

Claus Elholm Andersen

ASTA LA VISTA

gimmicken og Tine Høegs *Tour de Chambre*

Det var egentlig lidt snyd, da Tine Høeg modtog Bogforums Debutantpris for romanen *Nye Rejsende* i 2017. For Høeg var nemlig debuteret som forfatter allerede fire år tidligere med digtsamlingen *Hej Sol Fuck Love*, udgivet af det norske forlag AFV Press. Allerede her – i den *rigtige* debut, hvis man tør kalde den korte bog det – kommer Høegs karakteristiske formsprog til udtryk: en blanding af lyrik og prosa, hvor 1970'ernes udskældte knækprosa er støvet af og får vist sin relevans og styrke i det 21. århundredes danske litteratur. Og for hver ny udgivelse har Høeg forfinet og perfektioneret dette formsprog, der på en og samme tid gør hendes forfatterskab let tilgængeligt og betydningsmæssigt komplekst.

I romanen *Tour de Chambre* fra 2020 tilføjer Tine Høeg et metafiktiivt niveau til sin karakteristiske stil, hvor Asta – romanens hovedperson og fortæller er i gang med at skrive den roman som vi læsere sidder med i hånden. Romanen skildrer og skifter flere gange mellem et nutidsplan og et fortidsplan, hvor forholdet mellem de to planer korresponderer og skaber en spejlingseffekt. Denne korrespondance mellem nutid og datid afslører en gennemkomponeret og gennembearbejdet roman, der skaber et fokus på forholdet mellem arbejde, tid og værdi. Med inspiration fra Sianne Ngai tolker jeg i denne artikel dette som et udtryk for en gimmick – et begreb, der i Ngais forståelse synes særdeles velegnet til at beskrive, hvad der er på spil i Høegs roman. For Ngai er gimmicken både en selvstændig æstetisk kategori og en kapitalistisk form, der på en og samme tid over- og underperformer. Hos Høgh kommer gimmicken til udtryk i en usikkerhed om det fortaltes status i romanen og tematiseringen af arbejde, der giver et indblik i kunstens og litteraturens vilkår i det sen-kapitalistiske samfund i starten af det 21. århundrede. Dermed tilføjer artiklen endnu et kapitel til de tiltag, der i senere år har været taget til at forstå forholdet mellem litteratur og arbejde i nyere dansk litteratur, men med et fokus på forfatterens arbejder, og hvordan det er indskrevet i romanen rent formelt.¹

Asta canasta

Tour de Chambre er en roman om forfatteren Asta som også er bogens fortæller. Asta er i gang med at skrive opfølgeren til sin første roman, der opnåede en del succes.² Hun er, som klichéen byder, i gang med at skrive den svære toer – en kliché, der i øvrigt blev påkaldt i flertallet af anmeldelserne af romanen, da den udkom i foråret 2020, midt under Corona-pandemien.³ Den roman som Asta ved starten af *Tour de Chambre* forsøger at skrive, handler om den polske portrætkunstner Lysander Milo, hvis cementbuster hun har set på KW i Berlin. Men fra første færd er det tydeligt, at dette romanprojekt om en af Høeg til lejligheden opfundet ukendt kunstner er dødsfødt, selv om Asta forsøger at overbevise både sig selv og andre om, at det er et både spændende og romanværdigt materiale: ”jeg skriver mig ind på en polsk portrætkunstner”, som hun uden overbevisning siger til en sminkør, inden hun skal med i et tv-program:

det er faktisk en meget taknemmelig proces,
man får jo foræret en masse stof

om Polen. Og tidsperioden.

Og om cement⁴

Astas forsøg på at ”skrive sig ind på” en ukendt kunstner er selvfølgelig lidt af en stikpille til en række nyere romaner, hvor flere forfattere netop har ”skrevet sig ind på” forskellige kunstnere og på den måde fremskrevet en vis identifikation med dem de skriver om. Kristina Stoltzs *Cahun* (2019) om forfatteren og aktivisten Claude Cahun og Christina Hesselholdts *Vivian* (2016) om fotografen Vivian Maier er oplagte eksempler, men også Kirstine Refstrups *Jeg, Unica* (2016) om kunstneren Unica Zürn og Rakel Haslund-Gjerrilds *Adam i Paradis* (2021) om kunstmaleren Kristian Zahrtmann er en del af tendensen, som også går under navnet exofiktion.⁵ Som en ironisk kommentar udstiller *Tour de Chambre* den seriøsitet der karakteriserer flere af disse romaner og dermed den betydning som disse forfattere tilskriver sig selv. Og ironien rammer da også Asta i Høegs roman. For kunstnerrollen er gennem hele romanen noget hun har et ambivalent forhold til, hvad der i romanen kommer til udtryk både tematisk og kompositorisk.⁶

Tematisk kommer Astas ambivalente forhold til kunstnerrollen bl.a. til udtryk på det fortidsplan som en del af romanen udspiller sig i, hvor vi følger historien om, hvor svær Astas vej til skriften har været og hvor

svært det var for hende, *so to speak*, at ”komme ud af skabet” som forfatter. Dette fortidsplan korresponderer med nutidssporet ved også at forløbe fra maj til august måned ti år tidligere.⁷ Asta kalder på et tidspunkt i romanen denne parallelitet for ”en nøgle”, idet månederne romanen udspiller sig mellem – maj og august – også er navnene på to centrale karakterer i romanen. Mai er Astas bedsteveninde, og som Asta trods det tætte venskab har et problematisk og parasitært forhold til (hvad der bl.a. ses ved, at Mai jo udtales mig), mens August er navnet på Mais eks-kæreste, som de to veninder boede på kollegie med ti år tidligere, og som pludselig døde på grund af en hjertefejl.

Det er netop tiåret for Augusts død, der sætter handlingen i gang. ”Jeg får en invitation til en mindehøjtidelighed 29. juni på Blomsten”, lyder romanens førstesætning, der står alene på en side og som den eneste sætning i hele romanen er fremhævet som en overskrift med fed skrift. Sætningen gentages senere, nu som metakommentar, da Asta en nat hvor hun ikke kan falde i søvn, står op og ser på det eneste kendte fotografi af Lysander Milo. Det får hende til at åbne et nyt dokument på computeren og begynde at skrive: ”*Jeg får en invitation til en mindehøjtidelighed 29. juni på Blomsten*” nu uden fed skrift, men i kursiv, som var der tale om et citat, hvad det ret beset også er (101). ”Blomsten” er navnet på caféen på det kollegium, hvor de tre – altså Asta, Mai og August – boede sammen og som vi tidligere har besøgt i romanens første tilbageblik. Navnet på caféen er også udledt af ”nøglen” som romanens læsere får serveret af Asta, da den kalender, der giver hende navnene Mai og August også er ”fuld af blomster” (259).⁸

Grundstenen i tilbageblikket, hvor nutiden glider ind i fremtiden, bliver lagt idet Asta træder ind i en elevator på vej til møde med sin redaktør.⁹ Elevatoren som hun træder ind i har som elevatoren på kollegiet dengang spejle, og den lugter træagtig, præcis som den parfume vi kort forinden har hørt, at August brugte. Hvor elevatoren *burde* være stoppet ved forlagets kontorer, bliver den et overgangsobjekt der først stopper i fortiden på kollegiegangen, hvor Mai venter på Asta der skal til at flytte ind. Dette flashback svarer til det der i filmverden kaldes et *match cut*, hvor elevatoren metonymisk skaber den forbindelse mellem den fortid og nutid, der i romanen hverken markeres grafisk eller layoutmæssigt.

