

*AAU  
Engelsk  
Institut for Kultur og Globale Studier*

*Speciale  
af  
Nanna Louise Ben-Or*

*Vejleder  
Bent Sørensen*

# **Past the post-?**

- **Nye vinde i amerikansk litteratur?**

**174.869 tegn [78 normalsider]**



**Here Man is Free the Way He Ought to Be**  
*American Letters* - Crèvecoeur 1782

- **O ye that love mankind! Ye that dare oppose not only tyranny but the tyrant, stand forth! Every spot of the old world is overrun with oppression.[...] O! Receive the fugitive, and prepare in time an asylum for mankind.**

*Common Sense* - Thomas Paine 1776

**This is a snakeskin jacket. It's a symbol of my individuality and my belief in personal freedom**

- *Sailor in Wild at Heart* - David Lynch 1990

**Welcome to the middleclass! [...] because it's a wonderful thing, our American middleclass. It's the mainstay of all economies all around the globe! [...] We are adding thirteen million human beings to the population every month! Thirteen million more people to kill each other in competition over finite resources! And wipe out every other living thing along the way! It's a perfect fucking world as long as you don't count every other species in it! We are a cancer on the planet! A cancer on the planet!**

*Walter in Freedom* - Jonathan Franzen 2010

## Indhold

Abstract .....	4
Problemformulering .....	5
Introduktion .....	5
Teori – og metode .....	9
Franzen en omstridt forfatter .....	10
Franzens poetik. Imellem postmodernisme og realisme .....	14
Begrebsafklaring & Historik: Frihed .....	18
Den Nye Amerikanske Roman.....	21
Postironisk litteratur – Den intime Vending .....	26
Post-postmodernism; Jonathan Franzen at the end of Postmodernism .....	29
Analyse .....	38
Stil og komposition.....	38
Sprog .....	40
Mistakes were made .....	41
Søvnngængere: Narrativ instabilitet .....	42
Intertekstualitet og metafiktion .....	47
Temaer .....	50
Diskussion og konklusion .....	66
.....	71
Appendiks 1.....	73
Resumé.....	73
Litteraturliste.....	77

## Abstract

This thesis examines whether Jonathan Franzens novel *Freedom* (2010) is an example of a postmodern, a post-postmodern or perhaps a post-ironic text.

*Freedom* is set in contemporary America and it revolves around themes of freedom and family. It works by fusing micro- and macrolevels in the narrative creating tension and synergy thus emerging as a product of somewhat mixed genre. This poses some difficulties for the reader and may result in confusion and divergent readings. As a result some readers might believe *Freedom* to be a straight-forward *realistic* novel while others may regard it a *postmodern* novel and still others a *post-postmodern* or *post-ironic* novel.

The claim of this thesis is that *Freedom* should be read on two different levels in order to grasp the complexity of the novel's seemingly straightforward and realistic content, mainly to ensure that the reader does not miss its inherent postmodern traits.

Franzen employs intertextual references, irony and metafictional dialogue in a way that resembles postmodern literature. However, the language and the characters are vivid and lifelike in a way that is uncharacteristic of most postmodernist work, and the life Franzen portrays is that of the mundane, the intimate family life and the interior life of the characters. Thus realistic traits are imbedded in the work that is a portrait of contemporary middleclass America. Still it is noted through the analysis how several of the themes in *Freedom* correspond to inherent postmodernist themes such as the dysfunctional family and the status of text and world as instable discursive constructions.

The theoretical framework of the thesis rests on poetics of postmodernist and realist fictions and emerging theories of post-postmodern or post-ironic genres presented by Tore Rye Andersen and Stephen J. Burn in studies that are responding to a fairly recent debate about the destination of American literature after postmodernism. Both authors ask whether Franzens novel *Freedom* is representative of a new generation of writers and novels that are moving in a radical new direction and thus breaks away from postmodernism. While Tore Rye Andersen argues that this is in fact the case, Stephen J. Burn argues that Franzen and his work(s) linger between postmodernism and something new, which might be called post-postmodern. The conclusion of this thesis is that while Franzen seems to be moving in a new

direction much of postmodernist poetics are retained within the work. Therefore it is still too early to call for a new genre as for instance Rye Andersen advocates.

## Problemformulering

Igennem en analyse af Jonathan Franzens roman *Freedom* (2010) ønskes det at afdække, hvorledes den fungerer på to planer, et mikro- og et makroplan, og hvilke udfordringer læseren står overfor med de tilsyneladende modstridende fortolkninger, der følger af dette. Samtidigt undersøges det gennem analysen, om fortællingen fordrer to forskellige læsemåder?(reading protocols).<sup>1</sup>

For det første en realistisk læsning – som fokuserer på plot og karakterer – lidt enkelt sagt, historien. For det andet en mere akademisk (nær) læsning hvor læseren fokuserer på det postmodernes poetikker såsom intertekstualitet, metafiktion og historik.

I denne sammenhæng ses mere specifikt på, hvordan Franzen perspektiverer og skaber sammenhæng i læsningen, samt hvorfor Franzen tilsyneladende udfordrer såvel realismen som postmodernismen.

Slutteligt ønskes der svar på om *Freedom* er et eksempel på en post-postmoderne/postironisk tekst samt om muligt at formulere en begrundet tilslutning til en af disse genrebetegnelser.

## Introduktion

Jonathan Franzens roman *Freedom* (2010) er i flere sammenhænge udråbt til en ny stor samfundsroman og af nogle endda som den store amerikanske roman, et begreb der dækker

---

<sup>1</sup> Jonathan Lethem's *Motherless Brooklyn*. Bent Sørensen. Fingeraftryk. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2010. s.322-334.

over værker, der tilsyneladende taler for og med generationens *stemme*. Man kan indvende at der ikke findes én stemme, dertil er også nutidens USA for broget og mangfoldigt. Men i en *Times Magazine* artikel<sup>2</sup> optræder Franzens navn som betegnelse for en ny generation af forfattere; *The Franzen Generation*.

Denne gruppe, der udover Franzen inkluderer David Foster Wallace, britiske Zadie Smith, Nathan Englander og Jeffrey Eugenides, betegnes af nogle som post-postmoderne eller post-ironiske; værkerne er realistiske om ikke andet i deres grundtone, og indholdet dikterer formen der er underordnet denne. Denne *nye* generations værker siges at adskille sig fra den eksperimenterende postmodernistiske litteratur. I den nye litteratur vender man tilbage til de gamle dyder, gedigen historiefortælling i klassisk forstand. Fortællingen skal i indhold og substans være plausibel og genkendelig. Ofte er man koncentreret om det nære, og således skriver Franzen romaner om familien, og det ligner et opgør med postmodernismen, man vil væk fra det mere sprogligt eksperimenterende, som ofte træder i forgrunden i postmodernistiske værker af fx Pynchon og DeLillo.

Alligevel er der indikationer på, at Franzen ikke entydigt kan afskrives som postmodernistisk forfatter. *Freedom* er realistisk, men har bevaret visse postmodernistiske træk. Dette er muligvis årsag til de til tider modstridende fortolkninger af Franzens romaner og måske også den mildt sagt blandede modtagelse blandt anmeldere og kritikere. Så hvordan skal vi læse/fortolke Franzens og andre (måske)post-postmodernister/postironiske tekster?

I analysen af *Freedom* er det familien og frihed, romanens store temaer, der er omdrejningspunktet. I *Freedom* kobles de med hinanden, og der tilføjes en ideologisk politisk vinkel; korrupsion og magtmisbrug tematiseres på flere niveauer i fortællingen, ligesom overbefolkning og naturødelæggelser sættes i spil. I *Freedom* viser Franzen os prisen for den højtskattede frihed der truer samfundets sammenhængskraft i stort og småt.

I analysen lægges der vægt på, hvorledes disse faktorer spiller sammen og udgør et intrigant net, der spændes ud over hele romanen. Der opstår på den måde en synergi effekt, hvor de forskellige niveauer, fortællingens mikro - og makroplaner, er influeret af de samme temaer, og i øvrigt har forbindelse til hinanden

---

<sup>2</sup> Garth Hallberg Risk *You're not alone*

Romanens stil og komposition afslører en labyrintisk og polyfonisk roman med stærke systemkritiske undertoner. Fortællingen der på et niveau (indhold) er en realistisk *skilmissroman*, og på et andet niveau (form) en postmodernistisk roman med metafiktive træk og intertekstuelle referencer, der sammen med en generel narrativ instabilitet i form af mere eller mindre *upålidelige fortællere* bryder forstyrrende ind i historiens realistiske plan.

Romanen er domineret af skiftende tredjepersonsfortællere, ægteparret Berglund selv, vennen Richard Katz, sønnen Joey og de gode naboer. Der er dog også en skjult fortæller i romanen, denne fortæller har oftest et stærkt ironisk tonefald, og mon ikke det er denne *stemme*, der har givet romanen navn?

Sproget i romanen er prosaisk og følger indholdet. Det er tydeligt at Franzen har anstrengt sig for at skabe karakterer, der er levende, og de navne han har valgt til sine romanfigurer, er da også almindelige, og de fungerer som en understregning af, at Franzen har ønsket at skrive en realistisk roman. Franzen, der er en ivrig essayist og debattør, har sit helt eget bud på, hvilken slags roman *Freedom* er (han kalder det selv *tragisk realisme*, mere om dette senere), og hvilken slags forfatter han selv er, nemlig en såkaldt *kontraktforfatter*.

Begrebet *status* og *kontrakt* optræder flere steder i Franzens nonfiktion og interviews. Lidt enkelt formuleret er *status* Franzens term for litteratur, der er *vanskelig*. Litteratur der er eksperimenterende, og som gør læsningen krævende. Franzens foretrukne eksempel er William Gaddis *Mr. Difficult*, som han kalder ham i essayet af samme navn (Franzen 2002). Gaddis beskrives af Franzen i dette essay som ”en gammel litterær helt” (Franzen 2002: 238. Egen oversættelse). Som forfatter er Franzen imidlertid selv blevet gjort opmærksom på, at nogle læsere fx ”Mrs. M— fra Maryland” føler sig ekskluderet fra hans egne værker, fordi han bruger for mange ”svære” ord. Franzens respons er prisværdig samvittighedsfuld, han undersøger sine egne motiver og kommer frem til en model over skønlitterære fremstillingsformer der er besnærende enkel, men som i praksis hurtigt støder på problemer for, hvornår er en tekst for genial og kunstnerisk (=vanskelig) til, at *gennemsnitslæseren* ikke kan tygge sig igennem den?

It turns out that I subscribe to two different models of how fiction relates to its audience. In one model, which was championed by Gustav Flaubert, the best novels are great works of art, the people who manage to

write them deserve extraordinary credit, and if the average reader rejects the work it's because the average reader is a philistine; the value of any novel, even a mediocre one, exists independent of whether people are able to enjoy it. We call this the Status model. It invites a discourse of genius and art historical importance.

In the opposing model, a novel represents a compact between the writer and the reader, with the writer providing words out of which the reader creates a pleasurable experience. (Franzen 2002: 240)

Men Franzens akademiske uddannelse fornægter sig ikke hverken i hans essays eller i romanerne. Han *nøjes* ikke med at skrive for læserens fornøjelse, han er overlegen stilsikker og han nyder det. Han leger med sproget, tekstens underliggende strukturer og benytter sig af metafiktive og intertekstuelle referencer i omtrent samme omfang som mange andre postmodernistiske forfattere. Han er dog mindre eksperimenterende og mere optaget af plot og karakterer.

Da jeg mener, at romanen har såvel realistiske som postmodernistiske træk, har dette været afgørende for mit valg af teori. Grundet romanens omfang har jeg i analysen lagt vægt på at identificere overordnede temaer, greb og virkemidler, som jeg derefter har analyseret qua nærlæsning og nedslag i teksten for at frembringe en kvalitativ læsning. Jeg har identificeret romanens postmodernistiske træk med baggrund i Patricia Waugh's udlægning af *metafiktion*, Brian McHales teori om den *konstruerede postmodernisme* og Linda Hutchensons *postmoderne poetikker*. Men den teoretiske hovedvægten ligger på Tore Rye Andersens *Den Nye Amerikanske Roman* og Stephen J. Burns *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, da de i disse værker beskæftiger sig specifikt med Franzens poetikker. Der er hos sidstnævnte teoretikere en form for enighed om, at litteraturen, herunder Franzens, er på vej i en ny retning, og at den derfor (måske) skal have en helt ny genrebetegnelse? Men hvor Rye Andersen opfatter Franzen som en forfatter, der bryder med postmodernismen, ser Burn Franzens romaner som noget, der ligger i forlængelse af postmodernismen, men som dog lader til at bevæge sig i en ny retning. Som det forhåbentligt fremgår af opgaven er jeg langt mere enig med Burn end Rye Andersen, om end også han leverer indsigtsfulde analyser. Jeg opfatter Franzen som en postmodernistisk forfatter om end en, der er mere på linje med Roth og DeLillo end med Pynchon, Gaddis og Barth.



Opgaven er struktureret omkring teori – og metodeafsnittet, der tager afsæt i Franzens poetik. En kort gennemgang af centrale postmodernistiske poetikker følger, her er lagt vægt på de greb og virkemidler Franzén benytter sig af i romanen. Dette efterfølges af en begrebsafklaring af frihedsbegrebet der er romanens overordnede tema, og som også sættes i et litteraturhistorisk perspektiv. Hvilken funktion har frihedsbegrebet i tidligere amerikansk litteratur og hvad er dens rolle i *Freedom*?

Teori – og metodeafsnittet slutter med en diskussion af Den Nye Amerikanske Roman (titlen på Rye Andersens bog, og bred betegnelse for en række nyere amerikanske romaner) anført af Tore Rye Andersen og Stephen J. Burn.

I analysen er der lagt vægt på romanens stil, komposition og sprog der er overvejende realistisk, men som brydes af den narrative instabilitet (i form af upålidelige fortællere), intertekstuelle referencer og metafiktion. Desuden er romanens temaer – familien, korruption, overbefolkning og frihed - under lup.

I diskussionen og konklusionen forholder jeg mig til tre problemstillinger. Frihedsbegrebet, mikro - og makroplaner i romanen, samt genrediskussionen der i sidste instans viser sig at være opgavens vigtigste. Idet der er tegn på at den nye amerikanske roman bevæger sig i nye retninger, om end det endnu er for tidligt at sige noget entydigt om hvor vi nu skal hen.

*Freedom*, der er analyseret med udgangspunkt i begreber hentet fra postmodernistisk teori og realisme viser, hvorledes Franzén låner fra begge traditioner og derfor skaber en roman hvori, det mere litterære/akademiske blander sig med det populære letlæselige, uden at dette markerer en så stor forandring, at ny genrebetegnelse kan retfærdiggøres.

Et resumé af romanen er vedlagt i appendiks.

## **Teori – og metode**

*Real rebels, as far as I can see, risk things. Risk disapproval. The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. The new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the*

*rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the 'How banal.'*  
(David Foster Wallace. 'E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction' 1993.)

## Franzen en omstridt forfatter

Med sin fjerde roman *Freedom* (2010) konsolideres Franzens position som efterfølger til forfattere som Roth, DeLillo og Pynchon. Kort sagt nogle af de store postmodernistiske forfattere der i årtier har skrevet om den amerikanske oplevelse. Fremstillingsformen, Franzens prosa, er i modsætning til megen postmodernistisk litteratur langt mere transparent og *lige til*. Sproget og indholdet er domineret af det hverdagsagtige. Hvor en forfatter som Pynchon er mere ekspressiv og til tider skaber surrealistiske scenarier og sprog, og DeLillo mejsler bogstaver, ord, sætninger ned på papiret, til de har en næsten arkitektonisk skønhed med rene klare linjer, er Franzen en mester i at skrive, som man taler. Han har et formidabelt øre og kan minutiøst gengive den akavede samtales 'ah', 'øh', 'nåh...' ' med alle de underliggende betydninger pakket ind i sætningerne. *Freedom* er vel, hvad Franzen selv ville kalde, en *kontraktroman*, og så alligevel ikke, for det er samtidigt en *statusroman*.

På overfladen er det en roman, der bryder med postmodernismen, men skjult i krogene, findes der reminiscenser af postmoderne poetikker og af Franzens kærlighed til postmodernismen og det finlitterære.

Franzen er i de senere år blevet en kendt person i litterære, akademiske kredse og på den mere folkelige scene, eller enkelt sagt, i medierne. Franzen poserer, som den første amerikanske forfatter i to årtier på forsiden af *Times Magazine*, under overskriften *Great American Novelist*. "Jonathan Franzen shows us the way we live now". (*Time* August 23 2010).

Men Franzens position som forfatter er fuld af modsætninger. Lige så ofte som han roses til skyerne, og sælger virkelig godt, så skoses han for at være alt fra elitær, banal, racist og kvindehader. Han føler sig misforstået, men udtrykker selv sit ambivalente forhold til litteratur og medier fx i sit såkaldte *Harper's Essay* fra 1996. På den ene side efterlyser han litteratur, der betyder noget, litteratur der kan rykke ved læserens forestillinger, litteratur der

kan ændre verden. På den anden side indrømmer han, at litteraturen ikke kan ændre på noget, men højst medvirke til at bevare noget. Han beklager især postmodernistiske forfatteres tendens til at skrive tekster, der er vanskelige. En forfatter bør skrive så enkelt, at den almindelige læser kan forstå det. Han vil måske være folkelig? Nej, joh, jah, måske? Han har gjort sig bemærket ved at afslå en invitation til Oprah Winfreys berømte show, hvor de skulle diskutere hans tredje roman *The Corrections*. Romanen, der blev udvalgt til *Oprah's* bogklub, skulle i handlen med et stor "O" på forsiden. Franzen udtrykte sine modsatrettede følelser offentligt og endte i en sand mediestorm. Notorisk betegnet som *The Franzen Oprah Feud*. Franzen er dog længe tilgivet og har åbenbart også selv tilgivet. Oprah har efterfølgende valgt *Freedom* til bogklubben, og denne gang takkede Franzen pænt ja.

Jonathan Earl Franzen blev født den 17. august 1959 i Western Springs, Illinois. Forældrene Earl T. Franzen og Irene Super havde begge rødder i Minnesota, hvor de mødtes og blev gift. I 1964 flyttede parret og deres tre sønner, Jonathan plus de to ældre brødre, til huset i Webster Groves, St. Louis, Missouri, der blev Franzens barndomshjem. Et hjem der senere har været model for Lambert familiens hjem. (*The Corrections*.) (Burn: 32-33)

Franzen tærer på hovedstolen. Han nævner selv både personlige forhold, interesser, og adresser som inspirationer og kilder i sine romaner. I *Freedom* er familien Berglunds hjem igennem cirka tyve år lokaliseret i St. Paul Minnesota. En by der har flere ligheder med St. Louis, blandt andet ligger begge byer i den amerikanske midtvest ved floden Mississippi.

Franzens relativt solide forankring af romanens personer til 'virkelige personer' og steder anskues som en implicit kritik af det noget fragmenterede og distancerede, der på nogle punkter dominerer de postmodernistiske poetikker. Konstruktionen af de fiktive universer, Franzens romaner udgør, adskiller sig altså fra den postmodernistiske 'worldbuilding' i fx postmodernistiske science fiction romaner, beskrevet af Brian McHale i *Constructing Postmodernism* (1992: 12). DeLillos 'verdner', der ganske vist også bygger på virkeligheden, adskiller sig fra Franzens ved at være mere *grafiske*, forstået på den måde, at hvor DeLillos verdner kan minde om en arkitektonisk udstillingsmodel ciseleret i hvidt karton, er Franzens verdner mere *levende*. I Franzens forstæder findes der husmødre, der skubber barnevognen forbi "striped cars and broken beer bottles and barfed upon old snow" (4) Franzens verden, hans romaners verden, ligner den verden, vi kender og lever i. Den er ikke fantastisk (i ordets egentlige betydning), den er ikke smuk, den stinker, ånder og lever og virker *ægte*. Dette er

naturligvis en illusion, signaleret ved ordet 'fiktion'. Men, den postmodernistiske, 'worldbuilding' praksis, der problematiser tekstens, og 'verdens' autoritet, bevæger Franzen sig væk fra. Ikke desto mindre er Franzens romaner, modvilligt, forankret i den postmodernistiske tradition, han forsøger at skrive sig ud af. Så for Franzen er det et oprør indefra. Det kan ikke være anderledes, da dialogen ellers ville være omsonst af den årsag at Franzen, al den tid han går i dialog med postmodernismen og korrigerer den, må anerkende dens præmisser. Franzen er derfor tvunget til at acceptere og appropriere elementer af den selv samme praksis, han tilsyneladende forsøger at lægge afstand til. Givet denne kontekst kan enhver 'sejr' i den retning kun blive en delt førsteplads. Post-postmodernismens nødtvungne accept af den postmodernistiske indsigt i litteraturens forhold til "historisk viden, subjektivitet, narrativitet, reference, tekstualitet [og] diskurser" er paradoksal og uundgåelig. (Hutchenson 1988: 231. Egen oversættelse). På et punkt synes Franzen dog at have fundet en sprække, og det er her han sætter alle kræfter ind. Næmlig på det personlige. Hvor postmodernister *ofte*, men ikke altid<sup>3</sup>, har ofret det personlige og specifikke til fordel for det institutionelle og generelle, går Franzen her i den modsatte retning. Postmodernismen formulerer et oprør mod institutioner (historien og de store fortællinger). Lærdommen fra postmodernismen er en generel og allestedsnærværende mistænksomhed overfor alle former for konstruktioner. Det være sig diskursive, tekstuelle, sproglige, historiske, skriver Hutchenson. "With the help of Roland Barthes, Michel Foucault, and others, the postmodern argues that what we so valued is a construct, not a given, and, in addition, a construct that occupies a relation of power in our culture". (Hutchenson, 1988: 203) Men hvis *alt* er konstrueret, og der ikke længere findes *sandhed*, men sandheder (diskursive, tekstuelle, sproglige, historiske) så har verden ikke længere et centrum og individet intet fast holdepunkt. I *The Gay Science* beskriver Nietzsche dette frygtelige, angstprovokerende *Either/Or*, nemlig adskillelsen af mennesket fra verden som den ultimative nihilisme; en næsten ubærlig *sandhed*.

