

Bogstaveligt talt: fra levet liv til tung vision

10'erne læst gennem Karl Ove Knausgård, Asta Olivia Nordenhof og Jonas Eika

I 2014 hævdede Elisabeth Friis og Mikkel Krause Frantzen i et interview i *Information*, at en ny generation af unge forfattere, der havde markeret sig siden indgangen til 10'erne, var kendetegnet ved at have “et uironisk forhold til tingene” (Bendsen, 4).¹ I forlængelse heraf fandt Tue Andersen Nexø i *Vidnesbyrd fra velfærdsstaten* (2016), at “en ung, helt ny generation af forfattere” bragte et frisk pust ind i dansk litteratur gennem en uforbeholden insisteren på at holde fast i noget.² Med Asta Olivia Nordenhofs *det nemme og det ensomme* (2013) som eksempel pegede han blandt andet på et jeg, der “står ved sig selv og sine udsagn uden kvababelser” (Nexø 2016, 169). Året efter, i 2017, introducerede Stefan Kjerkegaard – også med *det nemme og det ensomme* som en helt central tekst – betegnelsen en “ny oprigtighed” (Kjerkegaard, 135)³ om den nyeste selvbiografiske og fiktionsskyende del af dansk samtidslitteratur. Denne artikel vil – på den anden side af 10'erne – tage tråden op fra disse midt-10'er-indlæg og anskue årtiets strømninger, udvikling og mest ophidsede debatter i lyset af denne uironiske indstilling.

Mens ironi er et yderst velundersøgt fænomen, har litteraturvidenskaben beskæftiget sig mindre med fraværet af ironi. Jeg hævder ikke, at den udtalte modvilje mod ironi betegner den tydeligste eller mest afgørende forskydning i 10'ernes litteratur. Klare, tematiske tendenser, som fx det store boom i sygdomslitteratur og lidt senere i perioden også forældreskabslitteratur – og i det hele taget årtiets store optagethed af krop og materie – falder umiddelbart mere i øjnene. Men i sammenligning med fx forældreskabslitteraturen og sygdomslitteraturen har uviljen mod det ironiske fået væsentligt mindre opmærksomhed.

Min pointe er, at det er vigtigt at få denne udsigelsesmæssige kvalitet ved 10'ernes litteratur ordentligt belyst, ikke mindst fordi den også kan uddybe forståelsen af andre litterære tendenser, som fx den motiviske orientering mod det kropslige og det materielle samt den politisk engagerede litteraturs særlige form for henvendthed, der også kan relateres til et opgør med det ironiske udsagn.

Jeg undersøger den litterære bevægelse væk fra ironien med udgangspunkt i tre værker, der har haft stor betydning for dansk litteratur i 10'erne og har fået meget

omtale i den litterære offentlighed. Det er Karl Ove Knausgårds kæmpeværk *Min kamp* (no. 2009-2011, da. 2010-2012), der indledte årtiet og var på alles læber i en årrække, Asta Olivia Nordenhofs digtsamling *det nemme og det ensomme* (2013), der lynhurtigt fik status som nyklassiker og Jonas Eikas novellesamling *Efter solen* (2018), hvis tildeling af Nordisk Råds Litteraturpris fik stor opmærksomhed. Disse tre forfatterskaber indrammer årtiet og vidner også om en bevægelse fra Knausgårds transskription af privatlivets trummerum ved indgangen af årtiet til Eikas opdigtede, farverige univers ved dets udgang. Trods deres forskelligheder mødes disse tre markante forfatterskaber i en fælles søgen væk fra det ironiske udtryk; en søgen, der udmønter sig på tværs af både fiktionsdrevne og fiktionsskyende værker og værker både med og uden direkte politisk engagement.

Ironien og dens modstykke

Den ultrakorte definition af ironi er at signalere det modsatte af, hvad man mener. Fraværet af ironi må da betyde, at man siger, hvad man mener. Det indebærer så også, at man tror på, at det overhovedet er muligt at skabe overensstemmelse mellem mund og mening. Ironikeren forholder sig mere skeptisk over for, hvad man kan give udtryk for, og hvad man overhovedet kan vide eller mene med sikkerhed.

En længere og mere kringlet udlægning af ironien findes i Kierkegaards afhandling *Om Begrebet Ironi med stadigt hensyn til Sokrates* (1841). Det ironiske hos Sokrates illustreres af Kierkegaard bl.a. i en sammenligning af Sokrates' sprog med et billede af Napoleons grav. Billedet er lavet sådan, at Napoleons skikkelse kommer til syne i billedet på negativ vis, ud af intet. "Saaledes ogsaa med Sokrates' Repliker", hævder Kierkegaard:

“ Man hører hans Taler, [...] hans Ord betyde det, de lyde paa, [...] der er ikke en eneste Stavelse, der giver et Vink om en anden Fortolkning, ligesom der ikke er en eneste Streg, der antyder Napoleon, og dog, dette tomme Rum, dette Intet er det, der gemmer det Vigtigste. (Kierkegaard, 81)

Kierkegaard forbinder altså ironien med en uudslettelig tavshed i sproget; en tavshed som meddeler sig for den, der forstår at lytte – og udpeger derved ironien som et formelt træk ved sproget selv; en konstant mulighed for at høre en mangfoldighed i udtrykket; umuligheden af kun at sige ét.⁴

I tråd med denne udlægning af ironien som et nærmest uregistrerbart ekko bemærker Beda Allemann: "den ironiske talemåde er essentielt signalfjendtlig" (s. 24).⁵ Hvis ironien begynder at skilte med sig selv, ophæver den sig selv. Den er derfor stærkest, når den er svagest. Den er, med andre ord, antydningens kunst. En sådan forståelse af ironien udvider dens virkefelt til mere end udsagn, der åbenlyst siger det direkte modsatte af, hvad der menes. Den ser ironiens egentlige bestemmelse i dét at bevæge sig usikkert og selvudslettende af sted – altid og næsten umærkeligt indskydende en lille tvivl – i et stadigt forsøg på at nå ind til noget væsentligt.

Ironi handler altså ikke nødvendigvis om en manglende vilje til at sige tingene ligeud, som de er, men kan lige så vel betegne en manglende tro på egen evne til det, fordi sproget ikke lader sig styre fuldstændigt, og fordi selve den mening, der skal

kommunikeres, opleves som uhåndgribelig – i tråd med dekonstruktionens forståelse af betydning som noget grundlæggende forskudt. Den ironiske position næres af en dyb skepsis over for dét overhovedet at lægge sig fast på et positivt udsagn.

At en sådan skepsis er karakteristisk for dansk litteratur i årene efter årtusindskiftet er blevet bemærket fra flere sider i dansk litteraturforskning. Nikolaj Zeuthen sammenfatter i et essay fra 2010 det årti, der lige er gået, således:

“Den måske væsentligste og mest gennemgående litteraturdiskurs herhjemme i 00’erne kan opsummeres som en række sammenhængende modsætningspar: Mangfoldighed er godt, enhed er dårligt; mange stemmer er godt, én stemme er dårligt; usikkerhed og tvivl er godt, autoritet er dårligt; forskelle er godt, identitet er dårligt. 00’erne var årtiet, hvor jeg og identiteten skulle ‘til genforhandling’, hvor udsigelser var ustabile, hvor man afbrød sig selv. (Zeuthen, 72)

Torben Jelsbak tog allerede i 2005 pulsen på litteraturen efter årtusindskiftet, og det, han fandt mest slående, var “handlingslammelsen i forhold til at formulere et kritisk standpunkt” (Jelsbak, 32) og en udtalt “modstand mod at stå som afsender af et sammenhængende politisk udsagn” (Jelsbak, 42). I forlængelse heraf har Nexø i 2016 beskrevet de foregående 20 års litteratur med “en skepsis over for forestillingen om, at litteraturen og forfatteren skal tale på det alment menneskelige vegne” (Nexø 2016, 166).

