

Æstetik og etik i terrorens tid

“ *I could not choose but gaze, a fascination
Dwelt in that moon, and sky, and clouds, which drew
My fancy thither, and in expectation
Of what I know not, I remained. The hue
Of the white moon, amid that heaven so blue
[...]
So, from that chasm of light a winged Form
On all the winds of heaven approaching ever
Floated, dilating as it came; the storm
Pursued it with fierce blasts, and lightnings swift and warm*
P. B. Shelley: *The Revolt of Islam*

Da den tyske komponist Karlheinz Stockhausen kaldte terrorangrebet på World Trade Center i New York for “det største kunstværk, der endnu er skabt,”¹ vakte det forståelig forargelse. Men trods forargelse må man vedkende sig, at billedernes skønhed og handlingens symbolske karakter giver ballast til Stockhausens udsagn. Terrorangrebet “9/11” er en begivenhed, hvis æstetiske virkelighed har to sider, der hver især lægger afstand til selve begivenhedens realitet: På den ene side som symbolsk, enestående kunst og på den anden side som mediebegivenhed. Mediernes tilstedeværelse under tårnenes langsomme kollaps gjorde den globale offentlighed til vidner, men i mediedækningen reproduceredes begivenhedens billeder igen og igen i en overeksponering, der lagde afstand til den virkelige begivenhed. Begivenheden er knyttet til sit billede for hele den tv-seende verden, der har del i vidnesbyrdet, og det i så høj grad, at vidnesbyrdet problematiseres. Repræsentationer af begivenheden træder ind i dette problematiske felt mellem sublim æstetisk begivenhed og trivialisering af masseproduktion.

Når begivenheden repræsenteres i kunsten, øges afstanden til virkeligheden, og gamle spørgsmål om repræsentation og betegnelse sættes i spil: Spørgsmål om etik

og æstetik, om retten til og nødvendigheden af repræsentation. Kunsten skal navigere i det paradoksale felt mellem helliggørende tavshed og profanerende tale og samtidig orientere sig i et problematisk felt af uendelige repræsentationer og stærk symbolik.

Terrorens æstetik

Platon skriver i dialogen *Faidros* om det skrevne ord: “man skulle tro, at de [ordene] talte som om de selv forstod noget, men spørger man til noget af det, de siger, [...] betegner de altid blot ét og det samme. Og, når det én gang er skrevet, tumler hvert ord omkring overalt, hos dem, der opfatter det, såvel som hos dem, det slet ikke vedkommer.”² Det skrevne ord er i modsætning til talen løstrevet fra sin afsender og kan derfor ikke stilles til ansvar. Det er kastet ud mod en arbitrær modtager, og dette gør skriften farlig. Jacques Rancière formulerer det således: “By stealing away to wander aimlessly without knowing who to speak to or who not to speak to, writing destroys every legitimate foundation for the circulation of words, for the relationship between the effects of language and the position of bodies in shared space.”³ Skriften ødelægger enhver legitim basis for fordeling af rum og opgaver mellem mennesker, idet den er radikalt demokratisk i sit udgangspunkt.

Modstand har altid været at finde i litteratur og kunst. Ved hjælp af kunsten udbredes nye tanker, som fører til opgør med gamle systemer og tænkemåder. Modfortællinger mod systemet har altid eksisteret og har varslet om nye tider. Den type krig, som kunsten og litteraturen fører, er, som Platon skriver, løstrevet og faderløs. Forfatteren og værket er radikalt adskilte, og værket cirkulerer frit “hos dem, der opfatter det, såvel som hos dem, det slet ikke vedkommer”. Træfningen foregår ikke ansigt til ansigt, men har en formmæssig lighed med et terrorangreb; mødet mellem afsender og modtager er indirekte, og værkets henvendelse er tilfældig i sit valg af “offer”.

Terrorangrebets formål er ikke blot den konkrete konsekvens, ødelæggelse og død, men primært den ‘terror’, den angst, det fremkalder. Formidlingen af terrorismen eksempelvis i medierne er derfor central. Mediebilledet af terrorhandlingen er næsten lige så vigtigt som begivenheden selv, og dens fremstilling og fortolkning i medier og kunst bliver derfor en integreret del af den. Sprog- og symbolbrug, der knyttes til begivenheden, øger dens politiske potentiale, og i tilfældet 9/11 opstår en næsten mytisk aura om begivenheden som følge af de processer, der omgiver den. Tårnenes fald svulmer af en symbolsk overflod, der vokser med billedernes retoucherede skønhed, og ser man på dem med et æstetisk analyserende blik, er Stockhausens udsagn både insisterende og præcist.

