

Don DeLillo



UNDERWORLD

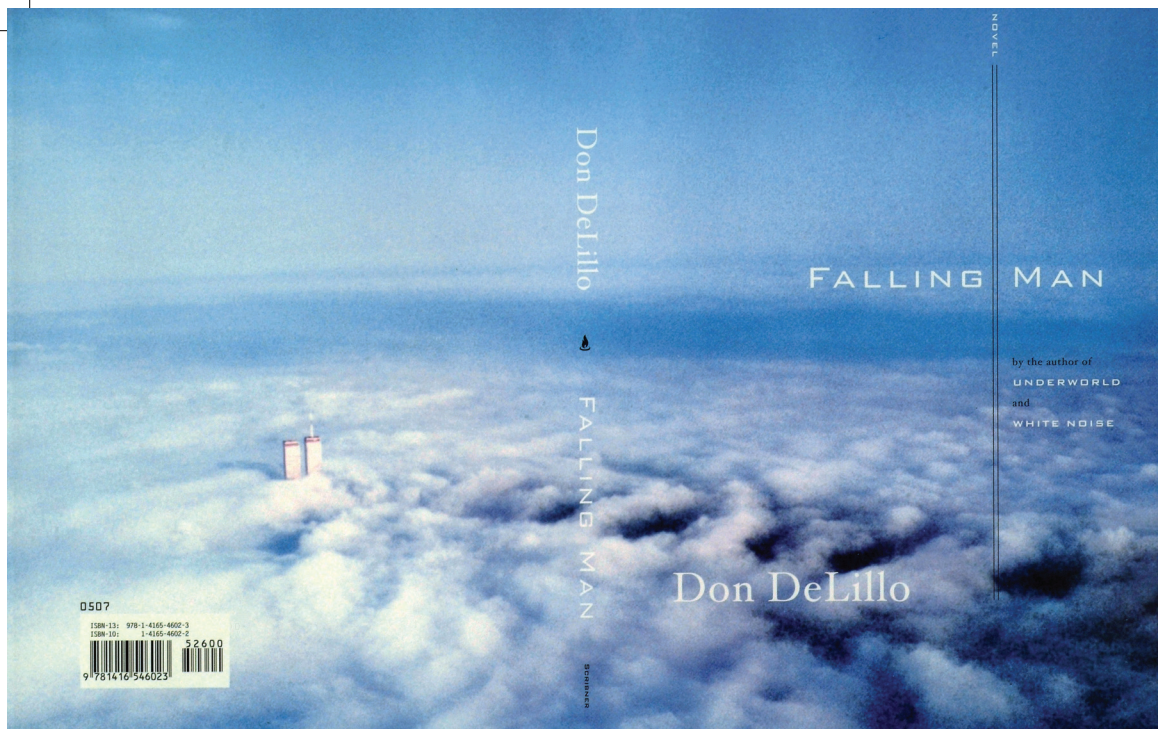
A NOVEL BY THE AUTHOR OF LIBRA AND WHITE NOISE

Nærindstillinger

Om den amerikanske romans intimhistoriske tilgang til 9/11

Som det efterhånden er blevet gentaget til hudløshed, fremstår omslaget til Don DeLillos massive roman *Underworld* (1997) som en uhyggelig spådom om terrorangrebet i USA den 11. september 2001. Forsidefotoet "New York, 1972" af den ungarske fotograf André Kertesz afbilder World Trade Centers dengang nyopførte tvillingetårne, der forsvinder op over skyerne og nærmest synes at vokse ind i himlen. Som et kontrapunkt til kapitalismens massive monolitter finder vi i forgrunden af billedet et lille kirketårn, og denne modstilling af det sekulære og det religiøse, af kapitalen og troen, forekommer særlig prægnant i lyset af 9/11, hvor 19 religiøse fanatikere rettede deres anslag mod hjertet af den vestlige verdens forbrugersamfund. I en yderligere ophobning af symbolikken spejles kirkens kors i den fugl, der fra beskuerens perspektiv synes at styre usvigeligt sikkert mod det ene tårn, som et fly på kollisionskurs.

Forestillingen om *Underworld* som særlig profetisk i forhold til 9/11 bliver kun forstærket af, at newyorkeren DeLillo tidligere i sit forfatterskab ofte har skrevet om både tvillingetårnenes himmelstræbende arrogance og om terrorismens væsen. I romanen *Players* (1977) arbejder en af hovedpersonerne i World Trade Centers "tyrannic grandeur" og reflekterer over tårnenes æteriske karakter: "To Pammy the towers didn't seem permanent. They remained concepts, no less transient for all their bulk than some routine distortion of light" (19). I *Mao II* (1991) beskrives tårnene som "harmless and ageless. Forgotten-looking" (40), og begge disse henkastede beskrivelser af det ellers så imponante World Trade Centers forgængelighed er indlejret i romaner, der kredser om terrorismens natur i det senkapitalistiske samfund. Allerede inden terrorangrebet i 2001 syntes DeLillo således forudbestemt til at skrive en roman om begivenheden. Nogle vil endog hævde, at han har skrevet på netop sådan en roman gennem hele sin forfatterkarriere, og det er derfor ikke så underligt, at forventningerne var tårnhøje, da DeLillos 9/11-roman *Falling Man* blev udgivet i maj 2007.



Omslaget til *Falling Man* er en slags inversion af omslaget til *Underworld*. World Trade Center-motivet gentages naturligt nok, men i en radikalt anderledes form. Man skal nemlig kigge godt efter for at få øje på tvillingetårnene. På forsiden af bogen finder vi bare et fotografi af en blå himmel over et skydække. Billedet er tydeligvis taget fra en flyvemaskine og giver ubehagelige mindelser om de rutefly, terroristerne transformerede til dødbringende missiler. Forsiden bærer umiddelbart intet spor af World Trade Center, og så alligevel: To sorte vertikale streger kløver sig ned mellem titlens to ord, og dette enkelte grafiske element – en slags dobbelt sørgebånd – giver på diskret vis associationer til de parallelle tvillingetårne. Det er imidlertid først på bagsiden af bogen, at selve World Trade Center kommer til syne. Toppen af tårnene knejser som den eneste del af Manhattan op over skydækket og understreger endnu en gang bygningernes himmelstræbende karakter: Det forekommer nærmest naturstridigt, at noget menneskeskabt skulle kunne rage op over skyerne og på den måde betvinge Guds egen natur.¹

World Trade Center fremstår altså på den ene side som det egentlige motiv på omslaget til *Falling Man*, men på den anden side kan man ikke se bort fra, at tårnene på det nærmeste er usynlige. Først og fremmest er motivet atypisk henvist til bagsiden, til en lidet glamourøs placering tæt på stregkoden. Desuden fortøner størstedelen af tårnene sig under skydækket og danner dermed en slående kontrast til *Underworld*, hvor bygningerne smækkes direkte i synet på læseren. I betragtning af *Falling Mans* selverklærede tema – 9/11 og tiden derefter – forekommer tvillingetårnene underligt fraværende på omslaget. De er kun antydningvist til stede, og deres perifere placering er symptomatisk for størstedelen af den amerikanske skønlitteratur om 9/11: Den handler ikke særlig meget om 9/11. Den kredser højt om katastrofen, og indimellem kan det være vanskeligt at få øje på den. Omslaget til

Falling Man udgør således en ganske præcis illustration af, hvor lidt de amerikanske forfattere egentlig har formået at vise os af den skelsættende begivenhed.

I

Amerikansk litteratur har en lang tradition for politiske romaner, der på intelligent og medrivende vis afsøger de komplekse interferensmønstre mellem individet og samfundet. Disse romaner reflekterer over, hvordan vi som borgere kan komme overens med de mange systemer og institutioner, vi er indlejret i. Hvordan agerer individet i staten (polis), og hvordan påvirker disse reaktionsmønstre det enkelte menneske og samfundet omkring det? Tidlige eksempler inkluderer Henry David Thoreaus *Walden* (1854) om det utvungne liv i skovene, John Dos Passos' store trilogi *USA* (1930-36), et panoramisk portræt af det amerikanske samfund i begyndelsen af det 20. århundrede, og John Steinbecks *The Grapes of Wrath* (1939) om fattige landarbejdere under Depressionen, men det var først efter 2. verdenskrig, at den amerikanske politiske roman for alvor blev voksen. Ralph Ellisons banebrydende *Invisible Man* (1952) medvirkede til at sætte racespørgsmålet i centrum af den amerikanske bevidsthed, og Joseph Hellers *Catch-22* (1961) åbnede med sin satiriske beretning om Yossarians forsøg på at overleve i hærens vanvittige bureaukrati mange læses øjne for, hvad Præsident Eisenhower i sin fratrædelsestale samme år betegnede som den skadelige indflydelse fra 'det militærindustrielle kompleks'.

Den amerikanske politiske roman kulminerede i 1970'erne med vældige værker som Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973), William Gaddis' *JR* (1975) og Robert Coovers' *The Public Burning* (1977). Den engelske kritiker Paul Quinn har betegnet disse tre romaner som "en slags uofficiel trilogi, en underjordisk historie over århundredet, der forsøger at identificere og optrevle de ideologier, der binder os sammen".² Det er store ord, men det er også nogle store romaner, han taler om, med enorme ambitioner og et globalt udsyn. Thomas Pynchons encyklopædiske roman forsøger med afsæt i en på én gang fantasmagorisk og gennemresearchet skildring af 2. verdenskrigs kaotiske slutning at analysere det vestlige menneskes øjensynligt uhelbredelige tendens til at spinde sig uhjælpeligt ind i inhumane magtstrukturer og teknologiske netværk; William Gaddis hudfletter den amerikanske kapitalisme med sin satiriske fortælling om den 11-årige knægt JR, der med lige dele gåpåmod og grådighed opbygger et enormt finansimperium; og Robert Coover omskriver i den kontroversielle *The Public Burning* historien om det jødiske Rosenberg-ægtepar, der i 1953 blev henrettet for at have solgt atomhemmeligheder til russerne. I Coovers version, der har en klovneagtig Richard Nixon som jeg-fortæller, bliver Julius og Ethel Rosenberg ikke henrettet i den elektriske stol, men brændt offentligt på Times Square, mens folkemængden jublende ser til. Romanen slutter mindeværdigt med, at Nixon bliver røvpulet af den allegoriske figur Uncle Sam.

Disse tre romaner brænder – sammen med megen anden politisk litteratur fra perioden – med en voldsom energi, og de bærer alle præg af at være skrevet på det, Thomas Pynchon i et essay om George Orwells *1984* har betegnet som en af den politiske litteraturs vigtigste drivkræfter: *vrede*. Pynchon skriver om Orwell, at "han satte stor pris på sin vrede", idet den forhindrede ham i at blive endnu en ef-

tersnakker, “endnu en apologet for det bestående”.³ Med deres rasende opgør med den politiske status quo kan hverken Pynchon, Gaddis eller Coover beskyldes for at være apologeter for det bestående, men der var også nok at være vred over i de amerikanske 60’ere og 70’ere. Vietnam-krigen og Watergate-affæren er blot to af lavpunkterne i en turbulent periode, der desuden inkluderede snigmord på fremtrædende politikere samt Nationalgardens brutale nedskydning af demonstrerende studerende på Kent State University, og periodens politiske litteratur er på én gang kendetegnet ved et produktivt raseri og en voldsom afmagt i forhold til disse dystre realiteter.

I manges bevidsthed lugter den politiske roman langt væk af hengemt, langhåret og didaktisk 70’er-retorik, hvor de forskellige romanpersoner ikke er meget andet end omvandrede talerør for forfatterens politiske overbevisning. Den slags romaner findes da også, og de fortjener unægtelig at blive hurtigt glemt, men de er ikke repræsentative for politisk litteratur som sådan. De bedste amerikanske politiske romaner forfalder på ingen måde til ensidig prædiken, og de stiller flere spørgsmål, end de giver svar. Snarere end at pådutte læseren en bestemt politisk holdning opstiller de et refleksionsrum, hvor forskellige positioner sættes i spil, og hvor de komplekse brudflader mellem individ og samfund kortlægges på skarpsindig og nuanceret vis.

