

Forsiden og ryggen af omslaget til første-  
udgaven af *Gravity's Rainbow* (1973).

## Omslag

Smudsomslaget på førsteudgaven af Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973) er på mange måder bemærkelsesværdigt: ikke blot på grund af den glødende orange farve, der selv i et årti præget af brune, røde, gule og orange nuancer sikrede, at bogen trådte frem på boghandlernes hylder; men også – og måske især – som følge af de elementer, der *ikke* er til stede på omslaget. Udformningen af et smudsomslag har ellers længe været en temmelig kodificeret affære, og den vordende bogkøber ved som regel, hvor hun skal lede efter de forskellige informationer om bogen og dens forfatter, men på en række væsentlige punkter bryder *Gravity's Rainbow* med vanlig praksis.

Forsiden er dog ganske som forventet: Oven over forfatterens navn træder titlen frem i kraftige blå blokbogstaver, der som resultat af en skyggeeffekt, som var overordentlig populær i halvfjerdserne, fremstår nærmest tredimensionelle. Baggrundsmotivet er en række byhuse under en kraftig orangerød himmel og en gul plamage, der ved første øjekast leder tankerne hen på en nedgående sol.<sup>1</sup> Omslagets ryg lever også helt op til konventionerne, idet den gentager forsiddens forfatternavn og titel og tilføjer navnet på forlaget, Viking. Man kan desuden notere sig, at forsiddens byhuse og orangerøde himmel fortsætter om på bogens ryg.

Rækken af huse og den glødende himmel fortsætter også om på bagsiden af omslaget, men derudover er bagsiden usædvanligt blottet for informationer. Forlagets navn gentages og suppleres med oplysningen om, at Viking hører hjemme i New York, og desuden angives bogens SBN-nummer,<sup>2</sup> som det sig hør og bør, men den store flade oven over disse oplysninger er overraskende tom. Bagsiden af førsteudgaver er ellers det sted, hvor amerikanske bogkøbere enten forventer at finde de såkaldte *blurbs* (rosende foromtaler af forfatterkolleger) eller et fotografi af forfatteren,<sup>3</sup> men ingen af disse elementer er til stede på bagsiden af Pynchons roman. Åbner man bogen og kigger på den forreste inderflap, fortsætter anormaliteterne. Ganske vist finder vi i overensstemmelse med konventionerne en pris,<sup>4</sup> en angivelse af romanens udgivelsesdato (februar 1973) samt en oplysning om, hvem der har

designet omslaget, men bortset fra disse sparsomme informationer er inderflappen i lighed med bagsiden overraskende ubeskrevet.

Den forreste inderflap af smudsomslaget på amerikanske og engelske førsteudgaver er i langt de fleste tilfælde viet til en beskrivelse af bogens indhold. Denne korte tekst, som enten kan være skrevet af forfatteren selv eller af forlaget, skal ganske enkelt give den potentielle køber/læser et nødtørftigt indtryk af, hvad bogen egentlig handler om – er den en løssluppen satire over den løbske forbrugermoralitet i de amerikanske forstæder eller en historisk spændingsroman om pirater i 1700-tallet? – og i sin egenskab af kombineret salgsargument og forbrugeroplysning må bogbeskrivelsen således siges at udgøre en overordentlig vigtig bestanddel af smudsomslagets tekstmateriale. Ikke desto mindre er den fraværende fra *Gravity's Rainbow*, hvis inderflap i stedet blot prydes af romanens åbningslinje: "A screaming comes across the sky..." Kort og kontant, men ikke til megen hjælp for den køber, der midt i den alvorlige økonomiske recession i 1973 overvejede at investere 15 surtoptjente dollars i en ny roman.<sup>5</sup>

Manglen på informationer fortsætter på smudsomslagets bageste inderflap, hvor vi normalt ville forvente at finde en række biografiske oplysninger om forfatteren (alder, uddannelse, bopæl, tidligere jobs, familie, litterære hædersbevisninger m.v.), en optegnelse over de vigtigste af forfatterens tidligere værker samt ikke mindst et smigrende foto af den eftertænksomme, piberygende forfatter foran sin bogreol (hvis forfatteren er kvinde, er piben som regel erstattet med et varmt smil). Der er imidlertid intet portrætfoto af Thomas Pynchon på bagflappen af *Gravity's Rainbow*, og de eneste biografiske oplysninger er bibliografiske: "Thomas Pynchon is the author of *V.* and *The Crying of Lot 49*". Det er tydeligvis forfatteren og ikke mennesket Thomas Pynchon, vi skal hæfte os ved her, og måske er det endda ikke engang forfatteren, men hans tekster, der er hovedsagen. Under disse magre 'biografiske' informationer finder vi endelig – for tredje gang – forlagets navn (nu med en udførlig adresse), samt oplysningen om, at bogen er trykt i USA.

### Smudsomslaget – en indgang

Smudsomslag er på mange måder et kuriøst fænomen. På den ene side spiller det en hovedrolle i vores første møde med en ny bog. Det er måske årsagen til, at vi i det hele taget samlede bogen op til at begynde med, og efterfølgende giver det os med sine eventuelle illustrationer, sine blurbs, sin bogbeskrivelse og sin forfatterbiografi en række vigtige informationer, der både kan være afgørende for, om vi overhovedet vælger at købe og/eller læse bogen, og kan være med til allerede på forhånd at styre vores læsning af den tekst, de omslutter, ind i bestemte baner. Som det skal uddybes i det følgende, er smudsomslaget således en overordentlig vigtig faktor i vores første møde med bogen og teksten, men ikke desto mindre er det først i de seneste årtier, at der overhovedet er opstået enighed om at betragte smudsomslaget som en integreret del af selve bogen. I en autoritativ oversigtsartikel om smudsomslagets historie<sup>6</sup> peger Thomas Tanselle på, at bøgeres smudsomslag i den bibliografiske videnskab længe blev henregnet til kategorien *efemera* på linje med de små reklametryksager, forlagskataloger o.l., der indimellem ledsager en bogudgivelse,

og mange biblioteker havde (og har stadig) således for vane at smide smudsomslaget ud, inden de satte bogen på hylderne.<sup>7</sup>

Denne skødesløse omgang med bøgernes omslag hænger utvivlsomt sammen med smudsomslagets ydmyge oprindelse. Som selve navnet 'smudsomslag' eller 'dustjacket' antyder, var omslaget i udgangspunktet et simpelt værn mod skidt og snavs. De tidligste smudsomslag, man kender til, stammer fra begyndelsen af 1800-tallet og var udelukkende en praktisk foranstaltning, der skulle beskytte bøgernes fine indbinding mod støv og fedtede fingre på vejen fra trykkeriet til køberen. I begyndelsen havde disse beskyttende omslag ofte ligefrem form af lukkede kuverter, der ganske vist beskyttede bogen endnu bedre end moderne åbne smudsomslag, men som man samtidig var nødt til at flå i stykker for at komme ind til selve bogen. Det åbne smudsomslag med flapper, vi kender fra moderne bøger, gjorde først for alvor sit indtog omkring 1875, men det tjente stadig først og fremmest som et midlertidigt værn mod smuds, som man kunne tage af og smide væk, når først bogen var i sikkerhed på bogreolen. Tit var der slet ikke trykt noget på disse tidlige omslag, og hvis der endelig stod noget på dem, var det som regel blot forfatternavnet og bogens titel.

I løbet af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet transformerede smudsomslaget sig stille og roligt fra primært at være en "protective covering" til at være et "marketing device" (Tanselle, 53). Efterhånden kom der flere og flere informationer på omslagene, og fra omkring 1880 begyndte de første dekorative smudsomslag så småt at dukke op. De første dekorative omslag reproducerede dog som oftest blot motivet fra det farvestrålende lærredsbind, de skulle beskytte, og det var først fra begyndelsen af 1900-tallet, at forlagene for alvor fik øjnene op for smudsomslagets potentiale som reklamesøjle og blikfang. Om denne overgangsfase skriver Tanselle:

“Despite the appearance, before this time, of jackets with illustrations and blurbs printed on them, the idea that the artistry and verbiage of jackets could be a marketing tool had not yet become a dominant force in the production of jackets, though it was certainly a growing one. And during the 1910s this situation changed dramatically, so that by the 1920s many publishers thought of jackets rather than bindings as the place for striking designs. Since jackets were an established presence, it made sense to use their surfaces to the full and save money on the less visible bindings. From then on, the history of book-jackets is primarily the story of shifting tastes in graphic design and in advertising style, rather than of changes in form or function. (Tanselle, 88-89)

Selv om smudsomslag har været en uløselig del af bogens historie i snart 200 år, er det først i de seneste årtier, man for alvor er begyndt at anerkende omslaget som et værdigt studieobjekt. I sin oprindelige artikel fra 1971 kunne Tanselle stadig tale om en "general neglect" af smudsomslaget inden for bibliografien, og det på trods af at bogsamlere på daværende tidspunkt allerede længe havde været villige til at betale store summer for værker med sjældne smudsomslag.<sup>8</sup> Selv om smudsomslaget ikke sidder fast på selve bogen og således rent teknisk ikke kan siges at være en integreret del af den, så havde bogsamlerne længe anerkendt, at omslaget jo dog var en

vigtig del af bogens originale tilstand, sådan som forlaget valgte at præsentere den. Smudsomslaget er måske ikke en del af selve den indbundne bog – codex – men en bog uden sit omslag kan ikke siges at være intakt, og ud fra et bibliografisk og boghistorisk synspunkt går der værdifulde informationer tabt, hver gang et smudsomslag adskilles fra sin bog og smides ud.

Som Tanselle gør rede for i sin artikel, er mange årtiers manglende interesse for smudsomslag ved at blive afløst af en stigende bevidsthed om omslagenes afgørende rolle for tekstens cirkulation i forskellige kredsløb. Flere og flere begynder at tage smudsomslaget alvorligt som andet og mere end en efemer indpakning af en varig tekst, og i løbet af de seneste 10-20 år er der sågar udgivet flere bøger om fænomenet. Det er dog stadig primært boghistorikere og bibliografer eller designhistorikere, der beskæftiger sig seriøst med bogomslagenes funktion. Boghistorikere som Tanselle er først og fremmest interesserede i omslaget som et udtryk for bogmarkedets skiftende praksiser,<sup>9</sup> og bibliografer betragter omslaget som en værdifuld informationskilde i forhold til værkets publikationshistorie. Endelig har en række nyere, rigt illustrerede bogudgivelser<sup>10</sup> koncentreret sig om de rent designmæssige aspekter af smudsomslaget, og de diskuterer følgelig omslaget som et æstetisk objekt i sig selv snarere end som en specifik indpakning af en specifik tekst.

De boghistoriske, økonomiske og designmæssige aspekter af smudsomslaget er unægtelig vigtige at beskæftige sig med, men de fortæller på ingen måde hele historien om smudsomslagets komplekse funktion i forhold til den bog, det omslutter. Der er mange kreative kræfter involveret i udformningen af et smudsomslag (illustrator, fotograf, designer, forfatter, redaktør, andre forfattere, marketingfolk, osv.), og resultatet af deres samarbejde udgør en sindrig kombination af reklamesøjle, blikfang, salgsargument, forbrugeroplysninger, vareinformationer, selvstændigt æstetisk artefakt og introduktion til et andet æstetisk artefakt (bogen). Tanselles provisoriske opdeling af omslaget i design og information – form og indhold – giver måske umiddelbart god mening, men graver man lidt dybere, vil man hurtigt opdage, at elementerne ikke uden videre lader sig adskille. Omslagsillustrationen rummer f.eks. ofte vigtige informationer om værkets indhold, ligesom selektionen og arrangementet af biografiske oplysninger eller blurbs kan være determineret af rent grafiske hensyn. Og hvad er et forfatterfoto i grunden: Design eller information?

Tilsammen spiller smudsomslagets mange elementer desuden en særdeles vigtig rolle, som hverken boghistorikerne, bibliograferne eller designhistorikerne kommer ind på i deres skrivelser. Disse discipliner beskæftiger sig enten med smudsomslaget i sig selv – som et udtryk for forskellige grafiske retninger eller vekslende traditioner for markedsføring – eller også ser de på omslagets forhold til *bogen* og undersøger, hvordan det spiller en afgørende rolle for bogens indplacering og cirkulation i vrekredsløbet. Ingen af dem ser imidlertid nærmere på omslagets forhold til *teksten*. Et smudsomslag omslutter aldrig bare en bog, det omslutter også en tekst, og ofte er det med til at bestemme, hvordan denne tekst reciperes af læserne, anmelderne og kritikerne. Med Gérard Genettes nyttige begreber, så kan omslagets *paratekster* (blurbs, bogbeskrivelse, illustrationer m.m.) have en styrende effekt på tekstens senere *metatekster* (anmeldelser, akademiske artikler osv.) og dermed være med til

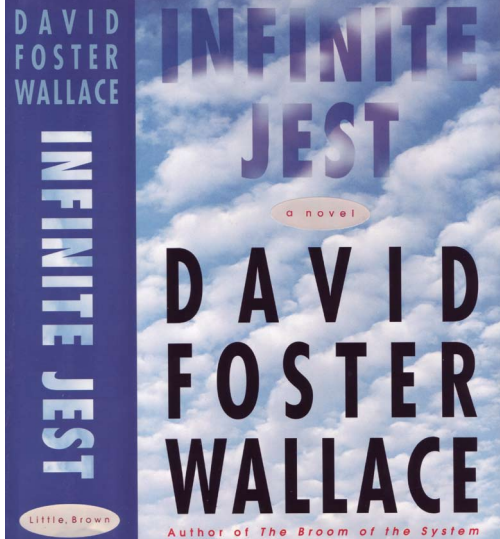
at determinere, hvordan receptionen med tiden transformerer den jomfruelige litterære tekst til et litterært værk med et bestemt sæt konnotationer knyttet til sig.<sup>11</sup>

Nykritikerne talte idealistisk om den rene, autonome tekst, som kritikeren uhildet kunne analysere, men den autonome tekst er naturligvis en utopi. En litterær tekst er altid allerede inden sin udgivelse og sit første møde med læseren situeret i mange forskellige kontekster, der uvægerligt vil skabe bestemte forhåndsforventninger og indvirke på, hvordan vi læser teksten. En af de vigtigste faktorer i forholdet mellem en tekst og dens kontekster er smudsomslaget, der på den ene side udgør sin egen lille kontekst for den litterære tekst, og som på den anden side gennem sin forlags- og forfattersanktionerede præsentation af teksten spiller en afgørende rolle for tekstens indplacering i andre kontekster, såsom litteraturhistoriske konstellationer, genrer etc. Der er altså langt fra vandtætte skodder mellem en bog og dens smudsomslag. Grænserne mellem omslagets tekst og bogens tekst er permeable, og en større opmærksomhed om dette forhold kan bidrage til en mere nuanceret forståelse af de processer, der udspiller sig omkring bogens udgivelse og senere reception.

Rent litteraturhistorisk og litteraturanalytisk kan det altså også betale sig at tage smudsomslaget alvorligt. Man kan med fordel betragte omslaget og dets mange informationer som en litterær tekst i sin egen ret; en tekst, der i udgangspunktet er adskilt fra den større tekst, den omslutter, men som samtidig udgør en slags autoriseret indgangsportal til denne større tekst, og som gennem sine valg og fravalg udstikker nogle bestemte rammer for vores tilgang til læsningen, fortolkningen og kontekstualiseringen. Disse rammer er på ingen måder uomgængelige. Der er ingen der siger, at vi behøver at følge smudsomslagets anvisninger i vores tilgang til teksten, men for at læse den litterære tekst på tværs af de mere eller mindre skjulte retningslinjer, der udstikkes af omslaget, er vi i første omgang nødt til overhovedet at gøre os disse retningslinjer bevidst. Alt for ofte tænker vi slet ikke over, at smudsomslaget i realiteten udgør sin egen lille forfortolkning og prækontekstualisering af værket, der på subtil vis interfererer med vores egen læsning, og vi lægger således ikke mærke til, at vi så at sige læser med ført hånd. I det følgende skal vi med udgangspunkt i nærlæsningen af et enkelt smudsomslag prøve at blotlægge nogle af disse sædvanligvis underbelyste og uerkendte styremekanismer.

