen Ulrich Beck og eksempelvis *Der kosmopolitische Blick* (2004) som viktig for forskningen. Jeg forholder meg i liten grad til dette feltet. Min innstilling er motivert ut fra Lunds anvendelse av begrepet i *Inn* – som en søken etter deltakelse i verden – oppfattelsen av å være verdensborger. Hos Lund har dette forholdet en ironisk dimensjon som jeg markerer ved bruk av anførselstegn rundt det ”kosmopolitiske” språket.

ut fra deres stråmannaktige ikke-identitet,<sup>42</sup> som innebærer en annullering av subjektet og en total internalisering i fellesskapet.

Kosmopolitismen aktualiseres på annet vis gjennom en performativ vending i teksten. Ved tre anledninger, to ganger i del 2 og én gang i del 3, mister skriften sin semantiske sammenheng og et ”kosmopolitisk” språk trer i kraft. Dette språket er ifølge fortelleren satt sammen av: ”dårlig engelsk, og elendig fransk og tysk, kanskje litt spansk, og noen latinske gloser, og en hel haug med andre språkfragmenter” (Lund 2006a:135). Lund understreker at det ”kosmopolitiske” språket er en lek med språkets grafiske side: ”[h]er inne, nedsenket i ordenes materielle dans” (Lund 2006a:199). Selv om antydninger til betydningsdannelse kan lokaliseres i disse tekstpassasjene, er det kanskje først og fremst det betydningsløse som tematiseres. Jeg skal sitere et lite stykke fra del 2, når språket går over til å bli ”kosmopolitisk”. Den semantiske koherensen utydeliggjøres gradvis:

nå også, look an diese neue aklamatoria, sies det nå, inn der nå, inn, og videre inn, i the darkness überalles, il yia clair chose menteno, snoosy parfait, come sa? Å ikke hvile mer, but restless croc, inn, äntligen thordrummar blot und fireworks a cognitif skjelv [...] Quansiatperovinger. Fraas. Cou. Fras. Coupealifriakoniert REISE mot douggha. Puxhos. Kioni. Velkos. Trioni (Lund 2006a:135).

Dette ”kosmopolitiske” språket, som skal gå igjen i *Straahlbox*,<sup>43</sup> markerer en vilje til å føre teksten til grensen av det uforståelige. Leseren presenteres for et overskudd av språklighet. Vi kan med Critchley si at Lund innlemmer teksten i spillet om meningsløsheten.

Men vi må stille spørsmålet om Lund makter å unngå at ”[the] refusal of meaning [is] becoming a meaning” (Critchley 1997:151)? Det ”kosmopolitiske” språket tilveiebringer en materialisering av skriften, altså en innstilling på skriftens sanslige side.<sup>44</sup> Ganske enkelt fordi språkets referanse til virkeligheten avstenges, blir språket sitt eget objekt. Siden det ”kosmopolitiske” språket ikke benevner en gitt ting, iverksettes en selv-benevning. Vi kan dermed, med grunnlag i Anders Olsson, snakke om et negativt språk: etableringen av ”en egen ickefunksjonell virklighet” (Olsson 2000:8) og apostroferingen av et ingenting. Denne

---

<sup>42</sup> En stråmann er ifølge *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*: ”(fig.) Stedfortræder” (Henriksen bind 13 2006:763). Strohgestaltfolket blir stedfortredere i den forstand at de lar det relasjonelle fullstendig tre inn i stedet for identiteten.

<sup>43</sup> I *Straahlbox* inngår det ”kosmopolitiske” språket som en del av hvordan den posthumane ”vi”-instansen uttrykker seg (Lund 2010:365-366).

<sup>44</sup> Den franske filosofen Bernard Stiegler vektlegger i boka *Le technique et le temps I* (1994) skriftens grafiske og ”ikke-menneskelige” side i produksjonen av mening: ”il y a possibilité du langage dès qu’il y a possibilité de l’outil” (Stiegler 1994:165). Min oversettelse: ”det finnes en mulighet for språk fra øyeblikket hvor det finnes en mulighet for verktøyet”. Det tekniske og dertil hørende materielle aspektet ved skriften er med andre ord ikke sekundær eller nødvendigvis underlagt tanken. Det materielle kan hevdes å være meningsbærende i seg selv, og vi kan hevde at tekster kan opptre gestisk. Intermediale tekster, som eksempelvis Monica Aasprongs *Soldatmarkedet* (2006), og internettsiden Afsnit P utgjør språkrom hvor tekstvisuelle og ikke-lineære uttrykk stilles ut. Det grafiske spiller her en avgjørende rolle.



handlingen henleder oppmerksomheten mot språket som meningskapsel, en materiell størrelse som kan fylles, men også tømmes for betydning. Hvis vi aksepterer denne tankerekken, vil vi kunne slå fast at språket ikke er en meningsstruktur i seg selv. Språket kan anvendes til å skape effekter av nærvær, av betydning og essens, men språket vil aldri selv være nærværende, essensielt eller i stand til å produsere en stabil mening.

Språkets utside trer tydelig fram i det ”kosmopolitiske” språket. Vi kan kjenne igjen språkfragmenter fra norsk, engelsk, fransk, spansk, tysk, hollandsk, svensk, norrønt og latin, sammen med en rekke neologismer og sammenstilninger. Fragmentene stilles ut og anskueliggjøres, mens språkets innside – betydningen og referansene til virkeligheten – er blitt visket ut. Kanskje kan vi snakke om det ”kosmopolitiske” språket som en McGuffinboks, i det minste som en objektivisering av språket og en utstilling av meningsløsheten? Sagt på en annen måte: Et nærvær trer fram i den sammenraste teksten som en McGuffin. Selv om boksens innhold er ukjent – utilgjengelig og fraværende – er den likevel til stede, present og skimrende. Det ”kosmopolitiske” språket bidrar på tross av sin tilsynelatende meningsløshet til å drive handlingen framover.

### **Motfortelling**

Påstanden kan problematiseres – driver det ”kosmopolitiske” språket virkelig handlingen framover? Det kan virke som det ”kosmopolitiske” språket er et av flere momenter som i *Inn* arbeider mot fortellingen. Kanskje blir det dermed feil å anvende et begrep som framdrift. Kanskje følger *Inn* en annen logikk enn den lineære? Fra dette perspektivet kan vi snakke om det ”kosmopolitiske” språket som et negativt narrativt grep. Et grep som bryter ned og tømmer teksten for betydning like mye som handlingen drives i en bestemt retning – framover.

Kanskje kan vi lokalisere flere slike antinarrative grep i *Inn*? Hvis vi vender tilbake til romanens begynnelse, er det påfallende hvordan døden – i og med fokuset på byllens potensielle dødelighet – spiller en sentral rolle for hvordan teksten settes i gang. Døden er en del av fortellingen, eller kanskje riktigere: en del av *fortelleren*. Fortelleren blir også på et senere tidspunkt utpekt som ”en dødssyk veiviser” (Lund 2006a:118). Ved å understreke at selve fortellerstemmen er styrt av en negativ kraft – døden – innprentes det negative som avgjørende allerede fra tekstens begynnelse. Fortelleren, og i andre omgang fortellingen, er dødsodmått og dermed – ut fra et antimetafysisk perspektiv – framtidsløs.

Likevel opprettholdes tvetydighetene – døden utgjør også en positiv kraft. Fortellerens dødsbevissthet er momentet som iverksetter fortellerens reise, og reisen konstituerer store deler av romanens handling.<sup>45</sup> Lund skriver: ”nøkternt sett kan jeg ikke annet nå, enn å forsvinne, begynne på den siste ferden, faktisk” (Lund 2006a:8). Døden er med andre ord kraften som på tross av sin umiddelbare negativitet, iverksetter en positiv produksjon – fortellerens reise. Negativiteten fungerer som en drivkraft i *Inn*, med andre ord nok en McGuffinvariant, nok en (anti)narrativ motor.

### Nytt liv

Inn – hvor hen? Fortelleren vil inn i mørket: ”kanskje må jeg inn i mørket, jeg må inn i mørket, mørket har alltid vært redningen, inn i mørket, der forsvinner alt og alle” (Lund 2006a:135). Besvergelsen fungerer som opptakten til det ”kosmopolitiske” språket, hvilket vil tilsi at mørket må utgjøre en ekvivalent til meningsløsheten. Fortelleren i teksten oppsøker mørket konstativt gjennom sine insisteringer, mens teksten kopierer bevegelsen på en performativ måte. Vi ledes inn i spillet om meningsløsheten på samme tid som fortelleren forsvinner inn i mørket. Utover etableringen av et meningstømt språk, belyser denne dobbeltbevegelsen dynamikken mellom subjektets oppløsning og påfølgende internalisering – en bevegelse som repeteres i ulike former gjennom *Inn*. I del 3 oppsøker Tor, Maya og fortelleren et kunstnerkollektiv i München, hvor Tor opptrer med sangen sin:

Tor begynte å lalle seg inn i disse sangene sine, for å vise, eller forklare åssen han sang [...] og så hadde han kommet inn i det, flettet forklaringene inn i sangen, og omvendt, og på en snirklete måte kommet seg inn i sangrusen sin [...] og Tor ga alt han hadde, det kom enkelte ord og vendinger, ville forskrattede ord, arkaisk nynorsk, gammelnorske ord og vendinger blandet med tysk, nederlandsk og noe slags russisk eller slavisk (Lund 2006a:179).

En forbindelse åpnes her mellom Tors sang og det ”kosmopolitiske” språket. Slik understreker teksten selv likheten mellom fortellerens oppløsning/ferd inn i mørket og Tors hengiven til sangen. Subjektet, Tor, forsvinner og begir seg inn i objektet, sangen; subjektet internaliseres i objektet, trer *inn* i det. Den samme bevegelsen er påfallende ved Klaus, som bor i kunstnerkollektivet. Klaus er et kunstverk tilvirket av Alfons, som lager skulpturer av knokler og kroppsvæsker: ”han ga dermed, med sine egne kroppsvæsker, liv til de døde knokler og hodeskaller, til å illudere nye knokler og hodeskaller” (Lund 2006a:173). Igjen repeteres forflytningen fra subjekt til objekt, realisert gjennom kunsten. Alfons trer inn i

---

<sup>45</sup> Ordet reise – i form av store bokstaver – er også et av de få meningsbærende ordene som blir uthevet i det ”kosmopolitiske” språket, som overnevnte sitat fra side 135 viser.

kunsten, gjennom sin egen kropp – ”blod, fett og sæd” (Lund 2006a:176) – og skaper nytt liv: Klaus. Det er viktig å legge merke til at livet som blir skapt er dynamisk og handlende, Klaus er et levende menneske som vandrer omkring i München. På samme måte lever Tors sang sitt eget liv og kan graves inn i Alfons’ knokkelmasse, sangen kan ”gi ytterligere ’liv’ i skulpturene” (Lund 2006a:177). Videre er det ”kosmopolitiske” språket levende på sin måte, der det virker inn på leserens betydningsdannelse, eller mangel på sådan. Denne tankegangen forsterkes ved en passasje i del 2, hvor Lund reflekterer over selve lesningen av teksten:

det eneste jeg har glede av er vissheten om at til og med leserne blir i ett med mine ord, og dermed meningen, når han eller hun leser dem, i noen små sekunder må vedkommende ta det til seg, være i ett med ordene, for leserne lar seg videreføre, til nye ord og setninger, som de ennå ikke har lest, som aldri vil framkomme her, men som jeg bare vil advare dem om at vil bli enda verre, hardere, og mer preget av nådeløshet og forakt enn disse ordene her (Lund 2006a:118).

Lesningen blir dermed tosidig: For det første blir leseren tvunget til å ta inn over seg fortellerens meninger (som i *Inn* er gjennomgående misantropiske og nihilistiske). Leserens inntredelse i ordene gjøres til et premiss for selve lesningen. For det andre er teksten avhengig av leseren for å anta liv, slik Klaus er avhengig av Alfons. Uten leseren er teksten kun en lukket bok, et dødt skjelett. Boka må ha en leser som lar seg internalisere i teksten og fylle ordene med liv, gi språket kropp. På denne måten aktualiseres dynamikken mellom skrift som handling og lesning som deltakelse. Skriften påvirker leseren ved at hun må ta ordene opp i seg mens hun leser. Noe av prosjektet i *Inn* er å undersøke hvor langt denne kontrakten kan strekkes, gjennom ekstreme holdninger og verdier. Samtidig inviterer teksten til deltakelse, særlig ut fra McGuffinboksens opptredener, som synkront holder noe fram og trekker noe tilbake. Slik oppfordrer *Inn* leseren til fortolkning.<sup>46</sup> Vi kan med andre ord utvide sporet vi tok til å følge i begynnelsen av kapittelet. Det forstørrede sporet heter: språk som handling og lesning som deltakelse.

### **De uavleselige punktene**

Jeg oppfatter invitasjonen til deltakelse som nært knyttet opp til *Inns* mange uangripeligheter. Gjennom en vektlegging av det som unndrar seg fast bestemmelse, åpner Lund opp tekstlandskapet og framtvinger leserens forestillingsevne. I tillegg til McGuffinboksen finnes

---

<sup>46</sup> Den franske filosofen Jacques Rancière skriver om tilskuerens deltakende rolle i *Le spectateur émancipé* (2008) “Le spectateur aussi agit [...] Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète [...] Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui” (Rancière 2008:19). Min oversettelse: “Tilskueren handler også [...] Han observerer, han velger ut, han sammenligner, han fortolker [...] Han lager sitt eget dikt med elementene fra diktet han har framfor seg”.

det en rekke andre uavleselige punkter i teksten. Punkter som negerer den rasjonelle forståelsen, men som likevel produserer forestillinger. Det er særlig to slike punkter som utmerker seg, det er snakk om ”det underliggende” og ”det merkverdige”.

”Det underliggende” gjør seg først og fremst gjeldene i del 1, i forbindelse med fortellerens nihilisme: ”Når voksne mennesker ikke forstår det underliggende, eller at det kan finnes noe underliggende, finnes det ikke håp” (Lund 2006a:59). Lund antyder her at ”det underliggende” er noe viktig, men som ikke alle har innsikt i. Kanskje er kunnskapen om ”det underliggende” forbeholdt en liten krets, som evner å avsløre samfunnsstrukturene og de ”faktiske” forholdene i verden. Innsikten fordrer, ifølge fortelleren, en slags negerende virksomhet: ”Den uendelige gleden ved å være smålig og sur, for å kunne nærme seg det underliggende” (Lund 2006a:58). Det kan være fristende å tolke seg fram til hva dette underliggende *egentlig* kan være, men det forekommer meg mer sentralt å undersøke *hvordan* Lund etablerer et slikt uavleselig punkt i teksten. Hvordan ”det underliggende” representerer en størrelse som samtidig negerer og produserer betydning. Kanskje er det vel så mye repetisjonen av uttrykket ”det underliggende” og den påfølgende mangelen på detaljerte beskrivelser, som fører til at begrepet får mening?

Denne monomanien, som langt på vei kan sies å være en del av et større antinarrativt prosjekt i romanen, kommer særlig til uttrykk ved ”det merkverdige”. ”Det merkverdige” dukker opp mot slutten av teksten, i del 3: ”kanskje hun også gikk rundt og tenkte på det jeg nå foreløpig vil kalle for ’det merkeverdige’, som er noe jeg ennå ikke ønsker å si presist hva er, fordi det er for pinlig, for privat, ja, rett og slett noe som er helt uvedkommende for enhver” (Lund 2006a:215). I løpet av de påfølgende sidene igangsetter Lund paradokset som ligger i det utilnærmeliges tilnærmelse. ”Det merkverdige”, som utgjør en parallell til ”det underliggende”, beskrives og defineres repetitivt og utførlig, uten at leseren sitter igjen med en håndgripelig størrelse. Lund beskriver ”det merkverdige” på følgende måter:

disse ytterst avslørende ord [...] her nede kan jeg mer direkte forholde meg til ”det merkverdige”, for i Norge var det bare helt uaktuelt [...] ”det merkverdige” har gitt meg en styrke, som gjør at jeg føler meg frisk i kroppen [...] det var ikke kjærlighet eller noen form for seksuell besettelse mellom oss, såpass mye kan jeg si, men det var noe annet, det var ”det merkverdige” [...] ”Det merkverdige”, eller besettelsen for dette ytterst private, kan såklart fullbyrdes hvis man er alene, men jeg tror det vil ha en underlig forsterkende effekt om man kan dele det med en likesinnet [...] ”det merkverdige” vil i manges øyne være suspekt, ikke veit jeg, men det aner meg, at det vil være mange fordommer knyttet til ”det merkverdige” [...] ”det merkverdige”, som jo er en slags kongevei, eller direkte link til ”mørket” (Lund 2006a:215-218).

Selv om teksten tilsynelatende ønsker å forklare ”det merkverdige”, etterlates leseren kun med antydninger og tvetydige spor. ”Det merkverdige” etableres som et nærværende punkt, et moment som er viktig for handlingen, særlig i forbindelse til forholdet mellom fortelleren og Devicia.<sup>47</sup> Samtidig unndras punktet nærmere bestemmelse og blir dermed en ”direkte link til ’mørket’” eller (meningen i) meningsløsheten. De uavleselige punktene, ”det underliggende” og ”det merkverdige” fungerer med andre ord som McGuffinbokser – pågående og monomane vekslinger mellom framleggelse og tilbakeholdelse. Det er i møtet med de uavleselige punktene leseren oppfordres eller snarere *tvinges* til å bli deltaker i tekstens meningsproduksjon. Slik inngår de uavleselige punktene i det Critchley kaller spillet om meningsløsheten, hvor betydningsdannelse oppstår som en konsekvens av mangelen på umiddelbar mening.

Vi kan innordne McGuffinboksen, ”det underliggende” og ”det merkverdige” som bestanddeler i lesningen av *Inn* som en antinarrativ fortelling, en roman skrevet ut fra negasjonens poetikk. Fra dette perspektivet kan vi koble inn Nietzsches refleksjoner omkring villfarelsen som ble drøftet i kapittel 2: ”muligens hører villfarelsen til livets betingelser” (Nietzsche 2010:133). Døden, mørket og negativiteten som drivkraft, monomanien, subjektsopløsningen og dynamikken mellom frambringelse og tilbakeholdelse støtter opp om det vi med en omformulering kan kalle *villfarelsen som en av lesningens betingelser*. Med dette aktualiseres den fenomenologiske grunnsituasjonen, hvor fortolkningens pågåenhet er akutt. McGuffinboksen og de uavleselige punktene innkapsler denne innstillingen og blir i *Inn* et bilde på villfarelsen som grunnleggende premiss for leversituasjonen.

### **Tapet av kontrollen**

Det kan være til hjelp å bringe noen av Lunds essays på banen. Som nevnt i kapittel 1, kom første essaysamling ut i år 2000. *Om naturen* ble utgitt mellom de to første romanene i *Myrbråtenfortellingene*. I de kommende årene gir Lund ut flere slike samlinger, hvor han i essayets form utforsker tankegodset som skjønnlitterært blir traktert i romanene. På denne måten kan vi lese essayene som paratekster til romanene, det vil si en form for tekst som sprenger de sluttede rammene til romanene, og framviser en utvidet kontekst som leseren kan forholde seg til og nyttiggjøre seg av.