II

I lyset af denne rige tradition for politisk litteratur synes 9/11 at være oplagt stof for de amerikanske romanforfattere. Der er i hvert fald nok at være vred over på denne side af årtusindskiftet. Først og fremmest selvfølgelig terroranslaget selv, et under enhver betragtning usselt angreb på en uskyldig civilbefolkning. Desuden er der, skizofrent nok, også meget at være vred over i forhold til begivenhedens indenrigs- og udenrigspolitiske efterdønninger. I ugerne efter angrebet strømmede store bølger af sympati naturligt nok fra den gamle til den nye verden. I efteråret 2001 var vi alle amerikanere, men der gik ikke længe, før Bush-administrationen med sin *War on Terror* forskertsede en god del af den indledende velvilje. Udenrigspolitisk foretog USA en kovending fra den isolationistiske linje, der indledte Bushs regeringsperiode, til en aggressiv interventionistisk udenrigspolitik, hvor USA ifølge Bush-doktrinen forbeholder sig retten til at slå først, hvis nationen føler sig truet. Denne kompromisløse linje har udmøntet sig i invasionerne af Afghanistan og Irak, samt i den fortsatte raslen med sablen i forhold til de andre medlemmer af Ondskabens Akse: Iran og Nordkorea. Indenrigspolitisk har krigen mod terror som bekendt bl.a. givet anledning til den famøse *Patriot Act* fra oktober 2001, der i hidtil uset grad indskrænkede borgernes frihed og muliggjorde nærmest grænseløs overvågning af den amerikanske civilbefolkning.⁴

Uanset i hvilken ende af det politiske spektrum, man befinder sig, har der altså været mere end nok at være vred over efter terrorangrebet, og med romaner som *Gravity’s Rainbow* og *The Public Burning* i frisk erindring forekommer amerikansk litteratur usædvanlig velgearet til at kunne levere en række vedkommende og indignerende værker om begivenheden og dens efterdønninger.

9/11 synes også at være et oplagt emne at skrive om, fordi det i en vis forstand er en begivenhed, der tilhører os alle. Vi har alle aktier i begivenheden, hvad enten vi kendte folk, der var på Manhattan den tirsdag, eller vi bare sad hjemme foran skærmen. 9/11 er på mange måder en unik verdenshistorisk begivenhed, som ikke kan reduceres til de fysiske angreb på World Trade Center og Pentagon, og United 93's styrt. Når vi siger 9/11, tænker vi ikke kun på selve terrorangrebet, men også på den globale mediebegivenhed, hvor mennesker over hele verden simultant så tingene ske, alt imens de var afskåret fra angrebets rent materielle manifestationer.⁵ Alle var vidner til begivenheden, og alle oplevede på en eller anden måde dens traumatiserende effekter på egen krop. Ikke for på nogen måde at sammenligne tv-seerens oplevelse med de 3000 ofre eller deres pårørende, men et faktum er det, at 9/11 som begivenhed er vævet uløseligt sammen med den billedmæssige repræsentation af den. Massemedierne var ikke blot neutrale kanaler, hvorigennem den historiske begivenhed 9/11 værdifrit transmitteredes, men var konstituerende faktorer i begivenheden. Det er således slående, at alle forfatterne i magasinet *The New Yorkers* enquete om 9/11 taler om at se begivenhederne på tv – selv de, der befandt sig i New York under angrebet!⁶

Begivenhedens karakter af allemandseje giver naturligt nok forventninger om et sandt boom af passionerede og skarpsindige romaner om 9/11. Her syv år efter begivenheden må man imidlertid konstatere, at det forventede boom er udeblevet. Det har såmænd ikke skortet på såkaldte 9/11-romaner, men hvor man med begivenhedens globale implikationer i baghovedet kunne have forventet en ekspansion af perspektivet, har man snarere set en indskrænkning, og de rasende udfald og store analytiske armbevægelser, vi kender fra tidligere amerikanske politiske romaner, skal i stedet findes i andre medier, f.eks. på internettet eller i film. Romangenren har overordnet set haft påfaldende lidt at sige om begivenheden og dens samfundsmæssige konsekvenser. Ikke at skønlitterære forfattere nødvendigvis er forpligtet – eller endog kvalificerede – til at forklare terrorangrebet, men det er alligevel ofte dem, vi tyr til, når begivenheden skal sættes i menneskelig sammenhæng. I tilfældet 9/11 er det menneskelige og intimhistoriske imidlertid trådt i forgrunden i en sådan grad, at den store sammenhæng fortøner sig i baggrunden.

Det er sågar tilfældet, at litteraturkritikere i jagten efter romaner, der kan sætte begivenheden i et større perspektiv, har måttet gribe tilbage til værker, der er skrevet før 9/11. Don DeLillos *Mao II* og *Underworld* trækkes ofte af stalden i forsøget på at begribe terrorangrebets årsager og implikationer,⁷ ligesom David Randos artikel "Reading *Gravity's Rainbow* After 9/11: An Anecdotal Approach" diskuterer massemediernes repræsentation af begivenheden gennem en analyse af Pynchons tredive år gamle roman. Man kunne næsten få det indtryk, at den bedste litteratur om 9/11 er skrevet før 9/11, og det har under alle omstændigheder været syv magre år for skønlitteratur om den vigtigste historiske begivenhed på denne side af årtusindskiftet. Den amerikanske romans apolitiske og afhistoriserede tilgang til 9/11 kan umiddelbart forekomme besynderlig, og i denne artikel skal jeg se nærmere på nogle af dens manifestationer og reflektere over dens årsager og konsekvenser.

III

Falling Man starter in medias res, med en dramatisk beskrivelse af hovedpersonen Keith Neudeckers flugt fra de brændende tvillingetårne:

“ It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night. He was walking north through rubble and mud and there were people running past holding towels to their faces or jackets over their heads. [...]

The roar was still in the air, the buckling rumble of the fall. This was the world now. Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners, seismic tides of smoke, with office paper flashing past, standard sheets with cutting edge, skimming, whipping past, otherworldly things in the morning pall. (FM, 3)

På få linjer indkredses terrorangrebets på én gang overjordiske (otherworldly) og kun alt for håndgribelige (rubble and mud) natur, og begivenhedens karakter af en art menneskeskabt naturkatastrofe sættes på spidsen i den rammende formulering “seismic tides of smoke”. DeLillo skriver med stor økonomi og sikker stilistisk sans om et traumatisk emne på de indledende sider af *Falling Man*, og romanens stramt fokuserede anslag giver løfter om en kontant og frygtløs skildring af begivenheden. Efterhånden som romanen skrider frem, bevæger fortællingens fokus sig imidlertid længere og længere væk fra begivenhedernes midte, og hen imod slutningen af romanen er 9/11 lige så vanskelig at få øje på som tårnene på bagsiden af romanens omslag.

Som så mange andre 9/11-romaner er *Falling Man* fokaliseret gennem et intimt nærportræt af et ægteskab i opløsning. Efter sin dramatiske flugt fra World Trade Center vender Keith i jagten på en sikker havn tilbage til hustruen Lianne og sønnen Justin, som han ellers havde forladt et stykke tid forinden, og resten af romanen koncentrerer sig om deres forsøg på at forlige sig med hinanden og ikke mindst med de utænkelige begivenheder den 11. september. Sideløbende med forsøget på at få et skrantende ægteskab tilbage på skinner indleder den rastløse og nu arbejdsløse Keith en kortvarig affære med en fremmed kvinde, hvis mappe han reddede ud af nordtårnet – ikke så meget for den seksuelle *frisson*, som for fællesskabsfølelsen med et andet menneske, der oplevede terrorangrebet på allernærmeste hold.

Imens plejer Lianne sin dont som freelancedaktør og underviser i en skriveworkshop for Alzheimerpatienter. På hjemmefronten gør hun en ihærdig indsats for at vænne sig til Keiths overraskende hjemkomst. Samtidig bekymrer hun sig om Justin, der med et par venner tilbringer timevis bag lukkede døre med at kigge ud af vinduet, ud på den efterårsblå himmel. Børnene holder udkig efter “Bill Lawton” (deres sprogforbistrede version af Bin Laden) og spejder efter flere fly, der kommer for at vælte de tvillingetårne, hvis sammenstyrtning de traumatiserede børn endnu ikke har erkendt (72, 102).

Noget er blevet rystet løs efter tårnenes fald, både i samfundet og i de enkelte romanpersoner, der er fremmedgjorte ikke blot for hinanden, men også for sig selv. Keith har efter katastrofen en følelse af at være hjemløst af et skyggejeg, at være “double in himself” (157, 161), og Lianne ser gentagne gange sig selv udefra, som en skuespiller i en film.⁸ I tiden efter 9/11 er alt det solide smeltet, som DeLillo skriver

med reference til gamle Marx (127), og de rodløse hovedpersoner må prøve at finde faste holdepunkter i en verden, hvor tingene ikke længere giver mening. Om tiden før 9/11 hedder det: “that’s another world, the one that makes sense” (215).

Et samlende tema i romanen er derfor forsøget på at skabe orden i den nye, uoverskuelige verden; at fastholde eller konstruere en form for mening midt i meningsløsheden. Det har sådan set altid været et vigtigt tema for DeLillo, men i hans tidligere romaner manifesterede længslen efter orden sig ofte som paranoia. Hans personer forsøgte i romaner som *Running Dog*, *Libra* og *Underworld* at bemestre en kompleks virkelighed ved at indprojicere et svimlende netværk af paranoide forbindelser i en verden styret af tilfældigheder. Driften mod orden ytrer sig radikalt anderledes i *Falling Man*. I stedet for at påtvinge omgivelserne en meningsgivende struktur vender personerne i DeLillos seneste roman ryggen til verden og konstruerer små private refugier som værn mod de skræmmende realiteter. Keith fortaber sig i små ritualer, som de håndledsøvelser, der egentlig blot skulle afhjælpe en skade, han pådrog sig under sin flugt fra tårnene, men som han fortsætter længe efter håndledet er i orden:

“ He found these sessions restorative, four times a day, the wrist extensions, the ulnar deviations. These were the true countermeasures to the damage he’d suffered in the tower, in the descending chaos. It was not the MRI and not the surgery that brought him closer to well-being. It was this modest home program, the counting of seconds, the counting of repetitions [...]. His injury was slight but it wasn’t the torn cartilage that was the subject of this effort. It was the chaos, the levitation of ceilings and floors, the voices choking in smoke. (FM, 40)

Da øvelsernes rituelle gentagelser ikke længere udgør en tilstrækkelig modvægt til kaos, søger Keith ned i det lokale fitnesscenter, og da heller ikke styrketræningens “controlled behavior” (143) kan holde sammen på ham, overgiver han sig til pokerspillet glæder – ikke for pengenes eller spændingens skyld, men for reglernes skyld og for den kompleksitetsreduktion, de repræsenterer:

“ The money mattered, but not so much. The game mattered, the touch of felt beneath the hands, the way the dealer burnt one card, dealt the next. He wasn’t playing for the money. He was playing for the chips. The value of each chip had only hazy meaning. It was the disk itself that mattered, the color itself. (FM, 228)

I pokerspillet reduceres omverdenens uendelige sæt af variabler til en “little binary pulse located behind the eyes” (212). Tilfældighederne indsættes i faste, kodificerede rammer, og spillets historieløse refugium udgør et bekvemt værn mod de skræmmende verdenspolitiske begivenheder: “These were the times when there was nothing outside, no flash of history or memory that he might unknowingly summon in the routine run of the cards” (225).

