



# Alt vil være, som det var før. Krisediskurs og utopi i Ben Lernalers 10:04

## Everything will be as it were. Crisis narrative and utopia in Ben Lernaler's 10:04

Henrik Torjusen

Postdoktor, Institutt for nordisk og mediefag, Universitetet i Agder

(f. 1978) Ph.d. i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, med avhandlingen *The Last Act of Secular Prayer* (2018) om representasjonen av penge i amerikansk litteratur i perioden 1971-2010.

[henrik.m.torjusen@uia.no](mailto:henrik.m.torjusen@uia.no)

### Sammendrag

Krisenarrativer er et centralt emne i Ben Lernalers anden roman, *10:04* (2014). Romanen, som indledes og afsluttes med en storm, undersøger de konsekvenser og forventninger, der er forbundet med at udnævne en bestemt hændelse eller tid til at være en krise, hvad enten begivenheden er opstået som følge af naturen, økonomien eller individuelle årsager. Antropologen Janet Roitman har beskrevet, hvordan krisenarrativer definerer og former vores forståelse af verden og på denne måde begrænser vores muligheder for at forandre verden. I *10:04* forsøger Lernaler, i efterdønnin-gerne af den finansielle krise i 2007-09, at undersøge, hvordan krisens rammeværk påvirker vores forståelse af ver- den, og hvordan den endda direkte kan undergrave vores forsøg på at forestille os alternativer til vores nuværende samfund ved at udelukke utopiske narrativer. For at undersøge de narrative og tematiske strategier, som Lernaler benytter i romanen, anvender jeg begrebet metamodernisme, der er udviklet af Vermeulen og Akker. Målet med denne artikel er at forstå, hvordan romanen på den ene side udforsker krisenarrativer gennem en repræsentation af krise i samfundet ved at se på økonomiske netværk, krise inden for kunst og litteratur og krise i vores forhold til vores kroppe, og på den anden side, hvordan romanen forsøger at give os et glimt af en utopisk verden, der næsten er som vores, bare en lille smule anderledes.

Nøkkelord

Krisediskurs, metamodernisme, Ben Lernaler, penge, økonomiske netværk, utopi

### Abstract

Crisis narratives are a central part of Ben Lernaler's second novel, *10:04* (2014). Bookended by two approaching storms, the story confronts the consequences and expectations involved in invoking a crisis, regardless of whether the crisis is a natural, economic, or personal disaster. The anthropologist Janet Roitman has described how crisis narrative defines and shapes our understanding of the world, thereby limiting our framework for change. In *10:04* Lernaler attempts, in the wake of the financial crisis of 2007–09, to examine how the structure of crisis influences our understanding of the world, and how it might even undermine efforts to imagine alternatives to current society in the shape of utopian narratives. To examine the narrative and thematic strategies Lernaler uses in the story, I use the concept of metamodernism developed by Vermeulen and Akker. The aim is to understand how the novel, on the one hand, explores crisis narratives through representations of a crisis in society by depicting economic networks, a crisis within art and literature, and a crisis of the body, and on the other how the novel attempts to provide glimpses of a utopian world that is almost the same, only slightly different.

Keywords

Crisis Narrative, Metamodernism, Ben Lernaler, Money, Economic Networks, Utopia

I Ben Lernalers roman *10:04* (2014) spiller krisediskurs og krisebevidsthed en vigtig rolle. Romanen begynder og slutter med en truende naturkatastrofe, der etablerer et kriserum, som farver fortællerens syn på verden. Samtidig gennemgår fortælleren både en personlig krise på grund af en potentielt livstruende sygdom og en samvittighedskrise, der også er en kunstnerisk krise, på grund af et økonomisk forskud for hans kommende bog. Det hele udspiller sig på baggrund af efterdønningerne af den økonomiske krise i verden i 2007-09.

Romanen falder dog aldrig til ro i kriseskabelonen; i stedet bliver den ved med at undersøge og udfordre det, jeg med et lån fra antropologen Janet Roitman (2014) vil kalde for krisediskursen, og dennes påvirkning af samfundet, både gennem romanens form og i fremstillingen af økonomi, kunst og identitet. Det er således ikke krisen i sig selv og den medfølgende erfaring af at være i en krise, som er betydningsdannende, men derimod den forståelse og fortolkning af verden, som krisediskursens narrativ tilbyder os – med andre ord, hvad den lader os se, og hvad den skjuler.

Krisetænkning former også fortællingens opbygning, der indledes med stormen Irene (2011) og slutter med stormen Sandy (2012), som begge truer New York, hvor jeg-fortælleren bor. I dette møde mellem natur og by blotlægger den medfølgende krise tydelige forskelle i tilgangen til ressourcer mellem rig og fattig, fx adgangen til strøm, hvilket bliver vist på bogens omslag, hvor vi midt under stormen Sandy kan se finansfirmaet Goldman Sachs' hovedsæde strålende oplyst foran en ellers mørklagt by. Hovedpersonen, Ben Lerner, der i autofiktionel form deler mange kendetegn med forfatteren, er også ramt af flere forskellige personlige kriser: Han lider af Marfans syndrom, der kan forårsage pludselig død, han skal vælge, om han vil være donorfar til sin venindes barn, og endelig skal han tage stilling til sin pludselige status som hyldet kunstner, der ikke længere kan holde fast i sin avantgardeposition som obskur, men feteret lyriker.<sup>1</sup>

Romanens krisekritik eller kriseundersøgelse udspiller sig på baggrund af en samfundsdiagnose af et ulige og uretfærdigt samfund, som fortælleren ønsker var anderledes – og i et konfliktfyldt forhold til det, som Roitman (2014) har defineret som den traditionelle krisediskurs eller krisetænkning (2014). Inden for denne tænkning ville de kriser, som blev defineret som "finanskrisen", og de to storme have afsløret forskelle eller forhold, der allerede var til stede inden krisen, men som var skjult af hverdagens kontinuitet. Denne blotlæggelse ville inden for denne ramme åbne for muligheden for at tænke anderledes og skabe grund for et nyt samfund ved at kunne ændre problematiske strukturer. Krisen er en sandhedsåbenbarer, der gør forandring mulig ved at være et separat historisk øjeblik, hvor verden er anderledes, end den plejer.

Denne måde at anvende og betragte krisen som en diskurs er et brud med almindelig fremadskridende tid og et centralt fokuspunkt i min analyse af Ben Lernalers roman. I det følgende vil jeg se på, hvordan denne form for krisebevidsthed eller krisetænkning i romanens univers bliver præsenteret som en modus, der er med til at afgrænse og definere det handlings- og mulighedsrum, vi har for at reagere, tænke og leve vores liv. Denne type af krisediskurs tilsiger således, at det at leve i en *krisetid* både er at være vidne til en særlig historie, at teste virkeligheden og at få tydeliggjort samfundets og individets grænser.

1. Den bogeksterne Ben Lerner lider ikke af Marfans syndrom, og heller ikke situationen som donorfar stemmer overens med den ydre virkelighed. Det er kun situationen som pludseligt succesfuld forfatter, der gælder for virkelighedens Ben, men inden for romanens univers er det svært at afkode, hvilke elementer de to deler, da romanen gør meget ud af at sløre grænserne. Fx nævnes den virkelige Ben Lernalers kone, Ari, to gange i bogen ved navn, og den ene gang understreges netop denne udviskning: "Then his brother asked, 'Where's Ari?' ... "But the author said, 'She isn't in this story'" (77). Og da romanens Ben bliver spurgt hvorfor, svarer han: "I've divided myself into two people. A cut across worlds" (78). Legen med grænser er således også en leg med Bens egen identitet, og forskellen mellem bogens virkelighed og den bogeksterne bliver derfor ofte først klar i interviews eller portrætter.