Franzen og andre post-postmodernistiske forfattere, fx Jonathan Safran Foer, beskriver i deres romaner en længsel efter at høre til nogen; mest udtalt, at høre til i en familie, som gør det muligt at anskue post-postmodernismen/den postironiske litteratur som et forsøg på at skabe en kontravægt til den postmodernistiske nihilisme, den ultimative *frihed*.

---

<sup>3</sup> John Bart er et eksempel på en postmodernistisk forfatter der forener det stiliserede og eksperimenterende med det personlige.

Man kan indvende, at Lyotards *ikke-fortælling* i sig selv er en meget stor fortælling og en ny diskurs, der afløser den tidligere. På samme måde som Derridas *spor* stadig er et spor. Lærdommen fra postmodernisterne er ikke, at der ikke findes store fortællinger, men at man skal være på vagt og forholde sig kritisk til dem.

I *Freedom* læner Franzen sig op ad den postmodernistiske tradition, som han kritiserer og samtidig forsøger at skrive sig ud af via den mere konventionelle transparente fortællermåde, realismen. I Burns terminologi og fortolkning; Franzen nærmer sig afslutningen på postmodernismen. Han er, som også Burn noterer sig, subtil i sine postmodernistiske reference, og mange læsere vil uden at gå i dybden med teksten opfatte *Freedom* som et typisk eksempel på en klassisk realistisk fortælling og altså tilhørende den mere folkelige eller lettere tilgængelige genre realisme. Det kræver en mere rigid, eller akademisk nærlæsning kombineret med et fokus på postmoderne poetikker at identificere dem i teksten. Med andre ord, metafiktive kommentarer og intertekstuelle referencer vil være 'skjult' for den læser, der ikke har indsigt eller interesse i dette. Resultatet er et værk der refererer til både postmodernismen og samtidig er symptomatisk for den vending i den litterære praksis, der præger the Franzen Generation, der hvad end vi kalder det (meta-metafiktion, postironisk eller post-postmodernistisk), har taget en drejning imod realismen, og som derfor fordrer en dobbelt læsning og tolkning, hvis man skal yde den retfærdighed.

Udover postmodernismen, henter Franzen sin inspiration i realismen. Han interesserer sig for det der er 'under huden', for bevæggrunde og mønstre, de kulturelle, sociale og psykologiske dimensioner, der former os, og *Freedom* har flere ligheder med den klassiske dannelsesroman. Han fortæller åbent, at han oplever en form for forløsning qua arbejdet med sine egne tekster: At forfattergerningen har en selvterapeutisk dimension, ikke ulig den Patty oplever da hun skriver sin selvbiografi i *Freedom*. Fx er det via arbejdet med *Freedom*, at Franzen endelig har forsonet sig med sin nu afdøde mor, til hvem han havde et problematisk forhold, på samme måde som Pattys skriverier bogstaveligt talt hjælper hende til at finde vejen hjem fra sit selvvalgte eksil fra familien. Romanens hovedpersoner gennemgår også, ligesom forfatteren Franzen, i dette tilfælde væsentlige forandringer i romanen, der på den måde har ligheder med den klassiske dannelsesroman.

Den biografiske roman eller dannelsesromanen er i værket *Rum, Tid og Historie – Kronotopens Former i Europæisk Litteratur*(1979,1986, 2006) nøje beskrevet af Michael

Bakhtin. Dannelsesromanen, der opstår omkring 1700-tallet, beskrives et sted som "[...] individets (selv)opdragelse til at finde et livsdygtigt kompromis mellem egne drifter og idealer og tilværelsens/samfundets fordringer og muligheder." Et glimrende dansk eksempel på dannelsesromanen er J.P. Jacobsens *Jens Lyhne* el. *Marie Grubbe*. I kapitlet vedrørende *Dannelsesromanen og dens betydning i realismens historie- Bidrag til en typologi af romanen*, beskrives karaktertræk ved romaner af eksempelvis Stendhal og Tolstoj som Franzen selv nævner som inspiration for *Freedom*. Det vil i den sammenhæng være nyttigt at undersøge, i hvilket omfang Franzens romaner trækker på denne tradition for dannelsesromanen, eller mere præcist tilblivelsesromanen, der som kapitelovertitlen angiver, danner basis for elementer af realismegenren. (Bakhtin, 191) Et grundtræk ved tilblivelsesromanen er, at 'helten', i nyere tid hovedpersonen, i modsætning til tidligere romaner forandrer og udvikler sig i romanens forløb. Tidligere persontyper var absolut statiske. I tilblivelsesromanen skifter forfatteren fokus fra plot til karakter. I *Freedom* domineres fortællingen af romanens personer og deres livsforløb. I sit *Harper's Essay* spørger Franzen retorisk; er det mig eller samfundet, der er sygt? I *Freedom* kommer svaret prompte; det er begge dele. Romanens personer har markant indflydelse på plottet, men også tid og sted spiller en væsentlig rolle. Det sociale, historiske, økonomiske og kulturelle udgør baggrunden for de personlige og psykologiske dramaer, der udspiller sig i romanen. Således påvirkes Pattys liv og skæbne i vid udstrækning af hendes konkurrencementalitet. (Bakhtin, 190). Bakhtin nævner flere typer tilblivelsesromaner, herunder den biografiske som Franzen med indlemmelsen af Pattys bekendende 'dagbog' indskriver sig i. Her får livsbanen indflydelse på romankarakterens endelige udformning, personen bliver til og forandres i romanens forløb. "Tilblivelsen er her et resultat af hele summen af skiftende livsbetingelser og begivenheder, af virke og arbejde. Livets og skæbnens tilblivelse flyder sammen med selve menneskets tilblivelse" (Bakhtin, 191).

## **Franzens poetik. Imellem postmodernisme og realisme**

I dette afsnit ses på, hvorledes Franzen låner fra såvel den postmodernistiske litteratur som den klassiske realisme, en mere konventionel narrativ form og derfor i en vis forstand lander lidt imellem to stole. Herunder skitseres nogle af de temaer og virkemidler Franzen anvender i *Freedom*. I analysen gennemgås flere af romanens intertekstuelle referencer, så jeg

vil i det følgende give en kort redegørelse af begrebet metafiktion og redegøre for, hvordan det anvendes i *Freedom*

Metafiktion er et af postmodernismens hyppigst anvendte greb. Patricia Waugh's klassiker *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* udkom første gang i 1984, men er stadig aktuel og præcis, når det gælder en dybdegående analyse af begrebet metafiktion. Waugh daterer termen "metafiktion" tilbage til 1970, hvor det anvendes i et essay af William H. Gaddis. Omend, som Waugh pointerer, at brugen af metafiktion er lige så gammel som romangenren selv, måske endda ældre.

Metafiktion hænger uløseligt sammen med postmodernistisk litteratur, hvor teorier og teoretiske diskussioner ofte indgår som et element af teksten og i nogle tilfælde er helt i forgrunden. (Pynchons *Entropy* kunne nævnes som et eksempel). Metafiktion er fiktion der *peger* på sig selv som fiktion, og dermed i nogen grad både konstruerer og dekonstruer sig selv. Derfor er det også sjældent, at metafiktion anvendes i realistiske tekster, idet de simpelthen bryder illusionen om, at dette her er realistisk. Den metafiktive tekst forsøger at rokke ved forestillinger om verden og tekst, virkelighed og fiktion. (Waugh)

*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between prose and reality. (Waugh 1984: 2  
Original kursivering)

Med andre ord, den metafiktive tekst fortæller læseren noget om sig selv, nemlig at den er et artefakt eller en opdigtet genstand. Samtidig hæfter den samme prædikat på 'virkeligheden'. Lidt banalt formuleret er 'virkeligheden' i en postmodernistisk fortolkningsramme en subjektiv størrelse, ustabil og foranderlig. I den postmodernistisk tekst bliver anvendelsen af metafiktive, narrative strategier en måde at formidle en generel usikkerhed om verdenen, et virkemiddel til at belyse 'virkeligheden' som ustabil og fragmenteret<sup>4</sup>. Notorisk formuleret af den franske poststrukturalist Jean-Francois Lyotard i 1979 som 'De Store Fortællingers Død'<sup>5</sup>. De store fortællinger (religion og

---

<sup>4</sup> Contemporary fictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. (Waugh 1984: 7)

<sup>5</sup> *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Jean-Francois Lyotard, 1979

naturvidenskaberne) erstattes af en række små fortællinger, vores egne subjektive fortællinger om verden *tilsvarende romanen*.

Men hvor nogle forfattere anvender metafiktion som en åbenlys narrativ strategi (eksempelvis Pynchon og Vonnegut), er andre mere subtile. De har dog til fælles, at romanens overordnede 'historie' bør have en indre logik, der tillader læseren at leve sig ind i historien, selvom den, samtidigt, gør opmærksom på sig selv som opdigtet.

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion.... metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. (Waugh 1984: 6)

Modsat den åbenlyst metafiktive tekst, fungerer realismen ved netop at undertrykke den metafiktive dialog. Læseren lules blidt ind i et genkendeligt og troværdigt univers, der er beboet af mennesker, der ligner os selv. Her er ingen trafaldamorianere, og teksten fortælles i et sprog, der er hverdagsagtigt. Dette gør sig gældende for *Freedom*, der i vid udstrækning undertrykker den metafiktive 'dialog' som Waugh kalder den.

Realism, often regarded as the classical fictional mode, paradoxically functions by suppressing this dialogue. (Waugh 1984: 6)

Franzen tillader dermed læseren at leve sig ind i historien. For Franzen er litteraturen et middel mod ensomhed og social isolation. (*Harper's Essay: Perchance To Dream*, 1996) Omend læserne naturligvis er klar over, at det, de læser, *ikke* er virkelighed, så lader man fantasien råde en stund for fornøjelsens skyld!<sup>6</sup>

Men hvor metafiktion indgår som et 'naturligt' element i postmodernistisk litteratur, så skurrer det imidlertid lidt i ørerne i *Freedom* i hvert fald på de steder, hvor den metafiktive dialog træder i forgrunden. Det bedste eksempel på dette er Richard Katz figuren, der på den

---

<sup>6</sup> Of course we *know* that what we are reading is not "real", but we suppress the knowledge in order increase our enjoyment. (Waugh 1984: 33)



ene side, elsker den opmærksomhed, han får, fordi han er kendt, og på den anden side får ham til at føle sig voldsomt utilpas. (Stærke *Oprah Franzen Feud* undertoner her...)

The most traumatic event ever to befall the longtime front man of the Traumatic had been (1) receiving a Grammy nomination, (2) hearing his music played on National Public Radio, and deducing, from December sales figures, that *Nameless Lake* had made the perfect little gift to leave beneath tastefully trimmed trees in several thousand NPR-listening households. The Grammy nomination had been a particularly disorienting embarrassment (Franzen 2010: 192)

Det er tydeligvis Franzens egne kvaler med berømmelse, der diskuteres her. I sit *Harper's Essay* tager han samme emne op og causerer lidt over, hvilket paradoks det er at ville være kendt, og samtidig føler sig tarvelig, når man endelig får det. For Franzen vil gerne sælge og have en bred læserskare (deraf hans ønske om at være en kontraktforfatter), men han vil også gerne skrive (fin)litteratur (og dermed er han en statusforfatter).

I en anden metafiktiv kommentar kritiseres musikindustrien af romanfiguren Katz' i hans *Green Chiclet interview*, som han indvilliger i at give til overklasseteenageren Zachary.

I interviewet harcelerer Katz (Franzen?) over industrien, som han kalder 'tyggegummifabrikanter', der sælger musikken (litteraturen?) på samme måde, som de sælger 'chiclets' (tyggegummi), (den opmærksomme læser bemærker sammenfaldet i udtalen af chiclet vs. chic lit. – en populær forkortelse for lad os bare sige *letlæselig* litteratur skrevet til forholdsvis unge kvinder á la *Bridget Jones Dagbog*.) *Chiclets* er billige at producere, de smager ikke af noget særligt længe, og man skal derfor (hurtigt) have et nyt stykke, en ny pakke. Disse tyggegummier passer med andre ord som fod i huse til den "bite-size" kultur Franzen er modstander af, og som han i øvrigt ser *Freedom* i opposition til.

It's great that a song now costs exactly that same as a pack of gum and lasts exactly the same amount of time before it loses its flavor and you have to spend another buck. (Franzen 2010: 200)

Katz, der som Franzen selv holder af at provokere, affyrer følgende stærkt ironiske svada:

[...] I'm in favor of the music industry really getting out in front on this one, and becoming more politically active, and standing up proud and saying it loud: We in the Chiclet – manufacturing business are not about social justice [...] we're about choosing what WE want to listen to and ignoring everything else [...] We are about relentless enforcement and exploitation of our intellectual property rights. (Franzen 2010: 201-2)

Med andre ord; Franzen afslører i romanen sine egne bekymringer om at være en ren *kontraktforfatter*, der skriver underholdende romaner der kan lande som den perfekte gave under et pænt lille juletræ.

### **Begrebsafklaring & Historik: Frihed**

I *Freedom* afsøger Franzen frihedsbegrebet i en nutidig (1980-2010) og lokal (USA)/global kontekst. Fortællingen, der perspektiveres på mikro - såvel som makroplan, sætter amerikanerens højt besungne frihed under lup, intet er for småt eller stort til Franzen. Han graver gerne i personernes inderste og mest private oplevelser. Her viser den personlige frihed sig ofte som en hæmsko for nære relationer, den dionysiske Richard Katz med den ekstreme trang til selvudlevelse må helt opgive at have nære relationer, det harmonerer ganske enkelt ikke med hans livsstil, der i høj grad beror på hans muligheder for altid at vælge det, *han har lyst til*. Ligeledes udstiller Franzen strukturen i den offentlige sfære, hvor friheden udmøntes i groteske (men sørgeligt virkelighedstro) scenarier, fra smålig embedsmandsbureaukrati og nepotisme til amerikanske megakoncerner der køber sig frihed til, bogstaveligt talt, at jævne store naturområder i U.S.A. med jorden samtidig med at en hel industri arbejder på højtryk for, at få størst mulig profit af krigen i Irak. Kort sagt; Franzen fokuserer på de negative aspekter af den uhæmmede frihed i et personligt, filosofisk, økonomisk, politisk perspektiv.

Historisk set er begrebet frihed en grundsten i de tidligste fortællinger om Amerika. Fra Crevecoeurs "Here man is free the way he ought to be", et udsagn der udtrykker lige dele retfærdig harme og lysende håb, de første beretninger om den Ny Verden, City upon a Hill og andre bibelske forestillinger, til Bush' erklæringer om krig imod "ondskabens akse" og

amerikanerens fortsatte ret til at leve, tale og bevæge sig ”frit”. Frihedsbegrebet gennemsyrrer den amerikanske ”ånd”, det er noget amerikaneren af stolt af. Men hvor langt kan den enkelte og ”nationen” gå i sin jagt på frihed uden at skade andre, og spørger Franzen i romanen, kan man skade andre uden at skade sig selv? Friheden tages op til revision.

En af de tidligste stemmer fra det nye Amerika var franskfødte Crèvecoeur. Født 1735 i Normandiet, emigrerede til England og senere Canada, og endelig i 1769 til New York, hvor han købte jord og slog sig ned som landmand<sup>7</sup>.

I hans ”Breve fra en Amerikansk Bonde”<sup>8</sup> beskriver han, hvad han ser som amerikanerens særtegn, og ikke mindst de muligheder det nye samfund i den nye verden skaber for den enkelte, for individet. Amerikaneren er det nye menneske, en ny type menneske, der gør op med den gamle verdens (Europa) klasseskel og hierarkier. Her er mennesket i sin oprindeligt tænkte tilstand; alle var frie og lige mænd. Man arbejdede for sig selv, og havde samtidig et fælles ønske, et fælles mål om at opbygge et samfund, der var lige for (næsten) alle.

En senere, og stadig indflydelsesrig forfatter, Henry David Thoreau (1817-1862) satte også friheden på dagsorden med sit ophold i skoven ved søen, som havde karakter af et asketisk eksperiment, levende beskrevet i *Walden* (1854). En tekst Franzen klart alluderer til i *Freedom*. Hvor Crèvecoeur drømmer om fremskridt, går Thoreaus ønsker og drømme på en mere asketisk tilværelse, en tilværelse der ikke er forenelig med et kapitalistisk samfund, idet kapitalismens logik kræver vækst, vækst, vækst. Disse romantiske (i ordets egentlige forstand) drømmerier genkender læseren i Franzens *Walter*. Som ung har Walter en af sine allerstørste oplevelser den sommer, han får lov til at være alene i hytten ved søen, der senere i romanen navngives *Nameless Lake*, hvilket naturligvis er en reference til Thoreau.

I Franzens nutidige USA er samfundseliten uduelig. De sidder på magten, fordi de har arvet den, ikke fordi de er de bedste egnede. I sin bog *The Twilight of the Elites* (2012) gør den venstreorienterede forfatter Christopher Hayes opmærksom på problemet. Første kapitel i bogen indleder Hayes med en parafrase af ”Kejserens Nye Klæder”; ”*The Naked Emperors*”. Her hudfletter han eliten, som han stiller ansvarlig for nærsagt alle katastrofer på amerikansk

---

<sup>7</sup> Ved truslen fra den Amerikanske Revolution forlod han igen landet først til England, og siden til Frankrig hvor han forblev til sin død i 1813.

<sup>8</sup> *Letters from an American Farmer, 1782. Norton Anthology – Shorter Fifth Edition 1999.*

jord i det første tiår siden årtusindskifter fra 9/11 til finansboblen og krigen i Irak. I en artikel om bogen<sup>9</sup>, der er bragt den 31. august 2012 i Dagbladet Information, skitseres problemerne som følgende: Elitens inkompetence i forhold til styring af såvel den Katolske Kirke, offentlige institutioner og private virksomheder og erhverv er resultatet af, at eliten ikke er eliten, fordi de har tilkæmpet sig retten til at være beslutningstagere, men fordi de har arvet den. Altså en model der ligner den aristokratiske model fra den ”gamle verden”, som Crèvecoeur kritiserer i *What it means to be an American*.

Franzen og Hayes’ nutidige USA er altså blevet billedet på alt det, Crèvecoeur forlod og foragtede i den gamle verden. Franzen vender Crèvecoeurs Amerika på hovedet. USA i dag er alt det, Crèvecoeur foragtede, selve grunden til, at han forlod Europa.

He is arrived on a new continent; a modern society offers itself to his contemplation, different from what he had hitherto seen. It is not composed, as in Europe, of great lords who possess everything, and of a heard of people who have nothing. Here are no aristocratical families, no courts, no kings, no ecclesiastical dominion, no invisible power giving to a few a very visible one; no great manufacturers employing thousands, no great refinements of luxury. The rich and the poor are not so far removed from each other as they are in Europe. Some few towns excepted, we are all tillers of the earth, from Nova Scotia to West Florida. We are the people of cultivators, scattered over an immense territory, communicating with each other by means of good roads and navigable rivers, united by the silken bands of mild government, all respecting the laws, without dreading their power, because they are equitable. We are all animated with the spirit of an industry which is unfettered and unrestrained, because each person works for himself. [...] We have no princes, for whom we toil, starve, and bleed: we are the most perfect society now existing in the world. Here man is free as he ought to be [...].

(Crèvecoeur. Norton Anthology 1999: 293 - 4)

---

<sup>9</sup> Dagbladet Information: 31-08-2012 (<http://www.information.dk/309706> 16-09-2013)

Crévecoeurs gamle europæiske monarker og træge aristokrati er i Franzens tidsalder blevet til multinationale selskaber og familier med ”gamle” penge som de indflydelsesrige Posts’. I Franzens USA er det familier som Ethan Posts’ og den texanske rigmand Vin Haven, der har pengene, og dermed magten. Den cyanblå sangers redningsmand, multimilliardæren Vin Haven, redder ikke sangfuglen, fordi han er bekymret for miljøet, men fordi *han* godt kan lide at *se* på den.

Franzen beskriver syge strukturer og systemer, såvel offentlige som private, der opretholdes af mennesker, der er grådige, korrupte og uduelige. Disse systemer og strukturer fanger ”uskyldige” mennesker som Walter Berglund, der bliver magtesløse i hænderne på disse kæmper. Med *Freedom* spørger Franzen sin læser; er U.S.A. en dystopi? ”Storebror” opfører sig barnligt, selvisk og uansvarligt ude i verden og hjemme i familierne. Alle steder gælder det om at rage til sig, at være lykkelig og fri til at gøre, som det passer sig. Igennem romanen må læseren se sig selv og samtiden i øjnene, måske finder de svar.

## Den Nye Amerikanske Roman

I det følgende ses på de argumenter, som henholdsvis Stephen J. Burn, og Tore Rye Andersen præsenterer for med rette at kunne kalde *Freedom* en post-postmodernistisk eller en post-ironisk roman. Specifikt diskuteres, på hvilken måde de mener Franzens roman henholdsvis adskiller sig fra og har fællestræk med postmodernistiske romaner.

I Tore Rye Andersens *Den Nye Amerikanske Roman* (2011)<sup>10</sup> stiller han skarpt på temperaturen i det litterære amerikanske landskab gennem de sidste to årtier. Heri klassificerer og placerer Rye Andersen en række nye forfattere og deres værker i en ny litterær strømning, som han giver betegnelsen postironisk. Herunder findes forskellige underkategorier for eksempel ”den intime vending” (en kategori som Franzen er hovedrepræsentant for), samt eksempler på både ”verdensfravendt” og ”verdensvendt” litteratur.

---

<sup>10</sup> Bogen er udgivet fra Aarhus Universitets Forlag som del af serien *Verdenslitteratur*.

Vi følger i Rye Andersens fodspor når, han skridter over det for ham så velkendte (moderne litterære) amerikanske kontinent i jagten på nye tider og nye værker, der af andre kritikere allerede er benævnt post-postmoderne og/eller metametafiktive. Den lille gruppe forfattere, der blandt andre tæller Franzen og hans nu afdøde ven og kollega David Foster Wallace, er centrale i bevægelsen. Disse nyere forfattere måler Rye Andersen op imod de for ham velkendte og kanoniserede mestre, Pynchon og DeLillo. Rye Andersen har et indgående kendskab til disse, begge om hvem han har skrevet tidligere, og må man tilføje, det gør han også nu.

