

SOUS LA PLAGÉ, LES PAVÉS!

Stranden mellem utopi og dystopi i nyere amerikansk litteratur

På grund af åbenlyse stilistiske forskelle sammenlignes Thomas Pynchon og Cormac McCarthy meget sjældent (andet end i den efterhånden automatiske konstatering af, at de hører til efterkrigstidens vigtigste amerikanske forfattere), men der eksisterer en lang række oversete paralleller mellem dem, som fortjener en nærmere undersøgelse. Nærværende artikel skal ikke remse dem alle op men i stedet stille skarpt på genkomsten af en helt specifik dynamisk figur i Pynchons *Inherent Vice* (2009) og McCarthys *The Road* (2006), der har stranden som sted og forestilling i centrum. Begge romaner opstiller et billede af stranden som et utopisk rum, som hovedpersonerne drømmer om og stræber efter, men som i løbet af fortællingen transformeres til et langt mere dystopisk sted, og figuren kan således i kondenseret form udtrykkes som stranden som lovet utopi men faktisk dystopi.

Denne bevægelse kan umiddelbart synes at flugte med den generelle afmatning af den utopiske impuls, som kritikere som Russell Jacoby og Fredric Jameson ("The Politics of Utopia") mener at kunne iagttage i den senmoderne kapitalisme. Det er dog vigtigt for denne artikels ærinde at understrege, at utopierne på ingen måde er fraværende i de to romaner: De indforskrives og er i vid udstrækning stadig virksomme, samtidig med

at de relativiseres af mere dystopiske tendenser. Gennem en komparativ analyse af *Inherent Vice* og *The Road* og en kritisk dialog med utopiteoretikere som Jameson, Miguel Abensour og Tom Moylan skal jeg vise, hvordan utopiske og dystopiske scenarier står i et sitrende spændingsforhold i begge romaner. Analyserne vil desuden perspektivere til Pynchons og McCarthys absolutte hovedværker, hhv. *Gravity's Rainbow* fra 1973 og *Blood Meridian* fra 1985 – begge eminent dystopiske romaner, hvor strandens utopiske potentiale overraskende nok stadig står stærkt. Inden da vil jeg dog gøde grunden for analysen ved at foretage nogle historiske punktnedslag i repræsentationen af strande i det 20. århundredes angelsaksiske litteratur og vise, hvilken litteraturhistorisk og kulturel ballast, der bringes i spil i de to romaners skildringer af stranden.

SANDKORN I STRANDENS LITTERATURHISTORIE

I store dele af de seneste århundreders engelsksprogede litteratur er stranden blevet fremstillet som et utopisk sted. Denne portrættering harmonerer naturligt med strandens faktiske fødsel og historiske udvikling. I takt med at industrialiseringen i anden halvdel af 1700-tallet og op igennem 1800-tallet skabte et skarper skel mellem arbejde og fritid, blev behovet for rekreative muligheder større, som Alain Corbin skriver i sin bog *The Lure of the Sea: The Discovery of the Seaside in the Western World 1750-1840*. Hvor kysten tidligere havde status som en både nyttig men også farlig topografi, et transitsted på grænsen mellem det kendte land og det ukendte hav, transformerede stranden sig i perioden til en attraktiv destination i sig selv, hvor det moderne menneske kunne pleje sjæl og legeme i nærkontakt med naturen. Denne transformation skete samtidig med, at den moderne turisme som sådan opstod, som John K. Walton skriver i *The English Seaside Resort: A Social History 1750-1914*. Rejseindustriens fødsel gik hånd i hånd med en generel udvikling, hvor naturlige kyster gradvist blev forvandlet til kultiverede strande, og hvor populære destinationer som Brighton Beach blev grundlagt. Denne nye lokation i det menneskelige samfund stod i skarp modsætning til havnen, hvor man kunne rejse videre eller modtage varer fra andre steder på jordkloden, eller kysten, hvor man kunne invadere

andre nationer eller støde på grund. Stranden har fra begyndelsen været et formålsløst sted, hvor man ikke kan andet end at sole sig i sandet, promenerer og måske endda tage en svømmetur, ikke som transport til et andet sted, men som formålsløs sansepirring. Stranden er en slags ikke-sted på kanten af den teknologiske civilisation og de ubundne verdenshave; en forestilling, der blev styrket i den romantiske litteratur og billedkunst, som er fyldt med portrætteringer af ubekymrede mennesker på stranden.¹

Stranden og de litterære forestillinger om den blev altså grundlagt i anden halvdel af 1700-tallet og op igennem 1800-tallet, og som Kasia Boddy viser i artiklen "The Modern Beach", var det i løbet af denne periode i overvejende grad positive konnotationer, der knyttede sig til det nye, rekreative rum.² Boddy beskriver eksempelvis, hvordan Walt Whitman slentrede rundt på en mennesketom Coney Island og deklamerede Shakespeare for mågerne, og hun citerer Baudelaire for at betragte stranden som et sted, hvor mennesket kunne spejle sig i havet og møde sin egen sjæl (22). I takt med modernitetens indtog blev strandene imidlertid hurtigt mere overbefolkede, og Boddy argumenterer for, at kunstens positive forestillinger om stranden fra begyndelsen af det 20. århundrede blev suppleret med en stigende skepsis.

Jeg vil dog hævde, at stranden i flere modernistiske nøgleromaner stadig i overvejende grad skildres som et rart sted at befinde sig. Det gælder ikke mindst James Joyces *Ulysses* fra 1922. I romanens tredje kapitel, "Proteus", går Stephen Dedalus ned på stranden, Sandymount Strand, og vandrer lidt rundt, alt imens han komponerer et digt og enten tisser eller onanerer i havet, det kan kritikerne ikke helt blive enige om. Under alle omstændigheder har Stephen ikke et bestemt sted, han skal hen, så strandturen er en formålsløs vandring, der kan frisætte tankernes kreative spil. I kapitel 13, Nausicaa, vender vi tilbage til den samme strand, som denne gang skildres fra forskellige synsvinkler. I første omgang præsenteres vi for Gerty

1 Også John R. Gillis betegner i *The Human Shore* stranden som et "nonplace" (149).

2 Allerede i begyndelsen af 1800-tallet var stranden dog også indimellem målet for satire, som i Jane Austens aldrig færdiggjorte roman *Sanditon* (1817), som skildrer den kyniske forvandling af fiskerlandsbyen Sanditon til en moderne badeby.

