

Ned med oprøret!

– David Foster Wallace og det postironiske

TORE RYE ANDERSEN

1. Fra modsprog til hovedsprog

I kortromanen *Westward the Course of Empire Takes Its Way* fra 1989 kan man læse, hvordan den anerkendte postmoderne forfatter Professor Ambrose (en meget slet forklædt John Barth) samarbejder med McDonnalds' reklamedirektør om at åbne en landsdækkende kæde af Funhouse-diskoteker. Foretagendets navn refererer naturligvis til John Barths metafiktive novellesamling *Lost in the Funhouse* (1968), og kortromanen handler således om, hvordan den i udgangspunktet kapitalfjendske postmodernisme selv er blevet indoptaget af kommercielle interesser.

Forfatteren til *Westward...* er amerikaneren David Foster Wallace, født 1962 og foregangsmand i et aktuelt amerikansk opgør med 60'ernes og 70'ernes postmodernistiske og ironiske litteratur – dvs. John Barth, Robert Coover, Thomas Pynchon m.fl. Wallace argumenterer i sit forfatterskab for, at ironien, der i 60'er-litteraturen havde en oppositionel funktion og fungerede som de samfundskritiske forfatteres vigtigste våben i opgøret med Magten, i 90'erne har mistet sin litterære værdi. I 50'erne og 60'erne tilhørte ironien først og fremmest den marginale litteratur, avantgarden, hvor den gjorde effektiv samfundskritisk tjeneste. I et interview har Wallace således sagt:

Ironi og kynisme var lige, hvad halvtredsernes og tressernes amerikanske hykleri gjorde nødvendige. Det var dét, der gjorde de tidlige postmodernister til store kunstnere. Det gode ved ironi er, at den skiller tingene ad, kommer op over dem, så vi kan se fejlene og hykleriet og falskheden. De dydige triumferer altid? Ward Cleaver er den prototypiske halvtredserfar? *Selvfølgelig*. Sarkasme, parodi, absurdisme og ironi er frem-

ragende til at rive tingenes maske af og vise den ubehagelige virkelighed bag den.

(McCaffery, s. 147; min oversættelse)

Postmodernismens ironi var altså i udgangspunktet en sund, kritisk reaktion mod Systemet, og et middel til at demaskere det konforme USA, at rokke lidt ved den monolitiske magt i Washington. I løbet af 80'erne og 90'erne har Systemet, som Fredric Jameson har argumenteret for,¹ imidlertid transformeret sig: Det er ikke længere en monolit, der kan væltes, men har i stigende grad forvandlet sig til et smidigt, adaptivt netværk, der evner at rumme modsætninger i sig. Et udslag af Systemets øgede tilpasningsevne er dets smidige assimilering af 60'ernes ironiske modsprog. Tv-verdenens mainstreamkultur har simpelt hen overtaget de samfundskritiske røsters tidligere så effektive katalog over modkulturelle virkemidler, med det resultat at den rebelske og normbrydende ironi har mistet sit kritiske potentiale og er blevet en norm i sig selv.

60'er-forfatterens rebelske og ironiske attituder lader sig følgelig i dag aflæse i et bredt spektrum af populærkulturen. Reklameslogans som Hugo Boss' "Don't imitate, innovate" og Macintosh's "Think different" dyrker det rebelske og det marginale, og udgør en markant kontrast til f.eks. 70'ernes reklameslogans, der fejrede fællesskabet og spillede på angsten for at stå udenfor: "Der er altid plads til én til, der bruger Rexona", "Jeg er også gået over til Prince." I dag skal man stå udenfor for at blive en del af fællesskabet.

En kynisk snerrende ironi gennemsyrrer tv-serier som *Frasier* og udgør den dominerende retoriske

modus i f.eks. Jay Lenos og David Lettermans populære talkshows.² Og i Hollywood brydes traditionelle, lineære fortællingsmønstre op til fordel for de akronologiske, fragmenterede strukturer, der prægede 60'er-litteraturen. Den opbrudte kronologi optræder bl.a. i et af 90'ernes filmiske hovedværker, *Pulp Fiction*, der samtidig er et godt eksempel på den subtile forandring, ironien undergår, når den omplantes fra en ægte samfundskritisk kunst til mainstreamkulturen. I den bedste postmoderne litteratur tjener ironien et klart formål. Den er rettet *mod* noget, og er et middel til at kommunikere et politisk budskab. I Tarantinos film er ironien imidlertid blevet målet i sig selv. Wallace siger, at "Ironi er nyttig til at punktere illusioner, men de fleste illusionspunkteringer i USA er nu blevet foretaget igen og igen. [...] Postmoderne ironi og kynisme er blevet et mål i sig selv, et udtryk for hipt raffinement og litterær kløgtighed" (McCaffery, s. 147). Ironien i en film som *Pulp Fiction* tjener ikke noget synligt formål ud over at opretholde og polere hovedpersonernes glatte facade. Den er et eksempel på, hvad Jameson kalder en "blank ironi" (Jameson, s. 65), en retningsløs ironi der ikke forpligter sig på andet end det svedne grin, og som har mistet al oppositionel kraft. Som følge af mainstreamkulturens assimilering er ironien blevet en allestedsnærværende *cool* attitude, der har forlagt sit kritiske potentiale og i stedet i en implicit bekræftelse af status quo fritager sine udøvere fra at tage et ansvar.

Det største problem for amerikanske forfattere i dag er altså, at den kommercielle kultur i stigende grad bevæger sig ind på deres enemærker, og dermed gør deres kunst tandløs og ufarlig. Et af de bedste eksempler på denne tilsyneladende uundgåelige proces finder vi i forfatteren Don DeLillo, der har brugt de sidste 30 år af sin forfatterkarriere på at løbe om kap med Markedet. DeLillo har lige siden sin debut prøvet at holde sig ude af det markedsmechaniske loop og opretholde en marginal position i forhold til det samfund, han kritiserer i sine romaner. Ved at befinde sig på randen af Systemet, på kanten af loven, kan man som en litterær *outlaw* foretage sine kritiske udfald mod Systemet uden at blive en del af det. Outsiderpositionen forlener for-

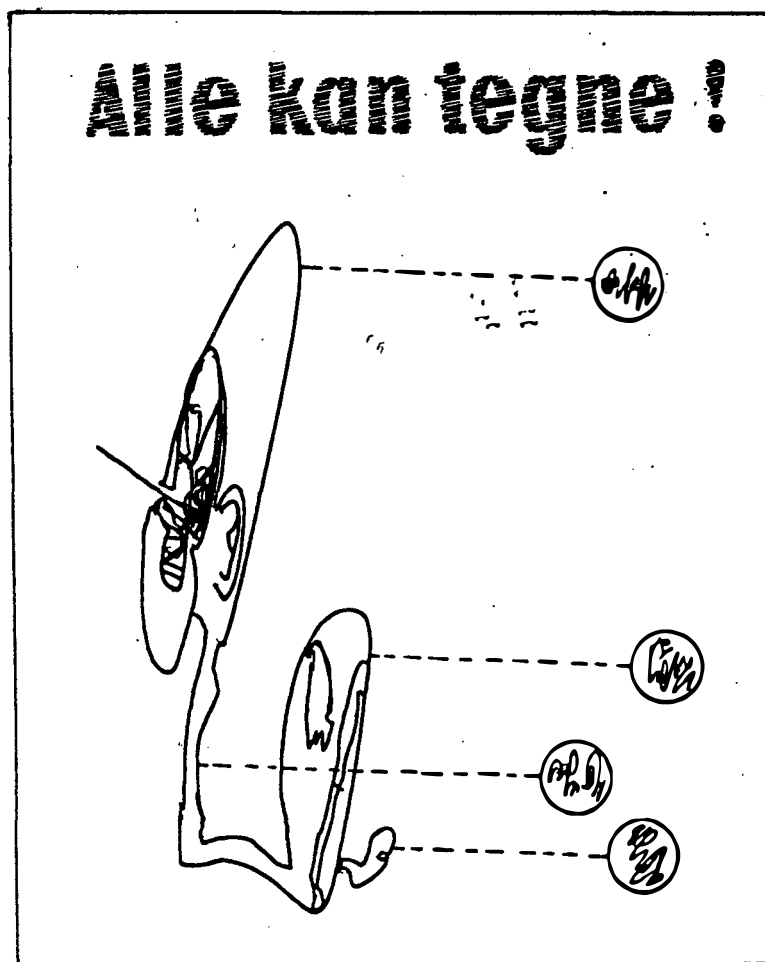
fatteren med et skær af *karismatisk autoritet*, der gør hans udtalelser farlige for den *bureaukratiske autoritet*, han kritiserer.³ For at opretholde sin karisma og undgå at en overdreven medieeksponering rutinisere den, holdt DeLillo sig følgelig væk fra pressens og det akademiske kredsløbs søgelys. Han flyttede sågar en overgang til Grækenland, hvor en enkelt ihærdig interviewer fik et kort stukket i hånden, hvorpå der afvisende stod "I don't want to talk about it" (han fik dog sit interview alligevel). I 1981 kunne man i tidsskriftet *Horizon* læse en artikel om "Missing Writers", der diskuterede DeLillos fravær sammen med andre karismatiske og usynlige forfattere som Salinger, Pynchon og Gaddis. Fra og med succesen *White Noise* fra 1985 blev det stadig sværere for DeLillo at holde opmærksomheden stangen, og da han udgav *Underworld* i 1997, blev han for alvor en litterær superstar. En af den amerikanske konsum- og populærkulturs skarpeste kritikere dukkede pludselig op i bilreklamer på Internettet og solgte filmrettighederne til sin roman for et millionbeløb. Den tidligere så tavse og usynlige DeLillo drog på diverse promoveringsturnéer (sågar til lille Danmark) og gav sribetext af interviews. Det morsomme er, at der i starten af stort set alle de mange interviews står, at DeLillo er pressesky og sjældent giver interviews. Det er svært at lade være med at forholde sig lidt skeptisk til denne påstand, når den for gud ved hvilken gang ledsages af et stort farvefoto af en smilende DeLillo, men det er samtidig interessant at følge med i, hvorledes medierne og kritikerne stadig prøver at konstruere en marginal, rebelsk position til Don DeLillo; hvordan de stadig prøver at fastholde hans karisma. DeLillo selv uddeler da også stadig sine fortrykte, afvisende kort – senest ved uddelingen af The National Book Award i 1997 – men han er nok alligevel klar over, at han har tabt denne del af kapløbet med de markedsmechaniske kræfter, og at han *bliver* nødt til at tale om det. Denne erkendelse er dog ikke ensbetydende med, at han uden videre giver afkald på sin karismatiske autoritet. Han prøver nu blot at imødegå rutinisering og konstruere en modstand mod den gnidningsfri indoptagelse i Systemet på anden vis,