En hurtig gennemgang af bogen vil afsløre at Rye Andersen holder fast i sine gamle venner Pynchon og DeLillo og deres værker. De nævnes på næsten samtlige af bogen 225 sider og udgør bogens egentlige rygrad, dens overordentligt solide baggrund. Man kan som læser fryde sig over Rye Andersens detaljerede indsigt og knivskarpe analyser af især Pynchon og DeLillo, og samtidig tænke om ikke bogen skulle hedde *Mestrene imod Grønskollingerne?* Begejstringen for "De gamle" overstiger begejstringen for de nye, og ind imellem slipper han afsted med små lidt letkøbte bemærkninger. For eksempel beskrives Wallace som, en der ikke interesserer sig for forhold udenfor USA, fordi han kun én gang i sit korte liv forlod landet, nemlig for at deltage i en litterærkonference på Cypern. Andetsteds, nemlig hos Franzen, sættes disse informationer ind i en noget dystre sammenhæng; angst for nye steder og ny mennesker, kombineret med flyskræk var en del af Wallaces sygdom (som førte til hans selvmord), og dét var grunden til, at Wallace aldrig rejste nogen steder. På et tidspunkt bemærker Rye Andersen da også, at han bliver mere og mere *irriteret* over det, han beskriver som "Wallace og Franzens mere og mere kreative fejllæsninger af [...] forfattere som Pynchon og Gaddis. (Rye Andersen 2011: 154). Postironikernes udfald mod postmodernisterne er i nogen grad et resultat af litteraturhistoriske misforståelser og fejltolkninger konkluderer han. (Rye Andersen 2011: 151, 153).

Franzen og Wallace har trods forskelle, ifølge Rye Andersen, så mange fællestræk, at de let placeres i en sammenhæng der tillader deres værker at være repræsentative for en helt ny litterær bevægelse. Som nævnt er Franzen og Wallace allerede andet steds udnævnt som forfattere af *postpostmodernistiske* og *meta-metafiktive* tekster. (Rye Andersen 2011: 62). Men, påpeger Rye Andersen, så siger disse begreber ikke meget om indholdet af de værker de

peger på. Han ønsker at finde et begreb, der er dækkende for den kritik disse *postpostmodernistiske* tekster formulerer imod postmodernismen på et indholdsmæssigt plan.

”Postpostmodernisme” er som betegnelse på sin vis mere dækkende, men samtidig også mere intetsigende: Den indikerer jo egentligt blot, at bevægelsen følger efter postmodernismen, på samme måde som postmodernismen fulgte efter modernismen... Imidlertid er betegnelsen postpostmodernisme i bund og grund en noget fantasiløs falliterklæring, der blot betragter litteraturen som et resultat af det forudgående, og ikke så meget som antyder, hvori det postpostmodernes kritik af det postmoderne skulle bestå. (Rye Andersen 2011:62. Kursivering i original)

Rye Andersen plæderer derfor for en mere *sigende* betegnelse af de nyere værker og foreslår i stedet betegnelsen *postironisk* litteratur. Indledningsvis holder han sig til Franzens nære ven og rival Wallace’ såkaldte programerklæring *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*(1993), hvori Wallace afsværger ironien som et middel til (litterær) samfundskritik, idet kultur (domineret af TV medier i 1993, og vel af internettet i 2013?) har approprieret ironien til en sådan grad, at den ikke længere virker som et kritisk instrument, men derimod som en gentagelse og konsolidering af en allerede vedtaget kulturel norm. Litteraturen må derfor ifølge Wallace gå nye veje og herunder gøre op med ironien. Ægte rebeller, som Wallace ynder at kalde de nye forfattere (ham selv inkluderet), skal turde skrive værker, der er ærlige, måske sentimentale, ja ligefrem banale. (Wallace: *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* 1993) Eller som Rye Andersen selv formulerer det: ”Mainstream kulturens kooptering af det postmodernistiske rebelske formsprog udgør et af de væsentligste problemer for den moderne amerikanske forfatter” (Rye Andersen 2011: 69) ”Rebellen” eller outsideren er den position, de amerikanske litterater traditionelt set har fundet sig i. Sofistikerede markedsstrategier har nu overtaget denne rolle og gjort rebellen til et yderst salgbart og populært produkt. Med andre ord, outsideren er kommercialiseret i en sådan grad og dens betydning så udvandet, at den simpelthen ikke er brugbar som model for et samfundskritisk oprør. (Rye Andersen 2011: 69-70). Kort sagt, ironien har mistet sin effekt:

[...]motivationen for det postironiske opgør med postmodernismens formsprog. Den ironi der i 60'erne litteraturen havde en vigtig oppositionel funktion og fungerede som de samfundskritiske forfatteres vigtigste våben i opgøret med Magten, har i løbet af 80'erne og 90'erne mistet sin litterære værdi, argumenterer Wallace, og litteraturen må i dag søge andre veje i sin samfundskritik. (Rye Andersen 2011:67)

Men er det nu virkeligt sandt? Benytter Franzen sig ikke af ironien, når han i *Freedom* lader en husmor fra forstaden være forfatter til bogens centrale kapitler under overskriften *Mistakes Were Made: Autobiography of Patty Berglund by Patty Berglund (Composed at Her Therapist's Suggestion)*? Her gøres tykt grin med det selvoptagede narcissistiske behandlerensamfund og jagt på lykke og personlig frihed, der går gennem selvrealisering. Det er tragikomisk og dybt ironisk, at netop Pattys jagt på lykkefølelse gør hende ulykkelig og fører til hendes livs værste kriser. *Freedom* domineres ikke af ironi, men den ironiske distance til samfundet (systemet), arven fra de postmodernistiske forfattere, er intakt, dog mere subtilt. Hos Franzen løber ironien som en mørk strøm under den tilsyneladende glatte overflade af ren realisme.

Hvor Rye Andersen på nogle punkter lægger afstand til den nye amerikanske litteratur, forsøger han i andre sammenhænge at imødekomme den kritik af amerikansk litteratur, der hævder, at de nye amerikanske romaner til hobe er isolationistiske og verdensfravendte<sup>11</sup> og altså ikke forholder sig til det globale, til globaliseringens konsekvenser. Relevansen i forhold til *Freedom* er indlysende, idet den samtidig med at den i høj grad er en amerikansk samfundsroman, netop forholder sig til USA's rolle som stormagt i forhold til såvel klimaforandringer som kapitalistisk udbytter af "bananrepublikker" og som krigsnation.

*Freedom* der desværre udkom for sent til at den kunne få afgørende indflydelse på Rye Andersens syn på Franzens forfatterskab, har dog alligevel nået også her at gøre sin indflydelse gældende. Rye Andersen har således dedikeret bogens to næstsidste sider til *Freedom*. Her medgiver han, at Franzen, som han tidligere har forbundet med især *den intime vending* også er "verdensvendt", altså globalt orienteret. At det globale perspektiv er relevant, i forhold til *The Franzen Generation* ses som et udtryk for den ansvarlighed, disse forfattere føler overfor det at være 'stemmer' ikke alene i en amerikansk sammenhæng, men på den

---

<sup>11</sup> Rye Andersen 2011: 10



internationale scene som kritiske borgere i en global sammenhæng.. Det er dog langt fra alle, der deler den opfattelse, at amerikanske forfattere formår at skue ud over deres egen nations grænser, i det nedenstående åbner et højtstående medlem af Nobelpriskomiteen ballet.

Amerikansk litteratur er (for) ”verdensfravendt”, og de er selvtilstrækkelige og ”isolationistiske”. De oversætter for lidt og bryder sig ikke om verden uden for USA. Derfor kan de ikke måle sig med de nationer, der går i dialog med ”fremmede”, der viser engagement i omverdenen (der oversætter) og på andre måder bidrager til Verdenslitteraturen. Rye Andersen kommenterer:

De knubbede ord kom... fra selveste Horace Engdahl, den daværende permanente sekretær for Det Svenske Akademi og dermed i praksis formand for den Nobelpriskomite, der har for vane at bryste sig af sin neutralitet og sin apolitiske forvaltning af, hvad der i manges øjne udgør det årlige verdensmesterskab i litteratur. (Rye Andersen 2011: 10)

Med sine udtalelser bagatelliserer og underkender Engdahl den samlede amerikanske forfatterstand. Groft sagt betragter Engdahl dem som en slags litterære udskud, der lever på en ø, der i og for sig lige så vel kunne befinde sig i det ydre rum, for de beskæftiger sig kun med sig selv – USA- og har ringe forbindelse til resten af verden. (Rye Andersen 2011: 9)

I Engdahls bemærkning er også indflettet en kritik af manglen på oversættelser på den litterære amerikanske scene. En problematik der virker relevant og bekymrende, da vores udsyn som mennesker til en vis grad kan siges at være guidet af vores forestillinger om andre menneskers liv, deres gøren og laden. Denne gøren og laden kan vi opleve på nært hold *qua* litteraturen. På dette grundlag kan det siges at være vigtigt, at vi ikke *bare* beskæftiger os med litteratur, der kommer *indefra* altså den (vores) nationale litteratur, men i lige så høj grad beskæftiger os med litteratur der kommer *udefra*, altså den internationale. Som Rye Andersen dog påpeger, er én af årsagerne til det forholdsvis lave antal oversættelser i USA. – sammenlignet med Skandinavien – at finde i det sproglige grundlag. I USA har man simpelthen ikke brug for så mange oversættelser, da mange bøger – også uden for USA- allerede *er* skrevet på engelsk. Dette forholder sig selvfølgelig anderledes, ja modsat, for et lille sprog som for eksempel dansk, eller svensk...

For lige så vel, som der kan findes romaner, der forholder sig isolationistisk, er der romaner, der åbner sig mod verdenen, og er der egentligt noget galt med det? Spørger Rye Andersen fornuftigt og retorisk andetsteds.

Amerikansk litteratur er i de senere år blevet beskyldt for at vende verden ryggen og for ikke at deltage i verdenslitteraturens globale dialog. Denne bog viser imidlertid, hvordan det snarere er splittelsen mellem det intime og de globale perspektiver, der kendetegner amerikansk litteratur gennem de seneste to årtier... Den fortæller historien om USA i en tid efter terrorangrebene, hvor splittelsen mellem det indadvendte og det udadvendte er mere aktuelt end nogensinde. (Rye Andersen 2011: Smudsomslag).

Det, der karakteriserer moderne – nutidig – amerikansk litteratur, er altså en enorm splittelse mellem forfattere, der på den ene side vender sig ud mod verden og går i dialog med den, og forfattere der vender verden ryggen og ser indad. For Rye Andersen er begge legale og vigtige. I *Freedom* vender Franzen blikket ud ad, når han eksempelvis taler om de tusinder af anonyme irakere, der hver dag må lade livet, mens amerikanske selskaber og dermed USA tjener fedt på krigen. På samme måde som de bekymringer for klimaet, figuren Walter udtrykker, gælder for hele verden og ikke kun USA.

## Postironisk litteratur – Den intime Vending

Efter at have set på Rye Andersens fokuspunkter i hans udlægning af den nye amerikanske roman; det postironiske og globale perspektiv, ser vi i det følgende nærmere på, hvordan Rye Andersen ser Franzen bygge videre på Wallace' ...”æstetiske pionerarbejde” (Rye Andersen 2011: 99). Med et utroligt velvalgt og sigende foto, der viser en række ”traditionelle” eller gammeldags underklæder hængende i forgrunden på en tøjsnor og med Stars and Stripes til at udgøre baggrunden, understreger Rye Andersen Wallace' pointe om risikoen ved at være inderlig og intim, nemlig, at man let kan opfattes som kedelig, og endnu værre banal. En anden udlægning af samme foto ville naturligvis være den helt indlysende forbindelse mellem underklæder og det private intime. Ligeså interessant er det amerikanske flag i baggrunden. Samlet set rammer billedet tematisk plet i forhold til *Freedom*, der er skrevet i en sfære af spændinger mellem mikro - og makroforhold, af Franzen betegnet som

det private og det offentlige. Det dialektiske og gensidige afhængighedsforhold mellem individ og familie, familie og samfund, lokal og global repeteres i bogens tematiske planer. Som nævnt er Rye Andersens analyse af Franzen i høj grad baseret på *The Corrections* (2001) men selv om Franzen har udviklet sig som forfatter siden, mener jeg, mange af Rye Andersens pointer er gyldige i forhold til *Freedom*. I forbindelse med *den intime vending* finder Rye Andersen blandt andet støtte i Franzens omdiskuterede *Harper's Essay (Perchance To Dream)* (1996)). En desillusioneret Franzen vender sig, ifølge Rye Andersen bort fra den samfunds- og systemkritiske roman til fordel for en mere intim og personlig skildring af tilværelsen. Franzen vil

[...] derned, hvor de overfladiske massemedier ikke kan nå.[For at] repositionere sig i det overvældende medieudbud [...] Ved at genorientere sig mod menneskeligheden kan litteraturen samtidig fremdyrke og konsolidere et ægte fællesskab mellem den isolerede forfatter og den isolerede læser (Rye Andersen 2011: 105)

Effekten af den samfundskritiske saft og gennemslagskraft som Franzen havde håbet på romanen (stadig kunne have) og drømte om, udeblev. Ikke desto mindre ser Rye Andersen, Franzen at fortsætter sin nu mere indirekte systemiske kritik.

Franzen er altså langt fra klar til at give afkald på sine samfundskritiske ambitioner, men i stedet for at tackle samfundet direkte, i dets abstrakte systemiske manifestation, vil han fremover gribe det an gennem de personer, der på den ene side konstituerer samfundet og på den anden side tager form efter det. (Rye Andersen 2011:108)

Franzen har simpelthen taget skeen i den anden hånd og opererer nu med det, Rye Andersen benævner en *mikrohistorisk metode*. ”De enkelte romanpersoner fungerer [...] som prismer, som fortættede billeder på den større historie, de er indlejret i [...]”. (Rye Andersen 2011: 113)

Den postironiske litteraturs fællestræk er på det tematiske plan, dysfunktionelle familier, kritik af medie og -forbrugersamfundet med det distancerede overfladisk ironiserende til følge. Det er naturligvis her Rye Andersen må og skal opponere imod det han ser som en slet skjult kritik af postmodernistisk litteratur generelt og Pynchon i særdeleshed.

Postmodernismen kan ikke reduceres til en kølig, overfladisk, distanceret og ironiseret tilgang til verden. Alligevel, anerkender Rye Andersen, at de irriterende postironikerens intime vending måske alligevel ikke var så dum.

I sin pendlen mellem individets mikroskopiske og jordklodens makroskopiske problemer kombinerer *Freedom* det intime med det globale. 1990'ernes postironiske litteratur løftede sig aldrig for alvor ud af intimsfæren, og denne inderlighed var måske tiltrængt efter nogle årtier, hvor postmodernismen ind i mellem sjoflede individet til fordel for systemkritiske samfundsdiagnoser. Modstillingen mellem individ og omverden er imidlertid en kunstig omstilling, og nyere amerikanske romaner som *Freedom*, *The Road*, *Against the Day* og *Pattern Recognition* minder os heldigvis atter om, at en intim fokus på hovedpersonernes hverdag ikke behøver at udelukke en global bevidsthed. (Rye Andersen 2011: 224)

McCarthy's barske *The Road*, som nævnes i det ovenstående, har sågar givet anledning til "en klump i halsen" hos "selv denne kyniske og blaserte læser". Fordi

McCarthy især fokuserer på den sædvanligvis underbelyste bagside af forældrekærlighedens medalje: frygten for ikke at slå til. Vi er vant til at læse om de mere rosenrøde aspekter af kærligheden mellem børn og forældre, men frygten for ikke at kunne udgøre det nødvendige værn mellem barnet og omverden er en yderst virkelig del af denne relation. (Rye Andersen 2011: 219)

Nu er det langt fra tilfældet, at forældre - barn kærlighed beskrives rosenrødt i alle romaner, og kærligheden mellem forældre og børn er også i *Freedom* både dyb og tornet. Ganske vist ikke med den samme patos som i den apokalyptiske *The Road*. Men det gør det ikke mindre dybtfølt. Der er noget knugende og hjerteskrærende over Patty der holder sin døende far i hånden og endelig ved, føler og mærker, at hun altid har været det, hun mest brændende ønskede sig, men tvivlede ulykkeligt på, sin fars elskede datter. I disse situationer oplever romanens personer, at ting, verden, livet, deres elskede, er radikalt *anderledes*, end de hidtil har antaget, at de *selv* er *anderledes*. Franzen giver, som han selv formulerer det, ingen

”nemme” svar. Heri ligger også det intime, det personlige. Det evigt foranderlig er sat under lup som hos Franzen.

Rye Andersen leverer alt i alt mange fine pointer og en vedkommende kritik og beskrivelse af den postironiske strømningens ærinder. Helt centralt er det, at postironikerens opgør er et udtryk for en ”dobbelt opposition”, der består af ”deres intramediale kritik af postmodernismen[...] og en lige så udtalt intermedial kritik af massemediernes forfladigede indflydelse”. (Rye Andersen 2011: 154). Det, man savner hos Rye Andersen, er måske, at han ser lidt mere åbent på blandt andre Franzen. Hvor Rye Andersen opfatter Franzen, som en forfatter, der er i opposition til de postmodernistiske forfædre, ser Stephen J. Burn (herefter Burn) Franzen som en forfatter, der går i dialog med postmodernismen og langt fra afskriver den, men tværtimod inkorporerer dele af den postmodernistiske praksis i sin egen. Dette syn på Franzen, som om end det er en nuanceforskel dog udtrykker forskellige tilgange til litterær analyse, harmonerer bedre med min egen opfattelse af Franzens projekt. For Rye Andersen har givetvis ret i sin kritik af post-postmodernisterne, der *er* eksempler på fejlfortolkninger af de postmodernistiske mestre. Samtidig ved Rye Andersen nok, at postmodernister er blevet beskyldt for det samme, nemlig at kritisere modernisterne på et forkert grundlag. I den aldeles glimrende *Modernism as a Philosophical Problem: On the Dissatisfactions of European High Culture* leverer Robert B. Pippin en skarp analyse af hele det modernistiske projekt som han mener, mange postmodernister har misforstået. På samme måde som Harold Bloom i bogen *The Anxiety of Influence* redegør for, hvordan ’angst for afsmitning’ fra tidligere forfattere har været kendt siden Shakespeare. Enhver forfatter ønsker at skabe noget unikt for på den måde at bidrage positivt til litteraturen og vel også at sætte sit *personlige præg* på litteraturhistorien.

I det kommende afsnit granskes de argumenter, Burn leverer i sin bog om Franzen, hvori han plæderer for, at Franzen *nærmer* sig noget, man kan kalde post-postmodernisme.

### **Post-postmodernism; Jonathan Franzen at the end of Postmodernism**

I bogen *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism* tager Stephen J. Burn livtag med de uregerlige størrelser postmodernisme og postpostmodernisme, og det er, indrømmer han, en kompleks affære. Men Burn mestrer det muliges kunst og skaber nogenlunde klare definitioner, som det herefter er op til læseren at være enig eller uenig i. Problemet, som også andre før ham har gjort opmærksom på, er at disse begreber (der dybest set er nogle uregerlige

djævle) bruges i flæng og nok mest problematisk, fremstilles som enkle og klare begreber, selvom de tydeligvis er alt andet. Her citerer Burn Terry Eagleton:

The difficulty here, as Terry Eagleton argues at the start of *The Illusions of Postmodernism* (1996), is that with its many distributed meanings “postmodernism is such a portmanteau phenomenon that anything you assert of one piece is almost bound to be untrue of another” (Burn 2008: 4).

Alle steder sukker man af længsel efter et opgør med begrebets enhed og renhed og samtidigt (paradoksalt) begrebets diffuse anvendelse. Burns pragmatiske løsning er at isolere adskilte øjeblikke i den litterære postmodernismes historie og stille spørgsmålet; hvilke strømninger inden for postmodernismen overlevede årtusindskiftet, og hvilke gjorde ikke? (Burn 2008:4. Refereret og oversat)

Burns løsning er i første omgang at identificere visse *tendenser* indenfor tre litterære perioder, altså modernisme, postmodernisme og postpostmodernisme. Tendenser der i nogen grad er en forlængelse af andre perioder, og altså demonstrerer en vis kontinuitet, og andre der viser det modsatte, for på den måde at demonstrere en overordnet litterær tendens; den intertekstuelle periodiske dialog. Burns første nedslag i perioderne fokuserer på overgangen mellem den modernistiske trang til at kontrollere *formen*, her nævner han blandt andre citatet ”order, order, order” som Joyce insisterer i *Finnegans Wake*. (Burn 2008: 4). I modsætning til disse gør tidlige postmodernistiske værker op med præcis den tråd af modernismen og insisterer på kaos og uorden. Fikspunkterne her er slagord som, ”... chance methods of composition”, ”art which repudiates rational control” og “random operations”.(Burn 2008: 5) I en senere version af amerikansk litterær postmodernisme lægger forfatterne tilsyneladende igen afstand til kaos og tilfældigheder, og Burns lokaliserer en tendens til det William Gaddis nævner som tilstedeværelse af ”perfekt arrangeret kaos” (Burn 2008: 5. Min oversættelse). Om dette skriver han: ”But as American fiction has evolved, the importance of disorder has significantly diminished”...(Burn 2008: 5). Burn kæder denne udvikling sammen med en logisk udvikling over tid. Med tiden, siger Burn, er det blevet tydeligt, hvorledes denne tilsyneladende mangel på struktur hos nogle af de store postmodernistiske forfattere (DeLillo, Pynchon, Gaddis, Coover og William H. Gass) er struktureret omkring en kraftanstrengelse,

der går i retning af frembringelsen af ét enkelt mesterværk. Dette gælder især de tre sidstnævnte forfattere, der arbejdede på deres hovedværker i henholdsvis 20, 30 og 50 år.