“Oppositionen mod det selvoberbeviste” (Zeuthen, 73), som Zeuthen også ultrakort opsummerer 00’ernes litteratur, er en grundironisk indstilling. Men når det kommer til det følgende årti, har de mest omtalte forfatterskaber i den danske litterære offentlighed ikke været kendetegnet ved en sådan opposition. Det er den forskydning, jeg er interesseret i.

Knausgård: altomfattende optegnelser

Den form for autofiktion, der slog igennem i 00’erne, kørte i høj grad på et ironisk maskespil, inkarneret i titlen på Poul Behrendts undersøgelse af fænomenet, *Dobbeltkontrakten* (2006), samt Jon Helt Haarders *Performativ biografisme* (2014). Claus Beck-Nielsen vakte således stor opsigt ved at bringe sin egen krop ind i litteraturen i et dybt performativt ærinde, og Jørgen Leth vakte harme ved at skrive om sin egen krops stødende seksuelle udskjelser – igen i en spidsfindig leg med roller og identiteter. Også Knud Romer balancerede bevidst og drillende på grænsen mellem virkelighed og fiktion i den omdiskuterede erindringsroman *Den som blinker er bange for døden* (2006).

Den stemme, der indleder 10’erne med et brag, Knausgårds *Min kamp*, er også autofiktiv. Imidlertid er dens ærinde ikke performativ intervention. Noget har ændret sig. Det er en indadvendt og flad skrift. Det er ikke som hos Beck-Nielsen store politiske dagsordener ude i verden, der optager den. I stedet vil den insistere på, fastholde og være i en helt igennem almindelig nordisk mands banale hverdag. Store dele af mammutværkets godt 4.100 sider tager sig ud som en transskription af dagligdags gøremål – nedfældet på det benspænd, at Knausgård

skulle skrive fem sider om dagen hver dag. Siderne hober sig op med den ene trivialitet efter den anden. Det er denne monotone hverdagsrealisme, Knausgård især er blevet kendt på.

Imidlertid er værket også spækket med digressioner, flashbacks, essayistik, æstetisk tænkning og eksistentielt grubleri. *Min kamp* er blevet sammenlignet med Marcel Prousts *På sporet af den tabte tid*, der ligeledes søger at etablere kontakt til et levet liv, med alt hvad det indebærer af såvel højttravende refleksioner som jordnære erfaringer. Til sammenligning er Lars Frosts prosastil også blevet forbundet med Proust,⁶ og hans *Smukke biler efter krigen* (2004) – et yndet referenceværk for 00'ernes litteratur⁷ – henviser selv til Proust i et af bogens mottoer. *Smukke biler* er ligesom *Min kamp* og *På sporet* båret af lange ekskursioner. Hos Frost betegner dette væld af indfald og omveje en famlen i værket. Den konstante løben har at gøre med, at hverken karakterer eller fortællerinstans helt ved, hvilket ben de skal stå på. I stedet for at sætte sig fast på noget formidler de rastløst og hovedkulds en bevægelse videre.

Karakteren af *Min kamps* ekskursioner er en anden. De hives ikke ind for at komme den fortællerinstans til undsætning, som har svært ved at få sagt noget væsentligt. De er omvendt absolut nødvendige for simpelthen at få det hele sagt. Trods titlens selvcentrerede fokus er *Min kamp* ikke så meget en dyrkelse af det personlige som et forsøg på at skrive fuldstændig sagligt: uforbeholdent at fortælle alt. Eller som Toril Moi formulerer Knausgårds projekt og stil: “an attempt to record his own existence. [...] This is why description is the key formal device in *My Struggle*” (Moi 2017b). Det er et næsten videnskabeligt ærinde, Knausgård kaster sig ud i – en bestræbelse på at skrive helt objektivt og uden at udelade noget.

Min kamp foranstalter et møde mellem megalomani og selvudslettelse; mellem et voldsomt bankende hjerte og en helt nøgtern registrering; mellem kunstnerisk ildhu og dagligdagens tanketomme autopilot; mellem refleksioner over tilværelsens helt store spørgsmål og minutløse live-reportager med zoomlinsen nede i en detaljerigdom af stress med autostolens sikkerhedssele, sko i entreen, en dårlig fiskesuppe, et ansigt på en café.

Der er en vedholdende alvor i Knausgårds forsøg på at bringe sig selv ned på jorden, ikke for at kritisere livet dér, men for at leve det – afværge, at hans drømmemriske sind flyver helt væk. Det er denne kamp, der udspiller sig i *Min kamp*. Samtidig afføder den hårdnakkede insisteren på at placere den forknytte, men sanselige og vakte kunstnerbevidsthed midt i hverdagslivets mosede kartofler og feberbørn ofte højkostelig humor. Han går tur med barnevognen og fnyser indestængt ad middel-mådigheden hos de andre fædre på barnevognsvandring. Han nedlader sig til en børnedikteret sommerferie på visit i et udtjent sommerland med tarvelige cirkusnumre og ridning på æsler, der nægter at gå. Og han indlægges til smalltalk med den engagerede forældregruppe i datterens børnehave, mens de andre børn kræver tumlelege, “eller hvis det var Jocke [...] bare stak mig med spidse genstande” (Knausgård 2010, 49). En dybt desillusioneret Céline-karakter eller en stor grubler placeret i en norsk småbørnsfamilie – dét greb *er* bare sjovt. Den højtidelige alvor, der omgærder karakteren Knausgård, punkteres derfor tit. Det er dog ikke denne komik, der driver værket. Dens sporadiske forekomst er snarere en sideeffekt af Knausgårds storstilede og oprigtigt mente rapporteringsbestræbelse.

Det er ikke tilfældigt, at Moi skriver om netop Knausgård. I *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell* (2017) gør hun med inspiration fra bl.a. Wittgensteins sprogfilosofi opmærksom på, at sproget ofte virker upåklageligt efter hensigten frem for evindeligt at fremvise en afstand mellem tegn og betydning – og at litterære værker kan gå i meget direkte forbindelse med verden. Hun er mindre interesseret i litteraturen som distanceret repræsentation og mere i litteraturen som konkret talehandling.