---

<sup>47</sup> Et forhold som også preger første del av *Straahlbox*: ”vi kan se uroen som en isomer form, Devicia spurte meg om det, hva mener du, Andreas, at du ser uroen som en isomer form?” (Lund 2010:104).

*Språk og natur* kan utgjøre en slik paratekst. I denne samlingen, som mer er å regne som ett langt essay, skriver Lund om språket som naturform – en slags organisme med eget, dynamisk liv: ”vitterlig er språket og dets utslag i verdens organismer og strukturer som vi, minst av alle, har kontrollen over” (Lund 2005:38). Ved å beskrive selve språket som levende, makter Lund å forskyve perspektivet fra *oss* – som brukere av språket – til *språket* som brukere av oss. En lignende tematikk dukker opp i *Om de nye norske byene og andre essays* – essaysamlingen som er mest nærliggende en paratekst til *Inn*. Lund skriver i essayet ”Orden og ordene”:

Og så ser han hvordan dette antar en stadig mer presserende form, skriften han skulle kontrollere dette med, har på en måte gjort seg sjøl, han blir vitne til at han sitter der og leser det som han i selvsamme øyeblikk opplever, det som skjer foran ham der på skjermen, og slik, slik har han mistet kontrollen med hvordan topografien til temaet, emnet, ideen, denne særegne verdenen forandrer seg, mens kontrollen utelukkende finnes i teksten (Lund 2006b:15).

Kontrollen finnes utelukkende i teksten. Slik presenterer Lund sitt syn på forfatterens forhold til verket. Subjektet har mistet kontroll over objektet. Objektet og prosessen rundt objektets tilblivelse får sitt eget liv – en kraft subjektet vanskelig kan kontrollere. Lund vender tilbake til tapet av kontrollen i essayet ”Om å skrive essays og romaner” fra samme samling: ”som regel blander han seg ikke inn i hva som skrives. Han sitter der og følger med, det gjør han. Men det er lite han egentlig kan ’gjøre’ eller ’forandre’, eller ’styre’” (Lund 2006b:137). Lund holder fram et bilde av forfatteren som tilsidesatt, nesten umyndiggjort. Perspektivet muliggjør en refleksjon omkring forfatterens herredømme over teksten, som også trer fram i *Inn*, her fra del 3, hvor fortelleren omtaler skrivingens forhold til tiden, og dens varige karakter: ”jeg tenker og skriver så mye enklere, flatere, og må jeg si, nesten helt tømt for mening, endelig, for å kunne imøtegå, eller forstå det faktum at alt bare fortsetter, det er ingen hvile i tida, det er et ’maskineri’ der, som går av seg sjøl” (Lund 2006a:201). Det kan virke som kontrolltapet – eller *villfarelsen* – utgjør et premiss også for skrivingen. Tanken om tiden som kontinuerlig og rastløs, uten grenser, kategorier eller inndelinger, fordrer en form for villfarelse, hvis vi følger Lund. Resonnementet finner sitt utgangspunkt i språket som naturform og ender i bildet av forfatteren som mer eller mindre passiv *nedsriver* av språkets egen uttrykksvilje. Forfatteren går seg vill i språket – det er ikke lenger den skrivende som har kontrollen over teksten.

På tross av et tilsynelatende slektskap, tror jeg ikke denne tankegangen deler samme filosofiske grunnlag som surrealistenes automatskrift,<sup>48</sup> hvor subjektets innside og det underbevisste synes å anta sentral plass. Snarere betoner Lund *det utenforliggende*. Essayene i *Språk og natur* og *Om de nye norske byene og andre essays* vektlegger språket – ikke som en integrert del av mennesket, men som en egen organisme – som natur. Språket utgjør en utenforliggende kraft som virker inn på mennesket – deretter kan menneske og språk vikles inn i hverandre.

I *Straahlbox* frambyr Lund en mer personifisert utenforliggende kraft, nemlig den posthumane vi-instansen. Lund skriver i del 2: ”Det er slik vi infiltreres her, i denne bokens forfatter. Vi har nedfelt oss i Lund. Fordi han var så klar for noe som kunne sluke ham. Det var lett å trenge gjennom. Vi kunne bare gå rett inn i språkflyten” (Lund 2010:367). Nedfelling, som ikke er et ukjent fenomen i Lunds forfatterskap,<sup>49</sup> tydeliggjøres i *Straahlbox* ved en lang selvbeskrivelse – vi-instansen beskriver seg selv og hvordan den virker inn på Lund.

I tillegg vektlegger Lund – i egen person – påstanden om at det ikke er ham selv som har skrevet *Straahlbox* ved en rekke anledninger i det offentlige rom. Eksempelvis ved et intervju på Litteraturhuset kort tid etter utgivelsen:

Hvordan kan en sånn stemme, en sånn total instans som denne vi-stemmen, hvordan kan den komme fram? Jeg kan jo ikke bare påstå at den eksisterer, den må eksistere et eller annet sted – og den eksisterer *her* [Lund holder fram *Straahlbox*]. Og hvordan har den da kommet fram i verden? Jo, den har da kommet fram *gjennom meg* (Lund 24.11.10).

Lund insisterer med andre ord på sin rolle som medium, altså en medierende skikkelse – strukket ut mellom to punkter – i tilfellet *Straahlbox*: vi-instansen og den foreliggende teksten (*Straahlbox*), som igjen er en selvbeskrivelse av vi-instansens nedfelling i Lund gjennom *Straahlbox*, osv.

I *Inn* er tankegodset mindre tydelig, selv om sporadiske metafiksjonelle kommentarer eksplisitt reflekterer over problemstillingen om ytre påvirkning. Det er kanskje det ”kosmopolitiske” språket som er den mest markante representanten for tapet av kontrollen.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* ”[i]deelt sett [...] en direkte avskrift av underbevisstheden” (Lothe 1999:22)

<sup>49</sup> Framtidsinstansen i *Compromateria* nedfeller seg på en lignende måte: ”Noen ganger gir Compromateria enkle svar. De gir kjappe, forståelige beskrivelser av seg selv, enten i form av skrift, bilde eller lyd, alt etter hvilke organismer eller intelligenser som skal motta dem, slik som disse meldinger, som framkommer her” (Lund 2006c:112).

<sup>50</sup> Forbindelsen fra den utenforliggende vi-instansen til det ”kosmopolitiske” språket gjøres for øvrig eksplisitt i *Straahlbox*: ”Sånt sett kan vi fortsatt drømme om ’det perfekte språk’ [...] selvbekreftelsesmuskulatorer,

Idet det ”kosmopolitiske” språket skliir ut i meningsløsheten og den totale villfarelse, framholdes språkets villskap og ukontrollerbarhet. Tapet av kontrollen – fortellingens inkohærens og leserens deltakelse i spillet om meningsløsheten – blir akutt.

### **Innblåsning**

Tapet av kontrollen – eller villfarelsen som premiss – kan oppfordre til en oppdatering av inspirasjonsbegrepet. Jeg tror en slik refleksjon kan være interessant i forhold til Lund. Dette på tross av at inspirasjon sjelden nevnes i ordrett forstand hos forfatteren.<sup>51</sup> I

*Litteraturvitenskapelig leksikon* tydeliggjøres et skille mellom to hovedteorier om inspirasjon: ”1) At fenomenet følger av noe utenfor dikteren; 2) at inspirasjonen følger av dikterens egne innskytelser” (Lothe 1999:113). Det første synet var framherskende fram til renessansen, hvor inspirasjonen ble regnet som en slags ”innblåsning” fra Gud. Med andre ord en teologisk orientert forståelse. I nyere tid, særlig fra og med romantikken, ble inspirasjonen knyttet til subjektet og det underbevisste. Det teologiske aspektet tones ned: ”Samtidig som forestillingene om geniet og den visjonære poeten vokser frem, blir inspirasjonen mer og mer lokalisert til dikteren selv” (Lothe 1999:113). Vi kan med andre ord innordne inspirasjonsteorien i en *gammel* forståelse – hvor påvirkningen er ekstern – og i en *ny* forståelse – hvor påvirkningen er intern.

Jeg vil påstå at det i *Inn* spesielt og i Lunds forfatterskap generelt – kanskje særlig hvis vi anerkjenner *Inns* slektskap til *Straahlbox* – eksisterer en form for *gammelny* inspirasjonsoppfattelse og ikke minst iscenesettelse av inspirasjonen. Den gamle, teologiske forståelsen av inspirasjon som ytre påvirkning revitaliseres i en postmoderne tid hvor både Gud og det romantiske subjektet er gått i oppløsning. Jeg vil hevde at denne inspirasjonsforståelsen bryter med den romantiske oppfattelsen, samtidig som den bringer den gamle, teologiske forståelsen inn i en ny kontekst.

Bevegelsen tydeliggjøres i spenningsforholdet mellom subjektets oppløsning og internalisering, som repeteres til stadighet i *Inn*. Både Tors sang, Alfons’ knokkelskulpturer og ikke minst fortellerens ferd *inn* i mørket, aktualiserer subjektets tilsidesettelse – eventuelt hensettelse – overfor et levende, utenforliggende og dynamisk objekt. Tapet av kontrollen

---

evidentale lydforhøyninger, og så, ganz unter de gravitotale einhetskendere, en langsaahm strøm som eiling fra drauparhoth” (Lund 2010:365).

<sup>51</sup> Snarere tvert imot. Lund sier, i en samtale mellom Janike Kampevold Larsen, Inger Christensen og ham selv i *Vinduet* (2004), at ”språket på en måte kan folde seg ut [...] Igjennom en” (Larsen 2004:3). Larsen spør om dette har noe med inspirasjon å gjøre, og Lund svarer: ”Jeg tenker mer på at det er, ikke inspirasjon, men en slags ... da er det en slags forutgående forestilling som ligger der på en eller annen måte og trykker” (Larsen 2004:4).



ledsages ofte av en transelignende tilstand. Lund skriver i tredje del: ”så hadde han kommet inn i det [...] på en snirklete måte kommet seg inn i sangrusen sin [...] Klaus satt der med den lange kroppen og vugget med, mens Alfons igjen fikk dette zen-buddhistiske tranceblikket” (Lund 2006a:179). Både Tor, Klaus og Alfons portretteres som fullstendig hensatte til sangen, subjektets hengivelse til objektet aktualiseres. Rusen og transen kan antyde en form for overskridelse – et skritt vekk fra normaltstanden. Slik kan vi lese passasjen som et glimt inn i et ekstatisk øyeblikk, hvor subjektet midlertidig åpnes opp for ytre påvirkning. Et slikt øyeblikk kan minne om Nietzsches tanker om inspirasjon, formulert i *Ecce homo* (1888):

Med den minste rest av overtro i seg, ville man faktisk neppe kunne avvise forestillingen om å være blott og bar inkarnasjon, et munnstykke, et medium for overmektige makter [...] som et lyn lyser en tanke opp med nødvendighet, i sin form, uten nølen – jeg har aldri hatt noe valgt. En henrykkelse hvis uhyre spenning utløser seg i en tårestrøm [...] Alt skjer i høyeste grad ufrivillig (Nietzsche 1999:88-89)

Også hos Nietzsche er inspirasjonen nært knyttet opp til tapet av kontrollen. Villfarelsen blir forbundet med premisset for skapelse, samtidig som subjektet stilles på sidelinjen, på grensen til å være utradert.

Inspirasjon, forstått på en gammelny måte, vil påvirke hvordan vi tenker om forfatteren. De utenforliggende kreftene – eksempelvis vi-instansen i *Straahlbox* og tanken om språket som naturform – underminerer forfatterrollen som personlig uttrykksform. Den norske litteraturviteren Eirik Vassenden omtaler denne tendensen i *Den store overflaten* (2004). Vassenden skriver blant annet om Lunds essaysamling *Forgreininger*: ”Ja, den ser snarere ut til å bevege seg henimot en form for apersonlighet, en frihet fra forventningen om at ’forfatteren’ bringer en ’mening’ til torgs for å ’formidle’ denne ’meningen’ til sitt ’publikum’” (Vassenden 2004:167). Betoningen av ytre påvirkning manifesterer nettopp en slik apersonlighet. De vante posisjonene til både forfatter og leser omrokkers. Personen, forfatteren og ikke minst subjektet Thure Erik Lund anrettes som en passiv nedskriver, et medium for en utenforliggende kraft. Gjennom en negasjon av den klassiske forfatterrollen bringes den gamle oppfattelsen av inspirasjon som ytre påvirkning inn i en ny tid. Subjektet nedvurderes og objektet antar liv.

Jeg tror vi kan forstå den gammelnye inspirasjonsforståelsen – og store deler av Lunds tanker om ytre påvirkning for øvrig – ut fra en refleksjon om tekstens opprinnelse. Vi kan stille følgende spørsmål: Hvis vi anerkjenner – i og med den fenomenologiske grunnsituasjonen – at meningen i en tekst er på gli, i hvilken grad kan forfatteren tilskrives

eierskap overfor sine meninger? For å svare på dette spørsmålet, kan vi henvende oss til Derridas tekst ”Signature Event Context”:<sup>52</sup>

A written sign, in the usual sense of the word, is therefore a mark which remains, which is not exhausted in the present of its inscription, and which can give rise to an iteration both in the absence of and beyond the presence of the empirically determined subject who, in a given context, has emitted or produced it (Derrida 1988:317).

Kontekst blir i denne forbindelse et viktig stikkord. Ytringer produseres ut fra en gitt kontekst. Subjektet som ytrer seg, står plassert i denne konteksten. Konteksten vil påvirke subjektet og utgjøre rammen for meningen subjektet tillegger sin ytring. Men skriften er, som Derrida forsøker å understreke, gjennom sitt forskjellspreg løsrevet fra denne opprinnelige konteksten. Hva om budskapet er tvetydig og forfatteren utilgjengelig, ”or if he is dead” (Derrida 1988:316)? Vil mening fremdeles produseres? Dersom svaret er positivt, vil vi måtte slå fast at skriften virker utover sin opprinnelige kontekst i og med lesningen, eventuelt reproduksjon, sitatbruk, etc. Vi kan påstå at meningen i den skrevne teksten er ustabil og gjenstand for aktiv fortolkning. Derrida skriver: “there is no experience of *pure* presence, but only chains of differential marks” (Derrida 1988:318). Med andre ord: Skriften er avskåret fra sin opprinnelige kontekst, det finnes ingen stabil rute tilbake til dens opprinnelse – forfatterens ”egentlige” mening. Nærværet i en tekst er alltid en påstand, en effekt. Noe av Derridas poeng er at også *talen* bærer preg av den samme ustabiliteten, men kritikken av fonosentrismen er mindre interessant i denne sammenhengen. Det viktige er: Derridas tekst om kontekst kan anvendes som en støtte for påstanden ”objektet er levende og dynamisk”. Ambivalensen i meningsproduksjonen – den potensielle tvetydigheten i våre ytringer – tilfører kunsten, teksten – kort sagt objektet – et aspekt av liv, i motsetning til forfatterens egentlige mening – den statiske opprinnelsen. Dermed kan Lund hevde at språket er en naturform: organisk og levende. Skrivning i betydning ”personlig uttrykksform” blir gjennom denne tankegangen utfordret – det skrivende subjektet har verken kontroll eller fullstendig eierskap over skriften. Å skrive er med andre ord en form for selvutslettelse.

### **Utspekulert subjekt**

Men kanskje er negasjonen av subjektet – som langt på vei fullbyrdes i *Inn* – mer problematisk enn som så? På den ene siden undergår identiteten en omfattende demontering, både i form av fortellerens personlige krise – med påfølgende skifte av navn og

---

<sup>52</sup> Jeg siterer her den engelske oversettelsen, ettersom den franske originalen ikke er å oppdrive i bokform.

identifikasjonspapirer – og en kontinuerlig vektlegging av det kosmopolitiske: det verdensmessige, det relasjonelle og ikke minst tvetydige. Det ”kosmopolitiske” språket, gi faen-instillingen og historien om strogestaltfolket er eksempler på denne demonteringen. Det kan virke som subjektene i teksten stadig tømmes for betydning, forskyves og går i oppløsning. Dette gjelder både Tor og sangen hans, Alfons og knokkelskulpturene, men også den generelle innstillingen Lund presenterer gjennom paratekster og offentlige opptredener: Forfatteren portretteres som en passiv nedskriver.

Samtidig eksisterer det grep i *Inn* som nettopp *ikke* bygger opp om et slikt resonnement; spenninger som *vert imot* støtter opp om en opprinnelse, et utgangspunkt, kort sagt et subjekt. Dette grepet er ironisk. En enkel definisjon av ironi: Det motsatte sies av hva som egentlig er ment. Den britiske litteraturviteren Claire Colebrook skriver i sin bok *Irony* (2004) om konsekvensene av en slik definisjon:

the idea of an *other meaning* refers irony back to some speaker or original intent, to ideas or a sense that lies outside language. Irony may well be tied up with the long history of Western subjectivism: the idea that behind language, actions, difference and communication there is a ground or subject *to be expressed* (Colebrook 2004:20).

Denne ironiforståelsen knyttes i Colebrooks tekst opp til romantisk ironi – som til forskjell fra sokratisk ironi, ikke kun tar sikte på å avsløre konvensjonelle oppfatninger og størknede begreper. Selv om romantikken ifølge Colebrook representerer en forståelse av subjektet som opprinnelig og harmonisk, fremmes også et tankegods som bærer preg av det disharmoniske og fragmentariske: ”It is only in *not* being at one with itself, in not being self-identical, that life can become and create, or can recognize itself *as life*, even if that recognition will always be partial and ironic” (Colebrook 2004:49). Den romantiske ironien finner sitt utgangspunkt i formuleringen av ikke-identitet – av forskjell. Ironi forstått som rigide forskjeller aktualiserer på samme tid subjektet som opprinnelse og objektet som tilvirket. Romantisk ironi iverksettes nemlig, ifølge Colebrook, som en konsekvens av den kreative skapelsen: “Romantic irony must tackle this process of the *fall* of creative life into inert objectivity; it does so by recognising that creativity or the human spirit must always be other than any of its creations, definitions or manifestations” (Colebrook 2004:49). Rigide forskjeller spiller med andre ord en avgjørende rolle i forhold til romantisk ironi. Både forskjellen fra subjektet til objektet, og objektets indre forskjellighet – dets brister og ustabilitet – trer fram i en utpreget bruk av motsetninger og paradokser. Dette er den romantiske ironien: Ved å gjøre objektene

sammensatte, tvetydige og motsetningsfylte, tydeliggjøres skapelsen som motivert av det romantiske subjektet – fylt til randen av ”selve livet”.<sup>53</sup>

Et utslag av denne type romantisk ironi, er hva Colebrook framhever som ”performative contradiction” (Colebrook 2004:56). Colebrooks teksteksempel er hentet fra den russiske forfatteren Fjodor Dostojevskijs kortroman *Opptegnelser fra et kjellerdyp* (1864). Colebrook skriver følgende om fortellingen: “the narrator continually declares that he does not want to be read, does not care whether he is believed or not, and does not want the reader’s, or humanity’s, understanding” (Colebrook 2004:56). Den performative motsetningen trer fram i og med ytringenes paradoksale forhold til konteksten. Denne type iscenesatte motsetninger inngår hos Colebrook under den romantiske ironien – et forsøk på å gjøre objektet ikke-identisk og forskjellig fra det skapende subjektet.

