

Generisk kærlighed, eller, romancens realisme

Forbrugeren som helt

Når vi taler om fiktion i Amazons tidsalder, er det uundgåeligt ikke også at tale om den i forhold til forbrugerøkonomien, der længe har været under udvikling i stadier, men som først for nylig har fundet et stort publikum online. Med oprindelse i handlen med eksotiske luksusprodukter i det 17. og 18. århundrede, stigende udbredelse i det industrielle 19. århundrede og drevet frem af den reklamedrevne eksplosion i det 20. århundrede, har forbrugerøkonomien ændret dagligdagens struktur i de lande, hvor den har været i stand til at slå rod, og gør det fortsat i dag, globalt. Ved at optage, virtualisere og massivt udbrede to bemærkelsesværdige opfindelser fra sidste halvdel af det 19. århundrede, nemlig stormagasinet og postordrekataloget, har virksomheden, som engang beskrev sig selv som “Earth’s Biggest Bookstore” og senere “Everything Store”, været med til at sætte scenen for det litterære liv i vor tid, hvor enhver given papkasse lige såvel kan indeholde hundemad, joggingbukser eller tamponer som en bog; eller hvor romanen, som vi kender den, måske ikke engang optræder i sin traditionelle fysiske form, men i stedet downloades fra virksomhedens servere til et eller andet læse-*device*.

Men at sætte scenen er én ting: Er den forbrugeres, der er bygget ind i Amazons kommercielle praksis, blevet internaliseret i selve romanens form? De foregående to kapitler i denne bog stillede et lignende spørgsmål hovedsageligt ud fra den litterære produktions synspunkt, ved at følge det entreprenante ideals indtrængen – forfatteren som selv-udgivende “start up”, eller topleder – i populærlitteraturen i en økonomi, der stadig bliver mere defineret af en model, hvor services bestilles *on demand*, frem for af den industrielle produktion af brugsgenstande. I dette såvel som i det følgende kapitel i denne bog vil dette perspektiv blive vendt om, allegorier om udbud giver plads til dem om efterspørgsel, når vi helt enkelt fokuserer på romanen som en ting, som nogen måske *vil købe*, simpelthen – men det er måske ikke så simpelt alligevel.

“You sound like the ultimate consumer” (s. 12), siger Anastasia Steele, da hun første gang møder helten i E.L. James *Fifty Shades of Grey* (2011), som med over 125

millioner solgte eksemplarer i sine første fem år er en stærk kandidat til titlen som den ultimative bestseller. Hun interviewer ham til universitetsavisen og udfordrer ham til at forklare sit ønske om at eje så mange ting. Christians svar på Anas anklage er simpelt og bemærkelsesværdigt slet ikke et forsvar: "I am". At en mand der også introduceres som en "mega-industrialist tycoon" (s. 3), og som påstår han "like[s] to build things" (s. 11) og ønsker at brødføde "the worlds poor" (s. 12) så let tænker på sig selv på den måde, er interessant om end ikke chokerende. Vi forventer at mennesker, der tjener mange penge på at bygge ting, vælger at bruge nogle af pengene på andre ting, på de bedste ting, fantastiske ting. Og alligevel stemmer billedet af forbrugsmogulen Grey, på en måde, det er værd at tænke videre over, ikke overens med det mest prominente billede af en kapitalist i den økonomiske teoris historie, nemlig den "eddikesure" protestant, som Max Weber beskriver i begyndelsen af det 20. århundrede.

Webers protestant var en figur, der var karakteriseret lige så meget af beherskelsen af sine verdslige lyster som af sine stærke handlinger. Ifølge Weber var det denne figur, der så værdien i hårdt arbejde og søgte profit for profittens skyld, der katapulterede den vestlige verden ind i fuld kapitalistisk modernisme og hastigt fyldte verden med nye ting. Den protestantiske etik er for Weber mest direkte udtrykt i Benjamin Franklins skrifter. Selvom Franklins berømte udtryk "time is money" blot var et forsøg på at gøre de unge faglærte mænd opmærksomme på de skjulte omkostninger ved at spendere deres sparsomme tid som fritid i stedet for at bruge den på produktivt arbejde, kan det lyde som en endnu stærkere metafysisk påstand om universets struktur. For at blot *bruge* penge i stedet for at *investere* dem i fremtidige afkast er for Franklin beslægtet med den bibelske Onan's ødsle spild af sæd; en forstyrrelse af profittens reproduktive mirakel, hvor "money can beget money, and its offspring can beget more, and so on" mod stadig større rigdom.¹

Uanset om Webers opfattelse af den dydige kapitalist nogensinde tilstrækkeligt har forklaret den hurtige transformation af menneskelivets materielle miljø, som den moderne industri medførte på det tidspunkt, hvor han skrev, var den protestantiske etik tydeligvis ved at komme ud af takt med vestlige økonomier, der i stigende grad ideologisk var centreret om masseforbrug frem for produktion til tilfredsstillelse af basale behov – økonomier, hvor fremkomsten af moderne strategier for reklame netop var i færd med at udvide feltet for, hvad der talte som grundlæggende behov. I denne verden møder den *kvasi*-åndelige jagt på profit uden ende sig selv spejlet i forbrugernes efterspørgsel – gabet – som ligeledes umætteligt eskalerer.² Drevet af, hvad Émile Zola og andre tendentiøst ville beskrive som et udpræget feminint instinkt for shopping, ville den således sammensatte økonomi eskalere i en opadgående spiral af lønindtjening og nyt inspireret forbrug, hvor sidstnævnte tog teten.

Så meget ved vi fra en række beretninger om fremkomsten af det, vi kalder moderne forbrugerøkonomi, hvis seneste fase er vores egen Amazon-tidsalder, hvor op mod 70 procent af bruttonationalproduktet i et land som USA er drevet af forbrug, og en af de mest nøje fulgte økonomiske indikatorer er indekset for forbrugertilfredshed. Det, der mangler, er at nuancere vores forståelse af Webers kapitalist på samme måde – ikke at udviske figuren, men tvinge den til at stå ved siden af en væsentligt anderledes figur. Denne anden kapitalist er det, som politiske journalister

og tegnere i det tidlige 20. århundrede kaldte for en “fat cat”, en figur, hvis runde former synes at være en rettesættelse af Webers version og en pegen på forbrugeren som kvinde.

Skønt det har været bekvemt for ham at blive opfattet som en, der udførte Guds arbejde som en selvopofrende “jobskaber”, adskiller kapitalisten som “fat cat” sig fra den almindelige forbruger i kraft af den overdrevne købekraft, han bringer til bordet. Efter at have udtømt mulighederne for direkte nydelse af varer svimler en “fat cat” i fornøjelserne ved selve investeringen. Når han investerer på markederne, indeholder hans arbejde al spændingen ved at spille, men arbejdets mere produktive manifestationer er også tilfredsstillende, idet de forbruger menneskelige og andre ressourcer i jagten efter personlig rigdom og magt. Han er ikke en skikkelse af selvfornægtende askese, men en selvtilfredsstillende Eros, ikke af streng retskaffenhed, men selvisk overskud. I den yderste konsekvens er han forbrugeren som *rovdyr*. Her står de to kapitalistiske figurer altså side om side, men kun i deres mærkelige overlejring begynder vi at ane karakteren Christian Grey træde frem. Tilføj et lag mere, billedet af den tænksomme unge filmstjerne/vampyr, E. L. James havde i tankerne, da hun skrev det originale udkast til romanen, og her er han så. Han er en mand, der har fundet det passende at købe sig til et privatfly, yacht, helikopter, jetski, bilsamling, masser af luksusejendomme og en række underdanige elskerinder, men som på samme tid formår at udstråle en aura af nøjsomhed.

Det ses ikke mindst i hans slanke, blege fysiske ydre, men også i de minimalistiske arkitektoniske miljøer, han ynder at befinde sig i (“all curved glass and steel, an architect’s utilitarian fantasy” (s. 4)), i de rene linjer i den Apple-elektronik, han og Ana bruger, og endda i hans navn. Han er trods alt en stor fortaler for *disciplin*, som han forsikrer Ana om er den nødvendige bagside til de blødere fornøjelser. Man kunne sige, han er gjort af modsætninger, men Christians måde at beskrive sig selv på er endnu bedre. Han er, siger han, “fifty shades of fucked up” (s. 269), af årsager, det tager Ana lidt tid at gennemskue. Hun tager ham på ordet, giver ham tilnavnet Fifty, og begynder at udforske hans mærkelige hårde kompleksitet, ledsaget i denne bestræbelse af hendes egen psykiske mangfoldighed, et internaliseret publikum af konkurrerende “indre gudinde” og “underbevidsthed”, der omtrent svarer til det psykoanalytiske id og overjeget. Det, der følger i romanen og dens to efterfølgere i *Fifty Shades*-trilogien, er en række narrative numeriske reduktioner og integrationer: fra halvtreds symptomer til det ene barndomstraume, der forklarer Christian Grey; fra mange potentielle elskere til den Eneste Ene; og endelig, og vigtigst af alt for den genre, som *Fifty Shades* er det mest kendte eksempel på, fra ubeslutsomhed over for en mangfoldighed af begærsobjekter til soliditet i hævdelser af en entydig udøvende vilje i parret som social form.

Denne genre er den moderne romance, specifikt en undergenre heraf kaldet “alpha billionaire romance”. Den er i familie med titler som *Beautiful Bastard*, *Hardwired*, *Dirty Billionaire*, *Loving the White Billionaire* og *Bared to You*, mange af dem selvudgivelser på Amazons Kindle-Direct system, andre som paperbacks og e-bøger i masseudgivelser under kendte serier som Amazons egen Montlake Romance. Samtidig med at den er helt marginal for det litterære felt i dag, som det ser ud set fra den akademiske litteraturvidenskab og tilhørende tidsskrifter og udgivelser

perspektiv, er romancen helt central for det populære litterære liv i Amazons tidsalder, hvor læsere forstås som kunder, og kunden er dronning.

Men hvad får vi øje på, når vi stiller skarpt på det litterære felt, der handler om romance snarere end litterær fiktion? Vi ser klart romanens identitet som en vare, men også noget af den overraskende kompleksitet i dens engagement med forbrugerkulturens realiteter. Selvom romancens karakterer og begivenheder ikke altid er “realistiske” på niveau med repræsentativ sandsynlighed, reflekterer de i sagens natur konstant over de økonomiske og groft materielle grundlag for moderne kærlighed og livet generelt, verden, ikke som den måske er bygget på ny i en eller anden science fiction-roman, men som man allerede støder på den. I forhold til disse grundvilkår er romancer det, vi kan kalde en “funktionel” eller “terapeutisk” realisme. Som vi skal se, udspiller den sig ikke kun i læserens møde med det enkelte værk, men også i vævningen af mødet mellem en række af læseoplevelser, den ene efter den anden. Det individuelle værk – en trilogi i dette tilfælde – er designet til at håndtere en potentielt problematisk overflod, finde den Eneste Ene i en høstak af potentielle elskere, mens genren som helhed tilbyder læserne en endeløs række af tilsyneladende forskellige helte, der som begærsobjekter reproducerer denne overflod som en håndterlig læsevane, hvis funktion er at afhjælpe nogle af de grundlæggende eksistentielle begrænsninger ved det virkelige liv. Og alligevel er denne kompleksitet allerede indkodet i den enestående skikkelse Christian Grey, ham, der i teorien er alt, hvad en attråværdig mand skal være, en episk helt hjemkaldt til romantisk pligt.