But at the same time, the diminished importance of disorder is partly a function of the simple passage of time: as postmodernism has progressed, it has become easier to trace fuller arcs for the careers of the early postmodern writers, which makes it easier for to distinguish their major works and to conceive their artistic ambitions. From the long perspective it becomes clear that many American postmodernists- like the authors of encyclopedic narratives Northrop Frye describes, who “build their creative lives around one supreme effort” – conceived of their careers as culminating in one capstone masterwork, often encyclopedic in scope, that they constructed over a number of decades.(Burn 2008: 5-6)

Det, der i begyndelsen virkede tilstræbt kaotisk, var altså netop det, tilstræbt. Der var en form for forudbestemt orden i det tilsyneladende kaos, som først kunne ses på afstand, her på afstand af tid. For forfatterne var det drømmen om ”the Big Book”, Coover ønskede, at hans øvrige værker skulle anses for værende skitser, forberedelser, langtidsplanlægning til hans egentlige værk, *The Tunnel*. (Burn 2008: 6)

To some extent this drive is surely a product of the same anxious pressures that encouraged the postmodern writer to periodize postmodernism. But the example of Robert Coover, in particular, stresses that when a fuller sense of a postmodernist’s career trajectory is considered, a similar level of formal control can be found in their encyclopedic capstone work to that found in the work of high modernists. (Burn 2008: 6)

Burns konklusion er at postmodernisterne i samme grad som modernisterne organiserer deres materiale i en stram narrativ struktur. Det er vel i hovedreglen sådan, at en tendens bedst lader sig identificere på afstand.

Den struktur, man finder hos postmodernisterne, er, i lighed med den modernistiske litteraturs værker, indviklede og komplekse, og understøtter de respektive værkers narrativer. Hos postmodernisterne ofte i form af ironi, intertekstuelle referencer og metafiktive budskaber indkodet i teksterne. Denne tendens afmattes i sluthalvfemserne, hvor begrebet

postpostmodernisme begynder at florere i diverse essays og artikler. En af de forfattere der ytrer en form for mishag med det strenge fokus på form er Jonathan Franzen, der opfordrer til en tilbagevenden til de gamle former, hvor karakter og plot understøttes af form og ikke omvendt.

This sort of careful deployment of language and rigid underlying order reveals lines of continuity between modernism and postmodernism, and, on one level, it encourages a reassessment of the initial emphasis placed upon disorder in the early construction of postmodernism. At the end of postmodernism, the movement seems rather to be obsessed by formal order; thus when Franzen announced in 1996 that "an era of (critically privileged) formal innovation [was] coming to an end "and that the time has come "for form's dialectic counterparts, content and context, to return as the vectors of the new". (Burn 2008: 8)

Det, Franzen efterspørger, er at det, han opfatter som den forudgående periodes *besættelse af form*, afbalanceres ved at lade formens dialektiske modpart, indhold, føre an. Som tidligere anført udelukker det ikke, at Franzen også (stadig) vægter form og struktur i sine romaner, men at det traditionelle narrative træder i forgrunden. For Franzen er det desuden gældende, som Burn pointerer; "The proportions between conventional-story-telling-entertainment and post-modern-game playing shift in each work". (Burn 2008:49). Burn ser en progression i Franzens forfatterskab, hvis romaner han mener udvikler sig mere i retningen af klassisk realisme. I *Freedom* lader Franzen historien træde i forgrunden, og de postmoderne greb og virkemidler udgør en subtil baggrund for den interesserede (læs; sandsynligvis akademiske) læser. Burn foreslår følgende lidt akavede genrebetegnelse af Franzens romaner; [an] academically-privileged formalist postmodernism versus story-based literature that aims to please the reader". (Burn 2008: 48) Problemet med at placere Franzen ligger i hans opfattelse af litteraturens todeling og i hans *status* - og *kontraktmodel*.

Burn betvivler Franzens status som (selvudnævnt) kontrakt-model-forfatter. "In my bones, though, I'm a Contract kind of person". (Franzen 2002: 241) Burn opsummerer og konkluderer foreløbigt, at Franzens kommentarer til hans eget litterære virke kan være vildledende: "...one of the broader contentions of this study is that Franzen's own comments about his work are often misleading." (Burn 2008:51) Stadig er det Franzens vekslen mellem



lige – ud – ad – landevejen litteratur og de postmodernistiske tricks der hober sig op i baggrunden (Burn 2008: 51) Burn begrundet dette som et forsøg fra Franzens side på at slå bro mellem postmodernistisk formalisme og realisme for på den måde at vedgå sig sin arv og dernæst at udstikke kursen for en ny litterær retning.

[...] the shifting proportions of Franzen's fiction, its unresolved divisions between realism and postmodern formalism negotiates his relationship to his literary ancestors and charts the possibility of an emergent post-postmodernism (Burn 2008: 51)

Hvor Rye Andersen lader sig irritere over postironikernes "udfald" mod postmodernisterne, deres "fadermord", ser Burn det som et naturligt led i en litteraturhistorisk progression. Det gør Rye Andersen da delvist også. Alligevel hævder han, er "postironikerens afhængighed af postmodernismen større end de fleste andre periodiske afhængighedsforhold." (Rye Andersen 2011: 143). Som tidligere antydet mener jeg ikke, Rye Andersen har ret i denne påstand. Postmodernismen står i dyb gæld til modernismen, og som førnævnte Robert B. Pippin mener jeg, at der kan være belæg for at påstå, at postmodernismen er en videreførelse af modernismen. Rye Andersen finder begrundelse for sin påstand i blandt andet Wallace' og Franzens diverse non – fiktive tekster og interviews, samt i det faktum at for eksempel, den meget private og sky Pynchon, lader sine tekster tale for sig. Rye Andersen lader til at have mere tillid til Franzens nonfiktion tekster end Burn. Her mener jeg, at Burns fortolkning er mere præcis, for Franzen er, mener jeg, grundlæggende postmodernist om end en lidt modvillig en af slagsen. Altså, postmodernisterne formulerede deres opgør med modernisterne qua deres fiktion, postironikerne gør det qua non-fiktion og fiktion. Som tidligere nævnt er Rye Andersen selvfølgelig ikke den første teoretiker, der fastholder, at en "ny periode" eller litterær strømning har fejlfortolket den forudgående periodes tekster og hensigter<sup>13</sup>. Begrebet postmodernisme har været under beskyldning i de seneste årtier, og filosofen Richard Rorty udtalte i et interview til "New York Times" that we had reached a point where 'nobody had the foggiest idea what postmodernism meant" (Burn 2008: 11). Til sammenligning skriver Rye Andersen: "... den postironiske generation udfylder på mange måder et tomrum, den selv har defineret. Postironikernes anklager mod postmodernismen hviler på et fortegnat grundlag; på en reduktiv konception af

---

<sup>13</sup> Cf. Harold Bloom The Anxiety of Influence

postmodernismen[...] (Rye Andersen 2011: 151). Essensen i disse holdninger lader til at have et sammenligneligt ophav, med fundament i spørgsmålet om fortolkning, perspektiv og holdning. Som allerede nævnt er postmodernismen, såvel som post-postmodernismen, og sandelig også modernismen, en art ”paraply-termer” eller samlende termer for et væld af tekster og idehistoriske tanker og begreber, der afhængig af perspektivet iblandt modsiger ikke blot tidligere perioder, men også sig selv internt. Om begrebet post-postmodernisme, for hvilket Rye Andersens foreslår postironisk, siger Burn:

Obviously the haphazard and conflicting deployment of the term already suggests that it will be no more precise than its predecessor, postmodernism. It’s hard to feel good about the explanatory value of a term whose usage collapses the differences between such different writers and contexts. Its bandwidth is just too broad. Nevertheless, for want of a better alternative, I have adopted it in this study [...] (Burn 2008: 18)

Burn redegør for de trends, han ser i litteraturen (Franzen, Wallace og Richard Powers), og betoner samtidig, at han ser termen, post – postmodern, som anvendelig og *tilstrækkelig deskriptiv*, idet den indikerer både overlappning og adskillelse fra postmodernistisk praksis.(Burn 2008: 17) Endvidere, skriver Burn, passer Franzen ind i denne rammebeskrivelse, idet han som forfatter lader sin postmodernistiske arv skinne igennem i teksten via postmoderne greb som intertekstualitet og metafiktion. Af de tre forfattere, som Burn har valgt til sit studie, er der en glidende overgang fra den ene ende af spektret til den anden, en gradvis øgning i distancen til deres postmodernistiske ophav. Her ser Burn ”Franzen at the most story-based extreme at the other” (Burn 2008: 20). Franzen har, i mindre grad end Wallace og Powers, bevaret de postmodernistiske tendenser og læner sig tydeligere op ad en realistisk narrativ tradition. Franzen selv nævner flere steder blandt andre Isaac Bashevi Singer og Alice Munro som vægtig inspiration.

Post-postmodernism explicitly looks back to, or dramatizes its roots within postmodernism. As such it is a development from, rather than an explicit rejection of, the preceding movement, and so just as modernist works have affinities with postmodernist works- so post-postmodernist betray [...] a family resemblance to the previous generations work. It is the burden of [...] this study to demonstrate how Franzen's intertextual dialogues make plain his postmodern origins. (Burn 2008: 19)

Franzen, der læner sig op ad realismen og flere steder argumenterer for nødvendigheden af en mere inderlig dialog med den 'almindelige læser', benytter sig altså samtidigt af flere postmodernistiske virkemidler om end ofte mere subtilt end sine kollegaer Wallace og Powers, der udfordrer den postmodernistiske genre mere åbenlyst eller direkte. "Franzen's work reacts most strongly against self-referential strategies, and he rarely engages in moments that are purely metafictional.(Burn 2008: 21) Ikke desto mindre kan man som læser konstatere, at Franzen har bevaret synlige træk fra begge traditioner.<sup>14</sup> Det Burn beskriver som "postmodern innovation and more conventional narrative forms" (Burn 2008: ix) Desuden uddyber Burn;

Franzen's imagination characteristically works by fusing opposites on every level- formal, thematic and geographic- so his novels become a kind of synthesis of divergent forces[...]This conflation inevitably leads to conflicting interpretations[...]Because Franzen is not the kind of novelist who explicitly foreground his learnings, or draws attention to his efforts to undermine generic conventions he is sometimes praised or blamed too simplistically for withdrawing from the complexity of postmodern narrative strategies in favor of revoking the traditional rewards of storytelling. (Burn 2008: xi)

---

<sup>14</sup> I *Freedom* er der som tidligere beskrevet mindst ét godt eksempel på en meget direkte metafiktiv dialog hvor Franzen lader Katz figuren være talerør for nogle af hans egne frustrationer over litteraturen der i hans optik har forvandlet sig fra en kunstform, et dannelsesprojekt, til en industri, en udvikling Franzen begræder.

Det er Franzens bevidste stilbrud, hans leg med konventioner og hans karakteristiske metode (leg med modsætninger), der fører til modsatrettede fortolkninger af de enkelte værker og af Franzens overordnede projekt, hans forfatterskab. Udenfor romanen er det Franzens kontrære opførsel, der frustrerer læseren. Den akademiske verden betegnes af Franzen et sted som "nursing home for the terminally ill arts" (Burn 2008: x). Modsat virker Franzen ikke udbredt begejstret for at optræde som folkelig forfatter eksemplificeret i den ny famøse *Oprah Franzen Feud*.

Mange læsere vil nok være enige om, at Franzens undertekst, eller overordnede projekt, bevarelsen af romanen som et objekt med en social og kulturel (indflydelsesrig) dimension, afspejles i hans værker på forskellig vis. Der er en høj grad af direkte politisk engagement i den post-postmodernistiske roman, i *Freedom* tydeligst personificeret i *Walter* figuren. Franzen, Wallace og Powers har alle forsøgt, at bruge litteraturen som platform for at skabe opmærksomhed omkring klimaforandringer, et tema der da også gentages i *Freedom*. Franzen tager sin rolle som forfatter overordentligt alvorligt, han er en ivrig samfundsdebattør.

I forhold til Franzens tilbagevenden til de gamle former, til realismen ser Burn på de greb Franzen hyppigst benytter sig af for at give fortællingen en realistisk forankring. Et af de greb, Franzen sværger til, er hans lister. Listerne i *Freedom* afslører Franzens forsmag for det journalistiske og tager temperaturen på (hovedsageligt) middelklassens U.S.A. Burn er i første omgang mere interesseret i listerne på et indholdsmæssigt plan, og her hører han et ekko af Franzens førnævnte frygt for romanens fremtid.

Franzen circles gloomily around the questionable survival prospects of the contemporary novel and sets them against his fear that in millennial America 'every hour of the year' is 'a good hour for staring at the screen'" (Burn 2008: 29)

Denne *angst* som Franzen beskriver i sit *Harper's Essay* influerer Franzen og kan afkodes i hans romaner som en delt modvilje mod 'Status' litteratur. Franzen ønsker at skrive romaner til den 'almindelige' læser for på den måde at bevare romanen. Han ser romanen, eller skønlitteratur, som noget, der er i fare for at ende på 'museum'. Konsekvensen af 'vanskelige' romaner er at de udelukker den almindelige læser og derfor bliver noget man kun beskæftiger sig med på de højere læreanstalter. Romanens dystopiske fremtid ligger i, at blive

genoplivet i et laboratorium (universitetet), litteraturens svar på Jurassic Park. Det er i dét lys Franzens kritik af postmodernismen skal forstås.

Som Burn pointerer, begyndte Franzen sin forfatterkarriere i fodsporene på de store postmodernistiske forfattere Pynchon, DeLillo, Coover, Gaddis;

[...] but...he came to the conclusion that they were writers who were disengaged from their audience, writers who were largely praised by an academic establishment that privileged difficulty over the traditional rewards of the narrative. (Burn 2008: 47)

Jeg går ud fra, at det Burn mener, er, at Franzen lægger afstand til det *vanskelige*, det eksperimenterende, fordi han ønsker at bevare romanen som et middel til *almen* dannelse. Sandt at sige har de mere eksperimenterende former svært ved at finde fodfæste i den almindelige brede befolkning. En tendens der nok er sand for alle kunstformer det værende sig litteratur, musik, billedkunst og arkitektur. Det er naturligvis ikke retfærdigt at sige at alle postmodernistiske romaner er *vanskelige*, ligeså vel som ikke alle modernistiske romaner var det.

Burns konklusion er, at de nye litterære vinde stadig blæser i flere retninger oven på *årtusindeskiftet*, en begivenhed der i øvrigt er mere signifikant i Burnes optik end 9/11, som han slet ikke nævner. Derfor er det endnu for tidligt at forudsige en endelig kurs, men dog mener han, *The Franzen Generation* står ved begyndelsen på enden af postmodernismen.

If, as both critics and writers suggests, postmodernism came to an end just before the millennium that shadows so much of this generation's work, it is still very early to be trying to take stock of the movements that are gradually emerging in its wake. Equally, after just three novels it is still rather early to try to graph the arc of Franzen's career. Nevertheless, these first three novels- like Powers and Wallace's early work- suggests not a rejection of postmodernism, but a gradual correction. (Burn 2008: 128)

## Analyse

Familien Berglund; Walter og Patty og deres to børn, er i centrum for begivenhederne i romanen, der finder sted i årene 1980-2010. Familiens tiltagende opløsning og personlige historie er tæt forbundet med samfundets, idet der også uden for familien sker alvorlige skred. Den økonomiske krise truer familier og tvinger dem fra hus og hjem. Korruption, magtmisbrug, krig og naturødelæggelser er temaer, der gengives på mikro - og makroplan. Romanens overordnede tema, frihed, er i spil og problematiseres på alle niveauer.

## Stil og komposition

Romanens omfang, 562 sider, understreger Franzens personlige aversion imod det, han kalder en "bite-sized" kultur<sup>27</sup>, hvori alt serveres for publikum (forbrugeren) i mundrette, letfordøjelige bidder. Omfanget tvinger læseren til omkring ti timer tilbragt i selskab med karaktererne og deres historier. Strukturen er labyrintisk og polyfonisk<sup>28</sup>. *Freedom* er skrevet i datid med skiftende tredjepersonsfortællere og direkte tale. Man springer i tid og sted, og historiens brikker stykkes sammen i småbidder i en tredjepersonsnarrativ med indre og ydre synsvinkel og skiftende perspektiv. Et større detektivarbejde venter den læser, der ønsker at finde 'hoved og hale' i romanens detaljer fx vedrørende årstal, begivenheder og relationer mellem bogen personer (stamtræer).

Fortællingen afdækkes glimtvis af 'gode naboer' (rammefortællingen<sup>29</sup>), Patty og Walter selv, sønnen Joey, samt af vennen Richard Katz. Naboen Carol Monaghan har i et enkelt afsnit rollen som førstepersonfortæller, da hun gengiver begivenhederne i forbindelse med Joeys oprør mod Patty og Walter, der resulterer i, at han flytter hjem til Carol og Blake. Men også Paulsens har indimellem denne rolle. Den skjulte fortæller er dog til alle tider tilstede i romanen, og med sine subtile kommentarer lader han/hun læseren vide, hvor sympatien ligger. For eksempel gøres læseren diskret opmærksom på at ægteparret Paulsens overdrevne opmærksomhed på Patty og Walter skyldes, at Seth er tiltrukket af Patty, og at

---

<sup>27</sup> *New Statesman* Oct.18th 2010. *The Books Interview, Jonathan Franzen*

<sup>28</sup> Et begreb Bakhtin bruger i forbindelse med sin analyse af *Dostojevskijs* poetikker. Polyfoni, som betyder flere stemmer, bruges i denne forbindelse til illustrere at forfatteren/fortælleren har flere stemmer. Kilde: [http://www.denstoredanske.dk/Kunst\\_og\\_kultur/Litteratur/Russisk\\_og\\_sovjetisk\\_litteratur/Mikhail\\_Mikhajlovitj\\_Bakhtin](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Russisk_og_sovjetisk_litteratur/Mikhail_Mikhajlovitj_Bakhtin) (23-10-2013)

<sup>29</sup> Det er de 'gode naboer' i romanens åbning og slutning der begynder og afslutter fortællingen om familien Berglund.

Merrie, forståeligt nok, er jaloux og derfor gør, hvad hun kan for at stille Patty i et dårligt lys. Alligevel er det undertiden svært at vide *præcis*, hvem fortælleren er. Hvem er det, eksempelvis, der leverer denne kommentar i bogens sidste linjer? "(Linda Hoffbauer, now that Patty was gone, dared to declare the fence somewhat ugly)." (562) Konklusionen her er, at der er tale om nogle andre naboer, der i det skjulte kommenterer deres nabo Lindas kommentar. En lignende, delvis skjult eller indforstået bemærkning, finder man i et tidligere afsnit. Her fremgår det, at naboerne Merrie og Seth Paulsen, der ofte fungerer som eksplicite fortællere<sup>30</sup> i forhold til Walter og Patty, slet ikke er de naboer, der er 'tættest' på Walter og Patty. Tværtimod er de 'langt ned på listen' af naboer, Patty vil tale med. Læseren advares på den måde implicit mod at stole for meget på ægteparret Paulsens. Resultatet af denne 'ujævne' fortællerstrategi er, at læseren har svært ved at vide sig helt sikker på, i hvilken grad informationerne står til troende. Den skjulte fortæller har som oftest en dyb ironiserende undertone, der skaber afstand mellem fortæller og det fortalte, samt teksten og læseren. Man kan sige, at den narrative instabilitet leder læseren fra usikkerhed til løgn via et intrigant spundet netværk af subjektive 'sandheder', og at det i sidste instans er læseren, der må afgøre med sig selv, hvem de stoler mest på? Hvilken fortælling er den mest troværdige?

Romanen er delt op i 'de gode naboers' beretning om ægteparret Berglunds enogtyve år i Barrier Street, dernæst kommer Pattys 'selvbiografi', siden Walter, Joey og Katz' kapitler, så endnu et kapitel, 'skrevet' af Patty, denne gang som et brev til Walter og endelig det sidste kapitel, hvori de ny naboer runder fortællingen om Berglunderne af. På fortællerplan er der en strukturel begrænsning på den subjektive/frie fortælling, idet Pattys biografi kontrasteres af Walter, Joey og Katz' fortællinger. Pattys udsagn i biografien får ikke lov at stå alene, men kontrasteres af Walter, Joey og Katz' fortællinger. Alle fortællinger er subjektive, men de er sande for dem, der fortæller dem, på det tidspunkt de fortæller dem. Sandheden findes i flere versioner, hvilket ikke er lig med at der ikke findes sandhed, men snarere peger på, at der findes *sandheder*.

Kapitlerne starter ofte *in medias res* – fx kapitlet *The Fiend of Washington* der indledes med;

---

<sup>30</sup> Det er blandt andet via Seth og Merries samtaler at læseren informeres om Walter og Pattys vanskeligheder med Joey, og det er Seth der gisner om tidspunktet for Joey og Connies seksuelle debut. "When exactly Connie and Joey started fucking wasn't known. Seth Paulsen, without evidence, simply to upset people, enjoyed opining that Joey had been eleven and Connie twelve"(11)

Walter's father, Gene, was the youngest child of a difficult Swede named Einar Berglund who had immigrated at the turn of the twentieth century. There had been a lot not to like about rural Sweden –compulsory military service, Lutheran pastors meddling in the lives of their parishioners, a social hierarchy that all but precluded upward mobility- but what had actually driven Einar to America, according to what Dorothy had told Walter, was a problem with his mother. (443)

Endvidere er det, som her, typisk for romanen, at oplysninger vedrørende faktiske begivenheder, refereres af anden - og tredjepartsfortællere, hvilket bidrager yderligere til den narrative instabilitet. I eksemplet her er det kontrasten mellem de forhold i Sverige man kunne forvente ville få nogen til at emigrere (de fra et nutidigt amerikansk synspunkt restriktive sociale forhold) og de faktiske omstændigheder; søskendejalousi, der afslører fortællerens ironi. Romanens hovedpersoner arver alle væsentlige træk fra forældrene og bedsteforældrene og ofte modvilligt. Således hedder Walters far Gene, (oversat til dansk: gener = dna) en lille morsomhed fra Franzens side. Næst efter frihed er familien romanens fremherskende tema.

