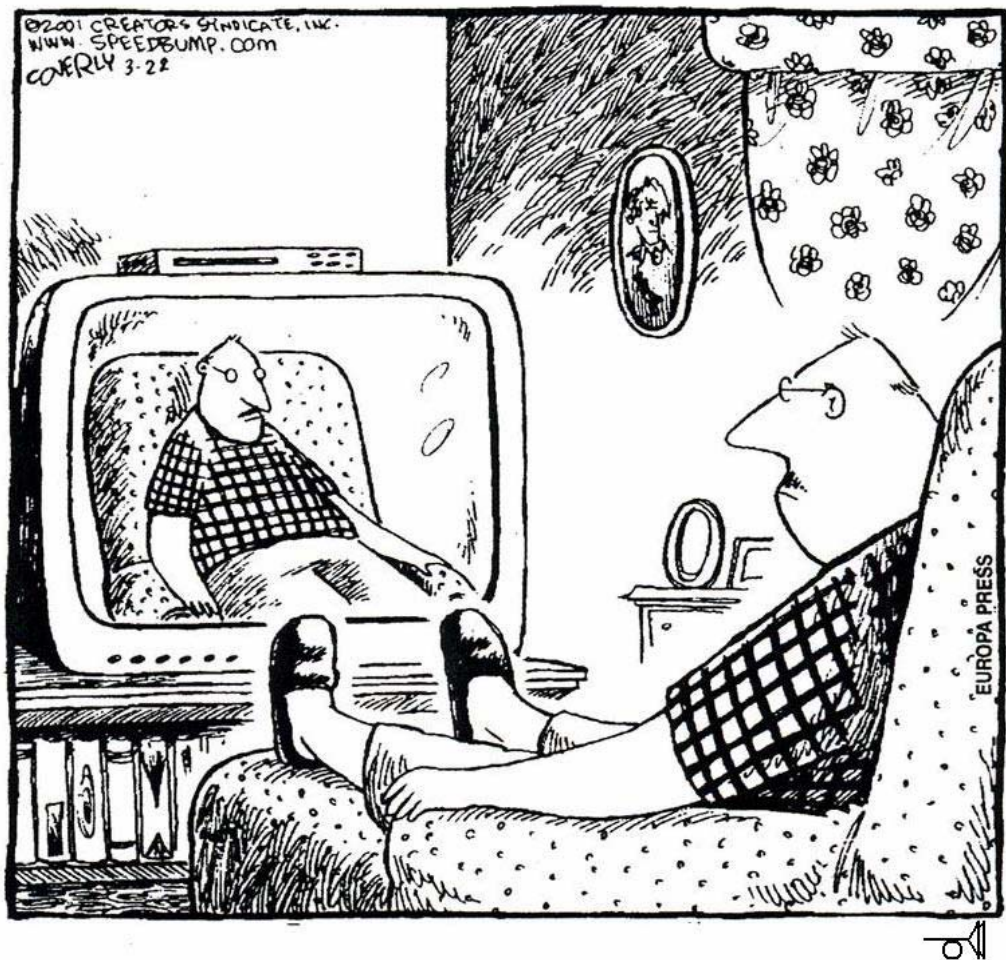


“THE GREAT ARMCHAIR DREAMER”

(tv-)Bildet av Amerika i Don DeLillos *White Noise* og *Cosmopolis*



Bjørn Ivar Fyksen

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved Institutt for litteratur,
områdestudier og språk, Universitetet i Oslo, våren 2005

Sammendrag

I vårt samfunn er en stor andel av menneskenes erfaringer medierte. Kanskje for stor del? Kan det være slik at de medierte erfaringene virker mer virkelige enn livene vi lever; at man kan si at informasjonssamfunnets presentasjon og representasjon oppleves som mer virkelig enn den virkelighet de skal avbilde? I mange av Don DeLillos romaner ser det ut til å forholde seg slik. Med utgangspunkt i Jean Baudrillards begreper *simulakra/simulasjon* og *hypervirkelighet*, vil jeg undersøke de virkelighetsbildene – med vekt på *bilde* – som kommer til uttrykk gjennom hovedpersonene i DeLillos *White Noise* og *Cosmopolis*.

Det er en amerikansk virkelighet DeLillo forsøker å risse opp, og jeg vil forsøke å sirkle inn noen amerikanske karakteristika med begrepet *den amerikanske drømmen*. Fra DeLillos debutroman, *Americana*, henter jeg uttrykket *the great armchair dreamer*, som i denne forbindelsen er et bilde på den jevne amerikaner, en figur som gjennom tv-titting og konsum får næring til den stadig like levende amerikanske drømmen. Om alt dette har relevans utenfor USA, eller utenfor DeLillos fiksjonsunivers overhodet, er ikke opp til meg å avgjøre, men jeg tror kanskje det.

Etter en idéhistorisk gjennomgang av den amerikanske drømmen, samt en presentasjon av noen teorier omkring fjernsyn, medier, mytedannelse og hypervirkelighet, vil jeg med dette som bakgrunn foreta tematiske lesninger av *White Noise* og *Cosmopolis*.

I lesningen av *White Noise* vil jeg spesielt legge vekt på hvordan “støyen” fra forbruks- og informasjonssamfunnet ser ut til å være et hinder for hovedpersonenes mulighet til dypere refleksjon og tenkning omkring sin eksistens. Opplevelser og erfaringer, men også eksistensielle spørsmål blir sett i lys av medienes former og kategorier; medienes bilde av verden blir sett på som den høyeste virkelighet. Men så spørres det altså om medienes forståelseskategorier er tilstrekkelige for å hankes med en postmoderne tilværelse fylt av stadig skiftende kunnskap og informasjon. Informasjonsflommen ser ut til å fungere mer som en bedøvelse enn som et redskap til forståelse. Bokens forteller Jack Gladney, går til slutt til voldelige skritt for å bryte ut av nummenheten som følger, noe han har til felles med flere amerikanske romanhelter fra de siste årene, inkludert Eric Packer i *Cosmopolis*.

Jeg tar opp trådene fra *White Noise* i lesningen av *Cosmopolis*, der informasjons- og bildekulturen er blitt enda sterkere. Her går det så langt at tv-skjermene rent faktisk avbilder hendelser *før* de inntreffer i det vi til vanlig omtaler som virkeligheten. Men i *Cosmopolis* handler det også om penger; internasjonale valutastrømninger og kapitalansamlinger i en slik størrelsesorden at pengene også har blitt et rent bilde, uten en reell referent.

Det er et temmelig dystert bilde av USA og verden DeLillo i følge min lesning tegner opp i sine romaner. Derfor vil jeg i avslutningen forsøke å trekke frem de varmere og lysere sidene i disse bøkene. Det lille glimt av håp som måtte finnes her, skapes gjennom DeLillos litterære bearbeidelse av den virkelighet han skildrer. Kunst, språk og språklig refleksjon er de midlene vi har – som en liten, men betydelig motvekt til en gjennom-mediert forbrukskultur.

Takk til min medsammensvorne, Ingvild Bø, for å ha fått meg opp om morgenen. Uten henne ville denne oppgaven vært lite annet enn en lang og dyr innledning. Kjedelig ville det også blitt.

Takk til Hans H. Skei for god veiledning.

Forsideillustrasjon:
Speedbump: “*Skikkelig* reality-tv”
– Dave Coverly © 2001

Innholdsfortegnelse:

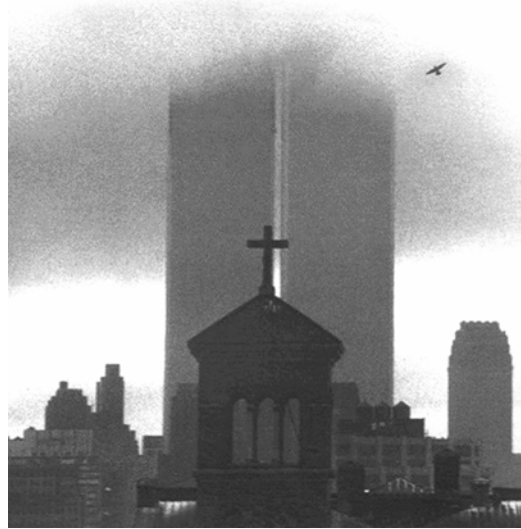
<u>Innledning: Bildet av verden, en verden av bilder</u>	s. 1
Innholdsreferat	
<i>White Noise</i>	s. 5
<i>Cosmopolis</i>	s. 6
<u>1. kapittel. Den amerikanske drømmen – En gjennomgang av drømmen som idé</u>	s. 8
(1) Drømmen om likhet – <i>all Men are created equal</i>	s. 9
(2) Drømmen om å eie sitt hjem – <i>the pursuit of property</i>	s. 9
(3) Drømmen om det gode liv – <i>the pursuit of happiness</i>	s. 10
(i) Sosial mobilitet	s. 11
(ii) <i>California Dreamin'</i> – drømmen om det behagelige liv	s. 11
(iii) Den puritanske drømmen	s. 13
<i>The great armchair dreamer</i>	s. 13
<u>2. kapittel. Fjernsynet – Terapi, myte eller hypervirkelighet</u>	s. 17
Informasjonsflom og usikkerhet: Fjernsynet som terapeut	s. 17
Den amerikanske myten	s. 17
Simulasjon og simulakra	s. 21
<u>3. kapittel. White Noise</u>	
– “I sensed I was part of a network of structures and channels.”	s. 25
“ <i>Coke is it, Coke is it, Coke is it</i> ” – (Under)bevissthetens merkevaremantra	s. 26
<i>Even better than the real thing</i> – fjernsynsbildets høyere virkelighet	s. 32
<i>The American Mystery</i> – det perfekte simulakrum	s. 35
“The most photographed barn in America” – den baudrillardiske turistattraksjon	s. 41
“Only a catastrophe gets our attention” – Er det mulig å se verden på nytt?	s. 42
“I saw all this before” – psykosomatisk simulasjon	s. 46
“Nobody actually knows anything” – informasjonsalderens evige paradigmeskifter	s. 47
“Everything we need that is not food or love is here in the tabloid racks”	s. 52
Esthetics – anesthetics; fascination – fascism. – Bedøvelse i stedet for behandling	s. 55
<i>Consumer Society</i> – mytenes supermarked; hypermarked	s. 64
<u>4. kapittel. Cosmopolis</u>	
- “You paid the money for the number itself.”	s. 71
<i>The Society of the Spectacle</i>	s. 71
“A specter is haunting the world”	s. 77
<i>City of Glass: The Picture of Eric Packer</i>	s. 80
“This is not an exit”: The music of violence	s. 85
<i>Lang dags ferd mot natt</i>	s. 87
Showdown	s. 89
“O shit I’m dead”	s. 90
The great armchair dreamer vs. the universal third person	s. 91
<u>5. kapittel. Avslutning – “The sunsets linger and so do we.”</u>	s. 93
Sluttspill	s. 96
Bortenfor forståelse, innenfor språket	s. 99
Noter	s. 110
Litteraturliste	s. 116

Innledning: Bildet av verden, en verden av bilder

Bildet på omslaget av Don DeLillos roman

Underworld er et fotografi¹ av World Trade

Center som forsvinner opp i skylaget, fotografert fra en slik vinkel at det ser ut som bare ett tårn. På siden kan man se en fugl med vingene strakt utspent som på et fly, på vei mot bygningen. En ettermiddag fire år etter denne utgivelsen ringte en venn og ba meg om å skru på fjernsynet – og der så jeg et fly på vei mot disse skyskraperne. Så styrtet det inn i bygningen og eksploderte i et flammehav og en svart sky av støv og røyk. Alle har sett dette. Like etterpå så vi et annet fly styrtet inn i nabetårnet, og på direktesendt fjernsyn så vi begge bygningene kollapse. Og så så vi det hele igjen. Og igjen. Skrudde man over til en annen kanal var det der også.