For Lianne foregår kampen mod kaos anderledes. I stedet for straks at vende ryggen til de triste hændelser forsøger hun indledningsvist at bemestre terrorangrebet og dets konsekvenser. Hun læser manisk alle de avisartikler om 9/11, hun

kan komme i nærheden af, og senere prøver hun at få lov til at redigere en bog, der sætter begivenhedens "interlocking global forces" i perspektiv (139). 9/11 vokser hende dog hurtigt over hovedet. Forsøget på at forstå den globale begivenhed og alle dens implikationer udløser kun en voldsom afmagt og vrede, der kulminerer, da Lianne langer ud efter naboen, fordi hun spiller mellemøstlig musik. "The whole city is ultrasensitive right now" (120) siger Lianne konfrontatorisk til kvinden, inden hun maser sin hånd ind i fjæset på hende.⁹

Efter sit fejlslagne forsøg på forholde sig rationelt til det irrationelle terrorangreb helliger Lianne sig i stedet sit arbejde med Alzheimerpatienter. Igennem skriveøvelser forsøger hendes elever at holde fast i sproget og identiteten, at fæstne de sidste rester af deres personlighed på papiret, inden sygdommen nedbryder nervebanerne og kommunikationen med omverdenen. Liannes workshop er lige så meget for hendes egen skyld som for patienternes. Hendes Alzheimerramte far begik i sin tid selvmord, inden sygdommen frarøvede ham værdigheden, og Liannes arbejde er på én gang et forsøg på at række tilbage til sin afdøde far og på at holde sammen på sig selv. Hun er nervøs for, at hun selv vil blive ramt af sygdommen, og ligesom Keith forfalder hun til små ritualer, som at tælle baglæns:

“ It made her feel good, the counting down, and she did it sometimes in the day’s familiar drift, walking down a street, riding in a taxi. It was her form of lyric verse, subjective and unrhymed, a little songlike but with a rigor, a tradition of fixed order, only backwards, to test the presence of another kind of reversal, which a doctor nicely named retrogenesis. (FM, 188)

Efterhånden som Alzheimerpatienterne falder fra en efter en, og ritualernes utilstrækkelighed bliver stadig klarere, vender Lianne sig – som så mange af DeLillos romanpersoner i det seneste årti – mod religionen. Terrorangrebet er ganske enkelt for stort til, at Lianne kan rumme det, men i forsøget på at undslippe begivenhedens fangarme ender Lianne i armene på en anden enorm entitet, der er ikke mindre skræmmende. Hun begynder at gå i kirke flere gange om ugen, hvor hun på én gang drages og frastødes af ideen om en almægtig Gud:

“ God would consume her. God would de-create her and she was too small and tame to resist. That’s why she was resisting now. Because think about it. Because once you believe such a thing, God is, then how can you escape, how survive the power of it, is and was and ever shall be. (FM, 235)

Det intime nærportræt af Keith og Lianne og deres stadig mere desperate forsøg på at forlige sig med terrorangrebets indbrud i hverdagen udgør romanens centrale akse, men rundt om det umage par bevæger sig et mindre persongalleri. Fremmost blandt bipersonerne står Liannes skrøbelige mor Nina og hendes kæreste Martin, som var terrorist i Vesttyskland tilbage i 70’erne, men som nu under falsk identitet er en succesrig kunsthandler.¹⁰ De to står for en række dialoger, hvor DeLillo trods alt prøver at træde et skridt tilbage fra begivenhederne og introducere nogle perspektiver, der ikke er plads til i nærbilledet af Keith og Lianne.¹¹ De enkelte anslag i

Falling Man til en bredere fokus finder vi i disse dialoger, der bl.a. kredser om USA's forhold til resten af verden. Adspurgt om europæernes reaktion på 9/11 fortæller Martin kort tid efter angrebet således Nina og Lianne, at europæerne har travlt med at være "kind to Americans" (45), men senere i romanen er tonen knap så forsonlig. Med sin krig mod terror har Bush-regeringen formøbet den indledende sympati, og ved Ninas begravelse bidrager Martin til den i forvejen trykkede stemning ved at udbryde:

“ We're all sick of America and Americans. The subject nauseates us. [...] For all the careless power of this country, let me say this, for all the danger it makes in the world, America is going to become irrelevant. Do you believe this? [...] We are all beginning to have this thought, of American irrelevance. It's a little like telepathy. Soon the day is coming when nobody has to think about America except for the danger it brings. It is losing the center. It becomes the center of its own shit. This is the only center it occupies. (FM, 191)

Spådommen om Amerikas kommende marginalisering i den globale orden er nådesløs, men det er alligevel, som om DeLillo tager brodden af det fordømmende udsagn ved at lægge ordene i munden på en usympatisk europæisk eksterrorist. Ved tidligere lejligheder er DeLillo på baggrund af sine magtkritiske romaner blevet stemplet som en dårlig samfundsborger. Da *Libra* – DeLillos fremragende roman om Lee Harvey Oswald og Kennedy-mordet – blev udgivet i 1988, anklagede *Washington Posts* George Will romanen for at være "an act of literary vandalism and bad citizenship", og han kritiserede DeLillo for at drage selvromantiserende paralleller mellem outsideren Oswald og sin egen rolle som forfatter.¹² DeLillo har ganske rigtigt aldrig været bleg for at påtage sig outsiderrollen, og faktisk har han bevidst gjort en del for at forlene forfattergerningen med et skær af marginalitet og lovløshed. Da *Underworld* blev udgivet i 1997, sagde DeLillo med reference til George Wills knubbede ord, at han betragtede betegnelsen "bad citizen" som en kompliment:

“ That's exactly what we ought to do. We ought to be bad citizens. We ought to, in the sense that we're writing against what power represents, and often what government represents, and what the corporation dictates, and what consumer consciousness has come to mean. In that sense, if we're bad citizens, we're doing our job. (Remnick, 142)¹³

Den selvudnævnte rebel og outsider Don DeLillo har aldrig tidligere vejet tilbage fra kontroversielle udsagn, men i tilfældet 9/11 er det – måske forståeligt nok – som om emnet har været så ømtåleligt, at han har måttet konstruere en anden outsider, europæeren Martin, der så at sige bliver DeLillos alibi for at fremsætte forskellige upopulære synspunkter. Om World Trade Center siger Martin på et tidspunkt med vanlig takt og fingerspitzengefühl:

“ “We have our own ruins. But I don't think I want to see them. [...] But that's why you built the towers, isn't it? Weren't the towers built as fantasies of wealth and power that would one day become fantasies of destruction? You build a thing like that so you can see it come down. The provocation is obvious. What other reason would there be to go so high

and then to double it, do it twice? It's a fantasy, so why not do it twice? You are saying, Here it is, bring it down.”

Then he opened the door and was gone. (FM, 116)

Hvor sådanne sviende slag i ansigtet på den amerikanske selvforståelse ubesværet finder deres plads i forfatterens tidligere romaner, så har DeLillo i *Falling Man* tydeligvis haft vanskeligt ved at integrere dem i den centrale fortælling om Keith og Lianne. Martin hives flere gange ind fra kulissen som en slags talerør for USA-kritiske udsagn, men han bliver aldrig for alvor en integreret del af plottet, og den granvoksne eksterrorist kommer med sin glimtvisse optræden mest af alt til at minde om en forvorpen knægt, der åbner døren ind til dagligstuen, råber frække ord og så løber sin vej, inden han kan drages til ansvar.

Lige så uintegrerede i romanens arkitektur fremstår kapitlerne om Hammad, en af de 19 terrorister, hvis forberedelser til terrorangrebet følges i tre korte sekvenser. Den første af disse sekvenser foregår i Tyskland, nærmere betegnet Marienstrasse i Hamburg, hvor lederen Amir (Mohammed Atta) med sine retoriske evner installerer den rette fanatisme i den lille terrorcelle. I den næste sekvens er Hammad og de øvrige terrorister kommet til Florida, hvor de tager flyvektioner og ellers prøver at falde i ét med tapetet; og den tredje sekvens (romanens sidste kapitel) følger Hammad's sidste minutter, inden hans fly kolliderer med World Trade Center, og romanen cirkler tilbage til sin egen begyndelse. I romaner som *Players* og *Mao II* forsøger DeLillo at gå bag om terrorismen og afdække nogle af dens verdenspolitiske årsager og implikationer, men disse ambitioner synes fraværende i øjeblikksbillederne af Hammad, der kan siges at repræsentere et intimt blik på terrorismen, eller rettere på terroristen. *Falling Man* fokuserer nemlig først og fremmest på terrorismen som handlinger begået af specifikke mænd med specifikke tanker, følelser og drifter, og som en understregning af det intime perspektiv følger vi sågar Hammad ud på badeværelset for at onanere (80).

En sidste biperson, der skal fremhæves her, er romanens titelperson, Falling Man. Lianne støder flere gange i romanen på denne gådefulde performancekunstner, der iført en spinkel sikkerhedssele kaster sig ud fra forskellige bygningsværker og altid indtager den samme positur:

“ A man was dangling there, above the street, upside down. He wore a business suit, one leg bent up, arms at his sides. A safety harness was barely visible, emerging from his trousers at the straightened leg and fastened to the decorative rail of the viaduct. [...]

Traffic was barely moving now. There were people shouting up at him, outraged at the spectacle, the puppetry of human desperation, a body's last fleet breath and what it held. It held the gaze of the world, she thought. There was the awful openness of it, something we'd not seen, the single falling figure that trails a collective dread, body come down among us all. (FM, 33)

Posituren – og kunstnernavnet Falling Man – refererer til et berømt fotografi af et af de mennesker, der efter terrorangrebet kastede sig i døden fra de brændende tårne.¹⁴ Da Lianne mod slutningen af romanen læser en nekrolog over den nu af-

døde Falling Man (der i sin civile tilværelse hed David Janiak), støder hun på en reference til billedet og tænker tilbage på det tragiske motiv: “Headlong, free fall, she thought, and this picture burned a hole in her mind and heart, dear God, he was a falling angel and his beauty was horrific” (FM, 222). Billedet giver indtryk af en mand, der har besluttet at omfavne det uundgåelige, og som i de sidste øjeblikke af sit liv synes at hvile i sig selv. Drews foto er siden blevet en slags symbol på den samtidige bekræftelse på og negation af den amerikanske sjæl: bekræftelse i den faldende mands nærmest stoiske accept af det uafvendelige; og negation i beskuerens bevidsthed om det nært forestående.

Det stoiske indtryk beror imidlertid på en slags fejllæsning. Den faldende mand er nemlig langt fra så fredfyldt, som billedet kunne antyde. Billedet er, som vi hører i Tom Junods artikel, kun ét af en serie på 12 fotografier, og i resten af billedserien ser man, at den faldende mand tumler lige så ukontrolleret rundt i luften som alle de andre desperate mennesker, der valgte at tage deres liv den dag. Fotografiets ikoniske status er et resultat af, at man har isoleret billedet fra den umiddelbare kontekst. Ved at se bort fra det ukontrollerede – ja, uskønne – fald i de omgivende billeder skaber man en kunstig lomme af orden midt i en kaotisk fluktuation. Den tragiske baggrund til trods kommer billedet af den faldende mand og David Janiaks mange repriser af motivet således i sidste ende til at udgøre en analogi til Keiths og Lianes små ritualer, der ligeledes er forsøg på at fremmane små enklaver af mening og orden som værn mod de skræmmende omgivelser.

Eksterroristen Martin, terroristen Hammad og performancekunstneren David Janiak har alle en rolle at spille i *Falling Man*, men man må samtidig konstatere, at de forbliver perifere i forhold til beretningen om Keith og Lianne og deres forsøg på at finde sig til rette i tiden efter 9/11. Terrorangrebet og dets politiske efterdønninger fortoner sig til stadighed i baggrunden af plottet, og romanens intime tilgang til en verdenshistorisk begivenhed gav anledning til en del skuffede anmeldelser.¹⁵ Oraklet levede ganske enkelt ikke op til forventningerne. På baggrund af Don DeLillos forudgående forfatterskab havde kritikerne forventet en definitiv roman om 9/11; et bredt panorama, der indsatte begivenheden i et globalt perspektiv og bidrog til en større forståelse af terrorangrebets årsager og virkninger. I stedet fik de et sløret nærportræt af et ægteskab i opløsning.

IV

Falling Man er ikke den eneste roman med denne intimhistoriske tilgang til 9/11. Jay McInerneys *The Good Life* (2006) er en selvstændig fortsættelse til forfatterens *Brightness Falls* (1992), hvor vi første gang blev introduceret til det succesrige new-yorker-ægtespar Russell og Corrine Calloway. Allerede i *Brightness Falls* knagede ægteskabet i fugerne, og i *The Good Life* falder det endegyldigt fra hinanden. Corrine forelsker sig i den tidligere bankmand Luke, som hun få dage efter terrorangrebet møder ved et suppekøkken i nærheden af Ground Zero, hvor de begge arbejder frivilligt. De to indleder bogstaveligt talt en affære i ruinerne af 9/11, og resten af romanen skildrer udviklingen af deres forhold og opløsningen af Russells og Corrines ægteskab. 9/11 er dermed årsagen til, at Luke og Corrine overhovedet mødes og

forelsker sig, og fortællingen udspiller sig på baggrund af det indledende chok og den efterfølgende genopbygning. *The Good Life* er og bliver dog først og fremmest en kærlighedshistorie, hvor 9/11 primært er til stede som en katalysator for en krise og udvikling i personernes privatliv.

Også Ken Kalfus tager i romanen *A Disorder Peculiar to the Country* (2006) udgangspunkt i et ruinøst ægteskab. Romanen starter mindeværdigt med hovedpersonernes hemmelige glæde, da de hver især tror, at den forhadte ægtefælle er omkommet under angrebet. Marshall Harriman kommer for sent på sit arbejde i World Trade Center, da han har haft travlt med at flirte med børnenes pædagog, og hustruen Joyces forretningsrejse til San Francisco med United 93 bliver aflyst i sidste øjeblik. Den lette udvej ud af det grundstødte ægteskab finder ikke sted, og resten af den sorthumoristiske roman følger skilsmissen igennem til den bitre ende.