indefra. I et interview med Bo Green Jensen har DeLillo sagt:

det er svært at bevare sin modstand. Jeg håber, at mine egne bøger markerer en modstand over for staten og koncernerne, hele den løbske konsumerisme. Ingen er friere stillet end den amerikanske forfatter, og af samme grund befinder han sig ét trin fra at ende som elevatormusik. Popkulturen absorberer alting, og hvordan bærer man sig ad med at forblive en undergravende kraft? William Burroughs gjorde det i 40 år, men i dag bliver alting til en t-shirt, et kaffekrus, en indkøbspose. Der er noget ved den store, komplekse roman, som stritter imod og antyder, at ikke alle er villige til at indgå i konsumerismens fødekæde. I denne slags kultur, bør forfatteren altid stå alene. Hvis det lykkes, har han dog udrettet *noget*.⁴

(Jensen, s. 9)

På trods af sin nyvundne plads i rampelyset og millionærenes klub fastholder Don DeLillo altså vigtigheden af fortsat at prøve at bibeholde en vis marginalitet. Samtidig står det klart, at mulighederne for en tidssvarende og kritisk avantgardelitteratur synes indsnævrede. Som en følge af mainstreamkulturens indoptagelse og udvanding af postmodernismens tidligere så effektive modsprog er det samfundskritiske projekt trængt op i en krog, alt imens markedet oversvømmes af værker, der ukritisk reproducerer 60'ernes nu uskadeliggjorte modsprog i håbet om fortsat at kunne chokere sine læsere og skyde genvej til avantgardestatus. David Foster Wallace mener som sagt, at den rebelske postmodernisme *har* udspillet sin rolle, og han har ikke meget til overs for de forfattere, der ureflekteret kopierer f.eks. Thomas Pynchons regelbrydende metoder:



Modernisterne og de tidlige postmodernister [...] brød de fleste af reglerne for os, men vi har en tendens til at glemme, hvad de blev tvunget til at huske: reglerne skal brydes med et formål. Når regelbrud, den oprørske avantgardes blotte form, bliver et mål i sig selv, så står man med dårlig *language poetry* og *American Psychos* brystvortestød og Alice Cooper, der æder lort på scenen. Chok ophører med at være et biprodukt af fremskridt og bliver et mål i sig selv.

(McCaffery, s. 132)

Disse ukritiske regelbrydere og gammeldags fornyere modtages ikke desto mindre stadig som ægte avantgarde af medier, der er sultne efter at komme først med det sidste nye navn.⁵ Mainstreamkulturen har imidlertid for længst overhalet 60'er-avantgarden indenom, og den påtagede rebelskhed i disse værker repræsenterer højst en træt og uoriginal *avantgardisme*,⁶ hvis virkemidler ikke står mål med den historiske og kulturelle kontekst, den er skrevet i.

Den store udfordring for Wallace og hans generationsfæller er at skabe et opdateret, tidssvarende modsprog, der ikke falder i avantgardismens fælde; at skrive en karismatisk litteratur, som yder modstand mod den smidige indlemmelse i populærkulturen. Ifølge Wallace må et sådant projekt nødvendigvis gå gennem et opgør med 60'er-rebellernes ironiske litteratur: "Hvis jeg har en virkelig fjende, en fader til mit fademord, så er det nok Barth og Coover og Burroughs, selv Nabokov og Pynchon. For selv om deres selvbevidsthed og ironi og anarkisme tjente værdifulde formål, var uundværlige for deres tid, har den amerikanske kommercielle kulturs absorbering af deres æstetik haft rædselsfulde konsekvenser for forfattere og alle andre" (Ibid., s. 146). Men hvordan er det muligt for de unge forfattere at negere 60'er-litteraturens ironiske negativitetsæstetik uden at bruge dens egne virkemidler og dermed indskrive sig i den tradition, de prøver at tage afstand fra? Hvordan kan de forholde sig kritisk til samfundet og deres litterære forgængere uden automatisk at blive accepteret af en mainstreamkultur, hvis hovedsprog er det postmodernistiske modsprog? Wallace giver en række antydningssvarende svar i flere af sine essays og interviews, men svarene synes i bedste fald vage og lidt programmatisk. Wallaces

styrke i disse tekster ligger primært i det etiologiske: Han argumenterer overbevisende for, hvad der er galt, og hvorfor det er et problem, men formår ikke rigtigt at opstille et klart, konstruktivt alternativ. Det gør han til gengæld i sit hovedværk, romanen *Infinite Jest* fra 1996, en nøgletekst i 90'erne hvor Wallace samler op på sine skarpe iagttagelser og udmønter dem til noget konkret og nyt. Romanen udgør en central støttepille i, hvad jeg vil betegne som en *postironisk* bevægelse i moderne amerikansk litteratur, men inden jeg kommer nærmere ind på denne bevægelses konturer og karakteristika, vil jeg vende blikket mod dens centrale tekst.

2. Uendelig morskab

Infinite Jest fra 1996 er i alle henseender en stor roman. Den vejer det samme som 1 1/2 liter økologisk sødmælk og er 1100 tættrykte sider lang. De sidste 100 sider udgør noter til resten af teksten, og af de 388 noter – en skønsm blanding af vittigheder, videnskabelige oplysninger og forlagte kapitler – har mange selv undernoter, skrevet i en forsvindende lille punktstørrelse. Romanens scene er USA i den nære fremtid. Det er vanskeligt at afgøre præcist hvilket år i den gregorianske kalender, romanen foregår i: Hvert årstal sælges nemlig i lighed med f.eks. den hjemlige Superliga til højstbydende sponsor, og i stedet for et årstal betegnes årene nu bl.a. som Year of the Whopper eller Year of the Perdue Wonderchicken.⁷ Landet styres med rystende hånd af præsidenten og exscrooneren Johnny Gentle, der gjorde sig bemærket ved som den første præsident nogensinde at svinge sin mikrofon rundt i ledningen ved sin indsættelsestale. Det nordamerikanske kontinent – Canada, USA og Mexico – har med USA som ubestridt leder indgået alliancen O.N.A.N. (Organization of North American Nations). For at understrege det gode samarbejde har USA foræret (læs: påtvunget) Canada staterne Vermont og Maine, mod at USA får lov til at dumpe alt deres giftige affald der. Denne såkaldte Konveksitet/Konkavititet (alt efter perspektivet) er følgelig et økologisk katastrofeområde, der regeres af horder af vilde hamstre og muterede babyer så store som huse. Samtidig prøver en flok canadiske rullestolsterrori-

ster fra Quebec ad kringlede veje at fremtvinge delstatens løsrivelse fra Canada og resten af O.N.A.N., bl.a. ved at disseminere kopier af en dødbringende film, "Infinite Jest", der er så fornuftig, at man mister lysten til alt andet end at se den igen og igen, med savlet drivende ned ad hagen i en comalignende tilstand. Det hele er fortalt i en flimrende, akronologisk stil, med et virvar af romanpersoner og skiftende synsvinkler.