Christians usædvanlige købekraft er næppe nødvendig anden gang, han og Ana mødes, da han træder ind i isenkræmmerforretningen, hvor hun arbejder for at købe noget, som, viser det sig, ikke er helt uskyldig malertape og kabelstrips. Den er dog meget nødvendig for det næste køb, han foretager i romanen på sin vej frem mod at erhverve sig Ana selv som underdanig elskerinde. “Odd. I haven’t ordered anything from Amazon recently”, tænker hun, da hendes roommate fortæller hende, at der er en pakke til hende. Den er ikke fra Amazon, men den indeholder en bog – en fin førsteudgave af Thomas Hardys *Tess of the d’Urbervilles*, en af de “britiske klassikere”, som Ana har fortalt ham, at hun, som er engelskstuderende, kan lide at læse. Gaven er naturligvis flertydig. Indskriften, som Christian har lånt fra selve romanen, er ment som en legende advarsel til hende om hans hensigter, hvilket sætter hende i romanens heltindes position: “*Why didn’t you tell me there was danger? Why didn’t you warn me? [...] Ladies know what to guard against because they read novels that tell them of these tricks*” (s. 54). Naturligvis er omstændighederne ved Tess’ undergang væsentligt anderledes end for Ana, hvis mødom i begyndelsen af denne roman også af hende selv forstås som en anomali. Genren er trods alt moderniseret på forskellige måder, selvom den trofast har båret flammen fra ægteskabsplottet videre.

For læseren af romanen peger gaven imidlertid på den bog, hun (for læseren er med al sandsynlighed kvinde) har i hånden, som, samtidig med at den er det mest kendte eksempel på alfa-milliardær-romancen, også er i slægt med den engelske roman, der går helt tilbage over Hardy og Henry James til Jane Austen og Samuel Richardson. Richardsons bestseller, *Pamela: Or, Virtue Rewarded* fra 1740, var det første større værk, der præsenterede, hvad der skulle vise sig at være endeløs efterspørgsel efter på det moderne bogmarked, nemlig historien om en ung kvindes tri-

umf ved at forvandle en voldelig mand til ægtemand. Samtidig viste den, at kvindelige læsere ville blive afgørende for markedet for romaner generelt, meget mere end mænd.³

Greys gave er på én gang udtryk for og en negation af Amazon-økonomien, der udtrykkeligt refereres i dette øjeblik, idet den med sin høje pris peger på bogens natur som en vare, selvom den høje pris netop er det, Amazon ønskede at sænke i salget af populær litteratur, hvor Jeff Bezos mente, at nye bøger burde kunne downloades for højst \$9.99.⁴ Det uhåndgribelige e-bogsformat, der siges at være så vigtigt for romanens succes som “*mommy porn*”, er det diametralt modsatte af den fine førsteudgave. Det forvandler romanens påtrængende materialitet til løsrevne *bits*, der flyder profitabelt fra device til device. Den sandhed står klart, da Ana i andet bind af *Fifty Shades*-trilogien, *Fifty Shades Darker*, får en iPad med en fiktiv British Library-app, der giver hende elektronisk adgang til alle de klassiske romaner, hun overhovedet kan finde tid til at læse. “I exit quickly, knowing I could be lost in this app for an eternity” (s. 40), siger hun og rammer et af nøgleelementerne i det literære liv i Amazons tidsalder, hvor en hyper-overflod af billige produkter kolliderer med en generel mangel på tid til det omfattende forbrug.

Det er dog i det sidste lag af trilogiens selvrefleksivitet, vi ser den dybeste og mest interessante sammensmeltning mellem romancen og forbrugerkulturens realiteter. Det er refleksivitet i anden grad, som afspejler en lang historik med refleksivitet i genren, hvis heltinder jævnligt er repræsenteret som læsere. Tænk her på Jane Austens Elizabeth Bennett, som “is a great reader and has no pleasure in anything else” (Austen, 27), eller på de mange kvindelige arvinger til den oprindelige læser af romancer i romanens historie, Don Quixote – tydeligst eksemplificeret ved Emma Bovary. Vi har lært at forstå den selvbevidste indskrivning af læseren som et træk, der skal afmystificere romancen til fordel for romanens hårde realisme, men det forhold, at samme træk bliver ved med optræde i værker, der er absolut dedikerede til romancens fantasi, peger på, at indskrivningen af læseren er af større betydning, med såvel bekræftende som kritiske tendenser.

Mest fundamentalt er det et symptom på den moderne “codification of intimacy”, som Niklas Luhmann kalder det. For Luhmann hentyder dette udtryk til, at man fra det 17. århundrede gav det, der generelt var blevet anset som den romantiske kærligheds iboende vanvid, en funktion som grundlag for den sociale reproduktions rutiner. I hans udlægning blev ridderlige former, som tidligere havde været koncentreret om aristokratiske udenomsægteskabelige forhold (tænk Lancelot og Guinevere), stillet over for en stadig mere differentieret og kontingent moderne social virkelighed, opdateret for at blive brugt i fantasifulde konstruktioner af betryggende små og gensidigt selvbekræftende borgerlige verdener. Når de slutte romancerne, blev læserne systematisk instrueret i at søge jagten på ægteskabsbåndets intensive pseudo-totalitet, der nu som noget nyt blev opfattet som en kilde til dyb følelsesmæssig tilfredsstillelse for enkeltpersoner snarere end som en alliance mellem familier. Struktureret som en søgen efter den eneste ene som ægteskabspartner, var og forbliver det en ironisk generisk stræben, drevet af en “*emotion preformed, and indeed prescribed, in literature, and no longer directed by social institutions such as the family and religion*” (Luhmann, 45). Ifølge Luhmann synes moderne kærlighed “to come from nowhere, arises with the aid of copied patterns, copied emotions,

copied existences and may perhaps create a conscious awareness of this second-hand character in its failure” (s. 46). Det giver mening, at læsning som drivkraften i disse andenrangs følelser af og til vil se sig selv afbildet på tryk.⁵

Det skal blot tilføjes, at begge disse forestillinger kan genindskrives i og som en funktion af forbrugerkapitalismens historie. Det, Luhmann beskriver som kærlighedens litterære autonomi i den tidlige modernitet, kunne i stedet ses som en gradvis overførsel af autoritet over kærlighedsrelationer til et marked, det der er kendt som “ægteskabsmarkedet” – et udtryk, der opstod i slutningen af det 19. århundrede – hvor brudeparret hver især bliver opfattet som køber og sælger, forbruger og vare. Det ironiske ved denne handel er, for Luhmanns puppelignende “pseudo-totalitet”, at den sætter ægteskabsbåndet under pres, hvilket i sidste ende fører til et højt antal af skilsmisser, herunder “no-fault divorce”, det forhold, der svarer til gratis retur-ret.⁶ Selvom det ikke ofte kræver køb af førsteudgaver af klassisk litteratur, tager frieriets ritual, der endte i ægteskab, og tidligere blev gennemført i det private hjem, fremover form som “*dating*”, hvilket kræver betydelige økonomiske udlæg i stærkt kodificerede, mimetisk inspirerede former. Som Daniel Harris forklarer: “Before the twentieth century, there were no dates, no lavish nights on the town in which men shelled out an entire month’s wages for corsages, highballs at Delmonico’s, five-course meals at the 21 Club, tickets for Broadway plays” (s. 84-85). Der var ingen “love industry” (s. 101) og tilhørende reklamegenrer, hvis gentagne former antager, at “love is such a universal experience that it reduces us all to the same generic person, the same beach-walker, the same sunset-admirer, who relies on the same commercially manufactured images of intimacy” (s. 99).

Dette er for så vidt sandt, og det etablerer en vigtig kontekst for den moderne romance, men Harris tror for meget på, at moderne elskere nogensinde har været andet end generiske i deres kærlighed, endsige deres elskov. Allerede i det 17. århundrede, længe før nogen tænkte på at tage på date til Delmonicos, kunne François de La Rochefoucauld levere en maksime: “Folk ville aldrig forelske sig, hvis de ikke havde hørt om kærlighed”, der var baseret på denne følelses refleksive uoriginalitet, og det synes tilfældet, dengang som nu og et hvilket som helst tidspunkt derimellem, at den kognitive *idealiserings*-mekanisme, der er så afgørende for kærligheden, gør det til et med nødvendighed *generisk* fænomen.

Folk taler uden skam om at være tiltrukket af en eller anden romantisk “type” og forsøger at definere deres begærsobjekter i vendinger, der kan beskrives med den akronymiske kode, der blev gjort berømt i personlige annoncer fra papiravisens æra, begyndende med den stadig binære M eller F-kode, hvis hovedfunktion, nu hvor kontaktannoncerne stort set er forsvundet til fordel for mere komplekst algoritmiske internetdatingsider, er at mærke forskellige typer enten pornografi eller romancer. Et eksempel kunne være den blomstrende genre “BBW Romance”, som byder på “big, beautiful women” og de typisk svulmende mænd, der elsker dem. Det bemærkelsesværdige ved romancerne er, hvor dybt deres viden om begærets grundlæggende generiske natur går, selvom de overfladisk bevarer troen på fantasien om den eneste ene.

Harris’ formulering indfanger heller ikke den paradoksale *generiske singularitet* ved alfa-milliardæren som bemærkelsesværdig mand. Hans gudelignende træffelighed synes i det mindste delvist at modbevise ideen om, at vi “alle er ens”,

ikke sandt? I den virkelige verden er denne figur ofte frastødende grotesk; her i Amazonia er han en slank tilfredsstillende af følelsesmæssige behov. Han er den begærende mand, begærets *subjekt*, udtænkt og konstrueret som et *begærsobjekt*, i dette fantasikredsløb opfyldt af både uforudsigeligt utopiske og reaktionære ideologiske ånder. Romanen er i denne forstand et sæt imaginære forhandlinger af den patriarkalske kapitalismes realiteter, en del af en lang tradition i romangenren, som Nancy Armstrong pegede på i *Desire and Domestic Fiction* (1987).

Medmindre jeg tager fejl, er optimismen nu dæmpet i forhold til tidligere politiske øjeblikke i romanens historie, og diskursen er blevet mere opbyggelig i sine mål, mere en terapeutisk mestringsmekanisme end et ekko af eller initiativtager til et positivt program. Jeg kender ingen, der har leveret en skarpere formulering af det væsentlige politiske paradoks inden for genren, end Janice Radways i det klassiske kulturanthropologiske værk *Reading the Romance* (1984):

“ Does the romance’s endless rediscovery of the virtues of a passive female sexuality merely stitch the reader ever more resolutely into the fabric of patriarchal culture? Or, alternatively, does the satisfaction a reader derives from the act of reading itself, an act she chooses, often in explicit defiance of others’ opposition, lead to a new sense of strength and independence? (s. 15)

Jeg vil blot tilføje, at selvom han er udtryk for læserens begær, må helten i romancer ikke nødvendigvis forveksles med sit modstykke fra den virkelige verden. At ville have den litterære alfa-milliardær er at ønske, at han vil have dig, ja, men det er også at ville bestemme vilkårene for hans lyst, centrere den og tage styringen.