Denne krisetænkning har også indlejret sig som en forventning, som romanen ligeledes undersøger gennem hovedpersonens forventning til potentielle kriser, der rækker ud over alle eksisterende kriser. Paul Saint-Amour har kaldt denne reaktion for en kollektiv prætraumatisk forventning (2015, 12) – at vi forventer en bestemt forandring af verden i forbindelse med en krise. Dette vises i romanen fx gennem hovedpersonens (skuffede) forventning om kriseoplevelser i løbet af de to storme, som tydeligt determinerer og påvirker hans oplevelse af omverdenen. Det viser sig ikke kun som en oplevelse af konkrete kriser og truende situationer, men også som en konstant forventning om kriser i efterdønningerne af finanskrisen og frygten for en kommende økologisk katastrofe.<sup>2</sup>

Min analyse vil fokusere på Lernalers repræsentation af kriseerfaringerne gennem romanens beskrivelser af økonomiske, sociale og personlige forhold i lyset af Roitmans begreb om krisediskursen. Roitman argumenterer for en mere kritisk tilgang til krisebegrebet, og hendes analyse er en vigtig nøgle til at forstå Lernalers ligeledes kritiske beskrivelse af efterdønningerne af finanskrisen i 2007-09.

Samtidig griber de økonomiske forhold i romanens univers ind i dens fremstilling af, hvad litteratur er, og hvad den kan, idet litteratur i *10:04* bliver fremstillet som udspændt mellem en position som vare og en potentiel åbning mod en utopisk, emancipatorisk repræsentation af virkeligheden. En roman er altid allerede en vare og indgår i varekredsløbet, samtidig med at forfatteren er en agent på markedet, der lever af at investere og sælge sin tid gennem produktion og salg af tekst. For Lerner er det et vigtigt spørgsmål, i hvilken grad dette kompromitterer litteraturen, og om det overhovedet er muligt længere at bruge litteraturen emancipatorisk?

Denne problematik har indflydelse på romanens formsprog, som jeg vil analysere med begrebet metamodernisme, der er udviklet af Timotheus Vermeulen og Robin van der Akker til at fortolke de nye formudtryk, som er opstået i kølvandet på postmodernismen (2010, 2015). Metamodernistiske værker er kendetegnet ved en stadig vaklen mellem postmodernisme og modernisme, mellem tro og afmagt, som aldrig forenes i en syntese, men som eksisterer sideordnede som to samtidige virkeligheder. Begrebet om metamodernisme dykker på denne måde ned i den konflikt mellem utopisk håb og dystopisk afvisning af verden, som er på spil i Lernalers roman, og jeg vil afslutte min analyse med at se på romanens afsøgning af litteraturens utopiske potentiale i lyset af dens fremstilling af penge.

## Tid og form

Før jeg ser nærmere på romanen i lyset af metamodernisme og på dens fremstilling af krisedynamikker, vil jeg først skitsere nogle af tekstens formelementer. Romanens titel, *10:04*, henviser til et videokunstværk af den amerikanske kunstner Christian Marclay, der har titlen ”The Clock” (2010). Kunstværket består af en video, der er klippet sammen af utallige klip fra berømte spillefilm. Værket varer 24 timer og følger døgnnet ved at vise klip, som korresponderer med tidspunktet i den ydre verden. For romanens hovedperson repræsenterer dette kunstværk ”the ultimate collapse of fictional time into real time, a work designed to obliterate the distance between art and life, fantasy and reality” (54) – og det fremstilles i teksten, som om det er i mødet med dette værk, at idéen om romanen fødes. Det inspirerende for romanens (og virkelighedens) Ben er sløringen af forskellen mellem fiktionel tid og faktisk tid, og i mødet med kunstværket bliver han opmærksom på hvert eneste øjeblik

2. E. Ann Kaplan har vist, hvordan den truende klimakrise har skabt en kriseforventning, der blandt andet har givet sig udslag i en prætraumatisk diskurs (2016). I *10:04* skaber forventningen om en kommende økologisk krise på samme tid en paralysering og en fornemmelse af håb, hvilket spejler romanens dobbelthed som både utopi og dystopi.

uendelige muligheder, ”more possibility than determinism, the utopian glimmer of fiction” (54). I dette moment er det således ikke en krise, der åbner for mulig utopisk tænkning, men derimod hvert eneste øjeblik uendelige potentialitet, hvor sammenknytningen af kontinuitet og potentialitet i sig selv er en åbning. Denne åbning udfolder sig gennem en uklar sammenvævning af den fiktive og den virkelige Ben Lerner, som knyttes sammen gennem bogens faktiske eksistens, der er bevis på, at dette værks mulige inspiration fik et konkret resultat.

I denne sekvens nævnes også et citat Giorgio Agamben, som citerer Walter Benjamin, der genfortæller en gammel hassidisk fortælling, som optræder flere gange i romanen, og som også står som epigraf for hele romanen. Citatet slutter med ordene: ”Everything will be as it is now, just a little different” (10:04, epigraf). Citatet skal vise, hvordan betydningsforskelle handler om minimale forskydninger, og hvordan det utopiske samtidig ikke er en verdensomvæltende begivenhed, men en næsten usynlig forskydning, som i sig selv er nok til at forandre verden. I romanen sker det, som jeg kommer nærmere ind på senere, blandt andet gennem manipulation af fortællingens tid og leg med narrativets sandhedsværdi i forhold til en bogekstern virkelighed. Det sker således ikke ved at følge krisediskursens afsløring af virkeligheden, som i dette perspektiv snarere udelukker muligheden for at finde potentialet i kontinuitetens øjeblikke.

I sin læsning af Benjamins genfortælling af denne overraskende, lidt krisedyrkende mesianisme har filosofen Jessica Whyte fremhævet, at denne vision er bundet til *denne* verden og ikke til et kommende paradis. Det er en verden, hvor vi har mulighed for at forandre noget, hvor vi har agens, selvom det kun er en lille smule (2010, u.p.). I Ernst Blochs genfortælling af den samme historie fremhæver han det uendeligt svære ved at forandre verden blot en lille smule, men at netop denne minimale forandring kan få uendelige ringvirkninger, der ændrer alt (citeret i Whyte 2010). For Jessica Whyte åbner denne forståelse for en tolkning af mulighederne for en ”immanent social transformation, indeed, a form of politics” (u.p.). Det er i denne form, vi genfinder det utopiske i romanen som en mindre forskydning af øjeblikket, der rummer et stort potentiale, men som ikke er bundet til krisediskursens fuldstændige forskydning af hverdagen.

Hvis vi ser på det tidsmæssige aspekt i romanen, har Alison Gibbons fremhævet, at romanens Ben afviser den akademiske fremstilling af Christian Marclays værk som det ”ultimate collapse” af fiktionel tid med virkelig tid (2018, 94). I stedet betragter Ben det som en ontologisk flimren mellem fiktion og virkelighed, der kan genfindes eller genskabes ved at spore denne flimren i personlige oplevelser. Denne kobling mellem kunstværket og det personlige hænger sammen med Lerner's idé om narrativets funktion som betydningsbærende og betydningsdannende, som han har fremhævet i et tidligere interview: ”My concern is ... how our experience of the world changes depending on its arrangement into one narrative or another” (Lin 2011).