Min kamps endeløse hverdagslivstranskriptioner er ét langt sigte mod at etablere kontakt med sig selv og verden, indfange et konkret holdepunkt for tilværelsen – eller som Knausgård selv formulerer det: “ved at beskrive den faktiske fysiske verden kommer denne her og nu-følelse frem” (Korsgaard, 1). Resultatet er en kæmpe mursten, som bare ligger der, utvetydigt. Jon Helt Haarder fører Knausgårds *Min kamp* ind under sit begreb om performativ biografisme, hvis opblomstring han lokaliserer kort efter årtusindskiftet (Haarder 2014). Men Knausgårds projekt er ikke performativt i samme forstand som midt-00’ernes Beck-Nielsen og Leth. Det orkestrerer ikke et spidsfindigt spil med skiftende identiteter, hvor målet er at bryde op og skabe forvirring. *Min kamp* er snarere drevet af det modsatte: ønsket om at rod-fæste en identitet, der opleves som alt for flakkende; dokumentere det liv, der leves, så der ikke længere er nogen nagende tvivl. Det er i den forstand, Knausgårds værk markerer indgangen til 10’erne.

Nordenhof: blottelse og forkyndelse

Nordenhof debuterede i 2011 med brevromanen *Et ansigt til Emily*. Det var den efterfølgende digtsamling, *det nemme og det ensomme*, der virkelig slog hendes navn fast i dansk litteratur. Et par år senere lavede hun en læsning af sin egen sygdomsjournal som psykiatrisk patient – holdt som foredrag på Frederiksberg Hospital og kort efter trykt i *Information* den 25. oktober 2016. I 2020 udgav hun romanen *Penge på lommen*. Trods de forskellige genrer, hun har arbejdet med, er hendes forfatterskab kendetegnet ved en vedholdende opsathed på at tale lige ud af posen og uforfærdet søge at skille skidt fra kanel.

det nemme og det ensomme tager udgangspunkt i Nordenhofs biografiske jeg og udsatte liv. I et ligefremt sprog blander voldsomme erfaringer med vold, prostitution, indlæggelse og selvmordstanker sig med glimt af frydefulde, sansemættede og nærværende øjeblikke. En genkommende figur er barnet, hvis associationer til skrøbelighed, uanselighed og omsorg danner grobund for en fællesskabsfølelse – i hvert fald med dem, der selv kan relatere til dét at være lille, skrøbelig og udsat. De små salige sanseerfaringer, fx at afkøle overophedede lår, peger ligeledes ind i en positiv, fælles erfaring. Digtene søger at etablere en konkret livsform, som man kan regne med, og som gør godt. De er opsatte på at vælge side og bekender sig til de udsatte; dem, der ikke er en del af “det rige pis” (Nordenhof 2013, 25).

Med et sådant konkret standpunkt nærmer *det nemme og det ensomme* sig Nexøs snævre definition af politisk engageret litteratur i “Sandheden er enkel og krigerisk” (2019), som han udvikler ved hjælp af især Bertolt Brecht. Nexø finder i den politisk engagerede litteratur en særlig henvendthed, der opfordrer til politisk handling.

Det betyder ikke, at den politisk engagerede litteratur viser, *hvad* der skal gøres, men den hævder, at *noget* må gøres i forbindelse med en konkret uretfærdighed. Inspirationen henter Nexø i Brechts refleksion over, hvilken form for sandhed en politisk engageret litteratur skal fremsætte. Brechts fordring lyder, at sandheden skal være relevant, dvs. angå et presserende samfundsmæssigt problem, og at den skal præsenteres på en enkel måde og i et krigerisk eller polemisk tonefald. Sandheden er, med Brechts ord, “noget praktisk, faktisk, uafviseligt” (Nexø 2019, 193). Det er altså ikke, som hos Kierkegaards Sokrates, i tomrummet af det sagte, at konturerne af noget essentielt træder frem. Sandhedens formular er hos Brecht ikke anelsesfuld. Den er en ligetil påstand om virkelige forhold, og den stiller sig gerne op på forreste række i opposition til andre sandhedspåstande. Den politisk engagerede litteraturs sandhedspåstand levner ikke plads til tvivl eller tøven. Den vil overbevise sin læser.

Jeget i *det nemme* og *det ensomme* er ikke bleg for at fremstille sandheden som enkel og fra de udsattes side flyve krigerisk i flæsket på ‘det rige pis’: “pas på jeg kommer og plyndrer jer / med mine barnebryster som er blevet gigantiske i mellem-tiden / jeg har taget tyve kilo på af de nye piller / her har i mig” (Nordenhof 2013, 26). Nordenhof har udtalt, at hun ikke skelner mellem sit liv og sit digteriske virke: “Det er mere en praksis end en maske, jeg tager på. Det er simpelthen en dagligdag” (Hansen, 8). Hun er derfor også uvillig til overhovedet at kalde sine digte for skønlitteratur: “Andre betragter måske det, jeg skriver, som litteratur, men det gør jeg ikke selv. Jeg betragter det som at sige noget. [...] Jeg tror, jeg ville holde op med at skrive, hvis jeg ikke troede, alle kunne skrive” (Hansen, 8). Men reelt er udsigelsen i *det nemme* og *det ensomme* mange steder vægtig og fyndig og hævet over ren, uformel hverdagssnak. Det står klart i citatet ovenfor, hvor stemmen skærer igennem og udviser en kolossal styrke midt i al skrøbeligheden. Med en sådan stemme kan et digt agere sandhedssiger.

Det fandenivoldske ved sproget i Nordenhofs digte kan dog også være et uforudsigeligt ridt. I det ofte refererede Torben-digt, der starter med “gid jeg hed torben og havde et lettere liv / så ville jeg ha stået fuldstændig gennemkneppet nede i seven-eleven / og undret mig over jeg hed torben” (Nordenhof 2013, 19), er den krigeriske stemmeføring mindre fokuseret på at fremvise et konkret, genkendeligt samfundsproblem som på at fare løs på alt: Den humoristiske fantasi om en gennemkneppet Torben er også en voldsfantasi, der skyder med spredhagl mod hvem som helst: “så knepper jeg fandme alle jeg ser” (Nordenhof 2013, 19). I disse humoristiske linjer bliver linjerne mindre hårdt trukket op.

Faktisk viser barnebryst-motivet sig også at være mere komplekst end som så, hvis man følger det gennem digtsamlingen. Den voldsomme styrke og aggression, som jeget henter ud af sine barnebryster, retter sig ikke udelukkende mod den magtfulde samfundstop, men også mod andre små omsorgskrævende eksistenser, fx den kattekilling, der ikke vil die ved selvsamme barnebryst: “jeg har dræbt en killing engang / kastet den ind imod en væg fordi den ik ville ta imod mit barnebryst” (Nordenhof 2013, 25). Det er derfor for enkelt at sige, at *det nemme* og *det ensomme* fremstiller det private, blottede, udsatte, kropslige og sanselige som entydigt positive størrelser; trods deres kvaliteter har de også noget asocialt og mørkt over sig,

en flirt med døden. Der er ikke *kun* tale om barnet som noget positivt, som læseren opfordres til at sympatisere med og værne om, men også om barnet som en foruroligende destruktiv og utilregnelig kraft, der retter sig mod alt og ikke formår at tage vare på andre. Lige inden killingeaffæren udspyr jeget aggressivt: “jeg vil ik ha børn så fat det” (Nordenhof 2013, 25), som i angst for i sin egen barnlighed også at gøre vold mod et barn. Sådanne episoder er med til at problematisere de skel mellem de udsatte små og de store og magtfulde andre, som digtsamlingen andre steder vil fastholde i den sociale uretfærdigheds navn.