Historien om ægteparrets uforsonlige krig mod hinanden udspiller sig på baggrund af flittige referencer til storpolitiske begivenheder som miltbrandtruslen og invasionerne af Afghanistan og Irak. Sideløbende med den parallelle skildring af ægteskabets og verdens opløsning rummer romanen talrige sylespidse kommentarer om bl.a. 90'ernes it-boble, jødiske bosætteres aggressive fremfærd på Vestbredden og FBI's himmelråbende ineffektivitet i forbindelse med 9/11.

Som hos DeLillo og McInerney fungerer det kriseramte ægteskab i *A Disorder Peculiar to the Country* som en slags metafor for den omgivende verdenshistoriske krise. Den metaforiske forbindelse ekspliciteres flere steder, som i beskrivelsen af det grænseløse had mellem de to ægtefæller:

“Feelings between Joyce and Marshall acquired the intensity of something historic, tribal, and ethnic, and when they watched news of wars on TV, reports from the Balkans or the West Bank, they would think, yes, yes, yes, that’s how I feel about *you*. (DPC, 7)

Efter en langstrakt kamp bliver skilsmissen endelig en realitet, og da Marshall er ved at flytte ud af lejligheden, sidder Joyce og børnene og ser tv-nyheder. Bagdad er endelig faldet, og fjernsynet viser igen og igen de samme billeder af jublende irakere, der med hjælp fra en amerikansk kampvogn vælter statuen af Saddam Hussein omkuld. Marshall er ikke sen til at observere analogien:

“I’m not Saddam Hussein,” Marshall declared. “If that’s what you think.”

He could see only the backs of their heads. Joyce made no movements or sound to acknowledge that she heard him.

“That’s what you think!” he cried. “You think it’s symbolic, don’t you? ‘Another evil person removed!’ Am I right? Tell me, am I right? [...] There’s no analogy here! [...] I haven’t gassed any Kurds, I’m not threatening anyone with weapons of mass destruction. I’m a nice guy. In fact, I think a case can be made that I’m a *great* guy – okay?” (DPC, 225)

I tillæg til de metaforiske forbindelser sætter de historiske begivenheder også deres helt konkrete præg på Marshalls og Joyces privatliv. Opildnet af tv-billederne fra 9/11 prøver Joyce f.eks. i en kostelig scene at masturbere til fantasier om svedige, heltmodige brandmænd. Som et led i den almene ægteskabelige chikane sender

Marshall – muligvis – en falsk miltbrandtrussel til Joyces arbejde, og senere aflytter han med inspiration fra *The Patriot Act* hendes telefon. Den storpolitiske krise forskydes ind i intimsfæren og gøres til et privat anliggende, og i lighed med *Falling Man* er Kalfus' roman først og fremmest en fortælling om et ægteskabs opløsning, der udspiller sig på baggrund af en verdenshistorisk omvæltning. De personlige skærmydsler og økonomiske bekymringer, de mange møder med skruppelløse skilsmisseadvokater og de grove ydmygelser, Joyce og Marshall udsætter hinanden for, udgør til stadighed romanens forgrund. Selv om det historiske bagtæppe for skilsmissen er både tydeligere og mere udstrakt hos Kalfus end DeLillo,¹⁶ forbliver det i baggrunden gennem det meste af romanen, lige indtil den stærke og usædvanlige slutning, hvor bagtæppe og forgrund væves ind i hinanden.

På de sidste sider bevæger romanen sig nemlig pludselig ind i en alternativ virkelighed, en utopi så bevidst overdrevet, at vor egen virkeligheds trøstesløshed sættes i skarp relief. Efter igennem hele romanen at have givet en loyal – om end satirisk – gennemgang af tiden efter 9/11 skifter Kalfus abrupt register: Amerikanerne finder et stort lager af Saddams atomvåben, Osama bin Laden tages til fange i en skiden jordhule, Israel og PLO indgår en varig fredsaftale, og foranlediget af amerikanernes vellykkede befrielse af Irak falder diktaturerne på stribe i Mellemøsten, i en række fredelige revolutioner. "This is history" (230), siger Marshall optimistisk til sine børn, men den sørgelige pointe er jo, at de lykkelige begivenheder netop ikke er historie. Historien udspiller sig andetsteds, i et knap så rosenrødt skær, og romanens afsluttende ticker tape-parade, hvor de tidligere hadefulde kombattanter Joyce og Marshall nærmer sig en forsigtig forsoning, efterlader læseren med en bitter smag i munden.

V

Et yderligere eksempel på forskydningen af den store krise ind i intimsfæren finder vi i Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), hvor det dog ikke er et ægteskab, men et barns tab, der står i centrum. Romanens hovedperson er den 9-årige Oskar Schell, der mistede sin far under terrorangrebet. Oskar er lidt af et vidunderbarn, og hans visitkort oplyser bl.a., at han er "Inventor, jewelry designer, jewelry fabricator, amateur entomologist, francophile, vegan, origamist, pacifist, percussionist, amateur astronomer, computer consultant, amateur archeologist" (99). Han skriver lange breve til idolet Stephen Hawking og 'opfinder' en stadig strøm af mere eller mindre nyttige ting såsom skjorter med fuglefrø (så flokke af sultne fugle kan redde faldende mennesker). Det står hurtigt klart for læseren, at Oskars maniske aktiviteter er et mere eller mindre ubevidst forsøg på at fylde hovedet med støj, så han slipper for at tænke for meget på sit ubærlige tab.

En dag opdager Oskar en kuvert i sin fars efterladte gemmer. På kuverten står det ene ord "Black", og indeni ligger en nøgle. I et sidste forsøg på at komme lidt tættere på sin afdøde far begiver Oskar sig følgelig ud på en jagt efter den lås, der passer til nøglen. Med kuvertens kryptiske påskrift som sit eneste spor beslutter Oskar sig for at opsøge alle de mennesker i New York, der hedder Black, og hans opklaringsarbejde former sig som en Paul Austersk odysse gennem den labyrintiske

storby. Undervejs møder han en masse af de sære eksistenser, New York skjuler i sin favn, og disse møder hjælper ham med at bearbejde sorgen. Oskar når sluttelig frem til en slags forløsning, inden romanen slutter med en meget omtalt billedsekvens, der i omvendt rækkefølge reproducerer en række stillbilleder af en af de faldende kroppe fra 9/11. Hvis man bladrer hurtigt igennem siderne, ser det ud som om kroppen stiger til himmels, i en håbefuld besværgelse, en mirakuløs reversion af det irreversible. Hvor DeLillos *Falling Man* er underlagt tyngdekraften, kan manden i slutningen af Foers roman flyve.

Sideløbende med Oskars *quest* får vi i brev- og dagbogsform fortællingen om Oskars bedsteforældres oplevelser i Tyskland i tiden omkring 2. Verdenskrig, bl.a. under det frygtelige bombardement af Dresden. Desuden rummer romanen en transskription af Kinue Tomoyasus rystende øjenvidneberetning fra Hiroshima. I interviews har Foer peget på, at romanens henvisninger til bombardementet af Dresden og atombomben over Hiroshima skal åbne et historisk rum, indsætte 9/11 i en større historisk kontinuitet af rædsler og pege på, at amerikanernes lidelser i forbindelse med terrorangrebet ikke var unikke. Det er såmænd en sympatisk intention, Foer her giver udtryk for, men som Martins og Ninas diskussioner i *Falling Man* fremstår de historiske referencer i Foers roman mest af alt som vedhæng, der aldrig for alvor integreres i plottet.

Man kan med nogen ret hævde, at Foers ærinde ikke er den store forkromede historiske analyse (selv om jeg mener, at inklusionen af Dresden og Hiroshima forpligter). Som DeLillo synes Foer ikke synderligt interesseret i katastrofens komplekse årsager eller dens storpolitiske og historiske konsekvenser, der stadig forgrener sig i foruroligende mønstre, og det eneste, han f.eks. har at sige om Mohammed Atta er, at han er "evil" (159). I stedet ønsker Foer at zoome ind på de individuelle konsekvenser af angrebet. Katastrofens ofre var ikke bare et abstrakt tal i en statistisk årbog (knap 3000): Det var snarere tusinder af individuelle, komplekse skæbner, der blev termineret den dag, og deres udslættelse efterlod endnu flere ødelagte liv i deres kølvand. Foer fokuserer på én af disse knuste skæbner, på Oskar, og folder hans historie ud i forsøget på at nå frem til nogle universelle udsagn om tab og sorg.

Som sådan er *Extremely Loud & Incredibly Close* et godt eksempel på det, Thackeray i forordet til sin historiske roman *Henry Esmond* (1852) kaldte intim historie – en historieskrivning, der ikke er interesseret i det store historiske billede, men i det enkelte menneskes gøren og laden i historien. Det synes også at være Foers ærinde, og i den forstand er bogen faktisk ikke rigtig en roman om 9/11. Den historiske katastrofe fortaber sig i baggrunden af Oskars historie, og bogen bliver i stedet primært en roman om at miste og at elske og at miste dem man elsker; universelle emner, der tilfældigvis har 9/11 (og længere tilbage Dresden og Hiroshima) som historisk bagtæppe. Når Foer således udelukkende er interesseret i de individuelle konsekvenser af katastrofen, i barnet der har mistet en far, og når han ved at gøre romanens perspektiv identisk med barnets forståeligt nok selvcentrerede og begrænsede perspektiv frasiger sig enhver interesse i katastrofens kollektive aspekter, kunne han i bund og grund lige så vel have taget afsæt i et biluheld eller en kærtret luftmadras. Som hos DeLillo, McInerney og Kalfus er 9/11 ikke hovedsagen, men

en mere eller mindre tilfældig katalysator, der griber forstyrrende ind i romanpersonernes intime rum.

Den samme katalysatorrolle spiller 9/11 i Joseph O'Neills *Netherland* (2008). Som følge af terrorangrebet må jeg-fortælleren, den hollandske Hans van den Broek, forlade sin lejlighed i Tribeca og flytte på hotel med hustruen Rachel og sønnen Jake. Rachel og Jake rejser kort efter til London og efterlader Hans alene i New York.¹⁷ Her møder han Chuck fra Trinidad, der introducerer ham til cricketspillets glæder og ikke mindst til New Yorks multietniske smeltedigel. *Netherland* bliver markedsført og anmeldt som en post-9/11-roman, men 9/11 spiller endnu en gang andenviolin i forhold til romanens skildring af venskabet med Chuck.¹⁸

Også i Paul Austers *The Brooklyn Follies* (2006) hives 9/11 abrupt ind fra kulissen i en roman, der ellers handler om alt muligt andet. Den ensomme 59-årige Nathan Glass har overlevet en kræftsygdom, og i et forsøg på at finde "a quiet place to die", som det hedder i romanens første sætning, flytter han til Brooklyn, hvor han som en slags beskæftigelsesterapi begynder at skrive værket *The Book of Human Folly*. Romanen gengiver en lang række af disse anekdoter om menneskelig dårskab, og samtidig skildrer den, hvordan Nathan via en stribe tilfældige møder gradvist bevæger sig ud af ensomheden. I en lavmælt og uironisk stil, der ligger langt fra Paul Austers sædvanlige legesyge postmodernisme, bevæger romanen sig stille og roligt frem mod en lykkelig slutning, indtil vi når til sidste side:

“ It was eight o'clock when I stepped out onto the street, eight o'clock on the morning of September 11, 2001 – just forty-six minutes before the first plane crashed into the North Tower of the World Trade Center. Just two hours after that, the smoke of three thousand incinerated bodies would drift over toward Brooklyn and come pouring down on us in a white cloud of ashes and death.

But for now it was still eight o'clock, and as I walked along the avenue under that brilliant blue sky, I was happy, my friends, as happy as any man who had ever lived.

(BF, 306)

Terrorangrebet hives nærmest ind som en dunkel *deus ex machina*; ikke for mirakuløst at løsne op for de indviklede handlingstråde, men for næsten lige så mirakuløst at kaste en mørk skygge over de foregående siders nostalgi og uskyld. Med dette greb transformerer Auster således i allersidste ende vores læsning af hele romanen, men han gør det på en måde, der stort set undlader at sige noget om 9/11, og som i stedet forlader sig på vores egne associationer i forhold til begivenheden.