Fire gange i romanen bevæger vi os fra nutid til datid. Og hver gang er det netop via et sådan match cut, der afstedkommes af en metonymisk kobling mellem fortid og nutid. Hvor det er en elevator der første gang danner bro fra nutid til datid, er det anden gang prøverummet i en tøjbutik, som Mai går ind i i nutiden og træder ud af i fortiden (106). Tredje gang – det længste af romanens tilbageblik – finder overgangen sted, da Asta på

en badeanstalt hopper i vandet i nutiden og stikker hovedet op ved, at Mai på en tur til stranden kalder på hende i fortiden. Fjerde gang er det igen en elevator der fungerer som overgangsobjekt mellem fortid og nutid, idet Asta er vendt tilbage til kollegiet og tager elevatoren op til den gang hun boede på ti år tidligere.¹⁰

I en freudiansk-lignende association skabes der allerede i første tilbageblik en forbindelse mellem skrivning og seksualitet. Da den unge Asta til en fest på kollegiet første gang fortæller en anden at hun skriver, rejser hun sig brat og løber op på sit værelse, hvor hun hurtigt onanerer: ”det går hurtigt (...) orgasmen gør ondt” (121). Kort efter finder hun ud af, at hun ikke er den eneste på kollegiet der skriver, da Mai fortæller, at August har læst noget for hende som han har skrevet ”hvordan skrevet?” spørger hun (131) – hvad der får hende til at se venindens kæreste i et nyt lys: ”jeg har svært ved at deltage i samtalerne / jeg kigger på August hele tiden // det føles som om jeg aldrig har set ham før” (132).¹¹ I romanens andet tilbageblik bliver associationen mellem det skrivende og det seksuelle tydeligere. Asta og August har aftalt at læse deres digte for hinanden, og da Asta forlader Augusts værelse efter endt oplæsning møder hun en af de andre kollegianere der helt umotiveret siger: ”Du ligner en der har ligget og knaldet” (178).

Selv om koblingen mellem skrift og seksualitet hele tiden er utilsløret, bliver den dog i romanen stadig mere eksplicit formuleret. Her er der ikke brug for en dyb psykoanalyse der kan afsløre, hvad der virkelig er på spil og hvorfor den unge Asta opfatter skriften som noget forbudt. I stedet er det en kobling som enhver gymnasieelev uden tvivl ville kunne identificere i en dansk stil. Dermed bliver den intenderede kobling en slags gimmick i romanen der på en og samme tid viser overflade og dybde. Som sådan fremstår den både som øjenåbnende og som et litterært trick, noget som vi, som Sianne Ngais formulerer det, både ”forbavses over og mistror, beundrer og tager afstand fra”.¹² På den måde giver den et første indblik i, hvordan *Tour de Chambre* leger med gimmicken.

Også i forhold til Helle Helle – Høegs åbenlyse litterære forgænger – er gimmicken på spil. Som enhver, der skriver en roman om en ung kvindes svære vej til skriften – og endda en ung kvinde, der kommer fra provinsen og fra en ikke-boglig og ikke-akademisk baggrund – er det umuligt at ignorere Helle Helle, hvis hele forfatterskab står som et fyrtårn i nyere dansk litteratur, når der er tale om den slags fortællinger. I Høegs roman står referencerne til Helle i kø. Da Asta f.eks. er på skriverefugium på Lolland, fortæller værten om en tidligere forfatter på refugiet, der sad og spiste ”på trappetrinnet, helt mutters” (268) – en tydelig allusion til førstesætningen i Helle Helles *Dette burde skrives i nutid* fra 2011: ”Jeg skrev for meget

om det trappetrin”.¹³ Også de mange fysiske genstande og ting der dukker op i romanen – en kuffert fyldt med bøger, en arvet kommode, en fletkurv, en samling babusjkadukker og endda et blomkålshoved – kunne være rekvisitter taget direkte fra en hvilken som helst Helle Helle-roman.¹⁴

Som gimmicks får disse allusioner Høegs gæld til Helle til at fremstå tvetydig. På den ene side lader de sig læse som en uforbeholden *homage* til Helle, mens de på den anden side skaber en vis mistro og virker en smule overdrevet.¹⁵ Som intertekstuelle referencer er de både abstrakte og konkrete: abstrakte fordi de peger i flere forskellige retninger, men konkrete fordi de manifesteres tingsligt i romanens objekter. Og endelig påkalder de sig opmærksomhed ved, at de peger på udfærdigelsen af romanen som roman, hvor inkorporeringen af disse eksplicite allusioner på en og samme tid viser Høegs seriøsitet med materialet og at hun måske tager lidt for let på, hvad det egentlig betyder at stå i gæld til en forgænger som Helle Helle. Med andre ord: gimmicken som den kommer til udtryk her afslører, at romanen ikke blot er et kunstværk, men også et stykke håndværk, der er udformet, konstrueret og bearbejdet af en forfatter.

Tilbage til fortidens stil

I romanens fortidsspor begynder August og Asta at tilbringe mere og mere tid sammen, mens Mai er i praktik i en børnehave der passende nok, og igen som en slags gimmick, hedder Tidsmaskinen. Forholdet mellem de to forfatterspirer fremstår i starten prøvende og usikkert, hvad der stilistisk kommer til udtryk ved, at eksistentielle sætninger blander sig med fragmenter af overhørte samtaler og dagligdags kommentarer om stort og småt. Det er en teknik, som vi også kender fra Helle Helle, og sammenblandingen af det eksistentielle og det dagligdags får sproget til at balancere mellem ”fortællende og fortættet”, som Kamilla Löfström rigtigt skriver.¹⁶ Det understøttes af en moderne og opdateret udgave af det, som Sven Møller Kristensen i sin klassiske disputats om impressionismen i dansk prosa kaldte for fænomenologisk apperception, hvor vi hører om virkningen i et kausalt forhold, der i *Tour de Chambre* fremstilles i afbrudte og enkeltstående sætninger, inden vi præsenteres for årsagen, eller inden samme sætning kontekstualiseres.¹⁷ Det skaber et slags kontinuerligt *in medias res* romanen igennem, hvor enkeltstående sætninger får mere end én betydning.