Terroranslaget den 11. september 2001 blir omtalt som det første angrepet på amerikansk jord siden Andre verdenskrig. Likevel syntes jeg at jeg hadde sett dette før. Og i etterkant tenkte jeg at det var noe foruroligende ved min egen reaksjon, for – det første som slo meg da jeg så disse bildene var *ikke* tanken på menneskelig lidelse, det faktum at svært mange menneskeliv gikk tapt foran øynene på meg – det første jeg tenkte var: *Independence Day*.² Altså en science fiction-film der blant annet Det hvite hus og Empire State Building blir sprengt i filler av invaderende romvesener. I filmen slår USA tilbake og seirer til slutt takket være en *all-American* selvmordspilot og patriot som derved forsvarer verdens frihet, demokrati og *the American way of life* mot de brutale inntrengerne; derav tittelen.

Etter hvert har bildene fra World Trade Center den dagen blitt en del av en slags kollektiv hukommelse. Det er i hvertfall det man sier. Jeg vil påstå at de i hvertfall har blitt del av en felles bildekultur. Har disse bildene noen mening lenger? Eller hva slags mening hadde de i utgangspunktet? Det at jeg tenkte på denne middelmådige science fiction-filmen forteller vel egentlig at denne hendelsen var en del av min billedmessige bevissthet allerede *før* den inntraff. Var den *allerede* del av en felles bildekultur?³ At jeg nærmest instinktivt bruker fotografiet av André Kertesz og filmen *Independence Day* som umiddelbar referanseramme for å fordøye en hendelse som dette terrorangrepet, viser i hvertfall hvor stor rolle bildet – fotografiet, fjernsynet, filmen – spiller i våre liv.

Denne oppgaven er en lesning av to romaner av den amerikanske forfatteren Don DeLillo (1936-) – den skal ikke handle om WTC og 11. september 2001, men denne er en begivenhet som gjør det klarere enn ellers at vi trenger redskaper for å forstå verden rundt oss. Til dette hører ikke minst å forstå i hvilken grad virkeligheten er mediert; hvordan den kommer til oss gjennom for eksempel fjernsynsskjermen; og at dette gjør noe med vår forståelse av den. Jeg mener at DeLillos romaner kan bringe oss litt nærmere en slik forståelse. Dette betyr ikke at jeg mener romanene hans har direkte overføringsverdi til den verden vi lever i. Heller ikke at de kun har en instrumentell verdi; jeg håper jeg også kan greie å formidle noe av den gledens lesningen av dem i seg selv kan gi.

Én måte å forstå DeLillos forfatterskap på er å se det som et gjentatt forsøk på å beskrive og fortolke nettopp dette særtrekket ved vår samtid: Den voldsomme flommen av informasjon som fyller hverdagen vår, og hvordan denne former vårt syn på verden. I DeLillos bøker blir dette tematisert på en rekke ulike måter, og terrorisme er en av innfallsvinklene. I romanen *Mao II* beskriver en av hovedpersonene, forfatteren Bill Gray, terrorisme slik: “What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous.” (*Mao II*: 157)⁴ Bill Gray snakker altså om en kamp mellom terrorisme og litteratur om å forme vår bevissthet, vårt syn på virkeligheten. Kampen står også mellom litteratur og kunst, for det er gjennom mediene terroren når ut. Hva hadde for eksempel 9/11 vært for oss på den andre siden av Atlanterhavet uten massemediene, annet enn et fjernt rykte? Det er ut fra et slikt perspektiv man kan snakke om 11. september som “et genialt mediastunt”, uansett hvor makaber en slik uttalelse virker. Først gjennom mediene blir en slik hendelse “virkelig”. Hva slags virkelighet er dette?

Jeg vil foreta en tematisk lesning av to av DeLillos romaner, *White Noise* og *Cosmopolis*, med særlig vekt på temaene *den amerikanske drømmen* og fjernsynsbildets betydning i amerikansk samtidskultur, samt sammenvevningen av disse, slik dette blir beskrevet hos DeLillo. Frank Lentricchia, “dean of DeLillo critics”, som Harold Bloom kaller ham, mener at det er to grunntemaer som går igjen i DeLillos romaner, illustrert ved to tekstpassasjer fra henholdsvis *Americana* og *White Noise* som han kaller DeLillos “primal scenes” (Lentricchia 1998: 414). Jeg skal komme tilbake til begge scenene senere i oppgaven, men i korthet går de ut på følgende: I debutromanen *Americana* blir den amerikanske drømmen i løpet av en dialog definert, litt enkelt sagt, som ønsket om å bli som dem på tv; en drøm som reklamebransjen har visst å utnytte. I *White Noise* drar hovedpersonen og hans kollega for å se på en litt spesiell turistattraksjon, nemlig “The most photographed barn in

America”. Og det er altså det at låven er den mest fotograferte som gjør den til en severdighet, det er ingenting spesielt ved låven i seg selv. Det er faktisk blitt “impossible to see the barn”. (*White Noise*: 12)

Hvis vi aksepterer disse som ur-scenene i DeLillos forfatterskap, gir det en pekepinn på hva slags litterært univers vi nå befinner oss i. Disse scenene inneholder også denne oppgavens omdreiningspunkter, USA og massemediene; drømmen og bildet, og vil hele tiden ligge i bakhodet. Leonard Wilcox skriver om DeLillo:

From *Americana*, through *Great Jones Street*, *White Noise*, and *Libra*, Don DeLillo’s novels have been concerned with the relationship between American identity and the mediascapes. If the two earlier works were preoccupied with the way in which the American dream is manipulated by the media, the two later chart a world that is mediated by and constituted in the technologico-semiotic regime. In *White Noise* DeLillo’s protagonist Jack Gladney confronts a new order in which life is increasingly lived in a world of simulacra, where images and electronic representations replace direct experience. (Wilcox 2003: 97)

Jeg skal selvfølgelig ikke påstå at disse bøkene skal kunne gi en utfyllende beskrivelse av tiden vi lever i, bare at de peker på noen ganske fremtredende tendenser. I denne argumentasjonen vil jeg støtte meg til blant andre Jean Baudrillard, en tenker som ofte blir plassert i båsen for postmodernistiske teoretikere. Særlig Baudrillards begreper *hypervirkelighet*, *simulakrum* og *simulasjon* vil være sentrale her, og jeg vil ved hjelp av disse forsøke å vise hvilket radikalt virkelighetsbilde DeLillo tegner opp. Jeg bærer et lite håp om at denne oppgaven kan fungere som en slags oppdatering på sammenhengene man kan finne mellom Baudrillard og DeLillo, i forhold til tidligere lesninger. Jeg er på linje med Wilcox når han skriver:

The informational world Baudrillard delineates bears a striking resemblance to the world of *White Noise*: one characterized by the collapse of the real and the flow of signifiers emanating from an information society, by a “loss of the real” in a black hole of simulations and the play and exchange of signs. In this world common to both Baudrillard and DeLillo, images, signs, and codes engulf objective reality; *signs become more real than the reality and stand in for the world they erase*. (Wilcox 2003: 98, mine uthevinger)

Baudrillard kan plasseres innenfor en europeisk kulturpessimistisk tradisjon, en tradisjon med lite til overs for amerikansk populærkultur. Horkheimer og Adorno skriver i klassikeren *Kulturindustri* fra 1947, altså lenge før fjernsynet var på plass i så godt som alles hjem i vår del av verden, at “alt som finnes blir ført gjennom kulturindustriens filter.” De mener at kinofilmen “nøyaktig prøver å gjengi hverdagens opplevelsesverden”. De fortsetter: “Jo tettere og mer komplett dens teknikker fordobler de empiriske fenomener, desto lettere lykkes i dag det bedrag at verden utenfor er en direkte forlengelse av den man lærer å kjenne på kino. [...] Tendensen er at livet ikke lenger skal kunne skjelnes fra filmen.” (Horkheimer 1991: 12-13) I følge Baudrillard er ikke dette et “bedrag”. Det er blitt et faktum. Livet og verden er ikke lenger til å skjelne fra filmen; “life is cinema.” (Baudrillard 1988: 101) Jeg mener at en del

slike tanker kommer til uttrykk gjennom DeLillos romaner, men at bøkene samtidig forsøker å motarbeide dem.

Svært mange kritikere leser DeLillos romaner i lys av nettopp Baudrillard, mens et mindretall gjerne fremhever helt andre aspekter ved dem. For eksempel hevder Harold Bloom: “DeLillo, who is easily mistaken for a Post-Modernist End-Gamer, is rather clearly a visionary, a late Emersonian American Romantic” (Bloom 2003: 3). Selv om jeg personlig har litt vanskelig for å godta DeLillo som visjonær romantiker, så ser jeg de elementene i hans romaner som kan føre til en slik konklusjon, og jeg vil etter hvert tite nærmere på dem.