Romaner som *Falling Man*, *Netherland* og *Extremely Loud & Incredibly Close* bliver konsekvent rubriceret og markedsført som 9/11-litteratur, men ingen af romanerne formår rigtig at indsætte terrorangrebet i et perspektiv, der rækker ud over privatsfæren. I sit perspektivrige 9/11-essay "In the Ruins of the Future" (2001) insisterer Don DeLillo ellers på behovet for en kollektiv "counter-narrative", der kan modsætte sig både terroristernes og de amerikanske massemediers forsøg på at monopolisere "the world narrative".¹⁹ Han fremhæver bl.a. internettet som et muligt reservoir for sådanne modfortællinger, men også romanen spiller en vigtig rolle i konstruktionen af modfortællingerne. Romangenren har traditionelt været god til

at sætte de historiske begivenheder i perspektiv og give dem mening for os, og som sådan har den bidraget til kulturens kollektive hukommelse.²⁰

DeLillo synes imidlertid at have haft svært ved at integrere ideen om en fælles modfortælling i sin egen fortælling om 9/11. Hans opfordring om at skabe en kollektiv modfortælling harmonerer i hvert fald dårligt med *Falling Man*, der mest af alt foregår i et hermetisk, privat rum, og det samme kan siges at være tilfældet med de fleste andre 9/11-romaner. Hos Jonathan Safran Foer drives individualiseringen og intimiseringen af begivenheden endog så vidt, at terrorangrebets unikke præg helt fortoner sig. *Extremely Loud & Incredibly Close* fortæller os intet om 9/11 som kollektiv begivenhed, men koncentrerer sig i stedet om tabet af en far. Hvor tvillingetårnene trods alt stikker op over skydækket i *Falling Man*, er de indhyllet i tæt tåge hos Foer, og den afsluttende besværgende billedsekvens tjener blot til at understrege, hvor fraværende 9/11 er fra resten af romanen.

Indtil videre har den amerikanske romans bidrag i forhold til 9/11 vel nærmest været at afkollektivisere begivenheden; at tage en fælles (medie-)oplevelse og vise de individuelle, partikulære konsekvenser af den. 9/11-litteraturen har stået for en atomisering snarere end en universalisering, og romanerne om den skelsættende begivenhed befinder sig et langt stykke fra den samlende modfortælling, DeLillo skitserer i sit essay. Skønlitteraturen er traditionelt et af vores bedste krisecentre, men en roman som *Falling Man* synes i høj grad at vende den verdenshistoriske krise ryggen, og de udstrakte beskrivelser af Keiths pokerspil hjælper næppe læseren til at sætte begivenheden i et meningsfuldt perspektiv.

VI

Med deres afpolitiserede og intime fokus synes de amerikanske 9/11-romaner ikke rigtig at leve op til den enorme udfordring, terrorangrebet repræsenterer. Man kan pege på flere mulige årsager til dette svigt. En af de mest åbenbare forklaringer på forfatternes tilbageholdenhed er naturligvis, at begivenheden endnu er så tæt på, at vi alle skvulper rundt i dens efterdønninger. Derfor er det i sagens natur endnu vanskeligt at danne sig et overblik over den komplekse verdenshistoriske situation og sætte tingene i perspektiv. “[N]ot enough time has passed for any novelist to put the events of that day and its shuddering consequences into historical perspective”, skriver Kakutani i sin anmeldelse af *Falling Man*, og i “In the Ruins of the Future” fremfører DeLillo selv en lignende pointe: “The writer wants to understand what this day has done to us. Is it too soon?” (39). Romanen er et langsomt medium, og historiske begivenheder skal gerne lidt på afstand, før man kan se tilbage på dem og få øje på (eller konstruere) den røde tråd gennem vildniset. Dette forhold mellem nærhed og afstand tematiseres også i *Falling Man*. Da Lianne fortæller Martin om sin frenetiske adfærd i tiden efter angrebet, foreslår han, at hun i stedet træder et skridt tilbage fra begivenheden:

““There’s another approach, which is to study the matter. Stand apart and think about the elements,” he said. “Coldly, clearly if you’re able to. Do not let it tear you down. See it, measure it.”

“Measure it,” she said.

“There’s the event, there’s the individual. Measure it. Let it teach you something. See it. Make yourself equal too it.” (FM, 42)

Lianne gør da også et halvhjertet forsøg på at forholde sig analytisk og rationelt til begivenheden, men i sidste ende er hun ude af stand til at distancere sig fra angrebet. Hun kan ikke stå til side, kan ikke måle angrebet, men kun føle det, og hendes raseri kulminerer i angrebet på naboen. Selv om hun opfører sig irrationelt, må det også retfærdigvis siges, at europæiske Martins råd til newyorkeren Lianne er noget letkøbt. Lianne er så tæt på 9/11 i både tid og rum, at hun nødvendigvis må opleve det, Fredric Jameson i en anden sammenhæng kalder en “abolition of critical distance”.

Begivenheden er altså endnu så tæt på, at det kan være vanskeligt at danne sig et overblik, men det har nu ikke afholdt de amerikanske forfattere fra alligevel at udgive en efterhånden betragtelig mængde af romaner om begivenheden. Som Tom Junod anfører i sin anmeldelse af *Falling Man*: “[D]espite the post-9/11 concern that it might take a very long time for the events of that day to find fictional expression, American novelists have in very short order turned the post-9/11 novel into a veritable new genre” (Junod 2006). Manglen på overblik skyldes med andre ord ikke en mangel på værker om begivenheden.

Spørgsmålet bliver derfor snarere, om forfatterne overhovedet er interesserede i at skabe et sådant overblik. En anden vigtig tendens, man kan pege på, er nemlig opfattelsen af 9/11 som en monstrøs singularitet, en sublim og derfor uudsigelig begivenhed. I *Falling Man* siger en af Liannes elever således: “But this, what happened, it’s way too big, it’s outside someplace” (FM, 64). I et interview fra 2003 udtaler DeLillo selv: “I think the culture absorbs almost everything. It cannot absorb terrorist attacks. This is too powerful” (Brockes), og i sit 9/11-essay fremfører han en lignende pointe:

““ But when the towers fell. When the rolling smoke began moving downward, floor to floor. This was so vast and terrible that it was outside imagining even as it happened. We could not catch up to it. [...] The event itself has no purchase on the mercies of analogy or simile. [...] In its desertion of every basis for comparison, the event asserts its singularity. (39)

Ideen om terrorangrebet som en ubegribelig singularitet optræder også hos forfatteren William Gibson, i romanen *Pattern Recognition* (2003), der som en af de første amerikanske romaner beskæftigede sig med 9/11. I kapitlet “Singularity” ser hovedpersonen Cayce Pollard begivenheden udfolde sig for sine øjne, og selv om hun er førstehandsvidne til bl.a. de springende mennesker, kan hun ikke rumme det. Der er ganske enkelt ikke plads til en sådan anormalitet inden for hendes sædvanlige kognitive apparat:

““ Cayce and the German designer will watch the towers burn, and eventually fall, and though she will know she must have seen people jumping, falling, there will be no memory of it.

It will be like watching one of her own dreams on television. Some vast and deeply personal insult to any ordinary notion of interiority.

An experience outside of culture. (PR, 137)²¹

Man skal naturligvis ikke forsøge at normalisere terrorangrebet mere end godt er: 9/11 er en radikal begivenhed, men det virker alligevel, som om forfatterne er i færd med at omgærde begivenheden med fortolkningsmæssige og repræsentationsmæssige ADGANG FORBUDT-skilte, på samme måde som mange har forsøgt at indhegne Auschwitz; som noget, der simpelt hen er for monstrøst at tale om.²² Problemet med den fremherskende konstruktion af 9/11 som en ubegribelig singularitet, som en slags fravær, er jo, at begivenheden langt fra er fraværende i historisk henseende. Den er særdeles nærværende, med enorme indenrigs- og udenrigspolitiske konsekvenser.

Synet på 9/11 som en singularitet, som et lyn fra en klar himmel, er med til at afhistorisere og aполitisere begivenheden, og det har på mange måder struktureret de forskellige fortællinger om 9/11, både de private, de officielle og de kunstneriske. Begivenheden bliver så at sige afskåret fra sine årsager, hvilket udgør en mulig forklaring på fraværet af politiske perspektiver. Politiske perspektiver og årsagsforklaringer er for komplekse og for ubekvemme i den forstand, at de også vil skulle forholde sig til USA's eget ansvar. Det har forståeligt nok været et tabuemne i forhold til 9/11: Uanset, hvordan USA har gebærdet sig i forhold til resten af verden, har de vel næppe fortjent terrorangrebet, og kommentatorer, der foreslog det umiddelbart efter begivenheden, blev forståeligt nok offentligt kølhalet. At USA ikke har fortjent 9/11 er jo imidlertid ikke ensbetydende med, at deres fremfærd i verden ikke hænger sammen med begivenheden. 9/11 fandt ikke sted i et historisk vakuum, men romanforfatterne kan eller vil ikke spørge til den større sammenhæng. De har, som mange kommentatorer, løsrevet begivenheden fra en større politisk kontekst, og derfor bliver det personlige/intime perspektiv en nødvendig konsekvens. Herom har Judith Butler skrevet overbevisende. Om de fremherskende fortællinger om 9/11 skriver hun:

“ In the United States, we begin the story by invoking a first-person narrative point-of-view, and telling what happened on September 11. It is that date and the unexpected and fully terrible experience of violence that propels the narrative. If someone tries to start the story earlier, there are only a few narrative options. We can narrate, for instance, what Mohammed Atta's family was like, whether he was teased for looking like a girl, where he congregated in Hamburg, and what led, psychologically, to the moment in which he piloted the plane into the World Trade Center. [...] That kind of story is interesting to a degree, because it suggests that there is a personal pathology at work. It works as a plausible and engaging narrative in part because it resituates agency in terms of a subject, something we can understand, something that accords with our idea of personal responsibility [...].

This is doubtless easier to hear than that a network of individuals dispersed across the globe conjured and implemented this action in various ways. [...] Isolating the individuals involved absolves us of the necessity of coming up with a broader explanation for events. (Butler, 5)

Butlers argumenter udgør en rammende beskrivelse af den personfikserede narrative tilgang til 9/11, man finder i de fleste amerikanske romaner om begivenheden. Konstruktionen af 9/11 som en monstrøs singularitet gør det altså vanskeligere at indsætte begivenheden i en politisk og verdenshistorisk kontekst og afskærer forfattere og kommentatorer fra andre perspektiver end det personlige.²³ Hvis man vil have begivenheden indsat i et større kontinuum, må man foreløbig ty til andet end skønlitteraturen.²⁴

VII

Selv om jeg ikke mener, at begivenheden kan være tjent med at blive omkranset af en nærmest numinøs aura, er der som sagt nogle særlige vilkår, der gør sig gældende i tilfældet 9/11. Terrorangrebet var vitterlig en begivenhed uden fortilfælde (hvilket ikke er det samme som at sige, at det var en begivenhed uden årsager). Som allerede påpeget var angrebet i hidtil uhørt grad en mediebegivenhed, både i den massive eksponering i medierne og i mediernes konstitutive rolle for begivenheden. Den visuelle overeksponering stiller nogle særlige udfordringer til litteraturen. Det er ikke så meget et dokumentarisk arbejde, der er behov for; ikke et vidnesbyrd om hidtil underbelyste aspekter af en begivenhed (som f.eks. Solsjenitsyns *Gulag Øhavet* eller de forskellige litterære vidnesbyrd om Auschwitz). Når de mange fakta er blevet eksponeret til hudløshed, når man så at sige har at gøre med en begivenhed med komplette informationer, så må romanen forsøge sig med alternative perspektiver eller strategier, der ikke allerede er udtømt i tv-film, dokumentarprogrammer, avisartikler, fagbøger eller på Internettet. Selv om både DeLillo og Kalfus skriver fandens stærkt om flugten fra de brændende tårne, er billederne i sidste ende stærkere end ordene, og ingen romaner kan gøre sig håb om at konkurrere med tv-billederne fra 9/11.