## Sprog

Der er langt fra Raymond Federmans eksperimenterende sprog i *Double or Nothing* (1992), Pynchons fragmenterede, til tider bizarre, labyrintiske detektivhistorie med protagonisten Oedipa Mass i *The Crying of Lot 49* (1966) og DeLillos dystre *White Noise* (1985) med den stringente prosa, til det hverdagsagtige sprog og indhold i *Freedom*. Hvor forfattere som Jonathan Safran Foer leger med det fantastiske, som i *Everything Is Illuminated* (2002), det satiriske tilsat dirrende melankolske undertoner som Gary Shteyngart i *Absurdistan* (2006) og *Super Sad True Love Story* (2010), går Franzen i den modsatte retning. Protagonisternes navne er *almindelige* og ikke allegoriske, som fx førnævnte Oedipa Mass eller Chase In steadman (Jonathan Lethem *Chronic City*, 2009). 'Patty' (Patricia), 'Jessie' (Jessica), 'Joey' (Josef R.) og Walter er alle *almindelige* navne. Undtagelsen, der bekræfter reglen, er den dionysiske Richard Katz, der har med sin *Katzian vision of the World*, leder



tankerne hen på *Nietzschean*. Her er Nietzsches vilje til magt kanaliseret over i en diminutiv (primitiv) rockmusiker, der styres af sine *instinkter*.

A navigational beacon in Katz's black Levi's, a long dormant transmitter buried by a more advanced civilization, was sparking back to life. [...] Oh, the clairvoyance of the dick: it could see the future in a heartbeat, leaving the brain to play catch – up [...] (229) [...] his prophetic dick, his diving rod (349) His job in life was to speak the dirty truth to be the dick. (378) His dick, if no other part of him, was pleased with this ratification of its divining powers. (381)

Nietzsches ideer, der i nogen grad har inspireret dele af den postmodernistiske tankegang latterliggøres totalt i karakteren Richard Katz, der kan ses som en parodi på overmennesket, der bryder med religionen og dogmerne for at opnå frihed. Eneren Katz, der revser det borgerlige og kulturindustrien (som virkelig er en *industri*), er på den ene side relativt intelligent med sans for analysen. (Om end teksterne til hans albums er *tåkrummende* banale). Men som person savner han væsentlige menneskelige egenskaber som fx empati, og hans ekstreme narcissisme gør ham da også uegnet til at deltage i fællesskaber af hvilken som helst art. Ydermere har Hr. Katz selvfølgelig ikke patent på sandheden. Hans *sandheder* er præcis lige så subjektive som alle andres.

### Mistakes were made

Udtrykket *der blev begået en fejl* er et kendt politisk kneb, som bruges for at undgå at afgive en rigtig undskyldning. Begrebet er kendt i amerikansk politik som *kongen over 'ikke-undskyldninger'*<sup>31</sup>. Vendingen blev 'populariseret' under Nixon administrationen i forbindelse med Watergate, og Bush administrationen har udnyttet det til ikke at tage ansvar for det fejlagtige belæg for at invadere Irak. Det er et potent begreb, og som i politik rummer Pattys biografi da heller ingen undskyldninger, i forhold til fx Walter, som er genstand for mange sårende bemærkninger og handlinger. Når hun i biografien refererer til *stakkels Walter*, dækker det over de måder, hvorpå hun har bedraget ham, og hvordan han har været *naiv* og taget hendes ord og forsikringer for gode varer. Dette stiller naturligvis Patty i et dårligt lys,

<sup>31</sup> <http://www.npr.org/blogs/thetwo-way/2013/05/14/183924858/its-true-mistakes-were-made-is-the-king-of-non-apologies> (21-10-2013)

på samme måde som Bush administrationen blev i forhold til invasionen af Irak, og sammenkoblingen af Pattys selvbiografi med politik markerer forholdet mellem samfund og individ, fortællingens mikro - og makroplaner.

'We all make mistakes', siger Ray på dødslejet; "We made mistakes as parents", (529) 'undskylder' Joyce og 'I made a mistake' (171), siger Richard efter at have haft sex med Patty for anden gang. Den i romanen udbredte brug af vendingen får derfor en ironisk kant, der kaster et nyt skær over Pattys biografi, og som derved virker destabiliserende på romanen som helhed.

### Søvnngængere: Narrativ instabilitet

Fortællingen om Berglunderne er en fortælling i flertal. Selvom der i sidste instans toner en samlet fortælling frem, så udgøres denne fortælling af et netværk af mange små fortællinger. Som fortæller har 'Patty' og de øvrige fortællere ligheder med den upålidelige fortæller, de har alle (delvist skjulte) motiver for at omgå sandheden lemfældigt, og flere af dem lyver. Den mest interessante figur i denne sammenhæng er romanens søvnngængertema. Patty, Walter, Joey og Katz har alle på et eller flere tidspunkter, en følelse af at vågne til en ny bevidsthed, og søvnngængerer er en genkommende figur i romanen. Patty er den, der indrømmer flest tilfælde af bevidst og ubevidst, (ægte og 'falsk') søvnngængerer, men også Walter taler om at vågne fra af noget, der var 'halvvejs' som en drøm.

Based on her inability to recall her state of consciousness in her first three years at college, the autobiographer suspects she simply didn't have a state of consciousness. She had the sensation of being awake but in fact she must have been almost sleepwalking. (49)

Lyder indledning til det andet 'kapitel' af Pattys selvbiografi. Hermed gøres det klart for læseren, at 'fortælleren', i dette tilfælde Patty, til en vis grad er upålidelig, for hvor meget skal man stole på en søvnngænger? Få sider inde i biografien genkalder Patty sig, hvordan hun løj, først for Walter, siden for Richard. (108) I andet kapitel af samme biografi genkalder Patty sig, hvordan Richard fortæller hende om en 'ondskabsfuld andetårsstuderende person ved navn Nomi', som var årsag til splid imellem Walter og Richard. (135) Denne Nomi var, erfarer vi senere, Walters kæreste, indtil Richard 'snuppede' hende. Det var altså Richard

selv der var 'ondskabsfuld'. Men Richard tror selv på det, da han fortæller det til Patty. På samme måde lyver han igen for sig selv da han knap tredive år senere tager til Washington for at 'rydde op' (ved at tage Patty fra Walter). Richards livlange løgn består i, at han tror hans motiver er noble. Først sent i livet indrømmer han for sig selv, at hans motiver var knap så ædle, som han foregav, og at han stjal Walters kærester for at vinde over Walter (377)

Selvbedrag og løgne er to sider af samme sag i *Freedom*. Romanens personer bedrager sig selv og deres nærmeste (Connie og Jessica er de undtagelser der bekræfter reglen). Dermed sættes spørgsmålet om én sandhed tematisk i spil. Et tema der også er på spil i Pynchons *The Crying of Lot 49*. Men hvor Oedipa Mass' *quest* opløses ved en lidt bizar auktion, der efterlader læseren og Oedipa i en situation, hvor der er flere ubesvarede spørgsmål end ved missionens indledning, når Franzens karakterer frem til en *version*, de kan leve med. Vejen dertil er smertefuld og forvirrende. Og hvor Oedipa i højere grad vælger sine udfordringer, insisterer på at finde et 'spor' af en sammenhæng, er Franzens karakterer i følelsernes vold. Oedipas intellektuelle ræsonnementer er hos Franzens karakterer afløst af den famlende behovstyrede logik, som selv den gode Walter ligger under for. Han overgiver sig 'blindt' til Lalitha, som elsker ham 'uden kvalifikationer' (465) i modsætning til Patty, som han skal kæmpe for at få. Han siger og tænker, at Lalitha er hans 'soul mate', men hans hånd er hvid og nøgen uden vielsesringen (479), og han må nødtvungent indrømme, hvad Lalitha længe har vidst. "Despite his avowals that the marriage was over, he hadn't believed it one bit [...]. Nyheden om, at Patty nu bor hos Richard, burde, ræsonnerer Walter, give ham en følelse af befrielse (fri til at være samme med Lalitha) i stedet føles det som 'døden' (480), og da Patty rejser bort i en periode, er han lettet over at kunne sove i hendes værelse blandt hendes ting. (478) Selv efter bruddet med Patty må Walter indrømme for sig selv, dagen før Lalitha omkommer, at: 'The lump in his throat was evidence of how much, in spite of everything, he still loved her.' (499)

Fælles for Walter, Patty og Richard er, at ingen af dem ønsker at se verden som den er og de flygter ind i et univers af følelser, der udvikler sig til et kaos, de ikke længere selv er i stand til at overskue. En søvnlignende tilstand hvor de kan holde 'verden' på afstand en tid.

Men, efter seks års isolation i hytten ved Nameless Lake kan Walter ikke længere undgå 'verden'. I stærkt metaforisk vendinger oplever Walter nærmest noget, der minder om en genfødsel, 'lyset vender tilbage', og Walter, der har afskåret sig selv fra alt inklusiv sine

følelser, græder dog ikke som et nyfødt barn, men mærker en smerte som han har ignoreret længe, smerten over (igen) at være til? Katz har sendt ham en cd med solosange, der bærer titlen *Songs for Walter*, hvilket er det endegyldige bevis på Katz og Walters venskab, et venskab Walter har været stærkt afhængig af, men som han har betvivlet.

At length, as if waking from some half-sleeping dream, he turned on a light and drank a glass of water [...]he could at least take a look at what the world had to say to him.[...] He heard a sharp cry of pain, his own, as if it were someone else's. (556-7)

Og da Patty lidt senere er ved at fryse ihjel efter at have ventet i kulden på Walter, der stædigt nægter at tale med hende, beskrives hendes 'opvågnen' i nærmest religiøse termer. (556)

[...] all at once, her eyes were wide open and she was looking into him.[...] There was still something almost dead in them, something from very far away. She seemed to be seeing all the way through to the back of him and beyond, out into the cold space of the future in which they would both be dead [...] And so he stopped looking at her eyes and started looking into them, returning their look before it was too late [...] (558-9)

Da synsvinklen i romanen i høj grad ligger hos hovedpersonerne, og da disse i et vist omfang kan siges at være søvngængere, så har dette implikationer for fortællingens troværdighed. Den manglende kontrol over fortællingen og de mange løse ender frustrerer også Walter: "There was no controlling narrative: he seemed to himself a purely reactive pinball in a game [...]" (318)

Det handler om de små historier, vi fortæller om os selv, om hvem vi er. Pattys historie er; misforstået som barn og ung, udsat for en grim hændelse der får hende til at flygte ind i 'Total Jockworld' og senere 'dark little Elizaworld' (55), for til sidst at nå sin destination, (glimrende) forstadshusmor gift med Walter og forelsket i hans bedste ven, punkrockeren Richard Katz, der har en 'ildevarslende lighed med den Libyske diktator Muammar el-Quaddafi.' (60. Egen oversættelse). Med andre ord:" [...] Pattyland. Mistakeland." (172) Patty *vælger* at være blind i forhold til Katz, der af veninden Eliza Doolittle beskrives som 'et kæmpe viskelæder'(66)og som dermed truer med at udslette hende før, hun møder ham første

gang. På samme måde som hun i en periode vælger at 'lukke øjnene' for Elizas 'sande' natur.(64) Katz' optræden ved sine koncerter får Patty til at flygte, men alligevel bruger hun de næste tredive år på at tro, at han faktisk er et bedre match for hende end Walter.

Richard and two other Traumatiks were screaming into their microphones, *I hate sunshine! I hate sunshine!*, and Patty, who rather liked sunshine, brought her basketball skills to bear on making an immediate escape. (73)

Da Patty efter tyve års ægteskab får chancen for (igen) at være alene med Richard Katz, lægger hun en ny plan. Hun vil simpelthen gå i seng med ham, 'i søvne' for på den måde at skabe en slags moralsk undtagelses tilstand. Richard, der bogstaveligt talt bliver taget på sengen, gør et par halvhjertede forsøg på at tale hende fra det før, han overgiver sig. 'If you're sleeping, you need to wake up.' 'No, I'm a sleep ... I'm sleeping. Don't wake me up.' (167) Skulle læseren stadig have tillid til Pattys fejlbehæftede narrative sættes den for alvor på prøve, i dette kapitel hvor affæren med Katz beskrives. Fx forklarer Patty, her hvordan hun vil omgå sandheden, for nu at bruge en omskrivning der ligner den slags, Patty selv benytter sig af.

Part of the deal she'd struck with herself was to tell Walter no lies, not even tiny ones; to speak no words that couldn't narrowly be constructed as truth. (176)

Hvilket naturligvis gør Patty til en endnu større løgner, da hun bedrager sig selv og Walter samtidigt. Den krampagtige måde hvorpå fx Patty klynger sig til en (livs)løgn er både frastødende og hjerteskrærende. Det første af indlysende moralske årsager, det andet fordi Patty er så hjælpeløst fortabt i sit eget knudrede, sårede narrativ og i sine følelsers vold.

That she could say this, and not only say it but remember it very clearly afterward, does admittedly cast doubt on the authenticity of her sleep state. But the autobiographer is *adamant* in her insistence that she was not awake at the moment of betraying Walter and feeling his friend split her open. (167)

Den eksemplariske forstads husmor (Patty) der er som 'en venlig bi, (5) når det gælder spørgsmål vedrørende husholdning og børn, minder denne læser om den danske 'speltmor,' der har sine rødder i den kreative overklasse, og som portrætteres udsøgt ironisk i satire programmet *I Hegnet*. 'For all queries, Patty Berglund was a resource, a sunny carrier of sociocultural pollen, an affable bee.' (5) Moderskabet er identitetsskabende og en sociokulturel platform, og Patty har lange *PC* (Politically Correct) lister over hvad der konstituerer 'en god mor'. (Her et uddrag.)

There were also more contemporary questions, like, what about those cloth diapers? Worth the bother? And was it true that you could still get milk delivered in glass bottles? Were the Boy Scouts OK politically? Was bulgur really necessary? Where to recycle batteries? (4)

En speltmor er en mor, for hvem moderskabet bliver et personligt projekt, der ikke bare handler om barnets ve og vel, men også om hendes egen personlige positionering. For Patty handler det om at være den bedste mor, og dermed 'slå' sin egen mor og de barnløse søstre (der jo var mere 'interessante' end Patty og derfor, ulig hende, havde forældrenes støtte og opmærksomhed). Men også blandt kvarterets kvinder er der skarp konkurrence om ikke bare at være en god mor, men den bedste, og sandelig også den bedste kone (den flotteste og mest ungdommelige), den lykkeligste (!), samt (naturligvis) en selvsikker kvinde med en interessant karriere og et smukt hjem.

Den "rigtige" barndom, i de "rigtige" klæder, med den "rigtige" mad og i de "rigtige" institutioner er alt sammen ingredienser i en "speltmors" høje ambitioner. (<http://www.fremtidforskere.dk/hvad-er-en-speltmor/> 30-10-2013)

For Franzens karakterer er tilværelsen, især Pattys, præget af banaliteter og ligeegyldighed, der er en hul midte. Patty er enkelt sagt lidt uvidende. Selv om Walter og Katz begge nævner Patty som en intelligent kvinde 'one of the smartest people I know' (Walter), så er der få ting i teksten, der retfærdiggør dette synspunkt. Der er ingen tegn i teksten på, at Patty nogensinde har læst en avis (udenrigspolitik er ukendt stof<sup>32</sup>), feminisme er et

---

<sup>32</sup> \*Patty didn't see a picture of Quaddafi until some years after college, and even then, though struck immediately by his resemblance to Richard Katz, she didn't make anything special of the fact that Libya seemed to her to have the cutest head of state. (66)

fuldstændigt ukendt begreb for Patty, og den ene bog, vi ved, hun læser *færdig*, Tolstojs *Krig og Fred*, lærer hun intet af. Pink Floyds legendariske *Comfortably Numb* fra 1979 kunne være et glimrende soundtrack til eksistensen i forstæderne. I tidens ånd indskrives den omtrent fyrreårige Patty sig i et fitness center, og inden længe ligger der til Walters fortrydelse brochurer om brystforstørrende operationer på natbordet. “It’s a *mental-illness* brochure, Patty. It’s like a guide how to become more mentally ill.” (332) Tidens ånd, her i en fortolkning af Richards band *The Traumatiks*, der er kendetegnet ved deres lidt ’simple’ tekster giver udtryk for nogenlunde samme sentens.

*What tiny little heads up in those big fat SUVs!*

*My friends, you look insanely happy at the wheel! [...]*

*INSANELY HAPPY! INSANELY HAPPY!* (143. Original kursivering)

### Intertekstualitet og metafiktion

Det er symptomatisk for de bøger, der nævnes i romanen, at meget få af dem faktisk bliver læst. Hvilket er naturligvis en pointe hos Franzen, der flere steder taler om, at ingen, eller ganske få læser (rigtige?!) bøger mere. Patty har læst det halve af en Joseph Conrad roman, som Walter har anbefalet hende. (179) Joeys studiekammerat, rigmandssønnen, Jonathan ‘læser’ en bog mens han ser TV. Da de er økonomistuderende (Joey og Jonathan), er det sandsynligt, at det er en studiebog. John Stuart Mill, der er kendt for sine tanker om utilitarisme, en pragmatisk økonomisk tankegang hvor det *fælles bedste* kommer forud for *individet*, men som dog lægger stor vægt på personlig frihed, er også en kendt fortaler for ligeberettigelse mellem kønnene. “Upstairs, in his corner room, he found Jonathan reading John Stuart Mill and watching the ninth inning of a World Series game.” (251) Referencen til Mill antager en komisk dimension, da Jonathan få minutter senere viser Joey et billede på sin PC af en Israelsk kvinde afledt af deres diskussion om, at Joey burde interessere sig for sine ‘rødder’. (Hvis ens mor er jøde, er man det pr. definition også selv. Dvs., at Patty teknisk set er jøde, og at Joey også er det.)

To illustrate his point, Jonathan opened his laptop and navigated to a site devoted to pictures of bronzed Israeli goddesses with high-caliber bandolier crisscrossing their naked D – cup chests. (255)

Ligesom Patty er Jonathan fuldstændig upåvirket af det, han læser, ligeberettigelse mellem kønnene er tydeligvis ikke noget, der optager ham.

I teksten efterlader Franzen mere eller mindre subtile (intertekstuelle) 'spor', der skal lede læseren ind på Franzens 'skjulte' temaer. Et af dem er forholdet mellem Patty og Joey. Romanen rummer utallige referencer til noget, der tangerer incestuøse forhold. Det noteres at Patty 'doted on her son', og Joey klager selv over at være hendes 'little boy -pal' og senere 'Designated Understander' (248), og under deres rendezvous ved Nameless Lake har Patty og Richard en diskussion, der får ham til at udbryde; "This is D.H. Lawrence," Richard said impatiently. "Yet another author I need to read." [Svarer Patty.] (171)

Franzen siger selv, at der er flere ting ved forholdet mellem Patty og Joey der minder ham om forholdet mellem moren og sønnerne i D.H. Lawrences *Sons and Lovers*. Imod romanens slutning indser Patty, at den modvilje, hun føler imod Connie, dækker over hendes egen jalousi.

Romanens centrale plot, trekantsdramaet i mellem Patty, Walter og Katz sammenlignes med Lev Tolstojs *War and Peace*. Der er i teksten flere referencer til dette værk end noget andet. (156,158, 166, 175). Den ene bog Patty rent faktisk læser, lærer hun, som nævnt, ikke noget af (166). Dette ser NY Times anmelder Sam Tanenhaus som et udslag af 'Franzens selvironiske erkendelse af at intet kan redde os fra os selv, fordi trangen til frihed overtrumfer alt andet.' (<http://www.nytimes.com/2010/08/29/books/review/Tanenhaus-t.html?pagewanted=all> 5-11-2013. Egen oversættelse.) At Patty læser en bog, hun kunne lære noget af, men ikke gør det, skal ses i lyset af de bekymringer, Franzen lufter i sit *Harpers Essay* vedrørende romanens (skønlitteraturens) funktion, rolle og overlevelse i en digitaliseret underholdningstid, en tid der på mange måder er (paradoksalt) ekstremt individualiseret og ekstremt konformt. Patty begriber det hun læser på et intellektuelt niveau, men ikke desto mindre styrer hendes mere primitive behov hende durk i armene på den diabolske Richard Katz.



The autobiographer wonders if things might have gone differently if she hadn't reached the very pages in which Natasha Rostov, who was obviously meant for the goofy and good Pierre, falls in love with his great cool friend Prince Andrei. Patty had not seen this coming. Pierre's loss unfolded, as she read it, like a catastrophe in slow motion. (166)

Her følger et intermezzo hvor Patty og Richard har sex, Richard rejser og Walter kommer tilbage fra en fisketur.

Patty felt as if she'd lived an entire compressed lifetime in those three days, and when her own Pierre returned from the wilderness [...] she was ready to try to love him again. (176)

Franzen er ikke alene med sine bekymringer for romanens fremtid. I romanen *Super Sørgelig Sand Kærlighedshistorie* må protagonisten *Lenny Abramov* finde sig i at blive diskrimineret, fordi han (stadig) læser bøger, noget der er gået helt af mode i Shteyngarts gakkede fremtidsroman. "I er mine hellige genstande," sagde jeg til bøgerne. "Ingen andre end jeg interesserer sig for jer længere. Men jeg vil beholde jer for evigt. [...] Jeg tænkte på den nye generations forfærdelige bagvaskelse: at bøger lugter." (Shteyngart, 2011:58. Kursivering i original.)

*Freedom* rummer ikke megen trøst i den henseende: Bøger lader til at være en uddøende race, gemt væk på støvede biblioteker til stor forundring for 'den nye generation'. Joeys første studiejob på universitet er i det naturvidenskabelige bibliotek, og her undrer han sig over stakkene af gamle værker, der 'uden tvivl snart vil blive digitaliseret'.

He was astonished that the library still possessed printed matter of such rarity and widespread interest that it had to be guarded in separate stacks and not allowed to leave the building. There was no way it wouldn't all be digitized within the next few years. Many of the reserved texts were written in formerly popular foreign languages and illustrated with sumptuous color plates; the nineteenth – century Germans had been especially industrious cataloguers of human knowledge. (236)

Bøger, vores fælles kulturarv, er, som både Franzen og Shteyngart gør opmærksom på, under voldsomt pres, og det *er* svært ikke at dele disse bekymringer.