### Uendelige perspektiver: Smudsomslaget på *Infinite Jest*

David Foster Wallaces monumentale roman *Infinite Jest* (1996) er på mange måder sammenlignelig med Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow*. Først og fremmest indtager de tilsvarende positioner i de to forfatterskaber. Begge romaner er forfatterens tredje bog, og begge udkom de omtrent ti år efter en 500 sider lang debutroman og syv år efter en kortere anden bog,<sup>12</sup> i et førsteoplæg på omkring 20.000 eksemplarer. Begge værker er desuden vældige encyklopædiske systemromaner, der på ambitiøs og formelt nyskabende vis forsøger at indkredse og diagnosticere intet mindre end den vestlige verdens tilstand, og som følge af disse ambitioner (og ikke mindst den vellykkede indfrielse af disse ambitioner) har begge romaner opnået en status som uomgængelige tekster i deres respektive litterære perioder. Om sin egen generation



Forsiden og ryggen af omslaget til første-  
udgaven af *Infinite Jest* (1996).

har den britiske forfatter Zadie Smith således sagt, at “*Infinite Jest* was the book you were going to have to deal with sooner or later, just as a previous generation had to deal with *Gravity’s Rainbow*”.<sup>13</sup> Både *Gravity’s Rainbow* og *Infinite Jest* er interessant nok også dedikeret til afdøde personer, hvilket i en eller anden forstand signalerer en form for tidløs status allerede ved udgivelsen – som om romanerne simpelt hen er for væsentlige til at blive tilegnet almindelige dødelige.<sup>14</sup>

Også smudsomslagene på førsteudgaverne af de to bøger er ved en flygtig betragtning sammenlignelige, idet hovedmotivet på begge romaners for- og bagsider er himlen – som for at understrege værkernes uendelige perspektiver og ambitionsniveau.<sup>15</sup> Zoomer man lidt tættere ind, hører lighederne til gengæld op. *Gravity’s Rainbows* intenst glødende solnedgang/raketeksplosion er på *Infinite Jest* blevet afløst af en blå himmel med et let skydække, der på subtil vis også bevæger sig ind over romanens titel. Den letskyede blå himmel går i forskellige variationer igen på alle tre amerikanske udgaver af romanen, og denne kontinuitet på tværs af udgaver gør det nærliggende at antage, at motivet spiller en vigtig rolle for den tekst, det omslutter. I løbet af den lange roman finder vi da også flere passager, der leder tankerne hen på omslagets motiv. *Infinite Jest* foregår bl.a. på tennisakademiet E.T.A., og da Hal, elev på akademiet og en af romanens hovedpersoner, på et tidspunkt sidder på rektoren C.T.’s kontor og venter på en skideballe, studser han over kontorets tapet:

“ [T]he overenhanced blue of the wallpaper’s sky, which the wallpaper scheme was fluffy cumuli arrayed patternlessly against an overenhancedly blue sky, incredibly disorienting wallpaper that was by an unpleasant coincidence also the wallpaper in the Enfield offices of a Dr. Zegarelli, D.D.S. [...] No one’s sure what C.T.’s choice of this wallpaper is supposed to communicate, [...] but Hal loathes sky-and-cloud wallpaper because it makes him feel high-altitude and disoriented and sometimes plummeting. (*Infinite Jest*, 509)

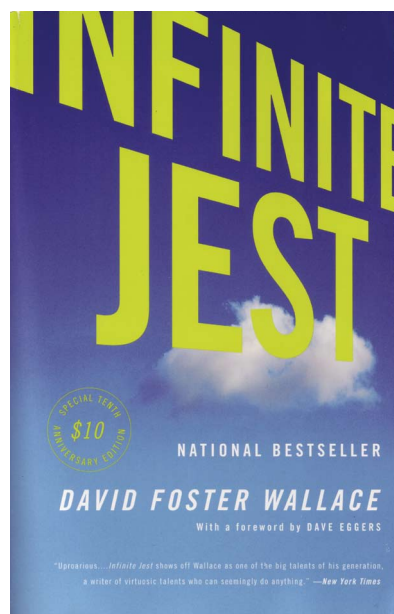
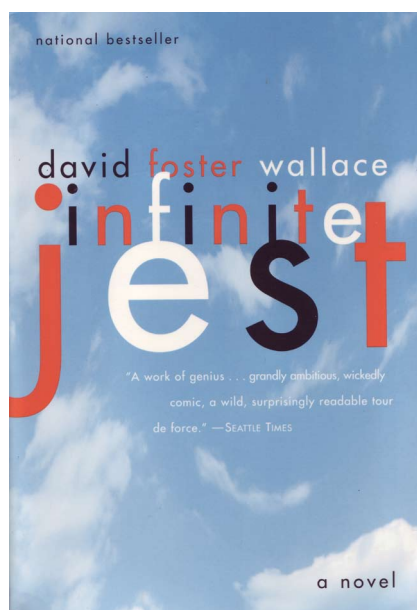
To gange i citatet understreges det, at tapetets mønsterløse arrangement af skyer på en blå baggrund er ‘desorienterende’, og som sådan udgør det en åbenlys parallel til romanen selv, der med sine evigt prolifererende plotlinjer og metastaserende informationer omhyggeligt er konstrueret for at give læseren et indtryk af en desorienterende, kaotisk formløshed.<sup>16</sup> På det samme kontor hænger der en lang række fotografier af hverdagen på tennisakademiet, og i en lang slutnote<sup>17</sup> beskrives

disse fotos udførligt, inden det påpeges, at de ikke er arrangeret “in a straight line; they’re more like chaotically placed”, samt at de alle er “surrounded by locationless clouds and sky” (IJ, 1035). Denne beskrivelse er samtidig en præcis karakteristik af *Infinite Jest*, hvis mange scener og vignetter er indsat i en akronologisk, non-lineær romanstruktur, der er omsluttet af smudsomslagets “locationless clouds and sky”. Det svimlende desorienterende tapet og de kaotisk placerede billeder på rektorens kontor fremstår således i sig selv som en *mise-en-abyme* på Wallaces svimlende desorienterende roman med sine øjensynligt kaotisk placerede scener.

Man kunne muligvis have draget analogien mellem tapetets desorienterende uendelighedsperspektiver og Wallaces roman uden skelen til smudsomslagets motiv, men der er ingen tvivl om, at forsideillustrationen (og ikke mindst dens genkomst på forskellige udgaver af romanen) cementerer den metaforiske association mellem tapet, himmel, smudsomslag og værk. Vi forestiller os sædvanligvis, at analysen af værket bør begrænse sig til selve teksten, men når teksten som i dette tilfælde peger utvetydigt på omslaget (og vice versa), kan en inddragelse af omslagsillustrationen i analyse materialet bidrage til at understøtte fortolkningen.<sup>18</sup>

Forsiden af *Infinite Jest* rummer dog endnu flere informationer end forfatternavnet, titlen og den signifikante illustration. Neden under forfatternavnet informeres vi om, at David Foster Wallace er “Author of *The Broom of the System*”. Det er almindeligt at anføre et eller flere af forfatterens tidligere værker på forsiden af amerikanske førsteudgaver, og denne praksis kan udfylde flere forskellige funktioner. I det nærværende tilfælde må oplysningen om, at Wallace er forfatter til *The Broom of the System*, betragtes som forlagets forsøg på overhovedet at fortælle den potentielle køber, hvem forfatteren egentlig er. Hverken Wallaces debutroman eller novellesamlingen *Girl With Curious Hair* blev særlig store salgssucceser, og da der desuden gik hele syv år fra Wallaces anden bog til udgivelsen af *Infinite Jest*, var Wallace i begyndelsen af 1996 ikke ligefrem et navn, der lå på alles læber. Forsidens oplysning om debutromanen må således betragtes som et forsøg fra forlagets side på trods alt at forankre forfatteren i en tidligere produktion og forsikre læseren om, at Wallace ikke er dukket op ud af det blå.<sup>19</sup>

*Infinite Jest* blev en stor bestseller og indplacerede Wallace i en central position på det litterære landkort, og det kan derfor ikke komme som den store overraskelse, at alle Wallaces bøger siden hovedværket stolt bærer et “Author of *Infinite Jest*” på





forsiden. Hvor sentensen “Author of *The Broom of the System*” primært skulle introducere et relativt ukendt navn for læserne, er ordene “Author of *Infinite Jest*” et salgsargument, der minder den potentielle køber om en velkendt forfatters tidligere triumfer. På samme måde bærer forsiden på Don DeLillos seneste roman *Falling Man* (2007) oplysningen om, at bogen er “by the author of *Underworld* and *White Noise*” (samtidig med at DeLillos seneste flovsere *The Body Artist* og *Cosmopolis* diskret forbigås i tavshed). Alle kender i forvejen Don DeLillos navn, men opremsningen af to af forfatterens tidligere hovedværker tilfører tegnet “Don DeLillo” yderligere autoritet.

Hvad enten motivet er at tilføre et ukendt navn en smule tyngde eller at pege på tidligere bedrifter, så er anførelsen af tidligere (hoved)værker på smudsomslagets forside en særdeles udbredt praksis på moderne amerikanske førsteudgaver. Vender vi for en stund tilbage til *Gravity’s Rainbows* forside, ser vi imidlertid, at den ikke rummer informationer om Pynchons tidligere værker. På baggrund af *V.* og *The Crying of Lot 49* var Pynchon muligvis et lidt større navn i 1973 end David Foster Wallace var i 1996, men hans navn var dog endnu ikke umiddelbart genkendeligt for den menige læser. Ikke desto mindre har ingen af førsteudgaverne af Pynchons indtil videre syv bøger nævnt tidligere værker på forsiden. Man kunne gisne om, at forskellige forlag måske har forskellige måder at gøre tingene på, men Pynchons værker er indtil videre udkommet på fem forskellige forlag,<sup>20</sup> der i tilfældet Pynchon alle har fulgt den samme, informationsfattige praksis,<sup>21</sup> hvor forfatterens navn så at sige må klare sig selv. Der er tydeligvis tale om en bevidst strategi fra Pynchons/forlagenes side; en strategi, der lige fra debuten i 1963 synes at sige: Thomas Pynchon udgiver hermed [indsæt titel], og mere behøver man sådan set ikke at vide.<sup>22</sup> Man kan betragte denne strategi som sympatisk (et forsøg på at lade det nyfødte værk stå på egne ben og tale for sig selv, uden at have storebror med på slæb) eller arrogant (Pynchon er så stort et navn, at det kan sælge sig selv), men man må under alle omstændigheder hæfte sig ved dens konsekvente gennemførelse i fem årtier.

Umiddelbart under titlen på forsiden af Wallaces hovedværk finder vi en metallisk skinnende ellipse med oplysningen om, at *Infinite Jest* er “a novel”. Denne genrebetegnelse er naturligvis ikke i sig selv særligt bemærkelsesværdig. Mange førsteudgaver af amerikanske romaner identificeres på forsiden af omslaget som “a novel”, og denne genreangivelse skal i de fleste tilfælde ikke betragtes som meget andet end en forbrugerinformation. Det prominent placerede og iøjefaldende sølvskinnende felt i centrum af *Infinite Jest*s forside sikrer imidlertid genreangivelsen større opmærksomhed end på de fleste bøger. Vi skal ikke være i tvivl om, at Wallaces bog er en roman, og dette indtryk bekræftes på titelbladet, hvor genrebetegnelsen stik imod sædvanen går igen og efterlader det indtryk, at bogen ikke bare hedder *Infinite Jest*, men *Infinite Jest: a novel*.<sup>23</sup> Det har tydeligvis ligget Wallace og/eller hans forlag på sinde, at denne bog blev genrebestemt som netop en roman, og med deres eksplicitte kategorisering gør de deres til, at *Infinite Jest* bliver rubriceret sådan af receptionen.

Det kan forekomme selvindlysende og lidt overflødigt at diskutere *Infinite Jest*s selvproklamerede status som en roman. Størstedelen af lange, skønletterære prosaværker er jo romaner, så hvorfor gøre et større nummer ud af det? Jeg vil imid-

lertid hævde, at den eksplicite rubricering af teksten som en roman på forhånd bidrager til at styre receptionen ind i bestemte baner og afskærer den fra at bevæge sig i andre retninger. På trods af sin ukonventionelle opbygning vil en eksperimenterende prosatekst som *Infinite Jest* som følge af sin selvrubricering uvægerlig blive kategoriseret og diskuteret som en roman af receptionen, hvilket i realiteten er ensbetydende med en indsnævring af det kritiske råderum. I sit eksperimenterende anslag minder *Infinite Jest* som nævnt på mange måder om *Gravity's Rainbow*, men Pynchons værk rubricerede i 1973 ikke sig selv som en roman, og selv om værket af de fleste kritikere forudsigeligt nok alligevel blev betragtet som en roman, så tillod den manglende sanktionerede genreangivelse ikke desto mindre enkelte kritikere at gå andre, mere ukonventionelle veje i deres tilgang til teksten. I 1976 indledte Edward Mendelson f.eks. et af de mest indflydelsesrige essays overhovedet om *Gravity's Rainbow* på følgende vis:

“ In both its range and, one may predict, its cultural position, *Gravity's Rainbow* recalls only a few books in the Western tradition. To refer to it as a novel is convenient, but to read it as a novel – as a narrative of individuals and their social and psychological relations – is to misconstrue it. Although the genre that now includes *Gravity's Rainbow* is demonstrably the most important single genre in Western literature of the Renaissance and after, it has never previously been identified. *Gravity's Rainbow* is an *encyclopedic narrative*, and its companions in this most exclusive of literary categories are Dante's *Commedia*, Rabelais's five books of Gargantua and Pantagruel, Cervantes's *Don Quixote*, Goethe's *Faust*, Melville's *Moby-Dick*, and Joyce's *Ulysses*.<sup>24</sup>

Og i sin anmeldelse af Pynchons seneste værk, *Against the Day* (der på omslaget identificeres som en roman), taler kritikeren Luc Sante om Pynchons “impatience with the limits of the novel form”, argumenterer for, at “Pynchon thinks on a different scale from most novelists, to the point where you'd almost want to find another word for the sort of thing he does” og karakteriserer hans tidligere værker som “extended prose poems”.<sup>25</sup>

Man kan selvfølgelig diskutere validiteten af Mendelsons og Luc Santes udsagn (især Mendelson synes med sin eksklusive genrebetegnelse at være lige lovlig stor i slaget på Pynchons vegne), men man må samtidig konstatere, at deres forsøg på at tænke Pynchons værker uden for romangenrens rammer udgør et forfriskende tiltag, der havde været meget mindre nærliggende, hvis Pynchon eller Viking Press fra begyndelsen havde kategoriseret *Gravity's Rainbow* som en roman. Den fraværende genreangivelse på *Gravity's Rainbow* udvider simpelt hen grænserne for, hvad man kan tænke og skrive om teksten, og gør det muligt at indsætte værket i alternative litteraturhistoriske konstellationer, på tværs af vanlige genreskel, mens *Infinite Jest* på trods af de åbenlyse formelle og tematiske ligheder med Pynchons hovedværk i udgangspunktet må nøjes med at blive betragtet som en roman.

Hvor forsiden af *Infinite Jest* altså tilføjer nogle informationslag i forhold til *Gravity's Rainbows* forside, rummer ryggen på Wallaces roman hverken færre eller flere oplysninger end Pynchons. I modsætning til *Gravity's Rainbow*, hvor motivet med byhusene og den orangerøde himmel fortsætter hele vejen rundt om bogen, brydes

*Infinite Jest* himmelmotiv af ryggen blå bjælke; eller rettere: det brydes ikke helt, men fortsættes elegant i en slags spejlvending af forsiden, sådan at forsidens blå titelfarve nu udgør baggrundsfarven, mens forsidens baggrundsmotiv – den letskyede himmel – anvendes til ryggen titel. Forsidens skinnende sølvfelt går også igen nederst på omslagets ryg, men nu som baggrund for forlagets navn. Selve designet adskiller sig således naturligvis fra *Gravity's Rainbow*, men grundelementerne (forfatternavn, titel og forlag) er de samme.

Det er de til gengæld ikke på bøgernes bagsider: Den nærmest spartansk rensede flade på bagsiden af Pynchons roman modsvares af en sand eksplosion af informationer på bagsiden af *Infinite Jest*. Baggrundsmotivet for de mange informationer er endnu en gang den letskyede himmel, dog nu i en lidt lysere nuance af blå, der sandsynligvis skal få ordene til at træde tydeligere frem.

*Gravity's Rainbows* 9-cifrede SBN-nummer er på Wallaces roman naturligt nok afløst af et 10-cifret ISBN-nummer, der er placeret umiddelbart oven over et forstyrrende element, som mange bogdesignere sikkert ønsker ad Pommern til: stregkoden. Siden slutningen af firserne har langt de fleste bogudgivelser i overensstemmelse med markedets krav været forsynet med stregkoder, der oftest er placeret nederst på bagsiden. Hvor prisen på førsteudgaven af amerikanske romaner som regel er placeret diskret i øverste højre hjørne af den forreste inderflap, som for at skjule de grimme merkantile aspekter af det kunstværk, man holder i hånden,<sup>26</sup> er stregkoden placeret i fuld synlighed på ydersiden af bogen for at lette dens cirkulation i det økonomiske kredsløb. Køberen af *Gravity's Rainbow* i 1973 kunne måske knibe øjnene sammen og bilde sig ind, at han investerede i ophøjet og tidløs kunst, men bogkøberen på denne side af 1990 kan ikke længere bedrage sig selv: Hvad end en roman som *Infinite Jest* ellers måtte være, udpeger den prominente stregkode den også som en masseproduceret vare, et forbrugsgode på linje med toiletbørster, Barbiedukker og dåsetomater.