Denne dobbelthed kommer bl.a. til udtryk, da Asta til en kollegiefest iagttager August tale intenst med en anden pige, mens hun samtidig overhører en samtale, hvor flere af kollegianerne diskuterer indkøbstjanser. Idet hun stiller sig tættere på gruppen af kollegianere, står der: ”jeg føler

bare ikke der er rimelighed i det”, hvad der i første omgang fremstår som indre dialog, hvor Asta ikke finder det rimeligt, at August snakker med en anden pige til festen. Kort efter afsløres dog den ”rigtige” kontekst: at det er et udsagn sagt af en af kollegianerne i diskussionen af indkøbstjenester. På den måde understøtter det ubestemmelige i formen Astas forelskelse der aldrig udtales eller udtrykkes eksplicit, da August jo trods alt er Mais kæreste.

Romanen når sit klimaks i beskrivelsen af det, der også har givet bogen dens titel: *Tour de Chambre* på kollegiegangen. En *Tour de Chambre* er som bekendt en tur der får kollegianerne rundt på hinandens værelser, hvor man i tillæg får noget at drikke på hvert nyt værelse, man besøger.¹⁸ Og i *Tour de Chambre* på kollegiegangen i romanens fortidsspor lægger Asta mærke til, at August hele tiden kigger på hende. De to ender på et badeværelse med den undskyldning, at de skal se om et selvlysende gebis nu også virker, hvad der resulterer i, at de begynder at kysse, hvad der alene beskrives metonymisk – endnu et stiltræk som vi også genkender fra Helle: ”min hugtænder lyser // så ligger de i vasken // hans mund er varm” (310). Men senere, da festen er slut, vil Asta ikke lukke August ind på sit værelse, da han banker på.

Det næste der sker er, at katastrofen indtræffer. Asta vågner ”ved løbende fodtrin og skrig ude på gangen / morgenlyset vælter ind i værelset” (315). August er blevet fundet død, og forsøgt genoplivet, i køkkenet. Som vi tidligere har hørt på nutidsplanet led han af brugadas syndrom – en sjælden hjertesygdom som ofte først opdages, når det er for sent og døden allerede er indtruffet. Historien om hans død – om skyld, længsel og uforløst kærlighed, som aldrig er blevet italesat – ligger derfor som en skygge over nutiden, hvorfra Asta fortæller historien.

Da Asta på romanens nutidsplan bestemmer sig for at skrotte projektet om Lysander Milo og i stedet skriver den sætning der åbner romanen, er det altså også en måde for hende at bearbejde skylden over, at hun var forelsket i sin bedste vens kæreste – og han i hende. Ved at skrive om sit eget liv både dengang og nu bliver alt pludselig muligt som råmateriale til den fortælling, som når hun sammen med Mai ”hele tiden [må] ud på toilettet og tage noter / alt kan bruges og forbindes” (137). Det gør det parasitære forhold til veninden mere prægnant, hvor ikke alene navnet (Mai = mig), men også kontrasten mellem de to veninder nærmest får dem til at fremstå som to sider af den samme person. Hvor Asta er den ”kloge”, der tænker, men ikke formår at handle, er Mai hende der lever og handler – og derfor også mister. Og det er netop, når Mai handler, at Asta imiterer: Det er Asta der flytter ind på kollegiegangen, fordi Mai bor der, og det er Asta der bliver forelsket i August, som Mai også er det. Det er også Asta

der i nutidssporet bruger en anekdote som Mai har fortalt hende om sin gynækolog, da hun i en TV-udsendelse skal give et eksempel på, hvordan hun som forfatter lægger mærke til de små ting, som de fleste andre ikke opdager. Endelig er det Asta der vil insemineres og have et barn, fordi Mai allerede har et.

At skrive om Mai – at bruge hendes liv som litterært råstof i den roman hun er ved at skrive – er den ultimative parasitære handling. Asta suger næring til sin roman fra sin venindes liv og lader snart romanen og det hun skriver være vigtigere end deres venskab. Selv en note på telefonen fra Mais søns fødsel – ”lugten på fødegangen: blod og mariekiks” – bliver inkluderet i romanen som en metakommentar – ”Jeg finder en note fra Bertrams fødsel” – som viser, hvor omfattende og omsiggribende det parasitære skriveprojekt er. Ved at der er gået hul på ballonen, og hun endelig skriver løs, gentages fortidens kobling mellem kreativitet/skrift og seksualitet/kærlighed, da Astas onkel, efter at have observeret hende stå udenfor, fortæller hende, at han synes, hun stråler: ”er du blevet forelsket?” (158). Vigtigheden af at suge næringen ud af Mais liv og få den ned på skrift dominerer i en sådan grad, at hun hverken har tid eller lyst til at se veninden, da hun kommer uanmeldt på besøg midt i skriverusen.

det føles som et overgreb at hun er her

en blottelse

jeg har ikke bedt om hendes tilstedeværelse (164)

At beskrive Mais besøg som et overgreb, når det i virkeligheden er hende der begår et litterært overgreb på Mai, giver indtryk af at skriften for Asta er vigtigere end livet. Men skriften er netop afhængig af det liv, det venskab, som hun her afviser. Uden liv, ingen skrift. Og – som det viser sig – uden skrift, intet liv, hvor den roman som Asta skriver bliver et nyt startpunkt i venskabet mellem de to.

Efter at have været på skriverefugium på Lolland kommer Asta tilbage til København i ”et voldsomt humør” (276). Hun printer hele sit manuskript ud, bestiller tid på en fertilitetsklinik og tager dernæst over til Mai med manuskriptet:

konvolutten til Mai ligger på kommoden

bombe, en kødædende plante

hvordan har jeg kunnet få mig selv til
at bringe den herind? (280).

Endnu engang er det ekstremerne som Asta tyer til, når det kommer til billedsproget, idet hun beskriver manuskriptet som både en bombe og en kødædende plante. Men manuskriptet er ikke en kødædende plante. Tværtimod er Aastas måde at suge næring ud af veninden og deres venskab på at sammenligne med en kødædende plante.

Historien om de to veninder ender dog lykkeligt. Efter forgæves at have ringet og sms'et til Mai mødes de ved bryggerhestene på Carlsberg, akkurat som ti år tidligere, hvor de var der med August: ”du er psykopat”, begynder Mai, ”fordi du ikke har fortalt mig om det her / hvad fanden forestiller du dig / tror du jeg er svag? At jeg ikke kan tåle noget?” (319). Mais udbrud rammer præcist ned i den konflikt, som har ligget og spiret i venskabet fra starten: at Asta – på trods af, at det er hende, der imiterer Mai – lever i den illusion, at hun selv er den stærke der må beskytte veninden fra virkeligheden, og at hun er den eneste der oplever en konflikt mellem den hun er og verden omkring hende. Mai fortsætter sit udbrud:

du tror du er klogere end mig

og stærkere end mig

Du tror du er hævet over alle

Du er så dum i hovedet, Asta. Du er

Du tror du kan klare alting selv. At du ikke
behøver fortælle nogen hvordan du har det

at dine længsler er unikke

at du er så fucking speciel at ingen for alvor
kan nå dig eller hjælpe dig med noget (320)

Mais udbrud fremstår både ægte og autentisk. Ikke på trods af, at hun anvender den ene floskel efter den anden, men netop fordi hendes udbrud er så klichéfylt og banalt. Udbruddet rammer rent som en karakteristik af Aastas arrogance og selvoptagethed, sådan som den fremstår fra første scene i romanen, hvor vi møder hende på en Tinder-date og hører, hvordan hun beskriver datens profiltekst – ”hellere skygge end sol, hellere Burroughs

end Bagedysten” – som rædselsfuld (12). Mais klichéer skærer præcist og enkelt gennem det litterære sprog som Asta omhyggeligt har fortalt historien gennem. Det er et *reality check*, en tilbagevenden til et her-og-nu, og et udtryk for den virkelighedssult, som David Shields forsøger at indkredse i bogen *Reality Hunger* fra 2010, og som også karakteriserer *Tour de Chambre*.