### **Paradokser i praksis**

Hvis vi nå anretter den performative motsetningen som en parole og gjenopptar lesningen av *Inn*, vil vi kanskje kunne avdekke nye tendenser i teksten. Vi kan begynne med et utsnitt av tredje del, hvor fortelleren nettopp har avsluttet historien om ungdomsgjengens biltur nedover Europa. Etter en kort essayistisk passasje, brytes fortellingen tvert av og Lund skriver følgende:

Men nå orker jeg ikke mer. Nå vil jeg ikke dette her. Jeg klarer ikke. Jeg vil ikke, enkelt og greit. Disse ordene, nei. Må det fortsette? Må det det? Jeg vil ikke skrive mer. Ikke et ord vil jeg skrive. Nei. Nå er det slutt, det du leser, det er ikke ord, det er avskrap, avskrap fra noe som nå finnes et helt annet sted, i et annet språk, med andre og bedre tanker (Lund 2006a:198).

Tekststykket kan deles i to, hvor skillelinjen trekkes ved det markante ”Nei”. Første del, altså setningene før dette ”Nei”, indikerer en nedadgående bevegelse, hvor skrivingens nødvendige fortsettelse bygges ned og betviles. Bevegelsen avsluttes med påstanden ”Ikke et ord vil jeg skrive”. Men i samme øyeblikk fortsetter teksten på paradoksalt vis med nettopp *ett ord*, nemlig dette ”Nei”. Allerede ved å bekrefte sin negerende bevegelse, har teksten forbrutt seg mot fortellerens forsett. Jeg mener det eksisterer – nøyaktig på dette punktet – en variant av figuren aposiopes, som ble diskutert i kapittel 2. Figuren trer fram ved at teksten spiller på umuligheten ved sin egen avslutning. Teksten *må* simpelthen fortsette. Slik Critchley uthever: “we cannot find meaningful fulfillment for the finite” (Critchley 1997:26). Dersom vi har

---

<sup>53</sup> Jeg velger å sette livet i anførselstegn for å markere en avstand til et nokså utflytende og dunkelt begrep. På samme tid indikerer anførselstegnene en antimetafysisk tilnærming til livsfilosofien – mer om dette i kapittel 4. Det skal også nevnes at Lund selv ofte bruker anførselstegn når han skriver om livet: ”en uendelig serie med ikkegentakeligheter, som jeg nå først skjønner er ’selve livet’” (Lund 2006a:12).

ervert oss erkjennelsen om at siste ord aldri blir sagt, at verden er foranderlig og stadig må fortolkes, blir iscenesettelsen av avslutningen kun en stilisert gest – en figur – som kan reises opp og stilles ut i teksten. Figuren vil kun markere en advarsel eller kanskje mer en (tom) trussel – for teksten må forsette, talen må fortsette og lesningen må fortsette. *Inn* er nettopp preget av denne spenningen – mellom tekstens inviterende og truende side. Eksempelvis fra andre del: ”Og om det er noen som synes jeg overdriver, ja de får bare kutte ut, slutte å lese dette her, ja de får til helvete komme seg ut av denne tekstlabyrinten” (Lund 2006a:116) eller litt senere: ”nye ord og setninger [...] som jeg bare vil advare dem om at vil bli enda verre, hardere, og mer preget av nådeløshet og forakt enn disse ordene her” (Lund 2006a:118), og til slutt med en nesten fortvilet erkjennelse av fortsettelsen: ”den søvnige stemmen som her sier hva jeg skal si, hva jeg ikke sier, for nå vil jeg ikke mer, men det er bare noe som fortsetter, og at det aldri stanser, men fortsetter, og det er hardt å tenke på” (Lund 2006a:201). Det er gjennom denne vekselvirkningen – hvor advarsler og trusler framholdes samtidig som leseren inviteres til fortsatt deltakelse – at de performative motsetningene gjør seg gjeldene. Tekstens performative side – altså hvordan teksten faktisk handler og virker – utvikler seg i motsatt retning av hva tekstens innhold forfekter.

Denne spenningen – mellom tekstens performative og konstative side – dukker opp i flere fasonger. Blant annet kommer den til uttrykk gjennom kritikken som fortelleren retter mot det han kaller ”den store lallende puddingen” (Lund 2006a:17). Det moderne samfunnet, slik fortelleren ser det, er preget av en vidtfavnende meningsproduksjon, hvor ”oppgulp og utsondringer og tankeanal dritt [...] brer seg utover” (Lund 2006a:53). Fortelleren lanserer med andre ord en kritikk av yringsfriheten og behovet for å uttrykke meninger, aspekter som ifølge fortelleren er etablerende for den moderne identitet. Lund skriver i begynnelsen av del 2: ”Jeg får, som andre kosmopolitter, identiteten min gjennom meningsutsendelse, og ved at jeg mener vidt forskjellige ting, motstridende og flytende ting, blir det derved helt uvesentlig hvem jeg er” (Lund 2006a:111). Identitetsproblematikken – som er et av de mer sentrale temaene i *Inn* – gjøres her eksplisitt aktuell, også for fortelleren selv. Effekten av meningsproduksjonen er en slags selvutslettelse, hvor subjektet selv ikke lenger er definerende for hvem subjektet er. Definisjonskraften ligger i meningsproduksjonen. Slik blir subjektet til. Logikken møter som sagt kritikk fra fortellerens side, *samtidig* som den påvirker fortelleren selv. Det er ved dette punktet vi kan identifisere nok en performativ motsetning i *Inn*. Fortelleren kritiserer produksjonen av meninger ved å kontinuerlig produsere nye meninger i teksten:

et liksomglobalt mammadaltsamfunn, hvor hver og en plutselig tror seg å være progressiv og sosialistisk, med mannlige kvinnfolk av alle de femten sosiale kjønnene som virrer rundt og halvpuuler hverandre, og tilsier at de befinner seg dypt inne i et bulimisk amerikanisert fittespråk (Lund 2006a:53)

Kritikken mister på mange måter sin effekt gjennom perversjonene og forvrengningen. Til slutt går språket nesten på tomgang – produktive argumenter skinner med sitt fravær og språket stilles opp mot seg selv – en språklig masturbasjon – nettopp som ”det modernistiske dildospråket” (Lund 2006a:53). Den performative motsetningen gir på denne måten teksten en tvetydighet, en dobbelthet, hvor innholdet stadig settes på kant med konteksten.

Vi kan lokalisere et tredje og siste eksempel på performative motsetninger i et annet sentralt motiv, nemlig credoet ”å gi faen”. Gi faen-innstillingen finner sitt utgangspunkt i ungdomsopprøret og videreføres av fortelleren i voksen alder som livsfilosofi. Lund skriver: ”Å gi faen, eller gi blaffen, i alt og alle” (Lund 2006a:59) og ”Jeg ga helt faen. I alt” (Lund 2006a:124). Slik gjentas mottoet. Til slutt antar gi faen-innstillingen et tautologisk preg. På tross av gjentakelsene tilføres ingenting nytt til påstanden, vi kommer aldri nærme innstillingens virkelige kjerne. Det kan virke som utsagnet kun er et verktøy for romanens personer til å komme seg videre, til å bryte opp og reise – og slik drives fortellingen ”framover”. Gi faen-innstillingen understrekes i del 1: ”hvor det å gi faen bare var en midlertidig metode, til å komme på baksiden av også det bakenforliggende” (Lund 2006a:45). På denne måten kan kanskje gi faen-innstillingen inngå i vår oversikt over ulike McGuffinbokser i *Inn*. I det minste som en avart, et beslektet fenomen. Selv om gi faen-innstillingen fungerer som en drivkraft, blir dens innside aldri utførlig utforsket. Lund skriver i første del: ”Å gi faen var pakket inn i en slags boks, som ellers var stoffet med hemmelig og uklart innhold, som hadde helt andre og ukjente formål” (Lund 2006a:61). Gi faen-innstillingen vikles aldri helt ut, men fungerer som en bro til andre ting, slik den skal vise seg å være opptakten til selve straahlboxutopien.<sup>54</sup> Å gi faen utgjør et uavleselig punkt – et mørkt, magnetisk felt som fortelleren trekkes *inn* mot.

Som en performativ motsetning fungerer gi faen-innstillingen på følgende måte: Totaliteten i credoet arbeider mot innstillingens siktemål. Jeg vil sitere Colebrook for å klargjøre: ”’I must be free’ is at once the most liberating *and* enslaving of all speech acts; it is an assertion of the self, a subjection to a principle (freedom) and an imperative or command to anyone or anything that stands in one’s way” (Colebrook 2004:58). Kanskje kan gi faen-

---

<sup>54</sup> Fra del 1: ”for det virker som om Straahlbox er en organisasjon som samler folk som gir faen” (Lund 2010:102).

innstillingen leses på samme måte. Hvis det å gi faen er et altomfattende imperativ – de mange repetisjonene som presiserer credoets viktighet kan tyde på dette – vil utsagnet være både frihetssøkende og frihetsinnskrenkende. Friheten vil ikke være reell for alle, dersom alle ga faen (og gjorde som de selv ville). Den logiske motsetningen fungerer i *Inn* performativt ettersom gi faen-innstillingen trer fram gjennom fortellerens ytringer – samtidig som konteksten bryter mot innstillingens budskap.

Samlet utgjør de performative motsetningene i *Inn* en produktiv enhet. Og det er vel dette som motiverer fascinasjonen for og anvendelsen av paradokser i litterære sammenhenger. Colebrook skriver: “Whereas in logical discourse a contradiction leads to nothingness, insofar as we dismiss contradictions, in poetic discourse contradictions are productive and ironic” (Colebrook 2004:58). Med andre ord fungerer de performative motsetningene som en produktiv negasjon. Selv om paradoksene finner sin plass i lesningen av *Inn* som motfortelling, i tillegg til å bryte ned rasjonaliteten som styrende prinsipp i teksten, produserer motsetningene en spenning, og leseren møter stadig en tvetydighet som motiverer lesningen, driver den ”framover”, åpner opp det litterære landskapet. Lund skriver ironisk i tredje del: ”Nå mener jeg ikke det jeg mener, og når jeg ikke mener noe, mener jeg noe med det, men noe som selvfølgelig har en helt annen mening, og i tillegg er jeg såklart ikke enig i det jeg selv sier” (Lund 2006a:209). Det er vel ingen tvil om at ironien blir anvendt som et litterært grep i *Inn*. Mer hvordan ironien faktisk fungerer er et mer sammensatt spørsmål. Selv om tvetydigheten og de mange fordoblingene er medvirkende til å negere den lineære fortellingen og skape en motfortelling, bidrar også ironien – på ironisk vis – til å understreke teksten som åpen og inviterende. Slik etableres teksten som et dynamisk og sammensatt objekt. Ironien henviser til – eller i det minste oppretter en påstand om – et subjekt som står *bak* teksten og utgjør dens intensjon.

De performative motsetningene aktualiserer tanken om språk som handling. Tekstens performativitet har sin egen kraft, sin egen produksjon – som gjerne stilles opp mot romanens mer konstative dimensjon. Kanskje kan vi koble dette til Critchleys dekonstruktive imperativ: “One reads against what is *said* in the text in order to remain faithful to what the text *says*” (Critchley 1992:46). Med andre ord: Det som teksten sier er stadig i bevegelse, foranderlig, *in the making*<sup>55</sup> – i motsetning til det som faktisk blir sagt og påstått – det fastlåste, det som

---

<sup>55</sup> Den dansknorske kritikeren Susanne Christensen skriver om performativ kritikk i boka *Den ulne avantgarde* (2011), hvor det kritiske subjektet og dens tilhørende identitet blir behandlet: ”I stedet for et *comeback* for det sterke individet er det snakk om det jublende gjennombruddet – som gjerne kan være en gjenkomst – av identiteten som performativ, *in the making*” (Christensen 2011:41).

hevdes at ligger i ro. Hvis vi er åpne for dette sporet – språk som handling – vil *Inn* også oppfordre til deltakelse – lesning som deltakelse. På tross av den tilsynelatende negativiteten i de uavleselige punktene, negasjonen av subjekt og identitet, de stadige truslene og advarslene, og de antinarrative grepene for øvrig, *sier* teksten også en hel del vedrørende premissene for både skriving og lesning – hvordan ordene dør og mørket faller i en lukket bok. Men også hvordan noen trer fram og løfter opp boka – begynner å bla i sidene. Glemmer seg selv for et øyeblikk, glir *inn* i teksten og fyller språket med liv.



## 4 Død og liv

### Negativt spill

Ganske tidlig i *Inn* åpenbares negativitetens tilstedeværelse. Både forteller og fortelling finner sitt utgangspunkt i negasjonens kraft – døden, forakten, håpløsheten og ikke minst *skuffelsen*. Negativiteten tilveiebringes, settes i system, gjøres viktig. Av og til blir det for mye, grensene overskrides – negativiteten får et monomant og overdrevent preg<sup>56</sup> – men som vi tidligere har vært inne på: Overdrivelsene bidrar samtidig til å kaste et ironisk lys over teksten.

Fortellingen gjenåpnes og leseren inviteres til deltakelse. Et slikt spill omkring det negative kommer til syne i en passasje fra begynnelsen av første del, hvor fortelleren reflekterer over framtiden:

jeg veit åssen det vil bli, dager og år uten nytelser, fryse om natta, gjemme meg om dagen, fordi jeg ville ha fortrenget alskens forestillinger om framtida, og derfor ville jeg også være nedsunket i en vedvarende hunger etter noe som for lengst er glemt, som hvis det dukket opp, på denne reisen uansett ville være ubegripelig, og på den måten kunne jeg ikke skjønne hva slags nytelser jeg var på utkikk etter, for sånn er all nytelse, den er ikke til å begripes, og derfor vil jeg allikevel befinne meg i en merkelig ro, preget av en balansegang mellom konstant uvillighet, og fornektelse av alle verdier (Lund 2006a:12).

Fortellerens negative innstilling til framtiden tydeliggjøres gjennom en snirklete argumentasjon. Vi kan foreløpig konsentrere oss om at alle forestillinger og verdier må forkastes. Dette kan leses både som en nøktern nedvurdering av egen framtid, og som en mer omsegripende, antimetafysisk holdning. Likevel lanseres muligheten for at *noe* kan dukke opp; et spor av håp i framtiden – ”noe som for lengst er glemt”. Men det virker ikke som sporene leder til en stabil størrelse, borte er den klare og begripelige *troen* på framtiden. Lund vektlegger nemlig ”det ubegripelige” aspektet ved dette som er glemt – det er forskjøvet i minnet, ikke mulig å finne tilbake til. Kanskje er det derfor fortelleren avslutter sitt resonnement ved å henvise til ”en merkelig ro” – en forsoning med nødvendigheten av den ”konstante uvilligheten”. Med andre ord en forsoning med villfarelsen, tapet av kontrollen. Ettersom verdienes grunnlag, opprinnelse og framtid er forskjøvet – og subjektet lever i

---

<sup>56</sup> Den russiske filosofen Mikhail Bakhtin i *Rabelais and His World* (1965) knytter den overdrevne negativiteten opp mot det groteske – som innebærer et aspekt av komikk eller vidd: “the basic nature of the grotesque: it exaggerates and caricatures the negative, the inappropriate” (Bakhtin 1984:306). Fra dette perspektivet kunne det vært interessant å lese *Inn* som en tematisering av det groteske, for eksempel med et fokus på hvordan kroppens grenser og dens overskridelse blir iscenesatt.

villfarelse – blir fornektelsen av verdienes *gyldighet* et premiss for tilværelsen. Det er snakk om en nødvendig ”fornektelsen av alle verdier”. Vi er kommet tilbake til nihilismens grunnholdning.

Nihilismen i *Inn* kan påstås å utspille seg mellom to bevegelser. Disse bevegelsene utelukker hverandre ikke, men utgjør snarere en produktiv motsetning. Den første bevegelsen antar et horisontalt utseende, en slags linje som markerer en framoverskridende tendens i romanen. Denne bevegelsen vil jeg foreslå å kalle *nihilisme som overflate*. Den andre bevegelsen vil da nødvendigvis – ettersom den utgjør den første bevegelsens motsetning – anta et vertikalt utseende, en bevegelse som først og fremst går nedover eller kanskje snarere *innover* i teksten. Denne andre bevegelsen kan vi kalle *nihilisme som dybde*.

### **Nihilisme som overflate**

Fortellerens negativitet tar i *Inn* form av en nihilistisk reaksjon. Ut fra perspektivet *nihilisme som overflate* vil jeg påstå at denne nihilismen er en passiv nihilisme. Den passive nihilismen er fortellerens nihilisme. Critchley skriver: ”The passive nihilist looks at the world from a certain distance, and finds it meaningless” (Critchley 2007:4). Avstanden tillater den passive nihilisten å felle sin dom over verden uten å delta i den. I forhold til *Inn*, blir denne avstanden muliggjort gjennom tre steg (benevnt i vilkårlig rekkefølge): regresjon, likegyldighet og forakt.

Den tydeligste indikatoren på regresjonen må sies å være fortellerens ferd inn i skogen. I løpet av romanens innledende fase forlater fortelleren sin gamle tilværelse – vi kan også påstå: verden for øvrig. Han bestemmer seg for å gå baklengs inn i skogen:

det var jo derfor jeg hadde stanset for å snu meg, ikke for å se, men for å unngå å få svar på om jeg orket, eller ikke, og dette inkluderte også planleggingen, for straks jeg så framover i terrenget der jeg skulle gå, måtte planleggingen nedfelle seg [...] så fant jeg ut at jeg på denne måten måtte begi meg vekk, fra alt, men da i et blindt ønske om en styrt utradering (Lund 2006a:15).

Det er vanskelig å overse de nihilistiske impulsene i denne passasjen. Særlig ønsket om ”en styrt utraderig” minner oss om Nietzsches nihilistiske tenkning i *Der Wille zur Macht*.

Tematiseringen av villfarelsen er også tydelig. Samtidig kan vi påstå at det å gå baklengs inn i skogen midt på natta verken endrer, ødelegger eller utraderer noenting – å gå baklengs inn i skogen er primært en isolerende, regressiv bevegelse. Likevel forsøker fortelleren å rettferdiggjøre handlingen, som om den innkapslet noe hemmelig og viktig: ”jeg tror ingen skjønner hva det egentlig går ut på [...] å gå baklengs inn i skauen i svarte natta” (Lund

2006a:20-21). Tross tvetydigheten i passasjen må dette sies å være klart: Handlingen fører til isolasjon. Fortelleren passiviserer seg selv, trekker seg vekk fra samfunnet. Symptomene stemmer godt overens med diagnosen Critchley setter på den passive nihilisten: “In a world that is all too rapidly blowing itself to pieces, the passive nihilist closes his eyes and makes himself into an island” (Critchley 2007:5). Fortelleren i *Inn* agerer ut fra en skuffelse over verden, og søker en posisjon som er ikke-deltakende, isolert og passiv – fortelleren blir ute av stand til å delta, påvirke og forandre.