MacDowell, der sidder på stranden med to veninder og passer børn, mens hun dagdrømmer om romancer med flotte unge mænd. Gertys drømmerier gengives i en florumvunden parodi på romantisk damebladslitteratur, og således stemt er det nærliggende for hende at flirte med den ellers ikke synderligt attraktive Leopold Bloom, som holder øje med dem i nærheden. Den halte Gerty blotter en smule af sine ben, mens Bloom (denne gang uden tvivl) onanerer på stranden og fyrværkeriet knalder løs på aftenhimlen. I centrum af scenen står netop den formålsløse nydelse, både i form af parodien på trivallitteraturen og skildringen af Blooms onani, en seksuel handling, som ikke har prokreation men udløsning for udløsningens skyld som motivation. På tilsvarende vis tjener det ledsagende fyrværkeri ikke andet formål end at pirre sanserne et kort øjeblik, og dermed bliver det naturligtvis samtidig et billede på Blooms orgasme. Stranden er det sted, Stephens kreativitet og tissetrang/liderlighed kan få frit afløb, den er det sted, Gerty besøger for at fordrive ventetiden med fantasier om prinsen på den hvide hest, og den er det sted, Bloom tyer til for at undslippe hverdagens bekymringer om bl.a. Mollys utroskab. Som sådan er stranden i *Ulysses* basalt set et godt sted at være, et refugium fra byens realiteter.

Også i en anden modernistisk klassiker fra samme årti, F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* fra 1925, spiller stranden en vigtig rolle. Titelper-sonens store palæ er placeret ud mod en strand, som udgør en stor del af attraktionen for hans mange gæster. På den anden side af sundet ligger Toms og Daisys hus, der også løber ned til stranden, og nærheden til Daisy og det grønne lys for enden af hendes mole er naturligvis den egentlige årsag til, at Gatsby har bosat sig med havudsigt. Overklassegæsterne fra både East og West Egg er klassiske eksempler på Thorstein Veblens "leisure class", og vi ser dem ikke arbejde (i modsætning til romanens middelklassefortæller Nick). I stedet driver de den demonstrativt af på divanen eller bruger kræfterne på sport, dans eller badeture, og selv når de kører ind til det travle Manhattan, er det for at more sig. Stranden i *The Great Gatsby* fungerer først og fremmest som kulisse for forceret morskab, inkarnationen af, hvad Veblen kalder "conspicuous leisure", og selv om de privilegerede badegæster umiddelbart synes at føre en misundelsesværdig tilværelse, går tomheden bag den festklædte facade gravvist op for Nick. Romanens

afsluttende scene foregår på stranden, men det er sigende nok ikke længere den kultiverede strand, den efterhånden ganske desillusionerede Nick ser for sig i et epifanisk øjeblik, men kyststrækningen, som den åbenbarede sig for hollandske søfolk, da de flere hundrede år forinden ankom til et nyt kontinent fuldt af muligheder. Da de europæiske skibe anløb Amerika, var stranden som sted endnu ikke opfundet, og slutningen på *The Great Gatsby* minder os om dens fortid som ukolonialiseret kyst.

Selv om kritikken unægtelig lurer under sandet i *The Great Gatsby*, forbindes stranden i Joyces og Fitzgeralds hovedværker altså stadig med afslapning og ubekymrethed, men strandens karakter af refugium fra hverdagen blev kraftigt udfordret, jo mere overbefolket den blev. Og snart blev refugiet truet af andet og mere end for mange gæster. Kasia Boddy analyserer i sin artikel tre modernistiske romaner, hvor Første Verdenskrig på forskellige måder spolerer idyllen. I Virginia Woolfs *To the Lighthouse* fra 1927 forstyrres en strandtur eksempelvis af et askefarvet skib, der passerer og farver havet rødligt, som om "noget havde kogt og blødt, usynligt, nedenunder" (citeret i Boddy 32),³ og den uskyldige aktivitet, som en tur på stranden udgjorde før 1914, antager nu i krigens skygge et mere dystert skær. Boddy finder tilsvarende scener i Hemingways *The Sun Also Rises* og Fitzgeralds *Tender Is the Night*, men hun stopper sin undersøgelse før Anden Verdenskrig, hvor strandens uskyld for alvor blev besudlet. Hvor Første Verdenskrig hovedsageligt var en skyttegravskrig, der blev udkæmpet på nogle mudrede pløjemarken i Flandern, var Anden Verdenskrig en langt større global konflikt, hvor strande potentielt kunne tjene som anløbssted for massive invasioner, som det bl.a. skete ved Omaha Beach på D-dag. I Normandiet og mange andre steder blev stranden igen forvandlet til kyst og oversået med miner og pigtråd. Den blev i mange tilfælde bogstaveligt talt et ulovligt sted at opholde sig, og anvisninger til de nærmeste toiletter blev afløst af Adgang Forbudt-skilte.

Strandens uskyldstab bliver særligt tydelig i Nevil Shutes dystopiske roman *On the Beach* fra 1957. Romanen foregår i Melbourne, og i dens første

3 Min oversættelse. Bortset fra uddragene fra de danske udgaver af *Inherent Vice*, *The Road* og *Blood Meridian* er alle citaterne i artiklen mine egne oversættelser.

kapitler præsenteres vi for en række romanpersoner, der øjensynligt lever en ganske almindelig tilværelse, hvor arbejdsdage veksler med hyggelige familieudflugter til stranden. Gradvist dæmrer det dog for læseren, at alt står til at skulle forandre sig fundamentalt. Karakterernes stoiske facade dækker over, at de venter på en dødbringende atomsky, der bevæger sig sydpå, efter at Tredje Verdenskrig har udspillet sig på den nordlige halvkugle. Den sydvendte strand i verdens sydligste storby fungerer således som en midlertidig udpost, et sidste ly fra atomkrigens rædsler, men i sidste ende er den geografiske afstand ikke et tilstrækkeligt værn mod det radioaktive nedfald fra nord, og situationens udkomme er givet på forhånd. Forestillingerne om stranden som et frirum fra hverdagens bekymringer sættes i spil i romanens første kapitler, men de kæntrer eftertrykkeligt i løbet af fortællingen, hvor hovedpersonerne ikke tager på stranden for at bade (eller onanere), men for at overleve nogle minutter længere.

En tilsvarende aktivering og efterfølgende afmontering af forestillingen om den idylliske strand finder vi i Alex Garlands roman *The Beach* fra 1996, der udgør et glimrende eksempel på den figur, jeg skal fremlæse i mine to hovedcases. Fortællingens jegfortæller, backpackeren Richard, får under sin traditionelle dannelsesrejse rundt i Asien nys om en legendarisk, hemmelig strand, som er befolket af rejsende, der er trætte af at blive trådt over tærne af andre rejsende, som med *Lonely Planet* i rygsækken rejser Asien tyndt på jagt efter den næste autentiske oplevelse. I sin bog *Postcolonial Tourism* fra 2011 beskriver Anthony Carrigan netop, hvordan længslen efter uberørte destinationer i løbet af kort tid har resulteret i en kommodificering af små østater (xiii), som overrendes af oplevelseshungrende vesterlændinge, men den thailandske strand i Garlands roman er tilsyneladende så vanskelig at komme til, at den selv i masseturismens tidsalder har formået at bevare sit paradisiske præg. Richard skal da også igennem en serie farefulde prøvelser, før han endelig når frem til den forjættede lagune og dens eksklusive samfund af sande rejsende.