En anden bog, der refereres til er Henry David Thoreaus *Walden*, som der er en enkelt direkte reference til i teksten (454). Da den 17 årige Walter oplever frihed for første gang er det en sommer, hvor han flygter op til den lille hytte ved søen, som han senere arver fra moren. Medbringende tøj, maling, et gammelt videokamera og en paperbackudgave af *Walden*, som er købt brugt, har Walter sit unge livs lykkeligste stunder, der dog afbrydes brat af broren Mitch' ankomst. Hytten, der senere navngives *Nameless Lake*, rummer en hyldest til det enkle liv og naturen, som Thoreau gør sig til fortæller for i *Walden*. Walter (bemærk; Walter/Walden) er en moderne udgave af Thoreaus alter ego i selvvalgt eksil, og man kan levende forstille sig den sorg, en naturelskende Thoreau ville have følt over at se den ødelæggelse, mennesket har forårsaget i naturen, ligesom hans forkærlighed for det enkle liv står i skarp kontrast til tidens overforbrug.

## Temaer

### *Familien*

Som målestok for graden af individuel frihed kan familiens betydning i romanen ikke undervurderes. Familien er i romanen en lidt paradoksalt størrelse, idet den på en og samme tid er en begrænsning for den fri udfoldelse og garanten for samme. Så længe man er tryk i familien, er der relativt vide muligheder for personlig udfoldelse. Falder man udenfor går det galt, og familien går i opløsning. *Freedom* er en *organisk* roman i den forstand, at alting er forbundet med hinanden. Mennesker, dyr, miljø påvirker hinanden gensidigt. Trusler imod familien er omnipotente og afspejles i strukturer og systemer som byer, bygninger og vejr.

The old mansion's air-conditioning was no match for the humidity pressing on it from the outside. The thunder was becoming continuous and omnidirectional; the ornamental pear tree outside the window heaved its branches as if somebody was climbing in it. (327)

Den personlige 'frihed' er betinget af tilhørsforholdene i familien. I en tid hvor man tilsyneladende kan slippe af sted med stort set alt, er familien den eneste begrænsning eller

forhindring, romanens personer støder på. Da den ensomme ulv, Katz, der ingen familie har, på et tidspunkt vælger at være helt alene og uden kontakt til hverken bandmedlemmer eller Berglunderne (der er hans nærmeste og kæreste relationer), føler Katz sig *ulykkelig og fri*.<sup>33</sup> ”He was at once freer than he’d been since puberty and closer than he’d ever been to suicide”(193)

Den ubegrænsede frihed, der trives udenfor familien, er til stor skade for samfundet og miljøet og dermed i sidste ende mennesket. Walter udtrykker det således:

’It’s all circling around the same problem of personal liberties,’  
Walter said. ‘People came to this country for either money or freedom. If you don’t have money you cling to your freedoms all the more angrily. Even if smoking kills you, even if you can’t afford to feed your kids, even if your kids are getting shot down by maniacs with assault rifles. You may be poor, but the one thing nobody can take away from you is the freedom to fuck up your life whatever way you want to.’ (361)

Begrænsninger, der knytter sig an til familien, kan være af varierende moralsk og psykologisk karakter. Fx ’flygter’ Patty til et universitet i Minnesota for at komme langt væk fra familien og undgår dem derefter det meste af sit voksne liv for endelig som midaldrende nødtvunget at erkende, at hun har arvet præcis de sider af sin fars personlighed, hun brød sig mindst om. Hun beundrer sin mor (som hun troede hun hadede), og hendes bedste ven på universitet, Eliza, har flere ligheder med søsteren Abigail, som Patty har et overordentligt vanskeligt forhold til.

’Patty’ Berglund, født Patrizia, voksede op som det ulykkelige ældste barn til tre søskende, Abigail ’Abby’(the actress), Veronica ’Ronnie’ (the vegan), og Edgar (nu gift med en russisk jøde, Galina, med hvem han har fem børn). Søstrene er begge barnløse og ugifte. Barndommen og ungdommen husker Patty som særlig ulykkelig. Hendes største trøst var basketballtrænerne og ’The Barbadian nanny in the Basement’ (31) Hendes søskende var;

[...] more like what her parents had been hoping for. She was notably  
Larger than everybody else, also measurably Dumber. Not actually dumb  
but relatively dumber. (29)

---

<sup>33</sup> TV2 *Rejsen til Rio* fra albummet *Vi blir alligevel aldrig rigtig voksne* 1990

Forældrene, der opfordrede børnene til at være kreative, havde svært ved at forstå hendes konkurrencementalitet og Pattys altoverskyggende interesse, basketball. "Wouldn't it be more fun to all work together and cooperatively build something?" (30) spørger Joyce Patty efter at have overværet en af hendes kampe. En sætning der klinger grumt og hult i forhold til voldtægten. Her er det tydeligvis ikke Patty eller familien, der er Joyces fokus, men hendes karriere som råds kvinde i den lovgivende forsamling. Patty har mange grunde til at lægge afstand til familien. En gentagen figur i Pattys hukommelse er de hån og ydmygelser, hun var udsat for som barn. Blandt andre af bedstefaren, August, der havde svært ved at acceptere hendes fysiske grænser "Her granddad, August, [...] was certainly not very respectful of her physical boundaries" (33), og farens verbale angreb sårede hendes dybt. Ray var en 'amatørkomiker' hvis 'pruttejokes' og 'ondskabsfulde parodier' kunne gøre Patty dybt ulykkelig.

På samme måde er Walters had og modvilje mod sin far udtalt og massivt, og alligevel har han arvet visse karaktertræk. Fx har han en medfødt konstitution for selvfornægtelse, et træk der fører tilbage til bedstefaren Einar og faren Gene. 'He came from a long line of refusers, he had the constitution for it.' (555) Skæbnens ironi vil, at Gene, der hadede Einar for at behandle moren dårligt, ender med at behandle sin egen kone dårligt og tilmed blive hadet af sin egen søn for at gøre det: "He treated her like a dog all his life," Walter's father said afterward, "and then he killed her" (445). (Gene om faren, Einar Berglund der døde i en bilulykke omkring sin 72 års fødselsdag. Konen, der sad på passagersædet, døde tre dage senere. Ulykken var angiveligt sket i kraft af Einars enorme stædighed.) Walter har en lignende kommentar efter sin mors begravelse, dog beskylder han ikke Gene direkte for at have slået Dorothy ihjel. "She'd been worn out, physically wrecked, Walter said bitterly, by a lifetime of hard labor for his drunk of a dad [...]" (14) For Walter lykkes det at bryde den sociale arv på dét punkt, han behandler sin kone og børn godt. Mens hans egenskaber som (gal) bilist har han arvet efter sin stædige farfar. I det hele taget er Walter en engel sammenlignet med Patty og vennen Richard Katz. Walter fremhæves i alle sammenhænge som 'god'. Faktisk er han *for* god og dermed indirekte skyld i, at Joey flytter hjemmefra og i hjemmets generelle opløsning og forfald.

And everybody had the sense, fairly or not, that Walter – his niceness – was somehow to blame. Instead of dragging Joey home by the hair and

making him behave himself, instead of knocking Patty over the head with a rock and making her behave herself, he disappeared into his work with the Nature Conservancy, where he'd rather quickly became the state chapter's executive director, and let the house stand empty evening after evening, let the flowerbeds go to seed and the hedges go unclipped and the windows go unwashed, let the dirty urban snow engulf the warped GORE LIEBERMAN sign still stuck in the front yard.(28)

'Alle' (everybody) i denne sammenhæng, er de 'gode naboer'. Man kan se dem for sig, når de mødes over hækken og i indkørslen, hvor de taler lavmælt og kaster skjulte blikke. Samtidig med at naboernes 'snak' fortæller os flere ting om Walter og Patty, blandt andet at Walter har fået et nyt job og er avanceret til en lederstilling, at huset forfalder, og at Berglunderne stemte imod Bush regeringen ved det nyligt overståede valg, så fortæller det også hvilke holdninger til ægteskab og husførelse, der dominerer i nabolaget. Der hersker en konservativ holdning til kønsroller: Walter burde få sin familie til at opføre sig ordentligt ved at 'trække Joey hjem ved håret' og 'slå Patty i hovedet med en sten'. I naboernes perspektiv er der to problemer med Walter. Det ene er, at han er for 'pæn', det andet er, at han arbejder for meget. I det hele taget er der nok ikke meget Walter *kan* gøre for at stille naboerne tilfredse. Også her løber kritikken af det småborgerlige, middelklassen, som en understrøm. De (selv)gode naboer er tydeligvis ikke de gode naboer, de udgiver sig for at være, og de er i deres holdninger både konservative og reaktionære trods forsikringer om det modsatte.

Familien og de nære relationer fungerer som målestok i forhold til personernes frihed, eller graden af deres frihed. Walter og Pattys personlige frihed er indskrænket af de kompromiser, de indgår for hinanden skyld. Da Patty endelig tager et arbejde, er det for Walters skyld, ligesom Walter fik børn for Pattys skyld. (329) Joey og Connie lider gensidigt under lignende problematikker, da også de 'gør ting' for 'hinandens skyld'. Joey vil gerne være 'fri', men føler sig bundet til Connie. Og da Walter endelig får en chance til at bryde med Patty og indlede et forhold til assistenten Lalitha, er det et opkald fra datteren Jessica, der får ham til at stoppe op og genoverveje sin position. Walter tvinges til at se sig selv igennem datterens øjne, og han ser en ældre mand, der udnytter sin position til at forføre en meget ung kvinde. På den anden side er det relationerne, der giver dem rygstød til at være 'sig selv'. Joey der er taget til Patagonien med datteren af den hovedrige jødiske forretningsmand

Howard, der har forbindelser langt ind i Bush administrationen, i håb om at forføre hende der, må sande, at han som sin far er moralsk ansvarlig, og han ender derfor med ikke at gennemføre sit 'beskidte' foretagende. Joey, der eller havde håbet at blive 'bad news' ligesom 'bad news Jenna', og dermed få adgang til penge og magt, som er de ting han forbinder Jenna med, er i al hemmelighed blevet gift med barndomskæresten Connie. I et forsøg at skjule dette for Jenna, er han kommet til at sluge vielsesringen. Den har nu 'passeret' igennem hans 'system', og Joey har været nødsaget til at fiske den op af toilettet på hotelværelset i Patagonien, som han deler med Jenna. Jenna, der har ventet på den anden side af døren 'flyver forbi ham, mens hun klager over stanken', men Joey ser sig selv i et nyt lys, og selvom han ikke er blevet den person, han gerne ville være, så har han en identitet, og det er dét der tæller. Igen er vi tilbage ved det personlige, og den sociale arv, familien, de ting vi ikke kan 'vælge'.

[...] he was a different person. He could see this person so clearly, it was like standing outside himself. He was the person who'd handled his own shit to get his wedding ring back. This wasn't the person he'd thought he was, or would have chosen to be if he'd been free to choose, but there was something comforting and liberating about being an actual definite someone, rather than a collection of contradictory potential someones. (432)

Relationerne er holdepunktet i en kaotisk tilværelse, og vielsesringen bliver symbolet på dette. "A clean circle within chaos" (432)

For Patty går der omtrent 30 år, før hun indser, at hun ikke kan 'undslippe' sin familie, som hun ellers har investeret meget på at tage afstand til bogstaveligt og metaforisk talt. I en moden alder må hun sande, at hun har begået nogenlunde de samme fejl mod sine børn, som hendes forældre begik i mod hende. At hun ligner dem på langt flere punkter, end hun bryder sig om, og at hun faktisk er elsket. "Her dream of creating a fresh life, entirely from scratch, entirely independent, had been just that: a dream."(514)

### *Korruption – politiske venner*

En af bogens fremtrædende aspekter, er det samfundskritiske perspektiv. Gennem Berglundernes personlige tragedier bliver vi vidne til tilsyneladende almindelige og derfor måske mere chokerende (men muligvis ikke særligt overraskende) scener fra USA i dag.

*Freedom* rummer en vis portion paranoia, og man mindes om postmodernistiske temaer og konspirationsteorier fx sammensværgelser på regeringsniveau, kølig magtmisbrug, og dysfunktionelle familier. Moralsk fordærvelse har god grobund i *Freedom*. Korrupsion og magtmisbrug er samfundets nedgroede tånegl, og ingen kan vide sig sikker. Men noget af det mest (ned)slående er den måde, hvorpå Pattys forældre, begge højtuddannede og tilhørende den økonomiske såvel som den intellektuelle elite, håndterer voldtægten af deres ældste datter.

Patty er blevet voldtaget af den ældre og meget populære Ethan Post til en fest, hvor hun har været fuld for første gang i sit liv. I skammen over voldtægten, over at have været fuld, og over ikke have været i stand til at forsvare sig, samt i erkendelsen af at hendes forældre knapt ænser hendes tilstedeværelse, lukker hun sig i første omgang inde på sit værelse og siger ikke noget til forældrene. Hendes basketballtræner fatter dog mistanke på grund af Pattys skrammer og adfærd. Moren ringes op, og træneren lover hende 'ikke at gøre noget', før moren kommer. Træneren der ikke kender til forældrenes politiske forbindelser til familien Post antager naivt at Ethan vil komme i fængsel for det, han har gjort. Patty er på daværende tidspunkt sytten år og allerede sørgeligt bevidst om det korrupte politiske system, hendes forældre er en indgroet del af.

"We're going to put this boy in jail for a long, long time," Coach said.

"Oh no no no no no," Patty said. "No we're not."

"Patty."

"It's just not going to happen."

"It will if you want to."

"No, actually, it won't. My parents and the Posts are political friends."

(38)

Som Patty forudser, vejer forældrenes venskab med overklassefamilien Post, der i kraft af deres penge har væsentlig politisk indflydelse, tungest. De er, som Patty forklarer sin træner, politiske venner. Forældrene, ude af stand til at sige sandheden, pakker deres undskyldninger ind i diverse usmagelige søforklaringer. Forløbet afslører endvidere et mildt

sagt problematisk forhold i mellem forældre og barn. Joyce, Pattys mor, er mest optaget af at benægte det, der er sket, og det af den ynkeligste årsag man næsten kan forestille sig. Hvis Ethan Post anklages for voldtægt, kan Joyce umuligt modtage støtte fra hans magtfulde forældre, en støtte Joyce føler sig stærkt afhængig af. Det hun beklager, er ikke, at Patty er blevet voldtaget, men at det er Ethan der har gjort det. "Oh, I wish it had been almost anybody else. Dr. And Mrs. Post are such good friends of - good friends of so many things."(40) Joyce forsøger at rokke ved Pattys overbevisning om, at hun blev voldtaget, og yderligere at det (hvis det virkelig var voldtægt), nok *ikke* var Ethan. Joyce' sidste desperate forsøg på at redde sin kampagne og ikke fremstå som en rædsom forælder, er at overbevise Patty om, at det, hvis det *virkelig* var Ethan Post, ja så var det nok ikke med vilje, en påstand Patty klart tilbageviser. "HE RAPED ME LIKE IT WAS NOTHING. I'M PROBABLY NOT EVEN THE FIRST."(42) For Patty er forældrenes håndtering af situationen en bekræftelse af det faktiske forhold, at hun aldrig har følt sig hjemme i sin egen familie, at hun ikke føler hun hører til der, især forholdet til moren er vanskeligt.

"I'm your mother." Hearing herself say this, Joyce looked embarrassed. She seemed to realize how peculiar it was to have reminded Patty who her mother was. And Patty, for one, was glad to finally have this doubt out in the open. (40)

Men også faderens hule omsorg for Patty i forhold til en eventuel retssag skurrer fælt. Han lader Patty vide, hvordan Post familien vil ansætte dyre advokater, som vil ydmyge hende i retssalen, altså offentligt, og siger, at den ydmygelse vil svie mere end selve voldtægen, hvormed han udstilles som en person med en eklatant mangel på empati. Samtidig stiller begge forældre flere gange spørgsmålstegn til selve voldtægten a la; "er du nu også sikker på at det var en (rigtig) voldtægt?". Moren forsøger at bringe Patty i tvivl, om det nu faktisk også var Ethan Post, og på farens kontor forsøger hun sig med lidt sort humor, da Ray forbander Ethan Post;

"What a rotten little shit!" was Ray's response to the tidings his daughter and wife bought of Ethan Post's crime. "Not so little, unfortunately," Joyce said with a dry laugh. (42)



For Pattys forældre er politik alt. Den læge, de får til at se på hende for at sikre sig hun ikke er kommet ”til skade,” er deres mangeårige ven og børnelæge, ”Dr. Sipperstein, the old pediatrician, who'd been involved in Democratic politics since Roosevelt” (43). Dr. Sipperstein foretager en rutinemæssig undersøgelse af Patty og spørger ind til hændelsen, han stiller hende et par spørgsmål og noterer svarene i et skema, tager sine briller af og giver hende følgende visdomsord;

You're going to have a good life Patty. Sex is a great thing, and you'll enjoy it all your life. But this was not a good day was it? (45)

Patty, der er vant til smerte, kommer frem til den konklusion, at den psykiske smerte er ligeså konkret som den smerte, hun føler, når hun bliver skadet i en kamp. Følelsen af at være blevet behandlet uretfærdigt manifesterer sig i hendes krop og bliver til konkret fysisk smerte.

And yet; the feeling of injustice itself turned out to be strangely physical. Even realer, in a way, than her hurting, smelling, sweating body. Injustice had a shape, and a weight, and a temperature, and a texture, and a very bad taste. (44)[...] She was no longer on speaking terms with physical pain. (47)

Lektien er, at den ’øverste’vinder. Faren (Ray Emerson) havde en samtale med Chester Post, Ethans far, der på sønnens vegne benægtede voldtægten;

Chester Post is not an easy person,” Ray said, but he does a lot of good in this country. Given his, uh, given his position, an accusation like this is going to generate extraordinary publicity. (43)

At Chester Post ’gør mange gode ting for landet’ fritager altså tilsyneladende ham selv og hans familie for ansvar i forbindelse med en kriminel og strafbar handling. Det er rent ud sagt mafialignende tilstande.

Igen forsøger Ray at snige tvivlen ind med det lille ord ”beskyldning”, som er mindre håndfast. Rays endelige råd til Patty, der efter utallige ydmygelser må se sig slået, er:

”Look,” her dad said. ”Honey. I know it's horrendously unfair. I feel terrible for you. But sometimes the best thing is to learn your lesson and

make sure you never get in the same position again. To say to yourself, 'I made a mistake, and I had some bad luck,' and then let it. Let it, ah. Let it drop. (47. Min kursivering)

Dette lille "ah", pausen, og så gentagelsen er et eksempel på Franzens usvigelige sans for sprog og stemninger. Man hører Rays (faren) "ah", han tøver og gentager så sit "let it" for tredje gang. Pausen der indikerer, at han leder efter et bedre ord, den forhærdede advokats opgivende gentagelse, der siger det hele. Ray ser sin datters smerte og kan simpelthen ikke finde på noget bedre at sige. Med dette lille "ah" og gentagelsen "let it" indrømmer Ray sin dørskhed og sit svig i Franzens subtile fortolkning.

Kort tid senere viser det sig, at Pattys forældre får noget ud af deres anstrengelser for at beskytte familien Post; kontant belønning og moralsk opbakning til Joyce' kampagne.

In the spring, when the local assemblyman stepped down after long service and the party leadership chose Patty's mother to run as his replacement, the Post's offered to co-host a fund-raiser in the green luxury of their back yard. Joyce sought Patty's permission before she accepted the offer, saying she wouldn't do anything Patty wasn't comfortable with, but Patty was beyond caring what Joyce did, and told her so. When the candidate's family stood for the obligatory family photo, no grief was given to Patty for absenting herself. Her look of bitterness would not have helped Joyce's cause. (48)

Som sagt ændrer Patty med tiden sit syn på Joyce, der ironisk har brudt med sin egen familie og baggrund (hun er født i Brooklyn af jødiske forældre og giftede sig siden, ifølge Patty, med Ray for at undslippe sin jødiske baggrund og familie). Ligesom i Walters familie er der en næsten ufrivillig gentagelse af visse mønstre. Så Pattys forløsning i forhold til forældrene medfører en forandring der ikke kun er psykisk, men også fysisk.

She could almost feel her emotional organs rearranging themselves, bringing her self-pity plain into view at last, in its full obscenity, like a hideous purple-red growth in her that need to be cut out.(513)

Derfor svarer Patty undvigende på naboernes spørgsmål vedrørende hendes forældre. Naboerne på Barrier Street, hvor Patty og Walter slår sig ned i deres første fælles hjem, ved kun ganske lidt om den tilsyneladende familieorienterede Patty.

One strange thing about Patty, given her strong family orientation, was that she had no discernible connection to her roots. Whole seasons passed without her setting foot outside St. Paul, and it wasn't clear that anyone from the East, not even her parents, had ever come out to visit. If you inquired point-blank about the parents, she would answer that the two of them did a lot of good things for a lot of people, her dad had a law practice in White Plains, her mom was a politician, yeah, a New York State assemblywoman. Then she would nod emphatically and say, "Yeah, so, that's what they do," as if the topic had been exhausted." (5)

Korruption gennemsyrrer romanen. Historien om Patty, Walter og Richard Katz er en fortælling om løgne, bedrag og unævnelige længsler. Det samme gælder familierne Berglund og Emersons historier, hvor alle lader til at være involveret i en kompliceret (magt)kamp og begær styrer begivenhedernes gang. Selv den troværdige eller moralsk uantastelige Walter, må gentagne gange indse, at han svigter sine idealer og sig selv. Han grundlægger anti-befolkningstilvækstbevægelsen 'No Space' med Lalitha, som han drømmer om at få mindst ét barn med. Han fordømmer Patty for hendes konkurrencementalitet, samtidigt med at han konkurrerer med venen Richard om stort set alt. Han arbejder som naturfredningsekspert, og siden for kulindustrien, og han væmmes over sin republikanske søn, som han ender med at modtage 'beskidte' penge fra. Walter indser, at det råd han påtænker at give Joey i forbindelse med A10 Pladsky reservedele, der senere udvikler sig til en sand skandale da amerikanske tropper 'falder' på grund af udueligt materiel (vogne der ikke kan køre), som Joey står til at tjene 850.000 \$ på, er et selvisk og moralsk korrumperet råd.