Som om det ikke er nok at lade dette være implicit, er det karakteristisk for genren, der langt hen ad vejen favoriserer førstepersonsfortællinger set fra heltindens synspunkt, også at finde måder at indtage hans bevidsthedsposition på. Således genfortælles Austens romancer fra heltens perspektiv i værker som Pamela Aidans *An Assembly Such as This* (2006) eller Janet Aylmers *Darcy’s Story* (2007). I Christina Laurens selvudgivne moderne romance-sensation, *Beautiful Bastard*, veksler kapitlerne mellem heltindens perspektiv og hendes chefs, hvis brutale seksuelle chikane af hende på arbejdspladsen ligner noget andet fra hans (og i sidste ende hendes) synspunkt: det ligner en oplevelse af at blive hjælpeløst forelsket. (I denne roman er den moderne kontekst med regler for seksuel chikane på arbejdspladsen på foruroligende vis blevet foldet ind i romantikken, hvilket giver deres elskov en yderligere dimension af forbud.) Da hun færdiggjorde *Fifty Shades*-trilogien, begyndte E.L. James på en omskrivning af hele serien set fra Christians perspektiv, begyndende med romanen, der ganske enkelt hed *Grey* (2015). Som Cora Kaplan har bemærket det, kan der, i modsætning til vores vane med at tænke på identifikationsprocessen som en lige linje mellem læser og karakter, især hovedperson, i stedet være tale om identifikation med et karaktersystem, en struktur. Det kan også være en fejl at tro, at den struktur ikke kan skelnes fra de ikke-tekstuelle strukturer, som den er baseret på.

På trods af at hans rigdom og magt hæver ham over det almindelige servile livs ydmygelser, bliver alfa-milliardæren trods alt gjort “umandig”, trukket, af sin egen tiltrækning mod heltinden, ind i rollen som beskytter, traditionelt nok, men også

(og endda nærmest moderlig) omsorgsgiver. Et af de gennemgående motiver i *Fifty Shades of Grey* og dens efterfølgere er Christians konstante, nagende insisteren på, at Ana skal spise mere: “Eat”, he says more sharply. ‘Anastasia, I have an issue with wasted food ... eat’” (s. 75). Hans overvældende bekymring for forbrug har sin oprindelse i, lærer vi efterhånden, at han er vokset op sulten, som barn af en “crack-whore”, der forsømte ham, og som offer for forfærdelige overgreb fra hendes alfons (s. 336). *Fifty Shades of Grey* er med andre ord en traumefortælling. Den beder os om at se den ynkelige *underdog*, der gemmer sig inde i universets herre, den sultne dreng inde i den ultimative forbruger, med knapt så meget som en medlidende tanke for den navnløst dårlige mors situation, kun kendt under sit tilnavn, som måske har haft sin egen historie at fortælle. Når vi forestiller os, hvad den historie kunne have været, kommer vi til at mistænke, at det “rigtige” traume i hjertet af romanen, og måske i alfa-milliardærgenren generelt, er den patriarkalske kapitalistiske volds eksistentielle trussel, lige fra den symbolske vold, med nedværdigende og dehumaniserende foragt, til den fysiske vold som misbrug, voldtægt og mord. Det sekundære traume ville være opdagelsen af, at din mor ikke kan beskytte dig mod den trussel, da hun har været og forbliver udsat for de samme farer eller værre og har været nødt til at tilpasse sig dem.

I denne sammenhæng, med Christians baggrund som offer, er det meningen, at den seksuelle nydelse, han opnår ved at såre kvinder, der ligner hans mor, skal fremstå som forståelig, om end ikke så prisværdig som hans ønske om at brødføde verdens fattige. Det er ikke en grundlæggende karakterfejl, men en tilstand, Ana kan hjælpe ham med at hele, hvilket leder vejen for de hjemlige glæder ved det, de sammen kalder “vanilje”-sex. Samtidig er mobiliteten for denne allegoriske figur så stor, at den bange lille dreng også er en slags erstatningsmor for Ana, hvis egen mor i romanen præsenteres som flyvsk og upålidelig med flere skilsmisser bag sig. At Christian gradvist bliver mere og mere villig til at levere følelsesmæssig arbejdskraft til Ana er ikke en ubetydelig del af den vare, der forbruges, i en slags tilbagevenden til urscenen for litterær velvære, den hyggelige godnathistorie. Selvom det således er fristende at læse ham som et rent eksempel på neoliberal kapitalisme for *det sæt* af brutaliteter, er han også det symbolske redskab, hvormed dette system “blødgøres” og gøres omsorgsfuldt igen i det kærlige ægteskabs lille velfærdsboble.

Alligevel er der helt sikkert en grænse for alfa-milliardærens kryptofeminisering, en grænse for hans køns måske overraskende polymorfe fleksibilitet, som faktisk hele tiden står i vejen for at blive *gjort til én* i den rent maskuline viljes smedje. Mens Christian til tider kan virke overraskende moderlig, er hans vigtigste funktion som “alfa” at tilbyde symbolsk modstand mod den generelle “feminisering” af livet i en forbrugerøkonomi, hvor alle veje fører tilbage til den hjemlige sfæres føjelige kroppe, og hvor følelsesmæssigt arbejde – levering af god service – er dagsordenen for arbejdere af alle køn. Forbrugerismen konstruerer verden i forventning om en generel modtagelighed hos både shoppere og arbejdere, snarere end som udbuddets heroiske udpresning. Alfa-milliardæren reagerer på den feminisering ved at hævde den enhedsudøvende magts autoritet. Som Christian siger til Ana: “I own my company. I don’t have to answer to a board” (s. 11), og fra *Pride and Prejudice* til i dag optræder uafhængig rigdom som et træk ved romanhelten igen og igen.

Hvis det ikke var så indlysende, ville det være ret forbløffende, hvor trofast genren er i forhold til denne slags mand. Hvor mange former for afhængig maskulinitet, den udelukker fra heltepladsen. Den psykiske nytteværdi af den såkaldt autoritære personlighed for dem omkring ham er blevet analyseret af Erich Fromm, Theodor Adorno og andre og er blevet knyttet til en dyb uro hos de moderne masser i mødet med deres egen nyfundne frihed.⁷ I endnu højere grad end ægteskabets verden-i-sig-selv beskrevet af Luhmann, er det at “gifte” sig med en alfa-leder i psykologisk forstand at blive fritaget fra den eksistentielle ulempe ved at træffe valg. Christian sælger ideen til Ana om hendes egen underkastelse og gør dette helt eksplicit: “All those decisions – all the wearying thought processes behind them. The ‘is this the right thing to do? Should this happen here? Can it happen now?’ You wouldn’t have to worry about any of that detail. That’s what I’d do as your Dom” (s. 244). Køber hun den? Hendes beslutning er beslægtet med den, som borgeren i et demokrati stilles over for, når han overvejer at stemme for et diktatur.⁸

Det særlige eksistentielle dilemma knyttet til “frit valg”, der er mest relevant for romancen, er imidlertid et andet, men beslægtet. Det sker ikke ved stemmeurnerne, men i skæringspunktet mellem menneskelig intimitet og forbrugerkapitalisme. Det udspringer af den grundlæggende serialitet i sidstnævntes bestræbelser på at levere stadig nye former for kundetilfredshed, som skaber et begær, der på ethvert tidspunkt kan erstatte loyalitet over for et givet produkt. Det er her, alfaens overnaturlige beslutsomhed kommer ind: “‘You. Are. Mine,’ he snarls, emphasizing each word” (s. 23). Så fuldstændig er hans vished om, at du er til for ham, og han for dig, at du kan være sikker på, han vil blive hos dig for evigt. Han vil være din ridder i skinnende rustning for altid og afværge ankomsten af nye objekter, der vækker hans og dine lyster.

Selvom han indrømmer at være den ultimative forbruger, præsenterer alfa-milliardæren således sig selv som en fantasi-modgift mod forbrugerisme. At han – eller en mand som ham – gør det for den sædvanlige romancelæser i *roman efter roman*, igen og igen, er det, der afslører spillet: det største problem, viser det sig, er ikke, at der er for mange potentielle objekter at begære, men at du *kun har ét liv at leve*, som man siger, til at forfølge dem. Og det er, som vi skal se, her genrens fundamentale *ubeslutsomhed* sætter ind, dens frihed fra bestemthed: friset fra den terminale realtids linearitet, som en række gentagelige fiktioner, tilbyder romanen sig selv som et løbende, behageligt eksistentielt supplement til det begrænsede liv.

Det, der måske vil overraske dem, der mener, at alfa-milliardær-romancen er grundlæggende usammenhængende eller kynisk, fordi den er baseret på disse paradokser, er, hvor centrale disse paradokser har været for den historiske udvikling af romanformen som sådan; en form der kun indimellem dukker op i form af det, vi kalder den realistiske roman, men som altid har været dybt betinget af den virkelige verdens diktater.

Væren og tidsstyring

Hvad betyder det at sige, at romanens funktion er at dæmpe det virkelige livs deprimerende begrænsninger? Det betyder meget mere end at sige, som vi ofte gør, at romaner – især *trash*-romaner – tilbyder en “flugt” fra livet, som om den flugt ikke nødvendigvis også var en tilføjelse til livet, en virkelig oplevelse blandt de andre.

For at undersøge romanens serielle tilføjelse til læserens liv i seriøse litteraturhistoriske termer, vil det være nyttigt at genbesøge en sondring, som Fredric Jameson lavede i *The Antinomies of Realism* (2013), hvor han genåbner diskussionen om, hvad der for mange forskere og læsere har set ud til at være genrens grundlæggende, omend meget omstridte træk. For Jameson skal realismens fremvækst i romanen forklares ud fra en uafklaret og muligvis uløselig kamp mellem på den ene side en original “fortællende impuls”, der sker i enhver fortælleform, og på den anden side en ny registrering, der tog sin begyndelse i det 19. århundrede, af det han kalder “kroppens nutid” eller *affekt*, sædvanligvis i form af den nøje beskrevne romanscene eller situation. Den første sætter begivenheder i kronologisk rækkefølge, samler menneskelivets råmateriale og afgrænser meningsfulde skæbner indenfor det. Næsten altid i datid taler fortællingen om begivenheder, der er passeret og pakket som en af de mange typer af historier. Den anden frembringer en slags pause i tidens fremmarch, en egenskab af *at være der* i en rigt legemliggjort og udspilet nutid.