Der går dog ikke længe fra Richards ankomst til dette utopiske samfund, før paradiset udfordres. Strandbeboerne farer i totterne på hinanden i smålige magtkampe, der får utopien til at kollapse. Det hele ender i blod og ulykke (forstærket af sultne hajer og lokale hampdyrkere, der viser sig

at holde til på samme hemmelighedsfulde ø), og *The Beach* bliver således en besk kritik af den moderne turismes autenticitetsjagt, som spolerer de ubesmittede områder, den kommer i berøring med. Denne proces blev for øvrigt illustreret tydeligt i filmatiseringen af Garlands roman, hvor filmselskabet 20th Century Fox med bulldozere raserede en naturlig strand på den thailandske ø Ko Phi Phi Le for at gøre den endnu mere paradisisk.

Det er nærliggende at knytte den dystopiske vending i strandskildringerne sammen med den generelle afmatning af den utopiske ide, som f.eks. Fredric Jameson, Russell Jacoby og Mark Fisher har skrevet om. I bogen *The End of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy* argumenterer Jacoby for, at kapitalismen har sejret ad helvede til, og at venstrefløjen har opgivet at forestille sig alternativer til den bestående orden. På tilsvarende vis hævder Mark Fisher i *Capitalist Realism*, at det nu er "umuligt overhovedet at forestille sig et sammenhængende alternativ" til kapitalismen (2). Det er nedslående påstande, og selv om andre venstreorienterede tænkere på samme måde betragter utopien som en udsat størrelse, insisterer de fortsat på at give den kunstigt åndedræt. Det gælder bl.a. Jameson selv i "The Politics of Utopia" og *Archaeologies of the Future*, og det gælder Miguel Abensour, der i bl.a. artiklen "Den vedblivende utopi" og bogen *Utopia from Thomas More to Walter Benjamin* har argumenteret for, at utopisk tænkning er en nødvendig forudsætning for forandring (mere om både Jameson og Abensour i analysen af *The Road*). Et tilsvarende forsvar for utopiens fortsatte relevans finder vi hos Tom Moylan, der i nyere science fiction finder en række såkaldte *kritiske utopier*, der ifølge Moylan "afviser utopier som skabelon men bevarer dem som drøm" (10). Selv om udgangspunktet for dem alle er utopiers truede eksistens, lever vi ifølge de tre sidstnævnte teoretikere altså ikke i en postutopisk tidsalder.

I *The Beach*, og i de to værker af McCarthy og Pynchon, jeg skal sammenligne, finder vi da også stadig de utopiske forestillinger om stranden, der kendetegnede størstedelen af litteraturen i 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet, men forestillingerne får ikke lov at stå uimodsagte. Stranden bruges i værkerne med alle sine endnu kurante konnotationer til at aktivere en længsel efter en bedre verden, men samme længsel undergraves herefter, og utopien forvandler sig til dystopi. Den utopiske tænkning sættes dermed

på én gang i spil og kritiseres, sådan at utopi og dystopi dirrer i et gensidigt spændingsforhold, som peger mod lysere og mørkere tider.

PYNCHON OG DEN POLITISKE STRAND

Thomas Pynchons hovedværk *Gravity's Rainbow* foregår omkring slutningen af Anden Verdenskrig og skildrer, hvordan den teknologiske modernitet, her fortættet i nazisternes V2-program, gradvist spinder kloden ind i et altomsluttende, livsfjendsk net. Flettet ind i fortællingen finder vi en række strandscener, der i de fleste tilfælde fungerer som modbilleder på den formålsrettede teknomodernisme og forbindes med det frie liv. I begyndelsen af romanens anden del er den amerikanske løjtnant Tyrone Slothrop sendt på orlov til den franske Riviera for at holde pause fra sit efterretningsarbejde i krigstidens London. Han og to britiske officerskolleger møder allerede den første morgen tre charmerende franske danserinder, som på en blanding af engelsk og fransk inviterer dem ned på stranden: "come – sur la plage..." (Pynchon, *Gravity's Rainbow* 183). Alene lyden af ordene vækker stærke associationer hos den ene af briterne: "Sur la plage [...] åh, det lyder som et maleri. Noget af en impressionist. En fauvist. Fuldt af lys..." (Pynchon, *Gravity's Rainbow* 183). Da de seks ankommer til stranden med vin og en kurv med friskbagt brød, får vi en udførlig beskrivelse af den scene, der møder dem:

Små bølger ruller ind og brydes som tærteskorper langs en kurve af mørkt ral, og længere borte skummer de blandt de sorte klipper, der stikker op langs kappet. Ude på havet blinker to splinter af sejl og suges af sted i solen og det fjerne, over mod Antibes, fartøjet bevæger sig fra side til side, skrøbelig som en muslingeskal blandt lave dønninger, hvis berøring og støjende syden langs kølen Slothrop kan mærke denne morgen, mindet om Comet- og Hampton-sejlbåde fra før krigen, som han holdt øje med fra stranden ved Cape Cod, blandt landlige lugte, tørret tang, sommergammel madolie, følelsen af sand på solskoldet hud, det skarpe marehalm under bare fødder... Tættere på bredden bevæger en *pédalo* fuld af soldater og piger sig af sted – de dingler, plasker, daser i grøn-og-hvid-stribede liggestole agter. Ved strandbredden løber små børn efter hinanden, mens de skriger og ler på den hæse, hjælpeløse, kildede småbørns måde. Oppe på esplanaden sidder et gammelt par på en bænk under en blå-og-hvid-og-cremefarvet parasol, en morgenvane, et anker for dagen... (Pynchon, *Gravity's Rainbow* 185)

Selv om stranden er fuld af soldater, har krigen tydeligvis bevæget sig et andet sted hen, og små børn og ældre mennesker har genindtaget stranden som rekreativt sted. Den udførlige beskrivelse af den franske strand gentages mere eller mindre i et senere kapitel, hvor en gruppe andre romanpersoner har valgt at tilbringe pinsen 1945, to uger efter krigens ophør i Europa, med en udflugt til en strand i det sydlige England: "Den småstenede strand er pakket med familier: skoløse fædre i jakkesæt og høje hvide skjorteflipper, mødre i bluser og nederdele, der er vækket fra en krigslang kamfersøvn, børn, som løber rundt over det hele i soldragter, bleer, kravledragter, korte bukser, knæstrømper, Eton-hatte. Der er is, slik, colaer, muslinger, østers og rejer med salt og sauce" (Pynchon, *Gravity's Rainbow* 273). Stranden og aktiviteterne på den fungerer i begge tilfælde som en lomme af liv, og dermed som en markant kontrast til den netop overståede krigsumenneskelige brutalitet. Således bliver strandscenerne i *Gravity's Rainbow* en slags inversion af de scener, Kasia Boddy fremlæser i de modernistiske romaner, hvor den forestående krig lurder på stranden og forstyrrer idyllen: I Pynchons roman er det idyllen, der lurder på stranden og forstyrrer krigen.