[Walter] tried, now, to separate his own interests- the fact that, if the son of the Trust's executive director took his ugly story to the media, Vin Haven might well fire him and LBI might even renege on its West Virginia agreement- from what was best for Joey. However arrogantly and greedily Joey had behaved, it seemed very harsh to ask a twenty-year -old kid with problematic parents to take full moral responsibility and endure a public

smearing and maybe even prosecution. And yet Walter was aware that the advice he therefore wanted to give Joey- “Donate your profits to charity, move on with your life”- was highly beneficial to himself and the Trust.

(471)

Der er derfor en klædelig selvironisk undertone i Walters tøvende svar til Lalitha, da hun lidt senere roser ham for hans godhed.

‘Oh, my sweetheart,’ she said, embracing him, resting her head against his heart. ‘Nobody else understands what good things you are doing. I’m the only one.’

‘That may actually be true,’ he said. (474)

### *Overbefolkning og naturødelæggelser*

En amerikansk talemåde lyder; “Your liberty to swing your arm ends where my nose begins”<sup>34</sup>. Med andre ord; du er fri til at gøre hvad du vil, så længe det ikke skader andre. I *Freedom* undersøger Franzen fx de miljømæssige konsekvenserne af den højt besungne frihed, der i et amerikansk perspektiv antager næsten religiøse dimensioner. Et af de emner der optager Franzen privat, er naturbevarelse, i romanen trækker han på sin viden indenfor feltet og lader Walter være talerør for hans bekymringer.

Walter er stærkt optaget af miljøet og ser hovedsageligt overforbrug som et problem forårsaget af overbefolkning, og han bliver talerør for en gruppe af amerikanere, der sår tvivl om den socioøkonomiske- og kulturelle fremgangs velsignelser i det hellige land. I en af romanens centrale scener pulveriserer Walter *Den Amerikanske Drøm* for rullende kameraer i et desperat forsøg på at gøre opmærksom på bagsiden af vækst og fremgang. Walter, der ifølge Lalitha er høj på sovepiller og derfor ikke er klar, over hvad han selv siger, holder en tale i anledning af kulindustriens ’sejr’: retten til yderligere naturødelæggelser (MTR), anlægning af en fabrik, der skal producere skudsikre veste til brug i Irak og indvielsen af et boligområde til de nye medarbejdere, herunder den stolte Mathis Coyle og hans *klan*, som er blevet købt ud og forflyttet fra deres fædrene jord af kulindustrien. I denne tale, kæder Walter

---

<sup>34</sup> Prøv dette link for yderligere information angående denne talemådes ophav: <http://quoteinvestigator.com/2011/10/15/liberty-fist-nose/> (17-03-2013)

den amerikanske levevis, det voldsomme og unødvendige overforbrug, sammen med krigen i Irak og sweatshops i Kina<sup>35</sup>. Her kobles det lokale til det nationale og det nationale til det globale, og det hele starter med middelklassens overforbrug. Walter føler sig trist til mode, og et helt livs opsparede frustrationer finder sit klimaks her.

‘Welcome to the middle class! [...] I want to welcome you all, because it’s a wonderful thing, our American middle class. It’s the mainstay of economies all around the globe’. [...]’You, too, can help denude every last scrap of habitat in Asia, Africa, and South America! You, too, can buy six-foot-wide plasma TV screens that consume unbelievable amounts of energy, even when they’re not turned on<sup>36</sup>! [...] It’s a perfect system, because as long as you’ve got your six – foot wide plasma TV, and the electricity to run it, you don’t have to think about the ugly consequences. You can watch *Survivor: Indonesia* till there is no more Indonesia!’ (483)

Talen, der slutter med Walters desperate ”WE ARE A CANCER ON THE PLANET!”, hvorefter han tæves til blods af Coyle Mathis (hvem ”velkomsten” gjaldt) iført sneakers fremstillet i Kina, og som tydeligvis ikke er rørt af Walters bekymring for ham, viser Franzen som en forfatter, der interesserer sig for globaliseringens komplekse mekanismer.

I Walters enkle logik er overbefolkning roden til mange af de problemer, der knytter sig til destruktion af naturligt habitat, et emne der har optaget ham siden universitetstiden, hvor han var medlem af den hemmelige ”Club of Rome”. En italiensk baseret bevægelse ”engageret i at studere grænserne for vækst”. (121. Egen oversættelse) Hvor fremherskende økonomiske teorier, både liberale og marxistiske, fokuserer på vækst, har *The Club of Rome* en forestilling om, at *løsningen* er det modsatte, de vil sætte en stopper for vækst.

---

<sup>35</sup> Franzen er muligvis inspireret af den canadiske journalist, forfatter og aktivist Naomi Klein måske mest kendt for bogen *No Logo* som stiller skarpt på vestens rolle i forbindelse med brud på menneskerettigheder i den såkaldte tredje verden.

<sup>36</sup> Walter referer her til den strøm standby funktionen bruger.

So the Club of Rome was seeking more rational and humane ways of putting the brakes on growth than simply destroying the planet and letting everybody starve to death or kill each other.<sup>37</sup>(121)

Walters tidlige engagement og entusiasme for denne bevægelse, og hans senere arbejde med *antivækstkampagnen*, overskygges derfor af hans uheldige fascination af Lalitha, specifikt af hans dybe ønske om at gøre hende gravid. Lalitha har ved flere lejligheder fastholdt, at hun aldrig vil have et barn, men Walter, der anerkender sit eget 'standpunkt' som hyklerisk, kan stadig ikke se sig fri for at ønske et barn med hende.

Lalitha was a genuine kindred spirit, a soul mate who wholeheartedly adored him. If they ever had a son, the son would be like him....He was now thinking about having *babies* with his assistant! And not even pretending that he wasn't! (316. Original kursivering)

I kølvandet på Walters store "*Cancer on the Planet*" tale, hvor befolkningstilvækst kædes sammen med kræftsvulster, må Walter igen kæmpe med sig selv og ønsket om at få et barn med hende. På besøg hos sin håbløse broder Mitch, der er et dybt alkoholiseret og Walters diametrale modsætning på alle punkter (og som han især fordømmer for de fem børn han har med tre forskellige kvinder) gør Walter sig følgende overvejelser.

Five was an appropriate-sized brood for a songbird, since birds were everywhere being persecuted and routed by humanity, but not for a human being, and the number made it harder for Walter to feel sorry for Mitch. Imperfectly hidden at the back of his mind was a wish that everybody else in the world would reproduce a little less, so that he might reproduce a little more, *once* more with Lalitha. The wish of course was shameful [...] And still he couldn't stop imagining making Lalitha big with child. It was the root of all their fucking, it was the meaning encoded in how beautiful he found her body. (492)

Men hvor Walter svigter, står Lalitha fast. Walter, der håber, hun vil ændre sin holdning på det punkt, tilskriver denne skråsikkerhed hendes unge alder. Om dette rent faktisk er

---

<sup>37</sup> Hvilket, i parentes bemærket, er en nogenlunde præcis beskrivelse af handlingen i førnævnte *The Road*.

tilfældet, får vi af åbenlyse tragiske årsager aldrig at vide, i det Lalitha omkommer dagen efter. (492)

Det er derfor også med slet skjult ironi, at fortælleren, da Walter og Lalitha endelig *forenes*, beskriver, hvordan Walter 'vælder en stak bøger og dokumenter relateret til overbefolkning'.

Crévecoeurs drøm om frihed har udviklet sig til et sandt mareridt i et miljømæssigt perspektiv. *Freedom* skal læses som en kritik af den *utæmmede* personlige frihed, de frie markedskræfter, uden socialt orienteret regulering som i de skandinaviske lande, og dermed af et ultra – liberalistisk og kapitalistisk system<sup>38</sup>. På makroplan er resultatet destruktion af naturligt habitat ”a bittern without bitterness”<sup>39</sup>. For Walter der bekymrer sig om miljøet er der en lige linje mellem, det der sker *udenfor*, og det der sker *indeni*, altså en sammenkobling af mikro- og makroplaner.

Walter was frightened by the long - term toxicity they [Walter and Patty] were creating with their fights. He could feel it pooling in their marriage like the coal sludge ponds in Appalachians valleys. [...] The polluted water was collected in big ponds of toxic sludge. [...] when you dug up coal you also unearth nasty chemicals like arsenic and cadmium [...] It really was a lot like the deep shit that got stirred when married people fought [...]" (333)

## **Frihed**

There is a vulgar notion of American freedom, according to which people wish to be left alone and they almost say, "Keep out." [It's] deeply anti-communitarian.<sup>40</sup> Jonathan Franzen in *New Statesman* 2010

---

<sup>38</sup> "The reason the system can't be overthrown in this country," Walter said, "is all about freedom. The reason the free market in Europe is tempered by socialism is that they're not so hung up on personal liberties there."(362)

<sup>39</sup> Walter, der efter bruddet med Patty er taget på tur med Lalitha, er ivrig efter at vise hende en rørdrum. Den første de ser, er 'en rørdrum uden rørdrumhed' der poserer for turister. (Rørdrummen er normalt en meget sky fugl.) På deres videre rejse finder de endelig en 'ægte' sky rørdrum, men scenariet er uendeligt trist. "Walter finally spotted a bittern in a marsh littered with shotgun shells and sun-bleached Budweiser packaging."(489)

<sup>40</sup> <sup>40</sup> *New Statesman* Oct.18th 2010. *The Books Interview, Jonathan Franzen*

Dette siger Franzen i et interview med *New Statesman*, givet i forbindelse med udgivelsen af *Freedom*. I bogen gør han det klart, hvilke implikationer det har for et forhold og for et samfund, at nogen vender ryggen til fællesskabet, uanset fællesskabets størrelse og omfang. Som bogens øvrige temaer problematiseres frihed på mikro - og makroplan. Her er fx byen som en levende organisme ved mørkets frembrud. Friheden som ækvivalent med symbolerne på det fri marked har antaget en giftig grøn kulør.

Darkness had fallen. The snow had dwindled to a flurry, and the nightly nightmare of Holland Tunnel traffic had commenced. [...] This was still the pinch point of the world [...] Here was the World Trade Center's floodlit cicatrix, here the gold hoard of the Federal Reserve, here the Tombs and the Stock Exchange and City Hall, here Morgan Stanley and American Express and the windowless monoliths of Verizon, here stirring views across the harbor toward *distant Liberty in her skin of green oxide*. (198. Egen kursivering)

Resultatet af den uhæmmede *personlige frihed* viser sig i romanen som en ulykkelig tendens. Patty, Connie og Joey lider alle af depression på et eller andet tidspunkt i deres liv, Walter vælger en tilværelse som gnaven verdensfjern eneboer (han har ikke meget tillid til mennesker), og selv den lystige, frie Katz overvejer selvmord. Alle lider under følelser af ensomhed og depression forårsaget af en manglende følelse af at høre til nogen eller noget og ikke at have ansvar. Når det gælder den højt besungne frihed, er der ingen *grænser*, og ingen siger det mere præcist end Walter, den personlige frihed er; "[T]he freedom to fuck up your life" en sentens, der finder sin berettelse i Walters bror Mitch, der lever som subsistensløs i en skov uden kontakt til de fem børn, han har med tre forskellige kvinder, men som betragter sig selv som 'fri'. "You're a free man". Siger Walter til broren: "That I am." Replicerer Mitch, hvilket får mig til at tænke på Kris Kristoffersens *Me and Bobby McGee* notorisk fremført af Janis Joplin med det inciterende omkvæd: *Freedom is just another word for nothing left to lose*. En sandhed også Walter erkender, idet han opsummerer; [...] the things that constituted his life [...] His children, his work, his ideas, the women he loved. [...] he was thinking how lucky and blessed his life had been. (503) For Walter er, i modsætning til vennen og rivalen Richard Katz, dedikeret til ting, der *betyder* noget, intellektuelt og kulturelt, og har i modsætning til broren Mitch *alt* at miste. Walter er engageret i samfundet og loyal i forhold



til familien. Hvorimod Richard Katz sætter en ære i at være *outsider* og lægger ikke skjul på, hvor primitiv og selvoptaget han er.

”This was what was keeping me awake at night“, Walter said. This fragmentation. Because it’s the same problem everywhere. It’s like the internet, or cable TV – there is never any center, there is no communal agreement, there is just a trillion little bits of distracting noise. We can never sit down and have any kind of sustained conversation, it’s all just cheap thrash and shitty development. All the real things, the authentic things are dying off. Intellectually and culturally, we just bounce around like random billiard balls, reacting to latest random stimuli”

There’s some pretty good porn on the internet,” Katz said. “Or so I’m told.”(218)

Walters udbrud lyder næsten som en programmerklæring, som en parafrase over de bekymringer han lufter i *Harper’s Essay*, og på et mere abstrakt plan rammer det tonen i vennen Wallace’ *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993), hvis hovedtese er, at den postmoderne ironi er en appropriering af TV mediets egne metoder, som er struktureret omkring et selvrefererende og stærkt ironisk system. Denne systemiske struktur, mener Wallace, kan kun brydes ved at opgive den til fordel for ’gammeldags usmarte menneskelige problemer.’ (Wallace *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*) Hvilket er præcis hvad Franzen forsøger i *Freedom*.

En af dem, der har mange ’usmarte menneskelige problemer’, er Patty, der som romanens øvrige personer har et anstrengt forhold til friheden, idet den ofte opleves som et personligt pres. ”USE WELL THY FREEDOM” (184), er mejslet i sten. Det er et udtryk, Patty udmærket forstår, men desværre kun på et abstrakt niveau. Patty er *for* fri, hvilket både Patty og Walter bemærker. Men *hvordan* skal man egentlig leve?

She had all day every day to figure out some decent and satisfying way to live, and yet all she ever seemed to get for all her choices and all her freedom was more miserable. The autobiographer is almost forced to the conclusion that she pitied herself for being so free. (181)

Romanens personer har personlig frihed, men svigter den ved ikke at leve op til det medfølgende ansvar. På samme måde som *Det Fri Marked* svigter sit ansvar. Det indbyrdes afhængighedsforhold gør det svært, hvis ikke umuligt, at placere 'skylden' endeligt. Måske er pointen, at alle fralægger sig deres ansvar.

Blev der begået fejl?

## Diskussion og konklusion

I denne diskussion vil jeg forholde mig til tre problemstillinger. Frihedsbegrebet, mikro- og makroplaner i romanen, samt genrediskussionen.

Da jeg i oktober falder over Jonathan Franzens seneste roman *Freedom*, er der flere ting ved romanen, der får mig til at tænke, at den måske er egnet til specialet. Flere emner i den litterære genre havde huseret i baghovedet, dog mest af alt tanker og ideer vedrørende modernisme kontra postmodernisme i et idehistorisk perspektiv. Jeg har længe interesseret mig for begrebsdannelse, og det var denne kombination af en et stærkt begreb, *frihed*, og en måske *postpostmodernistisk* roman, der vakte min nysgerrighed.

*Freedom* er en nutidig samfundsroman, der stiller skarpt på *Den Amerikanske Drøm*, her (forsøgt) udlevet af Patty og Walter Berglund. *Qua* Berglundernes personlige historie afsøger Franzen frihedsbegrebet i en nutidig, lokal, global og historisk kontekst. Fortællingen perspektiveres på mikro - såvel som makroplan således, at der opstår en fortættet synergi-effekt. Korruptionen i samfundet, ødelæggelser af naturområder, magtmisbrug og krig afspejles i familien og omvendt.

I romanen sætter Franzen begrebet frihed, og herunder *retten* til at stræbe efter *lykke* ofte forstået som lig med *personlig frihed*, under lup, og Berglunderne står i centrum for begivenhederne. Med *Freedom* demonstrer Franzen med al ønskelig tydelighed, hvordan en selvisk stræben efter lykke bliver katastrofalt på et mikro - såvel som et makroplan. For Walter og Pattys ægteskab bliver Pattys søgen efter lykke og personlig frihed (den-perfekte-mor-drøm og den store kærlighed), som hun fejlagtigt tror, er lig med charlatanen Richard Katz, romanens virkelige *lille tragedie*.

På makroplan er *den store tragedie* fortællingen om nationen USA, der regeres i korridorerne af lobbyister, korrupte politikere og rigmænd. Kort sagt en uduelig elite (for nu at låne fra Christopher Hayes terminologi).

*Freedom* er således en fortælling om USA i et globalt perspektiv; også her forfølges egne interesser. Det er en grotesk dans om guldkalven, hvor leveringen af forældet og defekt krigsmateriel bare er *business as usual*: nogen må dø, for at andre kan leve, og selv ”de gode” falder for profittens lyksalige fristelser. Den regelrette og moralsk ansvarlige Walter bruger sønnens ”blodpenge” til at finansiere sine egne mærkesager, naturbevarelse og anti-vækstbevægelse. Franzens Walter er ikke indigneret, han er rasende, men mest af alt er han ”bare” et menneske. Et ”rigtigt” og ”levende” menneske med en troværdig portion fejl og mangler. Walter er den trofaste ægtemand, der trods al sin loyalitet og moralske principper ikke kan modstå sin unge smukke assistents smiger, og som trods sine personlige overbevisninger vedrørende overbefolkning selv får to børn og ønsker sig mindst ét mere.

Franzens romanfigurer er sandsynlige og menneskelige. Han ønsker at skabe personer, læseren kan identificere sig med. Det, der interesserer ham, er menneskets inderste tanker og motiver. Franzens karakterer må alle tage stilling til forskellige moralske dilemmaer. De svigter nærsagt alle deres egne moralske og etiske standarder, og de er ikke *larger than life*, men snarere jordnære mennesker som mange vil kunne identificere sig med. Dette kan måske være en del af forklaringen på Franzens kommercielle succes, for han sælger godt, og *Freedom* har været nr. 1 på bestsellerlisten i USA.

På listen over globale perspektiver (der tages op som menneskeskabte problemstillinger) er Walter og hans elskerinde Lalithas hjertebarn (og smertensbarn) i den antivækst-bevægelse de leder, nemlig det generelle overforbrug af ressourcer og, specifikt, overbefolkning af jorden. Franzen beskriver flere steder i romanen de miljømæssige konsekvenser ved denne overbelastning af jorden.

Med værket *Freedom* lander Franzen tilsyneladende komfortabelt i den realistiske genre. Han er af flere udnævnt til at være en ny *stor* amerikansk forfatter, og som en der markerer et brud med postmodernismen. Hvor forgængere som blandt andre Pynchon og DeLillo, for nu at nævne et par eksempler på postmodernistiske forfattere, anvender mere

*flade karakterer*<sup>41</sup>, har Franzen tilsyneladende fingrene helt nede i sølet. Forholdet til karaktererne er intimt og personligt, faktisk *så* personligt, at kritikere ind i mellem ikke kan skelne privatpersonen og forfatteren Franzen fra hans karakterer. Alligevel spørger man sig selv om Franzens fortæller leder læseren på vildspor? Og om ikke også Franzen bevarer en ironisk distance til sine karakterer? For der er som påvist i analysen en anseelig mængede ironi og kritisk distance mellem fortælleren og romanens karakterer. Samtidig rummer romanen metafiktive elementer, specifikt Franzens diskussion med skønlitteraturen, romanen, og sig selv. Har romanen en fremtid? Har jeg en fremtid som forfatter? Spørgsmål der har huseret i Franzens bevidsthed længe og som er essensen af hans *Harper's essay*.

Med *Freedom* både skriver og viser Franzen, hvor han mener (håber?!), litteraturen er på vej hen, nemlig væk fra en kaotisk og fragmentarisk (postmodernistisk) verden, hvor det bedste værn mod ensomheden var ironisk distance hen i mod et univers, hvor alt ”hænger sammen” og den vigtigste ”lim” er familien eller noget, der ligner. *Freedom* emmer af længsel efter ting, der *betyder noget*, ting der er *ægte* og *levende* og ikke bare en *hul midte* eller et *tomrum*. Det er en længsel efter at være en del af noget større, og det minder om Crèvecoeurs romantiske forestillinger om en ny verden. En verden hvor fællesskabet dyrkes og har forrang for den selvcentrerede egoisme. På samme tid er romanen på mange punkter et sørgeligt dementi af netop denne form for ønsketænkning, heraf Franzens *tragiske realisme* - et begreb jeg vender tilbage til i det nedenstående.

For romanens fremtid i en tiltagende digitaliseret verden er truet af en hul midte, et centrum uden indhold, og det er McLuhans globale landsby, der imploderer under vægten af information. (Jvf. Pynchons *Entropy*.) Overvægten af overflødig information, ofte, men ikke altid<sup>42</sup> dissemineret med et kommercielt mål for øje, fylder op i hverdagen. Disse bekymringer for romanen deler Franzen blandt andre med landsmanden Gary Shteyngart, der er russisk emigrant. I hans seneste roman *Super Sad True Lovestory* (2011) er bøger nu ’trykte artefakter’, der lugter grimt. I et samfund besat af evig ungdom *streames* der nonstop data fra et såkaldt *äppärät*, en iPhone lignende ting, der sikrer, at brugeren er *online nonstop*, intet er

---

<sup>41</sup> CF: *The Crying of Lot 49* og *White Noise* her betragtes karaktererne lidt mere udefra. De er relativt *statiske* for nu at anvende Bakhtins termer og det er henholdsvis Pynchons og DeLillos *form/stil* der træder i forgrunden.

<sup>42</sup> Her tænker jeg på TV mediernes endeløse såkaldte *reality* programmer, dokusoap, lettilgængelige serier, YouTube videoer, *likes* på Facebook, *tweets*, *selfies* (en socialt accepteret selvprofilering, også OK til begravelse!) ”Se lige jeg sidder ved siden af Obama ...og vi har det sjovt” ).

helligt eller privat, med et tryk på en knap har du ubegrænset adgang til selv fremmede menneskers tanker, samtaler, bankoplysninger, kolesterotal, forventede levealdre og maskuline *hotness*. De massive bombardementer af ligegyldige data, herunder naturligvis reklamer og politiske slogans, har forårsaget en nation af litterære analfabeter, en kultur hvor ingen længere læser (bøger), da de simpelthen ikke ved hvordan man gør!