Selv om jeg skal vektlegge *White Noise* og *Cosmopolis*, vil jeg gjerne understreke at hans tematisering av den amerikanske drømmen, informasjonssamfunnet og det postmoderne ikke er unik, aller minst i amerikansk litteratur. Men som Arthur Saltzman skriver, “Perhaps no contemporary other than Thomas Pynchon is so assiduous as DeLillo when it comes to rooting-out the menace that inheres beneath the smooth surfaces of contemporary America like buried drums of radioactive waste. (Saltzman 2003: 207) Uten at jeg kan gjøre annet enn å *antydde* en tendens, vil jeg likevel trekke inn annen skjønnlitteratur, der jeg finner det relevant. Det samme gjelder selvfølgelig tekstpassjer fra DeLillos øvrige romaner, slik jeg allerede har gjort. Mange av temaene i *White Noise* og *Cosmopolis* er, som nevnt, gjengangere i flere av hans romaner. Da jeg likevel har valgt å konsentrere meg om nettopp disse to, er det delvis på grunn av at oppgavens omfang ikke tillater en utfyllende lesning av hele forfatterskapet. Derfor har jeg valgt ut *White Noise* og *Cosmopolis* fordi jeg mener disse fungerer som gode representanter for forfatterskapet, av flere grunner: Både fordi de fremstår som mest aktuelle, ved å være henholdsvis DeLillos mest omtalte og bejublete roman, og ved å være hans seneste. Personlig mener jeg særlig den første er en glimrende beskrivelse av “vår” virkelighet, mens jeg ser på *Cosmopolis* som en nødvendig utfylling av bildet, to tiår etter *White Noise* – to tiår der verden har forandret seg svært mye. *White Noise* forteller om en verden der fjernsynets posisjon i hjemmene og flommen av informasjon er overveldende. Fjernsynet har sammen med supermarkedet overtatt som de viktigste institusjonene. I *Cosmopolis* er dette selve virkeligheten, tilsynelatende den eneste *mulige* virkelighet – det finnes ikke noe utenfor. I *White Noise* er fjernsynet den rammen hovedpersonene fortolker sine egne liv ut fra, slik at man kan si at bildet kommer først. I *Cosmopolis* går det så langt at hendelsene i virkeligheten *bokstavelig talt* inntreffer først etter å ha vært avbildet på skjermen.

Forbindelsen mellom omslagsfotoet til *Underworld* og 11. september – en forbindelse som jo bare er en fiksjon – er en linje trukket av meg på bakgrunn av min lesning av flere av

DeLillos romaner. Ut fra det perspektivet jeg har forsøkt å lage grunnrisset av her blir omslagsfotoet til *Underworld* og 11. september, sett sammen på denne måten, et destillat av DeLillos fremstilling av samtids-USA. Bildets betydning, informasjonssamfunnet, fjernsynet, den amerikanske drømmen, kapitalisme og terror – alt dette tematiseres av DeLillo, og kan kobles til bildene av terrorangrepet 11. september 2001 på måter jeg håper skal bli tydeligere i løpet av oppgaven. DeLillos romanunivers peker ut mot den virkeligheten vi lever i, en virkelighet i nært samspill med massemedienes avbildning av virkeligheten. Vår virkelighet peker tilbake mot dette fiksjonsuniverset (og slik kunne vi holde på), og tematiserer slik i hvilken grad skillene mellom fiksjon og virkelighet kan synes å viskes mer og mer ut. Dette gjør etter min oppfatning disse bøkene uhyre interessante både som litteratur og som samfunnskommentar.

Forestillingene som samles under navnet *den amerikanske drømmen* vil hele tiden ligge i bakhodet i min lesning av disse romanene. Jeg vil derfor forsøke å trekke opp linjene rundt denne, men først vil jeg gi korte referat fra *White Noise* og *Cosmopolis*, for kanskje å kunne antyde hvorfor jeg har valgt akkurat disse romanene som utgangspunkt for mitt tema:

White Noise (1985). Romanens hovedperson, Jack Gladney, er suksessfull forsker og foreleser ved avdelingen for Hitlerstudier, hans egen invensjon, ved et college i en amerikansk småby. Jack er gift for femte gang, og bor sammen med sin i hovedsak hjemmeværende kone Babette og fire barn fra deres tidligere ekteskap. Familieforbindelsene er særdeles fragmenterte: Ingen av barna er helsøsken, men alle har til gjengjeld andre søsken som bor andre steder med sine respektive mødre eller fedre. Livene deres konsentrerer seg omkring hjemmet og familien, og for Jacks del, arbeidet. Samlingspunkter for familien er tv-titting og handleturene til kjøpesenteret, og hverdagen er i det hele tatt omsluttet av varenavn, reklame, brokker av informasjon fra tv- og radioprogrammer. Både på supermarkedet og hjemme foran fjernsynet får de stadig selskap av Jacks kollega, Murray, som er lidenskapelig opptatt av tv og konsumpsjon.

Både Jack og Babette sliter med en velutviklet dødsangst. De snakker mye om den, men likevel virker den forholdsvis ubegrunnet. Det vil si – nettopp det at de ikke vet hvorfor de er redde for døden, er kanskje kilden til frykt. Døden er det absolutt uomgjengelige i livet og samtidig det man ikke kan vite noe om; det er snakk om en eksistensiell angst. Men dødsfrykten blusser opp da de en dag blir utsatt for en reell trussel. En tankvogn blir ødelagt i

en ulykke og en giftig gassky sprer seg over småbyen og alle må evakuere, men før de kommer seg i sikkerhet blir Jack for et kort tidsrom eksponert for giftgassen.

Hjemme i sikkerhet igjen finner Jack ut at Babette i hemmelighet har fått delta, mot seksuelle gjenytelser, i et testprogram for et farmasøytisk legemiddel som skal kunne kurere dødsangsten ved å påvirke den delen av hjernen der frykten sitter. Jack, som sliter med en økende dødsfrykt, mye takket være usikre beskjeder fra legen om hvorvidt eksponeringen for gassen var farlig eller ikke, bestemmer seg for å oppsøke legen Babette har vært utro med. Utstyrt med sin svigerfars pistol oppsøker Jack legen i en blanding av sjalusi og dødsangst, i den hensikt å drepe ham og i tillegg skaffe medisinen til seg selv, til tross for at Babette mener den ikke virker. Etter et kaotisk møte som ender med at begge blir lettere skadet, frakter Jack legen til et akuttmottak og drar hjem. Uten noen videre forløsning for ekteparet – det vil si, det er det litt uenighet om – ender romanen med en ny familietur til supermarkedet.

Cosmopolis (2003). Handlingen her foregår i løpet av én dag våren 2000. Hovedpersonen, Eric Packer, krysser Manhattan i sin spesialtilpassede hvite limousin. Han er på mange måter den ultimate representant for den kapitalistiske *self-made man*. Han er 28 år og har takket være en voldsom teft allerede tjent seg styrtrik på valutaspekulasjon. Han bor i en 48-roms leilighet i en skyskraper, hvor han sliter med å få sove. En dag bestemmer han seg for å dra til den andre siden av byen, der hans avdøde far vokste opp, for å klippe håret hos farens gamle frisør og venn. Turen i limousinen blir lang. Det er trafikkork overalt, grunnet blant annet presidentbesøk, en anti-kapitalistisk demonstrasjon og begravelsen til en rap-stjerne. Fra baksetet i bilen har Eric ved hjelp av en rekke monitorer kontroll over all sin forretningsvirksomhet. Han kan for eksempel følge med på kurssvingninger på japanske yen, som han har lånt store mengder av i påvente av et lønnsomt kursfall. På forskjellige steder i byen får han besøk i bilen av rådgiverne sine og sin private lege. Flere ganger møter han også sin kone, Elise, som det kan virke som om han bare har giftet seg med på grunn av hennes europeiske avstamning og hennes, til forskjell fra hans egen, arvede formue. Elise dukker opp og forsvinner, i likhet med alle andre han møter. I løpet av turen har han sex med flere kvinner, inkludert sin kone.

På et tidspunkt, da bilen står fast i en gatedemonstrasjon, ser Eric seg selv på en av de mange monitorene, den som er tilkoblet overvåkningskameraet inne i bilen. Han ser seg selv skvette og fare sammen. Sekundet *etter* høres en eksplosjon og han skvetter og farer sammen.

I løpet av turen får Eric beskjed om at det har kommet en drapstrussel mot ham, og beskrivelsen av denne april dagen i Erics liv blir to ganger avbrutt av nedtegnelsene til en

person som kaller seg Benno Levin, en tidligere ansatt hos Eric. Han skriver at Eric ligger død foran ham på gulvet, at han har skutt ham, men før vi kommer så langt som til møtet mellom de to, kvitter Eric seg med alle livvaktene sine. Sjefen for vaktene blir faktisk skutt med sitt eget våpen av Eric selv. I tillegg kvitter han seg med både sin egen og sin kones formue, før han kommer til frisøren.

Alene treffer han til slutt i boken sin tidligere ansatt og fremtidige drapsmann og det kommer til en skuddveksling. Etterpå sitter de og snakker sammen, og i løpet av samtalen begynner Eric å se på armbandsuret sitt. Klokken har et lite overvåkningskamera tilkoblet, og på skjermen på klokken kan han se seg selv dø, selv om han ikke ennå har blitt skutt. Boken ender med at han blir sittende å vente på skuddet.

Disse romanene er svært forskjellige i form og tone, men har likevel mange likhetstrekk. Jeg skal peke på flere av dem etterhvert, men allerede i disse korte referatene kan man ane noen felles motiver i de to bøkene, for eksempel har vi i begge bøkene en mann som nyter stor suksess, henholdsvis akademisk og økonomisk, men som likevel føler en uro; den ene i form av frykt for døden, den andre mer udefinert i form av søvnproblemer. Tv-skjermens nærvær er sterk i begge; i *White Noise* som samlingspunkt for familien, i *Cosmopolis* som monitorer man betrakter verden gjennom. På slutten av begge bøkene tyr begge hovedpersonene til tilsynelatende umotivert vold. Vi har altså suksessfulle, hvite menn – *self-made men* eller *the American Dream come true* – klisjeer, men like fullt virksomme begreper; en følelse av utilfredshet på tross av suksessen og det gode liv; en hverdag fylt av flimrende fjernsynsbilder; vold. Det er et ganske trøstesløst univers disse romanene skildrer, men jeg skal i avslutningen se om det ikke går an å lese et ørlite håp ut av bøkene likevel. Men først må vi se på den amerikanske drømmen. Jack og Eric er den amerikanske drømmen virkeliggjort, men paradiset er likevel ikke nådd. Hva gikk feil? Hva var drømmen laget av?

1. kapittel. Den amerikanske drømmen – En gjennomgang av drømmen som idé.

Jeg vil dvele enda litt lenger ved Kertesz sitt bilde av World Trade Center. I forgrunnen ser man kirkespiret på tårnet til Judson Memorial Church. Kirkebygget hadde til hensikt å skape et felles møtested for fattige immigranter og den rike overklassen i området rundt Washington Square⁵. Og i bakgrunnen er altså WTC, som kan oppfattes som et symbol på vestlig kapitalisme, som forsvinner opp i himmelen som Babels tårn. Fotografiet blir dermed et formidabelt bilde på USA: Nasjonen av immigranter; likhet mellom fattig og rik; børser og katedral. På min paperbackutgave av *Underworld* er bildet i tillegg gjengitt som et negativ, noe som gir skylaget et truende inntrykk, omtrent som “the black billowing cloud” som spiller en viktig rolle i *White Noise*. Dette leder tankene hen både mot den interne kapitalistiske kollaps i *Cosmopolis*, og mot trusselen utenfra, enten denne er i form av kommunismen, Hollywoods romvesener (som veldig ofte kunne tolkes som nettopp “den røde fare” i forkledning), eller som vi så på tv: Terrorister. Det har blitt påstått mange ganger: at angrepet på WTC nettopp var et angrep på *the American way of life* – eller – den amerikanske drømmen. Men hva ligger bak dette symbolet, hvilken myte kommer til uttrykk gjennom dette bildet? Hva er, mer spesifikt, innholdet i den amerikanske drømmen? Vi kan begynne med det dokumentet man kan si for første gang, ikke formulerer, for det har blitt gjort tidligere, men *formaliserer* denne drømmen:

We hold these Truths to be self-evident, that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness.