Gravity's Rainbow blev skrevet i en periode, hvor Pynchon selv boede på stranden, nærmere betegnet Manhattan Beach, en lille modkulturel enklave i Los Angeles, der i 1960'erne og starten af 1970'erne i høj grad var beboet af studerende og surfere.⁴ Efter fordækt at have manifesteret sig i *Gravity's Rainbows* positive strandskildringer, er Manhattan Beach flere gange vendt tilbage i Pynchons forfatterskab i form af stranden Gordita Beach, som er et slet skjult portræt af Pynchons eget hjem under ungdomsoprørets mest turbulente år. Stranden optræder for en kort stund i romanen *Vineland* (1990), men i *Inherent Vice* spiller den en anderledes central rolle, ikke bare som malerisk kulisse for hovedpersonernes gøren og laden, men som et eksplicit tema.

Inherent Vice, hvis danske titel er *Naturlige mangler*, er en syret detektivroman, der kombinerer et indviklet plot med et udfoldet historisk portræt af perioden omkring ungdomsoprørets sidste krampetrækninger.

4 Se bl.a. Andrew Gordon for en beretning om Pynchons potrygende år på Manhattan Beach.

Los Angeles er i romanens nutid, 1970, endnu befolket af idealistiske blomsterbørn i bare fødder, men samtidig er byen i chok over Manson-kultens bestialske mord på den højgravide Sharon Tate og flere af hendes venner. 1970'ernes økonomiske recession og Watergate-skandalen venter lige om hjørnet, men på Gordita Beach insisterer beboerne stadig på at lade, som om det er 1967. På stranden deler man sin tjald, spreder god karma og venter tålmodigt på den næste store bølge, mens man i de mere urbaniserede bydele værner om konventionerne og hytter sit eget kapitalistiske skind. I et større historisk perspektiv fungerer Stillehavsstranden desuden som en sidste lomme af frihed i den vestgående kolonialisering af Amerika. Som Fredrick Jackson Turner skrev i sit essay "The Significance of the Frontier in American History," oprindeligt præsenteret ved Verdenudstillingen i Chicago i 1893, er den amerikanske historie på mange måder styret af ideen om Manifest Destiny, en gudgiven ret til at sprede civilisationen vestpå hen over kontinentet. Turner ser denne fremadskridende grænse mellem teknologisk civilisation og ubundet natur som definerende for USA, men i romanens nutid er grænsen naturligvis nået hele vejen til Stillehavet – eller rettere: næsten hele vejen: Klyngende sig til kanten af kontinentet som en pastoral udpost ligger Gordita Beach som et sidste minde om det uendelige mulighedsrum, det amerikanske kontinent engang blev betragtet som.

I *Inherent Vice* præsenteres stranden altså umiddelbart som en inkarnation af sen-60'ernes drøm om en bedre, friere verden, og dermed bærer af den samme positive værdiladning som strandscenerne i *Gravity's Rainbow*. Eric Sandberg fremlæser i sin artikel "Thomas Pynchon and Paul Thomas Anderson's *Inherent Vice(s)* and the Affective Politics of Nostalgia" også en klar nostalgisk dimension i romanens portræt af Gordita Beach, en længsel efter "den store kollektive drøm" (Pynchon, *Naturlige mangler* 186), som prægede især den amerikanske vestkyst fra midten af 1960'erne og frem til romanens nutid. En tilsvarende nostalgi efter et "tabt paradys" (Sandberg 9) synes at være på færde på førsteudgavens forsideillustration: En Cadillac med farvestrålende surfbrædder på taget er parkeret foran en lille strandbutik med navnet Endless Summer Surf Shop, og i baggrunden af billedet skyller havets bølger ind på stranden, alt imens solen tilsyneladende er ved at stå op i horisonten med løfter om en ny dag med endeløse

surfture. Den i udgangspunktet løfterige illustration rummer dog spor af en mere dystre fortælling. Cadillac'en er rettelig en ombygget ligvogn, og tænker man nærmere over det, må solopgangen ved den vestvendte Stillehavsstrand i virkeligheden være en solnedgang, som antyder, at solen er i færd med at gå ned over den endeløse sommer.⁵ Stranden er unægtelig i centrum på forsiden, men billedet signalerer ikke klassisk, ubekymret strandlitteratur, men rummer i bedste fald en bittersød melankoli, der giver mindelser om coveret til Neil Youngs album *On the Beach* (1974), hvor en gul Cadillac er begravet på Santa Monica Beach.

Den nostalgiske forestilling om ungdomsoprørets endeløse sommer udfordres yderligere af romanens motto, det situationistiske slogan "Under brostenene, stranden!" (en oversættelse af det oprindelige franske kampråb "Sous les pavés, la plage!): et dobbeltsidet udsagn, der viser, at håbet om frihed og en bedre verden, her inkarneret i stranden, er i live, men at det samtidig er begravet under kolde brosten. Ud over solvarmt sand og solbrændte surfere finder vi på Gordita Beach da også en allestedsnærværende repræsentant for ordensmagten og kapitalismen, politikommissæren Bigfoot Bjornsen. På vanlig pynchonsk manér gøres det endog meget klart for læseren, at Bigfoot inkarnerer Systemet: På arbejdet er hans foretrukne metode til at åbne mistænktens døre ganske enkelt at sparke dem ind – heraf tilnavnet Bigfoot – og i sin fritid bijobber han som skuespiller i reklamefilm og samler på pigtråd.

Selv om Bigfoot i løbet af romanen faktisk viser sig at have en ganske menneskelig side, fungerer han løbende som en slags påmindelse om, at *The Summer of Love* ikke kan fortsætte i det uendelige. Strandens utopiske frirum er udfordret og måske i virkeligheden lidt af en illusion til at begynde med, hvilket kommer til udtryk i romanen på flere måder. Charles Manson og hans disciple rumsterer i periferien af fortællingen som et uhyggeligt

5 Billedet er skabt af kunstneren Darshan Zenith på øen Maui og bærer titlen "Eternal Summer: A 'Retired' Cadillac Hearse Greets Daybreak at a Beach Surf Shop". Titlen, som sigende nok ikke er angivet nogetsteds på bogens omslag, fortæller os altså utvetydigt, at vi har at gøre med en solopgang, men i romanens omplantning af motivet fra Hawaii til Californien bliver solopgangen til en solnedgang.

vrangbillede på hippietidens alternative tanker, som endvidere udfordres af Doc Sportellos genkommende refleksioner over, at det ubekymrede liv på stranden måske er en facade. Doc sammenligner således stemningen i spillebyen Las Vegas med "stranden hvor man levede i et klima af uantastet hippieideologi og gav det udseende af, at man stolede på alle mennesker, samtidig med at man hele tiden forventede at blive røvdendt" (Pynchon, *Naturlige mangler* 237). Endnu mere nedslående er Docs erkendelse af, at man i udkanten af de fleste forsamlinger af "sorgløse unge mennesker og glade potrygere" efterhånden finder usmilende ældre regeringsagenter, hvis job er at lægge en dæmper på udskejelserne:

Hvis alting i denne drøm om en prærevolutionær verden i virkeligheden var dømt til at lide skibbrud, og den troløse, pengestyrede verden atter skulle hævde sin kontrol over alle de eksistenser den følte sig berettiget til at berøre, kærtegne og mishandle ville det være netop den slags pligttopfyldende, tavse agenter der gjorde det beskidte arbejde og fik det til at ske.