Dette brogede og satiriske univers spiller dog en birolle i forhold til romanens primære handling, der udspiller sig i bydelen Enfield⁸ i Boston, på hhv. Enfield Tennis Academy (E.T.A.) og Ennet House Drug and Alcohol Recovery House. Ved første øjekast udgør de to institutioner vidt forskellige verdener. Tennisakademiet er en udklækningsanstalt for kommende tennistjerner, en legeplads for privilegerede børn og unge, der symbolsk er placeret på et højt bakkedrag. Neden for bakken, bogstaveligt talt i skyggen af E.T.A., ligger Ennet House, et såkaldt *halfway house*, der for sine beboere udgør en mellemstation mellem stof- og alkoholmisbruget og en forhåbentlig ny begyndelse.

På E.T.A. følger vi især det leksikalske geni og tennistalent Hal Incandenza, hvis excentriske familie har ikke så få lighedspunkter med J. D. Salingers Glass-familie. Hals far, James Incandenza, grundlagde i sin tid E.T.A. og plejede desuden en karriere som avantgardefilmskaber. Efter at have indstiftet forskellige æstetiske retninger og blindgyder som antikonfluentismen og den radikale realisme skabte han den dødeligt fornøjelige film "Infinite Jest", hvorpå han begik selvmord ved at stikke hovedet en mikrobølgeovn. Moren Avril er til daglig akademisk leder af tennisakademiet og kæmper i sin fritid med diverse neuroser og fobier. Endelig har Hal to brødre, hvoraf den ene er en vanskabt dværg med et hjerte af guld. Romanen følger Hals hverdag på tennisakademiet og viser, hvordan han sideløbende med sin lovende tenniskarriere begiver sig ud i et misbrug af marihuana. Hængt op mellem det høje forventningspres og den jernhårde disciplin på tennisakademiet på den ene side, og en stigende afhængighed af marihuana på den anden side, går Hal langsomt mere og mere i opløsning og midt i myl-

deret af tenniselever synker han ned i en dyb afgrund af ensomhed.

Neden for bakken, i Ennet House, finder vi romanens anden hovedperson, den tidligere stofmisbruger og indbrudstyv Don Gately. Efter selv at have boet i Ennet House på vej ud af afhængigheden er Don nu ansat i huset, hvor han holder øje med de øvrige beboere. Derudover skal han gøre en indsats for at holde sig selv stoffri, og han frekventerer derfor en lang række AA-møder i Boston og omegn; møder hvor han stiller sig op på podiet og fortæller sin egen historie eller sidder nede i nikotintågerne i salen og lytter til andres beretninger fra samfundets skyggeside. Vejen ud af misbruget er langsom, hård og frustrerende, men ikke desto mindre går det den rigtige vej for Don Gately, alt imens Hal oppe på bakken fortsætter sin deroute.

Som det nok fremgår, er afhængighed et centralt tema i *Infinite Jest*. Romanens personer er afhængige af alt lige fra alkohol og hårde stoffer, over dyremis-handling og til tv-serien M*A*S*H. Som sådan er *Infinite Jest* et indtrængende korrektiv til 60'ernes mytologisering og ofte glorificering af stoffer, og i stedet for som f.eks. Pynchon at fokusere på de farverige og uautoriserede sindstilstande, stofferne hensætter (mis)brugerne i, koncentrerer Wallace sin indsats om at skildre den fornedrelse, som den desperate kamp for at skaffe dagens fix indebærer.

Romanens undersøgelse af afhængighedens mange facetter er ikke kun et korrektiv til 60'erne, men også til den amerikanske "pursuit of Happiness", der er indskrevet i selve Uafhængighedserklæringen som en selvindlysende sandhed. Friheden til at vælge og angsten for at lade sin tilværelse og sine valg diktere udefra har altid været vigtige temaer i amerikansk litteratur. Den personlige frihed har nærmest været en hellig ko, som selv ikke de mest kritiske røster har vovet at sætte spørgsmålstegn ved. Wallace mener selvfølgelig heller ikke, at der som sådan er noget galt med den personlige frihed til at vælge, men han argumenterer samtidig for, at denne frihed ikke nødvendigvis altid fører til alles bedste. Ifølge Wallace er det sidstnævnte ellers en udbredt amerikansk antagelse, og på et tidspunkt i sin roman lader han en amerikansk regeringsagent udtale, at

“når hver amerikaner søger at stræbe efter sin egen maksimale glæde, resulterer det tilsammen i en maksimering af *alles* glæde,” samt at USA er “et samfund af hellige individer, der ærer det individuelle valg hellighed.”⁹ Romanen argumenterer imidlertid for, at amerikanere i bedste fald forvalter deres frie valg tvivlsomt; at de i stedet for at bevare en ægte frihed vælger at underkaste sig et eller andet større formål, det være sig religion eller narkotikaafhængighedens uimodsigelige diktat. Den værdsatte uafhængighed fører altså ofte til en form for afhængighed, og den amerikanske borger bliver “slaven, som tror han er fri” (IJ, 108).

Romanens centrale metafor på dette problemkompleks er James Incandenzas film “*Infinite Jest*”, der vitterlig maksimerer tilskuerens glæde; den giver faktisk så megen fornøjelse, at man mister lysten til alt andet end at se den igen og igen, i en evig båndsløjfe der garanterer uendelig morskab, *infinite jest*.¹⁰ Derfor er den et perfekt våben for de canadiske rullestolsterrorister, hvis plan blot består i at gøre filmen tilgængelig for de amerikanske borgere og derefter forlade sig på, at amerikanernes frie valg nok skal gøre resten af arbejdet.

Navnefællesskabet gør det nærliggende at sammenligne Wallaces roman med Incandenzas film, og *Infinite Jest* er da også en yderst fornøjelig affære. Men hvor filmen “*Infinite Jest*” indbyder til passiv modtagelse og overgivelse, fordrer romanen *Infinite Jest*, at læseren indtager en aktiv rolle og integrerer romanens fragmenter til en samlet vision. I interviews har Wallace udtalt, at han med *Infinite Jest* forsøger at ramme en balance mellem det underholdende og det vanskelige, for dermed at give læseren et incitament til at foretage det omfattende og indimellem vanskelige fortolkningsarbejde, den fragmenterede roman kræver for at afkaste betydning. Denne æstetiske strategi forskydes som så mange af romanens strategier ind i en diskussion om James Incandenzas filmiske virke, i dette tilfælde den såkaldte “antikonfluentisme”. Incandenzas filmografi, udførligt beskrevet i romanens 8 sider lange note 24, udgør et veritabelt katalog over *Infinite Jest*s teknikker, og beskrivelserne af instruktørens forskellige æstetiske

retninger fungerer således ofte som en *mise-en-abyme* på romanen selv. Om antikonfluentismen hedder det bl.a.: “En *après-garde* digital bevægelse, også kendt som ‘Digital parallelisme’ og ‘Den kaotiske stasis’ filmkunst’, karakteriseret ved forskellige narrative linjers stædige og muligvis bevidst irriterende vægning ved at forenes i nogensomhelst form for meningsfuld konfluens” (IJ, 996). Denne muligvis bevidst irriterende mangel på narrativ konvergens er et helt overordnet kendetegn ved *Infinite Jest*. Plotlinjer løber ud i sandet, mødes aldrig, droppes og samles ikke op igen, og efter endt læsning sidder man med en masse ubesvarede spørgsmål. Manglen på narrativ konvergens er dog langt fra ensbetydende med en mangel på forbindelser mellem romanens delelementer. *Infinite Jest* rummer en stor mængde latente forbindelser mellem sine romanpersoner og hændelser; forbindelser som ikke ekspliciteres, men som ikke desto mindre lader sig aflæse ved læsning og genlæsning af romanen. Et eksempel på sådanne skjulte nervetråde i romanen er den unge Marlon Bain, hvis forældre i sin tid blev dræbt på motorvejen af en nedstyrtende pressehelikopter. Andetsteds i romanen erfarer man, at E.T.A.s sekretær, Lateral Alice Moore, har fået sit tilnavn, fordi hun efter at være faldet ned med en pressehelikopter kun kan gå sidelæns. Forbindelsen mellem Marlon og Alice ekspliciteres aldrig, men er ikke desto mindre til stede som et latent kredsløb, der venter på at blive fuldendt af den opmærksomme læser. Hvad der ved en overfladisk læsning tager sig ud som uforbundne begivenheder og personer, viser sig ved nærmere eftersyn at være et komplekst netværk, en uendeligt sammenvævet flade af mere eller mindre skjulte mønstre, af “alle begivenheders sammenhæng” (IJ, 96). De øjensynligt så forskellige verdener E.T.A. og Ennet House har således utallige berøringspunkter, og i løbet af romanen sker der en betragtelig udveksling, både bogstaveligt og metaforisk, mellem tennisakademiets oververden og ‘halvvejshusets’ underverden.