The Declaration of Independence

Boken *The American Dream – A Short History of an Idea That Shaped a Nation* er som tittelen sier en idéhistorisk beskrivelse av den amerikanske drømmen, en forestilling forfatteren Jim Cullen mener har vært grunnleggende for dannelsen av det moderne USA. Cullens analyse av denne drømmen finner den bestående av flere viktige komponenter, og med Uavhengighetserklæringen som dens formaliserte fundament. Å betrakte liv og frihet som ukrenkelige rettigheter er ikke særegent for denne erklæringen, men den inneholder likevel noen ideer som Cullen mener er konstituerende for den amerikanske mentalitet, i den grad man kan snakke om noe slikt i entall. Spesielt viktig her er ordene *the Pursuit of Happiness*. Å ønske seg et lykkelig liv er selvsagt heller ikke noe som *begrenser* seg til innbyggerne i USA, men det er muligens nettopp på grunn av den sterke påvirkningen fra amerikansk kultur, ikke minst via film og fjernsyn, at den amerikanske versjonen av lykke er noe som angår flere av oss. Samtidig kan man snu på det: USA er jo kjent som en nasjon av immigranter og slik kan man se på den amerikanske kulturen som skapt av impulser fra hele verden: Drømmen om Amerika avfødte den amerikanske drømmen. Å forfølge denne drømmen om lykke er altså

nedfelt som en universell rettighet i den amerikanske uavhengighetserklæringen, og dette mener Cullen er spesielt for USA som nasjon. Innholdet i drømmen kan være så mangt, men Cullen trekker frem noen hovedelementer. Ikke alle har like stor relevans for den versjonen av drømmen som vi møter hos DeLillo, men jeg har valgt å gi en samlet gjengivelse av Cullens framstilling, siden de ulike aspektene ved den amerikanske drømmen ofte er tett sammenvevde.

(1) Drømmen om likhet – *all Men are created equal*

Forestillingen om likhet er viktig i den amerikanske tankegangen; likhet i betydningen at alle er like i utgangspunktet. Dette forhindrer ikke at det amerikanske samfunnet er sterkt preget av forskjeller, men tonen er ofte at de akterutseilte ikke har benyttet mulighetene sine godt nok. Likhetsidealet er også nedfelt i Uavhengighetserklæringen, men drømmen om likhet har kanskje fått et mer overbevisende uttrykk i de svartes kamp for likeverdige borgerrettigheter. Da Uavhengighetserklæringen ble skrevet var fortsatt noen likere enn andre. Slaveriet ble som kjent ikke avskaffet før nesten et århundre senere, og det den afro-amerikanske befolkningen da ble innrømmet var en formell frihet, slett ikke likhet. Hovedpersonen i Cullens kapittel “King of America: The Dream of Equality” er naturlig nok Martin Luther King jr., som i sin kjente “I Have a Dream”-tale benytter den amerikanske drømmen og Uavhengighetserklæringen som retorisk utgangspunkt:

“I still have a dream: It is a dream deeply rooted in the American dream that one day this nation will rise up and live out the true meaning of its creed – we hold these truths to be self-evident, that all men are created equal.” (siteret hos Cullen 2003: 126)

King ble skutt før denne drømmen om likeverd ble virkeliggjort, og den er vel fortsatt ikke helt det, annet enn i teorien. Jeg skal likevel ikke dvele mer ved dette aspektet, siden rasisme og borgerrettigheter faller utenfor min tematikk: Hovedpersonene i DeLillos bøker har som hvite menn forutsetningene på sin side; det er ikke hudfargen som eventuelt skaper hindringer for realiseringen av drømmen.

(2) Drømmen om å eie sitt hjem – *the pursuit of property*

En av inspirasjonskildene til Uavhengighetserklæringen var John Locke, som i *Second Treatise on Government* (1689) betegner retten til “life, liberty and the pursuit of property”⁶ som grunnleggende. (Cullen 2003: 46) Thomas Jefferson og de andre stamfedrene til det moderne USA forandret dette til “life, liberty and the pursuit of happiness”. De ville med begrepet “lykke” understreke at menneskets frihet inkluderte mer enn bare en eiendomsrett uten innblanding fra myndighetenes side. John Lockes betraktninger om staten dreide seg mest om å sette grenser for myndighetenes makt. For Jefferson betegnet derimot individuell “lykke”

et mer overordnet mål, der den materielle eiendommen var et middel blant flere.

(Triebwasser⁷)

Den enkeltes rett til å jakte på lykken var dermed med på å legitimere den amerikanske revolusjonen. Men om materiell rikdom ikke var hovedmålet for *the Founding Fathers*, er den en viktig bestanddel i den amerikanske drømmen. Ønsket om landbruksjord var den opprinnelige drivkraften til de som søkte seg mot “den nye verden.” Etter hvert har byen og særlig forstedene blitt dominerende; *suburbia*, forsteder, der folk på grunn av relativt høye lønninger kunne realisere drømmen om å kjøpe seg sitt eget hus. Med den økonomiske veksten kom også privatbilismen, noe som også var med på å forme forstedenes geografi. Forstedene ble etter hvert strukturert i en omkrets rundt byene med rimelig kjøreavstand med bil som radius. Bilene gjør pendlingen inn til arbeidet i byen enklere, men er også forutsetningen for de enorme kjøpesentrene, av den typen vi leser om i *White Noise*. I utgangspunktet lå de rundt og mellom forstedene, men som Baudrillard gjør et poeng av, var dette den *moderne* organiseringen av bysentra, bolig og arbeid. I vår tid, den postmoderne, går tendensen ifølge Baudrillard, særlig i USA, mot at det er supermarkedet som utgjør sentrum og at forstedene eksisterer som satellitter rundt dette. Mens markedet tradisjonelt utgjorde byens hjerte, kommer nå (super)markedet først, og er det som strukturerer både by, bolig og arbeid. Med Baudrillards ord har vi gått fra marked til hypermarked.⁸ (Baudrillard 1994: 75-78) Dette er en viktig pekepinn på hvilken sentral plass varehandel og forbruk har i amerikansk kultur, og følgelig viktig for min lesning av DeLillo.

Samlebåndsproduksjonen som gjorde bilene billige nok for den vanlige mann, ble etterhvert tatt i bruk også til ferdighusproduksjon, noe som muliggjorde fenomener som Lewittown, en forstad til New York, med 17 tusen nærmest identiske hus.⁹ (Cullen 2003: 148-152) De amerikanske forstedene har da også etter hvert blitt kjent, eller beryktet, for særlig én ting: konformitet.¹⁰

Hittil i fremstillingen har den materielle siden av den amerikanske drømmen altså dreid seg mye om ganske jordnære former for trygghet og komfort; bolig og bil. Men materialisme og forbruk har også en mer kompleks, abstrakt side, som jeg vil komme til senere, i diskusjonen om DeLillo i lys av Baudrillard. Først skal jeg gå videre til andre, mer åndelige sider av Drømmen, og det uhåndterlige begrepet “lykke”.

(3) Drømmen om det gode liv – *the pursuit of happiness*.

Lykken og det gode liv tar selvfølgelig mange former, og her er det også på sin plass å minne om hvordan de materielle og åndelige aspektene ved Drømmen er vevd inn i hverandre. Slik

sett kunne kanskje økonomisk/materiell sikkerhet også kategoriseres under “Drømmen om det gode liv”; det er ikke minst tydelig hvis man ser på immigrantene som fortsatt strømmer til USA. Jeg har likevel valgt å dele drømmene om det gode liv inn i følgende tre deler, etter Cullens mønster:

(i) Sosial mobilitet. Til forestillingen om at alle er født like, med like muligheter, hører også drømmen om å klatre oppover den sosiale rangstigen. Ved hjelp av hard og målrettet innsats skulle alle kunne nå de posisjonene som i de fleste andre land var forbeholdt eliten. Cullen fremhever hvordan denne drømmen fikk liv gjennom livshistorien til en del berømte menn fra fattige kår som greide å nå helt til topps; presidentembetet. Hovedeksemplet er Abraham Lincoln. Han skal ha blitt født i en tømmerhytte i Kentucky i 1809, hadde liten formell skolegang og arbeidet som tømmerhogger til han var i tjueårene, da han tok jus-utdannelse. Han ble innvalgt i Kongressen i 1846, og endelig valgt til USAs president i 1860.

Dette ønsket om sosial klatring kan også komme til uttrykk gjennom jakten på rikdom og berømmelse. Cullen nevner mediestjernen Oprah Winfrey som en av vår tids fremste eksponenter for den amerikanske drømmen (Cullen 2003: 101).¹¹ Cullen avslutter sin fremstilling av den amerikanske drømmen med fortellingen om *litteraturens* kanskje mest kjente eksponent for drømmen, nemlig Gatsby i F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* fra 1926. Gatsby lykkes i å bygge seg en stor formue og å bli en stor stjerne i selskapslivet – alt for å kunne vinne sin store kjærlighet, som i utgangspunktet befinner seg langt over hans sosiale og økonomiske stand. Men dessverre ender ikke kjærlighetshistorien like lykkelig som finanseventyret, og Gatsby ender i likhet med virkelighetens Lincoln og King med å bli skutt. Det er altså ikke bare hos DeLillo den amerikanske drømmen får en mørk og voldsom avslutning.

(ii) California Dreamin’ – drømmen om det behagelige liv. Grunnlaget for både drømmen om sosial mobilitet og drømmen om den tryggheten man oppnår ved å eie sitt hjem, er ens egen innsats. Ut fra det flittige, puritanske *self-made man*-idealet gjør man seg altså *fortjent* til suksess og velstand. Men drømmen om det behagelige liv går videre enn det, og handler om rikdom mer enn velstand; rikdom i slike mengder at det kan vanskelig tenkes “å gjøre seg fortjent” til den. Man kan kanskje se det som forskjellen mellom den trygge tilværelsen Jack Gladney har oppnådd som respektert collegeprofessor, og den abnorme rikdommen Eric Packer har oppnådd via valutaspekulasjon, en virksomhet med sterke islett av gambling, noe som har lange anglo-amerikanske tradisjoner (Cullen 2003: 161-162). “A cataclysmic bet” kalles Erics spekulasjon i originalutgavens omslagsinnbrett.