Allerede i 1996 skrev Jonathan Franzen om dette problemkompleks i essayet "Perchance to Dream", hvor han argumenterede for, at massemedierne er bedre til at foretage det dokumentariske og analytiske arbejde end den store samfundsroman:

“ A century ago, the novel was the preeminent medium of social instruction. A new book by William Dean Howells was anticipated with the kind of fever that today a new Pearl Jam release inspires. The big, obvious reason that the social novel has become so scarce is that modern technologies do a better job of social instruction. Television, radio, and photographs are vivid, instantaneous media. Print journalism, too, in the wake of *In Cold Blood*, has become a viable creative alternative to the novel. Because they command large audiences, TV and magazines can afford to gather vast quantities of information quickly. Few serious novelists can pay for a quick trip to Singapore, or for the mass of expert consulting that gives serial TV dramas like *E.R.* and *NYPD Blue* their veneer of authenticity. (PtD, 41)

Efter selv at have skrevet et par store sociale romaner, der som de politiske mega-romaner fra 70'erne forsøgte at indkredse samfundets fulde kompleksitet, nåede

Franzen frem til, at “there was something wrong with the whole *model* of the novel as a form of ‘cultural engagement’” (PtD, 40-41). Litteraturen må opgive at tage kampen op med massemedierne, og den må opgive drømmen om at forandre samfundet med skarpsindige politiske analyser. “What emerges as the belief that unifies us is not that a novel can change anything, but that it can *preserve* something. [...] Whether they think about it or not, novelists are preserving a tradition of precise, expressive language; a habit of looking past surfaces into interiors” (PtD, 52). Romanen skal ikke længere op på multimediesamfundets barrikader, argumenterer Franzen, men skal i stedet forskanse sig i sin egen medialitet, som et depot for fordybelse, inderlighed, sprogligt raffinement og kompleksitet. Den skal spille på sine traditionelle styrker og søge derind og derned, hvor massemedierne ikke kan nå; ind i sproget og ned i sindets irgange. Og det var da også en bevægelse, store dele af amerikansk litteratur begyndte at foretage i løbet af 90’erne, og som den stadig foretager. Den intime tendens, man har kunnet observere i forhold til 9/11, er altså bl.a. et resultat af ændrede mediebetingelser. Fra at være et privilegeret medium har romanen oplevet en stigende marginalisering, og den intime vending i nyere amerikansk litteratur er til en vis grad motiveret af intermediale forhold; nærmere betegnet forfatterens opfattelse af et ændret styrkeforhold mellem romanen og massemedierne.

VIII

Franzens essay leder mig frem til en afgørende *pointe*: De vigtigste årsager til den amerikanske romans intimhistoriske tilgang til 9/11 skal ikke så meget findes i 9/11 selv som i en særlig historisk og litteraturhistorisk tilstand i USA; hvad man måske kunne kalde 90’ernes efterdønninger. Selv om 9/11 uden tvivl udløste et markant historisk sporskifte, kan litteraturens markante afpolitisering ikke uden videre reduceres til en konsekvens af angrebets årsag. Ligesom flyene ikke dukkede frem fra et historieløst vakuum, er heller ikke den intime vending i litteraturen opstået ud af det blå.

1990’erne udgør et underligt interludium i verdenshistorien; en periode, der klemmer sig ind mellem to århundreder og to bygningsværkers fald. I november 1989 faldt Berlin-muren, og to år senere rev den Sovjetimperiet og Den Kolde Krigs binære verdensorden med i faldet.²⁵ Det blev starten på et årti, hvor det internationale samfund famlede efter en ny verdensorden, en ny meningsgivende struktur, der først udkrystalliserede sig med det 21. århundredes begyndelse: World Trade Centers fald. 90’erne var et afdæmpet årti uden de helt store kriser, i hvert fald fra et amerikansk perspektiv. Der var ingen Vietnam-krig, ingen Watergate, men praktikantsex i Det Hvide Hus og en Første Golfkrig, der i længde og fremtræden mest af alt mindede om et videospil. USA indtog med en række relativt smertefri interventioner i bl.a. Panama, Haiti og Somalia en selvbestaltet rolle som Verdens politibetjent, som spydspidsen i den *New World Order*, som Bush Sr. formulerede i en tale i Kongressen den 11. september (!) 1990 i forbindelse med den internationale opmarch i Golfen.²⁶ Clinton-årene var en atypisk tidslomme, hvor amerikanerne i højere grad end tidligere syntes afskåret fra konsekvenserne af deres uden-

rigspolitik, og hvor dotcom-boomet resulterede i en flygtig økonomisk guldalder.²⁷ Trods enkelte terrorangreb udefra var amerikanerne deres egen værste fjende, og Timothy McVeighs bilbombe mod regeringsbygningen i Oklahoma City i 1995 fik med sine 168 dødsofre bilbomben under World Trade Center i 1993 til at blegne (6 dræbte). Der var selvfølgelig også lige noget med et folkemord i Rwanda og en Srebrenica-massakre, men det foregik i fjerne afkroge af Afrika og Europa.

Dette (for USA i hvert fald) relativt fredelige årti kunne få historikeren Francis Fukuyama til selvsikkert at skrive om den kapitalistiske models endelige sejr i essayet *The End of History*, det kunne få George W. Bush til at indlede sin regeringsperiode med en selvtilstrækkelig isolationistisk udenrigspolitik, og så indvarslede det en hidtil uset politisk apati. Den frugtbare politiske vrede fra 60'erne og 70'erne sygnede stille hen, og med vreden forsvandt også den mest eksplosive politiske litteratur. Knyttede næver blev afløst af resignerede skuldertræk, og i fraværet af påtrængende verdenshistoriske kriser vendte de amerikanske romanforfattere sig i stigende grad mod det nære.

Et godt eksempel på denne introspektive bevægelse finder vi i Franzens roman *The Corrections*, et intimt portræt af Lambert-familiens op- og nedture i de amerikanske 90'ere. Familiens interne kriser er såmænd dramatiske nok i sig selv, men den historiske, politiske og samfundsmæssige kontekst, der fyldte så meget i tidligere årtiers samtidsromaner (og i Franzens to første romaner), træder diskret i baggrunden. Selv da it-boblen brister i slutningen af fortællingen, forekommer det underligt udramatisk, i hvert fald for Enid Lambert, der kan huske 30'ernes store Depression:

“ It seemed to Enid that current events in general were more muted or insipid nowadays than they'd been in her youth. She had memories of the 1930s, she'd seen firsthand what could happen to a country when the world economy took its gloves off [...]. But disasters of this magnitude no longer seemed to befall the United States. Safety features had been put in place, like the squares of rubber that every modern playground was paved with, to soften impacts. (TC, 563)

The Corrections udkom den 6. september 2001. Fem dage efter romanens udgivelse styrtede tvillingetårnene, og med dem 90'ernes verdensbillede, i grus, og ingen gummifliser var bløde nok til at afbøde faldet for de mange mennesker, der valgte at springe ud af de brændende tårne dén dag. Enids formodning om, at de store krisers tid er ovre, kan i lyset af 9/11 og den aktuelle finanskriser forekomme uheldig, men det ville være uretfærdigt at afskrive den som naiv. Hendes ideer – og den intimhistoriske roman, de er indlejrede i – er snarere naturlige konsekvenser af det lunkne årti mellem Berlin-murens og World Trade Centers fald.

Selv om den historiske og politiske situation i 90'ernes USA uden tvivl har spillet en rolle i afpolitiseringen af litteraturen, ville det være reduktivt udelukkende at betragte litteraturens intime vending i et marxistisk perspektiv. Litteraturen er andet og mere end blot en overbygning på samfundet, og den amerikanske 90'er-litteraturs sporskifte er også i høj grad motiveret af æstetiske forhold; nærmere bestemt af et indædt opgør med den rebelske postmodernisme, som bl.a. blev indvarslet af David

Foster Wallace i det banebrydende essay "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction" (1993). Som Franzens "Perchance to Dream" tager Wallaces essay udgangspunkt i den amerikanske litteraturs forhold til massemedierne – især tv – men hvor Franzen koncentrerer sig om massemedieperspektivet, retter Wallace også blikket mod den litterære postmodernisme og dens udslidte ironi. Den tidlige postmodernisme udgjorde ifølge Wallace en genuin samfundskritisk kunst, der med sylespids ironi demaskerede det konforme USA's hykleri. I de seneste årtier har tv-verdens mainstreamkultur imidlertid overtaget de samfundskritiske røsters tidligere så effektive katalog over modkulturelle virkemidler, med det resultat at den rebelske og normbrydende postmoderne ironi har mistet sit kritiske potentiale og er blevet en norm i sig selv.

I stedet for at fortsætte ad det ironiske, samfundskritiske spor, som nu er blevet koopteret og uskadeliggjort af massemedierne, bør litteraturen ifølge Wallace søge tilbage mod den inderlighed og patos, som postmodernisterne kun havde foragt tilovers for. Dette krav om inderlighed minder en del om Franzens, men hvor Franzen rettede sin primære kritik mod massemediernes overfladiskhed, føjer Wallace i sit angreb på den litterære postmodernisme en ekstra dimension til opgøret og placerer den nye litteratur i både intermedial og intramedial opposition. Den nye forfattergeneration skal både gøre op med massemedierne og med postmodernismens ironi, kynisme og selvrefleksion. Den skal turde banaliteten og sentimentaliteten i et forsøg på at genetablere ideen om kunst som en levende transaktion mellem mennesker. Som Wallace siger i konklusionen på essayet:

“The next real literary “rebels” in this country might well emerge as some weird bunch of “anti-rebels,” born oglers who dare back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse single-entendre values. Who treat old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. (EUP, 192-93)

Der er forskellige skoler for, hvordan man skal betegne denne nye litterære bevægelse, men der er samtidig bred enighed om, at et eller andet er sket. Flere kritikere har foreslået periodebetegnelsen postpostmodernisme.²⁸ Selv har jeg i et forsøg på at undgå den uskønne fordobling af præfikser foreslået at betegne bevægelsen som en *postironisk* litteratur, der bl.a. er kendetegnet ved et opgør med postmodernismens ironi og selvrefleksion samt en vedholdende fokus på det nære (familien og individet på bekostning af samfundet, det lokale på bekostning af det globale).²⁹ Det er ikke sådan, at systemerne helt glemmes, men til forskel fra postmodernismens systemorienterede romaner står individet i den postironiske litteratur i centrum og fungerer som en slags prisme, hvorigennem samfundets bevægelser registreres, hvilket Franzen ekspliciterer i "Perchance to Dream":

“At the heart of my despair about the novel had been a conflict between my feeling that I should Address the Culture and Bring News to the Mainstream, and my desire to write about the things closest to me, to lose myself in the characters and locales I loved. [...] As soon as I jettisoned my perceived obligation to the chimerical mainstream, my third book [*The Corrections*, TRA] began to move again. I’m amazed, now, that I’d trusted myself so

little for so long, that I'd felt such a crushing imperative to engage explicitly with all the forces impinging on the pleasure of reading and writing: as if, in peopling and arranging my own little alternate world, I could ignore the bigger social picture even if I wanted to. (PtD, 54)

...inderlighed er med andre ord den nye yderlighed! Franzen og de øvrige postironikere er altså langt fra klar til at give afkald på deres samfundskritiske ambitioner, men i stedet for at tackle samfundet direkte, i dets abstrakte systemiske manifestation, prøver de at gribe det an gennem de personer, der på den ene side konstituerer samfundet og på den anden side tager form efter det. Det personlige og det sociale er ikke to adskilte niveauer, men griber ind i og betinger hinanden, og en fokus på det personlige vil uvægerligt også have noget at sige om det sociale.³⁰

IX

Et kondenseret eksempel på postironikernes intime, mikrohistoriske tilgang finder vi i David Foster Wallaces essay "The View From Mrs. Thompson's" (oversat til dette nummer af *Passage*).³¹ Essayet er skrevet uden de store analytiske armbevægelser, der kendetegner mange andre 9/11-essays. Romanforfattere ved ikke nødvendigvis mere om 9/11 end bageren nede om hjørnet, og med sin intime reportage fra en gennemsnitlig amerikansk dagligstue frasiger Wallace sig det alvidende, systemkritiske perspektiv, man ofte finder hos forfattere som Coover og DeLillo. Essayet handler mere om den medierede oplevelse af 9/11 end om selve terrorangrebet og dets efterdønninger,³² og som sådan kredser det om begivenheden, som den må have formet sig for de fleste af os. Med reference til Thackerays historiebegreb er Wallaces tilgang til 9/11 decideret antiheroisk. Vores udsendte reporter træder ikke heroisk ind på scenen med murstøv eller blod i håret, men lister sig lige så stille ind i dagligstuens intime rum med shampooester i håret. Dagen efter angrebet har antihelten desuden svære kvaler med at få anskaffet sig et amerikansk flag, så han kan glide ubemærket ind i mængden af sørgende patrioter.