På nettet kan man finde alle mulige optagelser af terrorangrebet: Alle tænkelige vinkler, redigerede med lydspor med nødopkald kombineret med technomusik. Alligevel er der intet, der kan konkurrere med det rene billede. Smukt, skrækkeligt, og det skete lige dér, lige nu, live på fjernsynsskærmen. I sit essay “Det største kunstværk...” skriver Claus Bech-Nielsen: “Flere milliarder mennesker verden over har set de billeder. Jeg tror ikke, de for alvor kan beskrives. I den forstand er de en uadskillelig del af begivenheden.”⁴ Begivenheden er indlejret i en lakune af ubeskri-

velighed. Tabu, retten til at bære vidne, vidnesbyrdets umulighed⁵ er elementer af dette, men begivenhedens evne til at unddrage sig beskrivelse og bemestring består primært af den urepræsenterbarhed, der karakteriserer sublime begivenheder og kunstværker.

“Sagen er den, at det der skete i New York, begivenheden og billederne, er sublime: ubeskrivelige, ophøjede, [...] rædselsvækkende, absolut store, umulige at sammenfatte i ét indtryk, mere beslægtet med altet end med nogen målbar og sammenlignelig størrelse. Sublimt. Hvilket er præcis det, vores kultur siden filosoferne Burke og Kant [...] har forbundet med de største kunstværker, mennesket har skabt.”⁶

9/11 ligner desuden de store kunstværker i kraft af sit manglende tilhørsforhold, mener Claus Bech-Nielsen: “De [store (moderne) kunstværker] er tilsyneladende hensigtsløse, de er ikke ledsaget af nogen politisk retorik eller krav eller noget ultimatum, ja, i en vis forstand er de oven i købet også uden afsender: der er ingen signatur, ingen har taget ansvaret for værket”⁷ – ligesom Platons skrevne ord. Forfatteren er død i tårnene med terrorist og offer.

Terrorangrebets ubeskrivelighed, dets ufattelighed, er allerede til stede i betegnelsen. Begivenheden lægger sig på sprogets grænse, dér, hvor ord ikke slår til, og “11. september” eller “9/11” er et tegn på en kommen til kort over for begivenheden, et tegn på umuligheden af en sproglig bemestring af den.⁸ Samtidig tilføjes den ved denne retorik en historisk signifikans, som man ikke – før et historisk tilbageblik er muligt – kan sige, om den besidder.⁹ Betegnelsen er udtryk for både magtesløshed og mediestunt, en dobbelthed, der også karakteriserer begivenheden selv.

Den uendelige båndsløjfe af billeder er kun en aflans af den ægte vare. Men i kraft af gentagelsen og medierepræsentationen bliver disse billeder en del af begivenheden. “If a thing can be filmed, film is implied in the thing itself” som DeLillo skriver i *The Names* (1982).¹⁰ I billederne, i begivenhedens betegnelse og i den retorik, der benyttes til at beskrive den, tillægges den symbolske lag og betydninger. Repræsentationen og fortolkningen af begivenheden er “implied in the thing itself”, og terrorangrebets betydning består som ved et kunstværk i høj grad af de symbolske lag, det indeholder.

Mediernes overeksponering af 9/11 tilfører begivenheden en illusorisk kvalitet og sætter spørgsmålet om virkelighed og fiktion i spil. Et kunstværk, der omhandler 9/11, er et vidnesbyrd om noget virkeligt, der bliver fiktivt, når det indlejres i værkets form. Fiktionen er dog igen indlejret i den virkelighed, der er værkets fysiske eksistens og dets kontekst, en virkelighed, der selv unddrager sig virkeligheden og knytter sig til sin repræsentation. Begivenheden og dens billede har del i hinanden, og med 9/11 er denne gensidige udveksling blevet radikaliseret: “The New York events have radicalized the relation of images to reality, in the same way as they have radicalized the global situation. While before we dealt with an unbroken abundance of banal images [...] the terrorist attack in New York has resurrected both the image and the event,”¹¹ skriver Jean Baudrillard. Begivenheden og dens billede radikaliserer hinanden. Billede er begivenhed, begivenheden billede, og begge styrkes i udvekslingen: “Reality has absorbed the energy of fiction, and become fiction itself.

[...] It is as if they duel, to find which is the most unimaginable.”¹² Begivenhedens upassende tiltrækningskraft ligger i denne fiktive kvalitet. Det er som en dommedagsfilm fra Hollywood, og dog så meget stærkere: “It is [...] a case where the real is added to the image as a terror bonus, as yet another thrill. It is not only terrifying, it is even real.”¹³ Det er en genopfindelse af det virkelige som den ultimative fiktion. Terrorangrebet var i denne optik ikke virkeligt. Det var værre, skriver Baudrillard: Det var symbolsk. Dette fjerner det banale fra volden og giver den status som enestående og spektakulær.

Den mening, begivenheden indeholder, findes for så vidt, at vi forstår, at vi alle indeholder ‘the spirit of terrorism’, at vi er en del af en verden, der altid gør oprør mod den dominerende magt, siger Baudrillard.¹⁴ At mordet var selvmord. Ligesom medierne er en del af begivenheden og terroren selv, er vi det også.