Ligesom sproget har det med at stikke af fra almindelig hverdagstale, er perspektivet heller ikke altid i øjenhøjde med barnet eller de skrøbelige og udsatte. Der tales ikke blot fra de socialt udsattes sted, men ofte også fra et ophøjet sted, hvorfra alt bliver ladet med tung betydning. Den afstand, udsigelsespositionen ofte er karakteriseret ved, gælder ikke kun i blikket på den del af samfundet, digtsamlingen vil tage afstand fra, men i lige så høj grad på de skrøbelige og udsatte, fx i dette udefra- eller ovenfra-blik: “to mennesker foran et parcelhus. sad med tæpper på, talte med hinanden / ‘jeg er træt nu’ ‘jeg er også meget træt’” (Nordenhof 2013, 8). Kort efter i samme digt udbryder jeget “må skrive til morten! / må skrive til bjørn!” (Nordenhof 2013, 9), nu pludselig tilstedeværende. Digtene formulerer således en pendling mellem distance og nærhed – på samme måde som Knausgårds *Min kamp* er udspændt mellem banale her og nu-registreringer og et tilbagetrukket, eftertænksomt blik. Men heller ikke hos Nordenhof skal denne pendlen forstås som en ironisk vaklen mellem positioner. Snarere forlener de momentane tilbagetrækninger stemmeføringen med en visionær pondus. Eller som Kjerkegaard formulerer det i sin læsning af digtsamlingen: “Nordenhof formår at skrive med distancens patos, der gør det private ikonisk” (Kjerkegaard, 144). Skriften bliver det sted, hvor man kan træde et skridt tilbage og omdanne dagligdags snak til kraftfulde vers og uanselige skikkelser fra hverdagen til betydningsbærende væsener af lys: “det er menneskebørnene / jeg ser og de stråler / som gangstere ved / busstoppestedet” (Nordenhof 2013, 44).

En anden bestræbelse på at tale lige ud af posen og uden brug af ironi finder man i Nordenhofs journal-læsning, hvor stemmen er anderledes saglig og neutral. På sin vis mimer den sproget i de journaler, der granskes. “Flere steder står beskrevet” (Nordenhof 2016), skriver hun om journalen. Samtidig omtaler hun også det, hun selv har gang i, som beskrivelse, fx “Jeg bliver ved med at beskrive” (Nordenhof 2016). Selvom Nordenhof på egen krop har oplevet et belastet og katastrofalt underprioriteret psykiatrisk system, som slet ikke formår at løfte sin samfundsmæssige opgave, er det altså ikke med nogen harmdirrende stemme, hun nærmer sig det. Det kan næsten ikke blive mere nøgent – eller “ikke mere blottet end alt er”, som en linje fra *det nemme og det ensomme* lyder (Nordenhof 2013, 18).

Der er skrevet meget om tematiseringen af sygdom og særligt psykisk sygdom som en stærk tendens i 10’ernes litteratur⁸ – en tendens, Nordenhof åbenlyst skriver sig ind i, ligesom hun skriver sig ind i den velundersøgte kropslige og materielle vending i samtidslitteraturen.⁹ Selve den nøgternt konstaterende stil, der kendetegner Nordenhofs journal-læsning, har der været mindre fokus på. Med sin direkte involvering i noget så upoetisk som sin egen sygdomsjournal er hun nået cirka så

langt ud, som man kan komme med den deskriptive tilgang til det selvbiografiske – også længere end Knausgård.

I *Penge på lommen* har hun genoptaget fiktionen. Den dokumenterende stil er dog ikke forladt. Ind mellem den indfølelse, omsorgsfulde fremstilling af socialt udsatte eksistenser skydes en anden form for fremstilling: En på én gang deskriptiv og vred penneføring, der så nøgternt som muligt undersøger omstændighederne omkring branden på M/S Scandinavian Star i 1990 og samtidig kommer med udsagn om kapitalismen. Udsagn, der er konstaterende, men samtidig indignerede og mobiliserende. *Penge på lommen* giver ømme portrætter af det lille menneskes liv, der er på én gang hjerteskræende og morsomme – som fx når den ensomme Maggie har en voldsom trang til at snakke i telefon med sin datter, men ikke ved, hvad hun skal tale med hende om, og ender med at ringe op og sige: “Ja, det er mor, jeg så en død and lige før” (Nordenhof 2020, 37). Herimellem bringes hudflettende, dokumentariske indslag om de store strukturer. Dermed sættes kapitalismens vindere – ‘det rige pis’ fra før – endegyldigt på den ene side, mens dets tabere, de skrøbelige og udsatte, sættes på den anden. Den tvivl, der stadig kiler sig ind mellem positionerne i *det nemme* og *det ensomme*, er forsvundet. Den er veget for en mere konfrontatorisk retorik, der kobler det nøgternt registrerende med det direkte forkyndende. I tekstuniverset hos Eika opereres der med et lignende sammenfald af objektivitet og forkyndelse.

Eika: fiktioner og ren stoflighed

Efter solen og dens meget positive modtagelse står som et vidnesbyrd om, at fiktionen for alvor er tilbage i dansk litteratur. Det er imidlertid bemærkelsesværdigt, at fiktionens genkomst med Eika ikke ledsages af ironiens genkomst. *Efter solen* er noveller, der vil tage sig selv på ordet. De er ikke optaget af tankespind, men af materialiseringer; af stoffets omdannelse til virkelighed.

I Eikas debut, *Lageret Huset Marie* (2015), er de tre koordinater, der strukturerer jegfortællerens tilværelse – den lagerbygning, som er hans arbejdsplads; det faldefærdige hus, han bor i, samt pigen Marie – lokaliseret fysisk tæt ved hinanden og også forbundet til Eikas eget liv. *Efter solen* udvider rummet radikalt og fremmaner et univers, som er på klar afstand af Eikas personlige historie. Handlingsgangene krænger over i den ene syrede eskapade efter den anden som en forvrænget forstørrelse af det samfund, vi kender, og samtidig en fremspiren af nye former for samliv. Der gives stemme til udpræget fremmede eksistenser, fx en amerikansk mand på over 80, en hjemløs misbruger og en ung prekær strandarbejder grænsende til prostitueret. Denne distance er en vigtig del af novellernes fascinationskraft.

I stedet for at søge væk fra fiktionen mod egne og virkelige erfaringer, sådan som man så det i 00’erne, går Eika ind i fiktionen og tager andre forestillede skæbner på sig. I *Efter solen* er selve det fiktive univers og de stemninger, det indgyder, vigtigt. De gennemgående outrerede begivenheder – rejeskalssex; mænd, der lader sig penetrere af parasoltænger smurt med sololie; alskens pelsdyr, såsom kængururotter, bjergfår og prærieantiloper, der smyger sig op ad en paranormal metalting – har et enormt potentiale til latterliggørelse. De kunne nemt pilles fra hinanden som vidt-

løftige fantasier på afveje, men det gør Eika ikke. Novellerne mener det alvorligt. Selv når en gruppe beach boys hen mod slutningen af bogen messer linjer som: “Hvilke sider af dig så vi ikke / liggestol, eftersol, Para-sol / får det bedste ud af det der er / efter solen, efter solen” (Eika 2018a, 155). Satirens lethed er afløst af en visionær tyngde.