Denne grundpræmis i læsningen af *Infinite Jest* placerer romanen tæt på Umberto Ecos velkendte teorier om *det åbne værk*.¹¹ Eco udviklede bl.a. sine receptionsæstetiske teorier gennem læsninger af

Joyces *Ulysses* og *Finnegans Wake*, og han definerede det åbne værk som en ny, flertydig fremstilling af verden, hvor perspektivet i fortolkningen flyttes fra en afsenderorienteret til en modtagerorienteret forståelse. Det åbne værk skaber en slags *organiseret uorden* for at øge værkets betydningspotentiale og undergrave de dominerende kulturelle koder. Det er i den forbindelse vigtigt at understrege, at det åbne værks øjensynligt kaotiske form er omhyggeligt konstrueret, og at det snarere end at være genuint formløst *illuderer* formløshed.

Kunstens konstruerede kaos er et vigtigt led i forsoget på at undgå at reproducere det system, kunsten står i opposition til; et system, der som oftest forvalter sin magt gennem kausale kommandoveje. Den øjensynligt fraværende kausalitet i det åbne værk medfører, at det er læseren/modtageren, der aktualiserer værkets latente betydningsstrukturer, hvilket kritikeren (og ikke crooneren) Tony Bennett har sat på spidsen. Han mener, at vi frem for at tale om tekstens "fortolkning" skal tale om læserens "produktive aktivering" af teksternes mange potentielle diskursive formationer.¹² Resultatet af dette bliver, at hver enkelt læsning af et åbent værk – hver eneste produktiv aktivering af dets latente betydningsmønstre – må tage sig forskellig ud alt efter læserens perspektiv. Læseren af *Infinite Jest* har friheden til at vælge (der var det igen, det frie valg), hvilke mønstre, han vil gestalte, og som et resultat af de mange kombinationsmuligheder får romanen i princippet et uendeligt betydningspotentiale, en karisma der fornyes ved hver læsning.

Selv fortolkningerne af radikalt åbne værker som *Infinite Jest* tenderer imidlertid med tiden til at nærme sig en eller anden form for fællesnævner, at koagulere i en bred konsensus. Fortolkningerne af *Finnegans Wake* ligner f.eks. mere hinanden i dag, end de gjorde for 50 år siden. En sådan fortolkningsmæssig konsensus er i realiteten lig med en reduktion af værkets betydningspotentiale og dermed en rutinisering af dets karisma. Wallace er klar over, at klokkekurven – den normale distributions kurve – også med tiden vil indfange de i udgangspunktet vildt divergerende fortolkninger af hans roman, men for at imødegå dette så effektivt som muligt har han

i sin roman indført en række uoverstigelige inkonsekvenser og narrative kløfter, der er så dybe, at de forhåbentlig kan sikre kritikernes fortsatte uenighed og fastholde værkets mangfoldige betydningspotentiale.

Den største kløft i *Infinite Jest* befinder sig mellem romanens første kapitel og resten af romanen. Første kapitel foregår som det eneste i romanen i Year of Glad, et år efter hovedhandlingen i Year of the Depend Adult Undergarment. Den bogligt begavede Hal, der kan størstedelen af Oxford English Dictionary udenad, er til optagelsessamtale på et universitet. Da han endelig åbner munden for at dupere det akademiske panel med sine talegaver (som vi får rigelige eksempler på i resten af romanen), mødes han af rædselsslagne blikke. Panelet kan ganske simpelt ikke forstå et ord af, hvad han siger, og oplever hans forsøg på at tale som en serie skræmmende lyde, der mest af alt lyder som en druknende ged. De overmander derfor den uforstående (og uforståelige) Hal og tilkalder en psykiatrisk ambulance. Derpå slutter kapitlet, og det er det sidste, man rent kronologisk ser til Hal.

Der gives ingen forklaring på, hvorledes dette markante kommunikationsammenbrud kan være opstået i mellemrummet fra november Y.D.A.U. – hvor romanens hovedhandling stopper – og til november Year of Glad. Det antydes ganske vist i løbet af romanen, hvordan Hal som følge af sit marihuana-misbrug synker ned i en stigende isolation, en solipsistisk indadskuen,¹³ men det gøres samtidig klart, at Hal har været ensom lige fra han var spæd. Det antydes også, at James Incandenza lavede den farlige film "Infinite Jest" i et fejlslagent forsøg på at kommunikere med Hal (IJ, 838), og at Hal muligvis har set filmen og er sluppet levende – men brægende – fra det... eller at han har eksperimenteret med det potente psykedeliske stof DMZ, der på et tidspunkt beskrives om "LSD, der selv har taget LSD" (IJ, 214). Der tilbydes altså flere mulige forklaringer på Hals markante kommunikationsbrist, men vektorerne nægter at konvergere i en tilfredsstillende og konsistent forklaringsmodel. *Infinite Jest*s rum lader sig ikke lukke helt, som følge af de "narrative linjers stædige og muligvis bevidst irriterende vægning ved

at forenes”, og Wallaces antikonfluentalistiske roman yder således en effektiv modstand mod kritikernes rutinisering af dens karisma.

David Foster Wallaces læseraktiverende æstetik er ikke ligefrem en nyhed og kan genfindes hos postmoderne forfattere som William Gaddis og Thomas Pynchon. I det hele taget virker *Infinite Jest* indimellem som en – ganske vist kompetent – genskrivning af postmoderne monstrøsiteter som *The Recognitions*, *Gravity's Rainbow*, *Giles Goatboy*, *The Public Burning* m.fl. Disse romaner er ligeledes kendetegnet ved komplekse strukturer, der fuldendes af læseren, høj informationstæthed, non-lineær kronologi, sort humor og metafiktive passager. Når Wallace alligevel adskiller sig fra de forgængere, han søger at gøre op med – de postmoderne patriarker – hænger det sammen med hans lejlighedsvist urokkelige fokusering på de problemer, der er under behandling. Her er ingen skøjten hen over begivenhederne, ingen ironisk afstandtagen, men en indædt insisteren på at fortælle om romanpersonernes smerte, om det hårde arbejde og den “venlighed uden bagtanke” (IJ, 203), der er forudsætninger for at finde en vej tilbage til en slags værdighed efter misbruget.

Infinite Jest følger som et led i denne uforfærdede konfrontationsstrategi Don Gately til mange og lange AA-møder, hvor luften er fuld af cigaretrøg og klichéer. AA-møderne er en “ironifri zone”, hvor de beretninger, man aflægger om sit tidligere misbrug, skal være den “uforvrængede, ubefæstede sandhed” (IJ, 369), og hvor klichéer som “Easy Does It” og “One Day At a Time” optræder med stor hyppighed. I begyndelsen har Don meget svært ved at klare denne “uromantiske, uhippe, klichéfylde AA-ting” (IJ, 350), men efterhånden må han overrasket indse, at klichéerne og den nærmest ulidelige oprigtighed rent faktisk virker; at “jo mere fad en AA-kliché er, jo skarpere er hjørnetænderne på den sandhed, den dækker over” (IJ, 446).

I disse lange AA-passager er Wallace ikke selv bange for at virke banal eller praktisere en “uhip oprigtighed” (IJ, 689). *Infinite Jest* bevæger sig ofte faretruende tæt på grænsen til det klichéfylde, men når den ikke selv falder i, skyldes det Wallaces selv-

bevidsthed om stoffets banalitet og ironiens fravær. Han insisterer rent faktisk på at ville fortælle os sandheden, men er samtidig klar over, at en ‘sand’ og ‘virkelig’ kunst er et skrøbeligt projekt i vore dage. Dette kommer bl.a. til udtryk gennem Mario, Hals vanskabte og engleblide bror:

Det er sværere og sværere at finde gyldig kunst om stof, der er virkeligt på denne måde. Jo ældre Mario bliver, jo mere forvirret bliver han over det faktum, at alle på E.T.A. over omtrent Kent Blotts alder finder det virkeligt virkelige stof ukomfortabelt og bliver forlegne. Det er som om der er en regel om, at virkeligt stof kun kan nævnes, hvis alle laver himmelvendte øjne eller ler på en ulykkelig måde.