Terrorens diskurs, fortælling og modfortælling

Litteraturen har en terrorlignende kvalitet, og hos Don DeLillo bliver forfatteren og terroristen parallelfikurer. Deres politiske angreb ligner hinanden, og denne lighed pointeres flere steder af DeLillo, eksempelvis i et interview fra 1991, hvor han taler om, hvordan terroristen har overtaget forfatterens territorium:

“In a repressive society a writer can be extremely influential, but in a society that’s filled with glut and repetition and endless consumption, the act of terror may be the only meaningful act. [...] People who are powerless make an open theatre of violence. True terror is a language and a vision. There is a deep narrative structure to terrorist acts and they infiltrate and alter consciousness in ways that writers used to aspire to. (Passaro, 84)

Litteraturen knytter sig hos DeLillo ikke blot teoretisk og formmæssigt, men også tematisk til terrorismen.

I sit essay “In the Ruins of the Future” reagerer DeLillo på 9/11. Terrorismens fortælling har taget over ved 9/11, skriver han, og måden, hvorpå man kan modsvare terrorens diskurs, er ved at etablere en modfortælling. “The narrative ends in the rubble and it is left to us to create the counter-narrative”(34). Alle de små fortællinger, der knytter sig til begivenheden, er dele af denne modfortælling, enhver fortælling, der udgør et alternativ til ødelæggelse og meningsstomhed, enhver anekdote, sand eller indbildt, om (med)menneskelighed, heltmod eller skæbne, udbygger modfortællingens netværk. “They take us beyond the hard numbers of the dead and missing and give us a glimpse of elevated being,”(34) skriver DeLillo videre. Modfortællingens netstruktur er et udbredt mønster af fortællinger, der omgiver selve begivenheden og placerer den i en kontekst af menneskelighed og famlen efter mening, som begivenheden selv river sig løs fra. Terrorismens fortælling er omvendt defineret ved sin snæverhed, sin planlagthed, fortællingens stringens, dens plot. “The terrorist [...] lives in a far narrower format. This is his edge, his strength. Plots reduce the world” skriver DeLillo (34). Forfatterens opgave bliver at skrive sig ind i modfortællingens netværk og igennem skriveprocessens erindren at bringe mening ind i terrorismens fortælling, hvor meningen sprænges som bomber

eller kollapser som tårne. “There is something empty in the sky. The writer tries to give memory to all that howling space.” (39) Der er et tomt rum i himlen efter 9/11, men også en meningstomhed, et blankt felt, der unddrager sig erkendelse, og som modfortællingen har til opgave at udfylde med menneskelighed.¹⁵

Terrorismens fortælling og dens modfortælling er således nært forbundne størrelser; modfortællingen er determineret af fortællingen. DeLillo afslutter “In the Ruins of the Future” med at lade forskellene mellem terrorist og offer forsvinde i terrorangrebet: “all [...] vital differences were surrendered to the impact and the flash”,¹⁶ “*Allahu Akbar. God is great*” (40).

DeLillos roman *Falling Man* (2006) kan læses ind i dette projekt. Romanen er en modfortælling, men dagsordenen er sat af terrorismens fortælling: Uden 9/11 ingen roman. Romanens persongalleri og de fortællinger, der vikler sig om dem, danner et bredere net af historier, men handlingen selv er minimal, bundet til et snævert plot, som giver romanen rygrad.

Romanens plot tager udgangspunkt i Keith, der netop har forladt WTC, i live, men chokeret og forslået. Han søger hjem til Lianne, som han er separeret fra, og romanen følger deres udvikling gennem begivenhedens traumatiske efterspil. Sideløbende følger romanen terroristerne, skygger, der svæver i romanens periferi. Denne tråd i romanen forbliver fjern og uvirkelig, fordi den ikke får ret meget fortællertid og fortælles i fragmenteret fremadskridende flashbacks. Terrorangrebet er forskudt fra romanens fokus, hvilket også kommer til udtryk i romanens cirkelstruktur, som ikke placerer terrorangrebet som et klimaks i romanen, men omkring dens afslutning og begyndelse. Dermed kommer modfortællingen til at stå stærkest, mest nærværende, mens terrorangrebet, der udgør romanens vilkår, tema og ramme, distanceres. Keiths fortælling bevæger sig fremad fra terrorangrebet, men griber bagud, forsøgsvist helende den identitet, der brød sammen omkring og i ham: “That was him coming down, the north tower” (5). I romanens slutning bringes fortællingen endelig tilbage til punktet før sin begyndelse, og her mødes de to tråde, terrorist og offer, fortælling og modfortælling midt i begivenhedens og sammenbruddets centrum. Vi følger terroristerne i det ene fly, og i samme øjeblik det rammer tårnet, skifter synsvinklen til Keith – alt sammen i én sætning. Denne sproglige nærhed understreger den paradoksale nærhed, som også essayet (og Baudrillard) peger på: De to er ikke modsætninger, men nært forbundne – og her findes meningen i tomrummet, afsøgt med modfortællingen som redskab.¹⁷ Modfortællingens netværk møder den smallere tekst, der er terroristernes plot. Hermed bliver romanen selv en del af et helende erindringsprojekt, der demokratisk forener mening og meningsløshed, terrorist og offer i sin på en gang fremadskridende og bagudkaldende komposition. “The writer begins in the towers,” skriver DeLillo (“Ruins”, 39). Mennesket er i fokus, men under det *vilkår*, der er tårnene.