Den lid, *Efter solen* sætter til fiktionen, minder om den position, den danske forfatter Mikkel Rosengaard fremsatte i 2018: “I dag, med internettet og vores telefoner, er det muligt at opfinde en historie, projicere den og så *blive* til den historie. [...] De historier, vi digter, kan materialisere sig og blive til virkelighed. Og det gør historiefortælling ekstremt kraftfuldt” (Rosengaard og Goldsmith 2018). Overgivelsen til fiktionen er i denne forståelse ikke en opgivelse af virkeligheden, men et ønske om at virke ind i den. Det handler ikke om at gøre nar ad det bestående, men om at tro oprigtigt på muligheden af noget; at turde forestille sig, at der rent faktisk kan formuleres alternative livsformer i sprækkerne af det bestående.

Mellem Eikas fremkaldelse af alternative verdner ved udgangen af årtiet og Knausgårds minutøse registreringer af hverdagen ved dets indgang står Nordenhof som et bindeled. Ligesom Knausgård vil hun beskrive og insistere på sit liv uden at blinke. Hun skriver som udsat om at finde en styrke dér, i det udsatte. Hun nøjes dog ikke med at skrive om, hvordan livet dér *er*, men også hvordan det *kunne* være – noget Knausgård ikke gør. Denne orientering indebærer, at der i hendes ellers uformelle skrivestil også indfinder sig en særlig patos, som hun har til fælles med Eika.

I en korrespondance med Rolf Sparre Johansson viser Eika stor interesse for Nordenhofs gentagne brug af følelsesladede tillægsord, som fx “øm”, og spørger i den forbindelse: “måske er de patetiske adjektiver et forsøg på at gøre en tilstand mulig [...]? At sige noget, man endnu ikke forstår betydningen af, og gennem udsigelsen gøre den betydning mulig? Dét er en nærmest magisk brug af sproget” (Eika og Johansson 2017). Eika finder altså hos Nordenhof en søgen efter et sprog, der er i stand til at fremmane noget reelt – à la sprogets funktion i den bibelske skabelsesberetning, hvor Gud skaber verden ved at sætte ord på den: “Gud sagde: ‘Der skal være lys’ Og der blev lys” (1 Mos. 1:3). Det er en sprogbrug fjern fra den uoverensstemmelse, som ironien forudsætter; en brug, hvor tegn og betydning er knyttet så tæt sammen, at de bliver ét.

Eika skriver blottet og direkte på en anden måde end Nordenhofs personlige henvendelse. Selvom der er masser af smæk for skillingen, er sproget i *Efter solen* nøgternt, sobert, nærmest skrabet. Det hele manes tydeligt frem, men er ikke kulørt. Fiktionen er nøje afstemt. Om så der tales i første eller tredje person, er det med en stemme og et blik, der forholder sig neutralt beskrivende og køligt klarsynet. Dette perspektiv kan relateres til det begreb om det upersonlige og anonyme, som Simone Weils tænkning opererer med.

Eika har ofte henvist til Weil som en af sine inspirationskilder. Og han står ikke alene. Den interesse for Weil, der i de seneste år er blusset op i det danske litterære miljø, bl.a. i kraft af fire nyoversættelser fra små forlag,¹⁰ er tegn på, at ønsket om at tale med udgangspunkt i en anden indstilling end den ironiske, er blevet udbredt. Weil stræbte i sit liv efter det, hun i sin tænkning betegner som menneskets afskabelse: en idé om, at man må miste sig selv som “jeg” for at kunne give sig selv til verden. Det indebærer, at man søger at indtage en fuldstændig neutral position; at opnå en

total modtagelighed over for verden, hvor den sansende selv bliver underordnet – et tomt medium, så at sige. Eller som Eika formulerer det: “Opmærksomhed for Weil er noget nærmest passivt, en særlig åbenhed, som kræver tilsidesættelsen af viljen” (Eika og Johansson 2019). Det at lade noget større fylde sig, noget der afvikler én selv – en upersonlig, objektiv nødvendighed eller ligefrem nydelse – peger mod en religiøs erfaring.

Novellerne i *Efter solen* er både religiøst stemte og investerede i at formulere en objektiv og upersonlig form for meddelelse, som den Weil præsenterer. Denne bestræbelse får et meget direkte udtryk i midter-novellen “Rachel, Nevada”, hvor protagonisten Antonio har sat sig for at lade sit stemmebånd smelte fysisk sammen med en mystisk Sender, han har fundet i Nevadas ørkenlandskab, og som udsender et uforklarligt signal. Det er dybest set afskabelse, Antonio sigter mod med denne operation: “hvis det lykkedes ham at frembringe Senderens skrig i sin egen strube, ville han frembringe meningen inde i sig selv og blive en del af ritualet” (Eika 2018a, 71). Og det lykkes ham faktisk: Ved at skære sin strube op og placere et mundstykke lavet af Senderens materiale skriger han endelig dens skrig; en umenneskelig lyd, der kommer fra ham, men ikke er hans: “Det var mere som om nogen eller noget stimulerede hans strube til tale” (Eika 2018a, 71). Det er netop en sådan objektiv tale, *Efter solen* også higer efter i sin stemmeføring. For at give plads til noget upersonligt; noget vægtigt og uafvendeligt. Noget, man kan række ud efter og føle på. Som et opskåret strubehoved.

En særlig fascination af sådan noget som et opskåret strubehoved udpeger Tobias Skiveren i artiklen “Ekstatisk nydelse i mere-end-menneskelige kroppe. Om tegn, affekt og kødets begær i Bjørn Rasmussens og Niels Henning Falk Jensbys debutromaner” (2019), hvor han argumenterer for, at dansk litteratur ved indgangen til 10’erne bevæger sig fra en optagethed af diskursive forhandlinger til en optagethed af erfaringer af det materielle, af selve kroppens kød. Denne bevægelse indledes ifølge Skiveren med Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster, der omgiver hele legemet* (2011), som han læser som et overgangsværk, der formidler mellem sprogsystem og stoflighed. Sammenlignes *Efter solen* med Rasmussens debut, vil man se en udvikling fra et fokus på, hvordan betydning og stoflighed er indspundet i hinanden i *Huden er det elastiske hylster*, til en bestræbelse i *Efter solen* på decideret at løsrive det stoflige fra enkeltgenstandene, så at sige at opnå en tilstand af ren sanselighed.

Denne bestræbelse viser sig fx i et okkult ritual, hvor en gruppe af beach boys blander egne kropsvæsker med creme og havvand. En uformelig blanding, som umærkeligt omdannes til ren farveeksplosion, totalt afkoblet stoflighed: “En pøl af farve”, der “lyser og skifter farve fra blodrød til lilla til orange fyldt med lyserøde prikker” (Eika 2018a, 45) – for i næste nu at materialisere sig i en genopstandelsesscene, hvor en død beach boy, hvis krop er nedsænket i denne stoflighed, helt konkret vækkes til live på ny: “En slimet tåge i de samme farver rejser sig og fortættes i en vag kropsform med et net af årer” (Eika 2018a, 45). Ritualet kræver, at de enkelte beach boys afgiver deres individuelle særpræg og hengiver sig til en udflydende tilstand, som jegfortælleren beskriver således: “Jeg kan ikke skelne min egen stemme fra de andres røvhul fra hullet dybere inde i mig [...]” (Eika 2018a, 45).