Dette viser sig også i hovedpersonens interesse for prosodi, hvilket jeg også vender tilbage til senere. Kort fortalt er Lerner's idé, at især digtes prosodi vil være i stand til at åbne for en anden virkelighed, hvor den sproglige opbygning af vores verden determinerer vores oplevelse af den. Dette beskriver fortælleren Ben i en tale, han holder i løbet af fortællingen, hvor han fremhæver, at ”the transpersonality of prosody constituted a community: poets were the unacknowledged legislators of the world, it seemed to me” (113). Prosodi<sup>3</sup> og

3. Prosodi er et centralt begreb for Lerner, som beskriver, hvordan det er i form af samfundets fælles fonologi, at litteraturen og især poesien kan danne et fællesskab, hvor det ikke er sprog bundet til et talende individ, men derimod sprogets overindividuelle rytme, der rummer et fællesskabsdannede potentiale. Det sker gennem at bygge videre på allerede eksisterende udsagn og rytmer, som fra før er del af en fælles sproglig arv. Sprog- og formrytme kan dermed åbne nye veje gennem anvendelse af en allerede eksisterende virkelighed, som den kan give ny mening.

grammatik danner i Bens forståelse baggrunden for opbygning af vores sociale verden, og det er med til at organisere mening og tid uden at tilhøre nogen.

I en senere poetik har Lerner skrevet, at poesi ”mediates between the individual and the collective, dissolves the former into the latter, or lets the former reform out of the latter only to dissolve again” (2016, 110). For Lerner giver poesi – og andre typer af litteratur – en oplevelse af ”the structure behind the mundane, patches of unprimed canvas peeking through the real” (113). Lernalers kunstforståelse fastholder betydningen af kontinuitet og transpersonlige forbindelser, hvor kunstværker potentielt kan tilbyde en oplevelse af både at være ”a tentative node in a limitless network of goods and flows” (110) og samtidig stå uden for dette flow, hvilket kan fremkalde en idé om, at alt er udbytligt og kontingent, men dermed også muligt at forandre.

Et af romanens formmæssige greb, der forsøger at vise verdens opbygning gennem forskellige narrativer og stemmer, er brugen af forskellige typer af tekst. Et eksempel er den netop citerede tale, der blev holdt af den virkelige Ben Lerner, og som er sat ind i teksten i citationstegn, men uden angivelse af, at den faktisk blev holdt. Talen er et af mange elementer, hvor den virkelige Ben Lerner og den fiktive blandes sammen i uigennemsigtige forhold, og tilsammen spejler alle disse elementer den ontologiske flimren, som Lerner nævner i sin analyse af ”The Clock”, hvor det fiktive og ikke-fiktive væver sig sammen.

Et af de vigtige fortællermæssige greb i romanen er skiftet mellem første og tredje person samt henvendelser til læseren i anden person, som skaber en spænding i læserens ”imaginative experience of autofiction” (Gibbons 2018, 93). For eksempel genfortælles de samme historier, men de vinkles forskelligt og har forskellige detaljer; de samme karakterer får forskellige navne, sygdomme ændres, og forhistorier flyttes fra en karakter til en anden, men samtidig beskrives det detaljeret senere i romanen, hvad fortælleren har ændret. Det gør, at ethvert tilløb til et realistisk narrativ i traditionel forstand undergraves, idet teksten bevidst fremviser sin egen kunstighed og sine egne mangler, samtidig med at den netop har en tiltro til, at dette har en effekt, som rækker ud over postmodernismens ideologiske stormløb, gennem sin anvendelse af et andet formsprog, som når Ben Lerner på bogens anden side giver et kort resume af resten af bogen: ”I’ll work my way from irony to sincerity in the sinking city, a would-be Whitman of the vulnerable grid” (4).

Samtidig er målet med fortælleformen at forsøge at bevare tekstens troværdighed ved at blive ved med at insistere og fremvise og fremhæve sin egen utroværdighed og konstruktion, der, som Gibbons viser, understreger betydningen af fortællinger som del af vores identitetsdannelse – og dermed også peger på identitetens foranderlighed og kontingens i mødet med nye fortællinger (2018, 94). På denne måde fremhæver og udstiller teksten sig selv som både selvmodsigende og dobbelttydig, såvel som ærlig og troværdig.

Christian Lorentzen har beskrevet Lernalers og hans ligesindedes romantyper som autofiktion, hvor den biografiske og den litterære persona blandes sammen, men på en meget bevidst og kun tilsyneladende måde – en slags autenticitet gennem kunstighed, som samtidig er bevidst om aldrig at kunne undslippe sin kunstighed i længslen efter autenticitet, men som alligevel forsøger (2010, u.p.). Også Alison Gibbons har betegnet romanens form som autofiktion, og hun anfører, at romanen anvender denne form til at udfordre læserens oplevelse ved konceptuelt at blande og blænde grænserne. Den insisterer på både at være fiktiv og biografisk, men som Gibbons fremhæver, er den sandhed, som er til stede i værket, autofiktionel og ikke autobiografisk (2018, 93).

Dette skaber en sindrig fortællerkonstruktion, som også afspejles i romanens narrative struktur, der på samme vis fremhæver sin egen konstruerede natur. Romanen er inddelt i fem hovedafsnit. Første afsnit har en jeg-fortæller, der møder sin agent for at tale om et

gigantisk forskud på fortællerens næste bog, bliver diagnosticeret med en potentielt dødelig sygdom og afventer stormen Irene. Andet afsnit er et optryk af en novelle, som Lerner fik trykt i magasinet *The New Yorker*, og som dannede grundlag for auktionen over rettingerne til den potentielle roman, der gav ham det store forskud. Denne novelle fortæller mange af de samme historier, som vi fik fortalt i første afsnit, men med fokus på andre karakterer og detaljer. Del tre fortsætter historien fra del et og beretter om fortællerens kærlighedsliv. I del fire tager fortælleren til Texas på skriveophold, og i del fem fokuserer historien på fortællerens forhold til en vens barn og hans beslutning om at være sæddonor, før romanen slutter med stormen Sandy.

For at gøre det endnu mere kompliceret skifter teksten ofte mellem datid, nutid og fremtid, ofte i samme afsnit. Et godt eksempel, som jeg vender tilbage til, er på romanens sidste to sider, hvor disse skift også får en epistemologisk og politisk karakter. Det begynder med datid, som er romanens mest brugte ("Lower Manhattan was black behind us"), går efterfølgende over i nutid ("I want to say something to the schoolchildren of America"), før den bevæger sig til fremtid ("In Brooklyn we will catch the B63"), før den i sidste linje igen bevæger sig tilbage til nutid: "I am looking back at the totaled city in the second person plural. I know it's hard to understand / I am with you, and I know how it is" (240). De forskellige skift i tid er også et skift i fortælleform, fra fortælling til direkte henvendelse til læseren frem til visionen om et bedre fremtid, før passagen afsluttes med endnu en direkte læserhenvendelse, der peger frem mod et potentielt affektivt fællesskab.

Den afsluttende linje er en linje fra digtet "Crossing Brooklyn Ferry" af Walt Whitman, som blev trykt i *Leaves of Grass* (1856), og både digtet og Whitman spiller en vigtig rolle flere steder i teksten – som fortælleren allerede nævner i bogens indledning, vil han være en moderne udgave af Whitman – den empatisk omfavnende digter, som forsøger at rumme hele verden i sig selv ved at tømme sit eget selv, som fortællingens Ben beskriver Whitmans selvforståelse i romanen: "he has to be nobody in particular in order to be a democratic everyman, has to empty himself out so that his poetry can be a textual commons for the future into which he projects himself" (168). Denne rolle får også tekstens Lerner, hvilket bliver understreget af romanens sidste linjer.