Havde disse mørke bander i virkeligheden været til stede overalt hvor folk samlede sig – til koncerterne, fredsmarcherne, hver eneste love-in og be-in og freak-in både her og nordpå og i øststaterne – og hele tiden haft travlt med at tilbageerobre musikken, modstanden mod magthaverne, gøre det seksuelle begær dagligdags i stedet for episk, alt hvad de kunne lægge deres klamme hænder på, for at give det tilbage til grådighedens og frygtens ældgamle magter? (140)

Hen imod slutningen af romanen finder vi yderligere en passage, der i kondenseret form udtrykker Pynchons sammensatte portræt af den på én gang frisættende og belejrede strand. Doc og vennen Sauncho er sejlet ud på havet på jagt efter den gådefulde skonnert *The Golden Fang*, og for en stund vender Doc blikket indad mod kysten og ser på Gordita Beach fra afstand:

I Saunchos gamle kikkert iagttog han en motorcykelstrømer fra California Highway Patrol der forfulgte en langhåret knægt inde på stranden ind og ud mellem folk der prøvede at få lidt middagssol. Strømeren var i fuld mundering – støvler, hjelm, uniform – og bevæbnet med forskellige slags våben – og den unge fyr var barfodet og let påklædt og i sit rette element. Han løb som en gazelle, mens strømeren kom luntende bagefter og asede sig igennem sandet.

Det faldt Doc ind at det var en tidsmaskine, og at han så Bigfoot Bjornsen ved hans karrieres begyndelse som ung strømer i Gordita Beach. Bigfoot havde aldrig kunnet fordrage at være her og kunne ikke komme væk hurtigt nok. "Det her sted

har været forbandet helt fra begyndelsen,” sagde han til enhver der gad høre på det. ”For længe siden boede her indianere som havde en stofkult, de røg *toloache*, det vil sige pigæbler, for at få hallucinationer så de kunne bilde sig ind de besøgte andre virkeligheder – nu jeg tænker over det minder det lidt om hippiehovederne nu om dage. Deres gravpladser var hellige portaler ind til ånderverdenen og måtte ikke misbruges. Og Gordita Beach er anlagt lige oven på en af dem.” (Pynchon, *Naturlige mangler* 373)

Citatet rummer både utopiske aspekter, ikke mindst i skildringen af den langhårede hippie, der i sit naturlige element ubesværet svæver hen over sandet, og mere dystopiske elementer, herunder den motoriserede betjent, der som et fremmedlegeme forstyrrer idyllen og gør det tydeligt, at man ikke længere kan nyde bølgerne og ryge sine joints i fred. Idyllen kompliseres yderligere i Bigfoots påpegning af, at Gordita Beach er bygget oven på en indiansk gravplads, og at den utopiske drøm om et frit liv hinsides den teknologiske kapitalisme bogstaveligt talt hviler på en undertrykkelse af det, der gik forud. Stranden portrætteres stadig i *Inherent Vice* som en sidste udpost hinsides The Frontier, men portrættet tempereres med en erkendelse af, hvad der skulle udgrænses for, at drømmen om indtagelsen af det vilde kontinent kunne realiseres, nemlig de folkeslag, der boede der i forvejen.

Så hvis man løfter de kapitalistiske brosten, finder man måske en utopisk strand, men hvis man graver sig videre ned gennem sandet, sådan som Pynchon gør i *Inherent Vice*, støder man på den voldelige undertrykkelse, som den amerikanske frihedsdrøm er bygget oven på. Romanens konklusion er altså, at stranden og den utopiske drøm om evig sommer, den repræsenterer, hviler på en blodig fortid, samtidig med at den i nutiden er i alvorlig fare for at blive brolagt af den kapitalistiske orden, som Russell Jacoby og Fredric Jameson betragter som utopiens værste fjender. Hvis det utopiske er til stede i *Inherent Vice*, er det i lighed med Tom Moylans kritiske utopier ikke som skabelon, men som en vagere drøm. I konklusionen på sin bog *Thomas Pynchon and American Counterculture* insisterer Joanna Freer med brugen af tilsvarende vendinger på, at Pynchons portræt af 1960'ernes modkultur viser os, at ”den utopiske drøm blev opnået, omend i isolerede øjeblikke, og den legemliggør derfor håbet om fremtidige gentagelser”

(158).⁶ At drømmen og håbet er til stede på Gordita Beach forekommer klart, men de er i bedste fald udsatte og konstant i fare for at blive slukket. Eller, med romanens egne ord: "alt imens lå Doc uskæv, fanget i en nedtur, han ikke kunne slippe ud af, og som handlede om at de psykedeliske tressere, denne lille parentes af lys, måske trods alt snart ville være forbi og gået tabt, suget tilbage i mørket ... og om hvordan en vis hånd måske ville blive rakt ud af mørket og tage tiden til sig lige så nemt som man kan tage en joint fra et pothoved og tvære den ud permanent" (Pynchon, *Naturlige mangler* 268).

MCCARTHY OG DEN UDSIGTSLØSE STRAND

Et endnu mørkere scenarie finder vi i Cormac McCarthys *The Road*, hvis danske titel er *Vejen*. I Nevil Shutes *On the Beach* ventede hovedpersonerne stadig på den uafvendelige katastrofe; i *The Road* er den allerede indtruffet. Verden er brændt til aske efter en uspecificeret apokalyptisk begivenhed, og romanens hovedpersoner, en ca. 40-årig far og hans omtrent 8-årige søn, bevæger sig igennem det ruinøse landskab i forsøget på at overleve mod alle odds. Det står ikke helt klart, hvad der er værd at overleve for, og det manglende led i den lille familie, drengens mor, har da også for længst taget livet af sig selv, sådan at drengen og faren nu er "hinandens hele verden" (9). Solen er blot et svagt rygte, der kredser om den formørkede jordklode "som en sørgende mor der går rundt og rundt med en lampe" (33).