La oss holde fast ved skuffelsen idet vi undersøker neste kategori – likegyldigheten. Gjennom fortellerens likegyldighet tror jeg vi kan påvise skuffelsen som utgangspunkt for fortellerens handlinger. Følgende trer fram i fortellerens refleksjoner over det å gi faen:

Etter hvert merket jeg at jeg ga mer og mer faen. Det var ingenting som gikk inn på meg. Folk strøyk med, katastrofer i det fjerne [...] Jeg ga faen i alt det der. Jeg hørte historiene, og tenkte mitt. Sånn er det, sa jeg til meg selv. Nå får de merke det. Håper sommeren blir våt, høsten grå, vinteren langvarig, og at våren blir kort, som et lite bittert minne om lykke fra de årene som aldri vender tilbake. Og jeg ga jo fullstendig blaffen i hvordan dette samfunnet ble drevet [...] Jeg har hatt så mange skuffelser i mine drømmer om en vakker verden (Lund 2006a:19).

Utover den overdrevne negativiteten – som tilfører tankegodset et ironisk spenn – ser vi konturene av en svunnet tiltro. Med andre ord: Det *har vært* et tidspunkt hvor drømmen om en ”vakker verden” var inntakt, men dette punktet er forbi, forlatt, forskjøvet – og noe annet har trådt inn i dets plass. Dette andre, dette nye punktet, kan sies å være skuffelsen, stedet hvor nihilismen springer ut. I fortellerens tilfelle har utviklingen gått henimot regresjonen, som vi har sett, men også mot likegyldigheten. Verdens katastrofer og menneskehetens ulykkelighet har ingen virkning på ham – fortelleren har trukket seg tilbake, ser på begivenhetene fra avstand. Lund skriver: ”det har ikke betalt seg, å bry seg med hva som skjer med verden, den styrer faktisk seg sjøl, tenker jeg, eller ikke. Ja, nettopp, det er ikke mulig å ha styring” (Lund 2006a:36). Tapet av kontrollen knyttes her opp mot likegyldigheten og tematiseres på en dobbel måte. For det første gjennom en konstativ refleksjon – ”den styrer faktisk seg sjøl” og ”det er ikke mulig å ha styring”, og for det andre gjennom en performativ motsetning – den andre setningen står i et paradoksalt forhold til den første. Paradokset understreker på performativt vis ustabiliteten i meningsproduksjonen – sammenstillingen mellom ”tenker jeg, eller ikke” og ”Ja, nettopp” markerer nettopp et brudd på en logisk kommunikasjon: Budskapet er tvetydig og uforenelig. Vi mister kontrollen gjennom paradokset. Spørsmålet er om vi skal reagere med likegyldighet, som fortelleren, eller snarere søke mot en mer aktiv deltakelse i spillet om meningsløsheten.

Fortelleren settes stadig opp som et slags skrekkeeksempel på hvor langt negativiteten kan strekkes. Som tidligere nevnt, innebærer romanens prosjekt en tøyning av kontrakten mellom forteller og leser. Den overdrevne negativiteten – som omvendt nok oppfordrer til deltakelse – inngår i dette prosjektet. Det er kanskje forakten som blir den tydeligste – og ikke minst: kraftigste – kategorien i fortellerens tredelte passive nihilisme. Særlig første del av romanen er preget av en påtagelig forakt overfor ”den store lallende puddingen” (Lund 2006a:17). Forakten gjøres nærmest til et ideal: ”i ungdommen skal man hate, og når man blir eldre, skal dette hatet transformeres til forakt, en stø og hard forakt, da er man midt i sine beste år, før den kloke hatende ser sitt snitt til å la alt dette gli videre inn i bitterhet, som er den modne manns merke” (Lund 2006a:52). Igjen ligger overdrivelsen som et ironisk teppe bak påstandene. Likevel er den negative innstillingen tydelig – forakten er en konsekvens av skuffelsen.

Til sammen utgjør regresjonen, likegyldigheten og forakten tre deler av samme negative bevegelse – en negerende kraft som er satt til å virke på identiteten og forfatterrollen, framskrittet og framtiden, ytringsfriheten og demokratiet, og ikke minst identifikasjonen mellom leser og forteller.

### **En konservativ posisjon**

Vi kan spore en gjennomgående antimetafysikk i *Inn*. Her fra del 1: ”og at framtida derfor [...] ikke er annet enn død og atter død, deretter utslettelse og tilintetgjørelse, det er ikke noe annet framtida kan bringe, ja hvis vi absolutt skal vite noe om den, så er dette det eneste vi kan vite, død, utslettelse og tilintetgjørelse, noe annet finnes ikke” (Lund 2006a:57).

Fortelleren er med andre ord posisjonert i en omfavnende skuffelse, hvor døden ikke representerer annet enn tilintetgjørelse. Med Critchleys filosofi i bakhodet kan vi si at døden representerer et fullstendig fravær utenfor subjektets vilje. Ruten som fortelleren velger ut fra denne skuffelsen, ut fra ”konstant uvillighet” (Lund 2006a:12), kan ligne hva Critchley advarer mot: ”If death (and consequently life) is meaningless, then how does one avoid moving from this claim into the cynical conformism and sheer resignation of passive nihilism?” (Critchley 1997:27). Fortellerens passive nihilisme – nihilisme som overflate – peker i retning av en sementering av negativiteten. Tilværelsens håpløshet og meningstomhet markeres og fastholdes av regresjonen, likegyldigheten og forakten. Fortelleren isolerer seg og framholder et statisk bilde av verden: et tydelig skille mellom innsiden – ”den store lallende puddingen” – og fortellerens negerende posisjon på utsiden.

Det kan i denne sammenheng være interessant å trekke fram Stjernfelt og Thomsens *Kritik af den negative opbyggelighed*. Her møter vi ankepunkter som langt på vei tangerer fortellerens bevegelser i *Inn*. Stjernfelt skriver eksempelvis: ”i den offentlige debat er magt på sælsom vis alltid noget, *de andre* har, aldrig noget den der taler mener at have del i” (Stjernfelt 2005:7). Hvis vi skal følge Stjernfelts argumentasjon, innehar ikke fortelleren i *Inn* utsideposisjonen som forfektes – tvert imot befinner han seg på innsiden. Ifølge Stjernfelt er nemlig negativiteten og den negerende virksomhet kjennetegn på en omfattende ideologi som har preget ”kulturlivet på mange nivåer og i forskjellige former” (Stjernfelt 2005:32) de seneste tiår.

Dermed vendes spillet på hodet. Fortelleren i *Inn* forsøker stadig å posisjonere seg på utsiden, blant annet ved å hevde en kunnskap om ”det underliggende” eller ”det merkverdige” – ”de aller fleste mennesker [har] ikke [...] forestillinger om hva dette ’merkverdige’ går ut på” (Lund 2006a:217) – eller ved gjentatte ganger å understreke ungdomsgjengens utsiderolle: ”å finne en helt spesiell måte å gi faen på, som adskilte seg fra alles andre [...] Vi ga faen på en sånn måte som ingen andre, og som ingen andre fikk vite noe særlig om” (Lund 2006a:62). Problemet ved at fortelleren plasserer seg på utsiden og samtidig anligger et negerende forhold til innsiden, er at den subversive virksomheten paradoksalt nok fører ham bort fra utsiden og tilbake til en stilling innenfor folden. Negasjonen er modernitetens strategi, den regjerende ideologi – måten samtiden forstår seg selv på. Igjen ifølge Stjernfelt: ”Resultatet er, at negationstænkningen fra at have været spydspidstænkning i det 18. og 19. århundre [...] i løbet af det 20. århundre efterhånden af mange grunde og ad mange kanaler er blevet meget brede befolkningsgruppers selvforståelse” (Stjernfelt 2005:47). Å være omveltende, ekseperimenterende, åpen for ”det underliggende” eller ”det merkverdige”, kritisk til makten, prosessorientert – kort sagt negerende, er stillinger innenfor systemet. Fortelleren passive nihilisme produserer ingenting nytt; den tydeliggjør og fastholder kun en negerende tendens i samtiden.

### **Nihilisme som dybde<sup>57</sup>**

Kan vi dermed anse negasjonens poetikk i *Inn* som kokett og konservativ? Eller kan det finnes rester av revolusjon i negasjonen? Hvordan kan romanen framvise at den er del av et problematisk felt, så å si tre inn i dette feltet – negasjonens felt – og samtidig utøve en reell

---

<sup>57</sup> Dette underkapittelet er delvis basert på min hjemmeeksamen ”Skrivingens demon” som jeg leverte i faget ”NOR4444 – Litterære dystopier” høsten 2008 ved Universitetet i Oslo. Formuleringer, perspektiver og refleksjoner fra oppgaven er bearbeidet og her satt inn i en ny sammenheng.

kritikk mot innsiden, verden, samfunnet, den rådende ideologi? Vi skal gjennom en liten omvei vende tilbake til McGuffinboksen.

Slavoj Žižek går i artikkelen ”The Spectre of Ideology” som tidligere nevnt i dialog med Derridas spektrumbegrep. Begrepet etableres av Derrida i *Spectres de Marx* (1993) for å definere negativt den uavleselige rest som dannes i et symbol. Begrepet er frembrakt gjennom *via negativa*, liksom *différance*, spor og supplement. Žižek hevder spektrumbegrepet åpner for muligheten til å betegne noe som ikke lar seg betegne, og dermed også for å etablere en plass fra hvor vi kan utøve kritikk. Viktig er det for Žižek at denne plassen ikke positivt bestemmes: ”*this place from which one can denounce ideology must remain empty, it cannot be occupied by any positively determined reality*” (Žižek 1994:17). Žižek hevder at en fordreining eller forvrengning av det virkelige kan si noe ”sannere” om virkeligheten enn såkalte realistiske diskurser. Og da virkeligheten forstått som ”the real” (Žižek 1994:26) og ikke som ”reality [...] symbolized, constituted, structured by symbolic mechanisms” (Žižek 1994:21). Realistisk litteratur betjener seg av denotativ representasjon for å skrive inn en tilslørt ideologi i diskursen. Vi kan si at realistisk litteratur forsøker å skrive frem en ”hel” verden, hvor realismen forfekter umuligheten av en underliggende ideologi. Kanskje kan vi hevde at *Inn* rommer både en slik denotativ realisme – kanskje spesielt i form av beretningen om ungdomsgjengens reise nedover Europa – samtidig som den fordrer en mer ikke-realistisk innstilling: anakroni, antinarrative grep, neologismer, innslag av surrealisme (særlig den science fiction-aktige avslutningen av andre del) og det ”kosmopolitiske” språket – for å nevne noen sentrale punkter.

Žižek hevder at den ikke-realistiske teksten innehar evnen til å avsløre “the reality” ved å peke mot uavleselige punkter, momenter som bryter helheten og tilfører ambivalens i fortellingen: “‘Reality’ itself, in so far as it is regulated by a symbolic fiction, conceals the real of an antagonism – and it is this real, foreclosed from the symbolic fiction that returns in the guise of spectral apparitions” (Žižek 1994:20). Spektrum gir kropp til det uavleselige. Antagonismen – som tidligere har vært undertrykt – møter sin åpenbaring. På denne måten kan fiksjonen kritisere ideologien, ved å forskyve virkelighetsframstillingen og dermed avsløre ideologien som konstruksjon. Det uavleselige punktet forblir tomt, vi lar det forbli differensiert – gjennom *via negativa* – og spenningen holder ideologikritikken i live.

Som vi tidligere har vært inne på kan McGuffinboksen være Lunds negativt definerte rom. McGuffinboksen blir i *Inn* gjennomgående forbundet med det mystiske, det hemmelige, det som glir unna. Boksen utilgjengelige preg er ubestridelig – det er noe dypt forskjelligartet

ved McGuffinboksen, noe grunnleggende uavleselig. Selv om McGuffinboksen og spektrumet ikke er fullstendig kompatible størrelser, kan de to fenomenene belyse flere sider av samme sak. Det negativt definerte punktet, som er preget av uavleselighet og forskjellighet, markerer en mulighet for kritikk ved å være det punktet som unnslipper ideologien og dermed peker mot "the real": "What the spectre conceals is not reality but its 'primordially repressed', the irrepresentable X on whose 'repression' reality itself is founded" (Žižek 1994:21). Mangelen eller hullet i representasjonen – punktene som unnslipper og bryter helheten – kan lignes med den grunnleggende forskjelligheten som hefter alt språk; en forskjell og en motor som får sin kropp i både spektrumet og McGuffinboksen.

Spørsmålet er hvordan Lund anvender det negativt definerte rommet – hvilken ideologi imøtekommes med kritikk i *Inn*? Skal vi følge Vassenden i *Den store overflaten*, går Lunds kritiske prosjekt i hovedsak ut på å ramme demokratiet. Det er hva Vassenden kaller Lunds "anti(sosial)demokratiske impuls" (Vassenden 2004:176). Kritikken motiveres ut fra demokratiets tilsynelatende totale innside, med andre ord demokratiet som en ideologi uten utside, hvor (metafysiske) verdier som eksempelvis ytringsfrihet, åpenhet og opplysning anses som universelle og selvsagte. Vassenden påpeker at demokratiet "etter hvert har oppnådd en så stor grad av suverenitet for sitt menneskesyn at det også har gitt seg selv retten til å avgjøre hva som er 'menneskelig' og hva som ikke er det" (Vassenden 2004:177). En måte å videreføre Vassendens terminologi på, vil være å sidestille det "menneskelige" i demokratiet det positive – liv, meningsfylde, nærvær. Mens det "umenneskelige" vil være ekvivalent til det negative – død, meningsløshet, fravær. Vassenden skriver: "det umenneskelige [avlives], for at det menneskelige ikke lenger skal trues av noe det ikke forstår" (Vassenden 2004:177). Vi kan med andre ord knytte det forståelige – eller intelligible – til det "menneskelige" eller positive, mens det uforståelige – eller sanselige<sup>58</sup> – kan sies å hefte det "umenneskelige" eller negative. Motsetningen mellom det intelligible og det sanselige står i forhold til en annen dikotomi, nemlig motsetningen mellom henholdsvis sjel og kropp. Sjelen symboliserer på mange måter en essens som både er indre og identisk. Kroppen derimot konnoterer det ytre og forskjellige.<sup>59</sup> Derrida hevder at inndelingen gjennom filosofihistorien har medført en "god" og en "dårlig" skrift, henholdsvis den som er motivert fra talen (fonologi) og den som er

---

<sup>58</sup>Dikotomien mellom det intelligible og det sanselige blir påpekt av Stiegler i *Le technique et le temps 1*: "La philosophie platonicienne se constitue à partir d'une opposition entre l'intelligible et le sensible" (Stiegler 1994:108). Min oversettelse: "Platonistisk filosofi er grunnlagt på en opposisjon mellom det intelligible og det sanselige".

<sup>59</sup>Den norske forfatteren Jo Tenfjords barnesang "Noen barn er brune" på Per Asplins barneplate *Hei – alle barn!* (1960) framviser en konvensjonell oppfatning av forholdet mellom indre/identitet og ytre/forskjell.

motivert fra skriften selv (grammatologi): ”Det fins altså en god og en dårlig skrift: Den gode er naturlig, den er guddommelig innskrift i hjertet og sjelen; den perverse og lumske er teknikk og eksilert i kroppens utvendighet” (Derrida 2006:72). Med fare for å trekke Vassendens terminologi for langt, kan vi anvende Derridas refleksjon til å undersøke det ”menneskelige” og det ”umenneskelige”, og ikke minst motsetningsparets plassering i demokratiet.

Hvis vi anerkjenner Lunds ”anti(sosial)demokratiske impuls”, og det ”umenneskelige” som demokratiets motsats, vil en effektiv måte å lokalisere Lunds kritiske prosjekt være å finne steder i teksten hvor ”umenneskelige” momenter vektlegges – steder hvor det forskjellspregede, det uforståelige og det sanselige oppjusteres og settes i spill. Igjen må vi vende tilbake til McGuffinboksen, det ”kosmopolitiske” språket og de uavleselige punktene.

Ved stadig å henvise til instanser som konnoterer ubegripelighet, forskyvning og hemmeligheter, etablerer Lund et uopplyst rom i teksten. Dette uopplyste rommet fungerer som åstedet for ideologikritikk på samme måte som spektrumet. Nettopp ved negativt å etablere en rekke punkter – rom som ikke lar seg beskrive, forstås eller så å si menneskeliggjøres – skaper teksten en motstand mot demokratiets innlemmelsesprosjekt og menneskeliggjøring.<sup>60</sup> Dermed er negasjonens poetikk også et ideologikritisk foretagende, selv om negativiteten i seg selv – altså nihilismen som overflate – allerede befinner seg innenfor demokratiets system. Metoden kan ligne brikolasjen.

### **Mot aktivisme**

Det kan hende vi må moderere påstanden om fortellerens passive nihilisme. Som Olsson skriver i *Läsningar av Intet*: ”det är inte självklart att nihilismen i ontologisk mening – att livet saknar en inneboende mening – leder till moralisk eller estetisk uppgivenhet” (Olsson 2000:13-14). På tross av fortellerens regresjon, likegyldighet og forakt, finnes det visse tendenser i *Inn* som peker mot en aktivisering – en bevegelse ut av nihilismens apori og henimot et ønske om deltakelse.

Først og fremst kommer denne bevegelsen til syne i reisemotivet, som etableres allerede fra innledningen og vedlikeholdes på ulike nivåer gjennom hele romanen. Lund skriver i del 1: ”Ved reisen kunne vi se inn i denne drømmeverdenen, der det å gi faen hadde en mening. Ikke ved de steder og folk vi møtte, men altså ved å gi faen, det vil si reise vekk”

---

<sup>60</sup> I stedet for menneskeliggjøring, kunne vi sagt: opplysning, rasjonalisering, begrepsliggjøring, byråkratisering, institusjonalisering, osv.



(Lund 2006a:46). Her gis leseren faktisk et konkret eksempel på hva gi faen-innstillingen innebærer – å reise vekk. For et øyeblikk forsvinner credoets tautologiske preg, og vi blir forevist en sammenheng mellom gi faen-innstillingen og en bestemt mening. Fortelleren presiserer ikke om det er reisen mål som er meningsbærende – snarere tvert imot: Reisens destinasjon nedgraderes – det er reisen i seg selv, altså *bevegelsen vekk* som er avgjørende. Reisemotivet er med andre ord et moment som forsyner fortellingen med retning – tanken på å komme seg vekk hensetter både ungdomsgjengen og fortelleren i en produktiv tilstand – de mobiliserer, bryter opp og reiser vekk fra en tom tilværelse: ”Jeg klarer ikke tanken på at jeg bare skal sitte her, og vente på å dø” (Lund 2006a:8). I *Inn* kan det med andre ord virke som meningen oppstår i bevegelsen.<sup>61</sup>

Så kan vi stille spørsmålet: Kvalifiserer bevegelse til aktivisme? Hvis vi konsulterer Stjernfelt blir svaret negativt: ”Det er *bevegelse* kriterium, nok det mest udbredte nihilistiske erstatningskriterium i den brede kultur” (Stjernfelt 2005:16). Bevegelsen er med andre ord en etablert erstatning for den metafysiske overbygning nihilismen har montert fra hverandre. Som vi har sett hos både Nietzsche og Heidegger, oppstår nye metafysiske begreper i asken fra metafysikken. Nettopp dette erstatningsbegrepet – bevegelsen – gir ifølge Stjernfelt utslag i såkalt prosessorientert tenkning, hvor forslitte fraser som *veien er målet* skal henseile på en viss spontanitet og aktualitet. Poenget med Stjernfelts kritikk, slik jeg leser den, er ikke nødvendigvis å diagnostisere bevegelsen som verdiløs og forkastelig, men snarere å poengtere fenomenets manglende radikalitet. Dette er et viktig argument ettersom bevegelsen nettopp anvendes i en påstått radikal kontekst – som i *Inn* i forhold til nihilisme, alternativ livsførsel og negasjonstenkning.