Cullen mener også at drømmen om det behagelige liv er geografisk tilknyttet USAs vestkyst, California. Tre californske faktorer kan forklare dette: Funnene av gull på 1800-tallet, de særdeles gode jordbruksforholdene og Hollywood. Gullrushet ble sparket i gang av funn i 1848, og til tross for at svært få ble rike som følge av gullrushet, har “The Golden State” hatt en enorm metaforisk kraft på generasjoner av amerikanere. (Cullen 2003: 170) Takket være jordsmonn og klimaforhold viste også jordbruk seg som en gullgruve i California, med kanskje to og opptil tre avlinger per år. Men som for eksempel John Steinbecks *Grapes of Wrath* (1939) forteller, så forble også denne rikdommen forbeholdt de få, store jordeierne. Cullen forteller om en Hugh Glenn som eide over 200 tusen dekar jord og hadde mer enn 600 arbeidere, “one of whom murdered Glenn after he was fired for drinking, suggesting the frustration and violence that often accompanied the quest for the American Dream”. (Cullen 2003: 171)

Regissøren D. W. Griffith tok tidlig i bruk den lille byen Hollywood, som i 1910 ble innlemmet i Los Angeles, som base for sin filmproduksjon. Siden hans film *The Birth of a Nation* (1915), og siden skuespillerparet Mary Pickford og Douglas Fairbanks bryllup i 1920, har Hollywood vært hovedingrediensen i drømmen om det behagelige og glamorøse liv¹². Jim Cullen hevder at utviklingen i den amerikanske drømmen fra ønsket om et trygt liv oppnådd ved ens eget harde arbeid, til ønsket om et behagelig liv oppnådd på enklest mulig måte, starter her.

Cullen trekker frem et påfallende trekk ved drømmen om California, nemlig at i motsetning til for eksempel Lincoln og hans like, som gjorde suksess takket være sine talenter, bedrifter og karaktertrekk, så er ofte Hollywoods celebriteter berømte for sin *personlighet*, eller også fysiske skjønnhet; et typisk eksempel på sammenblanding av tegn og innhold:

[T]he appeal of Doug and Mary rested less on what they did or what they acquired than on playing themselves. Simply being Doug and Mary was in *itself* perceived to be desirable (and profitable). To be sure, these were people with real talent, but exercising that talent was something that presumably came naturally, something that simply happened in the course of a normal day. [...] They were celebrities, people whose fame rested not on talent, however defined, but on simply being famous. (Cullen 2003: 177)

Talent og *tegn* på talent, nemlig berømmelse, blir blandet sammen. Og her er det ett poeng som er viktig å være oppmerksom på: For at ens personlighet på denne måten skal gi avkastning i form av den californske drømmens goder, rikdom og berømmelse, så er man avhengig av et medium, man må opptre på lerretet, i magasinene og på fjernsynsskjermen. Her begynner vi å se hvor viktig *bildet* er for den amerikanske drømmen.

Fra Hollywood og tilbake til de puritanske innvandrerne i New England på 1600-tallet kan det virke som det befinner seg et uoverstigelig gap. Det gjør det også, men en linje kan likevel trekkes.

(iii) Den puritanske drømmen. Jeg har allerede nevnt hvordan den amerikanske drømmen deles av mennesker utenfor USA. Et “green card” til USA er fortsatt av mange i fattige deler av verden sett på som inngangsbilletten til et bedre liv, det gode liv. USA representerer drømmen om en ny start, drømmen om at ting *kan* bli annerledes. Noen av de første som regnes blant disse drømmerne er “pilegrimene” som utvandret fra England på båten Mayflower i 1620, for å slå seg ned i “den nye verden”. Disse dypt religiøse innvandrerne går under navnet “puritanerne” og kan ved første øyekast synes å ikke ha noen særlig affinitet med det som hittil har blitt beskrevet som den amerikanske drømmen, med dens vekt på lykke i form av blant annet materiell rikdom – puritanisme har sarkastisk blitt definert som “the haunting fear that someone, somewhere, may be happy.” (H. L. Mencken sitert hos Cullen 2003: 12) Jeg skal ikke i særlig grad gå inn på innholdet i deres religiøse tro, men fokusere på at også de hadde en drøm, og at, som Cullen skriver, “it is only because of their dream that those Americans who followed had theirs, and only because of their ambitions that later Americans had the terms and standards by which they justly condemned the Puritans.” (Cullen 2003: 13)

Puritanisme er et upresist begrep, men assosiasjoner som følger termen er blant annet strenghet og disiplin, både i det religiøse og det daglige liv. Det som er viktig i denne sammenhengen er misnøyen disse tidlige amerikanske innvandrerne følte i forhold til den anglikanske kirke hjemme i England, og hvordan utvandringen til Amerika dermed sprang ut fra håpet om å kunne starte helt på nytt, ved å reformere det kirkelige, religiøse livet helt fra grunnen av på et nytt sted. Amerika ble sett på som den konkrete realiseringen av Thomas Mores abstrakte *Utopia*.

Et sterkt fokus på individualisme kan også tillegges puritanerne, og dermed kan man ane hvilket preg de kan ha satt på den senere amerikanske mentaliteten. Samtidig som man trodde at frelsen var predestinert, slik at den enkelte ikke kunne påvirke hvorvidt man kom til paradiset eller ikke, så skulle den enkelte likevel arbeide hardt og leve nøysomt, for på den måten komme nærmest mulig det gode livet her på jorden, et godt liv som paradoksalt nok ikke utelukket velstand, men som primært handlet om å gjøre verden til et bedre, mer hellig sted.

The great armchair dreamer

På godt og vondt har altså puritanerne vært viktige for utviklingen av den amerikanske drømmen, noe også Don DeLillos debutroman *Americana* (1971) påpeker, som jamfør den ambisiøse tittelen¹³ forsøker å sirkle inn noen amerikanske særtrekk. Bokens hovedperson og

jeg-forteller, David Bell, er på reise i USA, opprinnelig for å lage et program for tv-selskapet han er ansatt i, men i stedet blir filmen han lager mer hans personlige prosjekt. I andre halvdel av boken finner vi en scene der han har arrangert et forhåndsskrevet tv-intervju. Dette er den ene av de to Frank Lentricchia kaller DeLillos “primal scenes”. Både spørsmål og svar i “intervjuet” er skrevet av David, og intervjuet, eller dialogen, i romanen får dermed form av en katekisme, og gir dermed inntrykk av å presentere grunnleggende læresetninger om USA – til tross for at fjernsyn og fjernsynsreklame er temaet. Jeg vil sitere et ganske langt stykke fra dette “intervjuet”, da jeg mener det er svært betegnende for den virkeligheten vi møter i mange av DeLillos bøker, og derfor kan brukes som en inngangsport til lesningen av *White Noise* og *Cosmopolis*:

“I have all the answers.”

“And I have the questions,”¹⁴ I said. “We begin, simply enough, with a man watching television. Quite possibly he is being driven mad, slowly, in stages, program by program, interruption by interruption. Still, he watches. What is there in that box? Why is he watching?”

“The TV set is a package and it’s full of products. Inside are detergents, automobiles, cameras, breakfast cereal, other television sets. Programs are not interrupted by commercials; exactly the reverse is true. A television set is an electronic form of packaging. It’s as simple as that. Without the products there’s nothing. Educational television’s a joke. Who in America would want to watch TV without commercials?”

“How does a successful television commercial affect the viewer?”

“It makes him want to change the way he lives.”

“In what way?” I said.

“It moves him from the first person consciousness to third person. In this country there is a universal third person, the man we all want to be. Advertising has discovered this man. It uses him to express the possibilities open to the consumer. To consume in America is not to buy; it is to dream. Advertising is the suggestion that the dream of entering the third person singular might possibly be fulfilled.”

“How then does a TV commercial differ from a movie? Movies are full of people we want to be.”

“Advertising is never bigger than life. It tries not to edge too far over the fantasy line; in fact it often mocks different fantasy themes associated with the movies. Look, there’s no reason why you can’t fly Eastern to Acapulco and share two solid weeks of sex and adventure with a vacationing typist from Iowa City. But advertising never claims you can do it with Ava Gardner. Only Richard Burton can accomplish that. You can change your image but you can’t change the image of the woman you take to bed. Advertising has merchandised this distinction. We have exploited the limitations of dreams. It’s our greatest achievement.”

[...]

“[Reklamefilmskaperne] just make their twenty-second art films. The third person was invented by the consumer, the great armchair dreamer. Advertising discovered the value of the third person but the consumer invented him. The country itself invented him. He came over on the *Mayflower*.”
(*Americana*: 270-271)

I “Tales of the Electronic Tribe” utlegger Frank Lentricchia denne scenen slik:

In [*Americana*] DeLillo defines American desire as nothing other than desire for the universal third person – the “he” or “she” we dream about from our armchairs in front of the TV, under the strong stimulus of Madison Avenue, originally dreamt by the first immigrants, the Pilgrims on their way over, the object of the dream being the person those Pilgrims would become: a new self because of a New World. Sitting in front of TV is like a perpetual Atlantic crossing – the desire for and the discovery of America constantly re-enacted in our move from first-person consciousness to third: from the self we are, but would leave behind, to the self we would become. Advertising may have discovered and exploited the economic value of the person we all want to be, but the pilgrim-consumer dreaming on the *Mayflower*, or on the *New Mayflower* in front of television, invented that person. (Lentricchia 1991: 88)

En sammenfatning av det vi hittil har kommet fram til må være at den amerikanske drømmen er nært knyttet til forbruk, reklame og tv. I hvertfall er det slik i DeLillos romaner. I *White Noise* sier Jack om Wilders halvbror Eugene, som bor sammen med sin far ute i Australias villmark, at: “The boy is growing up without television, [...] which may make him worth talking to, Murray, as a sort of wild child, a savage plucked from the bush, intelligent and literate but deprived of the deeper codes and messages that mark his species as unique.” (*White Noise*: 50) Her går han så langt som å si at tv ikke bare kjennetegner amerikanere, men faktisk er det som kjennetegner mennesket som *art*. Den påstanden får stå for Jacks regning, men den illustrerer hvilken fundamental betydning fjernsynet har i dette romanuniverset.