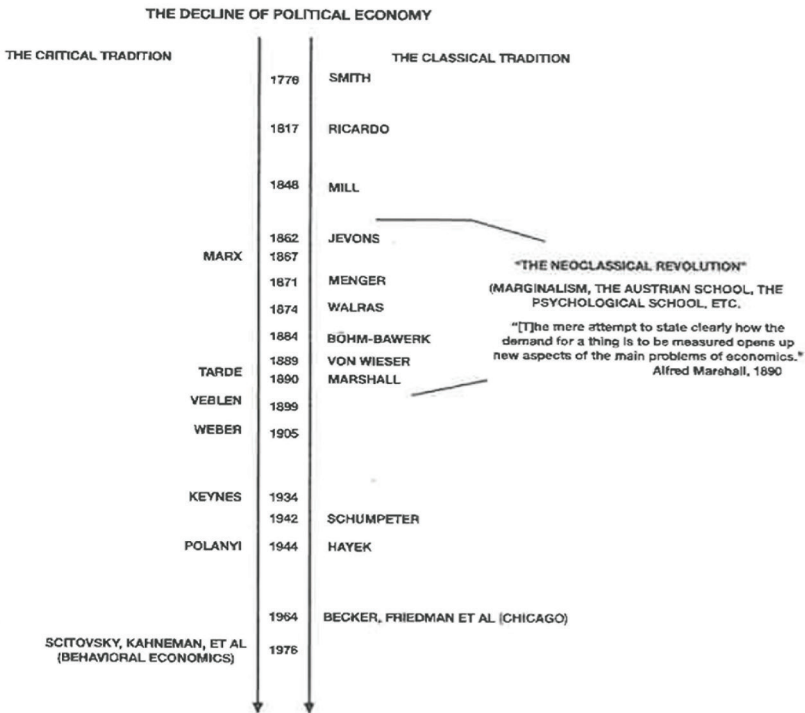
Ud af romanens to grundlæggende komponenter, fortælling og affekt, er sidstnævnte for ham den mere historisk begivenhedsrige, den er mere *novel*.⁹ Det er den, der adskiller genren fra de fortælleformer, der gik forud for den, og gør den i stand til at skabe fiktive verdener, der er på én gang dybtføjte og virtuelle, da de tager udgangspunkt i de menneskelige sanser.¹⁰ Det kommer klarest til udtryk i den litterære naturalisme i Émile Zolas værker og er derefter indlejret i både de modernistiske narrative eksperimenter intensitet og i genrefiktionen. Naturalismen er affektens revolutionære ankomst i litteraturhistorien, men er også begyndelsen på det, Jameson, med genklang af Luhmann, kalder dens “kodificering”, der både foranlediger det dybe dyk ned i den kropslige psyke, vi finder hos James Joyce, og tjener “as a standard for the practice of mass culture and the best seller up to our own time and all over the world” (Jameson 2013, 45). Og sandt nok er genrefiktionen i lige så høj grad som den realistiske, naturalistiske eller modernistiske roman gearret til at *sætte en scene* og til at opmuntre læserens indfølelse deltagelse i fiktionen. På dens yderste producerer den det, Linda Williams stemningsfuldt har kaldt “body genres” – genrer, der i læsningen (eller i hendes tilfælde, visningen) er forbundet med udskillelsen af en eller anden kropslig væske. I det lys er det tydeligt, hvor meget den nutidige romance skylder den litterære naturalisme, uden at den nødvendigvis skal forveksles med den.

Overvej det lige: i nærheden af den såkaldte alfahan – et udtryk lånt fra etologien, studiet af dyrenes adfærd – bliver kærligheden et spørgsmål om “kemi”, et spørgsmål om instinkt, der sejrer over kunstige sociale hindringer som f.eks. regler mod seksuel chikane. Så også genrens vokabular med at *blive-hjælpeløst-vanvittigt* forelsket; dens detaljering af kroppens umættelige *hunger* efter den anden krop, kan, set i et bestemt lys, virke uhyggeligt lig noget, vi kunne finde i en Jack London-historie, bare flyttet indendørs. Begge er det, Jennifer Fleissner har lært os at tænke på som tvangsdiskurser, hvor naturkræfter ikke virker på vegne af, men gennem det menneskelige, og trækker os afsted i repetitive handlinger. Som et minimum kan vi altså tale om den samtidige historiske fremkomst af “høj” litterær naturalisme og modernisme og *trash*-romancen.

Hvorfor denne samtidighed? Hvis vi følger Goran Blix' argument, kan vi begynde at besvare dette spørgsmål ved at bemærke en lakune i Jamesons beretning om affektens fremkomst:

“Why does the formal impulse he calls ‘scene’ burst forth ex nihilo in the 1840s? And what would make it overpower the narrative substrate in less than a century? The implicit answer, of course, would be history, and the development of capitalism, but it’s not clear what precise logic connects economics to formal aesthetic concerns” (Blix).

Denne logik, vil jeg gerne foreslå, er leveret af den gradvise transformation af økonomier i den vestlige verden fra ideologisk *produktivistiske* til ideologisk *forbrugeristiske*. Det er ikke tilfældigt, at det er den naturalistiske roman – Zolas *Au Bonheur des Dames* (1883) og Theodore Dreisers *Sister Carrie* (1900) – der først fanger luksurvarehusets sanselige spænding som signalinstitution for det nye forbrugeregime. Disse projekter er en del af en generel ideologisk drejning af den økonomiske sfære hen imod forbrugers psykiske liv, som afsløres i en tankegang, som generelt afvises af litteratur- og kulturkritikere, kaldet “marginal nytte-teori” eller “neoklassicisme”.¹¹



Figur 1: Klassiske og kritiske traditioner inden for økonomisk teori En skematisk repræsentation af klassiske og kritiske (marxistiske, institutionalistiske, keynesianske, behavioristiske osv.) traditioner inden for økonomi, med fokus på den såkaldte neoklassiske eller marginalistiske revolution fra anden halvdel af det nittende århundrede.

Da Amazon genealogisk er i familie med stormagasinet og postordrekataloget, er virksomhedens nutidige praksis også, eller det vil jeg påstå, realiseringen af en måde at tænke økonomisk aktivitet på, som opstod i Østrig og England i anden halvdel af det 19. århundrede, hvor økonomisk teori og praksis fandt sig selv centreret om forbrugerbegærets psykologi, eller efterspørgsel.¹² I denne sammenhæng udviklede neoklassiske økonomer to begreber, der burde være af stor interesse for litteraturforskere, uanset hvor skeptiske vi måtte være over for det større økonomiske verdensbillede, de udtrykker. Det første er selve begrebet “marginal nytte”, som er en teori om *relativiseret* og *aftagende* begær: Jo mere jeg har af noget i forhold til mine behov, jo mindre sandsynligt er det, at jeg vil betale for endnu mere af det. Det andet koncept giver os mulighed for at gå dybere ind i romanens form. Det er begrebet *alternativomkostninger*, der, som vi vil se, er et begreb for menneskelig endelighed i tid.

Som Ronald Schleifer bemærker, ville det at iscenesætte spørgsmålet om værdi som et spørgsmål om marginal nytte – det relative ønske om at have mere af noget, jeg allerede har noget af – afspejle en historisk situation med relativ overflod. Og ganske rigtigt, ligesom romanforfattere fra samme periode så de oprindelige neoklassiske teoretikere på en industrialiseret verden, hvis forbløffende produktive kapacitet gjorde selve problemet om at tjene til dagen og vejen til noget abstrakt og fjernt. Det var et problem, der kun optog førmoderne samfund – dele af hvilke, som ganske vist nogle gange stadig kunne findes i andre dele af ens egen by. Hvorfor spillede begrebet knaphed så en så central rolle i neoklassisk økonomi? Som forklaret af Nicholas Xenos:

“ The perception of a general condition of insufficiency is refracted through a prism of choices. Because we experience the necessity of choosing between alternatives, we see an affinity between the absolute neediness of someone experiencing hunger and the relative neediness of someone who cannot have all of his wants supplied simultaneously. (s. 1)

I en verden af reklamer og spektakulær kommercialitet kan man til stadighed forestille sig nye og til tider desperate ønsker, som ikke alle umiddelbart eller nogen sinde kan opfyldes. Dette er *knaphed midt i overflod* – det vil sige forbrugerisme – i aktion. Det er de *relativt heldiges* psykodynamik hos den moderne middelklasse i sin bredeste historiske forstand. Som det er levende portrætteret af både Zola og Dreiser, giver det anledning til en kompleks shopping-fænomenologi, som nu ofte foregår online, fra den potentielle fornøjelse vi kalder *browsing*, til sammenholdningen af varer med hinanden og med prisen, til købsbeslutningen, for eller imod, og så videre til forskellige nuancer af tilfredshed, ligegyldighed eller fortrydelse.

Deraf betydningen for teorien om den nærliggende *anden* ting, som man, efter skæbnesvangert at have “trykket på aftrækkeren”, kunne tænkes at have valgt at købe i stedet for. Den tilfredsstillende, der er givet afkald på ved ikke at købe den anden ting, er det, man i den neoklassiske tradition kalder en *alternativomkostning*. Det gælder også investeringer: Alternativomkostningerne ved at investere en given sum i Amazon-aktier er de muligheder for gevinster, der kunne være vundet ved at investere i Google, som jeg giver afkald på. Ligesom varen i Marx’ teori, er det

et koncept, der bugner af metafysiske og teologiske finesser. Selvom det er født af ambitionen om at udvide rækkevidden af regnskabslogik længere end nogensinde før, selv ind i det uvirkelige, det ikke-færdiges område, er det af samme grund det sted, hvor teorien møder grænsen, hvor den ikke længere hænger sammen.¹³ Hvor det med rette kan hævde en universel betydning, i og med at alle er forpligtet til at træffe valg i mindst en minimal forstand – om ikke andet, så valget om at forblive i live – synes det indlysende, at livet historisk set kun for nogle mennesker er blevet defineret som en række personlige valg, fra det trivielle (hvad skal jeg bestille fra menuen i dag?) til det mere eller mindre betydningsfulde (hvem skal jeg gifte mig med? Hvad skal jeg leve af?).

For denne heldige flok er der stadig en uløselig form for knaphed – en knaphed på tid. I en forbrugskultur er der ikke noget, der hedder “fritid”, især, ironisk nok, for de mest privilegerede af os, som er besat af *værdien* af vores timer og derfor lever i en tilstand af evig travlhed (Linder). “As an exceptional entrepreneur and major benefactor of our university, his time is extraordinarily precious – much more precious than mine” (s. 3), siger Ana Steele om Christian Grey, før hun møder ham. Han “bruger” derfor enorme summer på hende, selv når han ikke giver hende førsteudgaver af Hardy-romaner eller transporterer hende rundt i en helikopter. Kort sagt: *den oprindelige knaphed, der blev udryddet i den industrielle modernitets ankomst, vender tilbage som tidshungerens spøgelse*. Derfor ønsker vi hurtig levering, og derfor er den eneste gode service hurtig service. Tilsyneladende i overensstemmelse med denne regel finder alle begivenhederne i de to første bind af *Fifty Shades*-trilogien frem til Ana og Christians forlovelse, syv hundrede eller deromkring siders handling, sted over kun toogtyve dage.

Selvom tid helt fra begyndelsen havde fundet en plads i neoklassisk teori, hos Carl Menger, der understregede, at økonomisk aktivitet altid er en forberedelse til fremtiden, og hos Stanley Jevons, der bemærker, at “we are in fact altogether the creatures of time”, tog det tid for teorien at anerkende alle de måder, hvorpå tiden kan *fordreje* dens idealiserede modeller – hvordan man for eksempel kunne tage så lang tid om at træffe en købsbeslutning, at fordelene ved at træffe den “rigtige” beslutning er tabt. Det tog endnu længere tid at erkende, at selve forbrugshandlingen, som læserne allerede ved, tager tid, og at tiden brugt på at forbruge måske har omkostninger. Dette ligger allerede implicit i Franklins “tid er penge”, en advarsel om de skjulte omkostninger ved fritid, som vi nu kan se som en af de oprindelige udsagn om princippet om alternativomkostninger.

Begrebet kom imidlertid til sin ret i det tidlige tyvende århundredes arbejde ved økonomiens østrigske skole, som resultat af dens besættelse af problemet med konkurrerende ønsker. Det vigtigste at bemærke her om alternativomkostninger er, at det er et grundlæggende tidsmæssigt koncept. Det er det, der adskiller det fra omkostninger i sig selv, som kan opfattes som et rumligt begreb. Hvis den tid, vi havde til at opfylde vores ønsker, var uendelig, kunne vi simpelthen tilfredsstille dem i rækkefølge, finde pengene til deres køb i vores uendelige fritid. Men sådan er det ikke. Som tænkere fra Martin Heidegger til Martin Hägglund har mindet os om det, er tiden *begrænset*, mediet for vores væren-henimod-døden, og ubarmhjertigt ensrettet i sin entropiske bevægelse mod dette mål. På samme måde, om end i mindre

skala, ligger det implicit i selve ideen om “alternativer” at de kommer og går (som i, “valget er her nu; disse priser holder ikke!”).