Whitmans digt er en af mange tekster, som Lerner inkorporerer i romanen. En kort opremsning viser romanens komplicerede udsigelsesforhold: først og fremmest selve hovedfortællingen, korte og længere overvejelser over kunst (med lange klip fra tidligere udgivne essays af Lerner, som ikke nødvendigvis markeres i teksten), novellen "The Golden Vanity" fra *The New Yorker*, fotos, stillbilleder fra film, malerier, brudstykker fra en af Lerner's taler, Lerner's egne digte og andres, falske breve og en (måske ægte) børnebog, som Lerner har skrevet sammen med en vens barn.

Disse tekster fungerer som forskellige typer stemmer, der tilsammen skal give et billede af en tilblivende identitetsdannelse – som tidligere nævnt: "from irony to sincerity" (4) – men også forankre det i en bogekstern virkelighed. Det er ikke meningen, at vi skal betragte denne eksterne virkelighed som en form for autentisk sandhed, men snarere som en sløring af de autofiktionelle grænser, hvor det netop er det ikke-tilpassede, der tilnærmer sig bogens ideal om en kommende verden, der er "just a little different", og hvor en mulig utopisk fremtid kan åbenbare sig i glimt.

## Metamodernisme

Et centralt træk ved *10:04* er således sammenblandingen af postmoderne sensibilitet og det, kritikeren Ben de Bruyn har kaldt "a warmer realism" (2017, 969). Kritikeren Mitchum

Huehls har kaldt denne litteraturstrømning, som han placerer Lerner i, for ”post-theory theory novels”. I Huehls’ optik fastholder forfattere inden for denne strømning et litteratursyn, som indbefatter velkendte postmodernistiske og poststrukturalistiske begreber, men i stedet for at nedrive eller undergrave vores forståelse af verden og litteraturen bruger de disse erkendelser til at skabe nye former for spekulativ realisme og fiktion – de vil med andre ord ikke dekonstruere, men skabe eller genopbygge (Huehls 282 ff.) – for at puste nyt liv i litteraturen.

Denne tanke stemmer godt overens med begrebet om metamodernisme, og Lerner roman er hverken en postmoderne pastiche eller en tilbagevenden til en fornyet tro på realisme. I stedet placerer teksten sig midt i udviklingen efter postmodernismen og frem mod en ny sensibilitet, som jeg vil analysere med udgangspunkt i Vermeulen og Akkers begreb om metamodernisme (2010, 8), som de beskriver som en sensibilitet, der befinder sig et sted mellem en moderne entusiasme og postmodernismens ironi.

Begrebet metamodernisme trækker på mange af de samme tanker som Huehls, men metamodernisme hjælper med at se de håbefulde og økonomisk-politiske elementer i Lerner tekst, der kan belyse dens relation til spørgsmålet om krise, idet værker, som falder inden for metamodernismes horisont, er rundet både af postmodernismes fortvivlelse og modernismens håb om at overskride den nuværende verdens grænser.

De to tanke- og følelsesformer lever i den forstand ved siden af hinanden i metamodernistiske værker – og set i sammenhæng med spørgsmålet om krise peger denne type tekster både mod en tro på krisen som sandhed og på krisen som konstrueret virkelighed. Det handler således om et grundlæggende *på trods af*, hvor utopier bliver dannet med bevidstheden om, at det ikke kan lade sig gøre at realisere dem (Vermeulen og Akker 2010, 65). Hver gang entusiasmen bliver for påtrængende og stærk, slår pendulet tilbage og bliver til ironi, og omvendt, hvilket stemmer godt overens med *10:04* og dens vandring frem og tilbage mellem ironi og alvor.

Den metamodernistiske sensibilitet er ifølge Vermeulen og Akker opstået som et resultat af finansielle katastrofer (fx finanskrisen (2007-09), geopolitisk ustabilitet og den kommende klimakatastrofe (2010, 6)). Den politiske reaktion på 9/11 forstærkede blot den neoliberale dagsorden og blev ifølge Vermeulen og Akker mødt med en bekræftelse af postmoderne værdier (2010, 5). Dermed har finanskrisen, politisk rådvildhed og klimakrisen åbnet for en bevægelse hen mod metamodernismen, der på samme tid er håb og melankoli, naivitet og vished, empati og apati, enhed og pluralitet, totalitet og fragmentering, renhed og tvetydighed (2010, 6).

Metamodernismen rummer således et ønske om en anden fremtid, mod utopiske drømme, samtidig med at den forsøger at holde en forbindelse med fortiden levende. Der er ikke noget stærkt ønske om et brud, men snarere et håb både om forbindelse og forandring på samme tid. Dermed forsøger metamodernister i lyset af fortidige og fremtidige hændelser at genoprette troen på en anden verden, men med bevidstheden om, at det ikke lader sig gøre. For Vermeulen og Akker fører metamodernismen i denne forstand frem til en idé om den neoromantiske helt, som forsøger at se tilbage ”in order to perceive anew a future that was lost from sight” (2010, 12). Det er ikke en form for nostalgi eller parodi, men snarere et forsøg på at genfinde en fremtid, som blev mistet.

Overordnet set er den postmoderne sensibilitet bundet til begær efter en anden verden, hvor fx den postmoderne var bundet til apati (2010, 10). Målet er ”re-signification” gennem tre grundlæggende greb: 1) bevidst at være utidslig, 2) forsætligt at være ustedslig, og 3) at denne mangel på tidslighed og stedslighed overhovedet kan lade sig gøre, selvom det ikke er muligt. Alt sammen for at ”pursue a horizon that is forever receding” (2010, 12).

Det samme ser vi i Lerners forsøg i *10:04* på at overskride krisediskursen gennem (en umulig) utidslighed og ustedslighed, der fremviser krisediskursens egenskaber og former. Her er ironien ikke en afvisning af erkendelse eller diskursen *in toto*, men endnu en åbning mod en (umulig) utopisk erfaring ved siden af eller i stedet for krisen, der samtidig viser sig i en dystopisk erfaring i den altid allerede eksisterende frygt for den næste krise.

Det modsvarer også romanens formeksperimenter, som netop trækker på postmoderne traditioner, men som samtidig holder fast i en overbevisning om disses potentielle autenticitet og politiske signifikans. For Vermeulen og Akker er den postmoderne form et udtryk for nihilisme og sarkasme (2010, 4), som afviser enhver form for konstruktiv eller utopisk repræsentation, mens Lerners roman, som vi har set, i metamodernistisk forstand insisterer på muligheden for en anden verden.

## Krise, økonomi og penge

Kriser spiller en central rolle i romanen, og her er det især finanskrisen i 2007-09, som bliver fremstillet som et afgørende brydningspunkt for den efterfølgende destabilisering af den amerikanske og globale økonomi i årene, der fulgte.<sup>4</sup> Denne begivenhed er samtidig knyttet til en fremherskende neoliberal politik, der som reaktionen på den finansielle krise aktiverede en bestemt type af krisebevidsthed, som blev anvendt til at legitimere upopulære økonomiske og sociale indgreb, der udpegede visse former for handling og bestemte subjektiviteter og narrativer som etisk rigtige (se fx Klein, Mirowski, Davies).

Som Dardot og Laval har fremhævet, anser den neoliberale filosofi det som individets pligt at betragte sig selv som entreprenør, der er ansvarlig for sin egen selv-management og har en pligt til at skabe individuelt afkast (2013, 302). Dette kobles sammen med et antidemokratisk ideal om at behandle alle andre som konkurrenter, hvor distance og afvisning af samarbejde er målet for den neoliberale subjektivitet (320). Finanskrisen var med til at forstærke dette krav som en nødvendighedens politik.