“Who in America would want to watch TV without commercials?” spørres det i sitatet fra *Americana*. Jean Baudrillard skriver i *America*: “The advertisements which cut into the films on TV are admittedly an outrage, but they aptly emphasize that most television productions never even reach the ‘aesthetic’ level and are, basically, of the same order as advertisements.” (Baudrillard 1988: 101) Reklamen er på en måte bindeleddet mellom informasjonssamfunnet og forbrukersamfunnet; forbindelsen som legitimerer dem begge. Baudrillard påpeker også en paradoksal forbindelse mellom dagens forbrukersamfunn og puritanismen, nemlig at puritanismen har skapt, og er en forutsetning for, forbrukersamfunnet. I *Consumer Society* skriver Baudrillard:

[T]here has not been a revolution in morals; puritan ideology is still in place. In the analysis of leisure, we will see how it permeates what appear to be hedonistic practices. We can affirm that puritan ethics, and what it implies about sublimation, transcendence, and repression (in a word, morality), *haunts* consumption and needs. It is what motivates it from within and that which gives needs and consumption its compulsive and boundless character. And puritan ideology is itself reactivated by the process of consumption; this is what makes consumption the powerful factor of integration and social control we know it to be. Whereas from the perspective of consumption/pleasure, this remains paradoxical and inexplicable. It can all be explained only if we acknowledge that needs and consumption are in fact an *organized extension of productive forces*. This is not surprising since they both emerged from the productivist and puritan ethics which was the dominant morality of the industrial era. (Baudrillard 2001: 46)

Rikdom og overflod, hedonisme og eksess; dette er ikke fenomener man umiddelbart assosierer med puritanisme. Men poenget her er at idealet om hardt arbeid og produksjon også forutsetter forbruk. Noen må forbruke produktene av det harde arbeidet, og kjøp og forbruk av varer blir følgelig en etisk høyverdig handling. Det er dette Baudrillard mener med at behov og konsumpsjon er en “organisert forlengelse av produksjonskreftene”. Dette er ikke bare en retorisk spissfindighet; etter den 11. september 2001 oppfordret jo faktisk myndighetene befolkningen til å gå ut og handle, for slik å holde økonomien i gang. Det var som konsument man kunne utføre sin patriotiske funksjon, ikke som borger.

Det er mulig at reklamebransjen har “merchandised this distinction” (mellom den puritanske og den californske drømmen), men det betyr ikke nødvendigvis at Hollywood-

filmen står tilbake som en tom drøm uten gjennomslagskraft. Kanskje er den tom, men ikke uten gjennomslagskraft. Med Baudrillard i bakhodet vil jeg vel heller si at tv og film ganske enkelt er en del av den samme massemediale informasjonsstrømmen. Jeg tror ikke den kvalitative forskjellen er så forferdelig stor, men noen åpenbare ulikheter er det riktignok: For eksempel blir ikke kinofilmen *avbrutt* av reklame; det er filmen selv som er hovedproduktet som selges, noe som riktignok forandrer seg når filmen blir sendt på tv.¹⁵ Fjernsynet har også fått et forsprang på filmen ved at det befinner seg hjemme i stuene hos folk. I lesningen av *White Noise* skal jeg se på hvor viktig dette faktum er.

Reklamebransjen har altså kommersialisert den puritanske drømmen, i motsetning til den californske drømmen, som representeres av Hollywood-filmen. Reklamen er, i følge David Bell, *ikke* "større enn livet", slik Hollywood er. Puritanerne håpet på et liv i paradiset etter døden, men trodde ikke de kunne gjøre noe for å oppnå dette og satset derfor heller på mer jordiske reformer. David Bells lenestoldrømmer kan også håpe på lerretets glamour, men reklameproduktenes velgjørenhet er så mye nærmere, så mye lettere tilgjengelig.

Som metafor fanger bildet av WTC med kirkespiret i forgrunnen inn USAs historie fra de dypt religiøse immigrantere på 1600-tallet, til vår tids kapitalistiske konsumentssamfunn. Men i neste kapittel skal vi ta plass i lenestolen og se hvordan verden tar seg ut derfra.

2. kapittel. Fjernsynet – Terapi, myte eller hypervirkelighet

“Waves and radiation,” he said. “I’ve come to understand that the medium is a primal force in the American home. Sealed-off, timeless, self-contained, self-referring. It’s like a myth being born right there in our living room, like something we know in a dream-like and preconscious way. I’m very enthused, Jack.” (*White Noise*: 51)

Min generasjon har vokst opp med fjernsynet som en naturlig del av hverdagen, og mange har også vokst opp med foreldres formaninger om at tv-titting ikke er bra. I hvertfall ikke for mye av det. Dette er en oppfatning Babette deler, og hun har derfor innført en husregel angående tv-konsum. Men i stedet for å innføre begrensninger benytter hun omvendt psykologi; hver fredag kveld *skal* hele familien samles for å se tv.

She seemed to think that if kids watched television one night a week with parents or stepparents, the effect would be to de-glamorize the medium in their eyes, make it wholesome domestic sport. It’s narcotic undertow and eerie diseased brain-sucking power would be gradually reduced. (*White Noise*: 16)

Babette ser ut til å gå ut i fra at fjernsynstittingen bør begrenses, mens man hos Jack, hvis stemme forteller romanen, kan merke en viss ambivalens. Man kan lese en litt ironisk tone inn i den tilforlåtelige og matter-of-fact-aktige omtalen av fjernsynet som et fenomen karakterisert av dets “narcotic undertow and eerie diseased brain-sucking power”¹⁶. Jacks kollega Murray har på sin side et entusiastisk forhold både til tv og populærkultur generelt.

Kritikk av fjernsynet har en tendens til å foregå på det overfladiske planet, der foreldre og politikere for eksempel bekymrer seg for at tv skal påvirke barns moral og holdninger, direkte og i en negativ retning; man antar direkte kausalforbindelser mellom enkeltfenomener på tv og enkeltfenomener i virkeligheten, som at fjernsynsvold avler gatevold. Jeg skal i det følgende sirkle inn andre perspektiver som vil være aktuelle i lesningen av DeLillos romaner.¹⁷

Informasjonsflom og usikkerhet: Fjernsynet som terapeut

Det er enkelt og fort gjort å dele Babettes bekymring, men det vil være svært vanskelig å finne vitenskapelig belegg for at tv-titting i seg selv er skadelig. Én medieteoretiker som tvert i mot argumenterer for at fjernsynet har en positiv samfunnsfunksjon er britiske John Ellis, som i *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty* hevder at fjernsynet hjelper sitt publikum å bearbeide den voldsomme informasjonsflommen moderne mennesker blir utsatt for.

Ellis skriver at et av fjernsynets fremste kjennetegn er dets samtidighet, dets øyenvitnefunksjon, et trekk vi seerne deler, nettopp i kraft av å være publikum: “Bearing witness to the present, television is no more certain than we are what the future might bring.” (Ellis 2000: 74) Det at tv ustoppelig gjør oss til vitner til all verdens hendelser, katastrofer og grusomheter, er i seg selv noe som skaper usikkerhet, noe vi etter hvert skal se hos familien

Gladney. Denne samtidigheten mener Ellis ikke bare gjelder nyhetssjangeren, men at er et trekk ved fjernsynet selv som estetisk form, i motsetning til for eksempel kinofilmen eller romanen, der det ofte og tradisjonelt har vært snakk om en opprulling av et allerede tilbakelagt hendelsesforløp. Ellis skriver, med henvisning til den norske medieviteren Jostein Gripsrud, at såpeoperaen er et typisk eksempel på dette: “Between each episode, the characters have lived the same amount of time as their audience. They live life alongwith us, but in what Jostein Gripsrud so accurately terms ‘a parallel world’.” (Ellis 2000: 75) Dette leser jeg som at tv har en viss likhet med livet selv, idet at vi ikke vet hvordan fremtiden blir. Og akkurat som at vi drømmer om, bekymrer oss for og planlegger fremtiden, så er det i nyhetsproduksjonen en iboende trang til å spekulere. Slik sett handler tv ikke bare om nåtiden: “It performs an important social function in trying to come to terms with the *uncertainties* of the future. [...] In *contemporary consumer-oriented society*, this feeling is intensified. The world seems to be filled with potential futures, only one of which can ever be realized.” Videre skriver Ellis: [...] *Choice*, and the uncertainty that haunts it, has come to pervade the present of its society. (Ellis 2000: 76, mine uthevinger)

Disse sitatene er som skapt for en diskusjon av informasjonsflommen karakterene i *White Noise* opplever; usikkerhet og de uendelige valgmulighetene i det konsumorienterte samfunnet er svært viktige tematiske stikkord. Men usikkerheten og uroen personene i *White Noise* føler er, som vi skal se i analysen i kapittel 3, av en svært kompleks art. John Ellis ser derimot ut til å mene at medisinen mot denne usikkerheten er å finne hos fjernsynet selv. Fjernsynet gjør dagens mennesker til vitner i en langt større grad enn tidligere, men hjelper også publikum med å bearbeide alle disse hendelsene vi blir vitne til, er Ellis’ argument. Begrepet “working through” er lånt fra Freud og psykoanalysen og beskriver enkelt sagt en prosess der et tema, en traumatisk opplevelse eller lignende, blir gjennomgått og repetert gang på gang til man har kommet seg over det: “the subject keeps returning again and again to the same revelation, turning it over and over.” Ellis hevder at fjernsynet fyller den samme funksjonen for sine seere:

It works over new material for its audiences as a necessary consequence of its position of witness. Television attempts definitions, tries out explanations, creates narratives, talks over, makes intelligible, tries to marginalize, harnesses speculation, tries to make fit, and, very occasionally, anathemizes. (Ellis 2000: 79)

Dette skjer mer konkret ved at temaer og hendelser “i tiden” blir tatt opp og behandlet på en rekke ulike måter, i forskjellige programformater. Et eksempel: La oss si at det begås et rasistisk motivert drap i Oslo. Det vil selvsagt bli en stor sak i nyhetssendingene, men det vil også bli diskutert i debattprogrammer, det vil kanskje bli sendt en dokumentar om fremveksten av nynazistiske grupper i Skandinavia, og kanskje programmer som prøver å forklare hvordan

unge mennesker blir trukket mot ekstreme grupperinger. Etter en tid vil det plutselig dukke opp en nynazist som rollefigur i *Hotell Cæsar*. “[TV] exhaust an area of concern, smothering it in explanations from almost all and every angle.” (Ellis 2000: 79-80)

For Ellis er det et poeng at dette er en kontinuerlig, tvilende og åpen prosess. Hvert enkelt program kan riktignok presentere noe i nærheten av en konklusjon, men fjernsynet som fenomen tenderer mot åpenhet¹⁸; det vil stadig komme et nytt program, en ny episode som vil angripe problemet fra en annen vinkel: “This I believe to be television’s distinctive contribution to the contemporary age: a relatively safe area in which uncertainty can be entertained, and can be entertaining. Certainty, after all, has its disadvantages in a complex and changing world.” (Ellis 2000: 82)

Dette er én måte å se fjernsynets plass i vår tid på, og det kan virke forfriskende med tanke på hvordan fjernsynet i stor grad har blitt demonisert siden fødselen. Men det virker litt i overkant tidsriktig og litt lettvt å se på tv som mediet eller redskapet som skal hjelpe oss til å forstå den kaotiske tiden vi lever i, når det kanskje tvert i mot er tv som har vært med på å *skape*¹⁹ den kaotiske situasjonen. Det er så absolutt noen svakheter ved Ellis’ argumentasjon, og jeg har særlig én, todelt, innvending som vil være viktig i min lesning av fjernsynets betydning i *White Noise* og *Cosmopolis*. Jeg mener at John Ellis’ argumentasjon i for stor grad tar for gitt at det finnes en – slett ikke et 1:1-forhold, men likevel – sterk forbindelse mellom virkeligheten og fjernsynets framstilling av den.²⁰ Mitt utgangspunkt er nemlig at nettopp denne forestillingen representerer et problem av eksistensielle dimensjoner for flere av DeLillos hovedpersoner. For hva skjer egentlig når man *tror* på hva fjernsynet viser? Eller om vi antar at tv formidler og skaper hos publikum en form for “falsk bevissthet”; hva hvis dette utvikler seg til å utgjøre hele vårt virkelighetsbilde, *bli* virkeligheten slik vi kjenner den? Men inne i dette problemkomplekset dukker det også opp en tanke om at Ellis rett og slett tenker om fjernsynet fra feil ende: I stedet for at tv hjelper publikum med å bearbeide en slags postmoderne uro i en omskiftelig og ustabil verden, kan det ikke tenkes at nettopp mediene skaper eller bidrar til denne destabiliseringen? Hva kommer egentlig først, eller er det i det hele tatt slik at det ene er årsak til det andre?