Det er også Mai der på romanens sidste side – i en sms-udveksling med Asta – bryder med den virkelighed som hendes tidligere udbrud ellers synes at være garant for. De to veninder er nu blevet gode venner igen, og Mai får i romanen endda det sidste ord, idet hun skriver til Asta, at hun synes, at de to – ”dig og mig” – skal ”hedde noget andet” – underforstået: i den roman, Asta har skrevet. Asta skriver tilbage og spørger, hvad Mai dog synes, de så skal hedde: ”Du skal hedde noget med a / Anna / eller Asta”, svarer Mai, mens hun også, da Asta spørger, hvad hun selv så vil hedde, svarer med det, der bliver romanens sidste sætning: ”det bestemmer du” (324).

Denne sms-udveksling der afslutter romanen tilføjer *Tour de Chambre* en flair af autenticitet, som var der tale om autofiktion. Det skaber illusionen om, at den roman som vi netop har læst er taget direkte ud af Tine Høegs eget liv, hvor den ven som romanen faktisk er dedikeret til sandsynligvis er identisk med Mai, blot med det forhold, at navnet er ændret.¹⁹ Det korresponderer med det metafiktionelle aspekt, hvor Asta begynder at skrive den roman som vi sidder og læser efter at have modtaget invitationen til mindehøjtideligheden i tiåret for Augusts død. Og det giver indtryk af en roman, hvor alt går op i en højere enhed, både formelt og tematisk, idet konflikten der driver fortællingen bliver løst, og at den narrative knude løses rent metafiktiivt.²⁰

Hvor den afsluttende sms-udveksling mellem Asta og Mai måske nok giver indtryk af autenticitet på nutidsplanet, understreger den til gengæld fiktionen på fortidsplanet. For idet Mai skriver, at fortælleren skal hedde noget med ”a / Anna / eller Asta”, og at romanens fortæller faktisk hedder Asta, indebærer det, at navnet er opfundet til lejligheden. Det betyder, at den måde som August på fortidsplanet leger med Aastas navn på – Asta la vista, Asta basta og Asta canasta – aldrig har fundet sted, ligesom han heller aldrig har sendt hende en sms, hvor han rimende skriver ”vi tager dem prima vista / Asta”. Det skaber det paradoks, at jo mere romanen peger på det autentiske og autofiktive som en mulig nøgle til forståelse, desto mere står det klart, at der er tale om en litterær konstruktion, hvor detaljerne fra fortiden konsekvent korresponderer med nutiden. Det antyder at det ikke kun er i forbindelse med allusionerne til Helle Helle og tolkningen af koblingen mellem skrift og seksualitet, at gimmicken, som Sianne Ngai

opfatter den, kommer til udtryk, men at den faktisk karakteriserer romanen som sådan. Og det er netop, hvad vi ser, idet Asta midt i romanen printer 324 sider ud og giver dem til Mai, hvad der skaber en grundlæggende fortællermæssig usikkerhed.

De 324 sider, som Asta printer ud og giver til Mai, indskriver den fortællermæssige usikkerhed som helt central i tolkningen af romanen, da de 324 sider præcis svarer til romanens længde. Det antyder, at den roman som vi sidder med i hænderne er identisk med den, som hun printer ud. Men det er en apriorisk umulighed. For i romanens tidsmæssige univers er slutningen slet ikke skrevet endnu – ja, den har ikke engang fundet sted endda, da den er afhængig af, at Mai læser manuskriptet og kommer ud med sin indestængte vrede, m.m. Det betyder enten, at slutningen som den fremstilles i romanen enten *allerede er skrevet*, da Asta printer manuskriptet ud, og at den dermed er fiktiv. Eller også betyder det, at der er tale om et brud på den fiktive pagt som vi læsere indtræder i, idet vi begynder at læse romanen, hvor det umuligt kan være Asta, der fortæller.²¹

Der er intet i *Tour de Chambre*, der prioriterer den ene mulighed frem for den anden: om det er Asta der ved, at romanen har 324 sider eller ej er umuligt at afgøre. Men selv om begge er mulige, kan de ikke være rigtige på samme tid. Det skaber en grundlæggende ambivalens i romanens midte, hvor der stilles spørgsmål ved det fortalte status og ved selve fundamentet for romanen: den fiktive pagt og Aastas rolle som førstepersonsfortæller. Der er ikke tale om, at den ene mulighed underminerer den anden. Begge eksisterer side om side og skaber et fortællermæssigt paradoks der ligger i forlængelse af paradokset omkring det autentiske vs. det autofiktive, og kan karakteriseres som en kiastisk usikkerhed i romanen: Hvis Asta har skrevet slutningen, kan den ikke have fundet sted, og hvis den har fundet sted, kan hun ikke have skrevet den.²²

Det er netop i dette paradoks, at vi finder det som den spanske romanforfatter Javier Cercas – i et længere essay om romangenren – kalder romanens blinde punkt. I midten af romaner, hævder han, findes der:

altid et blindt punkt, et punkt hvor det er umuligt at se noget som helst. Når det er sagt – og her er det grundlæggende paradoks så er det præcis gennem dette blinde punkt, at disse romaner i praksis ser; det er præcist det mørke, som disse romaner lyser op; det er præcis gennem den stilhed, at disse romaner bliver talende.²³

Ifølge Cercas fremstår det blinde punkt i romaner som et spørgsmål, men vel at mærke et spørgsmål som der ikke er noget konkret svar på. Det skyldes,

at ”svaret er, at der ikke er noget svar”, fordi svaret er selve forsøget på at finde et svar, og dermed ”selve spørgsmålet, selve bogen”.

Heller ikke i *Tour de Chambre* gives der noget svar. Men spørgsmålet – hvem fortæller og hvorfra? – afslører det grundlæggende paradoks i romanens midte, der på en og samme tid truer med at underminere romanen, men samtidig er det, der gør den til en roman.