### En værdiløs værdidom? Om en uglest litterær genre

Hvor både ISBN-nummeret og stregkoden uden videre kan betegnes som rent funktionelle aspekter af smudsomslaget, der sikrer bogens retmæssige indplacering i arkivet og det økonomiske kredsløb, er det straks vanskeligere at indkredse den præcise funktion af de små prosastykker, der optager resten af pladsen på *Infinite Jest*'s bagside: de såkaldte *blurbs*.<sup>27</sup>

Blurben er et kuriøst og ikke mindst et kuriøst underbelyst litterært fænomen. *Blurbs* er allestedsnærværende i det litterære landskab, men alligevel er der skrevet forbavsende lidt om dette mere eller mindre uundgåelige indslag på smudsomslaget af førsteudgaver, der er den litterære ækvivalent til at klø sig i røven: ingen taler om det, men (næsten) alle gør det. Inden vi ser nærmere på de mange *blurbs* på bagsiden af *Infinite Jest*, skal det dog lige præciseres, hvad jeg egentlig mener med betegnelsen. Gyldendals røde fremmedordbog definerer en *blurb* som et "forlags omtale af bog trykt på omslaget, især stærkt rosende; rosende annonce", og det er da også rigtigt, at ordet i udgangspunktet betegnede forlagets egen lovprisning af en bog.<sup>28</sup> Da alle undtagen de mest naive bogkøbere naturligvis vil stille sig skeptisk

"Infinitely readable, even better than its hype. . . . It shows signs, in fact, of being a *genuine* work of genius."

— *Esquire*

"*Infinite Jest* is a magnum opus — about American need, about addiction, about loss, about yearning, and about the ways that a millennial consumer cultural edifice tries to placate these longings. The canvas here is as large as the culture it affectionately skewers, and the prose is as hair-raising as a fifth-set tiebreaker. David Foster Wallace reimagines the novel in *Infinite Jest*, and finds it, anew, a grand, monstrous, powerful thing."

— Rick Moody

"*Infinite Jest* seems to fulfill every promise that David Foster Wallace displayed in his precocious and stunning *The Broom of the System*. If you want to know who's upholding the high comic tradition — passed down from Sterne to Swift to Pynchon — it's Wallace. This book has a lot of tennis in it, but the phrase that leaps to mind comes straight from the NBA: 'He's the man! He's the man!'"

— Jeffrey Eugenides

"Wallace offers huge entertainment. . . . Only Gaddis and Pynchon have this range. So brilliant you need sunglasses to read it, but it has a heart as well as a brain. *Infinite Jest* is both a vast, comic epic and a profound study of the postmodern condition . . . a *Naked Lunch* for the nineties."

— *Review of Contemporary Fiction*

"*Infinite Jest* is a sprawling and deliciously wicked novel from a writer whose time in the spotlight has surely arrived. By turns hilarious, appalling, moving, subtle, and wise, *Infinite Jest* grows before your eyes to become nothing short of brilliant."

— Mark Childress

"Here is proof that the American novel can still engage with contemporary culture both broadly and deeply, can still run rings around the competing media, and can still attract the greatest talents of the day. *Infinite Jest* is a spectacular achievement: addictive in its comedy and endless invention, detoxifying in its profound, clearheaded sadness."

— Jonathan Franzen

"Ambitious and frequently brilliant . . . a raucous, Falstaffian, deadly serious vision of a cartwheeling culture in the self-pleasuring throes of self-destruction. . . . Almost certainly the biggest and boldest novel we'll see this year . . . and probably one of the best."

— *Kirkus Reviews*

"A brilliant depiction of the loneliness of addiction and of modern society, written both from the mind and from the heart."

— William T. Vollman



an over for forlagets lovprisning af dets eget produkt, er det imidlertid blevet almindeligt, at forlagene så at sige benytter sig af stråmænd i deres forsøg på at overbevise os om bøgernes fortræffeligheder. Tidlige prøvetryk af de kommende udgivelser bliver således sendt ud til forskellige folk i litterære kredse – især forfatterkolleger, men også prominente kritikere – i håbet om, at de vil komponere en lille panegyrisk sentens eller to, som efterfølgende kan trykkes bag på smudsomslaget af førsteudgaven. En blurb er altså ikke det samme som forlagets egen bogbeskrivelse på den forreste inderflap (selv om den kan være nok så rosende): Forlagets bogbeskrivelse skal primært give et indtryk af bogens indhold, genre osv., mens blurben først og fremmest er en smagsdom, der udtaler sig om bogens kvalitet (og som måske som en sidegevinst kan supplere forlagets beskrivelse af bogens indhold).<sup>29</sup>

Det er også vigtigt at understrege, at blurben adskiller sig fra de små citater fra anmeldelser, der gerne bliver trykt på de senere paperback-udgaver af romanen (eller måske endda på senere oplag af førsteudgaven af romanen).<sup>30</sup> Sådanne små udklip har i det mindste et skær af autenticitet over sig. Ganske vist må forlaget ofte benytte sig af en særdeles kreativ klippeteknik for at få vredet en positiv karakteristik ud af anmeldelser, der ellers kan være temmelig forbeholdne, og ganske vist ender disse citater som følge af den kreative skamklipping ofte med at være lige så intetsigende i deres ophobning af superlativer som selv de mest skamløse blurbs, men de har dog deres oprindelse i en i princippet uafhængig smagsdom – boganmeldelsen – og det er derfor muligt at bevare illusionen om, at de i en vis forstand er mere ærlige og objektive end førsteudgavens blurbs.<sup>31</sup>

Selv om betegnelsen blurb altså i praksis også indimellem anvendes om forlagets egen bogbeskrivelse eller om anmeldelsescitaterne på senere udgaver af bogen, så bliver ordet efterhånden først og fremmest brugt til at beskrive de rosende vurderinger af bogen, som forlaget indhenter hos andre forfattere inden udgivelsen; vurderinger, som udtaler sig om bogens værdi allerede inden dens første møde med anmelderne og læserne, og som på grund af deres prominente placering på smudsomslaget netop er en vigtig del af dette første møde. Disse lovprisende foromtaler på førsteudgaven af en bog udgør blurben i sin rene form, og det er dem, det skal handle om i det følgende.<sup>32</sup>

Problemet med sådanne blurbs er naturligvis først og fremmest, at deres smagsdom er givet på forhånd. Forlaget kan ganske vist ikke tvinge de udvalgte forfattere til at lovprise en bestemt bog, men forfatterne er selvfølgelig selekteret ud fra en formodning om, at de vil kunne lide bogen (eller at de i det mindste vil være villige til at påstå, at de kan lide den), og hvis de stik imod forventningerne ikke kan lide den, vil de i langt de fleste tilfælde afslå at skrive en blurb.<sup>33</sup> Skulle de alligevel i et anfald af perfiditet skrive en negativ blurb, finder den næppe vej til bogens smudsomslag, og den litterære blurb er derfor, som John Carter skriver, “essentially persuasive or laudatory”.<sup>34</sup> Selv om ordlyden i en blurb på ingen måde er givet på forhånd, så er blurbens konklusion – “Køb denne bog!” – helt og aldeles forudsigelig, og som følge af denne forudsigelighed er blurben noget så øjensynligt paradoksalt som en værdiløs værdidom.

Som et resultat af sin forlorte uhildethed har blurben – ikke helt ufortjent – traditionelt set været et noget ugleset fænomen i litteraturforskningen. Blurben vil al-

tid på forhånd være et kompromitteret udsagn, et gennemskueligt købsincitament, men det ubestridelige forhold, at blurben ikke har nogen værdi som værdidom, er imidlertid langt fra ensbetydende med, at den ikke er et nærmere studie værd. Ser vi bort fra deres forudsigelige anbefalinger, er blurbs ofte interessante små kompositioner, der kan rumme mange spændende informationer om den anbefalede bog og dens forfatter, samt ikke mindst om ophavsmanden til blurben. I modsætning til de anmeldelsescitater, man ofte finder på paperbacks, er blurben netop en komplet komposition i sig selv snarere end et lille udsnit af en større tekst, og det er bemærkelsesværdigt, hvor meget tankegods forfatterne nogle gange formår at proppe ind i disse små, afrundede tekster. Indimellem udgør blurbs ligefrem veritable minipoe-tikker, der i kondenseret form udtrykker blurbistens ideer om litteraturens funktion, og i visse tilfælde er det muligt at efterspore et forfatterskabs æstetiske omkalfatring i de blurbs, forfatteren skriver til andre værker, før retningsskiftet manifesterer sig i forfatterens egen skønlitterære produktion.<sup>35</sup> Bibliografier eller indgående studier af et forfatterskab kan således med fordel inddrage de blurbs, forfatteren har komponeret til andre bøger.

Ud over at sige noget om det enkelte forfatterskab kan studiet af blurbs også give os en lang række litteratursociologiske og litteraturhistoriske oplysninger, som ikke nødvendigvis er tilgængelige andetsteds, eller som i hvert fald kan supplere mere traditionelle tilgange til værket og dets kontekst. Eksempelvis kan blurbs give os et privilegeret indblik i forskellige forlags vekslende publikationspraksiser, samt i litterære kredsløb, venskaber, fjendskaber og hakkeordener:<sup>36</sup> Hvilke forfattere skriver blurbs til hvilken type bøger? Hvilke forfattere får blurbs fra store litterære navne, og hvilke forfattere er henvist til en rosende omtale fra deres relativt ukendte *creative writing professor*? Og hvilke forfattere får slet ingen blurbs (og hvorfor ikke)?

I forlængelse af disse spørgsmål kunne man spørge, hvem der i det enkelte tilfælde får mest ud af blurben – afsenderen eller modtageren? I mange tilfælde er der naturligvis tale om gensidige vennetjenester: Da Salman Rushdie skrev en positiv anmeldelse af Don DeLillos *Underworld* (1997), var det ganske naturligt, at DeLillo i 1999 forfattede en rosende blurb til Rushdies *The Ground Beneath Her Feet*. Både Rushdie og DeLillo er litterære titaner og i dette tilfælde bekræfter de hinandens ophøjede status. Det er også forståeligt, at David Foster Wallace som en tak for den jævnaldrende Jonathan Franzens blurb bag på *Infinite Jest* kvitterede med en blurb til Franzens *The Corrections* (2001). Noget for noget. Sådanne udvekslinger af blurbs mellem ligeværdige kan i bund og grund betragtes som *symbiotiske*. Det giver Rushdie kulturel kapital at have en blurb af DeLillo på bagsiden af sin roman, ligesom DeLillo opnår kulturel kapital ved at have sit navn stående på Rushdies roman.

Lidt mere komplekst bliver det, når forholdet mellem afsenderen og modtageren ikke er så ligeværdigt som i ovenstående tilfælde. Ud over Wallaces blurb rummer bagsiden af Franzens *The Corrections* f.eks. også en blurb af Don DeLillo. Der er ingen tvivl om, at DeLillo er et mere veletableret og velestimeret navn end Franzen, men når DeLillos blurb til Franzen alligevel kan siges at repræsentere endnu et symbiotisk forhold, hænger det sammen med, at Franzen (sammen med bl.a. Wallace) tilhører en ny, markant generation af amerikanske forfattere, som har fat i et yngre

publikum end DeLillos generation, og som er mere synlige i mediebilledet. Franzens roman tilføjes litterær tyngde ved at have DeLillos navn på bagsiden, mens den dengang 65-årige DeLillo opnåede en dosis tiltrængt *street credibility* ved at blive associeret med den knap så anerkendte, men ulig mere *hotte* Franzen.

Ud over de vellykkede symbiotiske forhold er der også de rent *parasitære* forhold, hvor styrkeforholdet mellem de to parter i transaktionen er så skævt, at kun den ene reelt får noget ud af det. I sådanne forhold er det altid den stærke, der er giveren, og den svage modtageren (hvilken kendt forfatter ønsker at blive blurbet af et ukendt navn?). Når Don DeLillo f.eks. skriver en blurb til Julia Leighs *The Hunter* eller Thomas Pynchon roser M. F. Beals *Amazon One*, så kan der ikke herske tvivl om, hvem der vinder ved relationen. DeLillo og Pynchon vinder muligvis lidt sympati for venligt at give Leigh og Beal en hjælpende hånd, men de opnår ikke for alvor noget ved at knytte deres navne til værker, der siden er forsvundet i glemslen.<sup>37</sup>

I al denne snak om symbiotiske og parasitære forhold er det ikke så meget blurbens indhold som dens afsender, der er det afgørende. Man kan som sagt med stor fordel nærlæse mange blurbs for deres kondenserede poetologiske udsagn, men når talen falder på blurben som en udveksling af kulturel kapital, er det vigtige ikke så meget *hvad* der skrives, som *hvem* der skriver det, og *hvor* de skriver det. I langt de fleste tilfælde kan en bog tilføjes status ved at have den rigtige konstellation af navne på bagsiden, men det skal sluttelig anføres, at det mest statusgivende overhovedet måske i virkeligheden er slet ikke at have blurbs på sin bog: Lige fra debutromanen *V.* har Pynchons førsteudgaver skilt sig ud fra mængden ved at være aldeles rensede for blurbs. Dette konsekvente fravær af blurbs er ganske usædvanligt i en forlagsbranche som den amerikanske, der sjældent forsømmer lejligheden til at plastre nye udgivelser ind i blurbs. De tomme bagsider på Pynchons romaner kan ikke skyldes, at han principielt har noget imod blurbgenren som sådan: Siden 60'erne har han gavmildt forsynet forfatterkolleger lige fra ukendte John Speicher til berømte Don DeLillo med en række blurbs, der i ophobningen af superlativer er i fuld overensstemmelse med genrens konventioner. Fraværet af blurbs gælder altså kun hans egne romaner, og det forlener dem med et ganske særligt ophøjet skær, der kan udlægges på flere forskellige måder. I det sympatiske perspektiv repræsenterer de manglende blurbs på Pynchons romaner en vilje til at lade værket møde læseren på egen hånd, uden støttehjul. Den vordende bogkøber/læser fodres ikke af med en lavine af superlativer, men får frie hænder til at danne sig sin egen mening om værket. Ud fra en anden betragtning kan fraværet af blurbs rent ud sagt være beregnet på at signalere, at ingen andre forfattere har kulturel kapital nok til at få taletid bag på Pynchons værker. Pynchon er ganske enkelt det største rovdyr på savannen, og han får derfor lov til at bevæge sig rundt i fred og ro, uden andre dyrs tandmærker på sig.

I et lidt mere håndgribeligt litteraturhistorisk perspektiv, der har knap så meget med Tanselles yderst reelle, men også vanskeligt kvantificerbare, "literary reputations, friendships and rivalries" at gøre, kan selektionen af blurbs bag på en forfatters værk ofte også fortælle os en hel del om forskellige æstetiske grupperinger og litterære generationer. Smudsomslaget på *Gravity's Rainbow* rækker ikke læseren så meget som en lillefinger i forsøget på at indplacere Pynchons roman i en litterær

tradition, men for den læser, der ud fra et hastigt blik på omslaget ønsker at danne sig en ide om *Infinite Jest* litteraturhistoriske kontekst, er der til gengæld masser af hjælp at hente:

Det første, der falder i øjnene på bagsiden af Wallaces roman, er selve mængden af blurbs. De fleste moderne amerikanske førsteudgaver nøjes med en, to eller tre velvalgte blurbs, så den massive ophobning af ikke mindre end otte blurbs på bagsiden af *Infinite Jest* er næsten lige så usædvanlig som fraværet af blurbs på Pynchons romaner. Det er almindeligt at plastre de senere paperback-udgaver til i citater fra anmeldelser, men på førsteudgaven plejer forlagene trods alt at udvise en vis tilbageholdenhed, og eksplosionen af blurbs på Wallaces roman fremstår nærmest som en lidt smagløs omgang *overkill*, der indgyder lige så megen skepsis som respekt: Man kan forstå behovet for to og til nød endda tre støttehjul, men otte?!

Ser man lidt nærmere på de otte blurbs, opdager man dog, at de tre af dem næppe kan karakteriseres som blurbs, i hvert fald som blurbgenren er karakteriseret ovenfor. Blurbs er først og fremmest bestillingsarbejder, hvis positive værdidom er givet på forhånd, mens det første, fjerde og syvende citat på bagsiden af *Infinite Jest* alle er udklip af tidlige anmeldelser fra før romanens udgivelse. I det halve år op til romanens udgivelse iværksatte Wallaces forlag en storstilet marketingkampagne, hvor de først sendte en serie på seks forskellige kryptiske postkort ud til boghandlere, avisredaktioner, kritikere og andre godtfolk i bogbranchen,<sup>38</sup> inden de i slutningen af 1995 fulgte denne teaser-kampagne op med udsendelsen af egentlige anmeldereksemplarer til udvalgte anmeldere og andre brancheinsidere.

Sådanne anmeldereksemplarer – de såkaldte ‘galley’s’, ‘uncorrected proofs’ eller ‘advance reading copies’ (ARCs) – er en væsentlig del af nye bøgers lancering. De sendes gerne ud til boghandlere, forfattere, kulturjournalister og andre folk i bogbranchen for at skabe *buzz* omkring bogen allerede inden dens udgivelse, men deres vigtigste funktion er dog, at de tillader de vigtigste boganmeldere at læse bogen i god tid inden udgivelsen, sådan at anmeldelserne forhåbentlig bliver skrevet på baggrund af en blot nogenlunde grundig læsning af værket.<sup>39</sup> Det er meget forskelligt, hvor mange eksemplarer af disse ARCs der produceres, hvor tidligt de sendes ud, og hvilket udstyr, de forsynes med. De tidlige anmeldereksemplarer af *Gravity’s Rainbow* var således nødtørftigt indbundet i et sjasket og minimalistisk lyseblåt papomslag uden nogen form for illustrationer. ARC-udgaven af *Infinite Jest* er derimod anderledes luksuriøst udstyret: Den er ganske vist stadig indbundet i pap, men forsiden gengiver en formindsket version af førsteudgavens motiv oven over oplysningen: “Special Galley’s Signed by the Author”. Hvor ARC-udgaven af *Gravity’s Rainbow* først og fremmest fremstår som en utilitaristisk foranstaltning, der bare skulle få romanens tekst i hænderne på en række udvalgte anmeldere og forfattere, inden selve førsteudgaven blev trykt, er den tilsvarende udgave af *Infinite Jest* med sin helt og aldeles overflødige forfattersignatur gjort til et fetich-objekt fra forlagets side. Anmeldelserne af Wallaces roman bliver efter overvejende sandsynlighed ikke mere indsigtfulde af tilstedeværelsen af hans signatur, men den lille personlige hilsen fra forfatteren forstærker måske modtagerens indtryk af at være en del af den lille udvalgte skare, der er blevet betænkt med så eksklusiv en udgave af romanen.