John Ellis’ synspunkter er relevante, kanskje ikke fordi de nødvendigvis stemmer så godt med den virkelighetsbeskrivelsen vi møter i Don DeLillos romaner, men fordi de berører en viss tendens, nemlig den som i opposisjon til en programmatisk samtids- og kulturpessimisme snur i den andre retningen og hyller det meste nytt som informasjonsalderen og teknologien har ført med seg. Dette er også et perspektiv å ha med seg, siden DeLillos

romaner ikke er udelt negativ til vår tv-dominerte samtid. Noen av Murrays mest entusiastiske utlegninger om fjernsynet i *White Noise* tangerer da også noen av synspunktene jeg har presentert ovenfor, og jeg nøler litt med å avgjøre hvorvidt dette er holdninger som boken selv sympatiserer med eller ikke. I det følgende sitatet snakker riktignok ikke Murray om tv, men om teknologi generelt, som en av mange løsningsforslag han kommer med til hvordan Jack skal kunne håndtere dødsfrykten sin. “You could put your faith in technology. It got you here, it can get you out. This is the whole point of technology. It creates an appetite for immortality on the one hand. It threatens universal extinction on the other. Technology is lust removed from nature.” (*White Noise*: 285) Det Murray egentlig snakker om her, er at giften som Jack har blitt utsatt for, og som han frykter skal forkorte livet hans, er menneskeskapt. Den er et industrielt produkt og følgelig skulle teknologien også være i stand til å produsere en motgift. Troen på teknologiens fremskritt, troen på at teknologien kan finne et middel mot alt, skaper et ønske om udødelighet, men som giftutslippet viser, kan teknologien like gjerne innebære en dødelig trussel. Vi kunne etter samme mønster si om det informasjonssamfunnet teknologien har muliggjort, at det skaper en appetitt for kunnskap og forståelse på den ene siden, og truer med det totale kaos og meningsløshet på den andre. Media naïve representasjon løsrevet fra virkeligheten. I “The Gulf War Did Not Take Place” skriver Baudrillard: “At a certain speed, the speed of light, you lose even your shadow. At a certain speed, the speed of information, things lose their sense.” (Baudrillard 2001: 247)

Den amerikanske myten

Når det gjelder medienes forhold til virkelighet og sannhet, representerer Roland Barthes mytebegrep ett nyttig perspektiv. Arnold Weinstein skriver at

DeLillo’s cumulative project resembles at times that of Roland Barthes, especially the Barthes of *Mythologies* [...] DeLillo’s modernity lies in his sense that our myths are on the surface rather than in the depths, recorded in the print of our newspapers rather than in dark, oneiric scripts. Hence, in *Libra*, the CIA agent’s wife, Beryl, no longer write letters to her friends; she merely cuts clippings out of the papers and sends them instead. (Weinstein 2003: 119)

Ifølge Weinsteins lesning ser altså Beryl på nyhetsutklippene som like relevante for fortellingen om henne selv som det et personlig brev ville vært. Dette tyder på at mediene har fått en temmelig spesiell status i folks bevissthet.

Hvis vi betrakter fjernsynsbildene, eller nyhetsutklippene, som *tegn*, vil en enkel forståelse av dette innebære at de er tegn *på* noe. Fjernsynsbildene er tegn med et innhold. Nyhetsbildene refererer således til en virkelighet der ute, utenfor tv-skjermene, utenfor våre tv-stuer. Når det gjelder språket sier denne saussurske tegnforståelsen at det er en tilfeldig forbindelse; men konvensjonell og derfor like fullt en meningsskapende forbindelse; mellom

tegnets signifikant og dets signifikat. Alle norske språkbrukere vet hvilket fenomen ordet “lys” refererer til, og det vet vi fordi vi er vant til det, og fordi “lys” skiller seg fra “mørke”, altså fravær av lys. Lys kunne godt hett noe helt annet, noe det jo også gjør på andre språk. Men “lys” kan også ha en symbolsk mening, som skiller seg fra det fysiske fenomenet. Det kan for eksempel være et symbol på kunnskap, eller glede, eller til og et symbol på gud. Men tegnet kan også ha mer problematiske funksjoner, slik Barthes peker på i *Mytologier*. En mytisk betydning oppstår ifølge Barthes når et tegns symbolske mening blir oppfattet som *natur*, for eksempel hvis lys som symbol for gud blir oppfattet slik at lyset, eller solen, faktisk *er* Gud. I dette perspektivet kan man for eksempel se fjernsynsbildene og nyhetsutklippene ikke bare som tegn, men som en myte hvis innhold er at de er *sanne*; at det ikke er, som man ofte sier, “bare tv”. Tvert imot sier myten at man kan stole på mediene; “det står jo i avisen.”

På samme måte kan man betrakte den amerikanske drømmen som en myte²¹. Hvis rikdom, berømmelse, det gode liv, osv. er noe man ikke bare drømmer om, men begynner å tro på; og ikke bare tro at det er fullt og helt oppnåelig, men også den ønskelige destinasjonen for et liv; da kan man si at drømmen har blitt en myte. Denne myten får næring av David Bells “universal third person”; vi ser det gode liv på tv hele tiden, så vi tror det er virkelig.²² “Advertising is never bigger than life.” Dette er livet slik det er. Og i tillegg har vi altså alle disse historiske eksemplene på at man kan slå seg opp og fram, fra Abraham Lincoln til Oprah Winfrey.

Det verden forsyner myten med, er en historisk virkelighet som, så lang man enn vil gå tilbake, er definert ved den måte menneskene har frambrakt den eller utnyttet den på; og det myten leverer i gjengjeld, er et bilde av denne virkelighet som *natur*. [...] i myten mister tingene hukommelsen om hvordan de er blitt til. (Barthes 2002: 332)

Og hvor langt vil vi gå tilbake? Staten USAs historie går jo ikke så forferdelig langt tilbake, og har som vi har sett i kapittel 1 hele tiden blitt drevet av denne troen på “the universal third person”. Og det man med Barthes kan si, er at drømmen på veien har “glemt” at den er en drøm, den har blitt mange menneskers mål med livet, den har blitt en myte.

Roland Barthes kan så absolutt brukes i en lesning av *White Noise*, og vil til en viss grad ligge som i bakhodet som et mulig perspektiv, men vel så viktig er en enda mer radikal teoretiker, Jean Baudrillard.

Simulasjon og simulakra

I Philip K. Dicks science fiction-roman *The Simulacra* fra 1964 beskrives et fremtidssamfunn der USEAs (Europa og Amerikas forente stater) president er et simulakrum i betydningen “en kopi”, en robot, mens rollen som førstedame fylles av en stadig ny, og derfor alltid like ung, blendende vakker og karismatisk skuespiller. Makten ligger egentlig i hendene på en

skyggeregjering, hvis formann viser seg å være den jødiske lederen for en fascistorganisasjon med det uttalte mål å styrte myndighetene.

Jean Baudrillards *Simulacra and Simulation* er kanskje ikke like konkret som denne lille romanen, men den går minst like langt i sin utlegning om simulakra og simulasjon. Baudrillard operer med flere nivåer av simulasjon. Det første er en representasjon av virkeligheten som åpenbart er en kopi, som et portrettmaleri *av* noen, eller et kart *over* et område. Det andre nivået illustrerer Baudrillard med Borges-fabelen om kartet i målestokk 1:1, der grensene mellom virkeligheten og representasjonen av den tilsløres. På tredje simulasjonsnivå er grensene borte, og det blir meningsløst å snakke om “virkelighet” og “representasjon” da disse er gjensidig utbyttbare. Dette illustreres av *The Simulacra*, der den “falske” presidenten og førstedamen delvis er reelle maktutøvere, det vil si at de ikke fungerer som stand-in for et virkelig presidentpar: de *er* presidentparet. Men makten er begrenset, og består for en stor del i å forsyne folket med tv-underholdning. Instruksjoner mottar de fra en “virkelig” regjering, som i sin tur iscenesetter et opprør mot seg selv, for dermed å tilsløre at det egentlig ikke finnes noe alternativ til de skinn-demokratiske valgene av en mekanisk president. Alt er del av samme sirkulære system, ingenting er hverken “ekte” eller “falskt”, systemet omfatter alt og utelukker en posisjon på utsiden. Boken beskriver et totalitært system, og det finnes mulighet for opprør, da opprøret allerede er simulert av systemet.²³

Baudrillard bruker på lignende måte Watergate-skandalen som en illustrasjon, og hevder at denne ikke avslørte Nixon-administrasjonens umoral, men heller simulerte at det innenfor det markedskapitalistiske systemet fortsatt finnes en moral. Ved at Nixon ble avslørt og måtte gå av, ble det skapt et inntrykk av at lov og orden var gjenopprettet. Baudrillard mener tvert imot at dette tilslører at skillet mellom rett og galt er opphevet. Vi snakker altså ikke lenger om en falsk representasjon av moral, men om en tom representasjon. “Moral” eksisterer ikke innenfor dette systemet, annet enn som et tegn som er avhengig av sin negasjon, nemlig “umoral”, for å ha noen mening. Ved simulasjon av en skandale skjules det faktum at denne meningen ikke eksisterer; at systemet er amoralsk, altså hinsides dualismen moral/umoral.