Dersom vi skal lokalisere en aktivisme og en produktiv innstilling i *Inn*, må vi altså lete andre steder. Vi kan eksempelvis undersøke *ønsket om deltakelse* – en impuls som stadig kommer til syne i teksten. Eksempelvis fra ungdomsgjengens møte med Klaus og Alfons i del 3: ”Vi sto rundt ham og så på ham, og vi var liksom inne i noe, tenkte jeg, vi er inne i noe nå” (Lund 2006a:172). Og videre hos strogestaltfolket i samme del: ”For vi ønsket bare plutselig å være der, i strogestaltenes dansende verden, som jeg for mange år siden hadde sett i et par

---

<sup>61</sup> Også i *Straahlbox* understrekes selve bevegelsen som avgjørende. Særlig i forbindelse med *straahlbox*systemets kjerne, som har en slags magnetisk effekt: ”først langsomt forsto vi at vi egentlig hele tiden hadde vært på vei inn i det innerste” (Lund 2010:104). Men når Andreas og Devicia først kommer inn til det innerste – *Das Zimmer* – blir de skuffet av synet: ”Den dagen vi entret *Das Zimmer* ble vi nokså skuffet, bare en slags badstue var det der” (Lund 2010:104). Lund benytter det absurde som litterært grep ved å anrette det innerste i *Straahlbox* som noe så hverdagslig som en badstue. På denne måten understrekes viktigheten av bevegelsen *inn* mot det innerste, og nødvendigvis den påfølgende bevegelsen *ut*. Det er også disse bevegelsene som konstituerer store deler av fortellingen. Hva som er målet for bevegelsen – altså kjernen, essensen, det innerste – er mindre viktig.

fotos, inn der ønsket jeg å dukke opp, brått, ukomplisert, bare være midt inne i det, uten noen innledning” (Lund 2006a:187). Begjæret etter å delta i noe, så å si tre inn i det – et ønske som for så vidt markeres allerede i romanens tittel – kan sies å utgjøre en motsats til fortellerens passive nihilisme.

Det kan virke som ønsket om deltakelse først og fremst kommer til uttrykk i forbindelsen til fortiden og ungdomsgjengens reiser – og slik kan begjæret framstå som naivt eller nostalgisk; men likevel – ønsket returnerer, om enn på en annen måte, mot slutten av romanen. Sammen med Devicia oppsøker fortelleren en lagerbygning i Amsterdam, og vi får inntrykket av at de to har kommet inn i en annen verden. I denne nye verdenen blir Devicia og fortelleren omgjort til et deltakende ”vi”: ”her inne, i ”mørket” [...] Jeg veit ikke hvor mange vi er, det vil si, de som er her, de inngår i hverandre som andre personifikater, eller bruddsekvenser. Vi, eller det, eller han/hun-kombinasjonene er reelt transhumane” (Lund 2006a:220). Det som kan ligne en endelig realisering av drømmen om kosmopolitisme – en gjennomgripende transhumanisme – videreføres som vi vet i *Straahlbox* til å være en framtidsforestilling, en slags utopi.<sup>62</sup> Vi kan med andre ord forfekte en sammenheng mellom de negerende kreftene som forsøksvis bryter ned, og de utopiske kreftene som ønsker å bygge opp. Å gi faen i det vi befinner oss i blir dermed en slags opptakt til utopien.<sup>63</sup> Denne spenningen, som kommer eksplisitt til uttrykk i *Straahlbox*, framtrer i *Inn* først og fremst gjennom det vi har kalt nihilisme som dybde. Den nihilistiske erkjennelsen som ligger til grunn for romanens logikk – tilværelsen som sannhetstom og meningsløs – anvendes ikke utelukkende til å passivisere fortelleren og dermed bekrefte det meningsløse, men erkjennelsen utgjør også bakgrunnen for en aktivisering – gjennom en rekke momenter som bekrefter hva vi med Derrida og Crichtley har kalt spillet om meningsløsheten.

### **Negasjonens negasjon**

Den rene negasjon – hvor nihilismens apori sementeres og gjøres til en hvilepute for den passive nihilist – må ifølge både Crichtley og Stjernfelt unngås. Crichtley foreslår sin femte vei, mens Stjernfelt lanserer, med Hegel, negasjonens negasjon. Vi har nå avdekket et omfattende negasjonsarbeid i *Inn*, en negativitet både i horisontal og vertikal forstand – men hvordan finner Lund en konkret vei ut av den rendyrkede negativiteten? Tekstens mange

---

<sup>62</sup> Det ville vært et omfattende arbeid å kartlegge de ulike måtene *straahlbox*ssystemet presenteres. Men det er tydelig at det sekteriske og det utopiske vektlegges til en viss grad: ”*Straahlbox* [...] forener de kronisk utidsmessige, de som flykter fra den mediale offerverdenen, de som har merkelige besetninger som ikke egner seg til offentliggjøring, og de selvforaktede som har innebygd en taktisk demon” (Lund 2010:102).

<sup>63</sup> Dette er en parafisering av en påstand Lund uttrykker i et intervju med Bokprogrammet i NRK 22.02.11.

uavleselige punkter kan være med på å tematisere et spill om meningsløshet. Kanskje tydeligst kommer dette til uttrykk gjennom den iscenesatte betydningstomheten i det ”kosmopolitiske” språket. Men McGuffinboksens negativt definerte rom bidrar også til å peke mot mangler og hull i narrasjonen, og slik fokusere teksten på nødvendigheten av fortsatt tale, fortsatt fortolkning. Fra dette perspektivet kan McGuffinboksen dele grunnlag med ”the dredging machine” (Critchley 1997:146), som Critchley henter fra Derrida. Selv om maskinen forsøker å gripe havbunnen i sin metallklør, vil rester av gjørme og vann stadig unnslippe, renne ut mellom klørne og forbli ubegripelig, slik som supplementet gjør seg gjeldende når tegnet supplerer tingen. Critchley skriver:

whatever transcendental, metalinguistic or hermeneutic key is employed to unlock the text, such a matrix will always let the text fall back and remain as a remains. In this sense, we might say that the goal of Derrida’s reading practice is to *let the remains remain*. You cannot catch the sea in your hands (Critchley 1997:146).

Selv om dette bildet skal illustrere tegnstrukturenes mangelfullhet, tror jeg også det belyser behovet for og nødvendigheten av fortsatt produksjon, i og med den fenomenlogiske grunnsituasjonen. Det er nettopp et slikt behov McGuffinboksen indirekte adresserer, med sin fraværende og mørkelagte innside, og sin presente og skimrende utside.<sup>64</sup>

La oss derfor vende tilbake til Critchleys lesning av Nietzsche og doktrinen om evig gjentakelse. Med hjelp fra Nietzsche kan vi tydeliggjøre en negasjonens negasjon hos Lund. Doktrinen henspeler nettopp på verdens bevegelighet og forandring. Om vi anerkjenner denne doktrinen kan vi tydeliggjøre et grunnlag for en antimetafysisk filosofi – et verktøy i møte med døden og livets meningsløshet. Filosofien vil basere seg på umuligheten av den entydige fortolkningen: ”any comprehensive unity in the plurality of events is lacking” (Nietzsche 1968:13). Den muliggjør en produksjon av mening uten at fornektelsen av tilværelsens meningsløshet blir nødvendig. Meningen kommer nettopp til uttrykk i betoningen av livets flertydige, forskjellspregede og dynamiske karakter.

Jeg vil i det følgende forsøke å påvise en tendens i *Inn*. Dette forsøket vil være motivert av Nietzsches doktrine om evig gjentakelse. Slik vil Nietzsche fungere som en slags portalfigur mellom to bevegelser jeg mener er både viktige og virksomme i *Inn*. Den første bevegelsen kan identifiseres som den rene negasjonen i romanen: gjennomgripende negativitet, misantropi og passiv nihilisme. Negasjonen er forbundet med en vilje til å bryte

---

<sup>64</sup> Et spenn som markeres av Lund blant annet gjennom oksymoronet *lysende mørke*, som sporadisk trer fram i teksten: ”Det må være noen slags stråler, tror jeg, som kommer fra mørket, en slags bakgrunnsstråling” (Lund 2006a:24). Med andre ord: det nærværende lyset stammer fra et fravær, et mørke.

ned, avvise verdier og ideologier, kort sagt negere det bestående. Den andre bevegelsen kan lignes med en negasjon nummer to, eller med Stjernetelt: negasjonens negasjon. Denne negasjonen praktiseres som en aktivisert nihilisme. Dette må ikke forstås i betydningen aktiv nihilisme – ”a violent force of destruction” (Nietzsche 1968:18) – men snarere en innstilling som anvender den nihilistiske erkjennelse til å fremme en deltakelse i spillet om meningsløsheten; slik som Critchleys femte vei framholder. Mitt forslag er at negasjonens negasjon også rommer en annen tendens enn den nihilistiske. Tendensen må sees i en nihilistisk sammenheng, men peker likevel i en annen retning.

### **Vitalismen**

Den tyske biologen Hans Driesch motsatte seg det mekanistisk-materialistiske natursynet som var framherskende mot slutten av 1800-tallet – at organismene kunne brytes ned til enkeltelemerter som kunne forklare livets vesen. Driesch hevdet ifølge den danske litteraturviteren Sven Halse tvert imot at ”bag de materielle mindstedele herskede en irreduktibel instans, en livskraft, som målbevidst styrede livsformernes udvikling” (Halse 2004:2).<sup>65</sup> Vi kan med Driesch se en påbegynnende naturfilosofisk tendens – en vitalisme i emning.

Nietzsche var blant dem som plukket opp tankestrømmingene. Gjennom *Also sprach Zarathustra* framgår tydelig forbindelsen mellom Nietzsches nihilistiske tankegods og dyrkelsen av livskraften, ifølge Halse: ”I Nietzsches tanker om det nye menneske indgår en destruksjon af hidtidige kendte normer og moral [...] og i stedet sættes den ekstatiske given sig hen i livet, den spontane væren og handlen” (Halse 2004:2). Det er kanskje mest Nietzsches *bekreftende* holdning til livet som gjør ham til en viktig bestanddel av den filosofiske forgreningen av vitalismen. I forbindelse til negasjonens poetikk er det særlig interessant hvordan den nihilistiske nedbrytningen står som en forutsetning for hva Derrida kaller *den niezscheanske bekreftelse*. Derrida skriver: ”den frydefulle bekreftelsen av verdens spill og det vordendes uskyld, bekreftelsen av en tegnverden uten feil, uten sannhet, uten opprinnelse, åpen for en aktiv fortolkning” (Derrida 2006:45). En slik bekreftende holdning fordrer en nihilistisk nedvurdering av ”any beliefs in a *true world*” (Nietzsche 1968:13). Vi

---

<sup>65</sup> Halse åpner det danske tidsskriftet *Kritiks* nummer 171, med vitalisme som tema. Her blir blant annet skandinavisk litteratur og malerkunst undersøkt ut fra et vitalistisk perspektiv.

kan med andre ord lokalisere en forbindelse mellom nihilismens erkjennelse og vitalismens utspring. Nietzsche markerer denne forbindelsen.<sup>66</sup>

Den franske filosofen Henri Bergson utvikler livsfilosofien på andre måter. Som Vassenden skriver: ”Bergsons utarbeidelse av tanken om en *élan vital*, en livsimpuls, er kanskje den mest berømte av alle forsøk på å systematisere den filosofiske vitalismen” (Vassenden 2004:174). Bergson beskjeftiger seg kanskje først og fremst med spørsmål om bevissthet, tid og væren – men knytter disse tankene stadig tilbake til livets karakter og framvekst.

Bergsons livsfilosofi grunner kort sagt i et spørsmål om tid. Det bergsonske begrepet *varigheten* representerer en tidsforståelse som utgjør en motsetning til rommets tid – eller klokketiden. Hans Kolstad har skrevet boka *Henri Bergsons filosofi* (2001), hvor varigheten utførlig granskes: ”I rommet er tingene adskilt fra hverandre; de fremtrer med tydelige forskjeller og befinner seg på hvert sitt sted, mens i varigheten går fenomenene over i hverandre, de danner en sammenheng og forstås hver for seg bare gjennom denne sammenhengen” (Kolstad 2001:25-26). Bergson forsøker med andre ord å beskrive hvordan de ulike sinnstilstandene sklir over i hverandre gjennom bevisstheten – hvordan fortid, nåtid og framtid preger hverandre og flettes inn i et tidsbegrep som kanskje mest av alt betegnes av bevegelsen.

I forbindelse til Bergsons tidsbegrep varigheten, kan vi for et øyeblikk vende tilbake til *Inn* og en passasje vi tidligere har undersøkt, men ut fra et annet perspektiv. Et godt stykke ut i del 3, skriver Lund:

jeg tenker og skriver så mye enklere, flattere, og må jeg si, nesten tømt for mening, endelig, for å kunne imøtegå, eller forstå det faktum at alt bare fortsetter, det er ingen hvile i tida, det er et ”maskineri” der, som går av seg sjøl, som jeg ikke makter si hvordan fungerer, for det gjemmer seg, hele tida gjemmer det seg (Lund 2006a:201).

I denne sammenhengen er det særlig interessant hvordan tiden ”gjemmer seg”, altså hvordan tiden ikke kan lokaliseres – eller vi kan si: struktureres i romlige kategorier. Men også tidens pågåenhet er påtagelig i fortellerens tidsoppfatning, en hvileløs fremadskridenhet som langt på vei kan sies å slekte på Bergsons tanker om varighetens kontinuitet. Fortelleren i *Inn* velger å skrive ”nesten helt tømt for mening” for å ta del i tidens strøm. Strategien kan kalles en

---

<sup>66</sup> Den danske litteraturviteren Anders Ehlers Dam påpeker i sin bok *Den vitalistiske strømning* en todelt utgang fra 1800-tallets nihilisme: ”Idéhistorisk kan man op gennem den moderne litteratur trække både en negativ, schopenhauersk og en positiv, nietzscheansk linje” (Dam 2010:278). Nietzsche indikerer med andre ord den affirmative dimensjonen ved nihilismen, som også er et viktig poeng for Dam.

nihilistisk innstilling, hvor verdier og forestillinger om en overgripende betydning eller essensiell meningsfylde – utover tidens uendelige frammarsj: den evige gjentakelse – blir forlatt.

I essayet ”Introduction à la Métaphysique” anvender Bergson begrepet den filosofiske intuisjon<sup>67</sup> for å ”forstå det faktum at alt bare fortsetter” (Lund 2006a:201). Bergson hevder at vi gjennom intuisjonen ”kan ta bolig i den strømmende virkelighet, anta dennes retning som ustanselig skifter” (Bergson 1989:89). I en parentes vil jeg nevne at Bergsons terminologi, som innebærer ord som ”strømmende”, ”varighet” og ”flytende forestillinger”, framviser en skepsis til rasjonalisme og fornuftstenkning som må forstås ut fra vitalismens historiske plassering.<sup>68</sup>

I alle fall: Kolstad hevder at Bergson framviser en vilje til å beskrive ”selve livet” eller hvordan vi kan påstå at *livet viser seg fram*.<sup>69</sup> Kolstad skriver:

Liv er varighet, den består av bevegelser og forandringer, prosesser og tendenser som går over i hverandre og derved bevarer hverandre. Denne strøm av forskjellige bevegelser vitner alle om en særegen grunnleggende dynamikk, som Bergson kaller livshigen” (Kolstad 2001:154).

Det er også ved termen livshigen (*élan vital*) at Bergson blir aller mest aktuell i vitalistisk sammenheng. Ved å hevde at livshigenen er virksom på tross av kjemiske og fysiske analyser, trer bildet av livets selvstendighet og pågåenhet fram i dagen.

## Ånd og materie

La oss gå til *Inn* og en av de passasjene i teksten hvor Lund direkte omtaler ”selve livet”:

men det er en annen, og totalt annerledes bevegelse som man med det høyst uklare begrepet kaller for livet, som ikke handler om gjenfødelse, eller rytmer, eller sykluser, for det er jo klare og i grunnen enkle fenomener, men som går for å være noe hardt, kaotisk, ikke gjentakbart, og i dypeste forstand ubegripelig, og heller ikke noe som derfor er mulig å gjengi, denne uendelige fremadskridenheten (Lund 2006a:13).

Lund etablerer her et bilde av livet som uendelig fremadskridende, på tross av ”gjenfødelser, eller rytmer, eller sykluser”. Han forsvarer også livets ubegripelighet – som kan ligne på vitalismens ”modspil mod samtidens rationelle sætten naturen og verden på formel og

---

<sup>67</sup> For en grundigere forklaring av intuisjonsbegrepet – les for eksempel Henri Bergson *Den filosofiske intuisjon*, oversatt av Skirne Helg Bruland og Asbjørn Aarnes, eller *Den skapende varighet* (1993), redigert av Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes.

<sup>68</sup> Som Halse skriver: ”i årene etter 1890 [ble vitalismen] formulert som en en modposition til den empirisk-reduktionistiske naturvidenskab, herunder darwinismen” (Halse 2004:1).

<sup>69</sup> Tittelen på andre del av *Grøftetildragelsesmysteriet*.

begreb” (Halse 2004:1) Jeg tror at passasjen utgjør et grunnlag for å hevde et slektskap mellom Bergson og Lund. I teksten knyttes ”gjenfødelse, eller rytmer, eller sykluser” til materien og dens fraværende dynamiske evne – hvilket korresponderer med Bergsons tanke om at alle levende vesener bærer livet framover – i en kontinuerlig fremadskriden – inntil livet støter mot materien, og blir statisk og gjentakende. Kolstad fortolker Bergsons tanke om livet som:

en kontinuerlig fremrykking eller utfoldelse av livets iboende kraft. Utviklingen er nærmere bestemt et resultat av livets alltid fortsatte vilje til å løfte seg og bevare seg selv i møtet med den døde materie [...] Imidlertid har i nesten alle tilfelle livet i siste instans måttet gi etter for de hindringer materien har lagt for det. I stedet for å fortsette å skape stadig nye livsformer er det blitt fanget inn av materien, dets dynamikk har slumret inn, og det har endt med å gjenta seg selv (Kolstad 2001:33).

Det kan være vanskelig å gripe den konkrete betydningen av Bergsons konsept om den døde materien. Men jeg velger å tolke materie – i det minste i denne sammenhengen – til å være en slags motsetning til ånd,<sup>70</sup> hvilket vil tilsi at vi må anerkjenne ånden som et sentralt ledd i Bergsons livsfilosofi, og da løsrevet fra materien. Materien – forstått både som kroppen, trærne, bølgene på havet og steinen i fjellet – er en hindring for livshigenen.