For Alfred Gell, hvis imponerende værk *The Anthropology of Time* (1992) gav ideen til tanker her, er det det, der giver begrebet alternativomkostninger en filosofisk dybde, som han mener, antropologer bør tage meget alvorligt. For Gell afslører det hulheden i den traditionelle antropologiske tilgang til temporalitet siden Emile Durkheim, for hvem tid kun er en kulturelt relativ social konstruktion. Gell advokerer i stedet for synspunktet om, at disse konstruktioner kun giver mening som forskellige symbolske styringer (“kodificeringer”, i vores valgte vokabular) af en original fysisk tid, hvis nødvendigheder vi forstår intuitivt og anerkender i vores sekventielle interaktioner med den fysiske verden. Og er der faktisk et sted på Jorden – andet end i den anakronistisk opbyggede fortælling – hvor man kunne tilberede en bøf efter at have spist den, eller se frem til sidste år?

Gell vil ikke bare miskreditere ideen om kulturelle konstruktioner af tid. Han mener, at anerkendelsen af den oprindelige gnidning mellem vores somatiske forståelse af fysisk tid og dens meget forskellige symbolske styringer er det, der gør sidstnævnte interessante som praktisk-symbolske forhandlinger af problemet om alternativomkostninger; det vil sige forhandlinger af vores evne til at vælge at gøre nogle ting, men ikke alle ting, i en given periode. Disse forhandlinger er derfor meditationer over intet mindre end den menneskelige eksistens *skæbne*, den måde den udfolder sig på som en række af irreversible beslutninger, historier, hændelser – det vil sige alt der ligger i udtrykket “fortælling” i modsætning til “affekt”. Med andre ord, det Jameson og affektteoretikere har tendens til at se i form af menneskeligt politisk potentiale – vores uregerlige legemliggjorte tilstand – er også vores grundlæggende begrænsning. Alternativomkostning-begrebet som sådan peger på noget, der er større end købshandlingen eller endda investeringen i sig selv. Du kan ikke købe grønkål for én dollar og chokolade for én dollar med den samme dollarseddel, men du kan heller ikke gå til venstre og til højre samtidigt eller gifte dig med begge dine bejlere på én gang. Du skal vælge. (Eller i det mindste snyde dig selv til at *tro*, at du vælger, uanset hvilken status det valg måtte have i den ultimative filosofiske opgørelse af fri vilje.)

Nu siger det næsten sig selv, at vi måske kan bruge idéen om alternativomkostninger til at belyse litteraturens hverdagsøkonomi, men det er værd lige at overveje den måde, den indrammer individuelle læsers forhold til denne økonomi. Der er først og fremmest den bog, du ikke har råd til at købe, fordi du har købt den, du har købt. Dernæst er der bogen, du ikke har “råd” til at læse i en anden forstand, fordi du ikke har tiden. I Amazons tidsalder kan en meget lang bog ofte erhverves for meget få penge, men omkostningerne ved at læse en lang bog, f.eks. *Infinite Jest*, kan virke næsten uendelige i sig selv. At læse den er at se uger gå, uden at man har tid til at læse andet. Ligesom den luft, vi indånder, nærmer de monetære omkostninger for værker af klassisk litteratur sig nu nul. Engang var de kun tilgængelige i dyre læderindbundne udgaver eller fra biblioteket. Så dukkede de op som billige Oxford eller Penguin paperbacks. Nu hvor de endelig er vidt tilgængelige som copyright-fri e-tekster på internettet, nærmer de sig status som en naturgave. Og dog er den eksistentielle alternativomkostning, prisen for at læse klassikeren, højere, end den

nogensinde har været, fordi antallet af bøger, vi ikke læser, mens vi læser den, er steget kraftigt i en tid med litterær overflod.

Dette er Anas dilemma, da hun åbner British Library App på sin nye iPad og bekymrer sig om, at hun kan fare vild i den i en evighed. “So many books, so little time”, lyder et charmerende slogan, som internettet tilskriver Frank Zappa, og som har fundet vej til T-shirts og plakater. Det er en følelse enhver, der læser dette, sandsynligvis vil dele, et udtryk for både overfloden af vores litterære muligheder og den dybe begrænsning af vores litterære liv. Vi kan ikke læse mere end én bog ad gangen, bogstaveligt talt, og vi vil ikke leve længe nok til at læse bare en brøkdel af de bøger, vi måske ville nyde at læse. Den overfyldte Kindle e-læser eller iPad er på én gang en verdenshistorisk kraftfuld kondensering af potentiel litterær erfaring og en lille gravsten, der profeterer den hastigt nærtstående dag for vores død. Det er derfor ikke så mærkeligt, at så meget af Amazons indsats, når først det har ført kunden til dets uendelige onlinetrug af varer, er at finde måder at få hende til at klikke på “køb” i stedet for at stirre i irriteret ærefrygt på antallet af genstande, hun skal vælge imellem; inklusiv vurderingssystemet, anbefalingsalgoritmer, gratis levering og forsikring om en nem returneringsproces.

Det, der imidlertid gør begrebet alternativomkostninger endnu mere interessant, og så fristende at tænke på som noget *internt* i den litterære form, er den aura af kontrafaktualitet, hvis ikke lige frem fikcionalitet, den tilføjer det daglige psykiske liv. Som Gell udtrykker det:

“ Opportunity costs arise from the fact that the representations, or conceptual models we make of the “real” world, represent the world as being capable of being otherwise than we believe it to be, actually. The world is as it is, but we think it could be otherwise, and it may be otherwise than we think. Although there are no “real” opportunity costs, because the real world is not in an alternativeness relationship with itself, from the standpoint of our cognitive representations of the world, opportunity costs are very real indeed [...]. Our evaluations of both objects and events in the actual world depend crucially on our notion of what constitute the alternatives to those objects and events, in the penumbra of non-actual worlds surrounding this one. (s. 217)

I denne passage ser vi tegningen til en afgørende ny fortælling om romanens realisme, som vi bliver mindet om, trods alt, var realistisk *fiktionalitet*. For Catherine Gallagher var fremkomsten og den kodificerede omfavelse af sidstnævnte som en æstetisk værdi i det 18. århundrede sammenfaldende med en fremvoksende skepsis i den tidlige merkantile kapitalisme, hvor det var vigtigt for ikke at blive udsat for svindel, at være i stand til at adskille spørgsmålet om en histories plausibilitet fra rent faktisk at tro på den. Alternativomkostningernes fikcionalitet er måske ikke mindre et produkt af kapitalismen, men kan tilskrives dens konceptualisering af livet som en række omkostningsfyldte valg snarere end dens opdyrkning af en skeptisk holdning.

Det er fiktionens opgave, enhver fiktion, at være et medium for alternativer til læsernes faktiske verden, hvor fiktionerne i læsernes forbrug præsenterer affektive erfaringsmæssige tilføjelser eller supplement. For hvad er fiktion, udover at være

et særligt tilfælde af den “penumbra of non-actual worlds”, der omgiver den virkelige verden? Hvad er en roman udover en række kunstfærdige refleksioner over problemet med alternativomkostninger som funktion af tidens ensrettede karakter? Hvad er de andet end en øvelse i virtuel eksistentiel tidsstyring udtrykt i og som det ustabile, til tider endda anakronistiske, forhold mellem historie (begivenhedernes “naturlige” orden) og diskurs (rækkefølgen, hvori disse begivenheder fortælles)? Dette er den service, den udfører som en vare, igen og igen.

Romantisk realisme

Er romancer så realistiske? Tilsyneladende ikke, men det er sværere, end man kunne forvente, at pege på, hvad der gør dem urealistiske. Det er bestemt noget andet, end det, vi finder i andre dele af det moderne genresystem, såsom episk fantasy, gyser eller science fiction, som omhandler fysiske umuligheder som nemme rejser til andre planeter, effektive magiske besværgelser, ældgamle forbandelser, zombier, vampyrer og spøgelser. Ud over i dens paranormale variant består romancens urealisme ikke af helt anderledes verdener, men af relativ idealisering og usandsynlighed – af usandsynligt rige, smukke og ungdommelige mænd og de kvinder, der elsker dem. Disse karakterer, der minder om prinserne og prinsesser i eventyr og Arthurianske romancer, er ikke de almindelige mennesker, som den kritiske tradition har lært os hører til i centrum af egentlige romaner, selvom heltinden beskedent selv kunne tro, at hun var almindelig. Og alligevel er deres mulighed givet inden for den naturlige ordens rammer, der trods alt giver mulighed for bemærkelsesværdige tilfælde, og endda nogle få melodramatiske tilfældigheder. Selvom forsøget på at centrere en roman om netop *denne* slags ekstraordinære mennesker afslører tilstedeværelsen af litterære konventioner, der medierer relationerne mellem den “almindelige læser” og den ellers velkendte verden, hun ser repræsenteret i et værk som *Fifty Shades of Grey*, er de moderne romancer stadig væsentligt mere realistiske end deres tydeligt fantastiske forfædre i før-romanens “romance” i dens bredeste historiske forstand.

Hvis den typiske romance er en *romance*, er den også en *roman*, og i det mindste uden for den paranormale romancegenre viser den i det mindste en mild stræben mod en “formel realisme”, der længe har været associeret med den moderne form (Watt). Da E.L. James vendte sig mod internettet for at omarbejde Stephenie Meyers Twilight-romaner til *Master of the Universe*, og senere ændrede titlen til *Fifty Shades of Grey*, gjorde hun heltinden fire eller fem år ældre og fjernede vampyrerne, og gjorde derved et værk, som oprindeligt var rettet mod en young adult læserskare, mere “relaterbart”, i nutidigt forlagssprog, for voksne kvinders liv. Hvis Eva Illouz har ret, brugte mange af disse kvinder værket som en slags seksuel selvhjælpsbog, hvilket fik det verdensomspændende salg af BDSM-sexlegetøj til at stige markant.

Denne brug af bogen er en nyttig påmindelse om, at det mest “virkelige” ved ethvert møde med fiktion er kroppen, der holder bogen eller devicet, tæt fulgt af selve bogen eller devicet. Den affektive krop tager, hvad den vil fra teksten, udspringer fra den, ind i den, tænder op for de psykosomatiske fantasikredsløb, mens den forbliver underlagt socioøkonomiske bestemmelser og fysiske love. Læseren forestiller

sig at være rig nok til at eje et jetfly, en yacht og et Aspen-feriehus, hvor hun kan gå med sine dyre sko, men vil sandsynligvis aldrig få noget af det af indlysende grunde. Endnu mere begrænsende er naturens indskrænkninger, herunder mest åbenlyst termodynamikkens anden lov, entropiens lov, loven om stadigt indgribende uorden og forfald. Sidstnævnte er modsætningen til romancens “lykkeligt til deres dages ende”, der forsikrer os om kærlighedens opløsning i tiden, hvad enten det er i morgen eller om tres år eller når som helst.

I sin strukturelle fiksering på ungdommen, i sin imaginære konstruktion af et kærlighedsbånd “for evigt”, men især i sin forpligtelse på den *lykkelige slutning*, forestiller romancen sig en slags triumf over tid, med den mindste anerkendelse af slutningen forudsagt i den rituelle sætning “til døden os skiller”. Sagt på en anden måde fører den et løbende, intimt argument mod døden som den ultimative grænse. Dette bliver ikke tydeligere, ironisk nok, end i den paranormale romance, hvor døden er overalt, men næsten intet betyder, eller betyder *udødelighed* af alle ting. I vampyrromancen er det at dø en forudsætning for at leve evigt. I den almindelige romance derimod, men ikke mindre urealistisk på en måde, er det at dø noget, der simpelthen ikke kan ske for de vordende brudepar, som snarere går mod ægteskab og reproduktionen af den sociale krop.