Romanen som gimmick

Da *Tour de Chambre* udkom i slutningen af maj 2020, var anmelderne ikke helt enige om, hvad den egentlig handlede om. I *Kristeligt Dagblad* fokuserede Martin Rohr Gregersen på trekantsdramaet mellem Asta, Mai og August, mens Kamilla Löfström forsøgte at indkredse, hvordan romanen stilistisk tematiserer ungdommens lethed og sorg.²⁴ Også i *Politiken* greb Benedicte Gui de Thurah Huang fat i ungdomstemaet og kaldte det en roman for ”alle, der går rundt og længes efter deres ungdom”, mens Erik Svendsen i *Jyllands-Posten* rigtigt konstaterede, at romanens nutidsplan er en gendramatisering af fortidens konflikt.²⁵

Trods de i øvrigt forskelligartede tilgange til romanen, greb flere af anmeldelserne dog fat i det metafikitive. Her var Benedicte Gui de Thurah Huang og Erik Svendsen enige om, at netop det aspekt fungerer godt. Førstnævnte fremhævede, hvordan Asta opgiver projektet om Lysander Milo og begynder at skrive om sit eget liv: ”Hvad sker rent faktisk, og hvad er blot skrift?” spurgte hun retorisk, mens Svendsen roste Høeg for at være ”ganske raffineret i sin leg med virkelighed- og fiktionsplaner i romanen”. Men modsat sine kollegaer i *Politiken* og *Jyllands-Posten* var Martin Rohr Gregersen i *Kristeligt Dagblad* knap så begejstret for lige præcis det aspekt ved romanen. Efter først neutralt at have beskrevet, hvordan det i romanen viser sig, at ”den roman, man sidder og læser, er den nye roman, Asta er begyndt at skrive på”, falder dommen kort derefter: ”Den metafikitive del kan godt blive en smule anstrengt poserende”. Det får ham til sammenfattende at skrive, at *Tour de Chambre* måske ikke er årets bedste roman, ”men ikke desto mindre læseværdig” – uden dog at forklare, hvad der gør den læseværdig, når et så væsentligt aspekt af romanen er ”anstrengt poserende”.

At dagbladenes anmeldere er uenige i deres bedømmelse af en roman, er der ikke noget nyt i. Men at uenigheden alene handler om vurderingen af et væsentligt formalistisk greb som det metafikitive er vist knap så sædvanligt. Og her er ordvalget interessant. En anmelder bruger ordet raffineret, hvad der indikerer, at det ikke alene er godt og elegant udtænkt, men også

”frembragt på en udsøgt og forfinet måde”, som det lyder i definitionen af ordet i *Den danske ordbog*, mens en anden taler om det metafikitive som ”anstrengt poserende”, hvad der modsat tyder på, at det er fremstillet lidt for påtaget og unaturligt. Hvor den første altså peger på det metafikitive som noget der føles naturligt og ikke påkalder sig opmærksomhed, mener den anden, at det forholder sig lige omvendt: at det metafikitive afslører, hvordan Høeg viser sig selv og sin kunnen frem. Og lige akkurat det – at det metafikitive får os til at gennemskue, hvad der er på spil, men også gør noget både mere elegant og mere kluntet – er det der karakteriserer gimmicken.

Ifølge Sianne Ngai, der i det sidste årti har stået som en af USA’s mest indflydelsesrige litteraturforskere, er gimmicken det der hele tiden glider frem og tilbage mellem det positive og det negative, mellem det imponerende og det banale. Hun skriver:

Når vi siger, at et kunstværk er gimmickagtigt betyder det, at vi ser igennem det – at der er tale om en utilsigtet gennemsigthed i forhold til, hvordan det skaber det, vi opfatter som dets intenderede effekt. Det er en bemærkelsesværdig omvendning af Viktor Shklovskys forestilling om ”kunsten som greb,” hvor afsløringen af, hvordan et værk opnår dets virkning bliver opfattet som gavnligt, idet det modstiller ”over automatiseringen” eller ”algebratiseringen” i æstetisk form.²⁶

Ngai hævder altså, at når kunstværket opfattes som en gimmick betyder det, at vi ”ser igennem det” og at det så at sige ”afslører sig selv” som kunstværk. Der er ikke tale om nogen ”de-automatisering” eller ”fremmedgørelse” ved at komplicere den litterære form som Shklovsky mente det succesfulde værk gjorde, men tværtimod en blotlægning af, at værket selv er en del af den materialistiske verden.

For Ngai er gimmicken først og fremmest en kapitalistisk form som kaster lys på arbejde, tid og værdi og dermed reflekterer den kapitalistiske produktions grundlæggende love, og hvordan de gennemsyrrer vores hverdag. Tænk på Robert Storm Petersens såkaldte opfindelser som f.eks. den, hvor en mand ligger i sin seng og trækker i den snor, der sætter et større maskineri i gang med det formål at puste et lille stearinlys ud. Storm P.’s opfindelse gør det måske nok lettere for manden i sengen at slukke lyset, men samtidig står maskinens kompleksitet – og det arbejde, der er involveret i at konstruere en sådan maskine – ikke mål med udfaldet. Dermed sætter den humoristiske tegning, og mange lignende af Storm P., fokus på arbejdet og absurditeten i at gøre noget så simpelt kompleks.

Og det er netop det som gimmicken gør, hævder Ngai, der i sin bog om gimmicken bl.a. diskuterer det amerikanske svar på Storm P., Rube Goldberg, og hans såkaldte opfindelser. Problemet med gimmicken er nemlig kapitalismens problem i en nøddeskal. Gimmicken er både et produkt af kapitalismen og en central æstetisk kategori i samme, idet den afslører vores ubehag ved den måde som kapitalismen forvrænger vores forestilling om tid, værdi og arbejde. Helt centralt i den analyse af gimmicken er Marx' begreb om merværdi, som er den værdi der skabes efter, at man har indtjent sin egen løn – og som alene tilfalder arbejdsgiveren.

Arbejdsgiveren forsøger at skjule for den ansatte, at det er denne måde han (for selvfølgelig er kapitalisten en mand hos Marx) akkumulerer værdi på ved at give en løn der tilsyneladende dækker alt arbejdet (f.eks. som en timeløn, som man jo får for hver time man er på arbejde). I realiteten betaler han dog kun den ansatte for de timer som det koster den ansatte at indtjene sin egen løn. Resten er det som Marx kalder merværdig og altså ren fortjeneste. Og konstant forsøger arbejdsgiveren – eller kapitalisten – at øge merværdien i arbejdet, hvad enten der er tale om absolut merværdi, som bl.a. kunne være en forlængelse af arbejdstiden, eller relativ merværdi, som refererer til øget effektivitet og teknologiske fremskridt. Særligt den relative merværdi er væsentlig, når det handler om gimmicken, påpeger Ngai: ”Den øgede konkurrence mellem kapitalister for at maksimere produktiviteten (’jagten på relativ merværdi’) fører til, at den ansatte afløses af maskiner” (7).

Disse forsøg på at øge merværdien betyder, at kapitalisten til stadighed må ty til nye og bedre tricks – til gimmicks. Men jo mere den relative merværdi øges, desto mere bliver den ansattes job redundant og overflødigt. Det er her, at gimmicken både er en væsentlig komponent i forestillingen om merværdi og samtidig afslører den selvmodsigelse som hele kapitalismen bygger på: at fortsat effektivisering i sidste ende vil betyde, at de ansatte bliver overflødiggjort, hvormed hele grundlaget for kapitalens merværdi udraderes. Og i sine læsninger viser Ngai, hvordan en tematisering af arbejdskraft i en roman kan være et udtryk for, at gimmicken er på spil.