(IJ, 592)

Med *Infinite Jest* prøver Wallace at skabe en opdateret, kompleks realisme, en “radikal realisme” (IJ, 836), der består af “tæthed plus realisme” (IJ, 491). Romanen er en slags kombination af Raymond Carvers realistiske fiktion og postmodernismens formalistiske kompleksitet, og et ambitiøst forsøg på at danne et konstruktivt alternativ til den ironiske postmodernisme. Opgøret med ironien og selvbevidstheden er tveægget: På den ene side arbejder Wallace med de ovenfor nævnte ironifrie, ‘banale’ passager, der i deres insisteren på at fortælle sandheden er sårbare og lette at gøre grin med. På den anden side rummer romanen passager, hvor Wallace direkte konfronterer postmodernismens ironiske selvbevidsthed og retter dens egne våben mod den. I disse sekvenser er han ikke blot selvbevidst, men bevidst om denne selvbevidsthed, og yderligere bevidst om denne selvbevidste selvbevidsthed osv. i selvfortærende spiraler af, hvad Wallace kalder “Marihuana-tænkning”: “Labyrinter af refleksiv abstraktion, der synes at kaste tvivl på selve muligheden af at fungere praktisk” (IJ, 1048). Ved at applicere ironi på ironi, og selvbevidsthed på selvbevidsthed, fremhæver Wallace den apori, der lurer på bunden af al postmodernistisk litteratur, og viser, hvordan begreberne i sidste ende kan implodere under egen vægt. De meta-ironiske og meta-metafiktive labyrinter, han spinder læseren ind i, er lige til at få hovedpine af, men de udtrykker et genuint øn-

ske om at vaske tavlen ren. Metoden ses i koncentreret form i novellen "Octet" fra 1999, optrykt andetsteds i dette nummer af *Passage*, hvor Wallace under mange overvejelser søger at skrive sig igennem lag på lag af selvbevidsthed for at nå frem til en kerne af ærlighed og inderlighed. Man tror faktisk på Wallace, når han i novellen såvel som *Infinite Jest* skriver, at han virkelig mener det, at han ønsker at overkomme den truende solipsisme og ensomhed og nå frem til en ny fælles grund, et grundlag for at kommunikere. Wallaces ambition er at sprænge et hul i læserens selvbevidste og ironiske panser, at skabe en direkte kanal mellem den ensomme forfatter og den ensomme læser og udvirke, hvad Thomas Pynchon i en tidligere roman om kommunikation og solipsisme har kaldt "kommunikationens sekulære mirakel."¹⁴

3. Det postironiske

Som antydnet i første afsnit er David Foster Wallace ikke ene om sit forsøg på at gøre op med de ikonoklastiske 60'er-forfattere, der i dag selv er blevet ikoner. Opgøret med postmodernismen er en af de mest synlige tendenser i amerikansk litteratur lige nu, og selv om det ikke udgør en egentlig organiseret bevægelse med ugentlige stormøder og faste dagsordener, udviser dets udøvere alligevel så mange fællestræk, at man kan samle dem under én betegnelse: det postironiske.

De mest markante postironiske skikkelser i USA er – ud over selvfølgelig David Foster Wallace – forfatterne Rick Moody (*The Ice Storm*, *Purple America*) og Dave Eggers (*A Heartbreaking Work of Staggering Genius*). Ud over denne centrale trojka kan man nævne forfattere som George Saunders, Jeffrey Eugenides, Jonathan Franzen, Donald Antrim, Chuck Palahniuk, William Vollmann, Richard Powers, og ikke mindst de isoleret betragtet nok største forfattere i bevægelsen, Thomas Pynchon og Don DeLillo. Pynchon og DeLillo indtager en særstatus i den postironiske litteratur, da de – især Pynchon – hører til blandt de forfattere, der gøres op med, samtidig med at de selv med deres seneste romaner, hhv. *Mason & Dixon* og *Underworld*, har bevæget sig hinsides postmodernismen og afsøger nye territo-

rier.¹⁵ Også uden for USA kan man spore et begyndende opgør med den postmoderne ironi, omend behovet for et opgør ikke er slet så påtrængende her som i David Lettermans hjemland. I Skandinavien udviser f.eks. både Jan Kjærstad og Lars von Trier postironiske fællestræk (mere om Kjærstad og von Trier om lidt).

Det postironiske er ikke – som vist i læsningen af *Infinite Jest* – et rent brud med postmodernismen, men repræsenterer snarere en revideret videreførelse, der på én gang er et brud og en forlængelse. Det postironiske forholder sig derved i det store og hele til postmodernismen, som postmodernismen forholder sig til modernismen. Begge benytter sig af formelle træk fra forgængeren, samtidig med at de afslører dens apori. Begge bliver til i og med at forgængeren for alvor bliver bevidst om sig selv som litterært system; en selvbevidsthed, der gør det muligt at bevæge sig uden for systemet – at se det lidt på afstand og afgøre hvor det er solidt, og hvor det knager.

Blandt de vigtigste postironiske fællestræk finder man en øget fokus på familien, på bekostning af postmodernismens fokus på samfundet og Systemet. Den ændrede fokus er måske et resultat af, at Wallaces generation er opflasket med utallige sit-coms, men Carvers indflydelse må heller ikke undervurderes her. I den postironiske litteratur erstatter blodets bånd i vid udstrækning samfundets instrumentelle bånd, og familiens intime system fremhæves som et menneskeligt modsystem til Systemet. Det skal dog understreges, at familierne i det postironiske sjældent er de rene idyller og faktisk oftest er ret dysfunktionelle. Familien i Rick Moodys *The Ice Storm* (1994) er ved at gå i opløsning som følge af utroskab og hykleri, og i samme forfatters *Purple America* (1997) forlader en mand sin sklerose-ramte kone, fordi han simpelt hen ikke orker at passe hende længere. I Jeffrey Eugenides' *The Virgin Suicides* (1993) begår Lisbon-søstrene selvmord én efter én uden nogen påviselige årsager, og i *Infinite Jest* tager James Incandenza ligeledes livet af sig og efterlader en familie i ruiner.

Et andet kendetegn ved det postironiske er inddragelsen af virkeligheden i fiktionens univers, en-

ten gennem en insisteren på, at man fortæller sandheden (som i *Infinite Jest* og "Octet"), eller gennem inklusionen af forfatterens eget liv som eksplicit stof. Moodys novelle "Demonology" handler om søsterens tragiske død og slutter med, at forfatteren undskyldende konstaterer, at han på grund af stofets nære karakter ikke har været i stand til at fiktionalisere beretningen mere. Og Dave Eggers' genrekrydsende memoir/roman *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000 – hvad skal man for øvrigt mene om dén titel?!) handler om, hvorledes Eggers inden for en enkelt måned mistede begge sine forældre til urelaterede kræftsygdomme, og derefter som 20-årig stod med ansvaret for at opdrage sin 8-årige lillebror. Flettet ind i denne rystende og uafviselige historie er fjollede fiktive sekvenser, løgnehistorier, overdrivelser osv., og læseren ved ikke rigtig, om han skal grine eller græde. Inddragelsen af virkeligheden og det personlige markerer en klar modsætning til postmodernismens insisteren på, at alt – inklusive den menneskelige identitet – er en fiktion, og den medfører samtidig, at postironikerens selvbevidsthed ikke fremstår som en kølig, æstetisk kalkule, men mere som en ærligt selvfølsende og pinagtig strategi.

Den postironiske litteraturs fokus på det nære, på familien og det personlige er ikke ensbetydende med, at den politiske bevidsthed svigtes til fordel for en navlebeskuende selvoptagethed. Der er blot sket en omjustering i forhold til postmodernismen, sådan at det politiske nu fremtræder gennem det personlige og ikke vice versa. I postmodernismen fremstilles vi ofte som produkter og slaver af Systemet, mens den postironiske litteratur udviser en stigende bevidsthed om, at vi selv konstituerer Systemet, og at vores offerrolle i forhold til det ofte udspringer af vores eget frie valg, eller i det mindste vores egen ansvarsforflygtigelse. Wallace argumenterer som vist for, at den amerikanske borgers frie valg sædvanligvis fører til underkastelse, og Dave Eggers skriver om de i 60'erne så frygtede multinationale selskaber, at "uanset hvor store sådanne selskaber er, [...] er deres indflydelse over individers daglige liv og hjerter [...] meget meget lille, og derfor næppe værd at bekymre sig om" (Eggers, kolofon). Postironikerne

forankrer deres politiske bevidsthed solidt i det humane.

Det vigtigste fællestræk ved det postironiske – det fællestræk som berettiger bevægelsens navn – er selvfølgelig opgøret med den ironi, som mainstreamkulturen har overtaget fra de postmoderne rebeller og gjort til sin egen. Dette opgør udgør den centrale akse, om hvilken det postironiske projekt drejer, men det er samtidig paradoksalt nok projektets svageste og mest sårbare punkt. For at understøtte denne påstand behøver man blot at se på to nordiske 90'er-trilogier, Jan Kjærstads Wergeland-trilogi og Lars von Triers Guldhjerte-trilogi, der begge markerer en afstandtagen til kunstnernes tidligere ironiske faser. Problemet for disse trilogier er, at deres skabere efter ironiske og metafiktive værker som *Rand*, *Forbrydelsens element* og *Riget I-II* kan have svært ved at blive taget alvorligt, når de søger at arbejde med nye patosformer. Jeg tror ikke, at kirkeklokkerne i slutningen af *Breaking the Waves* eller den smukke fjordsejls og indtrængende besyngelse af ægteskabet i *Oppdageren* er ironiske, men sådan læses de ofte; eller hvis ikke ironiske, så forceret patetiske. Ironien er en stærkere og mindre skrøbelig retorisk modus end patos, fordi den altid allerede angriber sig selv, undergraver sig selv på skrømt og dermed forebygger angreb udefra. Skiftet fra ironi til patos er derfor meget vanskeligere end den modsatte bevægelse – den ironiske aura, Kjærstad og von Trier selv har opbygget gennem deres tidligere produktion, lader sig ikke uden videre afmontere og indfanger også deres trilogier.