DeLillos roman demonstrerer, at modfortællingens diskurs ligger uendeligt nær terrorismens. Men modfortællingen prioriteres, og dette efterlader et tomrum i værket: Modfortællingen determineres af en begivenhed, der ligger lige på kanten af dens konstruktion. Dette antyder begivenhedens ufattelighed og ufortællelighed. Begivenheden ligger helt konkret på kanten af, hvad der repræsenteres, hvad der italesættes. Den ligger i udkanten af synsfeltet og dominerer det dog helt radikalt,

idet den indrammer handlingen kompositorisk såvel som tematisk: Hvad er romanen *andet* end begivenheden?

Romanens tavshed

Terrorangrebet er omgivet og udgrænset af en tavshed, der er tung og ladet som stilhed før et tordenvejr. Dette er karakteristisk for romanen, der er et ordknap og stille værk af stivnede tavsheder, gådefulde vinkler og talende visuelle close-ups. Sproget er fragmenteret, blikket forvrænget. Personernes kommunikation er sparsom og brudt.

Romanens sprog peger på et chok og et tab: DeLillo skriver i "In the Ruins of the Future", at "language is inseparable from the world that provokes it" (39), og den verden, der bestemmer sproget i *Falling Man*, beskrives bl.a. således: "The world was this as well, figures in windows a thousand feet up, dropping into free space"(4). Verden er radikalt forandret af terrorangrebet – den er blevet et sted, hvor folk falder ud af himlen, et sted hvor tingene selv er forskudt i forhold til Keiths erkendelse af dem.

“ In time he heard the sound of the second fall. He crossed Canal Street and began to see things, somehow differently. Things did not seem charged in the usual ways [...]. There was something critically missing from the things around him. They were unfinished, whatever that means. They were unseen, whatever that means [...]. Maybe this is what things look like when there is no one here to see them. (FM, 5)

I tingene selv er indlejret et uaf læseligt meningsoverskud og en fremmedgørelse. For Keith fører dette til en sproglig begrænsning, som kommer til udtryk i det gentagne "whatever that means". Romanens tavse form og minimale sprog projicerer dette meningsoverskud og denne lukkethed. Etableringen af romanens univers som defineret ved fremmedgørelse og uaf læselighed danner en skarp kontrast til de nærværende og insisterende billeder af begivenheden i medierne. DeLillo nægter begivenheden en egentlig hovedrolle, men lader dens tilstedeværelse dominere ved sin tavshed som en Godot, der er vilkår og årsag, men som ikke giver sig til kende for åbent tæppe.

To grupperinger i persongalleriet træder ind som græske kor eller hamletske gravere og kommenterer den begivenhed, romanen handler om, og understreger på hver deres facon italesættelsens problem: Sønnen Justin og hans venner, enigmatisk kaldt "The Siblings," udgør den ene. Børnene afsøger himlen for fly og lytter efter beskeder til "Bill Lawton", en ironisk kommentar til sprogproblemet: Bin Laden, mediernes hovedperson i terrorangrebets efterspil, er i romanen blevet til en fonetisk efterligning. Hvor *uncanny* legens og angstens cocktail end er, så er det problem, der sættes i spil med Justin, endnu mere komplekst:

“ [T]hey're looking for more planes.”
“Waiting for it to happen again.”
“That scares me,” she said.

[...]

Finally she said, “The only thing I got out of Justin. The towers did not collapse.”

“I told him they did.”

“So did I,” she said.

“They were hit but they did not collapse. That’s what he says.”

“He didn’t see it on TV. I didn’t want him to see it. But I told him they came down. And he seemed to absorb it. But then I don’t know.” (FM, 72)

Justin mister grebet om virkeligheden; realitet og billede er her ét for ham. Der kommenteres således på billeders vigtighed for virkelighedserfaringen i dag, samtidig med at denne sekvens peger på den brist i kommunikationen, der er mellem figurerne i romanen. Fremmedgørelsens og tavshedens vilkår understreges: Justin hemmeligholder sine lege og taler i enstavelsesord. Der sker dog måske en heling: Justin søger efter sprog – og finder det. Han mister sine “monosyllabic powers” (166) og øver sig på arabisk.

Lianne leder en skrivegruppe af Alzheimerpatienter, der ønsker at skrive om begivenheden, og de udgør det andet “kor”. Deres famlen efter ord, deres banale associerende forsøg på at formulere sig, bliver romanens bud på modfortælling par excellence. Deres vakkende reaktioner danner en mikroskopisk tragikomisk parallel til de verdensomspændende spørgsmål, begivenheden har rejst.

“ Benny T. was glad he was not a man of faith because he would lose it after this. I am closer to God than ever, Rosellen wrote.

[...]

Omar H. was afraid to go out on the street in the days after. They were looking at him, he thought.

I didn’t see them holding hands. I wanted to see that, Rosellen wrote.

[...]

If God let this happen, with the planes, then did God make me cut my finger when I was slicing bread this morning?

[...]