Essayet er skrevet fra hjertet af Midtvesten, fra en beskyttet afkrog af USA, der står langt nede på terroristernes liste over potentielle mål, og som er meget anderledes end det hypermoderne og sofistikerede New York, man kender fra fjernsynet. Samtidig optræder det moderne Amerika i form af Wallace selv, der på den ene side længes efter de midtvestlige damers uskyld, men på den anden side ikke kan lade være med at forholde sig skeptisk til medieringen af begivenheden. Han kommenterer kynisk klarøjet det påfaldende i studieværternes opsmøgede skjorteærmer og forpjuskede hår, og da nationens Commander-in-Chief toner frem på skærmen fra sin førerbunker, ser Wallace utvivlsomt noget andet end Mrs. Thompson. På økonomisk vis formår Wallace at give et fortættet portræt af to forskellige versioner af Amerika, uden at udlevere nogen (eller i hvert fald udleverer han sig selv mindst lige så meget som Bloomingtons godhjertede husmødre).

David Foster Wallaces 9/11-essay kan i første omgang virke uanseligt og verdensfjernt, men ved en omhyggelig læsning folder det sig ud og bliver et eksempel på den intimhistoriske tilgang, når den er bedst. Det globale udsyn, der kan indsætte begi-

venheden i en større meningsgivende sammenhæng, synes umiddelbart fraværende, og så alligevel ikke helt. Ved det første møde med teksten kan det utvivlsomt undre læseren, hvorfor vi skal høre så meget om Wallaces shampoofyldte hår eller Mrs. Thompsons forstyrrede kafferitualer i et essay om et voldsomt terrorangreb, men efterhånden går det op for én, at det netop *er* terrorens inderste væsen, der er under luppen her: dens evne til at vende op og ned på hverdagen og nedbryde fasttømrede sociale koder. Skildringen af det angstfremkaldende fjernsynskiggeri fra en tryk dagligstue i hjertet af USA's kornkammer knytter således subtile bånd mellem det lokale og det globale, og Wallaces essay demonstrerer, at intimsfæren i de rette hænder kan fungere som et præcist sindbillede på det omgivende samfunds ryster.

X

I sin artikel "What Was Postmodernism?" i *Electronic Book Review* knytter Brian McHale 9/11 sammen med postmodernismens død og skriver, at litteraturen nu har bevæget sig i en anden retning. Sammenknytningen af 9/11 og den ironiske og systemkritiske postmodernismes undergang er en besnærende tese, der har lidt af det samme epokale *schwung* over sig som Adornos famøse påstand om, at al digtning efter Auschwitz er en barbarisk foreteelse.³³ Synet på 9/11 som slutningen på én epoke og indvarslingen af en anden synes oplagt, men selv om sådan et greb er fristende som følge af begivenhedens kataklysmiske natur, så er det i et litteraturhistorisk perspektiv for letkøbt og upræcist. Beskrivelsen af terrorangrebet som en historisk begivenhed, der som et lyn fra en klar himmel brændte sløret fra vores øjne og afslørede ironiens giftighed for os, holder ikke til et nærmere eftersyn. Angrebet på den postmoderne ironi og udvendighed var blevet indledt længe inden, Mohammed Atta og hans medsammensvorne indledte deres angreb på den vestlige verden. Den intime fokus i 9/11-romanerne blev ikke født den 11. september 2001, men er en naturlig forlængelse af en markant tendens i nyere amerikansk litteratur, der gradvist voksede frem gennem 90'erne.

9/11 har altså ikke *skabt* denne specifikke litterære situation, men man må heller ikke underkende, at terrorangrebet nok har forstærket den intimhistoriske tilgang eller i hvert fald synliggjort den i udpræget grad. I forhold til 9/11 bliver det under alle omstændigheder helt tydeligt, hvad en sådan tilgang giver afkald på. Med sin klare vending bort fra det politiske og systemkritiske mod det intime og nære synes den moderne amerikanske roman ganske enkelt stadig at komme til kort i forhold til terrorangrebet og dets årsager og virkninger. Den globale krise er sjældent det egentlige emne for bøgerne, men er snarere henvist til at være en baggrund, en katalysator, et mere eller mindre tilfældigt led i en personlig udviklingshistorie.

I en tid med øget globalisering har den amerikanske roman på mange måder vendt sig indad og er blevet mindre global end nogensinde. Forlagets bogbeskrivelse på smudsomslaget til førsteudgaven af *Falling Man* lyder ellers lovende:

“ It begins in the smoke and ash of the burning towers and tracks the aftermath of this global tremor in the intimate lives of a few people. [...] These are lives choreographed by loss, grief and the enormous force of history. (FM, omslag)

Beskrivelsen knytter det lokale og det globale sammen og giver løfter om en fokus på både det personlige og det historiske. Det er netop en sådan sammenknytning, der gennem tiden har præget de bedste amerikanske politiske romaner. Det er også en sammenknytning, man finder i David Foster Wallaces fine essay, og det er endelig en sammenknytning, DeLillo selv med held foretager i essayet “In the Ruins of the Future”, der rammer en fin balance mellem det intime og det globale. I forhold til *Falling Man* lover bogbeskrivelsen imidlertid mere, end den kan holde. I DeLillos nærportræt af Keith og Lianne fortaber den globale skælven og historiens enorme kræfter sig i hvert fald som i de fleste amerikanske 9/11-romaner i disen til fordel for endeløse ørkenvandringer i intimsfæren. Romangenren er traditionelt set en af de mest rummelige genrer overhovedet, og selv om den amerikanske roman i løbet af de sidste årtier har bevæget sig væk fra tidligere tiders ekspansive samfundsdiagnoser, kunne man – især i forhold til verdensbegivenheden 9/11 – ønske sig et større udsyn, en større vilje fra de amerikanske forfattere til i deres romaner at sætte tingene i et globalt perspektiv. Det var først og fremmest amerikanerne, der blev angrebet den 11. september 2001, men angrebets forhistorie og efterskælv rækker hinsides den amerikanske intimsfære. Med Judith Butler:

“ Perhaps the question cannot be heard at all, but I would still like to ask: Can we find another meaning, and another possibility, for the decentering of the first-person narrative within the global framework? I do not mean that the story of being attacked should not be told. I do not mean that the story that begins with September 11 should not be told. These stories have to be told, and they are being told, despite the enormous trauma that undermines narrative capacity in these instances. But if we are to come to understand ourselves as global actors, and acting within a historically established field, and one that has other actions in play, we will need to emerge from the narrative perspective of US unilateralism [...] to consider the ways in which our lives are profoundly implicated in the lives of others. (Butler, 7)

Sådanne fortællinger om 9/11 er allerede forsøgt i andre genrer og medier, bl.a. i Michael Moores dokumentarfilm *Fahrenheit 9/11*, der med sin lidenskab, sit genremiks og sin vilje til at trække diverse mere eller mindre paranoide forbindelser mellem forskellige instanser faktisk minder ikke så lidt om 70'ernes eksplosive politiske romaner. Eller i Stephen Gaghans spillefilm *Syriana*, som ganske vist ikke handler direkte om 9/11, men hvis perspektivrige sammenknytning af terrorisme med religion, kolonialisme, geopolitik, økonomi, olie, fattigdom osv. tydeligt har begivenheden som sin bagtekst eller sin ultimative referent. Begge film tilbyder en slags overblik over terrorangrebet, et forsigtigt bud på en årsagsforklaring og en skildring af nogle af begivenhedens personlige såvel som globale konsekvenser.

Man kan være enig eller uenig i disse films politiske budskaber (og Moore er med rette blevet beskyldt for at være for ensidig og manipulerende), men man bør dog respektere deres vilje og evne til at trække linjer mellem det personlige og det politiske, det lokale og det globale, og på kryds og tværs af årtier og kontinenter. Som en understregning af denne ambition blev *Syriana* markedsført med den prægnante *tagline* “Everything is connected”. Den samme sentens finder man i Pynchons

altædende *Gravity's Rainbow* fra 1973 og i Paul Austers *Leviathan* fra 1992, og man finder den såmænd også gentagne gange i DeLillos ikke mindre forslugne *Underworld* fra 1997,³⁴ men siden synes de amerikanske romanforfattere at have glemt lektien, i hvert fald at dømme efter den såkaldte 9/11-litteratur “where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long”.³⁵ Butlers opfordring om en 9/11-litteratur, der rækker ud over intimsfærens indskrænkede rum og indsætter individet i en global virkelighed, er hermed givet videre.

Noter

- 1 Omslagsmotivet synes samtidig at referere til et berømt luftfoto fra 1928, hvor Woolworth-bygningen – dengang New Yorks højeste skyskraber – ligeledes som det eneste bygningsværk rager op over skydækket.
- 2 Quinn, s. 21, min oversættelse.
- 3 Se “Vejen til 1984” i *Passage* 55, s. 11.
- 4 Lovens fulde navn er USA PATRIOT act. Akronymet står for: Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism.
- 5 Denne paradoksale følelse af både at være tilskuer til og deltager i begivenheden indfanges koncist af den amerikanske forfatter Donald Antrim, der om sin medierede oplevelse af angrebet skrev: “I was removed from the situation. I was in no way removed from the situation” (*The New Yorker*, 24. september 2001, s. 33).
- 6 *The New Yorker*, 24. september 2001, s. 27-33. Blandt bidragsyderne til enqueten finder man John Updike, Susan Sontag, Jonathan Franzen, Denis Johnson, Amitav Ghosh og førnævnte Donald Antrim.
- 7 Se f.eks. Adam Thurschwells artikel “Writing and Terror: Don DeLillo on the Task of Literature After 9/11”, hvis diskussioner om terrorisme og litteratur trækker meget på *Mao II*.
- 8 Se f.eks. s. 47, 104, 124.
- 9 DeLillo viser, hvordan 9/11 udløste en voldsom aggressivitet, som i mangel på bedre blev rettet mod mennesker, der ret beset ikke havde noget med begivenheden at gøre: Liannes overgreb på naboen spejles således i en scene, hvor Keith går til angreb på en mand i stormagasinet Macy’s (133).
- 10 Liannes reaktion, da hun hører om Martins fortid som terrorist, er værd at lægge mærke til: “Maybe he was a terrorist but he was one of ours, she thought, and the thought chilled her, shamed her – one of ours, which meant godless, Western, white” (195). For Lianne findes der øjensynligt både gode (vestlige) og onde (islamske) terrorister.
- 11 Se især s. 45-49, 111-16.
- 12 I et interview i forbindelse med udgivelsen af *Libra* sagde DeLillo f.eks. om sin motivation for at skrive om Oswald: “I think I have an idea of what it’s like to be an outsider in this society” (DeCurtis, 59).
- 13 Og i *Mao II* fra 1991 går DeLillo endog så vidt som at trække forbindelser mellem forfattere og terrorister. Romanpersonen (og forfatteren) Bill Gray siger: “There’s a curious knot that binds novelists and terrorists. [...] Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness” (*Mao II*, 41). I sin næsten samtidige roman *Leviathan* (1992)