Til gengæld for den tidlige udsendelse af signerede 'Special Galleys' af *Infinite Jest* stillede flere publikationer venligt nok anmeldelser af romanen til rådighed for forlaget allerede inden de blev offentliggjort, sådan at Wallaces udgivere kunne nå at trykke citater fra anmeldelserne på førsteudgavens smudsomslag. Det første, fjerde og syvende citat på bagsiden af *Infinite Jest* er således sammenklippede<sup>40</sup> uddrag fra anmeldelserne af romanen i hhv. magasinet *Esquire*, det litterære tidsskrift *Review of Contemporary Fiction*<sup>41</sup> og branchebladet *Kirkus Reviews*, der har specialiseret sig i kortfattede foromtaler/tidlige anmeldelser af kommende bøger til brug for boghandlere, biblioteker m.v.<sup>42</sup>

Det efterlader os med fem regulære blurbs, fra forfatterne Rick Moody, Jeffrey Eugenides, Mark Childress, Jonathan Franzen og William Vollmann.<sup>43</sup> Set fra denne side af årtusindskiftet forekommer denne specifikke konstellation af forfattere ganske naturlig. Alle fem navne tilhører nemlig sammen med David Foster Wallace en ny generation af forfattere, der i deres værker forsøger at foretage et æstetisk opgør med (for ikke at sige fadermord på) den postmodernistiske generation (Pynchon, DeLillo, Coover, Barth m.fl.). Denne nye forfattergeneration (som jeg tidligere har foreslået at kalde den *postironiske* generation<sup>44</sup>) udgør et af de mest markante æstetiske nybrud i de seneste 10-15 års amerikanske litteratur, men i 1996 var de endnu ikke særligt synlige. Rick Moody, Jonathan Franzen og Jeffrey Eugenides havde endnu ikke udgivet de hovedværker, der sammen med *Infinite Jest* for alvor var med til at sætte den postironiske bevægelse på dagsordenen,<sup>45</sup> og de mange blurbs på bagsiden af *Infinite Jest* tjener således ikke blot til at lancere Wallaces roman: De udgør også en tidlig håndgribelig dokumentation for, at et æstetisk valgslægtskab af forfattere, der siden har optrådt sammen ved forfattersymposier og skrevet flittigt til hinandens tidsskrifter, allerede i 1996 plejede litterær (om end ikke nødvendigvis kønslig) omgang med hinanden. Ud over en roman er konstellationen af blurbs altså i dette tilfælde også med til at lancere en forfattergeneration, som ved udgivelsen af *Infinite Jest* endnu ikke for alvor havde manifesteret sig på den litterære scene.

Ser vi lidt nærmere på det egentlige indhold af de mange blurbs og anmeldelsescitater på bagsiden af *Infinite Jest*, finder vi en fermt konstrueret mosaik, der midt i al rosen rent faktisk formår at indkredse mange væsentlige aspekter af Wallaces komplekse roman.

Citatet fra *Esquire* er ganske vist et slående eksempel på den panegyriske tomgangsretorik, der lidt for ofte kendetegner blurbgenren. Forfatteren forsøger godt nok at distancere sig fra den vanlige blurbjargon ved at hævde, at *Infinite Jest* er "even better than its hype", samt at romanen er "a genuine work of genius", men på trods af disse selvrefleksive manøvrer ender citatet med at reproducere den retoriske praksis, det prøver at tage afstand fra. Den samme tomgang finder vi i uddraget fra *Kirkus Reviews'* anmeldelse, der dog i tillæg til de flommefede flokklær (ambitious, brilliant, biggest, boldest, best) rummer en mere sigende karakteristik af romanen som "a raucous, Falstaffian, deadly serious vision of a cartwheeling culture in the self-pleasuring throes of self-destruction". Lige så indholdstømt som *Kirkus*-citatets indledende og afsluttende superlativer er, lige så præcis er i grunden denne beskrivelse af romanen som en dødeligt alvorlig komedie om en kultur, der

i sin evindelige jagt på fornøjelser er faretruende tæt på at tage livet af sig selv. Referencen til Falstaff – den fede og forfængelige ridder fra Shakespeares *Henry IV* og *The Merry Wives of Windsor* – er desuden et kløgtigt træk, der både udpeger paralleller mellem ridderens personlighed og den blegfede amerikanske nationalsjæl, som den fremstilles i Wallaces roman (ingen af dem nægter sig noget i deres konstante higen efter selvtilfredsstillelse), samt henleder opmærksomheden på Shakespeare selv, der har leveret titlen til *Infinite Jest*.<sup>46</sup>

Rick Moodys blurb rummer ikke så meget overflødig fedt som anmeldelsescitaterne fra *Esquire* og *Kirkus Reviews* (og som Falstaff). Moody fremhæver uden omsvøb nogle af *Infinite Jest*s vigtige temaer (og dermed dens indhold), udpeger romanens størrelse som en parallel til det samfund, den kritiserer (hvorved han får sagt noget om romanens satiriske modus og samfundskritiske sigte), kommenterer med en parallel til tennis (et vigtigt tema i romanen) prosaens hårrejsende kvaliteter (Wallaces litterære stil), inden han afslutningsvist reflekterer over Wallaces ambitioner og romanens litteraturhistoriske værdi. Romangenren har, forstår man, været i krise, men Wallaces innovative værk genopfinder genren og genetablerer romanen som den “grand, monstrous, powerful thing” den var, før verden gik af lave. På fem linjer lykkes det på økonomisk vis Moody at komme omkring romanens indhold, form, stil og kontekst, samtidig med at han naturligvis fortæller læseren, hvor vigtig (og dermed værd at købe og læse) *Infinite Jest* er.<sup>47</sup>

Den næste blurbist på scenen er Jeffrey Eugenides, der ligesom Rick Moody er et prominent medlem af den postironiske generation (og som sammen med A. M. Homes og Donald Antrim, to andre fremtrædende postironikere, leverede blurbs til Moodys *The Ice Storm* fra 1994<sup>48</sup>). Hans blurb er dog langt fra så skarp som Moodys. Eugenides fremhæver *Infinite Jest* som en indfrielse af løfterne fra Wallaces debutroman (og retfærdiggør således implicit forlagets angivelse af denne roman på forsiden), og derpå karakteriserer han romanen som en videreførelse af en hæderkronet komisk tradition. Denne karakteristik er dog i selv ufrivilligt komisk, idet den demonstrerer et særdeles ringe greb om den litteraturhistoriske arvefølge, både hos Eugenides selv og hos den blurb-ansvarlige redaktør på Little, Brown. Man kan i hvert fald undre sig over, hvordan Laurence Sterne (f. 1713), hvis hovedværk *Tristram Shandy* udkom i 1760-67, skulle kunne give “the high comic tradition” videre til Jonathan Swift (f. 1667), der udgav *A Tale of a Tub* allerede i 1704 og *Gulliver’s Travels* i 1726. Wallaces forlæggere må imidlertid være glade for denne revisionistiske tilgang til litteraturhistorien: I hvert fald har de genoptrykt Eugenides’ blurb på bagsiden af Wallaces seneste essaysamling *Consider the Lobster* (2005).

Det er desuden bemærkelsesværdigt, at Eugenides vælger at indsætte *Infinite Jest* i en litterær tradition, der også inkluderer Thomas Pynchon. De postironiske forfattere er om noget defineret ved deres forsøg på at gøre op med postmodernismen i almindelighed og Pynchon i særdeleshed, men Eugenides (og Wallaces forlag) vælger ikke desto mindre at betone Wallaces slægtskab med arvefjenden.<sup>49</sup>

Ligesom Eugenides fremhæver Steven Moore i det usignedede citat fra ‘anmeldelsen’ i *Review of Contemporary Fiction* romanens komiske aspekter, og ligesom Eugenides finder han ligheder mellem Wallace og Pynchon. Derudover sammenligner han *Infinite Jest* med litterære sværvægttere som William Gaddis og William Bur-

roughs. Moore er verdens førende Gaddis-ekspert, så sammenligningen af Wallaces rækkevidde med Gaddis' (og Pynchons) udgør den stærkest tænkelige anbefaling. Man hæfter sig desuden ved, at Wallace endnu en gang sættes i selskab med de postmodernister, han prøver at gøre op med (ordet "postmodern" optræder endog i citatet), men Moore understreger dog samtidig, at romanen "has a heart as well as a brain" – en subtil afstandtagen til postmodernismen, der netop ofte klandres for at mangle et hjerte midt i alle de kløgtige abstraktioner.

Romanens kombination af hjerne og hjerte, af det brillante og det bevægende, står også i centrum af både Mark Childress' og William Vollmanns blurbs. I sin økonomiske ophobning af adjektiver (sprawling, wicked, hilarious, appalling, moving, subtle, wise, brilliant) får Childress givet et indtryk af et værk, der trækker læseren gennem hele følelsesregistret, men i fraværet af specifikke oplysninger om romanens temaer er hans blurb samtidig en smule intetsigende, og hvis man skiftede titlen ud, kunne den sagtens genbruges bag på en lang række andre romaner. Vollmanns blurb er til gengæld et studie i præcision: På kun halvanden linje formår han at udpege romanens vigtigste temaer (ensomhed og afhængighed i det moderne samfund) samt at gentage Moores påstand om, at Wallaces roman er skrevet "both from the mind and from the heart" – en påstand, der som sagt samtidig signalerer, at romanen bevæger sig hinsides postmodernismens abstraktioner.

Prisen for bagsidens mest interessante blurb går dog uden tvivl til Jonathan Franzen. Sammen med Wallace står Franzen i dag så afgjort i centrum af den postironiske bevægelse – en position, han befæstede i 2001 med udgivelsen af romanen *The Corrections* – men i februar 1996 havde han endnu kun to stort set ignorerede romaner under bæltet,<sup>50</sup> og han stod derfor lidt i skyggen af sine mere etablerede generationsfæller.<sup>51</sup> Sin lidt uanselige litterære position til trods formår Franzen dog med uhyre præcision at sætte fingeren på nogle helt centrale aspekter af *Infinite Jest*s komplekse dagsorden, og i samme bevægelse udstikker han rammerne for sit eget fremtidige virke.<sup>52</sup>

Franzen indleder sin blurb med betragtningen: "Here is proof that the American novel can still engage with contemporary culture both broadly and deeply, can still run rings around the competing media, and can still attract the greatest talents of the day". På overfladen en ganske ligefrem påstand, der næppe vil løfte særligt mange øjenbryn, men ser man lidt nærmere på udsagnets litterære kontekst, ikke mindst på de to vigtige essays, Wallace og Franzen publicerede i hhv. 1993 og 1996, folder det sig ud og antager form af en ambitiøs æstetisk programerklæring.

I 1993 udgav Wallace i tidsskriftet *Review of Contemporary Fiction* (som vil være læsere af bagsiden af *Infinite Jest* bekendt) essayet "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction", der i dag står som en af 90'ernes mest indflydelsesrige litterære tekster og som et afgørende startskud og samlende manifest for den postironiske generation.<sup>53</sup> Som undertitlen tydeligt signalerer, kredser essayet om forholdet mellem fjernsyn og litteratur. Det er Wallaces overordnede tese, at dette forhold i løbet af de sidste 40 år har undergået en stribe transformationer, der i stadig stigende grad har trængt skønlitteraturen op i en krog, og hans essay udgør dels en gennemgang og analyse af disse transformationer, dels et udkast til en poetik, der prætenderer at kunne tilbageerobre noget af det tabte kulturelle terræn. Som sådan er Wallaces

ambitioner både ætiologiske/diagnostiske (i det diakrone overblik over den beklagelige udvikling i forholdet mellem visuelle medier og litteratur) og terapeutiske (i det synkrone blik på litteraturens aktuelle status og muligheder).

“E Unibus Pluram” kan på mange måder betragtes som et oplæg til *Infinite Jest*, hvor Wallace for alvor forsøger at tage kampen op mod de massemedier, han i essayet udpegede som en trussel mod skønlitteraturen, samtidig med at han prøver at gøre op med den litterære postmodernisme, der ifølge Wallace i stadig stigende grad blot udgør en træt reproduktion af massemediernes formelle virkemidler. *Infinite Jest*s – og postironikernes – opgør er således både *intermedialt* (rettet mod de elektroniske medier, der truer med at stjæle opmærksomheden fra litteraturen) og *intramedialt* (rettet mod de postmodernistiske forfattere). I forsøget på at indfri dette mildest talt ambitiøse projekt bevæger Wallace sig i *Infinite Jest* både udad og indad: Udad i et stridslystent favntag med mediesamfundet, et forsøg på at inkorporere og bemestre de elektroniske massemedier i den monstrøse romans eget sammensatte formsprog; og indad og derned, hvor de overfladiske massemedier ikke kan nå: ind i sprogets kompleksitet og ned i det menneskelige sinds irgange.

Det er på denne baggrund, man skal se Franzens blurb: Romanen er trængt op i et hjørne i informationssamfundet. Fra at være et privilegeret medium er skriften i almindelighed og romanen i særdeleshed nu blot ét uanseligt medium blandt mange i en enorm medieøkologi, men med afsæt i *Infinite Jest* hævder Franzen, at romangenren stadig kan “run rings around the competing media” og stadig kan “attract the greatest talents of the day”. Romanen kan endvidere være mindst lige så underholdende som de vanedannende massemedier, den må konkurrere om opmærksomheden med (“addictive in its comedy and endless invention”), samtidig med at den på ædruelig vis kan åbne læserens øjne for de triste menneskelige realiteter, der som regel ikke finder vej til den kulørte sendeflade (“detoxifying in its profound, clearheaded sadness”).<sup>54</sup> Romangenren kan med andre ord både gøre det, massemediernes kan (underholde), og det, de ikke kan (indkredse den fundamentale tristesse og ensomhed i kommunikationssamfundet).

Det måske mest interessante aspekt ved Jonathan Franzens blurb er dog hans påstand om, at den amerikanske roman stadig kan “engage with contemporary culture both broadly and deeply”. To måneder efter udgivelsen af *Infinite Jest* publicerede Franzen nemlig et vigtigt essay, der synes at nå frem til den stik modsatte konklusion. Essayet “Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels”<sup>55</sup> udgør på mange måder en parallel til “E Unibus Pluram”. Begge essays tager afsæt i skønlitteraturens pressede rolle i mediesamfundet og kommer med forslag til, hvordan romanen kan tage udfordringen op; begge tekster kan med udgangspunkt i disse overvejelser betragtes som poetologiske oplæg til forfatternes respektive hovedværker, *Infinite Jest* og *The Corrections*; og begge essays udgør teoretiske hjørneste for den postironiske generation. Wallaces og Franzens konklusioner, og deres praktiske forsøg på at føre disse konklusioner ud i livet, er imidlertid ikke helt ens. Hvor begge forfattere er enige om, at romanen har adgang til områder af den menneskelige eksistens, som massemediernes er afskåret fra, og hvor de begge insisterer på, at skønlitteraturen bør udnytte denne force og tilstræbe den humanisme og den inderlighed, som postmodernisterne har sjoflet på bekostning af en

interesse for systemer og institutioner, så er der ikke fælles fodslag med hensyn til, hvordan den postironiske roman skal forholde sig til den mediekultur, individerne er indlejret i. Wallace er som sagt af den overbevisning, at angreb er det bedste forsvar, og han supplerer følgelig sine intime skildringer af ensomme individer med et særdeles eksplicit portræt af den kultur og de samfundsmekanismer, der på mange måder er skyld i miseren; et portræt, der i samfundskritisk vid og bid ikke står tilbage for de postmodernister, han ønsker at gøre op med.