“Show us the finger,” Benny said. “We want to kiss it.” (FM, 61)

Den forsigtige ironi underminerer romanens patos og tilfører begivenheden en mild menneskelig banalitet – og smerte. Det er en del af modfortællingen og er med til at tilføre begivenheden, hvad DeLillo i essayet kalder “human beauty in the crush of meshed steel” (39).

De to “kor” er ikke personer med egen karakter, men konturløse roller, hvis stemmer kalder i teksten. Navnene understreger dette: “The Siblings”, “Benny T”, “Rosellen S”, “Omar H” – uvirkelige som figurer i en Kafka-roman. De er som Kafka modfortællingens forfattere, og Lianne reflekterer over dette: “They were characters and authors both, able to tell what they wished, cradle the rest in silence” (30). Alzheimerpatienternes stemmer er omgivet af tavshed og glemsel, og hér findes ingen heling.

Romanens tale

Mødet mellem realitet og fiktion er en central problemstilling i romanen og kommer ofte til udtryk i et møde mellem tekst og billede. Eksempelvis da Keith besøger sin gamle lejlighed nær Ground Zero: "Maybe he was thinking about the man who used to live here and he checked the bottles and cartons for a clue. ... He said, "I'm standing here," and then, louder, "I'm standing here"" (27). Keith er ude af stand til at forbinde sig med lejlighedens beboer, sig selv før 9/11. Han forsøger at skabe sammenhæng i denne identitetsforskydning i det sproglige udsagn "I'm standing here." Det lykkes ham ikke: "In the movie version, someone would be in the building, an emotionally damaged woman or a homeless old man, and there would be dialogue and close-ups" (27), fortsætter teksten. Fremmedgørelsen er så radikal, at Keith ser sig selv som en figur i en film, fiktiv. Også Lianne mærker uvirkeligheden og fremmedgørelsens skygger: "She stood in the bathroom looking in the mirror. The moment seemed false to her, a scene in a movie when a character tries to understand what is going on in her life by looking in the mirror" (47). Dette dobbelte lag virker foruroligende: Teksten låner visualitet og narrative regler fra filmmediet, samtidig med at den kommenterer sig selv som fiktion. Virkeligheden forskydes endnu en gang. Det er et overlap mellem virkelighed og fiktion indlejret i dén fiktive virkelighed, der er romanens – og New Yorks efter 9/11: "One could almost say that reality is jealous of fiction, that the real is jealous of the image," skriver Baudrillard.¹⁸

Alzheimerpatienterne forsøger med sproget som redskab at holde fast på en identitet, der er knyttet til deres svigtende hukommelse. Sprogets forfald varslers individets, og Rosellens sidste "*Do we say goodbye, yes, going, am going, will be going, the last time go, will go*" (156) er en afsked med hende selv, et forsvar, tænker Lianne, mod "the last bare state, where even the deepest moan may not be grief but only moan" (156). Rosellen får ikke selv lov at levere denne replik. Kursiveringen antyder, at det er Lianne, der tyder hendes sidste ord på papiret. Igen er virkelighedens forsvinden forbundet med et møde mellem tekst og billede i et udsagn, der er tavst og visuelt. Rosellen mister sit greb om sproget og kan ikke længere forfatte og dermed tilegne sig sin egen identitet.

Tvetydigheden i tekstens spillet mellem virkelighed og fiktion op imod hinanden lægger distance til den billeddyrkelse og fascination, der præger mediernes eksponering af begivenheden. Hvordan kan man tale om det, der er sket? Hvordan *må* man? Billeddyrkelsen er upassende, fascinationen umoralsk. Tavshed er derimod fornægtende eller helligholdende. DeLillo balancerer på en knivsæg. Han lader det vidnesbyrd, han fremstiller i sin roman, gribe ind i det visuelle felt, og gennem en brechtsk ver fremdungseffekt muliggøres en gentænkning af begivenheden, samtidig med at han fastholder spillet mellem tale og tavshed, overeksponering og fortrængning. Gentænkningen flytter fokus fra den snævre terrordiskurs' dominans og giver i stedet ordet til en menneskelig, mangestemmig fortælling. Modfortællingen.¹⁹

Billedstorm og bibeldiskurs

Teksten genskaber nogle af de billeder, vi kender fra medierne: "office paper flashing past [...]. He wore a suit and carried a briefcase. There was glass in his hair and



face, marbled bolls of blood and light” (3). Disse billeder svarer til fotografier, som de fleste vil genkende,²⁰ eller består i filmiske close-ups, frames, der zoomer ind på snævre øjeblikke, som på én gang oplades med mening og forskydes for blikket. Et billede siger mere end tusind ord, men måske er det omvendte også tilfældet: DeLillo indskriver ved billedbeskrivelserne en tavshed i teksten, en ordløshed, som paradoksalt nok består i skriftliggørelsen af billedet. Visualitet bliver således det sproglige greb, der i *Falling Man* udtrykker fremmedgørelsens erfaring og individets forskydning som følge af den traumatiske begivenhed.