I *Tour de Chambre* finder vi også en tematisering af arbejdskraften og af, hvad det vil sige, at være kunstner i et sen-kapitalistisk samfund. Helt eksplicit udtrykkes sammenhængen mellem kunst og kapitalisme af Augusts mor, der er en kendt og succesrig kunstner. Hendes seneste installation, som Asta og de andre kollegianere besøger i romanens fortidsspor, er en slags *tour de chambre*, hvor de af en guide, som var der tale om en turistattraktion, føres fra rum til rum. Installationen, og den opulente fernisering, udtrykker en kommercialisering og kommodifisering af kunsten, idet grænsen mellem kunst og kapitalisme synes udvisket.

Også Astas problematiske forhold til forfattergerningen viser, hvad det vil sige at være kunstner i sen-kapitalismen. I fortidssporet er det August, der hjælper hende i gang med at skrive og med at forstå, at skrivning ikke blot er tidsfordriv og noget man skal holde for sig selv. At August med en kunstnermor er klar over, at kunst ikke er noget, man kan undertrykke, men som ligefrem kan være en levevej, står i skærende kontrast til Asta, der kommer fra en familie, hvor en nytteøkonomisk forestilling hersker. Det ser vi f.eks., da Asta i nutidssporet er taget hjem til sin tantes begravelse, og her får at vide, at hun burde overveje at skrive en bog om hjemmebryg, da en af hendes mors kusines mands ansatte har skrevet sådan en: ”og der har satanede vist sig / at være penge i det skidt (...) så det kunne du jo overveje” (95-96).

Det er også Astas problematiske forhold til forfattergerningen, der kommer udtryk, da hun i starten af romanen er i gang med at skrive om den polske kunstner Lysander Milo. At skrive om ham betyder research og at hun kan gå til stoffet som en historiker, der er i gang med at indsamle materiale. Det gør jobbet som forfatter håndgribeligt og konkret, fordi hun får ”foræret en masse stof”, som hun siger. Men det står også klart, at det romanprojekt er dødfødt, og hun dropper det, da hun kommer hjem fra tantens begravelse og begynder at skrive den roman, vi læser.

Det paradoksale er dog, at ved at skrive en metafiktiv roman med mange lag og mange korrespondancer mellem fortid og nutid kommer det arbejde som Asta har lagt i romanen uundgåeligt til at træde i forgrunden. Romanens gimmicks afslører den som en konstruktion og som værende skruet godt sammen. Resultatet er, at den roman, som Asta skriver, både over- og underperformer: Den imponerer med sit raffinement, for nu at parafrasere Erik Svendsen, hvor alt passer som fod i hose. Samtidig er det dette der gør, at den kan virke mekanisk eller ”anstrengt poserende”, som Martin Rohr Gregersen udtrykker det.

Ved således både at over- og underperforme viser det sig, at den roman, som Asta skriver på, og som i sidste ende er den roman, som vi læser, er en gimmick. Vi kan beundre den, synes den er godt konstrueret, men vi tager også afstand fra den af samme årsag, nemlig fordi den virker konstrueret. Romanen, hun skriver, gør noget, men den gør ikke helt nok. Den får præcis samme effekt som en af Storm P.’s opfindelser, nemlig at den gennem sin konstruktion sætter fokus på arbejdet bag, men samtidig viser absurditeten i det arbejde. Det vil sige, at romanen både ”afslører” kapitalismens problematiske opfattelse af merværdi, men samtidig ikke kan slippe væk fra en sådan opfattelse, idet den selv bekræfter den.

Endelig er det også gimmicken, der er på spil i romanens sproglige og grafiske udtryk. Romanens næsten tomme sider med dens enkelte sætninger

med linjeskift og luft omkring får sætningerne til at fremstå fragmentariske og skaber et udtryk, der er en mellemting mellem lyrik og prosa. Det er rigtig nok med til at gøre ”sproget sjovt”, som Kamilla Löfstrom skriver, da der konsekvent skabes nye og uventede konnotationer. Men det er også en visuel og konkret problematisering af kapitalismens begreb om merværdi. Hvor kapitalismen handler om at øge produktiviteten, er romanens halvtomme sider nemlig en demaskering af den nytteøkonomiske tænkning som italesættes til begravelsen i romanen: ”og får du skrevet noget spørger min mors kusine”.

At udgive en roman, hvor siderne er halvtomme, kan tolkes som en kritik af denne økonomiske tankegang, hvor alt handler om at øge merværdien. Det er en kritik af kapitalismens fokus på arbejde, tid og værdi. Det er en insisteren på, at kunsten ikke kan reduceres til et spørgsmål om merværdi, idet tomheden og intetheden som skabes af de halvtomme sider og mellemrummene, bliver en protest mod kapitalismens tingsliggørelse. Problemet er blot, at det er umuligt at undslippe gimmicken, når man først har lukket den ind. Og det fokus som sproget og det grafiske udtryk skaber på arbejde, tid og værdi, viser at romanen ikke kan undslippe det, som den kritiserer. For den værdi som *Tour de Chambre* plæderer for, er stadig en værdi der er betinget af og eksisterer inden for kapitalismen. Og herfra er der ingen vej ud. Vi er for altid fanget i systemet og kan kun bevæge os fra rum til rum, som i den *tour de chambre*, vi møder vi titlen.

Således er *Tour de Chambre* også et håndgribeligt bevis på, at vi ikke har forladt den postmodernistiske tilstand som Fredric Jameson for snart fyrre år siden hævdede er karakteriseret ved, at det historiske er reduceret til en række stiløvelser, der er let fordøjelige og som desuden kan konsumeres og kommodificeres uden større problemer.²⁷ I postmodernismen har vi, bedyrer Jameson, lagt Viktor Shklovskys forestilling om kunst som deautomatisering på hylden og ”opgivet forsøg på at ’fremmedgøre’ vores daglige liv og se det i et nyt, poetisk eller et mareridtsagtigt skær”.²⁸ Det bør derfor ikke overraske, at gimmicken måske er særlig fremtrædende i postmodernismen, som Ngai antyder.²⁹ Og meta-niveauet i *Tour de Chambre*, der ved første øjekast peger på dybde, men snart viser sig som ren overflade og stil, understreger blot, at der heller ikke i den postmodernistiske tilstand findes nogen udvej

Det er i det lys, at romanen fortæller os noget om litteraturen og forfatteres vilkår i det 21. århundrede. Selv om litteraturen ofte står i opposition til, eller udfordrer, kapitalismen, er den mere end nogensinde tidligere afhængig af samme. For forfattere handler det om at positionere sig selv, hvad enten det er gennem medier, sociale medier eller autofiktion, hvor der i modsætning til tidligere ofte fokuseres eksplicit på, hvor meget man som

forfatter arbejder. Kroneeksemplet her er Karl Ove Knausgård, der i utallige interviews og i *Min kamp* har fortalt, hvordan han står op hver dag kl. 4 for at skrive så meget som muligt og allerhelst bare ville skrive dagen lang. Dermed sætter han, som mange andre forfattere i interviews og i bøger, fokus på selve skriveprocessen, på arbejdet: Se på mig, hvor meget jeg arbejder, selv om jeg er forfatter. Modsat synes flere af tidens exofiktioner at skildre kunstnere, der levede i en tid, hvor der var anderledes fokus på det legende i kunsten og hvor kravet om at positionere sig handler om at fremstå så bohemeagtig som muligt og i opposition til en småborgerlig og protestantisk kultur, hvor en stærk arbejdsmoral er alfa-omega.