Ligesom i Antonios forening med den fremmede Sender er pointen med stemmen også i dette ritual, at den skal være upersonlig, ikke jegets egen, men indbegrebet af ren lyd: “Så står Manuela stemme ud fra koret som en dissonans. Vi andre stemmer prøvende i, én lyd ad gangen, indtil ordene tager form og vi synger unison” (Eika 2018a, 45). *Huden er det elastiske hylster* er fascineret af stemmens lyd som en lyd, der er uadskillelig fra den person, der taler, fx når jeget hører en særlig ruhed i sin ridelærers stemme og bliver helt blød i knæene. Det uafklarede forhold mellem det ydre og det indre, krop og essens, er i det hele taget meget væsentlig i *Huden er det elastiske hylster*. *Efter solens* ovenfor skildrede ritual gør omvendt stemme, røv og tomhedsfølelse, det være sig jegets eller de andres, til ét fedt. Det er ikke bevægelsen mellem materie og mening, der ligger Eikas noveller på sinde. De vil etablere en vekselvirkning mellem konkrete genstande eller kroppe og løsrevne sanseindtryk.

Det skal ikke forstås sådan, at der ikke er følelser involveret i karakterernes gøre og laden. Ensomhed, sorg og jalousi er grundmotiver i *Efter solen*. Antonio er fx fuldstændigt drevet af sorgen over hans afdøde datter. Men det er karakteristisk, at måden han håndterer denne sorg på, er gennem et radikalt afskabelsesprojekt. Modsvaret – til såvel det personlige følelsesliv som den strukturelle uretfærdighed, der skildres – bliver gang på gang præsenteret som en opgivelse af det individuelle til fordel for en art objektiv, fysisk sammensmeltning.

10’ernes litterære fejder

I essayet “Modstand og delagtighed” (2018) rejser Eika en debat, der efterlyser mere konkret positionering som udgangspunkt for handling. Dét var også kernen i årtiets to største litterære debatter, foranlediget af hhv. Yahya Hassan og Christina Hagen. Hassan og Hagen var markante stemmer i 10’ernes autofiktion, ligesom Knausgård og Nordenhof. Hassans debutdigtsamling *hed slet og ret YAHYA HASSAN* (2013), og Hagen har sammenlignet sin praksis med den ærlighed, hun finder hos bl.a. Nordenhof og Bjørn Rasmussen: “Jeg tror, deres villighed til at blotte og afsløre sig selv har smittet af” (Ravn 2015). Alligevel har Hassans og Hagens forfatterskaber givet anledning til voldsomme kontroverser i den litterære offentlighed. Uoverensstemmelsen angår i begge tilfælde deres ambivalens – den plads, de hver især insisterer på at lade stå åben.

I sin anmeldelse af *YAHYA HASSAN* ærgrede den svenske forfatter Athena Farrokhzad sig over, at Hassan med sine digte valgte at fremstille det muslimske miljø i et kritisk lys: “Fan, tänker jag. En ung poesidebutant med palestinsk bakgrund som anklagar den muslimska diasporan för hyckleri, misogyni och allmänt barbari” (Farrokhzad 2014). Hun mente, Hassan havde et etisk ansvar over for den muslimske minoritet, han tilhørte, og som var udskældt nok. Den såkaldte hvidhedsdebat, som Hassans debut aktiverede, blussede op igen i 2020, da Farrokhzad foranlediget af Hassans død endnu en gang insisterede på det afgørende skel mellem hvide og ikke-hvide erfaringer i både hans forfatterskab og liv – bakket op af blandt andre Eika (Friis og Eika 2020). Hassan kritiserer sin forældregeneration i sine digte, men han kritiserer også alt muligt andet, ligesom forholdet til forældrene er præget af ambivalens. Dét, at digtene nægter at vælge side, at de ikke lader nogen gå fri, har

der dog været mindre fokus på i 10'ernes litterære miljø, hvor markante stemmer har fundet det nødvendigt at udpege og fastholde forskellene i menneskers erfaringsverden frem for at søge at destabilisere dem.

Udgivelsen af Hagens *Jungle* (2017) satte gang i en lignende ophidset debat. Det startede med et iscenesat interview, hvor Hagen bekendte sig til Nordenhofs ærlighed, samtidig med at hun uforbeholdent strøede om sig med lidet flatterende indrømmelser, som fx: "jeg har racistiske tanker, jeg foretrækker mænd med store pikke" (Ravn 2015). Nordenhof reagerede prompte på Facebook, hvor hun på det kraftigste frabad sig sammenligningen: "denne macho ærlighed, at bare fordi mit hjerte er fyldt, er det også min ret at tømme det, uanfægtet hvad det indebærer for andres liv og handlingsmuligheder, det er ikke en ærlighed jeg ønsker" (Nordenhofs Facebook-opdatering den 23. februar 2017). Opslaget gik viralt, og derfra rullede debatten på sociale medier og i aviser.

Igen gjaldt striden spørgsmålet om stillingtagen og hensyntagen. For Nordenhof har man – som hos Farrokhzad – et ansvar for ikke at udstille og derved normalisere og legitimere stereotyp adfærd og tænkning. Hvis man læser Hagens værker som en skæbnfortælling over menneskeheden, sådan som fx Nicklas Freisleben Lund gør det, når han sammenfatter deres fællestræk ved en kredsen om "det uperfekte menneske, som er fastlåst i og bundet til historiens og samfundets dumheder og barbari" (Lund 2018), vil forfatterskabet fremstå som en problematisk undskyldning for at være fx racist – ud fra den trøstesløse logik, at mennesket er et fejlbarligt væsen, og det må vi se at acceptere og så ellers bare udbytte derudad. Men det er en fejlslutning at stille det sådan op, at Nordenhofs forfatterskab er politisk motiveret, mens Hagens ikke er. Hagen er forfatter af en lidt ældre generation, uddannet fra Forfatterskolen i 2006, og hendes praksis er – typisk for 00'erne – performativt gestaltet. I Hagens tekstunivers er det aldrig åbenlyst, hvem det egentlig er, der taler, og hvem man skal pege fingre ad. Når hun fremviser sin forfatterpersonas indgroede forestillinger og klichéer, fremviser hun en kultur, som er fælles. Ved at hacke sig ubønhørligt ind på privatlivet gør hun læserne pinligt berørte over at blive konfronteret med egne suspekter tilføjeligheder. Nordenhofs ærlighed, derimod, går ikke ud på at vise alt det ved os selv, vi ikke ønsker at forholde os til, men – mere i stil med Eika – at skrive sig frem til en anden måde at være sammen på. Nordenhof ved, hvad hun står for. Hagens tekster indpoder en tvivl, dér hvor man troede, man vidste, hvad man stod for. Den gestus kan også have en politisk brod.

Madame Nielsen og Christian Lollikes teaterstykke *White Nigger/Black Madonna* vakte lignende anstød i 2017. Den kontroversielle titel med det forbudte N-ord var anledning nok.¹¹ Madame Niensens performative forfattervirksomhed, der eksperimenterer med at iklæde sig udsatte identiteter, fik masser af positiv opmærksomhed i 00'erne, men blev taget ilde op af markante stemmer i 10'erne. Det er det skred i den offentlige debat, der præger overgangen mellem de to årtier.