Spørsmålet er om dette tankegodset likevel lar seg sammenføre med Lund. Jeg tror det kan være problematisk. Lund skriver i første del av *Inn*: ”Stormduren har trukket meg inn i seg, og med det skjønner jeg at hodet er innkapslet i dette mørket, vinden og regnværet, og skauen” (Lund 2006a:27). Med dette framholdes fortellerens ferd *inn* i materien, og Lund understreker at hodet – som kanskje kan leses som en allusjon til ånden – nærmest går i ett med materien, grensene mellom ånd og materie er forskjøvet. Hvis vi følger Lunds logikk kan vi med andre ord ikke anse ånd og materie som adskilt, men kanskje snarere viklet inn i hverandre – den ene motpolen sauset inn i den andre.<sup>71</sup>

## Kontinuiteten

Det er tydelig at *Inn* bærer på et begjær etter å komme inn. Jeg tror dette begjæret delvis er et vitalistisk prinsipp. Vassenden påpeker en lignende bevegelse i forhold til mange av Lunds tidligere bøker. Han skriver at dette er Lund sin ”store språklige kraft, sin evne til å *skrive* tingene og fenomenene inn i hverandre [...] Det er en selvsagt sammenheng mellom folkeli-

---

<sup>70</sup> Slik framgår det også av *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* sin definisjon av ordet materie: ”alminnelig betegnelse på den fysiske virkelighet i motsetning til den åndelige” (Henriksen bind 10 2006:225).

<sup>71</sup> Vassenden hevder at ”saus” er Lunds kardinalmetafor i *Myrbråtenfortellingene*: ”Mens både de to foregående romanene og *Om naturen* foretrakk den grovere metaforen ’saus’ (i talløse varianter – ’innsauset’, ’sausaktig’, osv.), er *Forgreininger* i litt større grad preget av distanse: Det heter [...] ’en flytende, seig materie” (Vassenden 2004:169)

på landsbygden og menneskelig fornedrelse i byen [...] det ligger et felles prinsipp under begge deler” (Vassenden 2004:173). Dette prinsippet må vi kunne kalle livsprinsippet – livskraften eller livshigenen. Sammensmeltingen, forskyvningen, *inn*gåelsen av nye og uvante konstellasjoner, muliggjør en tilnærming til livets vesen – denne ubegripelige og noe dunkle størrelsen ”selve livet”. I *Inn* opptrer disse bevegelsene både gjennom fortelleren og ungdomsgjengens ønske om deltakelse, gjennom spenningen mellom subjektets oppløsning og påfølgende internalisering, og ikke minst gjennom de uavleselige punktenes negative definerte rom. På disse plassene i teksten oppløses det som er entydig og stillestående. Ettersom Lund skriver størrelsene inn i hverandre, opphever han også skillet mellom ånd og kropp, og lar språket (som skrift) anta liv.

Det er i denne sammenhengen interessant å trekke inn den franske filosofen Georges Batailles og boka *L'erotisme* (1957). Ikke utelukkende for å påpeke visse tendenser i Lunds tekst, men også for å tydeliggjøre en mulig parallell mellom Batailles og Bergsons tenkning. Ettersom det ikke går noen åpenbar forbindelse fra vitalismen som filosofi til Bataille, vil *L'erotisme* i tillegg kunne ugjøre en markør og en indikasjon på vitalismens lite koherente avleiringer gjennom det 20. århundre.<sup>72</sup>

*L'erotisme* innledes med en utforskning av *kontinuiteten*, som Bataille setter opp mot *diskontinuiteten*. Kontinuiteten knyttes an til materien, som inngår i en ubevisst, evig gjentakende bevegelse, preget av kretsløp, årstider, celledelinger og andre repetitive prosesser. Diskontinuiteten assosieres derimot med det bevisste mennesket, som gjennom sin subjektive fortolkning og forståelse, opplever andre mennesker og verden for øvrig som ytre og grunnleggende forskjellige fra dem selv. Bataille skriver: ”Vi er diskontinuerlige vesener, individer som dør isolert, på en eventyrlig reise, men vi savner den tapte kontinuiteten. Vi har vanskelig for å holde ut den situasjonen som forankrer oss i vår tilfeldige og forgjengelige individualitet” (Bataille 1996:22). Ifølge Bataille har vi en lengsel etter å inngå i kontinuiteten og den etterlater sitt merke på hvordan vi lever i verden.

Bataille fortsetter med å hevde at diskontinuiteten kan overskrides i visse øyeblikk – den seksuelle erfaringen (som er bokas hovedanliggende) foreslås, i tillegg til dødserfaringen. Bataille beskriver utførlig menneskets fascinasjon for døden: ”døden, som tilsynelatende

---

<sup>72</sup> Dette kan forklares med at vitalisme var nesten som et antibegrep å regne på begynnelsen av 1900-tallet, og at den også tidlig ble assosiert med nasjonalsosialistisk tankegods. Mange vegret seg kanskje for å identifisere seg med retningen, og dens tendenser til antivitenskapelighet førte til at vitalismen aldri ble noen entydig filosofisk skole. Likevel finnes mange eksempler både i vitenskapelig sammenheng, som nevnt, og også i litterære kretser. Særlig norsk mellomkrigslitteratur er preget av vitalisme, så som Kristofer Uppdals *Kongen* (1920), Tarjei Vesaas' *Det store spelet* (1934) og Olav Duuns *Mennesket og maktene* (1938).



kaster det diskontinuerlige individet hodestups ut i kontinuiteten” (Bataille 1996:28). Det råtnende liket er manifesteringen av overgangen fra diskontinuitet til kontinuitet: Kroppen brytes ned, blir til jord og forsvinner ut i nye livsformer. Tiltrekningen, som er ledsaget av vemmelser (behaget og ubehaget er to nærliggende størrelser for Bataille)<sup>73</sup>, motiveres av at vi håper på å få et glimt av ”selve døden” og med den, ifølge Bataille, kontinuiteten. Den religiøse ofringen eller den offentlige henrettelse, anbringes som eksempler på en slik tildragelse: ”Offeret dør, tilskuere er altså deltagere i noe som åpenbarer offerets død [...] nettopp kontinuiteten åpenbart for dem som i et høytidelig ritual fester oppmerksomheten på døden til et diskontinuerlig individ” (Bataille 1996:28). Med andre ord åpenbarer kontinuiteten seg for menneskene i øyeblikk av overskridelse, hvor subjektet skyves til side til fordel for noe større, mer bestandig, som Bataille kaller kontinuiteten.

Det finnes i dette tankegodset mange mulige forbindelser til Bergson, og til vitalismen for øvrig. Gjennom intuisjonen hevder Bergson at vi kan komme i kontakt med en større, mer tilgrunneliggende sammenheng, hvor det til syvende og sist er snakk om å erkjenne livsstrømmen som farer gjennom oss. Varigheten ligner på mange måter Batailles kontinuitetsbegrep, både fordi den erkjennes i en type ekstrem situasjon – ”[f]orstanden må [...] gjøre vold på seg selv, den må snu opp ned på de tankebaner den vanligvis følger” (Bergson 1989:89) – og fordi det i begge tilfeller er snakk om å komme i kontakt med noe som er større enn subjektet, ”en kontinuerlig strømmen” (Bergson 1989:61). Både Bataille og Bergson understreker bevegeligheten eller flyten i denne kontinuitet, som står i en motsats til det forstandige menneskets romlige innordning av verden i statiske kategorier. Bergson skriver:

Vår forstand søker faste holdepunktet [...] erstatter [...] det sammenhengende med det usammenhengende, mobiliteten med stabiliteten, tendensen i erindringsprosessen med faste punkter som markerer forandringens og tendensens retning. Denne erstatningen er nødvendig for den sunne fornuft, for språket, for det praktiske liv (Bergson 1989:87).

Intuisjonen bryter derimot ned denne forstandigheten og setter bevisstheten i kontakt med livsstrømmen – altså ”den stikk motsatte fremgangsmåte” (Bergson 1989:89). Bataille på sin side framhever: ”Erotismens prinsipp er å ødelegge den strukturen i det lukkede vesenet som

---

<sup>73</sup> Veien fra behaget til ubehaget er kort i *L'histoire de l'œil* (1928): ”da jeg stakk hånden under lakenet, ble den stoppet av fitten som klemte den stramt, hun bemerket [...] at det var svært behagelig. Da jeg spurte henne hva hun tenkte på i forbindelse med det å tisse, svarte hun: risse, øynene, med barberkniv, ett eller annet rødt, solen. Og et egg? [...] Øyets form var etter hennes mening den samme som eggets. Hun ba meg love at når vi kunne gå ut, skulle vi skyte egg i solen med revolver” (Bataille 2002:52). Den språklige forskyvelsen mellom behag og ubehag kommer tydeligere fram på originalspråket, da likheten mellom ”soleil”, ”œil” og ”œuf” er mer markant.

er normaltilstanden for spillers deltakere” (Bataille 1996:24). Den seksuelle erfaringen medfører en rystelse som gjør at individet gir slipp på sin individualitet og hengir seg til den dypereliggende kontinuiteten, en rystelse som ifølge Bataille som regel fører med seg en grad av vold og panikk. I forbindelse med den seksuelle orgie, beskriver Bataille ”et kaos i de fortapte individene som ikke lenger har noe å stille opp mot livets rasende utbrudd” (Bataille 1996:117). Slik markeres også direkte kontinuitetsbegrepets forbindelse med ”selve livet” og dens voldsomhet.

### **Livets mørke side**

Subjektets oppløsning og påfølgende internalisering – subjektets inntredelse i objektet, i kunsten, i nye former for liv – kan virke som en kompatibel størrelse med Batailles kontinuitetsbegrep. Her overskrides subjektets diskontinuerlige tilværelse – subjektet trer *inn* i objektet, deltar i det og fyller det med liv. Vi kan dessuten påpeke hvordan bevegelsen sender subjektet inn i et større fellesskap. Subjektet kan – ved å løsrive seg fra sin diskontinuitet – internaliseres i sammenhengen: kontinuiteten. Dette mønsteret repeteres gjennom *Inn*, være seg i Tors sang – ”de enstonige og mollstemte sangstrofene hans bredte seg utover” (Lund 2006a:184), i møte med strogestaltfolket – ”plutselig, uten forvarsel, forandret alle seg, de begynte å hoppe opp og ned, og jeg ble naturlig nok revet med” (Lund 2006a:191), og ikke minst i forhold til leserens deltakelse – ”det eneste jeg har glede av er vissheten om at til og med leserne blir i ett med mine ord” (Lund 2006a:118). Det kan virke som tilknytningen til kontinuiteten er en produktiv, frigjørende eller positiv prosess, men Lund understreker også de mørke sidene. Kanskje kommer kontinuitetens negative aspekt klarest til uttrykk gjennom strogestaltfolkets opptog i del 3: ”nå vandret jeg rundt, helt på måfå, merket jeg, og det var først nå, når jeg var såkalt fri, at jeg fikk snevet av panikk, jeg merket den kom snikende, og det ble ikke bedre av at jeg så det ble brent et bål, i enden av gata” (Lund 2006a:192). Frigjørelsen som konsekvens av den ytterste kosmopolitisme blir med andre ord betegnet som delvis negativt – subjektet utslettes som en følge av den ekstreme internaliseringen.

At det brennes bål i forbindelse med halmfestivalen, indikerer også at volden og døden er bestanddeler av kontinuitetens vesen. Denne spenningen avdekker nok et vitalistisk prinsipp, nemlig tanken om døden som forutsetning for livet: ”det som må skje før vi kan snakke om at livet skal kunne regenerere seg: visning, død, forråtnelse, kort sagt destruksjon” (Vassenden 2004:175). Dynamikken mellom liv og død, slutt og begynnelse, etablerer en

gjennomgående tematikk i *Inn*.<sup>74</sup> Eksempelvis gjennom Mayas politiske refleksjoner i del 1: ”hun mumlet noe om at en må brenne ned for å bygge opp noe nytt” (Lund 2006a:75). Eller hvordan del 2 avsluttes og den ”kosmopolitiske” tilværelsen iverksettes ved at fortelleren brenner sine gamle identifikasjonspapirer: ”tar opp en lighter og setter fyr på papirene [...] det går ikke mange sekundene før alt er brent opp, et intenst, men kortvarig lite bål, som for å understreke at noe var over, og noe annet, noe helt annet skulle nå se til å begynne” (Lund 2006a:154). Eller rett og slett hvordan *Inn* avsluttes – romanens siste setning: ”Dette er slutten og dette er begynnelsen” (Lund 2006a:220).<sup>75</sup> Negasjonen – forstått som den nihilistiske viljen til å bryte ned – framstilles i *Inn* som en forutsetning for å produsere noe nytt. Med andre ord kan vi hevde at vitalismen fungerer som en negasjonens negasjon, en vei ut av nihilismens apori – uten at den nihilistiske erkjennelsen egentlig forlates. Forstått gjennom et vitalistisk perspektiv anvendes snarere negasjonen som en forutsetning for videre produksjon.

### **Språket som kontinuitet**

Begjæret etter det Bataille kaller kontinuiteten får i *Inn* også sitt uttrykk gjennom et fokus på materien – hvordan den spiller inn og gjøres viktig i teksten. Både som benevning av materie – ”slim, blod og klumpete gørr” (Lund 2006a:140) – og gjennom en materialisering av selve teksten og språket. Lund skriver i begynnelsen av andre del: ”derfor pakker jeg inn ordene i ordene, inn i det, alt dette skal da bety ’ingenting’, og de gjør det, betyr ’ingenting’” (Lund 2006a:162). En konstativ påpekning av ordenes meningsløshet og en performativ demonstrering av det selvsamme faktum henleder oppmerksomheten mot Olssons tanker om apostroferingen av et ingenting. Det som framstår som en konkret henvendelse til ingenting, medfører at språket blir sitt eget objekt – språket stilles ut og iscenesetter sin egen materialitet.

Det er kanskje ved dette punktet at Lund blir eksplisitt vitalistisk, som Vassenden skriver: ”å la selve språket inngå i tenkningen omkring vitaliteten, og oppsøke en *litterær* og verbal form for livsutfoldelse” (Vassenden 2004:175). Nettopp ved å anerkjenne og utforske språket som materie nærmer Lund seg en vitalistisk fortolkning av språket. I og med den

---

<sup>74</sup> Det er særlig tydelig hvordan volden og selvutslettelsen er en bestanddel av subjektets møte med kontinuiteten, når en av fortellerne i *Straahlbox*, Klara Hermal, kobles på *straahlbox*systemet: ”to tynne rør ble stappet inn i nesen, og så kom et nytt sjokk, disse rørene ble lirket langt nedover, og opp i ganen, trykket dypt ned i halsen og i brystet” Lund 2010:70) Det diskontinuerlige subjektet (Klara Hermal) tilknyttes en større sammenheng og en udifferensiert kontinuitet (*straahlbox*systemet), som på samme tid betyr død og videre liv for subjektet (internalisert i *straahlbox*systemet): ”kanskje vi var samordnet i en større seriekoblet organisme?” (Lund 2010:74).

<sup>75</sup> Kan i ettertid så klart leses som en opptakt til *Straahlbox*.

pågående fortolkningssituasjonen antar teksten et aspekt av liv – gjennom ironi, tvetydighet og dynamikk, slik vi har undersøkt i kapittel 3. Ved å anlegge fokuset på teksten og ikke minst språket som materiell størrelse tydeliggjøres skriftens grafiske side. Slik oppnår Lund at språkets innholdsside – språket meningsbærende instans – nedgraderes, trues, tvinges inn i en forskyvning. Ironien og paradoksene bidrar også til å gjøre teksten flytende eller kanskje til og med strømmende. Både fortelleren og leseren kan kobles på den strømmende kontinuiteten – gjennom språkets performative materialitet.

Jeg vil hevde Lund på dette punktet yter motstand mot Bergsons tankegods, ettersom denne filosofien oppretter et (kunstig) skille mellom den levende ånd og den døde materie. Slik blir Bergson kun et ledd i den logosentriske tradisjonen. Likevel tror jeg vitalismen – også slik Bergson forstår den – kan være en presis betegnelse for visse tendenser i *Inn*. I teksten framstår skriften som både levende og dynamisk, og dermed vil måten leseren ”lar seg bevisst hekte på en slags ’språklig strøm’” (Lund 2006a:118) være en mulighet for å opprette en kontakt med kontinuiteten. Ånd og kropp ”sauses” inn i hverandre, dikotomiens motsetninger brytes ned og vi nærmer oss Nietzsches bekræftende holdning til livet – en vitalistisk bejaing av forskjelligheten, villfarelsen og pågåendeheten. På denne måten kan vi hevde at vitalismen er negativitetens avløsning i *Inn* – men likevel ikke negasjonens motsats – snarere dens (negativt) dialektiske videreføring: Et spenningsforhold som er tuftet på et omsegripende *både-og*. Slik foreslår Lund en vei ut av mørket, en rute ut av meningsløsheten. Det kan virke som om spillet initieres for å bekrefte livets forskjellspreg – og da forskjell forstått som *différance*. Lund skriver i begynnelsen av tredje del: ”disse ordene pakker inn en slags forsendelse, som jeg selvfølgelig ikke veit hva er, ja annet enn livet, jeg tror disse ordene her prøver å si noe om livet” (Lund 2006a:161). På denne måten blir ”selve livet” en slags McGuffin med et ubegripelig innhold; en merkverdig boks som stadig dukker opp med sin skimrende utside, men som alltid trekker seg tilbake og glir unna. Vi leter stadig etter meningen i det meningsløse.

### **Problemer ved en vitalistisk tenkning**

Selv om vitalismen er en besnærende filosofi og et anvendelig verktøy i lesningen av *Inn*, kan tankegodset også innebære visse problematiske aspekter. Kanskje vi må gi opp en helhetlig sammenføring av vitalismen og Lunds roman som sådan, og heller fokusere på enkelte punkter som kan være fruktbare for lesningen? Det første ankepunktet må være ideen om vitalisme som erstatningsreligion. Både på grunn av vitalismens historiske startpunkt (i en tid

da Gud lå på dødsleiet), og feiringen av det ekstatiske og nærmest hellige ved ”selve livet”, oppstår en fare for at vitalismen blir en tilbakevending til det religiøse. Vitalisme kan på en måte framstå som en søken etter noe absolutt – altså en størrelse som er løsrevet spillet om meningsløsheten. Gjennom overskridelsen, intuisjonen, kort sagt hengivelsen, vil vi kunne finne fram til dette absolutte – om vi kaller det kontinuiteten, *élan vital*, eller ”selve livet”. Livet som sådan blir hellig. Stjernfelt skriver: ”Livsfilosofien får derfor med bemerkelsesverdig regelmæssighed karakter af religionserstatning, af en hjemmelavet hedenskap, der hylder dette bevægelige absolutte i det konstante skiftende former” (Stjernfelt 2005:61). Og det er vel her mistanken om bevegelighet som erstatningskriterium også ligger – at en såpass relativ størrelse som ”selve livet” er utflytende og fleksibel, og dermed dunkel og uten prinsipper. ”Selve livet” får dermed en merkelig dobbelhet – både et statisk absolutt og en ren bevegelse. Med sin relativitet, kombinert med fleksibilitet, utgjør ”selve livet” et gunstig våpen for mange ulike posisjoner. I forbindelsen til *Inn*, oppstår nettopp et liknende problem i og med fortellerens falske utsideposisjon. Det er alltid de andre som er på innsiden, de andre som er statiske, stivnede og idiotiske, mens fortelleren – som er på vei mot en ”livsfilosofisk tilstand” (Lund 2006a:62) gjennom hengivelsen til gi faen-innstillingen, mørket og kosmopolitismen – framstår som levende, dynamisk, kort sagt i bevegelse.