I sin blurb til *Infinite Jest* synes Franzen at bifalde både den introverte og ekstroverte bevægelse i Wallaces roman, men i "Perchance to Dream" sadler han overraskende om. I februar 1996 kunne romangenren endnu "run rings around the competing media", og den kunne stadig "engage with contemporary culture both broadly and deeply", men i april 1996 kan og skal romanen pludselig ikke længere forsøge at bedrive social reportage på linje med de elektroniske massemedier. "The big, obvious reason that the social novel has become so scarce is that modern technologies do a better job of social instruction" (41), argumenterer Franzen, og romanen kan følgelig lige så godt opgive ambitionerne om at begive sig ud i de samfundskritiske ærinder, fjernsynet alligevel varetager meget bedre. Franzen fortæller, hvordan han i sin rasende ambitiøse debutroman *The Twenty-Seventh City* havde forsøgt at udstille samfundets dårlighed og frelse verden, og han beskriver derpå de flotte anmeldelser og det efterfølgende beskedne salgstal således: "the biggest surprise [...] was the failure of my culturally engaged novel to engage with the culture. I'd intended to provoke; what I got instead was sixty reviews in a vacuum" (38). Lidt senere uddyber Franzen sin pointe:

“ The novelist has more and more to say to readers who have less and less time to read: where to find the energy to engage with a culture in crisis when the crisis consists in the impossibility of engaging with the culture? These were unhappy days. I began to think that there was something wrong with the whole *model* of the novel as a form of "cultural engagement." (40-41)

Med afsæt i disse overvejelser beslutter Franzen sig for at opgive sine tidligere pædagogiske ambitioner om at "Address the Culture and Bring News to the Mainstream" for i stedet at hengive sig til sit "desire to write about the things closest to me, to lose myself in the characters and locales I loved" (54). Resultatet af denne formålsklarering manifesterede sig fem år senere, i romanen *The Corrections*, der da også er langt mindre eksplicit i sin samfundskritik og om muligt endnu mere vedholdende i sine intime personskildringer end Wallaces roman.<sup>56</sup>

Franzens radikale omkalfatring fra blurben til essayet er fascinerende at følge på nærmeste hold, og den er et godt eksempel på den type af værdifulde litteraturhistoriske informationer, der ofte får lov til at henslæbe en tilværelse i al ubemærkethed i de blurbs, man som regel ikke finder anledning til at beskæftige sig med. Genkomsten af den centrale vending "engage with culture" viser os, at denne problematik tydeligvis lå Franzen på sinde omkring 1996, og de forskellige tilgange til problemstillingen i blurben og essayet afslører også, at han endnu ikke havde tænkt sin position helt igennem. Man kan endog gisne om, at det var læsningen af Wal-

laces roman og den efterfølgende komposition af blurben, der for alvor satte skub i Franzens overvejelser over litteraturens samfundskritiske opgave eller mangel på samme, og en sådan tese kan man efterfølgende afprøve på andre måder og dermed måske få revideret billedet af udviklingen i Franzens forfatterskab eller de interne ligheder og forskelle i den postironiske generation.

Der kan ikke herske nogen tvivl om, at blurben i al sin panegyriske forudsigelighed er en lav litterær genre, på linje med reklameslogans og lejlighedssange, men ikke desto mindre kan man ofte lokalisere små guldkorn imellem alle flosklerne. Konstellationen af navne på bagsiden af *Infinite Jest* giver os tidlige forudannelser om det, der senere skulle udkrystallisere sig som den postironiske generation, og fokuspunkterne og det specifikke indhold i de enkelte blurbs udpeger samtidig nogle af de vigtigste aspekter af postironikernes intermediale og intramediale opgør med hhv. massemedierne og postmodernismen. Endelig giver de enkelte blurbs os i varierende grad informationer om, hvilke problemstillinger der på et givet tidspunkt optog deres ophavsmænd. Blurbgenren er måske nok et skuldertræk eller en hånlatter værd, men i tillæg til disse vanemæssige og ikke helt ufortjente reaktioner er den bestemt også et nærmere studie værd.

### En sanktioneret indgangsportal: Bogbeskrivelsen

Selv om konstellationen af blurbs på bagsiden af en roman spiller en vigtig rolle for værkets initiale indplacering i det litterære kredsløb, har den dog ikke så stor en indflydelse på værkets reception som den bogbeskrivelse, vi næsten altid finder på smudsomslaget forreste inderflap.<sup>57</sup> I lighed med bagsidens blurbs skal bogbeskrivelsen naturligvis i sidste ende fungere som et incitament til at købe bogen, men i forhold til bagsiden er der som regel skruet ned for superlativerne og op for informationsniveauet. Bogbeskrivelsen er nemlig på mange måder at ligne med en slags varedeklaration, der informerer den potentielle køber om varens beskaffenhed og sammensætning: Den skal som et minimum give et appetitvækkende indtryk af bogens indhold (hovedpersoner, handlingstråde, temaer osv.), men som regel rummer den også oplysninger om bogens genre (spændingsroman, komedie, historisk roman o.l.), og desuden vil den ofte gennem sammenligninger med andre forfattere eller æstetiske retninger give et fingerpeg om, hvilken litteraturhistorisk kontekst, værket skal begribes i.<sup>58</sup>

Teksten kan være skrevet af forfatteren selv eller af forlaget, og i realiteten bliver den nok som oftest til i et samarbejde mellem de to instanser. Forfatteren laver et udkast til en beskrivelse af selve bogens indhold, og forlaget tilføjer efterfølgende en rundhåndet dosis adjektiver, adverbier og sammenligninger med andre forfattere.<sup>59</sup> Bogbeskrivelsen fungerer således på mange måder som en slags forlags- og forfattersanktioneret indgangsportal til værket, der gennem selektionen og arrangementet af informationer fortæller læserne (herunder anmelderne og kritikerne), hvordan de skal gribe værket an. Her vil man måske indvende, at læseren udmærket selv kan håndtere, hvordan han griber værket an, men jeg vil hævde, at de valg og ikke mindst fravalg, der foretages i bogbeskrivelsen – hvilke elementer af plottet har man valgt at fremhæve på bekostning af andre, og hvilke forfatterskaber har man

valgt at sammenligne værket med – påvirker vores førstehåndsindtryk af værket. Hvis bogbeskrivelsen f.eks. fortæller os, at romanen i vores hænder handler om en fotomodels dramatiske skibbrud på en øde ø, så vil gennemsnitslæseren fokusere så meget på dette kommende skibbrud, at han måske ikke lægger så meget mærke til den parallelle handlingstråd om en pensioneret skolelærer, som bogbeskrivelsen ikke fandt anledning til at nævne. Og hvis bogbeskrivelsen kalder romanen om skibbruddet (og den pensionerede skolelærer) for en satire på linje med Don DeLillos *White Noise*, så vil de fleste læsere netop hæfte sig ved disse ligheder og være knap så tilbøjelige til at hæfte sig ved romanens sentimentale aspekter og dens ligheder med Toni Morrisons bøger. Bogbeskrivelsen udgør en nødvendig kompleksitetsreduktion, og denne kompleksitetsreduktion vil i de fleste tilfælde på mere eller mindre umærkelig vis styre læsernes, anmeldernes og kritikernes første gennemlæsning af værket ind i bestemte baner.

Denne mekanisme er særdeles tydelig i forholdet mellem receptionen af *Infinite Jest* og smudsomslagets bogbeskrivelse.<sup>60</sup> Inden den egentlige bogbeskrivelse finder forlaget det dog nødvendigt at konfrontere os med endnu en lovprisende sentens, fremhævet i en mørkeblå oval, der elegant spejler sig i forsidens og ryggens to ovaler. Ordene i ovalen lyder som endnu en blurb, men i dette tilfælde er blurben forlagets egen, og den er derfor om muligt endnu mere forudindtaget end de bestillingsarbejder, der er reproduceret på bagsiden. I tillæg til rosen formår den dog at oplyse os om værkets størrelse, genre og overordnede tema (“gargantuan”, “comedy” og “the Pursuit of Happiness in America”). Under forlagsblurben følger så den egentlige bogbeskrivelse, der indledes med en sammenligning af Wallace og forfatterne John Irving, Thomas Pynchon og Tom Robbins. Rent formelt gælder sammenligningen ganske vist debutromanen *The Broom of the System*, men selv om bogbeskrivelsen efterfølgende hævder, at *Infinite Jest* er så original og eventyrlysten, at den unddrager sig sammenligning, så vil de tre fremhævede forfatternavne uvægerligt skabe visse forventninger hos læseren.<sup>61</sup>

Især sammenligningen med Pynchon er værd at dvæle ved, ikke mindst fordi den går igen i to af bagsidens blurbs. Forholdet mellem Wallace og Pynchon er i det hele taget fascinerende. Den postironiske litteratur repræsenterer som nævnt et æstetisk opgør med postmodernismen, der af postironikerne bliver betragtet som en primært selvrefleksiv, ironisk og verdensfravendt litteratur, der er mere interesseret i at lege med endeløse signifikantkæder end i at skildre påtrængende menneskelige problemer. I sit tv-essay fra 1993 forholder Wallace sig endnu særdeles respektfuldt til Pynchon og postmodernismen, men han understreger stadig behovet for et opgør med de postmodernistiske retoriske strategier, hvis sidste salgsdato ifølge Wallace for længst er overskredet.<sup>62</sup> I takt med at flere og flere anmeldelser og interviews i forbindelse med udgivelsen af *Infinite Jest* drog den nærmest uundgåelige sammenligning til Pynchon og *Gravity's Rainbow*, begyndte Wallace dog at fralægge sig den ærbødige tone i forhold til den postmoderne patriark. I et interview med David Wiley sagde han bl.a.: “*Gravity's Rainbow* is a great book, but for the most part Pynchon kind of annoys me, and I think his approach to a certain amount of stuff is kind of shallow, to be honest with you”,<sup>63</sup> og i et interview med Tom Vitale udtalte han: “I bristle sometimes at getting compared to some older – like some of these

A gargantuan, mind-altering comedy about the Pursuit of Happiness in America, from one of the most admired young writers of our time

David Foster Wallace's first novel, *The Broom of the System*, earned comparisons with the work of John Irving, Thomas Pynchon, and Tom Robbins. But no comparison could prepare us for what is surely one of the most original and adventurous novels of the decade: *Infinite Jest*.

*Infinite Jest* is the name of a movie said to be so entertaining that anyone who watches it loses all desire to do anything but watch it. People die happily, viewing it in endless repetition. The novel *Infinite Jest* is the story of this addictive entertainment, and in particular how it affects a Boston halfway house for recovering addicts and a nearby tennis academy, whose students have many budding addictions of their own. As the novel unfolds, various individuals, organizations, and governments vie to obtain the master copy of *Infinite Jest* for their own ends, and the denizens of the tennis school and the halfway house are caught up in increasingly desperate efforts to control the movie — as is a cast including burglars, transvestite muggers, scam artists, medical professionals, pro football stars, bookies, drug addicts both active and recovering, film students, political assassins, and one of the most endearingly messed-up families ever captured in a novel.

On this outrageous frame hangs an

02962945

exploration of essential questions about what entertainment is, and why it has come to so dominate our lives; about how our desire for entertainment interacts with our need to connect with other humans; and about what the pleasures we choose say about who we are. Equal parts philosophical quest and screwball comedy, *Infinite Jest* bends every rule of fiction without sacrificing for a moment its own entertainment value. The huge cast and multilevel narrative serve a story that accelerates to a breathtaking, heartbreaking, unforgettable conclusion. It is an exuberant, uniquely American exploration of the passions that make us human — and one of those rare books that renew the very idea of what a novel can do.



David Foster Wallace is the author of the novel *The Broom of the System* and the story collection *Girl with Curious Hair*. His fiction has appeared in the *New Yorker*, *Playboy*, *Harper's*, *Paris Review*, and *Story*. Wallace has received the Whiting Award, the *Paris Review* Prize for humor, the QPB Joe Savago New Voices Award, and an O. Henry Award. He lives in Bloomington, Illinois.

Jacket design by Steve Snider  
Jacket photograph by Rod Currie/Tony Stone Images  
Author photograph © 1992 Bob Mahoney

PRINTED IN THE U.S.A.

De to inderflapper på smudsomslaget til *Infinite Jest*

classic postmodern guys. The – the – the “P” guy comes into mind. I won’t even say his name”.<sup>64</sup>

Wallaces frustration er helt forståelig: Her har han skrevet et mesterværk på næsten 1100 sider, der blandt meget andet forsøger at rundbarbere Pynchon og de øvrige postmodernister, og så må han i broderparten af anmeldelserne lide den tort at blive sammenlignet med netop den patriark, han prøver at tage livet af. Det er imidlertid ikke så sært, at anmelderne tyer til Pynchons navn i deres karakteristik af Wallace. Sammenligningen med andre forfattere er en hævdunden og økonomisk måde at kategorisere et forfatterskab på, og hvad er mere nærliggende end at sammenligne Wallace med det forfatternavn, der optræder i både to blurbs og forlagets egen bogbeskrivelse? Det ville have været lige så præcist at sammenligne *Infinite Jest* med f.eks. Robert Coovers *The Public Burning*, og det ville have været langt mere præcist at drage paralleller mellem Wallace og DeLillo,<sup>65</sup> men ikke desto



mindre fulgte størstedelen af anmelderne smudsomslagets bekvemme anvisninger og invokerede “the ‘P’ guy”, og dermed cementerede de en fantasiløs vanetænkning, der blokerer for andre, mere frugtbare paralleller til andre forfatterskaber.

Graver man længere tilbage i tiden i et forsøg på at afdække forlagets motivation for netop at fremhæve Pynchon på omslaget til *Infinite Jest*, opdager man, at sammenligningen har hængt ved Wallaces forfatterskab lige fra begyndelsen. Bagsiden af førsteudgaven af novellesamlingen *Girl With Curious Hair* (1989) citerer fire forskellige anmeldelser af Wallaces debutroman, og to af citaterne nævner Pynchon. Endvidere indleder forlaget (W. W. Norton) bogbeskrivelsen på følgende vis: “David Foster Wallace’s debut novel, *The Broom of the System*, provoked comparisons to Pynchon, Coover, DeLillo, and Tom Robbins”.<sup>66</sup>

Det er ikke bare tom snak, når både W. W. Norton og Little, Brown hævder, at Wallaces debutroman fremprovokerede/gjorde sig fortjent til sammenligninger med Pynchon. Mere specifikt sammenlignede mange anmeldere *The Broom of the System* med Pynchons *The Crying of Lot 49* (1966), og Wallace har siden udtrykt sin fortørnelse over denne sammenligning. I det allerede citerede interview med David Wiley siger han: “The first book that I wrote, *The Broom of the System*, some reviewer for the *New York Times*<sup>67</sup> said it was a rip-off of *The Crying of Lot 49*, like that I hadn’t read yet. So I got all pissed”. Igen en forståelig reaktion fra en ung forfatter, der netop har udgivet sin 500 sider lange debutroman, men hvad Wallace undlader at kommentere er, at sammenligningen med Pynchons roman var usædvanligt nærliggende: Ikke blot fordi selve plottet i *The Broom of the System* på mange måder minder om Pynchons tidligere roman,<sup>68</sup> men også fordi Wallaces eget forlag (Viking Penguin) afslutter deres beskrivelse af romanen med følgende påstand: “The inventiveness, reach, and fine disdain for ‘reality’ of this novel will remind many readers of the work of John Irving, Vladimir Nabokov, John Barth, and especially the Thomas Pynchon of *The Crying of Lot 49*”. Det er vist det, man kalder en selvopfyldende profeti...<sup>69</sup>

Wallace har altså lige fra sin debut været forfulgt af sammenligninger med den forfatter, han kalder “a patriarch for my patricide”, og på trods af visse ligheder mellem de to forfatterskaber kan disse sammenligninger ikke mindst føres tilbage til Wallaces skiftende forlags egen konsekvente fremhævnings af Pynchon. Man skulle tro, at Wallace efter udgivelsen af succesen *Infinite Jest* havde pondus nok til at sætte sig igennem over for sit forlag og holde det forhadte navn væk fra sine senere udgivelser, men på førsteudgaven af Wallaces nyeste bog, essaysamlingen *Consider the Lobster* (2005), eller på 10-års-jubilæumsudgaven af *Infinite Jest* (2006), skal man ikke lede længe på bagsiden, før man endnu en gang finder navnet Pynchon.

Efter forlagets indplacering af *Infinite Jest* i en litterær kontekst følger så selve beskrivelsen af bogens indhold, som efter al sandsynlighed er skrevet af Wallace selv, eller i hvert fald på baggrund af et udkast fra Wallace. Beskrivelsen er opdelt i to afsnit. Det første afsnit skitserer romanens overordnede plotlinjer og giver et indtryk af dens brogede persongalleri, og det næste afsnit udpeger på pædagogisk vis romanens vigtigste temaer og dens genre, inden der (sandsynligvis ved forlagets mellemkomst) sættes trumf på i den afsluttende påstand om, at *Infinite Jest* er “one of those rare books that renew the very idea of what a novel can do”.