Som nævnt undersøger *10:04* ikke finanskrisens natur – det har mange andre romaner beskæftiget sig med – men ser i stedet på, hvordan finanskrisens narrative form som krise åbner for andre handlinger og subjektpositioner. Det er selve den perlokutionære handling i at udråbe en finanskrisen, der er vigtig – snarere end at forfølge krisens sandhedsdiskurs, som ellers ligger lige for i andre romaner, der behandler denne periode, hvor de fx søger efter sandheden om vores økonomiske system.<sup>5</sup>

Det vigtige for min analyse er således ikke, om Lerners roman afslører det finansielle systems uretfærdighed, men snarere, i hvilken forstand den åbner for en analyse af selve krisediskursen – og dermed gør det muligt at se, hvad krisediskursen producerer. Her tilbyder antropologen Roitmans analyse af kriser i bogen *Anti-Crisis* en mulighed for at tænke over, hvad det medfører, at vi anvender krisetænkning, når vi fx udråber en finansiell krise.

I Roitmans optik danner det at definere noget som en krise en bestemt type narrativ i form af ”moments of truth”, hvor ”normativity is laid bare” (2014, 3). En krisebegivenhed er

4. Jeg vil ikke gå videre ind i spørgsmål om finanskrisens årsager, karakter eller udvikling, men blot se den i forlængelse af den økonomiske udvikling, der er blevet betegnet som neoliberalisme, og som ifølge Rachel Greenwald Smith og Mitchum Huehls er nået til sin fjerde fase. I deres syn har neoliberalismen siden begyndelsen af 2000-tallet været medvirkende til at skabe en depolitiseret verden, hvor markedets logik omfatter alle områder af livet (2017, 9-12). Denne form for tænkning – kvantitativ, effektiv, pragmatisk, profitabel – er dermed blevet en etisk livsform, og i den forstand er den neoliberalistiske ideologi ikke længere et rammeværk, men en måde at leve sit liv på; den er blevet ontologisk, hvilket har ført til en følelse af, at verden er postpolitisk og postideologisk.

5. Et par eksempler på romaner, som har denne tilgang, er Jess Walters *The Financial Lives of Poets* (2009), Adam Hasletts *Union Atlantic* (2010), Claire Kilroys *The Devil I know* (2012) og John Lanchesters *Capital* (2012).



kort sagt en diskurs, der producerer viden og forståelse gennem en bestemt forståelse af verden. Dermed skaber krisen et brud mellem verden, som den er, og vores viden om den. Det at udråbe en krise er dermed selve den distinktion, som skaber en verden, vi kan observere, hvor *noget* er gået galt, som *burde* være gået anderledes. I finanskrisen handler det fx om, hvordan markedet *burde* fungere, og hvordan mennesker *burde* have handlet (94-96).

Med Roitmans luhmannianske forståelse af krise er det at udråbe en krise et a-priori-fikspunkt for at læse og danne mening i verdens kontingens; det er selve forskellen, der opløser forskelsløsheden. Dermed danner kriseforståelsen grundlag for en historisk fortolkning af begivenheder og forandring, samtidig med at selve kriseforståelsen står uden for disse og dermed danner et uanalyserbart begyndelsespunkt. Krisebenævnelsen er i den forstand ikke baseret på en analyse af virkeligheden, men skaber virkeligheden gennem sin benævnelse. Dette bygger videre på en forståelse af moderniteten, hvor der ikke længere er en ydre autoritet – Gud, paven osv. – som kan fortælle os om verdens sandhed, og her bliver den ydre autoritet erstattet af krisens blotlæggende virkning som finit legitimering.

At udråbe en krise er dermed også grundlag for kritisk teori, da krisen netop bliver til i etisk forstand ved at vise verdens fejl, som bliver til gennem at få status som ”begivenhed” i form af krise – og krisen i sig selv, definitionen af en krise, bliver dermed også grundlaget for at se, at verden er, som den er, men også, at ”it could be otherwise” (Rasch 2000, citeret i Roitman 2014, 9). Det vigtige for at forstå denne krisediskurs er ifølge Roitman ”to apprehend the ways in which [crisis as a blind spot] regulates narrative constructions, the ways it allows certain questions to be asked while others are foreclosed” (94) – med andre ord fx at se, hvilke subjekter en bestemt krise producerer.

### Økonomiens krise

I Lernalers roman bliver denne krisetænkning udfordret gennem romanens insisteren på at se sammenhænge og forbindelser i stedet for brud. Et centralt moment i romanen er således den gennemtrængende virkning af de økonomiske netværk, som strukturerer vores verden – både gennem måden, vi er vævet ind i dem på, og gennem de objekter, vi omgiver os med og forbruger. De økonomiske netværk løber gennem hele fortællingen som en sammenbinding af den senmoderne kapitalistiske virkelighed, hvor alt er en del af denne sammenhæng.

På den ene side virker de truende storme som en blotlæggelse af netværkernes konturer for fortælleren, men kun tilsyneladende. Hvis vi ser på stormen som krise, bekræfter krisen i skyggen af de ankommende storme fortællerens forestilling om hverdagens økonomi som både ”miracle and insanity” (19). At opdage netværkene åbner tilsyneladende for et blik, der potentielt rummer et udenfor, som for fortælleren åbenbarer sig i et halvtomt supermarked, der er blevet tømt på grund af stormen. Han finder til sidst en pakke ”instant coffee”, som på næsten proustiansk vis åbner for hele sin historie fra Peru over Columbia til USA, og som nu også åbner for samfundets strukturer: ”It was as if the social relations that produced the object in my hand began to glow within as they were threatened, stirred inside their packaging, lending it a certain aura” (19).

Truslen om en krise giver objekter en ny identitet for fortælleren. Dette blik bliver født af stormens trussel, idet den lukker ned for byen – og dermed også netværkenes funktion. I dette mellemrum åbner verden sig – og i ly af nedlukningen kan man se ”the majesty and murderous stupidity of that organization of time and space and fuel and labor becoming visible” (19).

De samme økonomiske netværk viser sig, da fortælleren arbejder i et kooperativt supermarked i Brooklyn, som gennem sin frivillighed og fokus på bæredygtige varer kæmper

imod og samtidig fremviser det problematiske ved det omgivende samfunds økonomiske strukturer. Denne institution ”made labor shared and visible” (96). Desuden fører supermarkedet sunde produkter og hjælper nærområdet.

På den anden side klinger fortællerens beskrivelse af stedet falsk – også når man sammenligner med hans handlinger tidligere i fortællingen, fx i mødet med en ung mand, som er del af Occupy Wall Street-bevægelsen, hvis tilstedeværelse får fortælleren til at tale om sit had til ”Brooklyn’s boutique biopolitics”, der er medvirkende til en ”conflation of self-care and political radicalism” (46-47).

Her peger fortællingen mod, at krisebevidsthedens erkendelse af de økonomiske netværks eksistens og effekt ikke er en ny erfaring, men blot en bekræftelse af tidligere tanker. I stedet for at være en sandhedserfaring, som åbner mod nye handlingsrum, bliver det en besværgelse, der skal pacificere angst, og som modvirker politisk handling.

Det er derfor ikke tilsynecomsten, der skal ændre noget, ej heller blotlæggelsen af en allerede eksisterende struktur i verden, der kan forandre vores forståelse. Det bliver endnu klarere, hvis vi ser på den tredje repræsentation af økonomisk netværk i teksten, nemlig romanens begyndelse, hvor fortælleren, Ben Lerner, har fået tilbudt et gigantisk forskud og skal fejre det med en middag med sin agent.