I romanen optræder en performance-kunstner, der kalder sig ‘Falling Man’. Han “falder” fra bygninger på offentlige steder, klædt som en af de forretningsmænd, der styrtede ned fra tårnene. Det tavse udsagn er insisterende, provokerende i sin lighed med det berømte fotografi: “arms at his sides, one leg bent at the knee. There was something awful about the stylized pose, body and limbs, his signature stroke” (168). Beskrivelsens ordvalg ‘stylized pose’ og ‘signature stroke’ understreger ‘det kunstige’ og kunsten i Falling Mans optræden. Det er en grufuld kunstighed, fordi den udpensler virkeligheden af den begivenhed, den minder om. Falling Man optræder flere gange igennem romanen i et tavst opråb, en påmindelse, der, forskudt fra sin oprindelige kontekst, bringer begivenheden i spil i lydløs repræsentation.²¹ Det er samme visualitet, man fornemmer i romanens sprog: Læseren oplever som Lianne: “There were no photographs of that fall. She was the photograph, the photosensitive surface. That nameless body coming down, this was hers to record and absorb” (223). Det syndefald, der antydes med Falling Man som en symbolsk påmindelse, er en del af tilskuerens tilegnelse af begivenheden og dermed en del af begivenhedens menneskeliggørelse. Faldet er vores allesammens og “trails a collective dread” (33)

Det foto, der inspirerer kunstneren Falling Man i romanen, beskrives af Lianne:



“ The man headlong, the towers behind him. The mass of the towers filled the frame of the picture. ... The enormous soaring lines, the vertical column stripes. The man with blood on his shirt, she thought, or burn marks, and the effect of the columns behind him, the composition, she thought, darker stripes for the nearer tower, the north, lighter for the other, and the mass, the immensity of it, and the man set almost precisely between the rows of darker and lighter stripes. Headlong, free fall, she thought, and this picture burned a whole in her mind and heart, dear God, he was a falling angel and his beauty was horrific. (FM, 221-22)

Lianne analyserer fotografiet som et kunstværk, og dette er et eksempel på, hvordan DeLillos sproglige teknik til visualisering kobler kunst og terror, fiktion og virkelighed, i en figur, der er på én gang betydningskabende og distancerende, idet meningen komponeres i et mellemfelt, der hverken er rent sprog eller rent billede. I denne proces skabes romanens centrale symboler, og begivenhedens æstetiske kvalitet allieres med dens politiske betydning – i begivenhedens lakune af *impact* og *flash*.

Romanens symbolik er knyttet til et netværk af vestlig mytologi. Babelmyten er helt central: Tårnene styrter i grus, menneskene bliver fremmede for hinanden, og sproget lider nederlag. New Yorks arkitektoniske ambition begår et Hybris, der blot ventede på sit Nemesis. Romanens Martin formulerer det således: “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 double it, do it twice? [...] You are saying, Here it is, bring it down” (116). Vilkåret efter Babel er menneskenes fremmedhed for hinanden med sprogets kollaps. Begivenhedens fundamentale omstrukturering af verden gør sprogtabet uundgåeligt, og den sproglige brist bliver et af romanens grundlæggende greb i repræsentationen af begivenheden. Fremmedgørelsens babyloniske konsekvens ses i den politiske dagsorden og diskurs efter 9/11.

Den faldende mand opleves af Lianne som en faldende engel, en Lucifer, af frygtelig skønhed.²² Lucifer, lysets engel, der falder fra himlen, er beslægtet med figurer

som Prometheus og Ikaros, alle figurer, der stræber for højt og straffes herfor med faldet. Syndefaldsmytens tema slås an i titlen og vender tilbage igennem hele værket. Babelstårnet er en arkitektonisk parallel til samme princip. Faldet i romanen trækker på en bred bibelsk mytologi, der opbygger symbolet “det faldende menneske”.

Romanen navigerer mellem menneskelighed og umenneskelighed, mellem modfortælling og fortælling. Men metafortællingen, den symbolske overbygning i form af en kristen mytologi, fortæller en helt tredje historie. Det er modfortællingens modfortælling, der fortæller os, at faldet var et uundgåeligt Nemesis. Disse tre fortællinger indgår i en udveksling, der opbygger den æstetik, som er romanens politiske udsagn. DeLillos brug af vestlig kristen symbolik kan synes problematisk i forhold til hans demokratiske projekt, men DeLillo bruger denne symbolik til at skildre menneskelige grundvilkår med udgangspunkt i en lokal kontekst, hvorfra han med tekstens æstetiske virkemidler sætter terrorismens globale problemstilling til debat.