Hovedpersonernes færd gennem den sønderbrudte verden er i høj grad dikteret af jagten på de få tiloversblevne ressourcer, men den er samtidig ikke uden overordnet retning. Selv om hele kontinentet er en gold askehob, har de omhyggeligt plottet en rute og et klart mål for deres rejse ind på et landkort: De bevæger sig sydpå, mod varmen, mod kysten, mod stranden. Nogle af romanens tidlige anmeldere og kritikere, f.eks. Jerome Weeks i *The Dallas Morning News*, har fejlagtigt antaget, at hovedpersonerne

6 På tilsvarende vis argumenterer Samuel Thomas i *Pynchon and the Political* for, at Pynchons "utopiske impulser fastholder og genopbygger muligheden for en legitim praksis, for fællesskab, for tillid, for etiske relationer, for et stimuleret intimt og offentligt liv" (154).

bevæger sig mod Californiens kyst, måske ud fra forestillingen om, at Stillehavskysten, som vi så i analysen af *Inherent Vice*, i den amerikanske kultur traditionelt har været portrætteret som kontinentets sidste stykke land, civilisationens slutmål. Men som bl.a. Wes Morgan og John Cant med afsæt i en række tekstlige detaljer har påvist, bevæger faren og sønnen sig sydøst på gennem Cormac McCarthys eget barndomslandskab i Tennessee, og de aflægger sågar hans barndomshjem et visit. Det er altså ikke Stillehavet men Atlanterhavet, de bevæger sig mod, men under alle omstændigheder fungerer stranden som en overordnet motivation for deres lange vandring, en slags fatamorgana fra fortiden. Da de efter mange strabadser endelig når frem til havet, mødes de dog ikke af den ventede forløsning:

Et sted derude lå den grå strand med de langsomme bølger der dumpe og blygrå bevægede sig ind og ud og med den fjerne lyd af brænding. Som et øde hav på en anden planet der slog imod en ukendt verdens kyster. Ude på tidevandsbankerne lå der en grundstødt tanker, halvt på siden. På den anden side af den lå verdenshavet, stort og koldt og tungt skvulpende som en tank med spildevand der bevægede sig langsomt frem og tilbage, fulgt af en grå streg af aske ude langs horisonten. Han så på drengen. Han kunne se hans skuffelse. Jeg er ked af at det ikke er blåt, sagde han. Det er okay, sagde drengen. (McCarthy, *Vejen* 197)

Havet er gråt og dødt som resten af verden, og drengen bliver forståeligt nok skuffet, da stranden ikke harmonerer med de idylliske billeder, faren har fremmanet for ham. Alligevel føler drengen, at et besøg på stranden også bør inkludere en badetur, og han affører sig tøjet og kaster sig ud i de isnende bølger. Han bryder dog sigende nok ud i gråd, da han kommer op igen, sikkert i en håbløs erkendelse af, at badeture er et meningsløst ritual fra en svunden verden, og at tiden for den bekymringsløse afslapning, stranden traditionelt har stået for, endegyldigt er forbi.

Kort efter drengens kuldslæde svømmetur runder hovedpersonerne en pynt og får øje på et forlist sejlskip i brændingen. Båden er drevet med havstrømmene fra den gamle verden, både bogstaveligt (skibet stammer fra Tenerife, det sidste sted, Columbus lagde til land, før han krydsede Atlanterhavet), og i overført betydning (verden før katastrofen). Skibbruddet er paradoksalt nok lig med håb for faren og sønnen, da det i lighed med et beskyttelsesrum, de finder tidligere i romanen, udgør et af de mad- og

tøjdepoter, som kan forlænge deres liv lidt. Faren svømmer derfor ud til skibet, ikke for sin fornøjelses skyld men for at fouragere. Her finder han ud over lovende konserverdåser og andre livsnødvendigheder også en anløben messingsekstant: "Han førte sekstanten op til det ene øje og drejede på hjulet. Det var det første han havde set i meget lang tid som rigtig havde fascineret ham. Han blev stående med den i hånden og bagefter lagde han den ned i inderkassen der var beklædt indvendig med blå filt og lukkede låget og gjorde hængslerne fast igen og stillede kassen tilbage i skabet og lukkede skabsdøren" (208). Ligesom bekymringsløse strandture stammer sekstanten fra en anden verden. Den har ikke længere nogen praktisk anvendelse, der er ingen steder at sejle hen, og fundet af skibet understreger med besk ironi, at stranden er endestationen for deres færd. Hvor faren ikke længere finder nytte i den smukke sekstant, tager han til gengæld en signalpistol med sig ind på stranden. Den kan ganske vist ikke længere bruges til at kommunikere med, for i det kannibalinficerede landskab er der ingen frelse at hente; til gengæld kan den tjene som et forsvarsvåben mod netop de andre overlevende. Det lykkes dog den nysgerrige dreng at overtale faren til at fyre et enkelt nødblus af – et mørkt vrangbillede af det spruttende fyrværkeri i *Ulysses*, og en understregning af det omgivende mørke. Det spinkle håb modsiges endvidere af en stærk passage i romanen, der optræder umiddelbart efter deres opdagelse af skibet:

De gik videre ud af strandens halvmåneformede bue og sørgede for at holde sig inde på det mere faste sand oven for tidevandslinjen. De standsede og vinden fik deres tøj til at slå blidt om deres kroppe. Flager af glas, dækket af en skorpe af gråt. Knogler af havfugle. Langs tidevandslinjen lå der sammenfiltrede mætter af tang og millionvis af fiskeben hen ad stranden lige så langt øjet rakte, som en isoklinalfold af død. En stor salt gravhvælving. Meningsløs. Meningsløs. (203)

Stranden beskrives med sine millionvis af fiskeskeletter som én stor saltgrav, og det er da også i den grav, den blodhostende far kort efter når til endestationen af sit liv.

I sin bog *Archaeologies of the Future* insisterer Fredric Jameson på den fortsatte relevans af utopisk tænkning, især i science fiction-genren men også mere generelt. Utopien er ganske vist en truet tankefigur i senkapita-

lismen, hævder han, men evnen til at forestille sig alternativer er stadig en nødvendig forudsætning for at rokke ved status quo. Et tilsvarende forsvar for værdien af utopier finder man i Miguel Abensours artikel "Den vedblivende utopi", hvis titel tydeligt signalerer Abensours tanker om utopiens levedygtighed. På de sidste sider i artiklen reflekterer han dog over, om det 20. århundredes store katastrofer, herunder Holocaust, ikke har taget livet af utopierne, men med rygstød i bl.a. Levinas og Adorno konkluderer han håbefuldt, at det modsatte synes at være sket. Katastroferne har tværtimod vist utopiens nødvendighed og demonstreret, at de er en slags forudsætning for drømmen om et frigjort samfund: "Katastrofen har ikke lammet ideen om utopien og dens vedbliven, men paradoksalt nok givet den et nyt liv" argumenterer Abensour, samtidig med at han understreger, at de nye utopier bærer bevidstheden om fortidens katastrofer i sig:

I dette ligger anerkendelsen af, at det frigjorte samfund, hvis der findes et frigjort samfund – og det må findes – nødvendigvis vil være mærket af forgangne generationers lidelser, deres knuste, udslettede liv. Heraf følger – måske – adgangen til en vedblivende utopi under ikke-herredømmets tegn.