Afslutning: ironi, politik, myte

Hvor fremstillingen af drømme og forestillingsrum i 00'ernes litteratur typisk blev brugt til at holde alt åbent, lade alle muligheder forblive mulige, stopper

Nordenhof og Eika op ved deres drømmeagtige visioner, søger efter noget mere bastant i dem. En digtsamling som Palle Sigsgaards *Glitrende støv danser* fra 2007 opstiller og afprøver nysgerrigt en række mulige scenarier og dyrker det lette og luftige i den bevægelse – frem for at tage endegyldigt stilling til et virkeligt scenarie eller, alternativt, søge at virkeliggøre et. Denne lethed er i 10'erne afløst af en ny tyngde. Det gælder allerede hos Knausgård, hvor drømmeren placeres solidt i den banale virkelighed. Det gælder til dels også Hagen og Hassan. Trods den overfladeæstetik, Hagen dyrker, giver hendes strøm af fotos og sammenstykkede tekstbidder ikke indtryk af noget let og æterisk. Tværtimod står de tungt og anmassende på siden som eksponenter for nogle alt for virkelige forestillinger. På samme måde råber Hassans versaler – trods deres karikeringer og påtagede attituder – også lige ind i hovedet på læseren om en ufravigelig virkelighedserfaring.

Knausgård søger et holdepunkt i det liv, der er. Men de unge danske forfattere, der kommer til i 10'erne – med Nordenhof og Eika som de mest prominente eksempler – går skridtet videre mod et nyt holdepunkt ved at søge at skildre det, der skal være. Det betyder så også, at bevægelsen går fra virkelighed til fiktion igen. Men altså ikke den lette, dagdrømmende slags. Både Knausgård, Nordenhof og Eika søger et blik, der kan se det sande. “Knausgaard’s description is an exercise of attention” (Moi 2017b), konstaterer Moi. I *Min kamps* opmærksomhedskrævende dokumentationsprojekt ligger snerten af noget objektivt, som i Weils radikale tænkning er ført derud, hvor jeget decideret omdannes til passivt talerør for noget andet. Den tilstand Eika søger. Og som han allerede mener at kunne finde ansatser til hos Nordenhof, idet han forbinder hendes vedvarende referencer til fx ømhed med Weils upersonlige form for opmærksomhed: “Ømhed er erfaringen af at være blevet berørt af noget, som overstiger en uden at ødelægge en, og som stadig er der efter berøringen er hørt op. [...] Når man taler ømt, taler det andet, som berørte en, også” (Eika og Johansson 2019).

I løbet af 10'erne har dansk litteraturforskning udpeget tre fremtrædende litterære tendenser i årtiet: Der er identificeret en særligt oprigtig form for autofiktion. Der er identificeret en stærk optagethed af den materielle virkelighed – eller, med Tobias Skiverens formulering om 10'erne, en “interesse i erfaringer af kroppens konkrete kød” (Skiveren 2019, 182). Og der er identificeret en politisk engageret litteratur karakteriseret ved en “anderledes direkte skrift” (Lund 2018), som Nicklas Freisleben Lund udtrykker det. Alle disse tre velundersøgte tendenser i perioden står i forbindelse med det opgør med ironien, som jeg i denne artikel har undersøgt i de forskellige litterære afskygninger, det har haft op gennem 10'erne. Med spørgsmålet om ironi eller ej som omdrejningspunkt for mine læsninger sætter artiklen autofiktionen, materialitetsdyrkelsen og det politiske engagement i litteraturen ind i et større perspektiv, der dybest set handler om vores forhold til sprog og virkelighed.

Kjerkegaard funderer sit begreb om en ny oprigtighed i dansk litteratur i den tanke, han finder hos Caspar Eric, om, “at man kun for alvor kan sige noget ærligt om sig selv” (Scherrebeck, 4; Kjerkegaard, 135). Men mine læsninger gør det klart, at 10'ernes kontante afvisning af den opposition til det selvoverbeviste, som Zeuthen finder i 00'erne, ikke, som Kjerkegaard foreslår, alene kan betragtes som et hop over i det selvbiografiske. Bestræbelsen på at fjerne sig fra det ironiske stand-

punkt – dvs. fra en mangel på et konkret standpunkt – er ikke betinget af, hvorvidt man som forfatter skriver ud fra det personligt oplevede liv eller ej, men af den tiltro, værket nærer til sit eget udtryk.

Min undersøgelse af den flugt fra ironien, der har præget nogle af de mest omtalte værker i 10'erne, kan være med til at nuancere forståelsen af det politiskes plads i litteraturen, idet den afføder nye spørgsmål: Kan og bør der etableres kongruens mellem udsagn og mening – og mellem værk og læser? Hvordan er forholdet mellem det politiske og det ironiske? Og hvor går grænsen mellem politik og myte?

Det er et åbent spørgsmål, hvornår litteratur er politisk. Modstillingen mellem politisk litteratur som noget, der hører til på den handlingsorienterede, ansvarsbevidste alvors side, sat op over for den mere tøvende og uforpligtende ironi trænger til at blive gået efter i sømmene. Hvilke implikationer har det for litteraturens politiske engagement, når den henter sin energi i inddragelsen af noget mytologisk eller spirituelt? Litteraturforskningen må have blik for det kontinuum, der viser sig mellem det politiske, det ironiske og det mytiske, og spørge, hvordan de forholder sig til og akkompagnerer hinanden. Den ironi og tvivl, der afholder sig fra at tage politisk initiativ og ikke rigtig tør tro på noget, risikerer at ende i modløs handlingslamelse, mens det politiske engagement, der er blottet for tvivl og ironi, kan komme til at virke påståelig og uden interesse for at søge dialog.

Noter

- 1 Friis og Frantzen nævner Olga Ravn, Morten Chemnitz, Amalie Smith, Julie Sten-Knudsen, Bjørn Rasmussen, Josefine Klougart, Jonas Rolsted, Asta Olivia Nordenhof og Rasmus Halling Nielsen.
- 2 Nexø nævner Asta Olivia Nordenhof, Bjørn Rasmussen, Olga Ravn, Theis Ørntoft, Amalie Smith, Peter-Clement Woetmann og Yahya Hassan.
- 3 Begrebet om en "ny oprigtighed" henter han fra David Foster Wallace, der allerede i start-90'erne forudså, at den postmoderne, ironiske indstilling som litterært fænomen i en amerikansk kontekst snart ville blive afløst af en "new sincerity". Se Wallaces essay "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction", bl.a. udgivet i essaysamlingen *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997). Se også Lionel Trilling: *Sincerity and Authenticity* (1972), Ernst von Alphen m.fl., red.: *The Rhetorics of Sincerity* (2009) og Adam Kelly: "David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction" (2010).
- 4 Andre har siden opereret med en tilsvarende forståelse af ironien, bl.a. Walter Benjamin med begrebet om "en objektiv ironi" i *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919) samt Ingrid Strohschneider-Kors i sin omfattende undersøgelse *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (1960).
- 5 Min oversættelse fra tysk. Det oprindelige citat lyder: "die ironische Redewiese [ist] essentiell signalfeindlich".
- 6 Se Skyum-Nielsen og Jelsbak.
- 7 Se Nexø (2016), Jelsbak og Freisleben Lund.
- 8 Bl.a. i antologien *Syg litteratur* (2017) redigeret af Anne-Marie Mai og Peter Simonsen samt *K&K's* temanumre "(U)sunde kroppe" (2015) og "Sygdom" (2021). Den store debat, som Asger Schnacks kritiske omtale af tidens såkaldte diagnaselitteratur i et Facebook-opslag i 2019 vakte,