Etisk repræsentation

Billederne fra 9/11 er ladet med mening og symbolik, de er velkomponerede og smukke, og i begivenhedens sublim øjeblik slår virkeligheden kunsten på dens egen hjemmebane. Stockhausens sammenligning af terrorangrebet og den sublim kunst er meningsfuld – uundgåelig næsten – når man ser billedernes insisterende æstetik. Claus Bech-Nielsen skriver om øjeblikket, hvor det første tårn styrter sammen, at “det øjeblik er tilsyneladende en næsten uudtømmelig kilde til fascination,”²³ og den dyrkelse af skønheden, der følger med fascinationen, ændrer den. Baudrillard skriver:

“ The role of images is highly ambiguous. For they capture the event (take it as hostage) at the same time as they glorify it. They can be infinitely multiplied, and at the same time act as a diversion and a neutralization. [...] The image consumes the event, that is, it absorbs the latter and gives it back as consumer goods.²⁴

Den absolutte begivenhed, der er 9/11, mister realitet i kapløb med fiktionen. Begivenheden *broadcasts* så meget, at den bliver som kunst, der trykkes i så mange eksemplarer, at den bliver et image, en vare. Begivenheden dyrkes som sublim, men overstrømmes dermed af billeder og dunderretorik. “You’re looking right at it,” hører vi fra en Alzheimerpatient, “But it’s not really happening” (63). Dette fratager begivenheden menneskelighed og mening. Det er ikke længere mennesker, der møder mennesker i en umådelig tragedie af død og tab, men et symbolsk opgør, plakatkunst på avisforsider. *Falling Man* bringer os tilbage til begivenheden, ikke som drama og død, men som en unik begivenhed, der udløser traume og refleksion. Begivenheden og dens billeders inhærente symbolik udvikles i værket, og begivenheden får lov at beholde sin status som kunst. Men unik smertefuld kunst. Romanens visuelle teknik muliggør en italesættelse, der ligger ud over de rituelle beskrivelser og billedstormen, der drukner debatten i efterdønningerne af 9/11.

Falling Man er ikke sublim kunst, det er en stille og bleg roman i sammenligning med begivenheden selv. Den er en etisk repræsentation af begivenheden, der ikke falder for fristelsen til at lade sig dupere af begivenhedens skønhed. De to billeder, der *ikke* gengives i romanen, er flyene – dem får vi kun indirekte via Shelleys digt – og tårnenes kollaps. De danner grundlaget for romanens tematik og mytologi, men får ikke plads inden for romanens konstruktion; de udgrænses af romanens tavse enkelhed. Værket er *ikke* sublimt og spektakulært, men en menneskelig, meningsfuld modfortælling. Det skal præge sin tilskuer som en ‘photosensitive surface’ og dermed indgå i helingsprocessen, og derfor skal det – som *Falling Man*, der ikke taler og kun fotograferes tilfældigt – *ikke* være image, *ikke beskrive* fortællingen, men *indgå* i modfortællingen.

Falling Man forsøger at navigere inden for et felt, der udstikkes af begivenheden 9/11. Det er en begivenhed, der er ladet med symbolsk overskud, og som allerede er overrepræsenteret i kunst og medier. DeLillo forsøger at konstruere en modfortælling til terrorismens diskurs ved at repræsentere begivenheden i en knap, men visuel stil, der overlader menneskeligheden hovedrollen og lader den træde dansen med de symboler, der allerede er knyttet til begivenheden. Dermed tvinges begivenhedens skønhed og gru i baggrunden til fordel for en mere menneskelig stemme, der – måske – gør det muligt at forstå begivenheden og tale om den. Romanens æstetik er funderet i det grundvilkår, der er den moderne globaliserede verden, og tager terrorismens diskurs alvorligt som en ny fortælling, der skal bearbejdes og italesættes. Mennesket under dette vilkår er romanens fokus både tematisk og formmæssigt, og dermed er romanen primært et værk, der omhandler mennesker og kun sekundært en terrorroman.

Noter

- 1 Citeret i Claus Bech-Nielsen: “Det største kunstværk...”. Normalt kendt som Claus Beck-Nielsen. Her føjes endnu et niveau til den konstruktion af identitetsforskydninger, der er en del af Some Body/ Claus Beck-Nielsens brand.
- 2 Platon: *Faidros* s. 71.
- 3 Jacques Rancière: *The Politics of Aesthetics* s. 13.
- 4 Claus Bech-Nielsen: “Det største kunstværk...”
- 5 Jeg bruger ordet ‘lakune’ her med Agambens *Remnants of Auschwitz* in mente. Jeg mener, at den umulighed af italesættelse, der findes i KZ-lejrens kerne, også kan findes her. Et sted midt i overrepræsentationen findes der en lakune, der aldrig kan repræsenteres.
- 6 Claus Bech-Nielsen: “Det største kunstværk...”
- 7 Ibid.
- 8 “Men selve tingen, begivenhedens lokalitet og betydning, forbliver ubeskrivelig, som en anskuelse uden begreb, som noget singulært, der ikke har forbindelse til en generel horisont eller er uden horisont overhovedet, som er uden for rækkevidde for et sprog, som erkender sin magtesløshed og derfor er reduceret til mekanisk at udtale en dato ...” Derrida, *Filosofi i Terrorens Tid* s. 102.
- 9 “‘At markere en dato i historien’ forudsætter under alle omstændigheder, at ‘noget’ viser sig eller sker for første og sidste gang, ‘noget’ [...] som efterfølgende er uforglemmeligt: En uudslettelig

begivenhed i den universelle fællesbevidsthed, en *formodet* universel bevidsthed...” Derrida, *Filosofi i Terrorens Tid*, s. 101.