Beskrivelsen af *Infinite Jest* er faktisk en glimrende lille tekst, der forholder sig loyalt til Wallaces roman og på økonomisk vis formår at give et godt indtryk af det indviklede plot. Bogbeskrivelser er ellers ofte ikke noget kønt syn, og indimellem videregiver de fordrejede eller direkte forkerte oplysninger om den bog, de foregiver at introducere, men omslagets introduktion til *Infinite Jest* kan ikke klandres for manglende præcision. Derimod kan den måske klandres for lidt for megen præcision, specielt i det andet afsnits udpegning af romanens centrale temaer, der ikke blot blev mere eller mindre trofast transskriberet i de fleste anmeldelser, men som siden har udstukket rammerne for størstedelen af den hidtidige akademiske reception af romanen. I en ideel verden ville læsere, anmeldere og kritikere måske tilnærme sig den litterære tekst uden skelen til det udstyr og de paratekster, den er pakket ind i, men i praksis har indpakningen af teksten vist sig overordentlig afgørende for, hvordan værket konstrueres af receptionen. Dette gælder ikke mindst bogbeskrivelsen, hvis fremhævning af visse elementer og temaer på bekostning af andre tit er styrende for, hvilke aspekter der betones i anmeldelserne. Anmeldelsernes fokuspunkter vil efterfølgende ofte være med til at determinere, hvilke områder de første akademiske artikler om værket koncentrerer sig om, og disse tidlige artikler er på deres side med til at udstikke rammerne for efterfølgende monografier og antologier.<sup>70</sup> Den utopiske bevægelse i litteraturkritikken går måske sådan her:

den litterære tekst → den akademiske tidsskriftsartikel → den kritiske monografi/antologi

– men den reelle bevægelse ser nok snarere sådan ud:

smudsomslaget/pressemeddelelsen + den litterære tekst = værket → anmeldelsen/interviewet → den akademiske tidsskriftsartikel → den kritiske monografi/antologi

For at påvise, hvordan elementer fra forlagets bogbeskrivelse kan finde vej til den akademiske kritik, behøver jeg ikke at gribe længere end i egen barm. I foråret 2001 udgav jeg en artikel om *Infinite Jest* og den postironiske bevægelse,<sup>71</sup> og i min introduktion til Wallaces hovedværk skrev jeg bl.a., at romanens Incandenza-familie havde “ikke så få lighedspunkter med J. D. Salingers Glass-familie”. Denne sammenligning gik igen i mange anmeldelser og featureartikler om romanen, og den forekom mig indlysende rigtig, så jeg viderekolporterede den uden tøven i min egen artikel uden i øvrigt at gøre mere ud af den sag. Kigger man på smudsomslaget til førsteudgaven af *Infinite Jest*, finder man ingen sammenligninger mellem Glass-familien og Incandenza-familien, der i stedet blot beskrives som “one of the most endearingly messed-up families ever captured in a novel”. Siden hen har jeg i dyre domme anskaffet mig et eksemplar af de signerede ‘Special Galleys’, der inden udgivelsen blev sendt ud til en række udvalgte anmeldere, og i denne udgaves bogbeskrivelse kan man læse, at *Infinite Jest* rummer “the most intelligent and screwed-up family to come our way since J. D. Salinger’s Glasses”. Det er pludselig indlysende, hvor anmeldelsernes mange henvisninger til Glass-familien stammer fra, og det er

samtidig klart, at parallellerne mellem Salingers og Wallaces litterære familier er knap så åbenlyse, som den hyppige forekomst i anmeldelserne kunne tyde på. Hvis ikke jeg var stødt på så mange referencer til Glass-familien i receptionen, havde jeg nok været mere tilbøjelig til at sammenligne Incandenza-familien med f.eks. DeLillos Gladney-familie, men i et beklageligt anfald af medløberi valgte jeg altså at videregive anmeldelsernes sammenligning, som i sig selv var en videregivelse af forlagets sammenligning. Da jeg skrev min artikel, havde jeg endnu ikke haft adgang til den sjældne ARC-udgaves paratekst (bogbeskrivelsen), og de tidlige metateksters (anmeldelsernes) fordækte inkorporering af parateksten i deres karakteristik af selve teksten (Wallaces roman) blev således på ureflekteret vis en del af en senere metateksts (min artikels) konstruktion af værket.

De ofte nære forbindelser mellem paratekst, tekst og metatekst er ikke altid lige lette at få øje på (f.eks. blev der kun trykt 500 eksemplarer af ARC-udgaven af *Infinite Jest*), og jo længere tid, der går fra værkets oprindelige udgivelse, jo mere kan sammenhængen fortone sig. Senere autoritative kritiske udgaver af en tekst er naturligvis et godt sted at begynde, hvis man skal beskæftige sig med et bestemt værk, men hvis man samtidig er interesseret i, hvordan teksten i sin tid ved receptionens mellemkomst blev transformeret til et værk, kan det betale sig at gå tilbage til kilden, til førsteudgaven og dens indpakning, og til de anmeldelser og tidlige artikler denne indpakning gav anledning til. Sammenlignende studier af bogbeskrivelser, blurbs, anmeldelser og akademiske artikler og monografier vil i de fleste tilfælde afsløre en tæt underskov af sammenfiltrede forbindelser, der kaster vrang på ideen om litteraturkritikken som et uhildet møde med det autonome kunstværk.

### Portræt af kunstneren som ung rockmusiker

Efter beskrivelsen af værket kommer endelig turen til forfatteren, til den biografiske skitse og det mere eller mindre obligatoriske forfatterportræt. I sin neutrale opremssning af Wallaces tidligere værker, hædersbevisninger og de litterære tidsskrifter og magasiner, han har publiceret i, og sin afsluttende oplysning om, at Wallace bor i Bloomington, Illinois, er den biografiske skitse forholdsvis typisk. I modsætning til den type biografiske skitser, der udførligt informerer om forfatterens uddannelse, familieforhold og fritidsinteresser,<sup>72</sup> er vægten i dette tilfælde klart lagt på forfatter-skabet snarere end personen Wallace, og selv om oplysningen om Wallaces bopæl sluttelig forankrer forfatterskabet i den geografiske/fysiske sfære, synes den biografiske skitse på *Infinite Jest* beregnet på at henlede vores opmærksomhed på værket snarere end dets ophavsmand.

Dette indtryk får imidlertid et skud for boven, når vi sammenholder den sobre skitse med det bemærkelsesværdige – og ganske mærkværdige – fotografi af Wallace. Mens de fleste forfatterportrætter fremstår som opstillede (og indimellem opstyltede) kompositioner, hvor forfatteren poserer for kameraet foran en omhyggeligt udvalgt baggrund, og hvor der i 99% af tilfældene er øjenkontakt mellem forfatteren og læseren, minder fotoet på *Infinite Jest* mest af alt om et tilfældigt snapshot af forfatteren i et indadvendt, nærmest autistisk, øjeblik. Nederst på bagflappen kan vi desuden se, at dette tætbeskårne snapshot ikke engang er tids-

svarende, men stammer tilbage fra 1992. Med mindre forfatteren hedder Thomas Pynchon eller William Gaddis, er det selvfølgelig den letteste sag i verden for et forlag at hyre en dygtig fotograf til at tage et vellignende/smigrende (hvilket ikke nødvendigvis er det samme) portræt til bogomslaget, så Little, Browns beslutning om at genbruge dette fotografi, der oprindeligt prydede omslaget på det nummer af *Review of Contemporary Fiction*, hvor essayet “E Unibus Pluram” først blev trykt, er nok taget ud fra æstetiske og markedsstrategiske snarere end blot sparsomme- lige hensyn. Ensomhed og solipsisme er væsentlige temaer i *Infinite Jest*, og billedet af en introspektiv Wallace synes for læseren at bekræfte, at forfatteren ved, hvad han taler om: Been there, done that. Bandanaen om Wallaces viltre lokker forlener desuden forfatteren med en rebelsk karisma, der mest af alt får ham til at ligne literaturrens svar på Kurt Cobain, og som måske i midten af 90’erne kunne bidrage til at slå kløerne i nogle af de *slackers*, der ellers havde travlt med at lytte til Pearl Jams og Nirvanas seneste cd’er.<sup>73</sup>

Under grungefotografiet og den biografiske skitse finder vi sluttelig en række informationer om, hvem der har taget omslagsfotografiet og forfatterportrættet, samt hvor omslaget er trykt; og så får vi ikke mindst at vide, hvem der har designet det smudsomslag, vi har pillet fra hinanden i det foregående. Mens det i England endnu ikke er almindeligt at kreditere omslagsdesigneren, er det i USA efterhånden en standardiseret praksis at anføre designerens navn nederst på den bageste inderflap, og det forekommer da også kun ret og rimeligt.<sup>74</sup> Designere af smudsomslag er i de seneste årtier for alvor blevet anerkendt som genuine kunstnere snarere end blot glorificerede reklametegnere, og som kunstnere skal omslagsdesignerne naturligvis anerkendes for deres kreative indsats.

Designeren af *Infinite Jest*s omslag er Steve Snider, der fra midten af 80’erne til midten af 90’erne arbejdede som Art Director for Little, Brown. Selv om Snider ikke er så feteret en omslagsdesigner som f.eks. Chip Kidd eller Michael Ian Kaye, kan han dog skrive en række betydelige kreationer på sit cv, herunder bl.a. omslaget til Thomas Pynchons *Vineland* (1990), som det på mange måder er interessant at jævnføre med omslaget til Wallaces roman.

I sin artikel “Dust-Jackets, Dealers, and Documentation” lægger Thomas Tanselle vægt på, at smudsomslag kan fortælle os “something of the publisher’s taste and of the style of the times” (70). Det er unægtelig interessant at observere, hvordan forskellige forlag griber udformningen af smudsomslag an til forskellige tider, men man må samtidig holde sig for øje, at andre hensyn end forlagets eller tidens eller den enkelte designers smag spiller ind i designprocessen. Thomas Pynchons *Vineland* og David Foster Wallaces *Infinite Jest* udkom således på det samme forlag i det samme årti, deres smudsomslag var designet af den samme person, og den intenderede målgruppe – veluddannede læsere med smag for litterære eksperimenter – er også nogenlunde den samme. Alligevel kunne de to omslag ikke være mere forskellige. *Infinite Jest*s informationsmættede smudsomslag står i skarp kontrast til *Vineland*s nedbarberede omslag, hvor det eneste forstyrrende element på bagsidens blanke, monokrome overflade er den uomgængelige strekkode, og hvor forlaget på trods af, at *Vineland* er Pynchons første roman i 17 år, ikke på forsiden finder det nødvendigt at informere læseren om, at bogen er “By the author of *Gravity’s Rain-*

bow". Der er klart nok andre hensyn i spil her end tidens eller forlagets smag, og en sammenligning af Steve Sniders to smudsomslag indikerer, at designet af omslaget har lige så meget at gøre med det enkelte værk og forfatterskab som med overordnede forlagsstrategier. Sniders spartanske omslag til *Vineland* har således mindst lige så meget til fælles med Marc Getters prunkløse omslag til *Gravity's Rainbow* som med Sniders eget overlæssede omslag til *Infinite Jest*.

Sniders to omslag, og de informationer, som forlaget vælger at videregive på omslagene, tager afsæt i to forskellige sæt af forventninger til og fordomme om hhv. Pynchons og Wallaces forfatterskaber (etableret postmodernist og rebelsk spydspids i en fremstormende generation af unge løver), og ved at pakke teksten ind i overensstemmelse med disse forventninger – eller, i sjældne tilfælde, pakke teksten ind på en måde, der bryder med de vanlige forestillinger om forfatterskabet – er designeren og forlaget med til at lede konstruktionen af værket ind i bestemte baner allerede inden tekstens første møde med læserne og kritikere. Vores første møde med teksten er i langt de fleste tilfælde ført af en insisterende hånd; ikke en usynlig hånd, for de enkelte led, der konstituerer hånden, er synlige for enhver på bøgernes smudsomslag, men selv om hånden ikke er usynlig, er det alt for sjældent, at vi kigger nærmere på den og forsøger at gøre os dens insisterende skubberi bevidst.

Det skal naturligvis understreges, at skubberiet ikke kun bevæger sig den ene vej, fra smudsomslaget til receptionen. Forholdet mellem omslag, værk og reception er ofte præget af en gensidig udveksling, af en art feedbackløjfer, hvor receptionen af forfatterskabets tidligere værker er med til at bestemme, hvordan forlaget vælger at pakke den seneste udgivelse ind, men hvor netop denne indpakning samtidig har en effekt på, hvordan den nye udgivelse reciperes. Klæder skaber folk skaber klæder, og smudsomslag – *jackets* – er i høj grad også med til at skabe litterære værker, der igen er med til at udforme senere omslag. Vi kan udvide modellen fra før:

smudsomslaget/pressemeddelelsen + den litterære tekst = værket → anmeldelsen/interviewet → den kritiske konstruktion af værket/forfatterskabet → senere udgavers omslag/nye førsteudgavers smudsomslag/pressemeddelelser → etc.

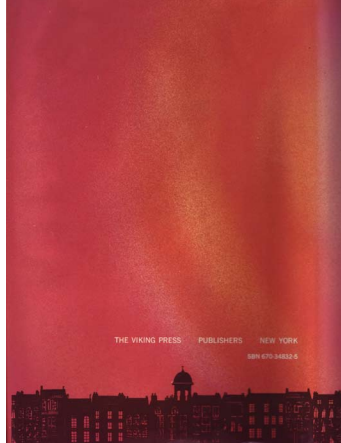
## Udgang

Smudsomslagene på førsteudgaverne af Thomas Pynchons to seneste romaner, *Mason & Dixon* (1997) og *Against the Day* (2006), viderefører i det store og hele den puritanske stil, der i 1973 blev lagt med *Gravity's Rainbow*. Ingen blurbs, anmeldelsescitater, angivelse af tidligere værker eller forfatterfotos forstyrrer forsidens eller bagsidens rene flader, og den biografiske skitse begrænser sig til en kronologisk opremsning af Pynchons værker samt en enkelt af hans litterære priser. Pynchon og hans forlæggere er dog ikke længere helt så kompromisløst nærige med informationer som i 1973. På omslaget af *Against the Day* oplyses vi gavmildt om, at bogen er 'a novel', og på inderflappen af begge romaner finder vi desuden en bogbeskrivelse, der unægtelig giver os et bedre indtryk af værkets karakter end *Gravity's Rainbows* simple gengivelse af åbningslinjen. Bogbeskrivelserne er dog i begge tilfælde skrevet af Pynchon selv og begrænser sig til en relativt vag præsentation af romanens

handling og scene.<sup>75</sup> Ingen indledende eller afsluttende superlativer og værdidomme fortæller os som i *Infinite Jest* bogbeskrivelse, hvad vi skal mene om romanen, og ingen sammenligninger med andre forfattere indsætter på forhånd værket i en bestemt kontekst. Thomas Pynchon synes fuldt bevidst om, hvor styrende sådanne indledende værdidomme og sammenligninger kan være for vores indgang til værket, og han synes ydermere at have kontrol nok over udgivelsesprocessen til at begrænse denne indledende fortolkningsmæssige mulighedsreduktion til et absolut minimum.<sup>76</sup>

Det konsekvente mådehold med informationer på omslagene af Pynchons bøger er på den ene side lidt frustrerende og en kende arrogant. Når man fristet af en inciterende forside vælger en bog ud blandt vrirten af nye udgivelser i boghandlernes udstillingsvinduer, vil man gerne have så mange informationer som muligt, inden man beslutter sig for, om man skal købe bogen eller ej, og selv om man inderst inde godt ved, at blurbsene på bagsiden ikke er til at stole på, og at et indsmigrende forfatterportræt ikke nødvendigvis er ensbetydende med en indsmigrende prosa, så er det nu alligevel betryggende nok, når en eller flere kendte forfattere bekræfter en i, at den bog, man er på nippet til at købe, er en genistreg eller en tour de force, og når forlaget forsikrer en om, at forfatteren er den nye Nabokov eller Dan Brown. Ved at sætte sig ud over sådanne merkantile konventioner sætter Pynchon sig så at sige ud over bogmarkedet og dets spilleregler, og forsøger at spise den potentielle bogkøber af med en tidløs, ophøjet tekst snarere end et prækontekstualiseret værk. Det kan godt være, at forfatteren ifølge Roland Barthes er død, men derfor er det nu alligevel meget rart med et foto af ham eller hende på inderflappen af den dyre hardcover, man overvejer at investere i.

På den anden side virker fraværet af de konventionelle markedsføringsaspekter på Pynchons smudsomslag befriende. Ganske vist var førstegangslæseren af *Infinite Jest* i 1996 på mange måder bedre rustet til mødet med teksten end førstegangslæseren af *Gravity's Rainbow* i 1973, men samtidig var han blevet så omhyggeligt instrueret i, hvor han skulle kigge hen, og hvad han skulle kigge efter, at han måske overså nogle elementer af teksten, der lå hinsides det synsfelt, som blev udstukket af bogbeskrivelsens og blurbsenes skyklapper. Pynchons puritanske omslag kan måske nok indimellem fremstå som et forsøg på at ophøje forfatteren og vende læseren ryggen, men i et andet perspektiv kan de anskues som et forsøg på at ophøje læseren og give ham en fortolkningsfrihed, der ikke sædvanligvis er ham beskåret. Ved at holde omslagets paratekster på et minimum øger man med andre ord de efterfølgende metatekstets kritiske råderum. Med store bakkenbarter, overskæg og en stram, brun polyesterskjorte med store flipper kunne læseren i 1973 begive sig ind i *Gravity's Rainbows* uberørte semiotiske vildnis uden anden vejviser end forfatterens navn, romanens titel og dens åbningslinje. Læseren af *Infinite Jest* måtte derimod i 1996 bevæge sig ind i teksten langs de fladtrådte stier, der allerede var defineret af andre forfatters blurbs, forlagets/Wallaces manuducerende bogbeskrivelse og det omhyggeligt udvalgte portræt af forfatteren som en ung rockmusiker. Hvilket omslag.