I *Tour de Chambre* er den positionering og tematisering af arbejdet altså indskrevet i selve romanen og fremstår som en gimmick. Præcis som Ngai hævder kaster gimmicken i romanen lys på arbejde, tid og værdi, hvor vi som læsere konfronteres med spørgsmålet om, hvad litterær værdi er og hvordan det hænger sammen med det arbejde, som vi kan se er lagt i romanen. Dermed bliver det muligt at opfatte romanen som en del af den renæssance og nydefinering som begrebet arbejderlitteratur har fået i de seneste år.³⁰ Men først og fremmest er den dog både en kritik og bekræftelse af det kapitalistiske system, som den uundgåeligt er en del af. Og gimmicken i Høegs roman lader os forstå, at det hele både er lidt for lidt og lidt for meget.

Litteratur

- Andersen, Tore Rye (et.al): "Redaktionelt forord", *Passage*, årg. 35, nr. 84, 2020.
- Byrckels, Tine: "Forfatterens liv er på retur, nu gælder det de andres", *Information*, 6. januar 2018.
- Cercas, Javier: *The Blind Spot. An Essay on the Novel*, Maclehose Press, 2016.
- Emre, Merve: "Our Love-Hate Relationship with Gimmicks", *The New Yorker*, 9. november 2020.
- Gregersen, Martin Rohr: "Tine Høegs roman er øm og indlevende", *Kristeligt Dagblad*, 3. juni 2020.
- Gunder Hansen, Nils: "Vi har endelig fået en kollegie-roman i dansk litteratur", *Kristeligt Dagblad*, 14. august 2020.
- Hansen, Karoline Kjær: "Tine Høeg: 'At være voksen er at tage ansvar for sine handlinger'", interview, *Kristeligt Dagblad*, 27. maj, 2020.
- Helle, Helle: *Dette burde skrives i nutid*, Rosinante, 2015.

- Huang, Benedicte Gui de Thurah: "Tine Høeg brillerer med sin svære toer", *Politiken*, 30. maj 2020.
- Høeg, Tine: *Hej Sol Fuck Love*, AFV Press, 2013.
- Høeg, Tine: *Nye Rejsende*, Rosinante, 2017.
- Høeg, Tine: *Tour de Chambre*, Gutkind, 2020.
- Høeg, Tine: "For Tine Høeg er Helle Helles roman *de* så cool og hardcore og samtidig så blød og varm", *Information*, 11. juli 2020.
- Jameson, Fredric: "Itemised", *London Review of Books*, 8. November, 2018.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1989.
- Kristensen, Sven Møller: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Gyldendal, 1973.
- Löfström, Kamilla: "Tine Høeg tager ungdommens legende undersøgelser af meningen med livet helt alvorligt", *Information*, 25. maj 2020.
- Lejeune, Philippe: *On Autobiography*, University of Minnesota Press, 1989.
- Ngai, Sianne: *Theory of the Gimmick. Aesthetic Judgement and Capitalist Form*, Belknap Press, 2020.
- Nielsen, Henrik Skov. James Phelan, and Richard Walsh. "Ten Theses about Fictionality", *Narrative*, Vol. 23, No. 1, 2015.
- Olsen, Stig. "Kan du se englene. Imitation, identitet og narration in Helle Helles Rødby-Puttgarden", *Spring*, nr. 43, 2018.
- Simonsen, Peter "Forestillingen om at tingene var indrette anderledes. Helle Helles arbejderlitteratur", *Spring*, nr. 43, 2018
- Svendsen, Erik: "Kærlighed og kannibalisme", *Jyllands-Posten*, 26. maj 2020.

Noter

Tak til Dag Heede, Marlene Hastenplug og Stig Olsen for deres uvurderlige kommentarer til tidlige udkast af denne artikel. Også tak for produktive forslag til forbedringer fra den anonyme peer-review-proces. Artiklen er blevet til med støtte fra Office of the Vice Chancellor for Research and Graduate Education på University of Wisconsin–Madison med finansiering fra Wisconsin Alumni Research Foundation.

- 1 Centralt i denne bestræbelse er *Passages* temanummer om "Arbejder, litteratur, arbejde", hvor flertallet af artiklerne undersøger "nye og forandrede steder for arbejdet", som redaktionen skriver i deres forord. Ingen af artiklerne forholder sig dog til gimmicken eller hvordan arbejde både kan under- og overperformere.
- 2 Allerede her skabes en biografisk kobling til Høeg selv, der som nævnt modtog Bogforums debutantpris i 2017 for romanen *Nye Rejsende*, og dertil også opnåede uventet efterfølgende succes.

- 3 Romanen alluderer endda humoristisk til Høegs debutroman, da Asta på en togtur til Næstved, hvor hun skal holde foredrag på et gymnasium, fortæller, hvordan “toilettet er optaget på hele turen og jeg er / næsten sikker på jeg så to mennesker gå derind” – helt som det foregår i den roman (142).
- 4 Tine Høeg: *Tour de Chambre*, Gutkind, 2020, 31. Videre citater markeres med sidetal i teksten. Så vidt som muligt fastholder jeg romanens linjeskift og dobbelt linjeafstand i citater.
- 5 For mere om exofiktion i fransk sammenhæng, hvorfra det stammer (eller exofiktion, som det nogen gange staves også i dansk/norsk sammenhæng), se Tine Byrckels fine introduktion til fænomenet: “Forfatterens liv er på retur, nu gælder det de andres”, *Information*, 6. januar 2018. I dansk forskningssammenhæng er exofiktion blevet diskuteret i et temanummer af *Passage* fra 2019 om det, som redaktørerne kalder ”Fiktionaliseret Historie”.
- 6 Astas, og romanens, ambivalente forhold til kunstnerrollen ses også hos karakteren Augusts mor, der er en kendt installationskunstner, og som på den ene side både viser Asta, hvordan hun positivt fylder kunstnerrollen ud, og taler positivt om kunstens værdi og vigtighed, men også bliver karikaturen på samme, da hun oplever hende til ferniseringen af hendes nyeste udstilling. Erik Svendsen taler om Augusts kunstneriske mor som en slags ”dobbelt op på det kunstneriske”, og som han mener ligner ”navlepilleri”. Astas møde med den alvorlige kunst til ferniseringen af Augusts mors nye udstilling fremstår da også som en af de mest klichéprægede passager i romanen, hvor Asta oplever at ”der er noget vitalt over værkerne / en livsenergi, en nerve (...) som om jeg i disse rum er helt tæt på / noget meget vigtigt, en essens / en slags marv” (227). Men det er netop den unge Asta, der ser og oplever – og derfor tyer til floskerne. Se også Erik Svendsen, ”Kærlighed og kannibalisme”, *Jyllands-Posten*, 26. maj 2020
- 7 Nutidssporet starter godt nok i slutningen af april, men kobles først til fortiden den første onsdag i maj, hvor den årlige luftalarm lyder og Astas tante dør. Ligeledes hører vi om, at Mai og August første gang kyssede hinanden til en påskefrokost, som ligger halvanden måned før den tid, som fortidsplanet udspiller sig i. Det betyder, at vi befinder os i maj måned, da Asta flytter ind på kollegiet.
- 8 I tillæg til invitationen til mindehøjtidligheden er Asta i romanen blevet mindet om tiden på kollegiet ved tilfældigt at møde et par af dem, som de boede på gang med, mens Mai fortæller, at hun har set en tredje ude i byen.
- 9 Den dag, hvor Astas tante dør, falder sammen med første tilbageblik. Dermed bliver døden også et tema, der kobler nutid og datid.
- 10 Ved hvert af de fire skift mellem dengang og nu foregribes overgangen via en *sensory overload*, hvor minder om fortiden rammer Asta via både syns-, smags- og lugtesansen. Her er det ingen forfinet smag af en Madelaine kage i