Hvis døden er i luften overalt i et værk som *Fifty Shades of Grey*, forvandles den også til en slags livlig transcendens. I deres generiske perfektion er Ana og Christian tomme former, han af “Grey”, hun af “Steele” og mangler enhver nuance eller snart af det moderne demokratiske livs blandethed.¹⁴ Den byrde bæres af Anas universitetsven og Christians underdanige rival, Jose, hvis latino-arv ser ud til at være skødesløst afledt af den samme indianske/varulve-identitet figur som i Meyers *Twilight*. *Fifty Shades of White*: Trygheden ved det generiske og det racemæssigt normative, som de er blevet glimrende udforsket i Lauren Berlants værk om populært melodrama, er også gældende her, men den driver mod en endnu dybere tryghed, en tilstand af paradoksalt lidenskabelig ligegyldighed (Berlant).

Men døden er kun den mest endelige og totale af de mange begrænsninger af legemliggørelsen, der karakteriserer realistiske romaner, *netop i det omfang, de er realistiske*. Det er her, i samspillet mellem disse begrænsninger og fiktionens “fantasifulde muligheder”, romanen kommer til sig selv som en vare med en specifik eksistentiel nytteværdi: den er et terapeutisk instrument til at håndtere problemet med alternativomkostninger. Det realistiske og det romantiske eller fantastiske i litteraturen står ved de to poler i afvejningen af alternativer i en transaktion mellem referentiel tyngde – eller pseudo-relevans for læserens liv – og sådan noget som flugthastighed, frihed fra naturlig og social lov. Den utopiske negation, der er specifik for terapeutisk realisme, er en *minimalt negativ negation*. I positive termer er det en form for knægtet fantasi. Hvis selve ideen om *realistisk fiktion*, som Gallagher bemærker, kan virke som en selvmodsigelse, så situerer begrebet alternativomkostninger denne modsætning på grænsen mellem det faktiske og ikke-helt-faktiske i det psykiske liv.

Når jeg ikke desto mindre ønsker at bevare det utopiske præg i det udtryk, jeg vil tilbyde som en underliggende genskrivning af “realistisk fiktion”, *subutopisk kontrafaktualitet*, er det kun af respekt for Ernst Blochs utopiske tænkings eks-

traordinære rækkevidde. I sin bog om utopisk science fiction peger Jameson på en sondring i Blochs encyklopædiske *Das Prinzip Hoffnung* (1954-59) mellem det utopiske program og den utopiske impuls (Jameson 2007). Den første er, hvad enten den er fiktiv eller virkelig, karakteriseret ved en stræben mod totalitet i transformationen af eksisterende sociale relationer og ved lukningen af den nye orden for påvirkninger fra den korrupte fortid. Den anden er næsten allestedsnærværende i den menneskelige psyke, et flygtigt, usystematisk princip om håb, der infiltrerer alle vores forestillinger, og som er foreneligt med de mest ineffektive, flygtige fantasier og beskedne reformprojekter.

Dette kan synes i overensstemmelse med fænomenologien om alternativomkostninger, men udelader noget lige så afgørende herfor, noget vi kunne kalde “håbløshedens princip”. Det er afstemt både i forhold til den reelle mulighed for skuffelse eller endda katastrofe som følge af vores valg, og i forhold til visheden om, at selv de bedste af dem kun er midlertidige afledninger fra en dødelig afslutning. Kun gennem denne dialektiske inddragelse af håbløshed kan vi yde retfærdighed over for det sene 1800-tals realistiske litteratur, hvor nogle af romanens største bedrifter i historien blev opnået ved at underkaste romancen tidens prøve i bogstavelig forstand. Det, vi kunne tænke på som fikcionalitetens iboende lethed, tynges i realistisk fiktion ikke blot af dens kvasi-referentialitet, dens pligt overfor det virkelige, men også af dens erkendelse af, at selv de “frieste” valg karaktererne træffer vil have bindende konsekvenser for dem.

Tænk eksempelvis på Henry James’s *Portrait of a Lady* (1881). Mange, hvis ikke de fleste af ægteskabsplottene i romanens historie kan med rette ses som fiktioner om alternativomkostninger – jeg vil faktisk sige, at det er alternativomkostningers litterære figur par excellence. Deltagerne på ægteskabsmarkedet skal, under tidspres, træffe valg, der kan have store konsekvenser, hvilket efterlader dem med spørgsmålet om, hvad der kunne have været. Hvem vil hun vælge? Hvilken vil hun have? Den rigtige? Den forkerte? Var det en fejl at underkaste sig den patriarkalske heteroseksuelle reproduktive orden til at begynde med?¹⁵ Ville det have været bedre at forblive ugift? Især fascineret ved tanken om, at en ung kvinde kan fungere som både subjekt og objekt for ægteskabsmarkedet, var romanen fra det 19. århundrede – som de otte hundrede sider fuld af tøyen i Anthony Trollopes *Can You Forgive Her?* (1865) til fulde vidner om – ofte realistiske med hensyn til den måde hvorpå, de følelsesmæssige konsekvenser omkring beslutningen om ægteskab er grundigt blandet med økonomiske. Denne holdning gjorde tidens bedst sælgende forfatter, den lykkeligt urealistiske Marie Corelli, trist nok til at skrive en pjece, der fordømmer det problem, hun kalder *The Modern Marriage Market* (1898).

Og alligevel løfter James’ roman, ligesom andre eksempler på, hvad vi kan kalde det dårlige ægteskabsplot, overvejelserne over erotiske alternativomkostninger til et nyt niveau. Romanens dybe forståelse af frihedens paradokser er blevet hyldet i den kritiske tradition, og selv et hurtigt blik bekræfter, at denne frihed er en valgfrihed. Faktisk optræder ordet “valg” og dets grammatiske varianter ikke mindre end halvtreds gange i romanen, normalt i forhold til dens kræsne hovedperson, Isabel Archer. En af dens mere interessante anvendelser optræder efter Gilbert Osmond har erklæret sin kærlighed til hende, som den tredje mand til at gøre det i romanen:

“Oh don't say that, please”, she answered with an intensity that expressed the dread of having, in this case too, to choose and decide. What made her dread great was precisely the force which, as it would seem, ought to have banished all dread – the sense of something within herself, deep down, that she supposed to be inspired and trustful passion. It was there, like a large sum stored in a bank – which there was a terror in having to begin to spend. If she touched it, it would all come out. (s. 263)

Og ganske rigtigt, i dette tilfælde er det at gifte sig med Osmond bogstaveligt talt at give ham alle hendes penge. For den realistiske roman er valg kun frie, før de er truffet, og selv det frie udtryk for en ægte passion kan betragtes som en mulig økonomisk ruin i den forstand, at det udelukker alle fremtidige “køb”.

I modsætning til Trollopes *Can You Forgive Her?*, som forlænger perioden med frieri og ubeslutsomhed, følger James' *Portrait* sin heltindes skæbne længe efter, at det skæbnesvangre valg er blevet truffet. På mere end én måde begynder Isabel i overflod: hun har en overflod af bejlere og, efter at være blevet arving til en stor formue, en overflod af penge at tilbyde dem. Hun afslår Lord Warburton, derefter Caspar Goodwood, og accepterer endelig Osmonds frieri. Han er fysisk meget attraktiv, men, viser det sig, også enestående forfærdelig og hvad vi nu ville kalde en sexistisk mand. “Ægteskab er altid en alvorlig risiko”, siger hun til sin ven Ralph Touchette, før pagten er indgået, og ignorerer hans “forudsigelse” af hendes ægteskabelige elendighed. Hun træffer sit valg og accepterer konsekvenserne. De bliver vurderet i, hvad mange regner som en af de store scener i romanens historie. James pegede selv læseren i denne retning: i forordet til New York-udgaven beskriver han sin hensigt, nemlig “[to] show what an ‘exciting’ inward life may do for the person leading it even while it remains perfectly normal”, og han peger på Isabels “extraordinary meditative vigil”, mens resten af huset sover, som den bedste “application of that ideal” (s. 14).

Ganske vist er konklusionen på den vågenat bemærkelsesværdigt ligefrem og deprimerende: “They were strangely married, at all events, and it was a horrible life”. Og dog får selve udstrækningen af tankeprocessen, som leder til denne konklusion, (“her vigil took no heed of time” (s. 363)), sin egen værdi, hvilket giver hendes situation den tyndeste patina, selv nu, af en frelsende sub-utopisk kontrafaktiskhed. Også for læseren af denne scene: James lader os se Isabels vågen som en repræsentation af læsningen selv, den anden ting, vi kan gøre foran pejsen en sen aften. Vores refleksion over hendes skæbne er uden tvivl en medieret refleksion, og skåner os for at være i den forfærdelige situation, Isabel faktisk er i. Denne afstand gør det muligt at omdanne det forfærdelige til kunst, hvorigennem vi med fornøjelse øger vores egen erfaringsrigdom, ved at komprimere flere år af Isabels liv til nogle timers læsning.

Hvis James' roman stadig lader noget tilbage at ønske som fiktionisering af alternativomkostninger, er det fordi Isabel Archer er tro mod den endelige beslutning, hendes fuldstændige mangel på interesse i at overveje, for eksempel, hvordan livet kunne have været med Warburton. Således afsløres hendes valg som *etisk* og ikke rent *forbrugeristisk*. Hun fortryder, men hun fortaber sig ikke i drømme om at omgøre disse fortrydelser. Det privilegium er forbeholdt romanforfatteren selv, der,

som James udtrykker det i forordet til romanen, har “power [...] to range through all the differences of the individual relation to its general subject matter, all the varieties of outlook on life” (s. 7). I stedet bliver hendes forfærdelige situation fremstillet som en faktisk indespærring: “She had taken all the first steps in purest confidence, and then she had suddenly found the infinite vista of a multiplied life to be a dark, narrow alley with a dead wall at the end” (s. 356).

Det ville være helt konventionelt at argumentere for James som en forløber for litterær modernisme, men her kan vi fremsætte den påstand på en meget specifik måde: det, vi kalder den modernistiske roman, er bestræbelserne på at bevare et “infinite vista of a multiplied life” frem til slutningen af historien, selvom den generelt forbliver fuldt ud forpligtet på realistisk sandsynlighed. Begge opstår i tiden efter knaphedens afskaffelse, men modernisme er den form, der holder valget åbent og undersøger problemet med alternativomkostninger, hvis det er muligt uden fuldt ud at indfri dem.

Hvordan kan vi ellers forklare formen i en roman som Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway*? Hvis ingen i de omkring 750 artikler om romanen, der er opført i Modern Language Association-databasen, har læst den som et eksempel på ægteskabsplottet, er det ikke så mærkeligt. Ritualerne omkring frieri og beslutning om ægteskab, der er så centrale for denne form, har i *Mrs. Dalloway* fundet sted engang i fortiden. De kan kun være til stede som konsekvenser, der fortsætter med at give genlyd i romanens handling, på en enkelt skøn dag i juni efter første verdenskrigs afslutning. Her efter krigsårenes midlertidige afsavn, er London igen ved at blive skueplads for overflod. Der er en overflod af blomster, tøj og andre varer. Men som for at frembringe en neoklassisk menneskelig ækvivalent til denne overflod, er London også afbildet som scenen for en mangfoldighed af menneskelige ønsker, beslutninger, skuffelser og tilfredsstillelser – scenen for en blomstrende “oplevelsesøkonomi”.