## Noter

- 1 Når man læser romanen, der blandt meget andet fortæller historien om V2-rakettens tilblivelse, opdager man dog, at den gule klat lige så vel kan forestille en raketeksplosion. Forsidemotivet placerer sig med andre ord mellem en idyllisk solnedgang og en dødbringende eksplosion, og disse tvetydige konnotationer føres videre på forsideillustrationen til hardcover-udgaven fra 1991. Med tydelig reference til førsteudgaven fra 1973 er omslaget endnu en gang holdt i røde, gule og orange nuancer, med hvid og blå skrift, og det centrale motiv ligner atter en sol. Det ligner faktisk en sol så meget, at man ikke er i tvivl om, at det er en sol – lige indtil man læser billedteksten på inderflappen og opdager, at det i virkeligheden er et foto af en brintbombeeksplosion. Den abstrakte flertydighed på de to hardcover-udgaver er siden hen blevet erstattet af en utvetydig konkretisering: De tre seneste amerikanske paperback-udgaver af romanen (fra hhv. 1995, 2000 og 2006) har således alle placeret en V2-raket på omslaget, hvilket unægteligt konstituerer en fortolkningsmæssig mulighedsreduktion i forhold til hardcover-udgavernes (og selve tekstens) elegante balancegang på knivsæggen mellem natur og teknologi.
- 2 Før de 10-cifrede ISBN-numre (International Standard Book Number) blev taget i universel brug i 1974, benyttede man sig af 9-cifrede SBN-numre (Standard Book Numbering). I 2007 er de 10-cifrede ISBN-numre for øvrigt blevet erstattet af 13-cifrede numre.
- 3 Da *Gravity's Rainbow* blev udgivet, var det stadigvæk almindeligt at finde forfatterportrætter på bagsiden af den seriøse skønlitteratur, men i løbet af 80'erne gik man i stigende grad over til at trykke portrættet på den bageste inderflap og hellige bagsiden til *blurbs* eller små uddrag fra anmeldelser af forfatterens tidligere værker.
- 4 Selv for så lang en roman som *Gravity's Rainbow* (760 sider) var 15\$ en usædvanlig høj pris i 1973, hvor de fleste nye romaner kostede mellem 5 og 10\$ (Don DeLillos *Great Jones Street* fra samme år kostede f.eks. 5,95\$, mens Joseph Hellers knap 600 sider lange *Something Happened* fra året efter kostede 10\$). I erkendelse af dette udgav Viking Press i tillæg til den dyre hardcover en samtidig paperback-version af førsteudgaven, der med en mere menneskelig pris på 4,95\$ skulle lokke nogle af de forarmede universitetsstuderende til, der ellers ikke ville have haft råd til at købe romanen. I sin spændende artikel "Pynchon From A to V" (*Bookforum*, Summer 2005) gennemgår forlagsredaktøren Gerald Howard omstændighederne i forbindelse med romanens udgivelse, herunder den usædvanlige beslutning om både at udgive en dyr og en billig version af førsteudgaven.
- 5 Rent økonomisk ville det dog set i bakspejlet have været en god investering: Førsteudgaven i hardcover sælges i dag for op til 3.000\$, mens man for paperback-versionen skal regne med at slippe omkring 150\$. Førsteoplaget af de to forskellige udgaver var hhv. 4.000 og 15.000 eksemplarer.

- 6 G. Thomas Tanselle: "Dust-Jackets, Dealers, and Documentation", *Studies in Bibliography*, vol. 56, 2003-04, s. 45-140. Artiklen bygger på mange måder videre på Tanselles klassiske artikel fra 1971, "Book-Jackets, Blurbs, and Bibliographers" (*Library*, 5th series, 26, s. 91-134). Der er dog føjet mange nye informationer til i den nye artikel, og den følgende nødtørftige skitse over smudsomslagets historie er baseret på Tanselles artikel fra 2003-04.
- 7 I lande som Frankrig, Tyskland og Danmark er det stadig mest udbredt at udgive førsteudgaver af nye bøger i et stift papomslag, der sidder fast på selve bogen. Denne praksis er et atavistisk levn fra dengang, hvor det var almindeligt at få bundet sine nyindkøbte bøger ind hos bogbinderen. I dag er det vel de færreste, der render til bogbinderen for at få bundet den seneste Peter Høeg ind, men ikke desto mindre er det stadig de færreste danske førsteudgaver, der udgives i hardcover (og med løst smudsomslag). Denne artikels diskussion af smudsomslaget og dets konventioner skal således først og fremmest ses i en amerikansk/britisk kontekst.
- 8 Smudsomslaget udgør faktisk ofte broderparten af prisen på antikvariske bøger. En førsteudgave af *The Great Gatsby* (1925) uden smudsomslag kan således uden de store problemer anskaffes for omkring 3.500\$, mens man skal være klar til at lægge i omegnen af 80.000\$ for en udgave med omslag – hvis man vel at mærke kan opstøve et eksemplar.
- 9 Tanselle skriver, at "jackets usually carry both a design (however minimal in some cases) and information" (70). Om designet siger han, at det "shows something of the publisher's taste and the style of the times, and it may in addition display the work of interesting or significant designers and illustrators" (70), og om informationen – som han opdeler i underkategorier som blurbs, bogbeskrivelser, biografiske detaljer og publikationshistoriske oplysninger – skriver han, at "all of them taken together help to document the publisher's approach to advertising" (71).
- 10 F.eks. *By Its Cover: Modern American Book Cover Design* (2005), *Penguin By Design: A Cover Story 1935-2005* (2006) og *Chip Kidd: Book One: Work: 1986-2006* (2005).
- 11 Se bl.a. Gérard Genette: *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris, 1982). Påvirkningen går naturligvis ikke kun fra parateksten til metateksten. En førsteudgaves paratekster vil således ofte være præget af de metatekster, forfatterskabets tidligere værker har affødt. Eksempelvis finder man ofte citater fra anmeldelser af tidligere værker på smudsomslaget til nye romaner, ligesom akademiske artiklers tidligere rubriceringer af forfatterskabet kan influere på, hvordan en ny roman præsenteres af forlaget. Senere paperback-udgaver af et værk vil desuden som oftest citere flittigt fra anmeldelserne af originaludgaven, og dermed bliver udvalgte (positive) dele af metateksterne også en del af parateksten. I denne artikel skal det dog især handle om de førsteudgaver, der udgør tekstens første møde med læserne og kritikerne, og som derfor endnu ikke har akkumuleret deres egne metatekster.
- 12 Thomas Pynchon debuterede i 1963 med romanen *V*, og i 1966 udgav han den korte *The Crying of Lot 49*. Wallace udgav sin første roman *The Broom of the System* i 1987 og fulgte den op med novellesamlingen *Girl With Curious Hair* i 1989.
- 13 Zadie Smith fremsætter sin sammenligning i forordet til novelleantologien *The Burned Children of America* (2003). Smiths beskrivelse af de to romaner som uundgåelige udfordringer for hele forfattergenerationer minder for øvrigt om T. S. Eliots berømte – og ikke så lidt tvetydige – karakteristik af *Ulysses* i essayet "Ulysses, Order, and Myth" (*The Dial*, November 1923): "it is a book to which we are all indebted, and from which none of us can escape".
- 14 *Gravity's Rainbow* er tilegnet Pynchons ven Richard Fariña, der syv år forinden døde i et motorcykeluheld kort efter udgivelsen af sin debutroman *Been Down So Long It Looks Like Up to Me* (1966), og *Infinite Jest* er dedikeret til Wallaces morfar, F. P. Foster, der døde før Wallaces fødsel.



- 15 Uendelighedsperspektivet understreges også i selve titlen på Wallaces roman.
- 16 I et interview med Anne Marie Donahue siger Wallace om *Infinite Jest*, at “It may be a mess, but it’s a very careful mess”, og i et andet interview med Laura Miller siger han: “If it looks chaotic, good, but everything that’s in there is in there on purpose”.
- 17 De sidste 100 sider af *Infinite Jest* udgøres af 388 slutnoter, alle skrevet i forsvindende lille punktstørrelse (og nogle af disse slutnoter er i sig selv forsynet med noter i en endnu mindre punktstørrelse). Enhver lighed mellem *Infinite Jest*s og denne artikels mange slutnoter er aldeles utilsigtet.
- 18 *Infinite Jest* er selvfølgelig langt fra den første roman, hvor teksten henleder opmærksomheden på sit eget omslag. I William Gaddis’ debutroman *The Recognitions* (1955) lader Gaddis f.eks. en af romanpersonerne bære rundt på en tyk roman, som beskrivelsen af smudsomslaget udpeger som *The Recognitions* selv: “It was in fact quite a thick book. A pattern of bold elegance, the lettering on the dust wrapper stood forth in stark configurations of red and black to intimate the origin of design. (For some crotchety reason there was no picture of the author looking pensive sucking a pipe, sans gêne with a cigarette, sang-froid with no necktie, plastered across the back.)” (*The Recognitions*, 936). En anden af romanpersonerne spørger imponeret bogens ejermand: “You reading that?” – og modtager svaret “No. I’m just reviewing it” (936). Denne lille scene forudsiger præcist den kranke skæbne, der overgik *The Recognitions* i hænderne på anmelderne. Allerede mens han skrev den svært tilgængelige debutroman, reflekterede Gaddis altså over romanens kritiske eftermæle, og han indkodede disse overvejelser i scener som ovenstående. I modsætning til *Infinite Jest* gentager de senere udgaver af *The Recognitions* imidlertid ikke originaludgavens design. Den eksplicite kritik af overfladiske anmeldere bibeholdes naturligvis i de senere udgaver, men indreflekteringen af romanens eget eftermæle kom først og fremmest i stand gennem ligheden mellem ovenstående beskrivelse og førsteudgavens omslag, og den risikerer at blive overset, hvis man kun har adgang til de senere udgaver med deres ændrede omslagsillustrationer, og ikke til det værdifulde historiske dokument, førsteudgaven og dens omslag udgør.
- 19 På samme måde blev den i 1973 endnu ganske ukendte Don DeLillo på forsiden af sin tredje roman, *Great Jones Street*, præsenteret som “the author of *End Zone*” – sikkert ikke en oplysning, der har sagt særlig mange læsere i 1973 særlig meget andet, end at DeLillo dog var en *forfatter*, som det oven i købet tidligere var lykkedes at få udgivet en bog.
- 20 Hhv. Lippincott, Viking, Little, Brown, Henry Holt og Penguin Press.
- 21 Og imens har de med andre, samtidige udgivelser fulgt den vanlige praksis. Samme år som Pynchons *Mason & Dixon* udkom på Henry Holt, udgav forlaget f.eks. Paul Austers *Timbuktu* med oplysningen “Author of the *New York Trilogy*”. Pynchons *Vineland* (1990) udkom desuden på samme forlag som *Infinite Jest* (Little, Brown).
- 22 Den nysgerrige læser kan selvfølgelig slå op på omslagets bageste inderflap, hvor Pynchons værker behørigt angives, men også her adskiller Pynchons udgivelser sig fra den vanlige praksis. Hvor det i den bageste inderflaps opremsning af værker er almindeligt at selektere i de udgivelser, man nævner (flappen på DeLillos *Falling Man* fortæller f.eks., at DeLillo har skrevet fjorten romaner, men nævner kun hovedværkerne *White Noise*, *Libra* og *Underworld* ved navn), så opremser bagflapperne på alle førsteudgaverne af Pynchons bøger på demokratisk vis alle hans foregående værker i kronologisk orden, uden at fremhæve nogle på bekostning af andre. *Gravity’s Rainbow* er muligvis Pynchons hovedværk, men det må vi læse os til andre steder end på smudsomslagene til hans bøger.

- 23 Og i kolofonens *Library of Congress Cataloging-in-Publication Data* (en rubrik, der går igen i kolofonen på alle amerikanske førsteudgaver og fortæller, hvordan bogen er katalogiseret i det amerikanske nationalbibliotek) identificeres bogen da også som *Infinite jest: a novel*, mens langt størstedelen af de romaner, der udgives, blot identificeres ved deres titel.
- 24 Edward Mendelson: "Gravity's Encyclopedia", s. 161-95 i *Mindful Pleasures – Essays on Thomas Pynchon* (red. Levine & Leverenz), Boston 1976.
- 25 Luc Sante: "Inside the Time Machine", *The New York Review of Books*, vol. 54, #1, 11. januar 2007.
- 26 På de fleste danske romaner er prisen endda ikke engang påtrykt bogen, men sidder taktfuldt på et lille aftageligt prismærke, som man kan smide væk, når den økonomiske transaktion er sikkert overstået. Hvis man i USA eller England forærer en hardcover væk som gave, er det almindeligt at få klippet det lille hjørne af smudsomslaget af, som prisen står på, for på den måde at skjule gavens (økonomiske) værdi for modtageren. Man ser således ofte antikvariske bøger til salg med såkaldte "price-clipped" smudsomslag. Da prisklipning så at sige er en institutionaliseret skamfering, og dermed en udbredt defekt på antikvariske bøger, trækker det manglende hjørne af den forreste inderflap ikke værdien på en brugt bog så meget ned som f.eks. et tilsvarende manglende hjørne af for- eller bagsiden ville gøre, men samlere efterspørger i stigende grad smudsomslag med prisen intakt, bl.a. fordi prisen på en bog kan variere fra oplag til oplag. En bestemt pris kan således være med til identificere et omslag som hørende til det attraktive førsteoplag (eller et knap så eftertragtet senere oplag), og et manglende hjørne på smudsomslaget til en førsteudgave kan meget vel tænkes at skjule, at smudsomslaget stammer fra et senere oplag, og at man er blevet offer for den form for bogforfalskning, Jan Bäcklund beskriver andetsteds i dette nummer af *Passage*.
- 27 Denne neologisme blev introduceret i 1907 af den amerikanske humorist og illustratør Gelett Burgess som en beskrivelse af de små, lovprisende tekststykker, forlagene placerer på omslagene af deres bøger for at overbevise køberne om bøgernes fortræffeligheder.
- 28 Den digre *Webster's Third New International Dictionary* definerer ordet som "a short highly commendatory and often extravagant publicity notice; esp: such a notice printed on the dust jacket of a book".
- 29 I sin klassiske *ABC for Book Collectors* siger John Carter da også, at blurben "is quite distinct from the note of literary description or background" (New Castle 1992, s. 45).
- 30 Det skal påpeges, at man også indimellem kan finde anmeldescitater på førsteoplaget af førsteudgaven: Som et alternativ til at indhente nyskrevne blurbs trykker forlaget nogle gange citater fra anmeldelser af forfatterens tidligere værker (se f.eks. bagsiderne af førsteudgaverne af Jeffrey Eugenides' *Middlesex*, Rick Moody's *Purple America* og David Foster Wallaces *Oblivion*). Disse citater kan enten specifikt omtale tidligere værkers fortræffeligheder, eller også kan de mere generelt udtale sig om forfatterskabets kvaliteter. Fordelen ved sådanne citater fra tidligere anmeldelser er, at de ikke som blurbsene fremstår som bestillingsarbejder, men ulempen er, at de ikke siger noget om den bog, man holder i hånden.
- 31 Man må naturligvis ikke se bort fra, at boganmeldelser også ofte er determinerede af mere eller mindre skjulte interesser. Anmelderen kan f.eks. være forfatterens gode ven eller hans svorne dødsfjende, eller han kan foretrække visse genrer og visse typer værker frem for andre i en sådan grad, at hans værdidom er givet på forhånd. Endvidere må man heller ikke undervurdere, at mange anmeldere spekulerer i at runde deres anmeldelser af med en trykkeklar panegyrisk sentens, der automatisk vil finde vej til paperbackens omslag og dermed tilføre anmelderen lidt

- ekstra kulturel kapital (jo flere bøger, anmelderen citeres på, jo mere 'indflydelsesrig' bliver han i en vis forstand). Disse forbehold til trods er det dog stadig nemmere at gennemskue værkets kvaliteter eller mangel på samme ud fra anmeldelsescitaterne end ud fra førsteudgavens blurbs: Lidt for mange ellipser i de fremhævede citater må f.eks. altid give anledning til mistænksomhed, ligesom en overvægt af citater fra aviser som *St. Louis Dispatch* og *Jydske Vestkysten* og en tilsvarende mangel på citater fra *New York Times*, *Washington Post* og *Politiken* heller ikke tyder for godt. De største alarmklokker af alle ringer dog, når forlaget på paperbacken ser sig nødsaget til at genoptrykke førsteudgavens blurbs: I sådanne tilfælde har ikke engang *St. Louis Dispatch* haft et positivt ord at sige om værket.
- 32 Denne rene form af blurben er endnu ikke særligt udbredt herhjemme, i hvert fald ikke på førsteudgaver af dansk skønlitteratur (danske akademiske bøger benytter sig til gengæld flittigt af blurbs fra forfatterens *peers*). Blurben på førsteudgaver af skønlitterære værker er (som for øvrigt også smudsomslaget) i høj grad et amerikansk og britisk fænomen, og et studie af blurbpraksiser i f.eks. dansk, tysk eller fransk litteratur ville uden tvivl kunne udlæse andre kulturspecifikke dynamikker.
- 33 Da Saul Bellow blev tilsendt et eksemplar af Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*, sendte han således et postkort til Pynchons agent med det fyndige afslag: "Read it? Sure. Tout it? I doubt it." (Citeret i Mel Gussow: "Pynchon's Letters Nudge His Mask", *New York Times*, March 4, 1998, s. E8).
- 34 *ABC for Book Collectors*, s. 45.
- 35 I forordet til novellesamlingen *Slow Learner* (1984) knæsætter Pynchon således et æstetisk selvpørgør, hvor han tager afstand fra sin tidlige noget abstrakte og systemfikserede produktion og i stedet slår til lyd for en litteratur med en solid "grounding in human reality" (SL, 18). I en ofte citeret passage fra slutningen af forordet fortsætter Pynchon: "the fiction both published and unpublished that moved and pleased me then as now was precisely that which had been made luminous, undeniably authentic by having been found and taken up, always at a cost, from deeper, more shared levels of the life we all really live" (SL, 21) – og denne implicite formålsforklaring om at bevæge sig fra det abstrakte mod det menneskelige prøver han efterfølgende at indfri i romanerne *Vineland* (1990) og *Mason & Dixon* (1997). Forordet i *Slow Learner* fremhæves forståeligt nok ofte som et vendepunkt i Pynchons forfatterskab, men hvis man ser på nogle af de blurbs, Pynchon gennem 1970'erne skrev til andre forfattere, kan man allerede her spore ansatserne til forordets selvpørgør. I sin blurb til M.F. Beals *Amazon One* (1975) skriver Pynchon f.eks., at romanen "takes you into the lives of people you can care about and believe in", og på bagsiden af Laurel Goldmans *Sounding the Territory* (1978) roser Pynchon Goldmans evne "to enter a reader's heart". Begge blurbs er for øvrigt citeret fra Clifford Meads *Pynchon: A Bibliography of Primary and Secondary Materials* (1989), der med sin inklusion af Pynchons mange blurbs udviser en sympatisk vilje til også at tage dette ofte oversete aspekt af forfatter-skabet alvorligt.
- 36 Tanselle citerer kritikeren Pico Iyer for at kalde blurbs for "an unrivaled glimpse into the literary pecking order" (Tanselle, 56). Selv skriver Tanselle, at "the groupings of signed blurbs on many thousands of other books [...] can suggest the ways in which literary reputations, friendships and rivalries are reflected on the surfaces of book-jackets" (73).
- 37 Bag sådanne parasitære forhold gemmer der sig ofte nogle relationer, som ikke er umiddelbart synlige: Pynchons blurb til Rick Moodys *The Black Veil* taber f.eks. en del af sin troværdighed, når man opdager, at Moodys litterære agent er Melanie Jackson – Pynchons egen agent, og ikke mindst hans hustru.