Ved siden av bevegelsen, framstår overskridelsen og ekstasen som sentrale holdepunkter i vitalistisk tenkning. Vitalismen kan sies å være ekstasen og omveltningens diskurs. Vi kan se det hos Nietzsche, Bergson og Bataille, men også gjennom Lunds fokus på transen, subjektets oppløsning og øyeblikk av transcendens.<sup>76</sup> Men vil ikke denne overskridelsestankningen bryte mot Critchleys vektlegging av ”[the] extraordinary ordinary” (Critchley 1997:28), og ikke minst dekonstruksjonen som “a *‘philosophy’ of hesitation*” (Critchley 1992:42)? Med andre ord: Kan det ligge en diskrepans mellom vitalismen som ekstasens vitenskap og dekonstruksjonens mer nøkterne imperativ? Jeg forsøker å belyse dette problemet, ettersom jeg utfører en lesning som langt på vei har sitt mål i å forene de to lesemåtene. Et annen uromoment i dette kjølvannet ligger i spennet mellom metafysikk (vitalisme) og antimetafysikk (nihilisme). Igjen kan det virke som de to lesningene spriker. Likevel velger jeg å holde meg til følgende hypotese: Dersom vi aksepterer livsfilosofien som en bejaing av livet som forskjell og dynamikk, vil vitalistisk tenkning utgjøre en videreføring av nihilismen, spillet om meningsløsheten og den evige gjentakelse. Slik anførselstegnene rundt ”selve livet” markerer, etterstreber ikke vitalismen – slik jeg leser den i forhold til *Inn* –

---

<sup>76</sup> Tydeligst i *Straahlbox* gjennom beskrivelsen av Klara Hermaals tilkobling til *straahlbox*systemet.

en absolutt størrelse løsrevet spillet, men snarere en vektlegging av selve spillet – uten sentrum eller statiske kategorier. Forstått på denne måten innebærer vitalismen en produktiv dimensjon, blant annet ved at leseren oppfordres til deltakelse. Jeg vil derfor hevde at den vitalistiske strømmingen i *Inn* verken er essensialistisk eller metafysisk innrettet.

## 5 Avslutning

### Oppsummering

*Inn* er preget av regresjon, likegyldighet og forakt. Likevel vil jeg hevde at negasjonen som litterært grep åpner teksten. Fra utgangspunktet i skuffelsen springer en horisontal og en vertikal linje gjennom romanen. Mens den horisontale ender i en passiv nihilisme, beveger den vertikale linjen seg inn i romanstoffet, inn i spillet om meningsløsheten. Nihilisme som dybde tar form av en bearbeidelse – meningsløsheten er ikke utelukkende passiviserende, men utgjør grunnlaget for tilnærmelser til ”selve livet”. Bekreftelsen er en aktivisering, en vei videre, markert gjennom den vitalistiske impulsen i *Inn*. Dette er en tendens som først og fremst blir materialisert gjennom språket. Språket er viktig for Lund. Allerede i romanens begynnelse anlegges språket som litterært motiv, slik det senere skal bli materialisert, iscenesatt, tømt og fylt, gjort til både levende objekt og åstedet for ideologikritikk.

I samtlige av disse språkhandlingene står McGuffinboksen sentralt. Både i form av direkte referanser, men også i overført betydning. De uavleselige punktene kan fungere som McGuffinbokser, identiteten til fortelleren kan være en McGuffin, det ”kosmopolitiske” språket og for så vidt også romanen som sådan – det materielle og mangslungne kapsler inn et unnvikende og ubegripelig innhold. McGuffinboksen markerer villfarelsen som premiss for lesningen av *Inn*.

Romanen er gjennomgripende negativ. Både i form av fortellerens holdninger, men også gjennom tekstens generelle prosjekt, dens bearbeidelse av narrasjonen – hvordan, hva og hvorfor vi skaper mening. Det positivt sikre og sanne møter sin motstand, sin omvendelse, av og til sin forkastelse – ironi og paradokser forsyner teksten med ambivalens. Vi kan hevde at *Inn* inneholder en negasjonens poetikk.

### Negasjonens poetikk

Negasjon er en verden som ikke finnes på kartet. Negasjon er en samlebetegnelse for inversjon, benektelse, avvisning, nedvurdering og ødeleggelse. Negasjon er forskjell som *différance*. Negasjon er apersonlighet, en oppløsning av subjektet. Negasjon er destruksjon – som forutsetning for konstruksjon. Negasjon er språk: “Negation is the very work of language” (Critchley 1997:54). Litteraturen er et negasjonsarbeid.

McGuffinboksen kan regnes som et bilde på hvordan negasjonen fungerer. På samme tid frambringelse og tilbakeholdelse – slik illustrerer McGuffinboksen negasjonens vesen: en

pågående virksomhet, en nedrivning av mening, men også en evig gjentakende produksjon av tegn og sammenhenger, forestillinger og fortolkninger. Et arbeid som aldri vil falle i ro, aldri åpenbare en avgjort sannhet, en opprinnelse eller et stabilt sentrum. McGuffinboksen er et nærvær ledsaget av et fravær, en tilstedeværende materialisering av avstand og død. Som sirenenes sang er boksen present, som en motor for handlingen – Odyssevs lokkes nærme, men seiler til slutt videre. På en måte er McGuffinboksen, som sirenenes sang, en negativ størrelse, et uavleselig punkt, et mørke; på en måte er McGuffin døden. Men også det motsatte: Gjennom sin ironi – ”[a]n ironic text [...] gestures to its own incompleteness” (Colebrook 2004:66) – åpnes teksten og blir inviterende. Leseren gjøres oppmerksom på sin egen rolle som deltaker, teksten er aldri komplett, vi er nødt til å arbeide med den. Vi blir tvunget til å søke etter ny mening ettersom McGuffinboksen understreker nettopp det hemmelige og skjulte. Dermed er McGuffinboksen ironisk nok også produktiv, eller rettere: Vi innlemmes i en produktiv situasjon i og med McGuffin. Gjennom negasjonen av det sikre og sanne, oppfordrer en McGuffin til videre arbeid, videre fortolkning. Bare ved å være til stede, skimrende og håndgripelig, vekker McGuffinboksen nysgjerrighet, begjær og livshigen. Den indikerer med andre ord negasjonens negasjon i *Inn*.

### **Mot en annen mening**

Kapittel 3 ble avsluttet rundt en refleksjon om ironiens plass i *Inn*. Jeg benyttet Colebrooks bok *Irony* som et verktøy for å undersøke fenomenet. Jeg foreslo å tolke Lund til å være en romantisk ironiker – en ironiforståelse som ble grunnfestet i tanken om subjektet som en referanse til noe *utenfor* teksten.<sup>77</sup> Et subjekt representerer muligheten for *en annen mening*. Dette medfører, som vi har vært inne på, en problematisering av subjektsoppløsningen som resten av romanen iscenesetter. Selv om jeg ikke ønsker å fullstendig forkaste påstanden om Lund som romantisk ironiker, vil jeg gjerne vinkle refleksjonen annerledes, i lys av kapittel 4 og diskusjonen om vitalistiske tendenser i *Inn*.

Colebrook innlemmer Nietzsche i sin refleksjon om ironien: ”Nietzsche’s irony was not the Romantic irony of celebrating the creative self above and beyond any of its created forms. Nietzsche’s irony attempted to affirm the forces of life and will that extended beyond any creative self” (Colebrook 2004:99). Siden vi har påpekt Nietzsches rolle innenfor vitalismens historie, og dessuten ved en rekke anledninger anvendt Nietzsche i lesningen av

---

<sup>77</sup> På tross av Derridas ytring ”*Il n’ya pas un hors-texte*” (Derrida 1967:227). Karin Gundersen forklarer påstanden: ”Det er ingen grenser omkring teksten, slik det ikke er noen absolutt begynnelse, bare en igangsetting av tekst” (Gundersen 2010:65).



*Inn*, vil jeg foreslå også på dette punktet – altså vedrørende ironien – å trekke en forbindelse fra Lund til Nietzsche.<sup>78</sup>

Tapet av kontrollen er et sentralt motiv i *Inn*. Både narrativt sett – i forhold til hvordan de ulike subjektene oppløses og internaliseres – og på et høyere abstraksjonsnivå – i form av hvordan Lund henleder oppmerksomheten mot hva Vassenden kaller forfatterens apersonlighet, eller hva vi har kalt villfarelsen som et premiss for lesning og skriving. Den gammelnye inspirasjonsforståelsen er en konsekvens av en slik tenkning. I alle tilfeller: Subjektet er et resultat av forskjellige former for påvirkning – eller med Nietzsches terminologi ”krefter”. Nietzsche hevdet ifølge Colebrook at “the subject was an effect of force [...] there are forces and fluxes that, through collision and conflict, create subject positions” (Colebrook 2004:101). Subjektet er med andre ord et punkt for relativ stabilitet. I et slikt stabilitetspunkt kan livskreftene (jeg tillatter meg å legge ”liv” til Nietzsches term) finne en midlertidig hvile, før fremadskridenheten fortsetter sin evige gjentakelse.

Et annet relativt stabilt punkt er språket. Nietzsche fordrer, ifølge Colebrook, derfor en distanse til språket – en ironi:

We should use language ironically, being aware that it creates an illusion of relative stability. But we should not think that there is a truer world *behind* or *before* language, for it is only through language that we can have any priority of before and after, original and secondary, literal and figurative, subject and predicate (Colebrook 2004:101).

Det er ut fra dette aspektet jeg mener forbindelsen til ironibruken i *Inn* får sin tilsynekomst. Ut fra tanken om Bergsons varighet og Batailles kontinuitet kan vi påstå at fortelleren vil inn, vekk fra illusjonene, vekk fra kategoriene, inn i noe sannere, men likevel – denne sannheten er nådeløs i sin kaotiske realitet: bak språket, bak subjektet, bak alle de relativt stabile manifestasjonene av livskrefter råder den totale villfarelse – volden, mørket, spillet om meningsløsheten. Lund skriver mot slutten av siste del: ”denne reisen inn i det innerste, for å forstå det som forsvinner, og komme seg unna det som kommer, for ikke å bli som det, men bli som noe helt annet, som ikke er tilsiktet” (Lund 2006a:208). Fortellerens mål er med andre ord motsetningen til det stabile subjektet – tapet av kontrollen og apersonlighetens inntog understrekes av det utilsiktede, det vilkårlige. Målet er beskrivende for hvordan livet som kosmopolitt i Amsterdam utspiller seg – en (nesten overdrevet) tilfeldighet strukturerer

---

<sup>78</sup> Det er viktig å påpeke at Nietzsches forhold til ironien var ustabil, ironisk nok. Selv om Nietzsches tekster i seg selv kan leses som ironiske – i betydningen tvetydige, paradoksale, villfarende – hadde Nietzsches en uttalt negativ holdning til bruk av ironi, her fra *Menschliches, Allzumenschliches*: ”Alla ironiska författare räknar med en särskild typ av läsare som gärna vill känna sig överlägsna alla andra [...] En vana vid ironi, liksom vid sarkasm, förstör dessutom karaktären” (Nietzsche 2000:191-192).

fortellerens hverdag. Fortelleren utgjør et punkt for midlertidige ansamlinger av livskrefter, men nekter å gjøre kreftene til sine, identifisere seg, bli statisk – ”jeg vil leve grunnleggende ustrukturert” (Lund 2006a:208) – og en ironisk distanse som kan ligne Nietzsches oppstår i teksten.

## Nei og Ja

Jeg har forfektet en vitalistisk tendens i *Inn*. Samtidig er det tydelig at antimetafysikken spiller en viktig rolle. Først og fremst gjennom den nihilistiske vilje til å nedvurdere etablerte kategorier. Selv om vitalismen og antimetafysikken ikke utgjør to motpoler, må det være innlysende at visse aspekter ved livsfilosofien kolliderer med det nøkterne verdensbildet som nihilismen representerer. Men også på et annet nivå: Hvordan forene to ulike forståelser av språk – som livsbejaende kontinuitet på den ene siden, og språk som forskjellsbasert system; nærvær kun regnet som en effekt – på den andre. Går det an å lese *Inn* ut fra begge innstillingene, eller vil den ene utelukke den andre? Vil nihilismens Nei eliminere vitalismens Ja? Jeg tror, slik den foreliggende lesningen av *Inn* har forsøkt å illustrere, at Nei og Ja står i et dialektisk forhold til hverandre.<sup>79</sup> Det vil si at den første negasjonen – nihilismens antimetafysiske nedvurdering – er forbundet med den andre negasjonen, negasjonens negasjon – vitalismens livsbejaende ”metafysikk”. Nei bereder grunnen for Ja – vi får et Ja som innlemmer forskjelligheten, fraværet – et Ja til spillet om meningsløsheten: ”der inne, i ’mørket’ oppheves motsetningene” (Lund 2006a:218). Uten destruksjonen som følger av Nei, ville Ja vært ren metafysikk, en løsrevet idé, nok en forfektelse av et entydig nærvær.

Kanskje selve lesestrategien speiler denne bevegelsen fra Nei til Ja? Jeg har stadig vært nødt til å avbryte teksten, sitere halve setninger, forfekte sammenhenger som kanskje ikke er åpenbare; jeg har brukket opp, plukket ut, fokusert på detaljer som ikke nødvendigvis er meningsbærende for fortellingen som helhet. Uansett: Jeg tror en slik framgangsmåte er viktig, og kanskje til og med avgjørende dersom vi virkelig skal kunne involvere oss i teksten – et imperativ som gjentatte ganger holdes fram i *Inn*. Når romanens helhet krakeleres, når tekstens tilsynelatende naturlighet benektes,<sup>80</sup> først da kan språket bli handlende – språk i virksomhet – og lesningen kan bli deltakende.

---

<sup>79</sup> Bernstein skriver i sin bok om Adornos negative dialektikk: “Two apparently opposing items are shown to be internally related to one another, to somehow belong together” (Bernstein 2004:19).

<sup>80</sup> Karin Gundersen diskuterer Barthes’ bok *S/Z* (1970) og hans metode for arbeidet: ”Det metoden benekter, er tekstens tilsynelatende naturlighet” (Gundersen 2010:101) og videre ”Tekstens produktivitet erfarer vi når vi leser, den er aldri ferdig selv om den er ’ferdig skrevet’, men arbeider videre i lesningen” (Gundersen 2010:108). På en måte kan denne tankegangen minne om Blanchots begrep *désœuvrement* som han skriver om i *L’espace*

Nei er altså en forutsetning for Ja. I *Inn* tematiseres dette gjennom fortellerens dragning mot mørket – ved å søke *inn* i fraværet, meningsløsheten, først da kan livet begynne å vise seg fram: ”ja det er noe som utfolder seg her inne, tenker jeg meg [...] jeg bare skriver, lar ordene renne ned [...] uten tanke på noen videre indre, eller pågående ytre struktur, annet enn dette, det ytterst tilfeldige” (Lund 2006a:212). Slik iscenesettes sammenhengen mellom språket og tapet av kontrollen. Lund skriver: ”Det eneste jeg bryr meg om, er det omtrentlige, det som ikke skjer” (Lund 2006a:211). Etter nedbrytningsfasen – både forteller og fortelling har gjennomgått en negativ prosess – følger oppbygningsfasen: fortelleren realiserer sitt ønske om å være kosmopolitt, og finner ”det merkelige” – en (ikke entydig) positiv relasjon til Devicia etableres. Vi kan med andre ord si at romanens struktur understreker negasjonens negasjon. Fortelleren bringer med seg erkjennelsen fra mørket, fra den første negasjonen, inn i det nye livet, negasjonens negasjon. Plutselig oppstår en viss optimisme, et Ja: ”Dette er slutten og dette er begynnelsen” (Lund 2006a:221), skriver Lund som en avslutning, og peker dermed – på vitalistisk vis – framover: Nytt liv oppstår i asken av det gamle.

I forhold til Lunds ideologikritikk – som kan kalles en positiv produksjon – kan vi også påpeke negativiteten som et ledd i realiseringen. Gjennom sine negativt definerte rom – de uavleselige punktene og McGuffinboksen – etableres et felt hvor demokratiet kan kritiseres. Nettopp gjennom de uavleselige punktenes manglende evne til å inngå i en helhet, fremmes en form for ideologikritikk. Denne strategien kan ligne dekonstruksjonens framgangsmåte. Ved å fokusere på bristene, manglene og forskyvningene, forfektes ikke lenger tekstens nærvær som stabil, meningsbærende enhet.

Men de negative begrepene – *différance*, *spór*, *supplement*, *spektrum* – rendyrker ikke negasjonsarbeidet. Snarere inngår de i en positiv produksjon, hvor ideologienes tilslørende diskurs demonteres. Her blir dekonstruksjonen ansvarliggjort, her knyttes den an til en positivitet. Derrida snakker nettopp om dekonstruksjonens affirmative dimensjon i sitt siste intervju, med den franske journalisten Jean Birnbaum:

No, deconstruction is always on the side of the *yes*, on the side of the affirmation of life [...] my discourse is not a discourse of death, but, on the contrary, the affirmation of a living being who prefers living and thus surviving to death, because survival is not simply that which remains but the most intense life possible (Derrida 2007:52).<sup>81</sup>

---

*littéraire* (1955) ”[qui] rend l’œuvre impossible” (Blanchot 1955:49). Min oversettelse: ”[som] gjør verket umulig”.

<sup>81</sup> Den franske originalen er ikke tilgjengelig, så jeg har benyttet Pascale-Anne Brault og Michael Nass’ oversettelse fra 2007.

Med andre ord er ikke dekonstruksjonen innstilt på negasjonen alene – den er snarere tilknyttet livsbekreftelsen. En slik tankegang finner langt på vei sin forutsetning i punktene som har vært med på å strukturere denne oppgaven. I bunnen ligger den nihilistiske erkjennelse og en antimetafysisk tendens. Derrida skriver om spillet uten sentrum, Nietzsche om villfarelsen som et premiss for livet og den evige gjentakelse, Critchley om meningen i det meningsløse. Ut fra disse perspektivene har vi undersøkt hvordan aktiv fortolkning må forstås som en konsekvens av den fenomenologiske grunnsituasjonen, som igjen baner vei for en forskjellstekning – forskjell som différence – og hvordan *Inn* materialiserer et slikt tankegods gjennom McGuffinboksen, de uavleselige punktene, antinarrativitet og ironisk dynamikk. De mange Nei bryter ned, løser opp, men utgjør også forutsetningen for den neste bevegelsen – et Ja til livets mangslungne kontinuitet.