Mens James’ *Portrait* forpligter sig på heltindens begrænsede perspektiv, er *Mrs. Dalloway* over det hele og skifter virtuost narrative synspunkter, selvom den meto-disk følger dagens forløb fra morgen til aften. Når det er sagt, er essensen to ægteskaber: den stakkels Lucrezias ægteskab med Septimus Smith, den selvmorderiske krigsveteran, og, mest centralt, ægteskabet mellem Clarissa og Richard Dalloway. Sidstnævnte ægteskab er det, der har efterladt Peter Walsh i en tilstand af følelses-mæssig suspension i de mange år, han har været i Indien. Hvor Isabel træffer sit valg og lever med det, holder Woolfs ægtefæller ikke op med at undersøge alternativerne til de beslutninger, de har truffet.

Især for Clarissa og Peter er det dette omkvæd, der tvangspræget lyder i løbet af dagen, og lægger sig indover deres rene sansoplevelser af blå himmel og byens travlhed med en konstant refleksion over, *hvad der kunne have været*, hvis forskellige valg var blevet truffet for disse mange år siden: “So she would still find herself arguing in St. James’s Park, still making out that she had been right – and she had too – not to marry [Peter]. For in marriage a little license, a little independence there must be between people living together day in and day out in the same house” (s. 10). Med andre ord har alternativomkostningerne ved at vælge Richard frem for Peter, selvom de er reelle, været lavere, for ved at gifte sig med den kedelige Richard, har Clarissa fastholdt en slags frihed inden for ægteskabets grænser. Som

reflekteret i fortællerens selvudslettende bevidsthed, dukker ægteskabsplottet kort efter op igen hos fru Dempster, mens hun observerer unge Maisie Johnson: “You’ll get married, you’re pretty enough, thought Mrs. Dempster” (s. 39-40), om hvem vi ved, at hendes egen mand er alkoholiker.

Fru Dempsters fortrydelser gives videre til fru Dalloway, da hun pludselig støder på Peter: “Now of course, thought Clarissa, he’s enchanting! Now I remember how impossible it was ever to make up my mind – and why did I make up my mind – not to marry him? she wondered, that awful summer?” (s. 70). Uden helt at dele sine tanker med Peter, formår Clarissa at kommunikere dem til ham, og sætter gang i hans egne drømmerier om, hvad der kunne have været, som så stille bliver givet tilbage til hende:

“ Take me with you, Clarissa thought impulsively, as if he were starting directly upon some great voyage; and then, next moment, it was as if the five acts of a play that had been very exciting and moving were now over and she had lived a lifetime in them and had run away, had lived with Peter, and it was now over. (s. 71)

Dette må være det reneste litterære udtryk, man kunne håbe at finde, for ægteskabelige alternativomkostninger holdt i imaginær suspension i fiktionens fortættede livsbeskrivelser. Det handler, som Alfred Gell kunne have sagt det, hvis han skrev som Virginia Woolf, om “visions which proffer great cornucopias full of fruit to the solitary traveler, or murmur in his ear like sirens lolloping away on the green sea waves [...] Such are the visions that ceaselessly float up, pace beside, put their faces in front of, the actual thing” (Gell 86). Disse visioner i skyggerne er, som Woolf og Gell er enige om det, en måde at håndtere den vanskelige udfordring, som er tidens knaphed.

Og selv om tyngden ved den endelige beslutning ikke kan benægtes, kan den vidunderlige næsten vægtløse mobilitet, som Woolf skaber mellem subjektiviteter, som besøges på skift næsten som blomster af bier, det heller ikke. Når man sammenligner denne roman med en masseproduceret romance, kan man ikke undgå at fremhæve dens relative *singularitet* som kunstværk i konkret forstand. Det Woolf kan udrette i én virtuos roman – at skabe en uventet ny oplevelse, der er værdig til at blive læst igen og igen – kan romancen kun gøre stykkevis, i serie, den ene nogenlunde ens bog efter den anden. Som et værdigt medlem af “kanonen” – et begreb, Amazon slet ikke har nogen særlig relation til, undtagen som en liste over bøger, som studerende har en tendens til at købe – kunne man næsten glemme *Mrs. Dalloways* dybtliggende sammenhæng med dets modsætning på bogmarkedet, i det mindste hvad angår prestige: *bogen-som-seriel gentagelse*. Mens den modernistiske roman er et medium for intern fordobling og totalisering, er romancen, som vi har set, en historie om numerisk reduktion, fra halvtreds til den ene, *igen og igen*.

Coda: Valgets teknologi

De 93 udgivelser i serien *Choose Your Own Adventure* (Da. *Du vælger handlingen*), som var en grundpille på markedet for børnelitteratur gennem 1980’erne og begyndelsen af 90’erne, havde, ifølge manden der skabte dem, Edward Packard, sin oprindelse i de uophørlige krav fra hans børn om, at der skulle fortælles historier

aften efter aften (Andres og Tobin). Det var historiefortælling på kundernes vilkår, og de krævede, som på markedet for nutidig genrefiktion, konstant, let variation af etablerede modeller. Men sjældent har kundernes efterspørgsel på så interessant vis bestemt fiktionsformen som i serien, der voksede ud af Packards forældreskab, som indlejrede serialiteten i bogens egen form. I anledning af Bantam Books' køb og omdøbning af det, der havde været en lille selvstændig forlagsvirksomhed ved navn *The Adventures of You*, udgav Packard *The Cave of Time: Choose Your Own Adventure #1* (1979). Fordi de ikke kunne regne med den unge læsers fortrolighed med denne innovative form for historiefortælling, begynder det med en

“ Warning!!!!:

Do not read this book straight through from beginning to end! These pages contain many different adventures you can go on in the Cave of Time. From time to time as you go along, you will be asked to make a choice. Your choice might lead to success or disaster! The adventures you take are a result of your choice. You are responsible because you choose! After you make your choice, follow the instructions to see what happens to you next. Remember – you cannot go back!

Du kan ikke vende om – det vil sige, ikke før du gør, hvad enhver ung læser forventedes at gøre, nemlig starter romanen om igen efter en af dens foreløbige konklusioner og træffe andre valg. Selvom man ikke kan overse faldet i litterær kvalitet fra *Mrs. Dalloway* til en bog som denne, bør vi heller ikke gå glip af den måde, hvorpå den bogstaveliggør nogle af dens højmodernistiske forløbers forhåbninger og gør dem tilgængelige for masseforbrug. På samme måde rummer serien selv i sin beskedne “teknologiske” form kerneløftet om forbrugerelektronik som leverandør af et medieret udvalg af livsformer og begivenheder; af stadig større adgang til affektive-eksistentielle tilføjelser. Spørgsmålet er, om det er os, der bruger elektronik, eller den, der bruger os; om vores aggressive trang til at tune ind i virkeligheden bliver aggressivt fremkaldt i os af nettet. Ophobningen af web-tilsluttede iPads, MacBooks og BlackBerries i *Fifty Shades of Grey* er virkelig imponerende og vækker spørgsmålet om deres relation til piske og remme og lignende BDSM-redskaber. Gadgets i romanen er selve mediet for diskursen om lidenskabelig kærlighed, men er samtidig et sted, hvor denne diskurs er materielt vævet sammen med kedelig kontorkommunikation; og dermed også med Anas psykotiske og seksuelt krænken- de chef, Jack Hydes planer.

Når den henvender sig til læseren i anden person nutid, udmærker en bog som *Cave of Time* sig ikke ved sin virtuose narrative mobilitet, men ved bestræbelserne på at bygge denne mobilitet ind i romanens form på en sådan måde, at den bliver den unge læsers ansvar:

“ You step back, feeling confused and helpless. You wish it were just a dream. You retrace your steps a way, trying to think clearly. You know that your only chance to get out of the cave is to follow one of the two branches before you.

If you follow the right branch, turn to page 33.

If you follow the left branch, turn to page 35. (s. 21)

Som man kan se, får den unge læser også en lektion i uansvarlighed. Ikke alene er den kommercielle eksistentialisme i romanens insisteren på, at “*you are responsible because you choose*” begrænset af muligheden for det, der på legepladsen kaldes *prøven*, de beslutninger, man træffer i *The Cave of Time*, er, som vi ser her, påfaldende vilkårlige, der er tilsyneladende ingen hensigt om at instruere den unge læser i at vælge klogt eller moralsk hen imod bedre mål. For denne roman er et livsvalg som et terningkast, hvor vi på en eller anden måde er ansvarlige for det tal, terningen lander på.

Dette er noget *The Cave of Time* – som om den bliver bragt til et højere niveau af selvrefleksivitet efter seriens indtræden på de store forlag – styrker med den næsten overdrevne ide om den titulære hule, hvor indgangen transporterer “dig” til et andet punkt i historien, fra middelalderen til kolonitiden til den amerikanske borgerkrig eller et perfekt fremtidssamfund, hvor “*your room contains a computer terminal that enables you to select any movie or other program you desire from over 10,000 possibilities. There are even films where you are the main character and you can make choices as to what will happen next in the story*” (s. 57). Sådan var fremtiden set fra 1979, og så skete det, at hele serien med videospillet fremkomst i slutningen af 1990’erne, kom til at virke forældet, selvom den kulturelle logik i *Choose Your Own Adventure* stædigt holdt ved.

Hvis man f.eks. besøger nutidens Kindle Store, ser man denne logik indgå i værker som Kristy Flowers’ selvudgivne roman *Jane Murray: My Open Marriage* (se figur på s. 150). Faciliteret af devicets linkteknologi, som lader os undgå den kedelige bladring gennem sider af en bog, præsenterer den sig selv som en “Interactive Pick-Your-Path Erotica with Multiple Endings”. I et værk som dette, når den lange udvikling af det romantiske ægteskabsplot fra tilfangetagelse over juridisk dækning og kammeratskab til kontrakt en af sine logiske konklusioner i forslaget om, at ægteskabet ofte, i det mindste seksuelt, ikke behøver at indebære alternativomkostninger overhovedet. Hvis din mands erotiske appel er blevet *marginal*, behøver du ikke bede om en *no-fault* skilsmisse; du kan simpelthen vælge og vælge og vælge igen, og det vil aldrig skade dit ægteskab:

“ It all started about a half a year ago. I told Henry that I wanted a divorce. He was shocked at first and we spent the entire night talking about it [...] I realized that while I loved Henry, I also craved to have sex with other men. I wanted to have an orgy. I wanted to have an affair. He nodded and listened intently. He then opened his mouth and made one suggestion: “why don’t we just remove the guilt?”

It was a simple but ingenious solution [...] It would save our marriage. Henry however had one condition; that I would tell him the details about every single man I slept with. (Flowers, loc. 2196)

Altså et ægteskab reddet af dets brud med seksuelt monopol, monogami, monotoni. Og også af historiefortællingen, som gør Janes fortalte oplevelser til en delt, omend formidlet, oplevelse for hendes beundringsværdigt ikke-jaloux mand. Selv her ville vejen gennem seksuelle eventyr dog ikke give nogen mening, undtagen som bundet i og af tid. Det er derfor, du på vegne af Jane er tvunget til at vælge din vej gennem dagen mange gange i stedet for at få alle dine behov tilfredsstillet på en gang. Dit

job er ingen hjælp: “Ugh [...] I hated how I couldn’t control my own time [...] Underneath that peaceful buzz [at the office], it was a bloody battle for the next promotion” (loc. 2388). Når det bliver frokosttid på Janes kontor, hvad skal du så gøre? Da du lever efter den tidsplan, som din arbejdsgiver har lagt, har du naturligvis kun én time. Hvad gør du?:

“ Go do a little shopping – [click here]
Go eat lunch with Rachel – [click here]
Search for fuck buddies on your phone – [click here] (loc. 2177)

Alle tre valg er beregnet til at lede dig mod forbrugertilfredshed, men hvert valg har sine alternativomkostninger, og kun ét vil føre til den bedste orgasme, du nogensinde har haft.