- 38 Postkortene, der siden er blevet samleobjekter, havde alle den letskyede blå himmel som baggrund. De første postkort i serien proklamerede fyndigt og gådefuldt: “It’s coming”, og de efterfølgende postkort lovede på appetitvækkende vis “infinite pleasure” og “infinite style”, stadig uden at nævne romanen eller dens forfatter ved navn.
- 39 Mindre vigtige boganmeldere må ofte nøjes med at vente på almindelige “review copies” – dvs. eksemplarer af den færdigtrykte førsteudgave, evt. med en indlagt pressemeddelelse.
- 40 Ellipserne i netop disse citater viser os, at de i modsætning til blurbene er uddrag fra større tekster.
- 41 Den unavngivne ophavsmand til anmeldelsen fra *Review of Contemporary Fiction* er den anerkendte litteraturkritiker Steven Moore, men i dette tilfælde er det muligt at beklikke den ellers så hæderlige Moores objektivitet: I essayet “The First Draft Version of *Infinite Jest*” beskriver Moore, hvordan han i 1993-94 på Wallaces opfordring gennemlæste manuskriptet til romanen og kom med udførlige forslag til forbedringer og forkortelser. Moore (som i forvejen kendte Wallace gennem sin redaktørgerning på *Review of Contemporary Fiction*) har altså på det nærmeste fungeret som en slags ekstern redaktør af manuskriptet, og man kan derfor så tvivl om, hvorvidt han for alvor er i stand til at levere den uhildede værdidom, vi forventer af en anmeldelse. Det er ikke så underligt, at Moore gerne vil levere et par rosende ord til bagsiden af *Infinite Jest*, men det er straks mere problematisk, at hans lovprisning af romanen efterfølgende blev trykt som en ‘anmeldelse’ i et anerkendt tidsskrift som *Review of Contemporary Fiction*. Det usignede Moore-citat på førsteudgaven af *Infinite Jest* er måske formelt set at regne som et anmeldelsescitat, men som følge af de nære forbindelser mellem Moore og den anmeldte roman bør det snarere betragtes som en forklædt blurb.
- 42 *Kirkus Reviews*’ kortfattede anmeldelser trykkes altså i lighed med f.eks. *Publishers Weekly*s og *Library Journals* anmeldelser som oftest før bøgernes udgivelsesdato, men det er dog sjældent, at citater fra deres anmeldelser finder vej til førsteudgavernes smudsomslag.
- 43 Sidstnævnte må lide den tort at se sit efternavn stavet forkert (med ét n). Bogsamlere sætter dog pris på denne stavfejl, idet den kun optræder på smudsomslaget til første oplag af førsteudgaven. På alle senere oplag er den pinlige fejl rettet og tilstedeværelsen af Vollman og ikke Vollmann er altså en garanti for, at man besidder det eftertragtede første oplag af omslaget.
- 44 Se min artikel “Ned med oprøret!: David Foster Wallace og det postironiske” i *Passage* 37, 2001, s. 13-25. Ud over de nævnte forfattere består generationen bl.a. af Dave Eggers, Donald Antrim, A. M. Homes, George Saunders og Jonathan Safran Foer. Som en særlig krølle på halen skal det nævnes, at jeg har hentet betegnelsen ‘postironisk’ fra – en blurb! På bagsiden af Emily Bartons roman *The Testament of Yves Gundron* (2000) kalder Thomas Pynchon bogen for “Blessedly post-ironic”.
- 45 Hhv. *Purple America* (1997), *The Corrections* (2001) og *Middlesex* (2002).
- 46 Wallaces roman henter sin titel fra kirkegårdsscenen i *Hamlet*: “Alas! poor Yorick. I knew him, Horatio; a fellow of infinite jest, of most excellent fancy” (*Hamlet*, act V, scene i).
- 47 Moody er i det hele taget en dreven blurbist, der mestrer alle genrens facetter, herunder den sjældent forekommende *metablurb*. På bagsiden af Dave Eggers’ *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* lyder Moodys blurb således kort og godt: “This book does not need a blurb”.
- 48 Postironikerne er i det hele taget særdeles flittige til at skrive blurbs til hinandens værker. Wallace har således fået blurbs af Moody, Eugenides og Franzen og skrevet blurbs til Eggers og Franzen. Moody er blevet blurbet af Eugenides, Homes og Antrim, og har leveret blurbs til Eggers og Wallace. Eggers har modtaget blurbs af Wallace og Moody og har skrevet forordet til en jubilæ-

- umsudgave af *Infinite Jest*, osv. osv. Hvis man kortlagde alle blurbsene bag på de postironiske forfatters romaner, ville resultatet være et sammenfiltret (og sammenspist) netværk af forbindelser, der samtidig ville udgøre et kondenseret portræt af den postironiske generation. Det er dog værd at understrege, at netværket ikke er lukket. Der løber f.eks. indimellem forbindelser mellem det postironiske netværk og den postmodernistiske generation, postironikerne søger at gøre op med. Pynchon har således skrevet blurbs til Moody, Antrim og Saunders, mens DeLillo som nævnt har blurbet Franzen. Blurb-forbindelserne mellem postmodernisterne og postironikerne løber dog kun den ene vej: Postironikerne har endnu ikke pondus nok til at blurbe deres postmodernistiske forgængere.
- 49 I gennemgangen af forlagets egen bogbeskrivelse skal jeg vende tilbage til forholdet mellem Pynchon og Wallace.
- 50 *The Twenty-Seventh City* (1988) og *Strong Motion* (1992).
- 51 Jeffrey Eugenides havde f.eks. i 1993 udgivet den anmelderroste *The Virgin Suicides*, mens Rick Moody året efter udgav den lige så roste og endnu mere populære *The Ice Storm*.
- 52 I 2001 kvitterede Wallace for Franzens blurb ved at skrive en blurb til *The Corrections*, der ligesom Franzens blurb betonedede kombinationen af det komiske og det tragiske, hjerne og hjerte: "Funny and deeply sad, large-hearted and merciless, *The Corrections* is a testament to the range and depth of pleasures great fiction affords". Wallaces blurb er trykt som bagsidens første, oven over en blurb af Don DeLillo. DeLillo er uægtelig et større navn end Wallace, og den prominente placering af Wallaces blurb indikerer, at Franzen/forlaget ønskede at betone slægtskabet med Wallace og den postironiske generation højere end forbindelserne med de postmodernistiske nestorer.
- 53 *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, #2, s. 151-94. Nummeret var et temanummer om yngre amerikanske forfattere, og ud over David Foster Wallace optrådte Susan Daitch og William Vollmann. Essayet er siden blevet genoptrykt i Wallaces essaysamling *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997).
- 54 Brugen af ordene "addictive" og "detoxifying" fremhæver samtidig på elegant vis *Infinite Jest*s afhængighedstema: et tema, der i Wallaces roman ikke blot begrænser sig til alkohol- og stofmisbrug, men også udstrækker sig til afhængighed af den uforpligtende underholdning, massemedierne stiller til rådighed 24/7. En af romanens hovedpersoner er f.eks. afhængig af tv-serien M\*A\*S\*H.
- 55 *Harper's Magazine*, April 1996, s. 35-54. En forkortet og omredigeret version af essayet er genoptrykt i Franzens essaysamling *How to Be Alone* (2002) under titlen "Why Bother?"
- 56 Hvilket dog ikke er ensbetydende med, at samfundskritikken er helt fraværende fra *The Corrections*. Som Franzen skriver i "Perchance to Dream", kan komplekse personskildringer dårligt undgå at inddrage den kontekst, der er med til at forme individerne: "as if, in peopling and arranging my own little alternate world, I could ignore the bigger social picture even if I wanted to" (54). Hvor postmodernisterne og Wallace i *Infinite Jest* greb direkte fat om nældens rod i deres skildring af senkapitalismens forbrugersamfund, fungerer personerne i *The Corrections* snarere som en art fintfølede seismografer, der registrerer samfundets omgivende rystelser i formindsket skala.
- 57 Nogle gange, som på f.eks. *Infinite Jest*, fortsætter bogbeskrivelsen desuden på den bageste inderflap.
- 58 Forlagets beskrivelse af Wallaces novellesamling *Girl With Curious Hair* oplyser os f.eks. om, at bogen "could represent an early flowering of post-postmodernism".

- 59 Dette synes at have været fremgangsmåden for beskrivelsen af *Infinite Jest*, hvor indledende og afsluttende lovprisninger indrammer en mere nøgtern beskrivelse af bogens indhold.
- 60 Visse betydningsfulde anmeldere var som allerede påpeget vigtige nok til at få tilsendt et signeret ARC-eksemplar af romanen, og deres anmeldelser tog derfor udgangspunkt i denne udgave snarere end førsteudgaven. Bogbeskrivelsen i denne tidlige udgave af *Infinite Jest* (trykt på bogens anden side) er noget kortere end den endelige version, men overordnet set følger den det samme mønster som førsteudgavens beskrivelse.
- 61 Hvis forlaget for alvor havde ment, at *Infinite Jest* var så original, havde det vel næppe været i deres interesse at inddrage andre forfattere i ligningen.
- 62 I et interview af Larry McCaffery, der ledsagede Wallaces essay i *Review of Contemporary Fiction*, fremhæver Wallace således Pynchon som en af verdenslitteraturens “really great fiction-writers”, men han konstaterer samtidig, at: “If I have a real enemy, a patriarch for my patricide, it’s probably Barth and Coover and Burroughs, even Nabokov and Pynchon” (s. 148 og 146 i Larry McCaffery: “An Interview With David Foster Wallace”, *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, #2, s. 127-50).
- 63 David Wiley: “To Watch or Not to Watch”, *Minnesota Daily*, 27. februar 1997.
- 64 Tom Vitale: David Foster Wallace-interview på National Public Radio, 18. maj 1997. En transkription af interviewet kan findes på <http://www.ptwi.com/~bobkat/npr.html>.
- 65 Dele af romanens plot er f.eks. i et intertekstuel nik løftet direkte fra Don DeLillos roman *End Zone* (1972), og Wallaces skildring af den kaotiske Incandenza-familie minder meget mere om DeLillos *White Noise* end om *Gravity’s Rainbow* (hvor familier er stort set fraværende). Navnet ‘DeLillo’ optræder imidlertid intetsteds på smudsomslaget, og sammenligninger med denne postmoderne patriark optræder følgelig med en relativt lav frekvens i anmeldelserne.
- 66 Her var så både de sammenligninger med Coover og DeLillo, jeg efterlyste i forbindelse med *Infinite Jest*. Man hæfter sig i øvrigt ved, at Little, Brown indleder deres beskrivelse af *Infinite Jest* efter præcis det samme mønster som W.W. Nortons beskrivelse af *Girl With Curious Hair* (inkl. sammenligningen med Pynchon og Robbins).
- 67 Den indflydelsesrige og frygtede Michiko Kakutani, der bl.a. skrev: “From its opening pages onward through its enigmatic ending, *The Broom of the System* will remind readers of *The Crying of Lot 49* by Thomas Pynchon” (*New York Times*, 27. december 1986, sektion 1, s. 14).
- 68 Ung, ensom kvinde på uforløst jagt efter sandheden i et tekstuel vildnis af sammensværgelser og koder.
- 69 Bemærk hvordan den estimerede anmelder Michiko Kakutanis vending “will remind readers of *The Crying of Lot 49* by Thomas Pynchon” helt ned til verbalformen nærmest er løftet ordret fra forlagets bogbeskrivelse. Forlagene klipper gerne citater fra anmeldelserne sammen til eget senere brug, men anmeldere ‘låner’ også ofte vendinger fra forlagenes bogbeskrivelser og pressemeddelelser.
- 70 Forfattere til kritiske monografier læser selvfølgelig de tidligere akademiske artikler om værket, og forfatterne til disse tidlige artikler har som regel læst de vigtigste anmeldelser af værket. Indimellem er forbindelseslinjerne mellem anmeldelser og monografier dog endnu mere direkte end som så, idet anmelderen, forfatteren til tidsskriftsartiklen og ophavsmanden til den udførlige monografi ofte er én og samme person.
- 71 Se note 44.
- 72 På bagflappen af *Middlesex* kan man f.eks. læse om Jeffrey Eugenides, at han “was born in Detroit, Michigan, in 1960, the third son of an American-born father whose Greek parents emi-

grated from Asia Minor and an American mother of Anglo-Irish descent. Mr. Eugenides was educated at public and private schools, graduated from Brown University, and received an M.A. in English and Creative Writing from Stanford University in 1986". Desuden erfarer vi, at han "now lives in Berlin, Germany, with his wife and daughter". Det forlyder dog ikke, om han har kæledyr.

- 73 At jeg ikke er den eneste med disse associationer bekræftes i Frank Brunis feature-artikel om David Foster Wallace og *Infinite Jest*: "The Grunge American Novel" (*New York Times Magazine*, 24. marts 1996).
- 74 I Danmark er det heldigvis også almindeligt at sætte navn på omslagsdesigneren. Navne som Ida Balslev-Olesen og Harvey Macaulay vil således vække genklang hos de fleste danske læsere.
- 75 Beskrivelsen af *Against the Day* fortæller os f.eks., hvor og hvornår romanen foregår, men den undlader helt at fremhæve nogle af romanens hovedpersoner, med det resultat at læseren under første gennemlæsning af romanen må tildele alle de mange romanpersoner lige stor opmærksomhed. Den samme vægring ved at udpege hovedpersoner går for øvrigt igen i *Infinite Jest*s bogbeskrivelse. Wallaces roman har (i modsætning til *Against the Day*) to centrale hovedpersoner, men indlejret i selve teksten ligger der også en eksplicit ambition om at henlede læserens opmærksomhed på nogle af de mange uanselige bipersoner – de såkaldte "figurants" – han sædvanligvis læser let hen over i sin iver efter at læse mere om hovedpersonerne (se IJ, 834-35). Med sin detaljdemokratiske roman forsøger Wallace at vriste disse ofte oversete bipersoner ud af deres "mute peripheral status" (835), og udeladelsen af hovedpersonerne Hal og Don fra bogbeskrivelsen skal nok ses i lyset af denne egalitære dagsorden.
- 76 Selv på den seneste paperback-udgave af *Gravity's Rainbow* er informationsniveauet særdeles lavt. Paperbacks er ellers ofte endnu mere overlæssede end selv førsteudgaven af *Infinite Jest*, men på omslaget af den nye Penguin Classics-udgave af *Gravity's Rainbow* (med en slående illustration af tegneseriekunstneren Frank Miller) mødes læseren endnu en gang af romanens åbningslinje snarere end en beskrivelse af romanens indhold. Desuden rummer paperback-udgaven af Pynchons roman i modsætning til de andre udgivelser i Penguins klassikerSerie intet forord, hvilket selvfølgelig bidrager til at holde betydningspotentialet åbent. Efter årtiers akkumuleret Pynchon-reception kan læseren i 2007 naturligvis ikke gå lige så uskyldsren til sit første møde med *Gravity's Rainbow* som læseren i 1973, men bogbeskrivelsens og forordets fravær fra den nye Penguin-udgave tyder ikke desto mindre på, at Pynchon og hans forlag stadig bestræber sig på at overlade læsningen af værket til læserne.