Informationsalderen er i Franzens terminologi en *bite-sized* kultur, vi er altid *på* med vores iPhone, iPad og vi er altid allerede forbundne via Twitter, Facebook og Instagram, men til hvad? I romanen begræder Walter, at alle de ægte og levende ting dør og da Walter med barnlig begejstring drager ud for at udforske USA og vise Lalitha noget af den natur, de har kæmpet for at bevare, finder de først en rørdrum, der har mistet sin rørdrumhed. Med andre ord, rørdrummen er ægte men dens opførsel er unaturlig, den næste rørdrum de ser, har ganske vist bevaret den naturlige (sky) rørdrum adfærd, til gengæld er dens *naturlige* omgivelser et regulært ødeland, naturen er en losseplads, der flyder med øldåser og brugt ammunition.

Den socialt engagerede roman var tidligere en af Franzens store drømme. Han drømte om at skrive kulturelt engagerede romaner, der kunne engagere læseren til for eksempel at gøre noget ved miljøet og de truende klimaforandringer. Med tiden er denne ambition skrumpet ind og Franzen har erkendt at litteraturen ikke kan *flytte* noget. I stedet, håber han, at den kan *bevare* noget, nemlig sproget. Franzens egen betegnelse for den litteratur, han skriver, er *tragisk realisme* (*Perchance to Dream* 1996). Dette må ses som Franzens forsøg på at definere sin egen poetik.

Termen er inspireret af Nietzsches *Tragediens Fødsel* (1872). Franzens erklærede fokus er (med et lån fra Rye Andersens terminologi) at komme *ned i sindets irgange*. At pille lagene af karaktererne og finde ind til kernen af, hvad det vil sige at være menneske. Men som før skal der advares imod at tage Franzens egne synspunkter til indtægt. For nok er *Freedom* en realistisk roman, men den er uomgængeligt situeret i en postmodernistisk ramme. *Freedom* har færre postmodernistiske træk end fx Shteyngart og Safran Foer, men de er der, Franzens mentale bukkespring til trods. Jeg har tidligere nævnt Harold Blooms *The Anxiety of Influence*, hvor Bloom anfører, at man bliver nødt til at ligne faderen for at kunne slå ham ihjel. Parallellen mellem forfatteren Franzen og hans postmodernistiske forfædre til romanfiguren Walter og hans far og bedstefar er i denne sammenhæng interessant. Walter

kæmper bravt for ikke at gentage historien, men alligevel kan læseren, og Walter selv, konstatere, at han ligner sine forfædre, da han har arvet træk fra såvel faren som farfaren, på samme måde som Franzen har arvet visse postmodernistiske tendenser. Franzens roman markerer ikke et definitivt brud med postmodernismen, herunder det ironiske. For nok er *Freedom* på overfladen en mindre eksperimenterende roman, men de dybere strukturer i romanen, den systemkritiske tone og temaet omkring den dysfunktionelle familie, er postmodernistisk arvegods.

For indeværende lader det ganske enkelt til at være for *tidligt* at sige, hvor denne gren nyere amerikansk litteratur er på vej hen, eller hvad den udvikler sig til? Rye Andersen kalder noget af det postironisk, en term der har fordele og ikke er helt urimelig i forhold til Franzen, men som til gengæld er utilstrækkelig til at inkludere Wallace, Shteyngart, Safran Foer og Jennifer Egan for at nævne andre forfattere i Franzens generation. Rye Andersens tematiske underbegreb til det postironiske som fx verdensvendt, verdensfravendt og den intime vending er isoleret set nyttige, men har samme problem som overbegrebet, spændvidden er på en og samme tid for bred og for snæver. Ydermere er det heller ikke urimeligt at anføre at selvsamme begreber kunne anvendes på postmodernistiske forfattere. Fx kunne *den intime vending* meget vel betegne en tendens hos den postmodernistiske forfatter John Barth.

Burns undersøgelse af Franzens forfatterskab virker på nuværende tidspunkt som mere brugbart. Her er lidt færre gisninger men til gengæld en overordentligt substantiel og grundig analyse. Burn leverer en glimrende redegørelse af de postmodernistiske træk i Franzens tekst, samtidig med at han forklarer den del af Franzens poetik, der peger i en anden retning, nemlig imod realismen. At Burn vælger at navngive denne trend hos Franzens som postpostmoderne indrømmer han selv som en nød – term, (Burn 17-18), for hvad skal man ellers kalde det?

Tematisk er Franzen og flere andre af de allerede nævnte forfattere, fx Wallace, Shteyngart, Safran Foer og Egan optaget af problemstillinger omkring den dysfunktionelle familie og de udfordringer, der ligger i at leve i en informationsalder, hvor hovedparten af de informationer, vi bombarderes med, virker overflødige og ligegyldige, samtidig med at klimaforandringer, og på det seneste finanskrisen ser ud til at spille en rolle. Disse temaer er en forlængelse af, og ikke et brud med, postmodernistiske temaer.

Når Rye Andersen finder belæg for at kalde Franzens litteratur postironisk, i stedet for det mindre mundrette postpostmoderne, kan man spørge sig selv, om det måske endnu er for tidligt at sige noget entydigt?

I Rye Andersens *Den Nye Amerikanske Roman* forholder han hovedsageligt sig til femseks mandlige forfattere og de værker, de har udgivet i og omkring perioden 1990-2010. Alligevel hævdes der på smudsomslaget, at ”Bogen tegner for første gang på dansk et samlet billede af den moderne amerikanske litteratur.”

Af årsager, der kan henføres til at Rye Andersen skriver om stadigt levende forfattere må en påstand tidligt i bogen omstødes ved bogens slutning, da Franzen alligevel viser sig som en *verdensvendt* forfatter<sup>43</sup>. Her skal Rye Andersen naturligvis være lovligt undskyldt. Det *er* svært at spå om fremtiden.

...

Jeg har analyseret og diskuteret udvalgte aspekter af romanen *Freedom*, heriblandt frihedsbegrebet, som Franzen problematiserer (og perspektiverer ved hjælp af familien som en uomgængelig figur). *Frihed* er romanens underliggende tema, og den perspektiveres på alle niveauer af fortællingen, hvormed frihedstemaet får en politisk kant.

I et fint lille skrift indkredser forsker ved Aarhus Universitet, Hans-Jørgen Schanz, frihedsbegrebet i et historisk, filosofisk, religiøst og økonomisk perspektiv og fra et moderne vestligt og hovedsageligt politisk perspektiv. Ligheden mellem Franzen og Schanz er, at de begge forholder sig kritisk til den måde, ordet frihed bruges og tænkes i dagens vestlige verden. Her er friheden overvejende lig *personlig frihed*, mens friheden i andre kulturer kan være betinget af fx familien. For lige som der findes *sandheder*, findes der naturligvis også *friheder*. I konklusionen skriver Schanz blandt andet:

Jeg har gerne villet bore fingeren ind, der hvor det gør mest ondt, ind mellem ribbenene på dagens indimellem lidt højroastede frihedsprofeter:  
Frihedens forbindelser til demokrati, lighed, kristendom, modernitet,  
frigørelse og liberalisme er mere end almindeligt komplicerede, og både vi

---

<sup>43</sup> *Freedom* udkommer, kort før Rye Andersen færdiggør *Den Nye Amerikanske Roman*, og han må derfor, revidere sin opfattelse af Franzens forfatterskab i en kort paragraf i bogens slutning.

og ordet ville være tjent med en lidt mindre patosfyldt ordbrug.(Schanz 2012: 59)

Der er en interessant forbindelse mellem den konklusion og det Franzen vil med frihedstemaet i *Freedom*. Man kan sige, at Franzen afprøver effekten af netop den version af frihedsbegrebet, som Schanz forsøger at afmontere. Romanens personer forstår og lever efter den version af friheden, som Schanz formulerer, og som er en vestlig moderne og politisk version.

Romanens personer og det samfund, de er en uløselig del af, er i konstant konkurrence, på jagt efter at tilfredsstille egne behov og lyster i frihedens navn. ”Neoliberalisternes illusion – hvis det da var en sådan – bestod i troen på, at kapitalismen ville føre til menneskelig frihed.” (Schanz 2012: 54). Franzen viser os med *Freedom*, at det modsatte er tilfældet. Menneskeskabte naturødelæggelser, transnationale krige der bunder i interesser for profit ved salg og produktion af fx våben samt indtjening på naturlige råstoffer som fx olie, og ulykkelige ensomme mennesker der famler i blinde for at finde *hjem* i såvel overført betydning som bogstavelig forstand. Da de finder hjem, Patty og Walter, er det til hinanden og til sig selv. Deres frihed er, på godt og ondt, betinget af deres tilhørsforhold i familien.

Jeg har analyseret *Freedom* med udgangspunkt i begreber hentet fra postmodernistisk teori og realisme. Igennem analysen har jeg vist, hvorledes Franzen låner fra begge traditioner og dermed har begået en roman, hvori det mere litterære/akademiske blander sig med det populære letlæselige. For at frembringe en sådan analyse har det vist sig nødvendigt, at læse romanen på to måder, to forskellige *reading protocols* (Bent Sørensen), eller to metoder. En traditionel, plot og karakterorienteret læsning, samt en læsning der fokuserer på romanens intertekstuelle og metafiktive dialog og det ironiske.

Min endelige konklusion er, at det er *for* tidligt at konkluderer, at Franzen generationen – hvis vi skal kalde dem det? – har skabt en helt ny genre. Spændvidden i den litteratur vi hidtil har betegnet som postmoderne er enorm, og jeg mener at genren er bred nok til også at inkludere alle de nye forgreninger og vildskud på stammen. Med andre ord, nok blæser der nye vinde i amerikansk litteratur, men dette markerer *ikke* et markant nybrud indenfor litteraturen, der kan retfærdiggøre en ny genrebetegnelse som fx postironisk.



## Appendiks 1.

### Resumé

Første kapitel. *Good neighbors*. Året er 2004, og Berglunderne er centrum for de 'gode naboers' opmærksomhed i en bemærkelsesværdig sag. Den pæne familiefar og naturforkæmper Walter der er 'grønnere end Greenpeace', hænges ud i en miljøskandale, og naboerne undrer sig. "Then again, there had always been something not quite right about the Berglunds" (3). Handlingen udspiller sig omkring familiens enogtyve år (1980-2001) i gaden med det sigende navn, *Barrier Street*. Synsvinklen ligger hos de 'Gode Naboer'. Mens Patty udlever sin drøm som ærkeamerikansk husmor, arbejder Walter som naturfredningsekspert. Parret har to børn, hvoraf den ældste søn optager især Patty mere rimeligt. Her anes dysfunktionelle undertoner. Pattys familiære baggrund er i hovedtræk ukendt af naboerne, og Walters familiebaggrund er ligeledes dunkel. Dog er der kendskab til hans mor, som Patty lader til at være tæt knyttet til. Da hun dør falder Patty i dyb depression og drikker tilsyneladende. Moren efterlader Walter hytten ved "Nameless Lake", som er scene for flere af romanens centrale begivenheder.

Kapitlet slutter i 2001 få uger efter "Den Nationale Tragedie" (9/11), og i februar 2002 flytter de til Washington D.C.

### *MISTAKES WERE MADE. Autobiography of Patty Berglund. By Patty Berglund (Composed at Her Therapist's Suggestion)*

Pattys selvbiografi falder i fire kapitler, hvoraf det sidste og fjerde kapitel fungerer som et efterskrift, eller et 'brev'. De første tre kapitler, er placeret i umiddelbar forlængelse af

hinanden. I det første kapitel *Chapter 1: Agreeable* fortæller Patty om sin ungdom og barndom i en familie, hvor hun aldrig følte sig hjemme. Centralt i kapitlet er festen hvor Patty voldtages af rigmandssønnen Ethan Post, der har magtfulde forældre, som Pattys mor ironisk og tragisk har brug for som støtter i sin kampagne. Patty ikke sine forældres støtte, tværtimod bliver hun genstand og offer for hån og omsorgssvigt i demokratiets navn. *Chapter 2: Best Friends* beskriver collegeårene og venskaberne (inklusive komplikationer forårsaget af den seksuelle og romantiske tiltrækning) mellem Walter og vennen Richard Katz, samt Patty og veninden Eliza. *Chapter 3: Free Markets Foster Free Competition* er en beskrivelse af Walter og Pattys ægteskab fra 1980 - 2002. Den "fri konkurrence" er en reference til Walter og Richards livslange konkurrence om blandt andet Pattys kærlighed til deres indbyrdes konkurrence. Kapitlet begynder med Walter og Pattys bryllup og ender med Pattys affære med Katz. I kølvandet på affæren oplever Katz kommerciel succes, noget Patty og Walter, der føler sig overset af Katz, begge har svært ved at kapere. Patty oplever sin til dato værste depression i kølvandet på bruddet med Katz, Joeys afrejse til universitetet og deres flytning til Washington DC.

Romanens følgende seks kapitler finder sted omkring 2001 til 2004. Romanens tre mandlige hovedpersoner; Walter, sønnen Joey og vennen Richard Katz har hver to kapitler, hvori synsvinklen ligger hos dem. Dette kan siges at udgøre en modvægt til Pattys selvbiografi. Disse kapitler, bogens anden del, har den fælles overskrift **2004**.

## 2004

Første kapitel *Mountaintop Removal* beskriver i et tilbageblik Katz' tour the force igennem succes og derpå fiasko og skam. Katz flygter tilbage til sit gamle job som bygningsarbejder, i håb om en anonym tilværelse. Katz bliver dog hurtigt genkendt og må snart se sig som genstand for nøjagtig den type idoltilbedelse, han både elsker og hader. Siden rejser Katz til Washington for at møde Walter og hans assistent, Lalitha, der har bedt ham om hjælp til deres *antivækst* kampagne. Katz egentlige motiv er at genoptage affæren med Patty, Walter for på den måde at vinde over Walter. I *Womanland* møder vi Joey. Han er netop startet på universitet i Virginia, hvor han skal læse økonomi. Mødet med overklassedrengen Jonathan, der har magtfulde (og meget velhavende) jødiske forældre med forbindelser til Bush regeringen, og en meget smuk søster, Jenna, får stor betydning for Joey i de følgende år. Joey gør flere svære indrømmelser for sig selv, ikke mindst at hans forhold til Connie også

inkluderer hendes mor, Carol, som han har flirtet gensidigt med i flere år. Hans tætte forhold til Patty, som ifølge Joey, var for omklamrende. Endelig tager Joey kontakt til Pattys søster Abigail og begynder at interessere sig for sine jødiske rødder. En interesse der forstærkes af hans ønske om en tydeligere og stærkere forbindelse til Jenna og hendes magtfulde, jødiske, familie. En forbindelse han siden udnytter til at skaffe sig et lukrativt, om end moralsk anfægteligt, studiejob. *Nice Man's Anger* forgår i Foster Hollow, marts 2004. Walter og Lalitha, er rejst dertil for at fejre og overvære de første prøvesprængninger. Walter er på nuværende tidspunkt dybt i lommerne på rigmanden Vin Haven og hans venner i kulindustrien. Succesen er bittersød, og Walter og Lalitha indstiller sig på at se tusindvis hektarer natur blive sprængt til ugenkendelighed af kulindustrien. Lalitha trøster Walter, men spørgsmålet for Walter er dog, om det er den rigtige pris, han har betalt? I forholdet til Lalitha lægger Walter (foreløbigt) bånd på sig selv, samtidigt bliver vi indviet i Walter og Lalithas (andet) fællesprojekt, deres *antivækst-kampagne*, der i hovedtræk går ud på at de vil forsøge at gøre det "cool" ikke at få børn. Walter må sande, at frihed har en høj pris (på mikro - såvel som på makroplan) og læseren bliver vidne til hans spirende vrede. *Enough Already* er det andet kapitel i romanen, der er dedikeret til Katz. Hans "Green Chiclet Interview" er blevet lagt ud på adskillige hjemmesider og blogs, og han rejser til Washington for at "rydde op" i forholdet mellem Walter, Patty og ham selv. Men Katz må se sig slået på målstregen af sin gamle ven. Han kan ikke (længere) få Patty. Hun beder ham læse hendes selvbiografi – *Mistakes Were Made* – i et forsøg på at få ham til at lade hende og Walter være i fred. Katz læser det og efterlader det til Walter på hans kontor, inden han forlader dem. I affekt over sit nederlag overvejer han at begå selvmord, men beslutter sig i stedet for at tage hjem og gøre rent i sin lejlighed. Til hans store overraskelse dukker Patty op der ved lejligheden i Jersey City samme eftermiddag. Walter har læst biografien og har smidt hende ud. I *Bad News* der er det andet kapitel med Joey som hovedperson, er vi nu nået frem til januar 2004. Joey, der i mellemtiden er blevet gift med Connie, men som holder det hemmeligt, får efter tre års venten chancen for at være helt alene med Jenna. Rideferien i Patagonien er bestilt til to personer, og Joey kommer med på et afbud. Han lyver for Connie om turen, som han påstår, er en forretningsrejse, hvilket kun er delvist sandt. Han skal rejse til Paraguay for at skaffe reservedele til krigsmateriel, der skal anvendes af den amerikanske hær i Irak. Et forhold han har haft intense skænderier med Walter om, da denne i forvejen skammer sig over sønnens republikanske tendenser. Turen er tæt på at være en katastrofe, alligevel finder Joey tryghed i

endelig at kunne 'se sig selv'. *The Fiend of Washington* forløber tidsmæssigt i foråret 2004 til august samme år. Walters livshistorie og familiebaggrund beskrives indgående, og i forhold til Patty som Walter bryder med efter at have læst hendes selvbiografi, får vreden endeligt frit løb. Ligeledes bryder han med Vin Haven og kulindustrien, og på kærlighedsfronten forenes han med Lalitha, som han turnerer landet over med henover sommeren. Dels på primitive vandreture, og dels på den nu navngivne, 'Free Space Tour'. De skilles kortvarigt, da Walter ønsker at gense 'Nameless Lake' og besøge broderen Mitch, der lever som subsistensløs. Lalitha omkommer i en bilulykke morgenen før deres planlagte genforening. Der indikeres, at ulykken kunne være forårsaget af modstandere af Walter og Lalithas kampagne. *MISTAKES WERE MADE (CONCLUSION) A Sort of Letter to Her Reader by Patty Berglund*. Dette 'brev' til hendes 'læser' er Patty svanesang til Walter. Året er nu 2010, og Patty opsummerer de foregående seks års begivenheder, inklusive deres brud og Lalithas tragiske død. Patty bor nu i Brooklyn og har fået et godt forhold til datteren Jessica, som er blevet hendes allierede i hendes anstrengelser for at vinde Walter tilbage. På opfordring af deres gamle ven Katz, som hun har mødt tilfældigt, skriver Patty nu dette sidste brev til Walter i håb om, at han vil læse det og tage hende tilbage. *Canterbridge Estates Lake* er som romanens første kapitel set fra de gode naboers synsvinkel. Walter har siden Lalithas død levet som eneboer ved Nameless Lake, og interessen og indsatsen for naturbevarelse er intensiveret. Bortset fra naboerne, som han forsøger at overtale til at holde deres katte indendørs, har Walter kontakt med Jessica, der telefonerer jævnligt og beder ham genoptage kontakten med Patty, men ellers er han alene. Men Walter er plaget af sorg og skyldfølelser og er derfor ikke indstillet på at tale med Patty, da hun efter seks års adskillelse dukker op ved Nameless Lake. Han undgår hende længe, men efter flere timers 'kamp' må Walter sætte alt ind på at redde hendes liv. De genforenes endelig, Patty lykkelig i rollen som Walters kone, Walter som en nu venligere nabo, men med en kant han ikke tidligere har haft. Berglunderne flytter til New York og forlader Nameless Lake for sidste gang. Hytten og det tilhørende område omdannes til et naturreservat og indhegnes af et 'katte-sikkert-hegn', dedikeret til Lalitha.

## Litteraturliste

DeLillo Don *Underworld* Scribner New York 1997

Bakhtin, Mikhail M. *Rum, Tid og Kronotoper- Kronotopens former i Europæisk litteratur*  
KulturKlassiker Klim, Aarhus 2006

Burn, Stephen J. *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*. Continuum London 2008

*Jonathan Franzen, The Art of Fiction No.207*. (Interviewed by Burn, Stephen J.) *the PARIS REVIEW* <http://www.theparisreview.org/interviews/6054/the-art-of-fiction-no-207-jonathan-franzen> (15/01/2013)

Franzen, Jonathan: *Perchance To Dream. In the Age of Images a Reason to Write Novels*.  
*Harper´s Magazine*; Apr. 1996; 292, ProQuest Research Library pg. 35

Franzen, Jonathan: *How To Be Alone*. Fourth Estate London 2002

Franzen, Jonathan: *The Discomfort Zone. A Personal History*. Harper Perennial London 2006

Franzen, Jonathan: *Freedom*. Farrar, Strauss, Giroux 2010

Huchthenson, Linda: *A Poetics of Postmodernism- History, Theory, Fiction*. Routledge London 1996

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

Nietzsche, Friedrich *The Gay Science* Translated with commentary by Walter Kaufmann.  
Vintage Books New York 1974

Pippin, Robert B. *Modernism as a Philosophical Problem – On the Dissatisfactions of European High Culture* Second Edition. Blackwell Publishers Oxford 1999

- Pynchon, Thomas *The Crying of Lot 49* Vintage London 2000
- Risk Hallberg, Garth *Why Write Novels at All?* *New York Times Magazine* January 15<sup>th</sup> 2012
- Schanz, Hans – Jørgen Frihed. *Tænkepauser 1* Aarhus Universitetsforlag 2012
- Sørensen, Bent Jonathan *Lethem's Motherless Brooklyn*. s. 322-334 i *Fingeraftryk. Studier i krimi og det kriminelle*. (Festskrift til Gunhild Agger). Riber Christensen, Jørgen og Toft Hansen, Kim (red.)
- Tanenhaus, Sam *Peace and War* (Book review) *New York Times* August 19<sup>th</sup> 2010
- Thoreau, David Henry *Livet I Skovene* Forlaget Kunst og Kultur, København. Første udgave. Uden årstal
- Waugh, Patricia: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen London 1984
- Wallace, David Foster *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*. *Review of Contemporary Fiction* 13:2 (1993: Summer)