## Litteratur

- Aasprong, Monica. 2006. *Soldatmarkedet*. Oslo
- Austin, J.L. 1962. *How to Do Things With Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Cambridge
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World* [rus. orig. 1965]. Overs. Helene Iswolsky. Bloomington
- Bataille, Georges. 1996. *Erotismen* [fra. orig. 1957]. Overs. Agnete Øye. Oslo
- Bataille, Georges. 2002. *Historien om øyet* [fra. orig. 1928]. Overs. Tomas Espedal. Oslo
- Beck, Ulrich. 2006. *The Cosmopolitan Vision* [tysk orig. 2004]. Overs. Ciaran Cronin. Cambridge
- Bergson, Henri. 1989. *Den filosofiske intuisjon. To essays*. Overs. Asbjørn Aarnes og Skirne Helg Bruland. Oslo
- Bernstein, J.M. 2004. "Negative Dialectics as Fate", i *The Cambridge Companion to Adorno*. Red. Tom Huhn. Cambridge, s. 19-50
- Bhabha, Homi. 2004. *The Location of Culture* [1994]. London
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace litteraire*. Paris
- Blanchot, Maurice. 1959. *Le livre à venir*. Paris
- Brixvold, Jeppe m.fl. 2008. "Thure Erik Lund-enquête", i *Vagant* #3, Oslo, s. 38-55
- Christensen, Susanne. 2011. *Den ulne avantgarde*. Overs. Trude Marstein. Oslo
- Colebrook, Claire. 2004. *Irony*. London
- Critchley, Simon. 1992. *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas*. Oxford
- Critchley, Simon. 2007. *Infinitely Demanding. Ethics of Commitment, Politics and Resistance*. London
- Critchley, Simon. 1997. *Very Little ... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. London

- Dam, Anders Ehlers. 2010. *Den vitalistiske strømning. I dansk litteratur omkring år 1900*.  
Århus
- Derrida, Jacques. 2006. *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg*. Overs. Karin Gundersen.  
Oslo
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris
- Derrida, Jacques. 2007. *Learning to Live Finally* [fra. orig. 2005]. Overs. Pascale-Anne Brault  
& Michael Naas. Hoboken
- Derrida, Jacques. 1988. *Limited Inc*. Overs. Elisabeth Weber. Evanston
- Derrida, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*. Paris
- Derrida, Jacques. 1987. *Psyché. Inventions de l'autre*. Paris
- Duun, Olav. 2002. *Menneske og maktene* [1938]. Oslo
- Engblad, Erik. 2011. "Gjennom ulendt terreng. Negasjonens poetikk og andre poetologiske  
lag hos Thure Erik Lund", i *Bøygen* #2/3. Oslo, s. 19-26
- Fløgstad, Kjartan. 2003. *Det 7. klima. Salim Mahmood i Media Thule* [1986]. Oslo
- Fish, Stanley. 1976. "How to do things with Austin and Searle", i *MLN* 91. Baltimore, s. 983-  
1025
- Fosse, Jon. 2004. *Gnostiske essay*. Oslo
- Frostholm, Christian Yde (red.) u.å. Afsnit P. <<http://www.afsnitp.dk>>. Nedlastet 03.11.11
- Gillespie, Michael Allen. 1995. *Nihilism Before Nietzsche*. Chicago
- Gottlieb, Sidney. 1999. "Early Hitchcock: The German Influence", i *The Hitchcock Annual*  
8. Ohio, s. 100-130
- Gundersen, Karin. 2010. *Roland Barthes. Teori og litteratur* [1989]. Oslo
- Halse, Sven. 2006. "Vitalisme – fænomen og begreb", i *Kritik* 171. København, s. 1-7
- Henriksen, Petter og Trond Berg Eriksen. 2006. *Aschehoug og Gyldendals store norske  
leksikon*. Oslo
- Jensen, Rikke Dahl. 2006. "Diffuse hilsner fra en verden som styrer sig selv", i *Vagant* #4.  
Oslo, s. 19-22

- Kaufmann, Walter. 1968. *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton
- Kleven, Eline Skaar. 2007. *Å fortelle seg selv. Subjekt, språk og natur i Thure Erik Lunds tetralogi*, masteroppgave i allmenn litteratur ved UiO. Oslo
- Kolstad, Hans. 2007. *Besinnelse. Naturfilosofiske essays*. Oslo
- Kolstad, Hans (red.). 1993. *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson*. Oslo
- Kolstad, Hans. 2001. *Henri Bergsons filosofi. Betydning og aktualitet*. Oslo
- Larsen, Janike Kampevold. 2004. "Om alt og ingenting", i *Vinduet* #2. Oslo, s. 2-11
- Larsen, Janike Kampevold. 2008. *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo
- Lenander, Katrin. 2009. *Smertens sus i Thure Erik Lunds Myrbråtenfortellingene*, masteroppgave i estetikk med fordypning i litteratur ved UiO. Oslo
- Lothe, Jakob m.fl. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo
- Lund, Thure Erik. 2006a. *Inn*. Oslo
- Lund, Thure Erik. 2010. "La gærningene være i fred". Lund intervjuet av Alf Kjetil Walgermo 24.11.10. DVD-opptak i arkiv ved Litteraturhuset. Oslo
- Lund, Thure Erik. 2011. "Lunds verden". NRK Bokprogrammet. <<http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/713951>>. Nedlastet 03.11.11
- Lund, Thure Erik. 2005. *Språk og natur*. Oslo
- Lund, Thure Erik. 2010. *Straahlbox*. Oslo
- Lund, Thure Erik. 2006c. *Myrbråtenfortellingene*. Oslo
- Lund, Thure Erik. 2006b. *Om de nye norske byene og andre essays*. Oslo
- Miller, J. Hillis. 2002. *On Literature*. London
- Nietzsche, Friedrich. 2010. *Den muntre vitenskapen. ("La gaya scienza")* [tysk orig. 1882]. Overs. Johannes Gjerdåker. Oslo
- Nietzsche, Friedrich. 1992. *Ecce homo. Hvordan man blir det man er* [tysk orig. 1888]. Overs. Trond Berg Eriksen. Oslo
- Nietzsche, Friedrich. 2000. *Mänskligt, alltförmännskligt. En bok för fria andar* [tysk. orig.

- 1878]. Overs. Lars Bjurman. Stockholm
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Slik talte Zarathustra* [tysk orig. 1883]. Overs. Amund Hønningstad. Oslo
- Nietzsche, Friedrich. 1968. *The Will to Power* [tysk orig. 1901] Overs. Walter Kaufmann og R.J. Hollingdale. New York
- Norheim, Thorstein. 2011. "Inne i fiktive verdener", i *Edda* #2. Oslo, s. 142-158
- Olsson, Anders. 2000. *Läsningar av Intet*. Stockholm
- Olsson, Bernt. 1995. *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordets förmåga*. Lund
- Peters, Michael & Peter Trifonas (red.). 2005. *Deconstructing Derrida. Tasks for the New Humanities*. New York
- Pound, Ezra. 1971. *Make It New* [1934]. St. Clair Shores
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris
- Said, Edvard. 2004. *Orientalismen. Vestlige oppfatninger av Orienten* [eng. orig. 1978]. Overs. Anne Aabakken. Oslo
- Sartre, Jean Paul. 1993. *Eksistensialisme er humanisme* [fra. orig. 1946]. Overs. Carl Hambro. Oslo
- Sjklovskij, Viktor. 2003. "Kunsten som grep" [rus. orig 1916]. Overs. Sigurd Fasting. *Moderne litteraturteori: en antologi*. Red. Atle Kittang m.fl. Oslo, s. 13-28
- Stiegler, Bernard. 1994. *Le technique et le temps 1. La faute d'Émpiéthée*. Paris
- Stjernfelt, Frederik & Søren Ulrik Thomsen. 2005. *Kritik af den negative opbyggelse. 7 essays*. Valby
- Updal, Kristofer. 1987. *Kongen. Tørber Landsems ungdom* [1920]. Oslo
- Vassenden, Eirik. 2004. *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*. Oslo
- Vesaas, Tarjei. 1962. *Det store spelet* [1934]. Oslo
- Žižek, Slavoj. 1994. *Mapping Ideology*. London



# Vedlegg

**Ref.nr. 2011/11920**

## **Klage, påstand om plagiat - fakultetets rapport**

### **Saksopplysninger**

I brev datert 02.09.2011 mottok fakultetet en klage/påstand om plagiat fra Erik Engblad. Ved en feil ble klagen fra Engblad liggende ved fakultetets postmottak en stund før dekanen mottok klagen. Behandlingen av klagen ble derfor forsinket i forhold til normal behandlingstid. Fakultetet har behandlet saken i henhold til UiOs *Regler for behandling av enkeltsaker knyttet til vitenskapelig uredelighet*.

Fakultetet har forstått saken og fakultetets rolle som todelt:

- 1) Forholdet mellom den innklagede og fakultetet som arbeidsgiver: Fakultetet skal vurdere klagens grunnlag, dvs. hvorvidt det foreligger et tilfelle av vitenskapelig uredelighet. Avhengig av den konklusjonen dekanen kommer frem til, vil en ev. reaksjon i saken være regulert av tjenestemannsloven.
- 2) Forholdet mellom klager og innklaget. Uavhengig av konklusjon og reaksjon i forhold 1) kan klageren velge å fremme saken selv i henhold til ordinære rettslige prosedyrer for saker som gjelder åndsverkslov og opphavsrett. Fakultetet har ingen rolle i en slik sak, men fakultetet har tilbudt seg å bistå som megler hvis partene ønsker dette, for å finne en løsning dersom det er grunnlag for dette.

Dekanen har i sin vurdering av grunnlaget for klagen fått bistand fra to erfarne vitenskapelig tilsatte ved fakultetet. Professor Hans Skei og professor Helge Rønning har gitt skriftlige uttalelser etter å ha lest klagen med vedlagte dokumentasjon.

Dekanen har vurdert klagen og konkludert på bakgrunn av det foreliggende materialet, de sakkyndiges uttalelser og etter samtaler med partene.

Partene har fått innsyn i sakens dokumenter og hatt anledning til å uttale seg og imøtegå påstander. Partene har også fått anledning til å levere merknader til fakultetets rapport.

### **Bakgrunn**

Erik Engblad fulgte høsten 2008 emnet *NOR4444 – Litterære dystopier*, som Thorstein Norheim var faglærer for. Engblad leverte på dette emnet en hjemmeeksamen,

”Samfunnskritikk som tekstlig selvrefleksivitet. En analyse av ett av verkene”. Engblads hjemmeksamen var en analyse av Ture Erik Lunds roman *Inn*.

I *Edda* 2/11 publiserte Thorstein Norheim artikkelen ”Inne i fiktive verdner” om samme roman av Lund.

Klagen gjelder det følgende forhold:

- 1) Måten Norheim argumenterer i sin artikkel er i stor grad lik den argumentasjon Engblad bruker i sin eksamensbesvarelse og som han presenterte i et innlegg på kurset i 2008.
- 2) I sin artikkel bruker Norheim mange av de samme sitatene som Engblad brukte i sin eksamensbesvarelse. Det er også sammenfall i hvordan sitatene er plassert i de to tekstene.
- 3) Det er stort sammenfall mellom tekst i Engblads eksamensbesvarelse fra 2008 og tekst i Norheims artikkel i *Edda* fra 2011. Det er flere tilfeller av direkte sitater fra eksamensbesvarelsen, uten til kildehenvisninger til Engblad.

#### **Erik Engblads vurdering (fra skriftlig klage og samtale med dekanen)**

Måten Norheim argumenterer i sin artikkel er i stor grad lik den argumentasjon han selv bruker i sin eksamensbesvarelse og som han presenterte i et innlegg på kurset i 2008.

I sin artikkel bruker Norheim mange av de samme sitatene som Engblad brukte i sin eksamensbesvarelse. Det er også sammenfall i hvordan sitatene er plassert i de to tekstene. Engblad er usikker på hvorvidt sitatene kan ha vært en del av det felles tankegods som ble etablert i kurset.

Det er stort sammenfall mellom tekst i Engblads eksamensbesvarelse fra 2008 og tekst i Norheims artikkel i *Edda* fra 2011. Det er flere tilfeller av direkte sitater fra eksamensbesvarelsen uten at det er henvist til Engblad i kildehenvisninger eller referanser. Engblad mener selv det er usannsynlig at Norheim skulle ha brukt tekst fra eksamensbesvarelsen bevisst uten henvisninger, da Norheim var kjent med at Engblad arbeider med en masteroppgave om Lund og at Engblad derfor ville komme til å lese artikkelen i *Edda*.

Engblads primære grunn for å klage saken inn til fakultetet er for å sikre at han kan bruke argumentasjonen fra 2008 i sin masteroppgave uten å risikere at denne skal bli vurdert som stjålet fra artikkelen i Edda.

### **Thorstein Norheims vurdering (fra samtale med dekanen)**

Norheim både erkjenner og beklager at han har brukt formuleringer fra Engblads eksamensoppgave, men forklarer at han brukte formuleringene i den tro at disse var hans egne. Norheim presiserer at bruken ikke var intendert eller gjort med overlegg, men en feil. Siden han ikke kan huske å ha begått handlingen som resulterte i feilen, forklarer han hvordan feilen etter alt å dømme har oppstått.

Norheim var ansvarlig for undervisningsemnet *NOR4444 – Litterære dystopier* vår og høst 2008 og vår 2009. Engblad tok dette emnet høsten 2008. De aktuelle formuleringene fra Engblads eksamensoppgave springer i høy grad ut fra perspektiver, problemstillinger og tankegods som ble etablert i og gjennom undervisningen.

Norheim underviste det samme emnet også våren 2009. Han forklarer at han må ha brukt Engblads eksamensoppgave som et ledd i sine undervisningsforberedelser våren 2009, på en måte som har gjort at han senere, når artikkelen skulle utformes, ikke har vært i stand til å identifisere de aktuelle formuleringene, dvs de formuleringene hvor det er direkte sammenfall, som Engblads, men gått ut fra at de har vært egne.

### **Hans H. Skeis vurdering (utdrag fra uttalelse)**

- Det er helt opplagt at Norheim har brukt deler av teksten fra Erik Engblads eksamensoppgave i NOR4444 fra 2008. Påvisningene som gjøres i vedlagte eksamensbesvarelse og publisert artikkel kan ikke bortforklares. Med ørsmå justeringer er flere linjer i *Edda-teksten* identiske med linjer i Engblads tekst. Mest graverende er i så måte fotnote 31, som må forstås som direkte avskrift fra et avsnitt i eksamensoppgaven, men flere direkte lån (artikkelens side 152-53) er nesten like klare.

- Det er likevel ikke uten videre sikkert at dette bør kalles plagiat. Teksten det lånes direkte fra er ikke en offentliggjort tekst, og det er få om noen andre enn nettopp Norheim som har

hatt tilgang til den. Det som imidlertid er sikkert, er at Norheim skulle ha vist til Engblads oppgave og gitt kreditt til ham [...].

### **Helge Rønnings vurdering (utdrag fra uttalelse)**

- Argumentasjonen i Engblads eksamensoppgave gjenfinnes i en ikke ubetydelig grad i steder i Norheims artikkel. Det gjøres bruk av samme sitater fra både Lunds roman og sekundærlitteratur – Zizek, Mitchell. Referansene er i begge skrifter påfallende like.

- Engblad identifiserer 9 tilfeller av ikke kildebelagte sitater i Norheims tekst. Jeg har i tillegg funnet ett klart tilfelle, og noen som muligens kan oppfattes slik.

- Alvorligst er det imidlertid at det finnes såpass mange direkte ikke kildebelagte sitater fra Engblad i Norheims artikkel. Hadde det dreid seg om ett, kanskje to, tilfeller, kunne det unnskyldes med at det har eksistert mange versjoner av artikkelen der forfatteren i tidligere utkast ikke var helt nøye mer referansene. Men slik det står nå, er det vanskelig å konkludere på annen måte enn at dette dreier seg om formuleringer som bevisst er blitt hentet fra Engblads hjemmeksamen uten at kilden er blitt oppgitt. Og dette innebærer uredelighet.

### **Lovverk**

Lov om behandling av etikk og redelighet i forskning (forskningsetikkloven) definerer vitenskapelig uredelighet slik:

*- Med vitenskapelig uredelighet menes forfalskning, fabrikkering, plagiering og andre alvorlige brudd med god vitenskapelig praksis som er begått fortsettlig eller grovt uaktsomt i planlegging, gjennomføring eller rapportering av forskning.*

<http://www.lovdatab.no/all/hl-20060630-056.html>

I de etiske retningslinjene for samfunnsvitenskap, juss og humaniora, kapittel 28. Plagiat, står følgende:

*- Plagiat av andres tekst, materiale, ideer og forskningsresultater er uakseptabelt og innebærer et alvorlig brudd på etiske standarder.*

*- Å plagiere er, i forskningsetisk forstand, å stjele stoff fra andre forfatters og forskeres arbeider og utgi det som sitt eget. Forskere som bruker andres ideer eller siterer fra*

*publikasjoner eller forskningsmateriale, skal oppgi sine kilder. Den groveste formen for plagiat er ren avskrift.*

<http://www.etikkom.no/no/Forskningsetikk/Etiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/>

### **Dekanens vurdering**

Det er relativt stor enighet om selve saksforholdet både hos Engblad og Norheim og de to sakkyndige, Rønning og Skei. Det fremstår som utvilsomt at det er store likheter mellom deler av Norheims artikkel *Inne i fiktive verdner*, publisert i *Edda* nr 2/11 og Engblads eksamenbesvarelse fra emnet NOR4444, høsten 2008. Det er også enighet om at sammenfall i tekst ikke kan være tilfeldig og at Norheim skulle ha henvist til Engblad som kilde i sin artikkel.

Det er et ikke ubetydelig sammenfall i argumentasjon og bruk av referanser mellom Engblads eksamensbesvarelse og Norheims artikkel i *Edda*. Dette kan delvis tilskrives diskusjoner, meningsutvekslinger og innlegg i undervisningen høsten 2008 og at det der ble utviklet en felles forståelse og et felles referanseverk blant studenter og lærer. Likhetene mellom argumentasjonen i de to tekstene, hvilke sitater som er brukt og hvordan disse er plassert i teksten, er likevel så store at det virker overveiende sannsynlig at Norheim har brukt Engblads eksamensbesvarelse. Dette kan ha skjedd ved at Norheim har tatt notater i forbindelse med utvikling av undervisningsopplegg for emnet våren 2009 og at han så senere har benyttet disse notatene ved utarbeidelse av artikkelen.

I Norheims artikkel er det identifisert flere tilfeller av direkte sitater fra Engblads eksamensbesvarelse, uten kildehenvisning. Norheim bestrider ikke dette faktum, men forklarer dette med at egne notater fra undervisningen i emnet NOR4444, høsten 2008, og forberedelse til undervisning i samme emne våren 2009, er brukt som grunnlag ved utarbeidelse av artikkelen i *Edda*, publisert 2011.

På bakgrunn av dokumentasjonen, uttalelsene fra de sakkyndige, redegjørelsene fra Engblad og Norheim, er dekanens konklusjon at det her foreligger et klart brudd på god forskningspraksis. Det er ikke dokumentert at dette dreier seg om et bevisst plagiat. Imidlertid må det stilles særlig strenge krav til aktsomhet ift. bruk av upublisert materiale, som en

eksamensbesvarelse i dette tilfellet. Det er også et asymmetrisk forhold mellom student og vitenskapelig tilsatt som skjerper kravet til aktsomhet hos sistnevnte. De ukrediterte lånene fra Engblads tekst må derfor regnes som grov uaktsomhet.

Trine Syvertsen

Dekan