10 Citeret i *Introducing Don DeLillo*, s. 208.

11 Jean Baudrillard: *The Spirit of Terrorism (Spirit)*, *Le Monde* 2/11 2001.

12 Jean Baudrillard: *Spirit*.

13 Ibid.

14 Ibid.

15 I DeLillos *Underworld* fra 1997 står Brian Glassic, ansat ved Waste Containment, ved et bjerg af affald: “The towers of the World Trade Center were visible in the distance and he sensed a poetic balance between that idea and this one. [...] He dealt in human behaviour, people’s habits and impulses, their uncontrollable needs and innocent wishes, maybe their passions, certainly their excesses and indulgences but their kindness too, their generosity” (184). De to katedraler over menneskelig fejlbarlighed og overmod kobles i al deres uskønhed, og poesien i forbindelsen består netop i samme fejlbarlige menneskelighed.

16 ‘Flash’ kan også henvises til blitzglimt og dermed igen til billedet og mediedækningen af begivenheden, som både terrorist og offer er overladte til i lige høj grad.

17 De to er i begivenheden lige; også Hammad fremstilles som offerlam (*Falling Man* s. 238).

18 Jean Baudrillard: *Spirit*, *Le Monde*.

19 Også terrorismens diskurs udsættes med Hammad for en fremmedgørelse og en uvirkelighed. “He sat in a barber chair and looked in the mirror. He was not here, it was not him” (175). Også terroristerne selv er – som mennesker – en del af modfortællingen.

20 Selve angrebet beskrives i et rystet close-up fra flyet/tårnets indre. Vi nærmer os kun billederne af den blå himmel og flyet indirekte via et postkort, hvorpå Shelleys *The Revolt of Islam* er skrevet. Postkortet dukker kun op ganske kort i romanen (s. 8), og selvom referencen i digtet giver umiddelbar mening for læseren i kraft af digtets titel, kræves der et kendskab til digtets indhold for at kunne associere fra dets svimlende beskrivelse til 9/11s medie billeder. Begivenheden er til stede og berøres og behandles, men får ikke egen stemme, egen tilstedeværelse og virkelighed i romanen.

21 Jeg refererede i en tidligere note til Agambens *Remnants of Auschwitz*, og hos ham er de ægte vidner dem, der ikke kan vidne, da de er dem, der har oplevet begivenheden i sin yderste konsekvens, og som altså er døde. Her fx den faldende mand. DeLillos vidne afkræves ikke en status som “rigtigt” vidne. Alle vidnesbyrd – selv indbildte – kan i kraft af deres menneskelighed træde ind i modfortællingen. Jeg mener dog, at man i romanen godt kan tale om, at hans vidnesbyrd bæres videre i kraft af figuren Falling Man, der gennem sit tavse performative udråb måske alligevel italesætter lakunen. Den faldende mand på fotografiet vidner i ikke-sprog via performansekunstneren Falling Man, i et sprog bestående af performativitet og billede. De to “kor” kan læses som eksempler på babelsk ikke-sprog, fx Rosellens “moan.”

22 Dette kobles til Falling Man ved hans død: “Falling Man, name in gothic type, the figure twisting down in a stormy night sky.” (221) Dette minder umiskendeligt om “The fall of Lucifer”, Gustave Dorés illustration til *Paradise Lost* af John Milton.

23 Claus Bech-Nielsen: “Det største kunstværk...”

24 Jean Baudrillard: *Spirit*.

Litteratur

Agamben, Giorgio: *Remnants of Auschwitz – The Witness and the Archive* (overs. Daniel Heller-Roazen), New York: Zone Books, 1999 (1998)

Baudrillard, Jean: *The Spirit of Terrorism* (overs. Rachel Bloul), *Le Monde*, 2/11 2001

Bech-Nielsen, Claus: “Det største kunstværk...”, *Politiken*, (Kultur, s. 7), 29/9 2001

DeLillo, Don: *The Names*, New York: Vintage, 1989 (1982)

– *Mao II*, New York: Penguin Books, 1991

– *Underworld*, New York: Scribner, 1997

– “In the Ruins of the Future”, *Harper’s Magazine*, december 2001

– *Falling Man*, New York: Scribner, 2007

DePietro, Thomas (red.): *Conversations With Don DeLillo*, Jackson: University Press of Mississippi, 2005

Habermas, Jürgen og Jaques Derrida: *Filosofi i Terrors Tid*, Kbh: Gyldendals Bogklubber, 2005 (2003)

Lentricchia, Frank: *Introducing Don DeLillo*, Durham: Duke University Press, 1991

Passaro, Vince: “Dangerous Don DeLillo”, i DePietro

Platon: *Faidros*, Frederiksberg: Det lille forlag, 1997

Ranciére, Jacques: *The Politics of Aesthetics*, Continuum, 2006

Shelley, P.B.: *The Revolt of Islam*

<http://web.bilkent.edu.tr/Online/www.english.upenn.edu/jlynch/Frank/PShelley/islam01.html>