Den kapitalismekritiske og finlitterære poet ’Ben Lerner’ er pludselig forvandlet til bestselleren ’Ben Lerner’ til trods for sin tematik og sine synspunkter. Han er nu en del af det økonomiske kredsløb, og hans navns aura er med til at blåstemple det vindende forlags øvrige udgivelser – en forandring, som fortælleren senere bliver kritiseret for i en fiktiv samtale med sit fremtidige barn, der anklager ham for at have forrådt sit eget ståsted og at have ”exchanged a modernist valorization of difficulty as a mode of resistance to the market for the fantasy of coeval readership” (93). Dette skift i litterært formsprog gør hans værker interessante for markedet, og i stedet for svært tilgængelig poesi skriver han nu pseudorevolutionær prosa. Ydermere er pengene med til at gøre den kunstige befrugtning af fortællerens veninde mulig, og dermed skaber forskuddet muligheden for, at fortælleren kan få børn, til trods for at han er overbevist om, at verden snart gå under, og at det at sætte børn i verden er etisk uforsvarligt.

Jeg vender tilbage til spørgsmålet om litteraturens krise om lidt, men først vil jeg runde den fornemme middag af, som både er med til at understrege fortællerens skyldfølelse og medskyldighed og samtidig krisetilstandens og litteraturens mulighedsrum gennem to beskrivelser af samme situation med forskellige perspektiver og åbninger.

I den første beskrivelse, som findes i begyndelsen af romanen, understreges skyldfølelsen symbolsk gennem en af hovedingredienserne: babyblæksprutter, som er masseret til døde i salt. Han beskriver også de økonomiske netværk, som har ført blæksprutterne frem til hans tallerken, men spiser alligevel fornøjet videre. På denne måde fører middagens objekt på ny fortælleren til at reflektere over objektets egenskaber og transportvej, og i denne sammenhæng til nydende at tænke over blæksprutters fremmedartethed. Denne scene slutter imidlertid med et kort referat af romanens udvikling, der som nævnt går fra ”irony to sincerity in the sinking city” (4), hvilket modsiger scenens nydelsesfulde morskab.

Bevægelsen fuldendes, da vi genbesøger middagen senere i romanen, hvor begyndelsens ironi nu er erstattet af en afmægtig og væmmelsesfyldt beskrivelse af blæksprutternes tilberedelse, som går over i en diskussion af grunden til, at nogen vil betale så stort et forskud. Forklaringen er Lerner’s værk som ”symbolic capital” (154), der legitimerer forlagets ry, og bogauktionen er styret af ”imitative desire” (155), hvor manges samtidige tiltrækning forstærker hinanden. Tilsammen danner det en ”majesty and murderous stupidity ... coordinated, or so it appeared, by money. One big joke cycle. One big totaled prosody” (155).

Lerners litterære værker indgår her i det økonomiske netværk, der sammenlignes med et apersonligt sprogligt netværk, som forstærkes af et udtryk, der er et lån fra Wallace Stevens, og som dukker op flere gange i romanen: "Money was a kind of poetry" (158). I dette tilfælde dukker sammenligningen op i forlængelse af fortællerens katastrofetanker, hvor han tænker på sine forældres død, sin egen mulige død og markedets krisetilstand, der dukker op som en muligvis overhørt samtale fra nabobordet: "That market's completely underwater. Probably forever" (158).

Den økonomiske, personlige og litterære krise smelter her sammen i indtagelsen af de saltmasserede babyblæksprutter, og den medfølgende skyldfølelse, som indtagelsen fremkalder, vækker synet af en kriseramet virkelighed. Det smelter sammen i begrebet den proprioceptiske sans,<sup>6</sup> som blæksprutter netop mangler. Denne tilstand bliver i løbet af bogen til en metafor for de tidspunkter, hvor fortælleren har en manglende kontakt med verden omkring sig og med andre mennesker – og for en verden, hvor direkte kontakt og anerkendelse af relationer er erstattet af blind udnyttelse og kropsløse og ahistoriske transaktioner. Krisen er her ikke en åbning af verden, men nærmere en pacificering, en blokering for forståelsen af en tilhørighed med resten af verden, der udspiller sig som en kontinuitet. Måltidet viser i den forstand forfatterens medskyld i udnyttelse af andres arbejdskraft og andre dyrearters liv – og bliver i den forlængelse en måde at sætte spørgsmålstegn ved forfatteres og litteraturens evne til at udfordre de økonomiske netværk, der har gjort madretten mulig.

### Kunstens krise

Spørgsmål om litteraturens værdi og potentiale dukker op igen og igen i romanen. Kan litteraturen forandre verden, gøre den til et bedre sted? Litteraturens krise er en personlig krise for fortælleren 'Ben Lerner', der har "solgt ud" og forrådt sin modernistiske avantgardeæstetiks kritiske og litteraturens mulighed for at forandre verden. Den personlige krise er således vævet sammen med den postmodernistiske arvs undergravning af litteraturens emancipatoriske potentiale, og svaret bliver i begge tilfælde den metamodernistiske anvendelse af postmodernistiske strategier iblandet forsøg på overskridelse. Hermed forsøger romanen at etablere den samme metabevindstthed hos læseren, som får medansvar for at række ud over den postmodernistiske afvisning af litteraturens verdensforandrende potentiale.

Troen på læserens medskabende potentiale er dog aldrig sikker, for den afhænger også af en tro på, at selve italesættelsen af litteraturens krise som en krise åbner for en ny erkendelse hos læseren, hvilket romanen aldrig selv er fuldkommen overbevist om. Håbet er, at litteraturens og dermed også forfatterens krise kan åbne for en ny litteratur og en ny forfatterposition, som ikke er bundet til denne krise.

Et hovedspørgsmål er således, om litteraturen kan frisætte sig fra de økonomiske netværk, eller om den altid allerede – som al anden kunst – først og fremmest er til stede som en vare på et marked. Denne problematik kommer i centrum, da fortælleren veninde åbner galleriet The Institute for Totaled Art.<sup>7</sup> Det er et museum baseret på ødelagt eller skadet kunst, som forsikringsselskaber har udbetalt forsikringssummen for og har afskrevet værdien af. Det er således "værdiløs" kunst, hvorfra markedets sjæl er forsvundet (eller fordrevet), og hvor kunsten dermed er "befriet" for økonomiske forbindelser, som fortælleren fremhæver:

6. Den kaldes også for muskel-led-sansen og fortæller vores krop, hvornår og hvordan vi skal bevæge os, og hjælper os med at mærke vores krop. Hos mennesker udvikles denne sans tidligt i svangerskabet og opbygges i takt med barnets udvikling. Det sker især gennem interaktion med den omgivende verden, ved at røre, føle, flytte osv., og gennem kontakt med andre kroppe.

7. Dette institut er baseret på Salvage Art Institute, se også [www.salvageartinstitute.org](http://www.salvageartinstitute.org).