Opgøret med ironien bevæger sig altså i udgangspunktet på gyngende grund, og det bliver ikke stærkere af, at det til dels beror på en reduktiv opfattelse – for ikke at sige en fejllæsning – af den postmodernisme, der er under kritik. Det er som om, postironikerne indimellem glemmer, at deres fjende i udgangspunktet ikke er postmodernismen selv, men mainstreamkulturens assimilerede og udvandede version af den. Deres skyts rettes således ofte mod selve den postmodernistiske litteratur,¹⁶ eller rettere mod en til formålet fremstillet version af denne. For at gøre kritikken skarpere, gøres en meget lille zone af postmodernismen – den skrifttematiske og indad-

vendte selvrefleksion i f.eks. visse af John Barth, Robert Coover og William Gass' bøger – til repræsentativ for hele postmodernismen. Det lidt letkøbte strategiske greb medfører naturligt nok en skarp skelnen mellem en postmodernistisk, selvrefleksiv og ironisk litteratur på den ene side, og en ikke-ironisk, udadvendt realisme på den anden; en skelnen som postironikerne desværre ikke har monopol på, og som i vidstrækning strukturerer receptionen af amerikansk efterkrigs litteratur.¹⁷ Denne reduktive opdeling ligger i forlængelse af den dekonstruktive ironiforståelse hos f.eks. Paul de Man, der betragter ironien som en "permanent parabasis",¹⁸ en i princippet ubeherskelig, formopløsende figur, der destabiliserer litteraturens interne betydningssystemer og reducerer vidt forskellige værkers udsagn til den samme skeptiske relativisering af mulighederne for overhovedet at kommunikere. I denne optik er en tekst enten ironisk eller alvorlig, og en opdeling i legesyg postmodernisme og oprigtig realisme er en naturlig konsekvens heraf. Problemet er, at den faktiske amerikanske efterkrigs litteratur kun sjældent passer ind i disse to kategorier, hvorfor receptionen ofte er nødt til at hugge en hæl og klippe en tå: f.eks. ignoreres den omfattende ironi hos en 'realistisk' forfatter som Saul Bellow ofte, mens den diskrete ironi hos 'postmodernistiske' Don DeLillo forstørres.

Den postironiske litteraturs fokus på netop ironien er værdifuld, fordi den påpeger i *hvor* høj grad ironien er en del af moderne amerikansk litteratur og kultur. Samtidig understreger den dog, at der er behov for at tage den dekonstruktive ironiforståelse og den medfølgende udspaltning af litteraturen op til revurdering. Selv om kirkeklokkerne i *Breaking the Waves* skulle være ment ironisk, ville de ikke automatisk annullere filmens foregående patos. Ironi kan sagtens – i et retorisk orienteret og pragmatisk perspektiv, som man finder i f.eks. Wayne C. Booths *A Rhetoric of Irony* (1974) – anskues som en lokal, midlertidig effekt, der kommunikerer et specifikt budskab og ikke nødvendigvis undergraver hele værket. Booths pragmatiske skelnen mellem bl.a. stabil/ustabil, lokal/uendelig, åbenlys/tilsløret ironi, samt hans fokus på ironiens kommunikative aspek-

ter, giver en række fortolkningsredskaber, der kan registrere ironibegrebets mange nuancer og give det større analytisk slagkraft. Dette er ikke stedet til at foretage en grundig afsøgning af den moderne amerikanske roman, men jeg vil hævde, at man med en lettere opdatering af Booths ironi-typologi vil kunne revurdere frontdannelserne i receptionen og påvise, at den amerikanske efterkrigs litteratur, fra Bellow til Barth, i virkeligheden udgør et bredt spektrum af ironiske praksiser.

Med en mere nuanceret ironiopfattelse vil det også være muligt at betragte ironi og avantgarde som to separate entiteter. Der har ellers i de seneste år – bl.a. i den hjemlige debat – været en tendens til at knytte disse begreber sammen i en rent formalistisk avantgardeforståelse, hvor avantgarde i praksis gøres ensbetydende med ironi.¹⁹ Som vist i første afsnit repræsenterer den aktuelle reproduktion af 60'ernes ironiske avantgarde imidlertid blot en effektløs avantgardisme. En ægte avantgarde må nødvendigvis flytte sig i forhold til den kontekst, den definerer sig imod, i en evig serie af forskydninger og små justeringer. Som Webers karismatiske autoritet kan den ikke eksistere som en stabil kategori, kun som en stadig tilblivelse, hvorfor det er sværere at fastholde avantgardebegrebet end at sømme en dråbe kviksølv fast til bordet. For overhovedet at give begrebet kritisk relevans, må det først rehistoriseres. (Med rehistorisering menes ikke en rehabilitering af den historiske avantgarde – hvis karisma for længst er rutineret – men at begrebet forstås i sin historiske betingethed, som en specifik reaktion på en specifik kontekst).

Med sin spørgen til og kritik af mainstreamkulturens ironiske konsensus, og sit forsøg på at udstikke nye ruter for kunsten i det 21. århundrede, opfylder den postironiske litteratur nogle af de væsentligste kriterier for en ægte avantgardekunst. Forfattere som David Foster Wallace og Rick Moody er da også i deres selvforståelse – følelsen af et opgør, af at bringe den kritiske fakkelt videre – avantgardeforfattere, og som sådan er de og de øvrige postironikere præget af en kompliceret dobbeltbevidsthed: ønsket om på én gang at være marginal og accepte-

ret. Wallace er klar over, at avantgarden traditionelt har været mere eller mindre usynlig for mainstreamkulturen, og at den i dét øjeblik, den udpeges som avantgarde, indskrives i den oprørshungrende mainstream og mister sit kritiske potentiale, sin karisma. Ikke desto mindre har han og de øvrige postironiske forfattere en ambition om at være noget så umiddelbart selvmodsigende som en populær avantgarde, en avantgarde der midt i beundringen og accepten formår at fastholde sin karisma. Dette synes at være en af de eneste muligheder for en nutidig avantgarde, idet en avantgarde, der som i 60'erne befinder sig uden for Systemet, ikke længere virker som en reel mulighed. I dag, hvor en kritisk position hinsides Systemet ikke længere lader sig etablere,²⁰ må modstanden foregå inden for Systemets rammer, i al synlighed.

Det er endnu for tidligt at afgøre, om den postironiske litteratur kan betegnes som en sand avantgarde, idet den blot udgør én blandt mange potentielle stier fremad. Set herfra synes dens komplekse opgør med 60'er-litteraturen og markedskræfternes assimilering af denne både nødvendigt og produktivt, men kun fremtiden vil vise, om det postironiske er en blindgyde, eller om det som den helt oprindelige avantgarde – militærets udsatte fortropper – formår at finde vejen frem til et nyt og endnu ukendt terræn.

Noter

1. Bl.a. i det banebrydende essay "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism" (Jameson 1984).
2. Wallaces novelle "My Appearance" fra novellesamlingen *Girl With Curious Hair* (1989) handler netop om David Lettermans hyperironiske talkshow. En skuespillerinde, der skal optræde i showet, er bange for at blive gjort til grin af Letterman. Hun lægger derfor en indviklet strategi, der går ud på at gøre sig selv til grin, før Letterman kan nå at gøre det, at anlægge en selvironisk attitude, der kan tage tænderne ud af Lettermans ironi.
3. Jeg har lånt de kursiverede udtryk fra sociologen Max Weber. I *Wirtschaft und Gesellschaft* skelner Weber mellem tre typer af autoritet: den traditionelle/dynastiske form, der er nedarvet; den rationelle/bureaukratiske autoritet, som vi kender fra de fleste moderne samfund; og endelig den *karismatiske* autoritet, der er spontan og ustabil, og

som på grund af sin ustabilitet hurtigt vil blive rationaliseret/rutineret: "I sin idealtypiske form kan karismatisk autoritet siges kun at bestå i tilblivelsesøjeblikket, hvorefter den i væsentlig grad ændrer karakter. Den bliver traditioniseret eller rationaliseret (legaliseret) eller en kombination af begge dele" (Weber, s. 143, min oversættelse). Webers begreber er naturligvis i udgangspunktet ikke tænkt i forbindelse med litteraturen, men de forekommer ikke desto mindre at give en god beskrivelse af den fortløbende fremvækst og afmontering af skiftende avantgardebevægelser, der finder sted inden for litteraturen.