- lindete, der åben sluserne til fortiden som hos Proust, men alle sanserne, der udsættes for indtryk, der bringer fortiden til live igen.
- 11 I alle tilbageblikkene står Augusts konstante sproglege og rim centralt.
 - 12 Sianne Ngai: *Theory of the Gimmick*, 54.
 - 13 Helle Helle: *Dette burde skrives i nutid*, 5. Trappetrin i Helles forfatterskab er et kapitel for sig – og der indgår trappetrin som centrale elementer i både *Dette burde skrives i nutid*, men også i novellen ”Fasaner” (1996) og i romanerne *Rødby-Puttgarden* (2005) og *Ned til hundene* (2008).
 - 14 Dertil synes Høegs ordknappe og ”minimalistiske” stil også direkte at være inspireret af Helle Helle
 - 15 Høeg har også i en kommentar i *Information* skrevet en uforbeholden hyldest til Helle Helle og romanen *de*. Tine Høeg: ”For Tine Høeg er Helle Helles roman *de* så cool og hardcore og samtidig så blød og varm”, *Information*, 11. juli 2020.
 - 16 Kamilla Löfström: ”Tine Høeg tager ungdommens legende undersøgelser af meningen med livet helt alvorligt”, *Information*, 25. maj 2020.
 - 17 Det nok tydeligste eksempel på fænomenologisk apperception er, da August, Mai og Asta er på Carlsberg, og hvor vi pludselig introduceres til sætningen: ”jeg studerer en pige uden hoved og venstre arm”, som følges af, at ”August sidder på hug foran en havfrue”. Først i tredje sætning introduceres årsagen: ”det viser sig at besøgscentret har en skulpturhave” (62).
 - 18 Nils Gunder Hansen hylder romanen for, at vi med den endelig ”har fået en kollegie-roman i dansk litteratur”, og understreger, at grunden til, at der findes så få kollegie-romaner skyldes, at kollegier regnes for ikke-steder. Nils Gunder Hansen: ”Vi har endelig fået en kollegie-roman i dansk litteratur”, *Kristeligt Dagblad*, 14. august 2020.
 - 19 ”Til min bedste ven”, lyder romanens uspecifikke dedikation (5).
 - 20 Det er den side af romanen, hvor alt så at sige går op, som Tina Høeg selv har promoveret i interviews i forbindelse med udgivelsen. Se f.eks. interview med Høeg på forlaget Gutkinds hjemmeside eller interviewet med Karoline Kjær Hansen i *Kristeligt Dagblad*, 27. maj, 2020. I begge tilfælde er Høegs stilistiske interesse begrænset til det, man kunne kalde romanens makroniveau: ordvalg, linjeskift sætninger, kommaer og punktummer – i øvrigt helt i forlængelse af Helle Helle, der også holder af at forklare sine romaner, men aldrig helt sætter ord på, hvad det er der gør dem interessante som romaner.
 - 21 Philippe Lejeune introducerede begrebet den fiktive pagt samtidig med at han lancerede det mere kendte om den selvbiografiske pagt. Se Philippe Lejeune: *On Autobiography*, University of Minnesota Press, 1989.
 - 22 Udtrykket ”fortællermæssig kiasme” låner jeg fra Stig Olsen, der introducerer det i en tolkning af Helle Helles *Rødby-Puttgarden*.
 - 23 Javier Cercas, *The Blind Spot. An Essay on the Novel*, 13. Cercas’ forståelse af

- romanen står tydeligvis, uden at han dog selv gør opmærksom på det, i gæld til Lukács' klassiske analyse af romanen i *Romanens Teori*.
- 24 Martin Rohr Gregersen: "Tine Høegs roman er øm og indlevende", *Kristeligt Dagblad*, 3. juni 2020 og Kamilla Löfström: "Tine Høeg tager ungdommens legende undersøgelser af meningen med livet helt alvorligt", *Information*, 25. maj 2020.
- 25 Benedicte Gui de Thurah Huang: "Tine Høeg brillerer med sin svære toer", *Politiken*, 30. maj 2020 og Erik Svendsen: "Kærlighed og kannibalisme", *Jyllands-Posten*, 26. maj 2020.
- 26 "When we say a work of art is gimmicky, we mean we see through it— that there is an uninvited transparency about how it is producing what we take to be its intended effect. This strikingly reverses Viktor Shklovsky's concept of "art as technique", in which exposure of how a work achieves its purpose is regarded as salutarily countering the "overautomatization" or "algebraization" of aesthetic response", 83.
- 27 Her er det vigtigt at pointere, at Jamesons opfattelse af postmodernism er anderledes end den periodisering af postmodernisme som et 80'er-fænomen som ofte bruges i dansk sammenhæng. For Jameson er postmodernismen et stil- og kunstnerisk symptom i kapitalismens historie. Se Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 8-15.
- 28 Fredric Jameson: "Itemised", *London Review of Books*, 2018.
- 29 Sianne Ngai: *Theory of the Gimmick*, 25-26.
- 30 I tillæg til det førnævnte temanummer af *Passage*, som sætter fokus på forholdet mellem arbejde og litteratur, har Peter Simonson argumenteret for, at Helle Helle – der som nævnt er indskrevet i *Tour de Chambre* som Høegs forgænger – er "en af dansk litteraturs vigtigste arbejderforfattere". Peter Simonsen, "Forestillingen om at tingene var indrette anderledes", 49. Dertil har en række forfattere også eksplicit tematiseret arbejdet i deres værket. Det gælder bl.a. Olga Ravns *De ansatte* (2018) og Viggo Bjerrings *Verdenshjertet* (2021).