What was the word for that liberation? *Apocalypse? Utopia?* I felt a fullness indistinguishable from being emptied as I held a work from which the exchange value had been extracted, an object that was otherwise unchanged. It was as if I could register in my hands a subtle momentous change of weight: the twenty-one grams of the market's soul had fled; it was no longer a commodity fetish; it was art before or after capital. (133-134)

Litteraten Jennifer Ashton har fremhævet, at instituttets kunst – og Lernalers roman – ikke konstituerer en opløsning af kunstværkets enhed, men i stedet en omvurdering af værket. Det handler ikke om kunstens ødelæggelse af den politisk-økonomiske situation, men om værker, som har indoptaget ødelæggelse og det skadede i sig selv (2017). I Lernalers roman sker det gennem formen, som modsætter sig en enkelt form for repræsentation og indoptager det ødelagte og mislykkede i sig. Den krise, som værket har gennemgået i sin hele, delvise eller næsten usynlige ødelæggelse, afslører således en frigjort kunst, hvor økonomiens hjemløshed er fordrevet.

Idealet for instituttet er således, at det skadede værk åbner vores øjne for markedets funktionsmåde, dets måde at tilskrive objekter værkkarakter og kunstneridentitet på gennem værkets skade. Det bliver i romanen understreget af et tryk af fotografen Henri Cartier-Bresson, hvor skaden er usynlig for fortælleren, hvorfor værkets ændrede karakter forbliver et spørgsmål om ydre definition og bedømmerens autoritet.

Men det er samtidig, som om det har berøvet værket sin sproglige betydning, for fortælleren formår kun at udbryde et ”Wow” i sit møde med værkerne, før han begynder at tale om, hvordan synet af New Yorks skyline er en ”magic hour” (134), der åbner for en fordobling af tiden i denne verden og den kommende verdens potentiale, ”the world to come” (135). Ved at bevæge sig uden for verden har værket på instituttet samtidig mistet sit potentiale til at være sprogligt og erkendelsesmæssigt subversivt. Det åbner og lukker på samme tid.

En udvej for kunsten finder fortælleren i stedet i sprogets anonyme og transpersonelle prosodi, som er med til at danne et fællesskab bag de enkelte udtryk, hvor digte fx evner at ”circulate among bodies and temporalities, to transcend the contingencies of its authorship” (113). Denne funktion afhænger ikke af digtenes økonomiske status, men af deres modtagelse og cirkulation. Derigennem er digtene med til at åbne for muligheden af et fællesskab gennem sprogets transindividuelle funktion. På denne måde kommer litteraturen til at være ”a palimpsestic plagiarism that moves through bodies and time, a collective song with no single origin” (114). Værket er således ikke afgrænset af en biografisk forfatterinstans, men får sin effekt gennem at nær sig ved, fungere gennem og påvirke transindividuelle netværk, som ikke afhænger af kriser, men snarere er bundet til kontinuitet.

Dette spejler også romanens brug af kunstværket *10:04*, hvor det netop er forbindelsen mellem kunstnerisk tid og reel tid, der skaber en sammenhængende oplevelse. Det er ikke de enkelte filmklip, men koblingen mellem den universelle oplevelse af tid og samfundets transindividuelle livsrytme, der er med til at give mening til oplevelsen af det enkelte øjeblik.

Den kunstkrise, som bliver fremstillet gennem fx *The Institute for Total Art*, bliver her fremstillet som en blindgyde. Det er en ”exhortation of purity” (116), der stiller kunsten og litteraturen i en falsk modstilling til de økonomiske netværk og den transindividuelle kontekst, som den uundgåeligt og produktivt er en del af. Det er ikke kunsten og litteraturens renhed, dens befrielse og frigørelse fra økonomiske faktorer og det omgivende liv, der er kunstens redning. Det er ikke ved at finde en udvej af krisen, men ved at tage krisen på sig, gå ind i krisen og samtidig gøre den til en del af ikke-krisen og dermed fastholde en ubrudt forbindelse til fortiden, at krisen er mulig at bearbejde.

## Krop, sygdom og død

En sidste central krisetilstand er spørgsmålet om identitet og krop. På den ene side bliver fortælleren og de øvrige karakterer fremstillet som krisesubjekter, der får dannet deres identitet i lyset af samfundets økonomiske forandringer gennem indoptagelse og anerkendelse af eksterne økonomiske idealer og rationaler, hvor poeter, akademikere og kunstnere kun taler om penge, og deres tid og handlinger bliver struktureret af økonomiske incitamenter. Virkeligheden bliver i dette lys fremstillet som en krisetid, hvor individet må handle i lyset af denne krise, det være sig den økonomiske, den litterære/kunstneriske eller den identitetsmæssige.

Over for denne kriseramme stiller romanen kroppen og dens potentiale for liv og død som en brydningszone, hvor krisen støder sammen med en kontekstualiserende og individuel grænse. I den ene ende af skalaen får fortælleren konstateret Marfans syndrom, som kan føre til pludselig død gennem et aneurisme, og i den anden ende planlægger fortælleren at blive far til sin venindes barn gennem kunstig befrugtning. Interessen for at få børn bliver præsenteret som en debat mellem de økonomiske argumenter og krisebevidstheden på den ene side og på den anden et syn på den individuelle krop som udgangspunktet for forandring i en imaginær samtale, fortælleren har med sin bedstemor:

”Why reproduce if you believe the world is ending?”

”Because the world is always ending for each of us and if one begins to withdraw from the possibilities of experience, then no one would take any of the risks involved with love. And love has to be harnessed by the political. Ultimately what’s ending is a mode.” (94)

I dette moment viser fortælleren, hvordan han betragter litteraturens narrative form (”narrative mode”) som konstituerende for tidens emotionelle indhold og individuelle meningsdannelse, der får sin ramme af fortællingens logik. Den nye form og de nye muligheder ligger ikke i krisen og den medfølgende afholdenhed, men derimod i omskabelsen, i en ny form. Mulighedsrummet ligger ikke i selve krisen og krisens egen logik, men derimod i en ydre tilstand og logik, hvor et alternativ kan formuleres. En accept af krisen ville derfor også være at underkaste sig dens logik og dermed blive inden for dens mulighedsrum. Det ville i dette tilfælde inkludere ikke at få børn, da krisens logik og fortællers prætraumatiske syn på fremtiden udelukker denne mulighed.

Den biologiske krop er i denne forstand en grænse til verden i *10:04*. Hovedpersonen føler og beskriver sig som isoleret fra andre mennesker – også veninden, som han ikke kan se i øjnene. Han kan ikke binde sig til andre mennesker. Men han kan samtidig ikke forsvinde fra sin og andres kroppe. Kroppen kan reproducere sig, blive syg, dø. Dette er grænser, som både det poststrukturalistiske teorikompleks og den neoliberale kriselogik støder imod i teksten. Kroppen er et anker i tekstens verden, der er umuligt at undslippe – hvilket bliver vist på symbolsk vis i teksten gennem tilstedeværelsen af det usynlige aneurisme i fortællers hjerne. Kroppen står på denne måde hele tiden på spring til at træde ind i anden virkelighed end den socialt konstruerede.

På den anden side konstrueres kroppen også i mødet med den individuelle og samfundets fortælling. Aneurismet i fortællers indre måles til at være mellem 4,2 og 4,3 – hvor det ene tal defineres som farligt og det andet ufarligt. Aneurismet svæver således mellem to ydre poler i et konstrueret hele. Endvidere konstrueres både sygdommen og spørgsmål om børn i konflikt med en intern tekstlig virkelighed og en ekstern biografisk virkelighed, hvor Lerner ikke er syg og har sine egne biologiske børn. Kroppen er således ikke en skæbne, men en flydende grænse – og hvis man ser den i lyset af begrebet om metamor-

dernisme, er den netop både konstrueret og ikke-konstrueret, narrativ og biologisk på samme tid.