4. *Underworld* synes dog trods sin længde kun at gøre ringe modstand. Den er simpelt hen for pæn, for ikke at sige kedelig. I sit højtidelige og selvbevidste forsøg på at skrive et mesterværk, der bemestrer den amerikanske virkelighed, benytter DeLillo sig af en 'høj' stil, der snarere end at stritte imod stryger den amerikanske selvforståelse med hårene. Det skal i parentes bemærket blive interessant at se, hvorledes DeLillos seneste roman *The Body Artist*, der er forfatterskabets hidtil korteste roman, passer ind i Don DeLillos kommentarer om muligheden for at opretholde sin modstand.

5. Se f.eks. sidste sæsons store navn Mark Z. Danielewski, hvis roste *House of Leaves* benytter sig af 'fornyende' typografiske krumspring, som William Gass allerede tog patent på i 60'erne med *Willie Masters' Lonesome Wife* (1969).

6. Modstillingen mellem avantgarde og avantgardisme foretages bl.a. af kunstteoretikeren Thierry de Duve i bogen *Kant After Duchamp*. De Duve beskriver avantgardismen som en virkningsløs reproduktion af en forudgående avantgarde; en reproduktion der ikke længere er tidssvarende i forhold til sin umiddelbare kontekst. David Foster Wallaces debutroman *The Broom of The System* (1987) kan med sin Wittgenstein-inspirerede gentagelse af velkendte postmodernistiske pointer selv klandres for at være avantgardisme, og Wallace selv har da også siden taget afstand fra sin egen debut.

7. Romanen foregår hovedsageligt i Year of the Depend Adult Undergarment (Voksenbleens år), og interne oplysninger tyder på, at Y.D.A.U. er ca. år 2007.

8. Hvis man prøver at finde Enfield på et kort over Boston, kommer man efter kort tid til kort.

9. *Infinite Jest*, s. 424. Fremover vil sidehenvisningerne optræde parentetisk i teksten, således: (IJ, 00). Alle oversættelser er mine egne.

10. Romanens og filmens titel er taget fra kirkegårdsscenen i *Hamlet*, og ud over at kommentere den amerikanske "pursuit of Happiness" anslår citatet et far/søn-tema, der gennemspilles i forholdet mellem Hal og James.

11. Først fremsat i *Opera Aperta* fra 1962.

12. Bennett, s. 14.

13. Solipsisme er i det hele taget et vigtigt tema i romanen og udtrykkes i koncentreret form i romanpersonen

Nell Gunther, der har glasøje, og som ynder at vende forsiden af glasøjet indad (IJ, 362-63).

14. *The Crying of Lot 49*, s. 180.

15. Pynchons selvopgør læsesættes i og for sig allerede i forordet til novellesamlingen *Slow Learner* fra 1984, hvor Pynchon tager afstand fra flere af sine tidligere værker. Jeg har lånt udtrykket 'postironisk' fra Pynchon, der for nyligt i en *blurb* har kaldt en ny roman for "blessedly postironic".

16. Jf. Wallaces allerede citerede udpegning af de litterære fædre, han ønsker at begå fadermord på. Læg mærke til, at mordmotivet ikke er fædrenes egne gerninger, men popkulturens absorbering af dem.

17. Man ser den f.eks. hos kritikerne Frederick Karl, Malcolm Bradbury, Linda Hutcheon, Susan Strehle, Tom LeClair og Brian McHale. For en ikke-ironisk tilgang, der giver et radikalt anderledes perspektiv på perioden, se Tony Tanners mønsterorienterede *City of Words* (1971). En anden kritik af den reduktive opfattelse af postmodernismen finder man i Paul Maltbys *Dissident Postmodernists* (1991), hvor han opdeler postmodernismen i en selvrefleksiv, "introverted" gren, og en politisk bevidst "dissident" gren. Maltbys opdeling er et skridt i den rigtige retning, men udgør efter min mening stadig en forsimpning.

18. Paul de Man, s. 32.

19. Man ser det f.eks. hos den indflydelsesrige kritiker David Lehman, der hævder, at "ironi er selve avantgardens løsen" (Lehman, s. 18).

20. Se f.eks. Jameson, s. 85-86.

Litteratur

Bennett, Tony: "Texts, Readers, Reading Formations". *Journal of the Midwest Modern Language Association* 16, #1 (1983); pp. 3-17

Booth, Wayne C.: *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press, Chicago; 1974

de Duve, Thierry: *Kant After Duchamp*. The MIT Press, Cambridge Ma.; 1996

de Man, Paul: "Ironibegrebet". *Passage* #17 (1994); pp. 13-41 (Oversat af Claus Schatz-Jakobsen)

Eco, Umberto: *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press, Bloomington; 1979

Eggers, Dave: *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. Simon & Schuster, New York; 2000

Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, London; 1996 (1988)

Jameson, Fredric: "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* #146, 1984; pp. 53-92

Jensen, Bo Green: "Dødens triumf" (interview m. Don DeLillo). *Weekendavisen Bøger*, 13. nov. 1998; pp. 8-9

Lehman, David: "Den sidste avantgarde". Pp. 9-22 in *Mere Luft*, Forfatterskolen, Kbh. 2000 (Oversat af Niels Frank)

McCaffery, Larry: "An Interview With David Foster Wallace". *Review of Contemporary Fiction* 13, #2 (1993); pp. 127-50

McHale, Brian: *Constructing Postmodernism*. Routledge, London; 1992

Maltby, Paul: *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia; 1991

Moody, Rick: *The Ice Storm*. Little Brown, Boston; 1994

-. *Purple America*. Little Brown, Boston; 1997

Pynchon, Thomas: *The Crying of Lot 49*. Lippincott, Philadelphia; 1966

Tanner, Tony: *City of Words: American Fiction 1950-70*. Jonathan Cape, London; 1971

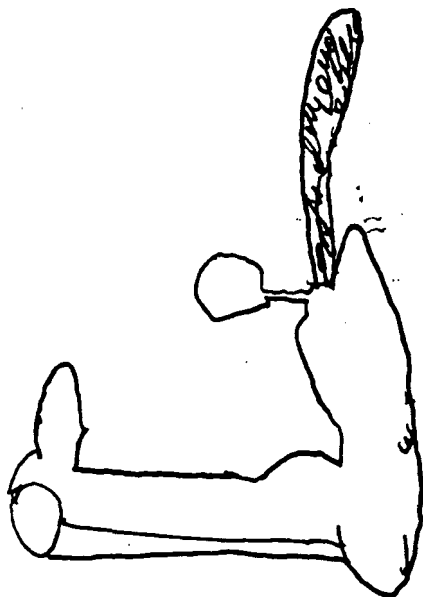
Wallace, David Foster: *Girl With Curious Hair*. W. W. Norton, New York; 1989

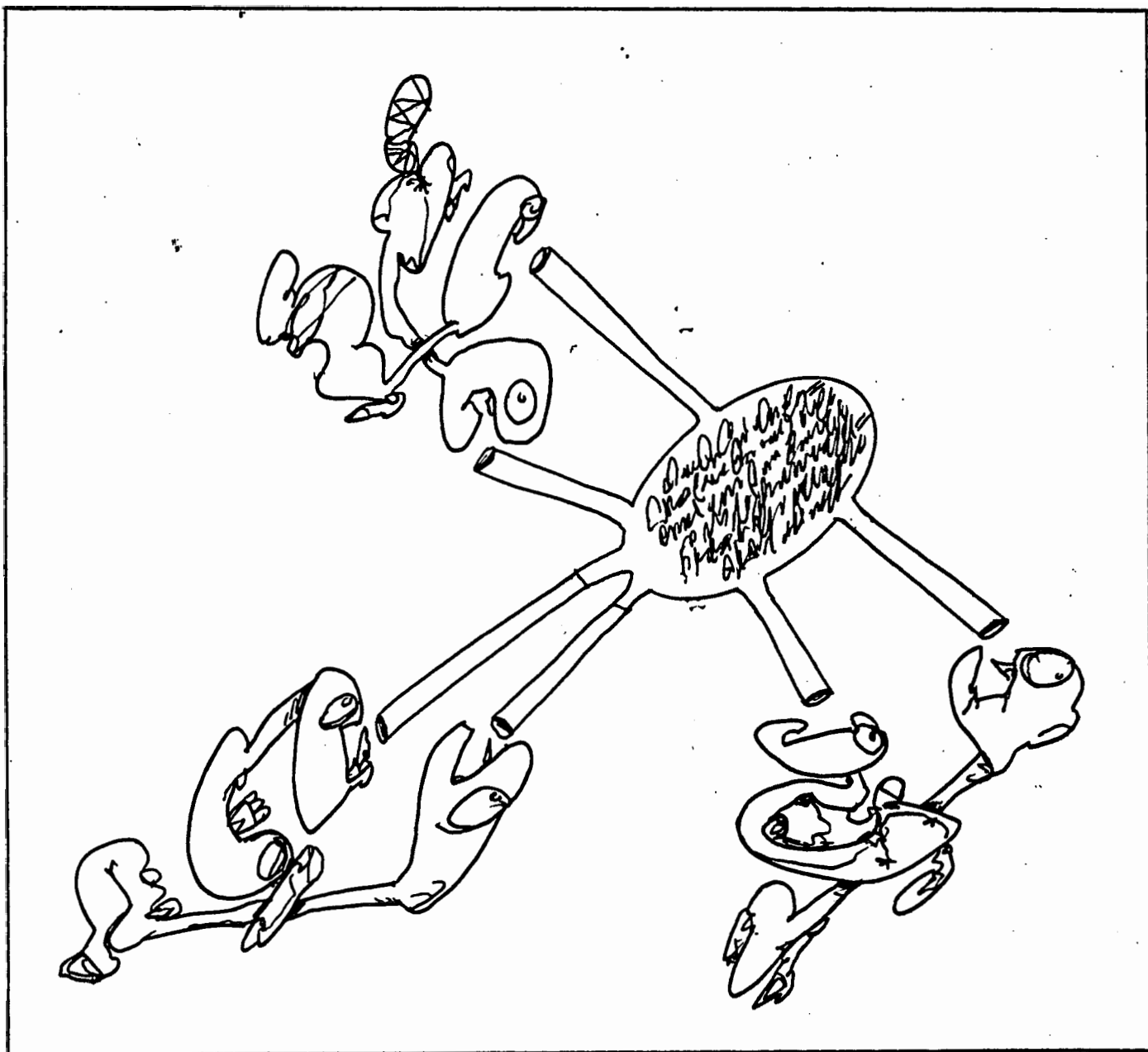
-. "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction" (1990). Pp. 21-82 in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Little Brown, Boston; 1997