- foretager Paul Auster en lignende kobling mellem forfattere og terrorister i historien om Benjamin Sachs' transformation fra forfatter til terroristen "The Phantom of Liberty", der sprænger reproduktioner af Frihedsgudinden i luften for at få "America to look into itself and mend its ways" (*Leviathan*, 244). Tak til Peter Simonsen for at pege på *Leviathans* relevans i denne forbindelse.
- 14 Fotografiet er taget af veteranen Richard Drew, der også var på pletten, da Sirhan Sirhan skød og dræbte Bobby Kennedy i 1968. Drew var egentlig sendt ud af Associated Press for at tage billeder af et modeshow for ventetøj i Bryant Park, men da han fik nys om begivenhederne ved World Trade Center, lod han de gravide modeller bag sig og tog med subwayen til det sydlige Manhattan, hvor han skød en serie gruopvækkende fotografier af faldende mennesker. I sin spændende artikel "The Falling Man" (*Esquire*, September 2003) gennemgår Tom Junod baggrunden for Drews fotografi.
- 15 Både Michiko Kakutani fra *New York Times*, Adam Kirsch fra *New York Sun* og Tim Adams fra *The Observer* kontrasterede *Falling Man* med den panoramiske *Underworld* og undrede sig over den nye romans indskrænkede fokus. Kakutani medgav ganske vist, at 9/11 endnu var for tæt på til at man kunne skrive ekspansive megaromaner om begivenheden, men hun argumenterede samtidig for, at "even within these parameters of reduced expectations, *Falling Man* feels small and unsatisfying and inadequate". En lignende pointe finder man hos Kirsch, der skrev: "*Falling Man*, then, offers neither the sprawling historical canvas of *Underworld*, nor the thesis-driven postmodernism of *Libra* and *Mao II*. Instead, [...] the new book is small-scale and subdued, at times even a bit airless".
- 16 Kalfus kommer faktisk ganske vidt omkring i sit sorthumoristiske vue over 9/11's efterdønninger, men til gengæld bliver han ikke særligt længe på det samme sted, og satirens bredde modsvares i nogen grad af en manglende dybde.
- 17 De bliver dog lykkeligt genforenet til slut, men motivet med et ægteskab i krise er endnu en gang vigtigt.
- 18 Også i Claire Messuds sædeskildring *The Emperor's Children* (2006) griber 9/11 forstyrrende ind i hovedpersonernes tilværelse, og også i denne roman bliver terrorangrebet først og fremmest skildret som noget, der sker i baggrunden; som en interferens i de unge, stræbsomme romanpersoners spændende karriereveje. Messuds roman er primært en beretning om hovedpersonernes sociale opstigen og fald, og som sådan er den beslægtet med Tom Wolfes *The Bonfire of the Vanities* (1987) og Jay McInerneys *Brightness Falls* (1992).
- 19 DeLillos ide om "counter-narratives" minder meget om Foucaults ide om genealogien som en slags "counter-memory", der kan imødegå den officielle version af begivenhederne (se Foucault 1977).
- 20 I en spændende artikel argumenterer Ann Rigney netop for, at skønlitteraturen spiller en vigtig rolle i konstruktionen af det, hun kalder "cultural memory" (Rigney 2005, 22).
- 21 Synet på 9/11 som noget uudsigeligt finder vi også i David Foster Wallaces novelle "The Suffering Channel" fra novellesamlingen *Oblivion*. Novellen handler om medarbejderne på et kulturmagasinet, der har til huse i World Trade Center, og den foregår i juli 2001. 9/11 er således novellens udtalte, uundgåelige konklusion. Den giver det foregående mening, men den findes ikke i teksten selv og fremstår således i en vis forstand som urepræsenterbar. Det samme blackout finder man i to film, der på forskellig vis søger at tackle begivenheden: Paul Greengrass' nærmest dokumentariske *United 93* og Stephen Gaghans' *Syriana*. Begge film slutter på samme måde: med et blackout/whiteout, umiddelbart inden selve det kulminerende terroranslag finder sted. Angrebet bliver igen en slags begivenhed hinsides kulturen.

- 22 Se Jacob Lund Pedersens artikel i *Passage* 58 for en glimrende gennemgang af forskellige tilgange til repræsentationen af Holocaust. Se især hans diskussion af “ikke-repræsentérbarhedens etik” s. 44-48. Koblingen mellem 9/11 og Holocaust synes – bevidst eller ubevidst – at præge flere forfatters tilgang til begivenheden. Det er i hvert fald svært at læse Paul Austers beskrivelse af “incinerated bodies” og “a white cloud of ashes and death” (*The Brooklyn Follies*, 306) uden samtidig at tænke på krematorieovnene i Auschwitz.
- 23 Ikke kun forfatter er ramt: Den gamle krigshingst Oliver Stone, der i sine film ellers ikke plejer at vige tilbage fra de store årsagssammenhænge, afholder sig i sin film om 9/11 – *World Trade Center* – fra det sædvanlige alvidende perspektiv og fokuserer i en bekræftelse af Butlers tese på et menneskeligt drama: Nicolas Cage som tapper brandmand.
- 24 Som f.eks. Lawrence Wrights fabelagtige *The Looming Tower*, eller 9/11-kommisionens rapport, der køligt påpeger, at: “the conflict did not begin on 9/11” (70).
- 25 Ifølge den britiske historiker Eric Hobsbawm markerede Sovjetunionens sammenbrud afslutningen på, hvad han i sin bog *The Age of Extremes* kalder “The Short Twentieth Century”.
- 26 Med en retorik, der mest af alt lød som noget fra en episk Hollywoodfilm fra 50’erne, sagde Bush bl.a.: “Once again, Americans have stepped forward to share a tearful goodbye with their families before leaving for a strange and distant shore. At this very moment, they serve together with Arabs, Europeans, Asians and Africans in defense of principle and the dream of a *new world order*. That is why they sweat and toil in the sand and the heat and the sun” (min kursivering).
- 27 Inden vi fortæber os i det rene skønmaleri, skal det naturligvis understreges, at 90’erne i USA som ethvert andet årti var præget af voldsomme begivenheder, som f.eks. Rodney King-sagen og de efterfølgende Los Angeles-optøjer (1992), Waco-massakren (1993) og Columbine-massakren (1999). Men rædsler *kan* trods alt gradbøjes. Heaven’s Gate-selv mordet i 1997, hvor 38 pyjamasklædte kultmedlemmer tog deres liv i forventning om at blive ført bort af en UFO, befinder sig i en anden kategori end Jonestown-massakren i 1978 (909 døde), ligesom My Lai-massakren i 1968 med sine voldtægter og barnemord overskygger Waco-massakren.
- 28 Se f.eks. Robert McLaughlins essay “Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World”.
- 29 Se min artikel “Ned med oprøret! David Foster Wallace og det postironiske” (2001). Et glimrende alternativ finder man hos Kathryn Hume, der i en artikel af samme navn foreslår at kalde den nye modus for “diffused satire”. I forhold til romaner som *Gravity’s Rainbow* og *The Public Burning* er de diffuse satirer (bl.a. *The Corrections*) kendetegnet ved en “lack of anger” (Hume, 321), og som betegnelsen antyder, skyder de mere med spredehagl end deres skarpe og målrettede forgængere. I disse år pågår der altså en slags navneleg, hvor kritikerne famler efter en ramrende betegnelse for de seneste årtiers litteratur, men uanset udkommet kan den overordnede ide om litteraturens bevægelse fra det politiske til det intime spores hos forskellige forskere.
- 30 Denne tilgang til litteraturen minder som allerede nævnt om Thackerays interesse for intim snarere end heroisk historie, og den har desuden klare affiniteter til den italienske historiker Carlo Ginzburgs *mikrohistoriske* metode. Ginzburg analyserer intime og afgrænsede historiske situationer eller steder, og derigennem giver han et billede af den store historiske kontekst. Se f.eks. den klassiske *Osten og ormene* (opr. 1976 – dansk udgave 2006), hvor Ginzburg gennem et intimt portræt af mølleren Menocchio indkredser store dele af 1500-tallets historie.
- 31 Essayet blev oprindeligt trykt i *Rolling Stone* (2001) og er siden genoptrykt i essaysamlingen *Consider the Lobster*.
- 32 Og som allerede påpeget, er denne medierede oplevelse en uadskillelig del af markøren “9/11”.

- 33 Også den engelske kritiker James Wood var hurtigt ude efter 9/11 med en kommentar om, at terrorangrebet én gang for alle ville taget livet af den såkaldte hysteriske realisme (Woods betegnelse for en eksperimenterende gruppe af forfattere, der bl.a. tæller Thomas Pynchon, Don DeLillo, David Foster Wallace og Zadie Smith).
- 34 Se *Gravity's Rainbow* s. 703, *Underworld* s. 289, 825, 826 og *Leviathan* s. 231, hvor Benjamin Sachs indser, at "everything in the world was connected to everything else".
- 35 *Gravity's Rainbow*, s. 434. Selv om der er langt mellem snapsene, skrives der stadig forslugne amerikanske megaromaner med globalt udsyn, f.eks. Thomas Pynchons vældige *Against the Day* (2006) og Denis Johnsons *Tree of Smoke* (2007). De to romaner handler dog sigende nok om hhv. 1. Verdenskrig og Vietnam-krigen, og man må endnu kigge forgæves efter politiske samtidsromaner om den vigtigste politiske begivenhed i det 21. århundrede.

Litteratur

- Adams, Tim: "The Chronicler of America", i *The Observer*, 22.4.2007
- Andersen, Tore Rye: "Ned med oprøret! David Foster Wallace og det postironiske", i *Passage* 37, 2001
- Auster, Paul: *Leviathan*, New York: Penguin Books, 1993 (1992)
– *The Brooklyn Follies*, New York: Henry Holt, 2006
- Brockes, Emma: "View from the Bridge", i *The Guardian*, 24.5.2003
- Butler, Judith: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London: Verso, 2006
- Coover, Robert: *The Public Burning*, New York: Viking, 1977
- DeCurtis, Anthony: "An Outsider in This Society: An Interview With Don DeLillo", i DePietro
- DeLillo, Don: *Players*, New York: Knopf, 1977
– *Mao II*, New York: Viking, 1991
– *Underworld*, New York: Scribner, 1997
– "In the Ruins of the Future", i *Harper's Magazine*, december 2001
– *Falling Man*, New York: Scribner, 2007
- DePietro, Thomas (red.): *Conversations With Don DeLillo*, Jackson: University Press of Mississippi, 2005
- Foer, Jonathan Safran: *Extremely Loud & Incredibly Close*, London: Penguin Books, 2006 (2005)
- Foucault, Michel: *Language, Counter-Memory, Practice*, Oxford: Basil Blackwell, 1977
- Franzen, Jonathan: "Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels", i *Harper's Magazine*, april 1996
– *The Corrections*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001
- Gibson, William: *Pattern Recognition*, New York: Putnam, 2003
- Hume, Kathryn: "Diffused Satire in Contemporary American Fiction", i *Modern Philology* vol. 105 #2, 2007
- Johnson, Denis: *Tree of Smoke*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007
- Junod, Tom: "The Falling Man", i *Esquire*, september 2003
– "The Man Who Invented 9/11", i *Esquire*, maj 2007
- Kakutani, Michiko: "A Man, a Woman, and a Day of Terror", i *New York Times*, 9.5.2007
- Kalfus, Ken: *A Disorder Peculiar to the Country*, London: Simon & Schuster, 2006
- Kauffman, Linda S.: "The Wake of Terror: Don DeLillo's 'In the Ruins of the Future,' 'Baader-Meinhof,' and *Falling Man*", i *Modern Fiction Studies* vol. 54 #2, 2008
- Keane, Thomas H. et. al.: *The 9/11 Report*, New York: St. Martin's Press, 2004

- Kirsch, Adam: "DeLillo Confronts September 11", i *The New York Sun*, 2.5.2007
- McHale, Brian: "What Was Postmodernism?", i *Electronic Book Review*, 20.12.2007
- McInerney, Jay: *The Good Life*, London: Bloomsbury, 2006
- McLaughlin, Robert L.: "Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World", i *Symploke* vol. 12 #1-2, 2004
- Messud, Claire: *The Emperor's Children*, London: Picador, 2007 (2006)
- O'Neill, Joseph: *Netherland*, New York: Pantheon, 2008
- Pedersen, Jacob Lund: "At give erindringen form – om repræsentationen af Auschwitz", i *Passage* 58, 2007
- Prosser, Jay (red.): *American Fiction of the 1990s*, London: Routledge, 2008
- Pynchon, Thomas: *Gravity's Rainbow*, New York: Viking, 1973
- "Vejen til 1984" (oversat af Claus Bech), i *Passage* 55, 2006
- *Against the Day*, New York: Penguin Press, 2006
- Quinn, Paul: "The Lone Cowboy", i *Times Literary Supplement*, 12.2.1999
- Rando, David: "Reading *Gravity's Rainbow* After September Eleventh: An Anecdotal Approach", i *Postmodern Culture* vol. 13 #1, 2002
- Remnick, David: "Exile on Main Street: Don DeLillo's Undisclosed Underworld", i DePietro
- Rigney, Ann: "Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory", i *Journal of European Studies* vol. 35 #1, 2005
- Thurschwell, Adam: "Writing and Terror: Don DeLillo on the Task of Literature After 9/11", i *Law and Literature* vol. 19 #2, 2007
- Wallace, David Foster: "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction", i *Review of Contemporary Fiction* vol. 13 #2, 1993
- *Oblivion*, Boston: Little, Brown, 2004
- *Consider the Lobster and Other Essays*, Boston: Little, Brown, 2006
- Will, George F.: "Shallow Look at the Mind of an Assassin", i *Washington Post*, 22.9.1988
- Wood, James: "Tell Me How Does It Feel?", i *The Guardian*, 6.10.2001
- Wright, Lawrence: *The Looming Tower: Al-Qaeda and the Road to 9/11*, New York: Vintage, 2007 (2006)