Den utopiske opgørelse, som opstår af katastrofen, kan meget vel være den kraftigst mulige tilskyndelse til, at vi søger efter en anderledes livsform, der vil gøre det muligt at befri menneskene fra frygten og herredømmet – uden dermed at engagere dem i en dødbringende søgen efter et nyt herredømme. En vedblivende utopi, der i én og samme bevægelse fastholder sin væren og nedlægger suveræniteten, gør en ende på selve ideen om suveræniteten. (140)

Jeg vil imidlertid hævde, at katastrofen er af så gennemgribende karakter i *The Road*, dens overherredømme så altomsluttende, at det er stort set umuligt at få øje på et alternativ, hvis det da ikke er de spinkle rester af liv og godhed, der varer ved i ruinerne, og som også kommer til udtryk, da drengen efter farens død på mirakuløs vis samles op af en venlig familie snarere end at blive fortæret af en blodkult.

Det står samtidig klart, at det håb, der rejses i slutningen af McCarthys roman, er usædvanligt skrøbeligt. Desuden er det vigtigt at understrege, at håbet ikke er om et frigjort samfund, for selve ideen om et samfund er gjort til skamme i løbet af romanen. I stedet er det et håb om drengens overlevelse hinsides farens død. Pizzino læser ganske vist netop romanens slutning

som utopisk. Han argumenterer for, at drengens indlemmelse i et mikro-samfund, der tager sig af andre end deres egne og dermed påtager sig et ansvar for menneskehedens overlevelse gør hele *The Road* "afgjort utopisk" (369). Denne ansvarsfølelse kan imidlertid ikke ændre på det planetære forhold, at katastrofen er irreversibel og absolut. Selv om den sammenbragte familie tager det på sig at holde drengen i live, er ressourcerne næsten brugt op, uden håb om fornyelse. McCarthys roman inkarnerer dermed den "dramatiske tilbagegang i optimisme", Brian Stableford observerer i de seneste årtiers klimabevidste litteratur (136), og ultimativt modsiges den semilykkelige, og ifølge Pizzino altså klart utopiske, slutning da også igen. Romanens sidste sætninger lyder:

Engang var der fjeldørreder i bjergbækkene. Man kunne se dem stå i det ravgule lys hvor deres finners hvide kanter bevægede sig let i strømmen. De lugtede af mos i ens hånd. Skinnende blanke og muskuløse og torsoformede. På ryggen havde de forsirede mønstre som var kort over verden i dens vorden. Kort og labyrinter. Over en ting der ikke kunne gøres om. Ikke bare kunne repareres. I de dybe bjergsøer hvor de levede fandtes der ting som var meget ældre end mennesket og de genlød af en summen af gådefuldhed. (McCarthy, *Vejen* 259-60)⁷

På den ene side præsenterer slutningen os for en pastoral vision om den ubesmittede natur og "verden i dens vorden", men på den anden side ledsages dette håbefulde, fremadskuende blik af den knugende konstatering af, at denne verden ikke længere kan repareres. Det utopiske niveau i *The Road* er til stede og fungerer som motivation og selvopretholdelsesdrift for hovedpersonerne, men samtidig er det nært knyttet til fortiden, til minder om en perfekt dag i farens barndom (15-16) eller drømmen om strande og blåt hav.

Ligesom hos Pynchon udgør *The Road's* i sidste ende dystopiske strandportræt en kontrast til forfatterens tidligere hovedværk, *Blood Meridian*, der på dansk hedder *Blodets meridian*. Denne gotiske western fra 1985 er på mange måder endnu mere dystert end *The Road*, hvor hovedpersonernes kærlighed til hinanden trods alt udgør et identifikationspunkt midt i asken. I *Blood Meridian* er det nådesløse ørkenlandskab befolket af endnu mere

7 "Torsoformede" er Jan Hansens fejlagtige oversættelse af originalens "torsional", der snarere burde oversættes med "torsionelle".

nådesløse karakterer, og det tætteste, vi har på et identifikationspunkt, skalpejægeren the Kid, bliver slået ihjel på romanens sidste sider, straffet for sin glimtvis medmenneskelighed. I al denne misantropiske elendighed er der dog stadig løfter om udfrielse, bl.a. i de nærmest alkymistiske beskrivelser af stranden og havet, der optræder, når de støvede menneskejægere en sjælden gang forvilder sig ud til kysten. Det gælder eksempelvis en lyrisk passage, som følger kort efter the Kids flugt fra de morderiske indianere og den diabolske karakter the Judge, som har jagtet ham gennem ørkenen. Udmarvet og såret ankommer the Kid til San Diego og i stedet for straks at opsøge en doktor, bevæger han sig helt ned til stranden:

Han satte sig på hug i sandet og betragtede solen på den udhamrede havoverflade. Langt ude øer af skyer der gled hen over et laksefarvet andethav. Havfugle i silhuet. Nede langs stranden drønedede en dump brænding. Der stod en hest dér og stirrede ud over det stadig mørkere vand og et ungt føl sprang rundt og løb væk og kom tilbage.

Han blev siddende og så på mens solen sydende forsvandt i bølgerne. Hesten stod mørk mod himlen. Brændingen rungede i mørket og havets sorte hud løftede sig opad i lyset fra kludetæppet af stjerner og de lange, blege brådsøer vædede ud af natten og blev brudt mod stranden.

Han rejste sig og vendte sig om mod lysene fra byen. Tidevandssøerne skinnede som smeltedigler mellem de mørke klipper hvor de fosforescerende havkrabber søgte tilbage mod vandet. Da han gik op gennem marehalmen, så han sig tilbage. Hesten havde ikke flyttet sig. En skibslanterne blinkede ude på bølgerne. Føllet stod tæt op ad hoppen med sænket hoved og hoppen stirrede ud hinsides menneskenes viden, dérude hvor stjernerne drukner og hvaler færger deres kæmpesjæle gennem det sorte og sømløse hav. (McCarthy, *Blodets meridian* 367-368)

Med sit liv og sine skibe fungerer stranden og havet som positive modbilleder til den livsfjendske ørken, the Kid netop er flygtet igennem. Romanpersonerne i *Blood Meridian* stopper sjældent op og dvæler ved de landskaber, de bevæger sig igennem, men den forræde yngling formår at se skønheden på den amerikanske vestkyst, og selv om han relativt hurtigt vender tilbage til byen, kan han ikke lade være med at kaste et sidste blik over skulderen.