-. *Infinite Jest*. Little Brown, Boston; 1996

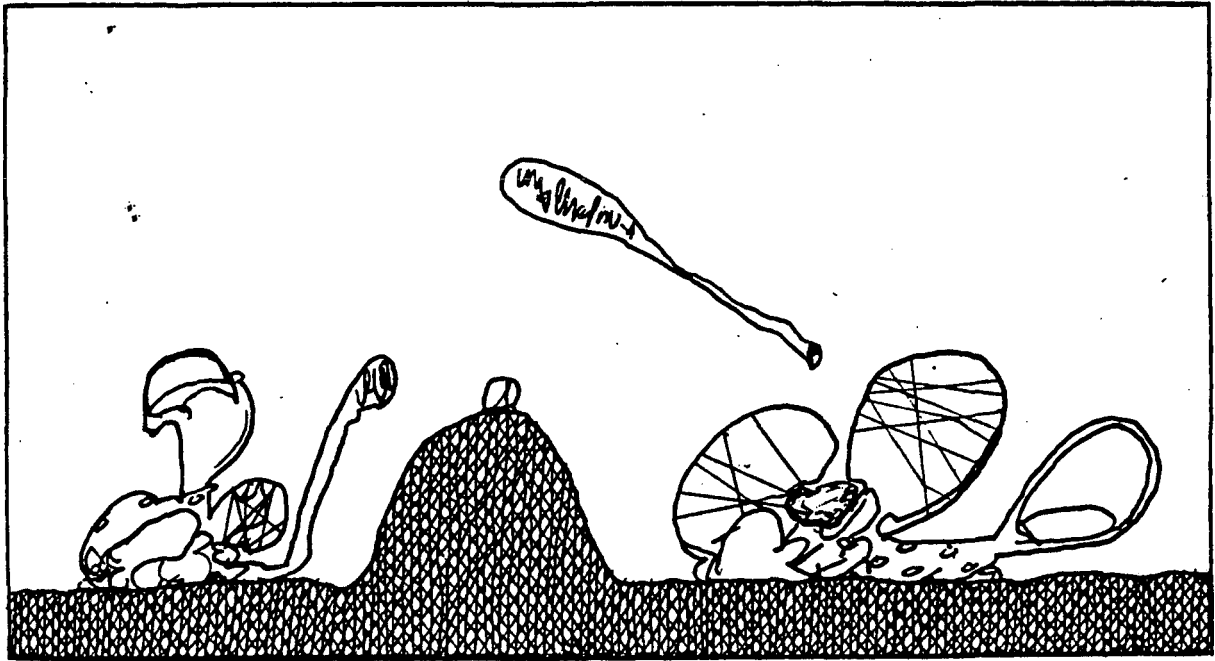
-. *Brief Interviews With Hideous Men*. Little Brown, Boston; 1999

Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der Verstehenden Soziologie* (1. bind). J. C. B. Mohr, Tübingen; 1976 (1922)

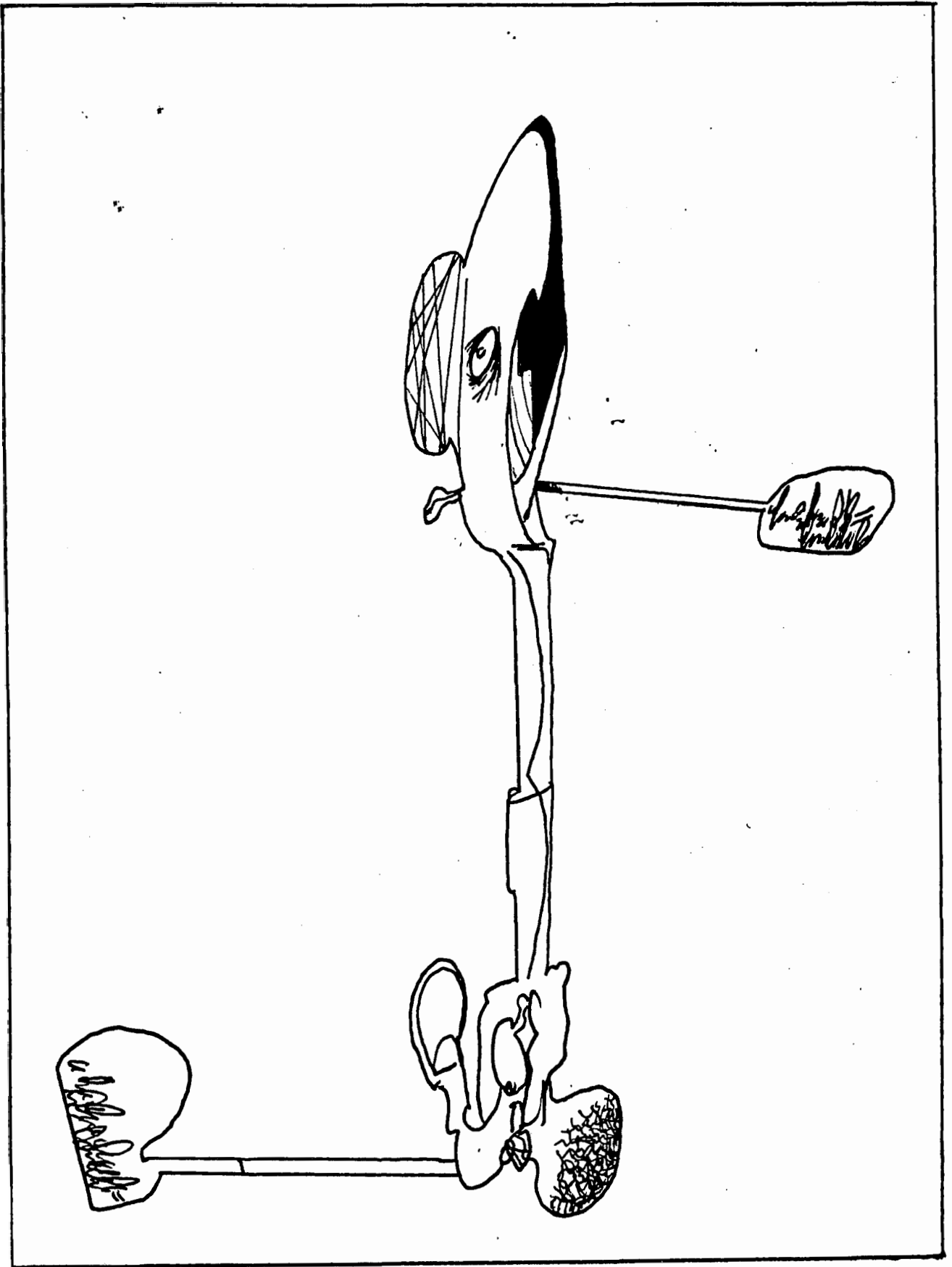




Forskellige minoritetsgruppers identitetskonstruktion



Indenvolds, udenvolds



Wyndham Lewis i Skandinavien