Kroppens krise lokker i denne forstand heller ikke med en ny erkendelse, den lover ikke en overskridelse af den nuværende tilstand, en indsigt i en anden verden, men er i stedet en forankring i tilværelsens komplekse navigering mellem socialt konstrueret identitet og biologisk grænse, hvor den biologiske grænse er en konstant påmindelse om den ydre verdens eksistens, der også er en kilde til forundring. Romanen præsenterer denne sammenblanding mod slutningen af romanen, hvor fortælleren reflekterer over sin kommende rolle som far: "There was a small mammal developing within her – this was the week for taste buds, teeth buds. We would work out my involvement as we went along" (237). Det biologiskes eksistens, her i form af fostret, trækker fortælleren ud af sig selv og skaber en klangbund for noget nyt, hans fremtidige forhold til moren og barnet, som bliver til i skyggen af den omgivende krisetilstand, hvor de har søgt ly for stormen.

## Utopi og læserkontrakt

Som analyserne af økonomiske netværk, kunst og krop viser, forsøger *10:04* at nærme sig muligheden for at åbne for en anden verden, som er anderledes end den nuværende. Det er et utopisk fortsæt, en drøm om en bedre verden, der samtidig bliver beskrevet, som om det altid allerede er en del af denne verden, men på den anden side også er en uovervindelig horisont. Som Daniel Katz har skrevet, er Lerner "weary of a post-structuralism that has become a cliché, but wanting nevertheless to acknowledge the truth in 'post-structuralist' positions" (335), og dermed er romanen også et forsøg på på metamodernistisk vis at balancere troen på en ny verden med angsten og tvivlen. At forene den postmoderne ironi og den modernistiske tvivl med et forsøg på at tænke videre.

I romanen griber denne forståelse helt ind i subjektivitetsopbygningen som en potentialitet, der ophæver både den postmoderne tvivl på subjektet og en realistisk tro på enstrengt udvikling. I stedet er personligheden en bølge af potentialitet, som midlertidigt stivner, men som løses op igen og igen i mødet med utopiske åbninger, som da fortælleren går rundt i New York, og synet af byens "incommensurability of scale" mellem det arkitektonisk umenneskelige og menneskelige skaber en åbning i virkeligheden og peger mod "the material signature of a collective person who didn't yet exist, a still-uninhabited second person plural to whom all the arts, even in their most intimate registers, were nevertheless addressed" (108).

Disse åbninger viser sig især, som kritikeren Ali Aslam har vist, gennem begrebet "bad collectivity" (Aslam 2017). Det optræder i teksten som en fremhævelse af potentialet for forandring, som man kan finde selv i problematiske eller katastrofale situationer, hvor man kortvarigt bliver forbundet med fremmede mennesker eller fremmede objekter (fx fortællers syn af en slidt, traumatiseret og gældstynget by eller det tvungne menneskelige fællesskab, som opstår i skyggen af en truende katastrofe). "Bad collectivity" kan på den måde åbne for en længsel eller et begær efter eksistensen af et kollektiv, som rækker ud over den fremherskende individualisering i et afdemokratiserende neoliberalt samfund. Det er et håb om at kunne drømme om eller fremmane muligheden for noget, som er anderledes end nutiden:

a proprioceptive flicker in advance of the communal body. [...] [T]he world to come, where everything is the same but a little different because the past will be citable in all of its moments, including those that from our present present happened but never occurred. (109)

På den anden side eksisterer disse åbninger i lyset af angsten for kommende katastrofer, Paul Saint-Amours prætraumatiske angst, der ser ind i fremtiden som katastrofe. Her er romanen udspændt mellem to benjaminske figurer – den utopiske fremtid, der er lidt anderledes og forhåbentlig bedre, og historiens engel, der bliver blæst i fremtiden, mens den ser katastroferne hobe sig op. I dette lys tilbyder romanen det, man kunne kalde en metamodernistisk læserkontrakt, som både tilbyder håb og frygt. Romanen forsøger dermed at bygge bro til læseren – og forsøger at indgive læseren en tro på forandring og potentialitet, men besinder sig på, at det er umuligt inden for romanens univers. Det er læseren, som skal ændre verden, og læserkontrakten bliver dermed også en mulig politisk kontrakt, som ikke kun handler om at underholde, men også om aktivt at gribe ind i verden. Heri ligger en henvendelse og opfordring, der kan tilbyde et glimt af en kommende verden, men uden et konkret håb om forandring.

## Litteratur

- Ashton, Jennifer. 2017. "Totaling the Damage: Neoliberalism and Revolutionary Ambition in Recent American Poetry". I *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*, redigeret af Mitchum Huehls og Rachel Greenwald Smith, 122-139. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Aslam, Ali. 2017. "The Future of Bad Collectivity". *Law, Culture, and the Humanities*. DOI: <https://doi.org/10.1177/1743872117713444>.
- Dardot, Pierre og Christian Laval. 2013. *The New Way of the World*. London: Verso.
- Davies, Wendy. 2015. *The Limits of Neoliberalism: Authority, Sovereignty, and the Logic of Competition*. London: Sage.
- De Bruyn, Ben. 2017. "Realism 4°. Objects, Weather and Infrastructure in Ben Lerner's *10:04*". *Textual Practice* 31 (5): 951-971. DOI: <https://doi.org/10.1080/0950236x.2017.1323490>.
- Gibbons, Alison. 2018. "Autonarration, I, and Odd Address in Ben Lerner's Autofictional Novel *10:04*". I *Pronouns in Literature*, redigeret af Alison Gibbons og Andrea Macrae, 75-96. Palgrave Macmillan.
- Huehls, Mitchum og Rachel Greenwald Smith. 2017. "Four Phases of Neoliberalism and Literature". I *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*, redigeret af Mitchum Huehls og Rachel Greenwald Smith, 1-21. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Huehls, Mitchum. 2015. "The Post-Theory Theory Novel". *Contemporary Literature* 56 (2): 280-310.
- Kaplan, E. Ann. 2016. *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Katz, David. 2017. "I did not walk here all the way from prose: Ben Lerner's virtual poetics". *Textual Practice* 31 (2): 315-337. DOI: <https://doi.org/10.1080/0950236x.2015.1119987>.
- Klein, Naomi. 2007. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Toronto: Knopf.
- Lerner, Ben. 2014. *10:04*. New York: Faber and Faber.
- . 2016. *The Hatred of Poetry*. London: Fitzcarraldo Editions.
- Lin, Tao. 2011. "An Interview with Ben Lerner". *The Believer*. <https://believermag.com/an-interview-with-ben-lerner-2/>.
- Lorentzen, Christian. 2017. "Considering the Novel in the Age of Obama". *Vulture*. January 11. <http://www.vulture.com/2017/01/considering-the-novel-in-the-age-of-obama.html>.
- Mirowski, Philip. 2013. *Never Let a Serious Crisis go to Waste*. London: Verso.
- Rasch, Werner. 2000. *Niklas Luhmann's Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- Roitman, Janet. 2014. *Anti-Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Saint-Amour, Paul. 2015. *Tense Future: Modernism, Total War, Encyclopedic Form*. Oxford: Oxford University Press.
- Vermeulen, Timotheus og Robin van den Akker. 2010. "Notes on Metamodernism". *Journal of Aesthetics & Culture* 2 (1): 56-77. DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>.
- . 2015. "Utopia, sort of: A Case Study in Metamodernism". *Studia Neophilologica* 87 (1), 55-67. DOI: <https://doi.org/10.1080/00393274.2014.981964>.

Whyte, Jessica. 2010. "A New Use of the Self: Giorgio Agamben on the Coming Community." *Theory & Event*, 13 (1). DOI: <https://doi.org/10.1353/tae.0.0115>.