- vidner om, hvor fremtrædende denne litterære tendens er. Se også *20 før 20 – begivenheder i dansk litteratur 2000-2019* (2020) af Erik Skyum-Nielsen, Tue Andersen Nexø og Kizaja Ulrikke Routhé-Mogensen.
- 9 En tendens, som er blevet behandlet indgående af særligt Tobias Skiveren (bl.a. i *Kødets Poiesis: Kropumulige kroppe* (2020) samt *Den materielle drejning: Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur* (2016), der er skrevet sammen med Martin Gregersen), og som er blevet omtalt i medierne af Elisabeth Friis (“Den forbandede krop”, *Information* den 3. februar 2012), Mikkel Krause Frantzen (“Poetisk materialisme”, *Information* den 1. juni 2012) og Lilian Munk Rösing (“Ord på 10’erne”, *Politiken* den 30. november 2019).
 - 10 *Personen og det hellige* 2019, *Note om afskaffelsen af de politiske partier* (2019), *Iliaden eller styrkens digt* (2019), *Om læsning* (2020).
 - II Senere ændret til *Black Madonna*.

Litteratur

- Allemann, Beda (1970): “Ironie als literarisches Prinzip”. Albert Schaefer, red.: *Ironie und Dichtung*. München: C.H. Beck, s. 11-37.
- Bendsen, Pauline (2014): “Generation etik”. *Information* den 24. januar 2014, sektion 2, s. 4.
- Bibelen. Den hellige Skrifs kanoniske Bøger* (1992): København: Det Danske Bibelselskab.
- Eika, Jonas og Elisabeth Friis (2020): “Athena Farrokhzad har rätt om Yahya Hassans minne”. *Expressen* den 22. maj.
- Eika, Jonas og Rolf Sparre Johansson (2019): “Korrespondancen: Jonas Eika og Rolf Sparre Johansson”. *Ovbidat Magasin* nr. 1, den 3. maj. Korrespondancen er også udgivet i nettidsskriftet *forfatternesklimaaksjon.no*, <https://forfatternesklimaaksjon.files.wordpress.com/2019/06/korrespondance-til-forfatternes-klimaaksjon.pdf>, tilgået den 15. februar 2021.
- Eika, Jonas (2018a): *Efter solen*. København: Basilisk.
- Eika, Jonas (2018b): “Modstand og delagtighed”. *Vagant* nr. 4/2018, s. 483-489.
- Eika, Jonas (2015): *Lageret, huset, Marie*. København: Gyldendal.
- Farrokhzad, Athena (2020): “Debatten om Yahya Hassan flyttar fokus från de viktiga konfliktlinjerna”. *Dagens Nyheter* den 27. maj 2020.
- Farrokhzad, Athena (2020): “Det ofattbara är inte att Yahya Hassan är död, utan att han har levtt”. *Dagens Nyheter* den 4. maj 2020.
- Farrokhzad, Athena (2014): “Hans raseri hyllas av danska rasister”. *Aftonbladet* den 22. januar 2014.
- Frost, Lars (2004): *Smukke biler efter krigen*. København: Gyldendal.
- Hagen, Christina (2015): *Jungle*. København: Basilisk.
- Hansen, Ask (2008): “Man må leve sine litterære idealer”. *Information* den 20. december 2008, Sektion 2, s. 8.
- Hassan, Yahya (2013): *YAHYA HASSAN*. København: Gyldendal.
- Haarder, Jon Helt (2014): *Performativ biografisme, en hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal.
- Jelsbak, Torben (2005): “Mikro moralia. 00’ernes nye politiske litteratur”. *Den blå port* nr. 67, s. 31-42.
- Kierkegaard, Søren (1997): *Om Begrebet Ironi. Søren Kierkegaards Skrifter* bd. 1. København: Søren Kierkegaard Forskningscenteret og Gad.
- Kjerkegaard, Stefan (2017): *Den menneskelige plet. Medialiseringen af litteratursystemet*. Frederiksberg: Dansk lærerforeningens Forlag.

- Knausgård, Karl Ove (2010): *Min kamp* bog 2. København: Lindhardt & Ringhof.
- Korsgaard, Lea (2010): "Et skridt tættere på virkeligheden". *Politiken* den 19. maj 2010, Sektion 2, s. 1.
- Lund, Nicklas Freisleben (2018): "'Tag part'. Spørgsmålstejn, udråbstegn. Om engageret litteratur og Christina Hagens *Jungle*". Trappe Tusind nr. 17, <https://www.trappetusind.dk/nicklas-freisleben-lund-tag-parti-sprgsmlstegn-udrbstegn/>, tilgået d. 5. maj 2021.
- Moi, Toril (2017a): *Revolution of the Ordinary. Literary Studies After Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moi, Toril (2017b): "Describing My Struggle". *The Point Magazine* den 27. december 2017. <https://thepointmag.com/criticism/describing-my-struggle-knausgaard/>, tilgået den 16. februar.
- Nexø, Tue Andersen (2019): "Sandheden er enkel og krigerisk. Engageret litteratur og den politiske brug af det særligt litterære". Anne-Marie Mai, red.: *Litteratur i brug*. København: Spring, s. 184-207.
- Nexø, Tue Andersen (2016): *Vidnesbyrd fra velfærdsstaten*. København: Arena.
- Nordenhof, Asta Olivia (2020): *Penge på lommen*. København: Basilisk.
- Nordenhof, Asta Olivia (2016): "Måske syntes psykiatrien ikke, at mine tanker var værd at savne". *Information* den 24. oktober 2016.
- Nordenhof, Asta Olivia (2013): *det nemme og det ensomme*. København: Basilisk.
- Ravn, Anna Raaby (2017): "Jeg er infantil og overfladisk, jeg har racistiske tanker, jeg foretrækker mænd med store pikke". *Information* den 18. februar 2017, sektion 2, s. 6.
- Rasmussen, Bjørn (2011): *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*. København: Gyldendal.
- Rosengaard, Mikkel og Kenneth Goldsmith (2018): "Romankunsten i populismens tidsalder". *ATLAS Magasin* den 9. oktober 2018.
- Scherrebeck, Emil Eggert (2015): "Et ikon for en ny generation af digtere". *Information* den 30. maj 2015, sektion 2, s. 4.
- Sigsgaard, Palle (2007): *Glitrende støv danser*. København: Gyldendal.
- Skiveren, Tobias (2019): "Ekstatisk nydelse i mere-end-menneskelige kroppe. Om tegn, affekt og kødets begær i Bjørn Rasmussens og Niels Henning Falk Jensbys debutromaner". *Edda* årg. 106, nr. 3, s. 181-195.
- Skyum-Nielsen, Erik (2008): *Et godt og nødvendigt erhverv*. *Information* den 7. oktober, Sektion 1, s. 12/13.
- Weil, Simone (2019): *Personen og det hellige*. København: Aleatorik.
- Zeuthen, Nikolaj (2010): "Digt og samfund i 00'erne. Essay om fiktion, ideologi og det etiske i litteraturen". *Kritik* årg. 43, nr. 198, s. 68-76.