Andre vil føre til klart mindre resultater. En vil lede dig til at udføre fellatio på lederen af den butik, du prøvede at stjæle nogle solbriller fra; en anden vil bringe dig hinsides dine seksuelle grænser, ubehageligt, men til at overleve. Og så er der det tidspunkt, hvor du, efter at have truffet en række virkelig dårlige valg, bliver overfaldet af den *fuck buddy*, du kontaktede på Craigslist via din telefon. Faktisk ser han, i modstrid med genreloven, ud til at være en seriemorder:

“ Something warm trickled down my neck. Was that my blood? “Well, I guess I have to finish what I started”.
He hit me again. I felt a crack ... did he break my skull? I didn’t close my eyes – but I couldn’t see anything either. Was my brain incapable of receiving signals from my eyes? The world grew dark.
END
[Click here to go back to the start] (loc. 2522)

Jeg tænker, at nogen trøst kan findes i den omstændighed, at dette er en teknologisk gentagelig horror, men ikke meget. At klikke sig tilbage til starten og vælge frokost med Rachel får det ikke rigtig til at gå væk. Måske er det, fordi den truende trussel om vold fra endnu en Jack Hyde ikke blot er det uheldige resultat af en række blinde valg, men et strukturelt element i det økonomiske system, som kvinder søger fornøjelse nok i til at gøre livet værd at leve.

Denne tekst er en oversættelse af kapitlet “Generic Love or, the Realism of Romance” i Mark McGurls bog Everything or Less. The Novel in the Age of Amazon (Verso, 2021). Oversat af Lene Baggesgaard og udgivet med tilladelse fra forfatteren og Verso.

Noter

1 Citeret i Weber, 9.

2 Manglerne ved den Weberianske forklaring af kapitalismen i forhold til at forklare den moderne

- forbrugerøkonomi er måske mest kraftfuldt beskrevet af Daniel Bell i *The Cultural Contradictions of Capitalism*, 1975.
- 3 Se National Endowment for the Arts. Kvinder udgør cirka 60 procent af dem, der overhovedet læser skønlitteratur, og den typiske kvindelige læser læser mere end sin romanlæsende mandlige modpart.
 - 4 Bezos gav til sidst efter på dette område og tillod forlagene selv at fastsætte priserne på deres e-bøger.
 - 5 For at skifte teoretisk idiom er moderne kærlighed et produkt af det, som René Girard kaldte “mimetisk begær”, begæret efter det, som en anden allerede begærer, i dette tilfælde som legemliggjort i et litterært romantisk ideal om ægte kærlighed.
 - 6 Dette er et af hovedtemaerne i Stephanie Coontz’ *Marriage, A History*: at det, der kunne synes som trivialisering af ægteskabet i vores tid, faktisk skyldes, at vi stiller nye og på mange måder større krav til denne institution end nogensinde før.
 - 7 Interessant for vores ærinde her advarer Fromms efterfølgende værk *The Art of Loving* (1956) imod opfattelser af kærlighed som noget, man “falder” ind i, og kritiserer dens indfangelse i forbrugerismens logik: “Love is an activity, not a passive affect; it is a ‘standing in’ not a ‘falling for.’ In the most general way, the active character of love can be described by saying love is primarily giving, not receiving” (Fromm 2006, 21).
 - 8 Af åbenlyse grunde, på grund af dens nærhed og aktualitet i forbindelse med demokratiets opkomst og fascismens popularitet, figurerer problemet med valg i denne kritiske litteratur primært som et spørgsmål om politisk psykologi. Og der er uden tvivl et stærkt link, selvom der ikke nødvendigvis er en årsagssammenhæng, mellem den litterære alfamilliardærs succes på markedet og hans sure og selvmedlidende plutokratiske gengangeres opstigen til overdreven prominens i den politiske verden. De mødes på markedets fælles grund, den ene i jagten på høje bogsalg, den anden på høje tv-ratings, i en surrealistisk kulmination af en proces, som først blev bemærket i Joe McGinnis’ klassiske beretning om præsidentvalget i 1968, *The Selling of the President*, 1968.
 - 9 Denne indsigt bekræftes – dog i forskellige termer – af Andrew Piper, hvis komputationelle udforskning af fiktive teksters *differentia specifica*, i modsætning til ikke-fiktives, er den første “‘phenomenological investment’. Seen quantitatively, the particular nature of fictional discourse since the nineteenth century has been its profound investment not simply with the world around us, but with our perceptual encounter with that world, the way ‘making sense’ is explicitly related with the physical senses” (Piper, 99).
 - 10 Affekt synes også – Jameson er her på linje med Brian Massumi, Teresa Brennan og andre affektteoretikere – som den mere politisk lovende af de to, idet den peger på det kropslige livs uforudsigelige potentialitet i stedet for på allerede aftalte handler. Hvem skal kunne sige, hvilken fremtid vi kollektivt, dialektisk, måske kunne være ved at føle os vej frem mod?
 - 11 En banebrydende undtagelse fra reglen om litteraturkritisk negligering af neoklassisk økonomi er Regenia Gagnier: *The Insatiability of Human Wants: Economics and Aesthetics in Market Society* (2000).
 - 12 Selvfølgelig er det ikke tilstrækkeligt at forklare Amazon som en refleksion af denne tendens i økonomisk teori. Selv når man holder sig inden for økonomisk teori, ville man for eksempel ønske at tilføje den slags tænkning om transaktionsomkostninger, der især er forbundet med Ronald Coases banebrydende “The Nature of the Firm” (1937). For Coase forklares virksomhedens eksistens ved den relative effektivitet, den giver ved ikke konstant at skulle forhandle nye kontrakter med arbejdere. Dette er lige så sandt hos Amazon som hos enhver anden virksom-

hed, med den tilføjede appel til kunden, at Amazon-interfacet reducerer transaktionsomkostningerne (herunder udgiften til tid brugt på at lede efter det, du har brug for) ved at handle på forskellige steder samtidig.

- 13 I praksis beregnes alternativomkostninger ved at tage højde for den opgivne nytteværdi af den næstbedste alternativ til den handling, der er valgt, som om der ikke i et hvert givent øjeblik er et næsten uendeligt antal afgørende handlinger, vi kan foretage.
- 14 To værker, der er særligt nyttige i forhold til at reflektere over de kromatiske crypto-identitetspolitikker i *Fifty Shades of Grey*, er Bachelor 2000 og 2014.
- 15 Det enorme og varierede felt af kvindelig homosocialitet, der ligger ved siden af den mandlige/kvindelige ægteskabsintrige i den victorianske periode, udforskes i Sharon Marcus' *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England* (2007).

Litteratur

Andres, Tommy og Ariana Tobin (2014): "How 'Choose Your Own Adventure' Was Born", interview med Packard, i *Marketplace*, 11. april 2014.

Armstrong, Nancy (1987): *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York: Oxford University Press.

Austen, Jane (1981): *Pride and Prejudice*, New York: Bantam.

Bastiat, Frédéric (1995): "What Is Seen and What Is Not Seen", i *Selected Essays on Political Economy*, overs. Seymour Cain, Irvington-on-Hudson: Foundation for Economics Education.

Batchelor, David (2000): *Chromophobia*, London: Reaktion Books.

Batchelor, David (2014): *The Luminous and the Grey*, London: Reaktion Books.

Bell, Daniel (1975): *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York: Basic Books.

Berlant, Lauren (2008): *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham: Duke University Press.

Blix, Goran (2014): "Story, Affect, Style", i *nonsite.org*, 14. marts 2014.

Coase, Ronald (1937): "The Nature of the Firm", i *Economica* 4.16, s. 386-405.

Coontz, Stephanie (2005): *Marriage, A History: How Love Conquered Marriage*, New York: Penguin.

Fleissner, Jennifer (2004): *Women, Compulsion, Modernity: The Moment of American Naturalism*, Chicago: University of Chicago Press.

Flowers, Kristy (2015): *Jane Murray: My Open Marriage – Live the Sexual Dream!* Kristy Flowers Books.

Fromm, Erich (1941): *Escape from Freedom*, New York: Henry Holt.

Fromm, Erich (2006): *The Art of Loving*, New York: Harper.

Gagnier, Regenia (2000): *The Insatiability of Human Wants: Economics and Aesthetics in Market Society*, Chicago: University of Chicago Press.

Gallagher, Catherine (2007); "The Rise of Fictionality", i Franco Moretti (red.): *The Novel, Bd. 1, History, Geography, Culture, Princeton*: Princeton University Press.

Gell, Alfred (1992): *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*, Oxford: Berg.

Girard, Rene (1965): *Deceit, Desire and the Novel*, overs. Yvonne Freccero, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Häggglund, Martin (2012): *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov*, Cambridge: Harvard University Press.

- Harris, Daniel (2000): *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism*, Boston: Da Capo.
- Heidegger, Martin (2010): *Being and Time*, rev., red. og overs. af Joan Stambaugh, New York: SUNY Press.
- Illouz, Eva (2014): *Hard-Core Romance: Fifty Shades of Grey, BestSellers, and Society*, Chicago: University of Chicago Press
- James, E. L. (2012): *Fifty Shades of Grey*, New York: Vintage.
- James, Henry (1975): *The Portrait of a Lady*, red. Robert Bamberg, New York: Norton.
- Jameson, Fredric (2007): *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Fictions*, London: Verso.
- Jameson, Fredric (2013): *The Antinomies of Realism*, London: Verso.
- Kaplan, Cora (1986): "The Thorn Birds: Fiction, Fantasy, Femininity", i Victor Burgin m. fl. (red.): *Formations of Fantasy*, New York: Methuen, s. 142-66.
- Linder, Staffan (1970): *The Harried Leisure Class*, New York: Columbia University Press.
- Luhmann, Niklas (1998): *Love as Passion: The Codification of Intimacy*, overs. Jeremy Gaines og Doris L. Jones, Stanford: Stanford University Press.
- Marcus, Sharon (2007): *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton: Princeton University Press.
- McGinnis, Joe (1969): *The Selling of the President, 1968*, New York: Trident.
- National Endowment for the Arts (2004): *Reading at Risk: A Survey of Literary Reading in America*, Research Division Report #46, Washington: National Endowment for the Arts.
- Packard, Edward (1979): *The Cave of Time: Choose Your Own Adventure #1*, New York: Bantam.
- Piper, Andrew (2018): *Enumerations: Data and Literary Study*, Chicago: University of Chicago Press.
- Radway, Janice A. (1991): *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Schleifer, Ronald (2000): *Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Watt, Ian (1957): *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley: University of California Press.
- Weber, Max (2002): *The Protestant Ethic and the "Spirit" of Capitalism and Other Writings*, overs. Peter Baehr and Gordon C. Wells, New York: Penguin.
- Williams, Linda (1991): "Film Bodies; Gender, Genre, and Excess", i *Film Quarterly* 44.4, s. 2-13.
- Woolf, Virginia (1925): *Mrs. Dalloway*, New York: Harcourt.
- Xenos, Nicholas (1989): *Scarcity and Modernity*, London: Routledge.