I Cormac McCarthys hovedværk præsenteres vi altså, som i *Gravity's Rainbow*, for et billede af stranden som et refugium fra al den omgivende død og ødelæggelse. Dette utopiske løfte aktiveres også i *Inherent Vice* og *The Road*, hvor strandene fylder mere, enten som altdominerende kulisser eller som forjættende endemål for rejsen gennem asken. Begge romaner

viser tydeligt, at det ikke er umuligt at forestille sig utopiske alternativer til den bestående orden, som Jacoby og Fisher ellers hævder, men samtidig skal det naturligvis understreges, at de utopiske løfter ikke indfries i nogen af romanerne. Under asken eller brostenene ligger stranden naturligvis, men strandsandet gemmer samtidig på en indiansk gravplads eller fiskeskeletter i millionvis. Utopiske og dystopiske impulser står side om side og er afhængige af hinanden i komplekse kunstneriske dynamikker, der viser, at utopiernes tid ikke er ovre, men at de omvendt ikke helt har det revolutionære potentiale, Jameson, Moylan og Abensour forestiller sig.

På den ene side er stranden naturligvis en konkret fysisk lokation, men på den anden side er den som en relativt ny opfindelse præget af et væld af konnotationer, uskrevne regler og magtforhold, der medfører, at vi indimellem ikke kan se stranden for bare sand. Pynchon og McCarthy trækker begge i deres romaner på et vidt spektrum af disse konnotationer. De udnytter drevent strandens retoriske potentiale til at aktivere positive forestillinger hos læseren og antyde, at strandene i *Inherent Vice* og *The Road* er utopiske frirum fra de dystre realiteter, og samtidig dissekerer de nådesløst det håb, de selv har vakt til live. Ud over is og en dukkert i bølgerne kan strandture i moderne litteratur også byde på endeløse mængder af fiskeskeletter, brutale betjente og dødbringende atomskyer, og hvor kan man så tage hen, når man ikke engang længere har en tur på stranden at se frem til?

TORE RYE ANDERSEN, lektor ved Litteraturhistorie, Aarhus Universitet. Har bl.a. udgivet bøgerne *Den nye amerikanske roman* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2011) og *Serier* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2019), samt en lang række artikler i internationale tidsskrifter som *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, *English Studies*, *The Journal of American Culture*, *Convergence* og *Narrative*.

SOUS LA PLAGÉ, LES PAVÉS

The Beach between Utopia and Dystopia in Contemporary American Literature

Throughout literary history the beach has often functioned as a utopian counterimage to the purposeful rationality which has shaped our society since the Enlightenment. However, during the 20th Century cracks and

fissures have appeared in literature's utopian ideas of and depictions of the beach. This tendency is closely aligned with the general waning of the utopian ideas that critics like Russel Jacoby find in late capitalism. At the same time, other critics, including Fredric Jameson and Miguel Abensour, insist on the continued relevance of utopia. Through a critical dialogue with some of these critics, the article analyzes two American 21st Century novels whose depictions of the beach combine utopian and dystopian impulses in complex ways: Cormac McCarthy's *The Road* (2006) and Thomas Pynchon's *Inherent Vice* (2009). Both novels contain the same unusual movement: In the beginning of the stories, both authors depict the beach in a positive fashion that draws on traditional notions of the beach as a utopian refuge. During the stories, however, the utopian ideas are gradually dismantled, and rather than serving as a desirable endgoal, in both novels the fragile refuge of the beach ends up functioning as a dystopian reminder of what has been lost. The article analyzes the complex tensions that characterize this figure of the beach as promised utopia but actual dystopia.

KEYWORDS

DA: Litteratur og stranden; utopi; dystopi; Thomas Pynchon; Cormac McCarthy
EN: Literature and the beach; utopia; dystopia; Thomas Pynchon; Cormac McCarthy

LITTERATUR

- Abensour, Miguel. *Utopia from Thomas More to Walter Benjamin*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Abensour, Miguel. "Den vedblivende utopi". *K&K* 113 (2012): 123-142.
- Berressem, Hanjo. "Life on the Beach: The Natural Elements in Thomas Pynchon's California Trilogy". *Pynchon's California*. Red. John Miller og Scott McClintock. Iowa: University of Iowa Press, 2014: 35-64.
- Boddy, Kasia. "The Modern Beach". *Critical Quarterly* 49.4 (2007): 21-39.
- Cant, John. *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*. London: Routledge, 2008.
- Carrigan, Anthony. *Postcolonial Tourism: Literature, Culture, and Environment*. London: Routledge, 2011.
- Corbin, Alain. *The Lure of the Sea: The Discovery of the Seaside in the Western World 1750-1840*. Berkeley: University of California Press, 1994.

- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Ropley: John Hunt, 2009.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York: Scribner, 2004.
- Freer, Joanna. *Thomas Pynchon and American Counterculture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Garland, Alex. *The Beach*. London: Viking, 1996.
- Gillis, John R. *The Human Shore: Seacoasts in History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- Gordon, Andrew. "Smoking Dope with Thomas Pynchon: A Sixties Memoir". *The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon's Novel*. Red. Geoffrey Green, Donald J. Greiner og Larry McCaffery. Normal Illinois: Dalkey Archive Press, 1994.
- Holloway, J. Christopher og Neil Taylor. *The Business of Tourism*. Harlow: Pearson, 2006.
- Jacoby, Russell. *The End of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy*. New York: Basic Books, 1999.
- Jameson, Frederic. "The Politics of Utopia". *New Left Review* 25 (2004): 35-54.
- Jameson, Frederic. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005.
- Joyce, James. *Ulysses*. London: The Bodley Head, 1960.
- McCarthy, Cormac. *Blodets meridian*. København: Gyldendal, 2013.
- McCarthy, Cormac. *Vejen*. København: Gyldendal, 2008.
- Morgan, Wes. "The Route and Roots of *The Road*". Tilgængelig online på <http://web.utk.edu/~wmorgan/TR/route.htm>.
- Moylan, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. London: Methuen, 1986.
- Pizzino, Christopher. "Utopia at Last: Cormac McCarthy's *The Road* as Science Fiction". *Extrapolation* 51.3 (2010): 358-375.
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Viking, 1973.
- Pynchon, Thomas. *Naturlige mangler*. København: Tiderne Skifter, 2010.
- Sandberg, Eric. "Thomas Pynchon and Paul Thomas Anderson's *Inherent Vice(s)* and the Affective Politics of Nostalgia". *Adaptation* (2020, forthcoming).
- Shute, Nevil. *On the Beach*. London: Heinemann, 1957.
- Stableford, Brian. "Science Fiction and Ecology". *A Companion to Science Fiction*. Red. David Seed. Oxford: Blackwell, 2005: 127-141.
- Søfting, Inger-Anne. "Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy's *The Road*". *English Studies* 94.6 (2013): 704-713.
- Thomas, Samuel. *Pynchon and the Political*. London: Routledge, 2007.
- Turner, Frederick Jackson: *The Significance of the Frontier in American History*. Tilgængelig online på <http://www.gutenberg.org/ebooks/22994>.
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Walton, John K. *The English Seaside Resort: A Social History 1750-1914*. Leicester: Leicester University Press, 1983.