Baudrillard skriver tilsvarende om Disneyland:

Disneyland exists in order to hide that it is the “real” country, all of “real” America that is Disneyland (a bit like prisons are there to hide that it is the social in its entirety, in its banal omnipresence, that is carceral). Disneyland is presented as imaginary in order to make us believe that the rest is real, whereas all of Los Angeles and the America that surrounds it are no longer real, but belong to the hyperreal order and the order of simulation. It is no longer a question of a false representation of reality (ideology) but of concealing the fact that the real is no longer real, and thus save the reality principle. (Baudrillard 1994: 12-13)

Disneyland, fantasilandet, eksisterer som et negerende tegn til det “virkelige” Amerika, og skjuler således at Amerika også er en drøm. Vi lever ifølge Baudrillard ikke lenger i en

virkelighet, eller eventuelt i en falsk virkelighet, men i en *hypervirkelighet*. “[Simulation] is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal.” (Baudrillard 1994: 1) Virkeligheten vi lever i er i stor grad mediert, og den er mediert på en slik måte at den egentlig ikke har noen kontakt med den “virkelige” virkeligheten.

Det kan virke som om Baudrillard bruker begrepene “simulasjon” og “simulakrum” litt om hverandre, men kaoset er ikke nødvendigvis mer dramatisk enn at “simulasjon” betegner en prosess, mens “simulakrum” betegner en ting, et bilde eller tegn, eller et fenomen som inngår i og samtidig er et resultat av simulasjonen.

Hvis vi tar for oss simulakrumet betraktet som et tegn (ifølge Baudrillard ville det nok kanskje være mer rimelig å gå den andre veien og betrakte tegnet som et simulakrum), så innebærer det at forholdet mellom tegnets innholdsside og uttrykkside har forandret seg. I Barthes’ fremstilling fungerer det tradisjonelle tegnet (signifikant + signifikat) som signifikant i et nytt tegn, nemlig myten. Signifikatet, *meningen*, er her skjult og falsk, men like fullt virksomt, og må avsløres eller dekonstrueres. Men ut fra denne tenkemåten eksisterer det tross alt fortsatt en relasjon mellom signifikant og signifikat. Baudrillard mener at denne forbindelsen har endret seg og etter hvert brutt helt sammen. Tegnene, betydningene, er blitt gjensidig utskiftbare, noe som gjør at de ikke lenger refererer til noe, annet enn andre tegn. Både varer og bilder er bare flyktige, utskiftbare elementer i en tegnøkonomi: Et språk uten referanse til annet enn seg selv. Et bilde av en låve refererer slett ikke til den aktuelle låven; et par kraftige briller har ingen sammenheng med brukerens dårlige syn, begge deler har helt andre referanser og betydninger, og disse referansene er flyktige og utskiftbare, og peker i bunn og grunn bare mot seg selv, der og da.

Det er blant annet dette som gjør Baudrillard så viktig i lesningen av DeLillos romaner. Både *White Noise* og *Cosmopolis* er fulle av eksempler på baudrillardske erfaringer; *the precession of simulacra*: avbildninger, kopier som kommer forut for den virkeligheten de tilsynelatende representerer, hvilket altså betyr at de ikke kan ha noen kausal eller referensiell forbindelse til virkeligheten. På slutten av *White Noise* støter for eksempel Jack på noen nonner som hevder at ikke engang *de* tror på Gud, men at de *later som*, for at andre, ikke-troende fortsatt skal kunne tro at det finnes religion²⁴. Nonnene fungerer dermed som tomme tegn som skjuler det faktum at Gud har forsvunnet fra (post)moderniteten. De befinner seg i det Baudrillard kaller bildets tredje fase²⁵, der bildet maskerer at det ikke finnes noen dypere virkelighet (Gud). Eller,²⁶ man bør kanskje også ta hensyn til Baudrillards skille mellom å late som og å simulere:

To dissimulate is to pretend not to have what one has. To simulate is to feign to have what one doesn't have. One implies a presence, the other an absence. But it is more complicated than that because simulating is not pretending: "Whoever fakes an illness can simply stay in bed and make everyone believe he is ill. Whoever simulates an illness produces in himself some of the symptoms" (Littre). Therefore, pretending, or dissimulating, leaves the reality principle intact: the difference is always clear, it is simply masked, whereas simulation threatens the difference between the "true" and the "false", the "real" and the "imaginary." Is the simulator sick or not, given that he produces "true" symptoms? (Baudrillard 1994: 3)

Simulerer nonnene religiøs tro, eller bare later de som? Hvis de hadde simulert religion av den mer karismatiske typen, med tungetale og ekstase, så kunne man kanskje snakket om å produsere "ekte symptomer", men det er det ikke snakk om i dette tilfellet. Nonnene later som de er troende ved hjelp av ytre kjennetegn som nonnedrakter og religiøs kitsch. Men igjen er det ikke så enkelt, for fra bak deres påtatte maske av kristentro stiger det frem en annen, "ekte" tro, nemlig troen på at vi andre trenger å tro at de tror;

"DeLillo gives us another perfect postmodern moment," observes Paul Cantor: the nun as "simulacrum of religious faith." One notes, that is, a fresh turn on the familiar modernist crisis of belief. In the modernist paradigm, various spiritual props having given way, the individual finds faith impossible. But in Jack Gladney's experience with the nuns DeLillo deconstructs the very *representation* of belief. The author toys with a naïve equation: we believe that the nuns believe. The nuns are signifiers of a divine signified. But in fact the nuns believe only that we must believe they believe: a circularity, which is the circularity, the infinite deferral, of language itself. (Coward 2003: 86)

Det er med andre ord også et perfekt baudrillardsk øyeblikk; bildet – her av troen – i dets fjerde fase, der simulakrumet ikke har noen relasjon til virkeligheten (her: kristendommen som levende tro) overhodet, det er sitt eget simulakrum, en endeløst repeterende kopi av seg selv og intet annet.²⁷ Nonnene er ikke signifikanten til et guddommelig signifikat. Signifikatet er rett og slett troen selv. En tro på tro; selv-refererende og tømt for mening.

Dette høres i første rekke litt trist ut, men kanskje også litt drøyt? Min teori er at *White Noise* og *Cosmopolis* muligens inneholder lignende virkelighetsbeskrivelser; og jeg sier *virkelig*, siden beskrivelsene ironisk nok blir fortalt innenfor uttalte fiksjoner; men at det er elementer på spill i disse fortellingene som *kanskje* skaper håp og rom for noe annet. Episoden med nonnene kan nok sies å gi Jacks søken etter noen faste holdepunkter, en siste, avgjørende knekk. Alt er vektløst, oversvømt av mening og totalt uten betydning. Men boken slutter ikke der. *White Noise* inneholder ett kapittel til, og en klisjé sier jo at noen ganger må man nå bunnen før man får fast grunn å stå på. Spørsmålet er bare om det er det som skjer i *White Noise*. Men la oss ikke foregripe.

3. kapittel. *White Noise*

– “I sensed I was part of a network of structures and channels.”

Hvit støy. Begrepet kan tolkes på mange måter, både som et konkret fenomen og som metafor, og flere av betydningene virker samtidig i denne romanen. Paul Maltby har i artikkelen *The Romantic Metaphysics of Don DeLillo* en fin sammenfatning av begrepsbetydningene her:

In communication theory, “white noise” describes a random mix of frequencies over a wide spectrum that renders signals unintelligible. DeLillo applies the metaphor of a circumambient white noise to suggest, on the one hand, the entropic state of postmodern culture where in general communications are degraded by triviality and irrelevance – the culture of “infotainment,” factoids, and junk mail, where the commodity logic of late capitalism has extended to the point that cognition is mediated by its profane and quotidian forms. Yet, on the other hand, DeLillo suggests that within that incoherent mix of frequencies there is, as it were, a low wavelength that carries a flow of spiritually charged meaning. This flow of meaning is barely discernible, but, in the novel, it is figured in the recurring phrase “waves and radiation”²⁸ – an undercurrent of invisible forces or “nameless energies” that have regenerative powers. (Maltby 2003: 220)

Som vi skal se senere, leser Maltby DeLillo som representant for en romantisk tradisjon, og således mener han at DeLillo overskrider den litterære postmodernismen han gjerne blir tatt til inntekt for. Jeg kan være enig i at postmodernisme-begrepet ikke er fullstendig dekkende for *White Noise*, men jeg vil i avslutningskapitlet påvise at en romantisk forståelse av boken er et feilspor. For som Harold Bloom, som altså selv ser på DeLillo som “a late Emersonian American Romantic”, skriver: “This is more than Transcendentalism in the last ditch, or Romanticism on the wane. Nothing is affirmed, not even illusion. We turn to DeLillo for woe and wonder alike, accurately persuaded of his high artistry, of something well beyond a study of the nostalgias.” (Bloom 2003: 4) Dette er kanskje det viktigste å holde fast på når vi nå skal nærme oss *White Noise*: at de færreste elementene i denne romanen er hverken det ene eller andre. Det finnes en tvetydighet i de fleste utsagn²⁹.

Michael Valdez Moses skriver i essayet *Lust removed from nature* at “white noise” i sin egentlige betydning beskriver en kunstig, elektronisk produsert lyd skapt for å dekke over forstyrrende stillhet i moderne, lydtette kontorbygninger.³⁰ Han skriver også at i Don DeLillos roman fungerer begrepet både som en metafor for “the way in which technology covers over an existensial perception of finitude”, og som et bilde på døden selv. (Moses 1991: 81) En dialog mellom Jack og Babette i tredje del av boken er et godt eksempel på det siste. De snakker om sin frykt for å dø, et gjennomgående tema i romanen:

“What if death is nothing but sound?”

“Electrical noise.”

“You hear it forever. Sound all around. How awful.”

“Uniform, white.” (*White Noise*: 198)

Selv om Jack og Babettes dødsangst er den motoren som i hovedsak driver handlingen i romanen fremover, skal ikke jeg bruke altfor mye tid på dette aspektet. Jeg vil heller konsentrere meg om hvordan den hvite støyen nettopp “dekker over”: Hvordan flommen av

informasjon som ustoppelig skyller inn over familien Gladneys liv fra tv, radio, produktemballasje, familie og kollegaer nærmest drukner muligheten for en konsistent tenkning omkring de store spørsmålene de strever med. Jeg mener at DeLillo med *White Noise* beskriver et mentalt klima der menneskene strever med å forholde seg til sine virkelige liv, fordi de er absorbert i det Baudrillard ville ha kalt en hypervirkelighet. Og idet Baudrillard er nevnt, kan jeg like gjerne bringe på bane det andre stikkordet som de fleste som skriver om DeLillo er innom: postmodernisme.

“Coke is it, Coke is it, Coke is it” – (Under)bevissthetens merkevaremantra

Lillian Vatnøy diskuterer i sin lesning av *White Noise* hvorvidt den er en postmoderne roman eller ikke, og ender med et betinget ja. Hun peker spesielt på tre trekk ved boken som hun mener kan kalles postmoderne:

1. Fokus på ontologiske tema, i denne forbindelse gjennom fiksjonens påpeking av seg selv som fiksjon; metafiksjon. Vatnøy mener riktignok ikke at *White Noise* er en metaroman, men at den inneholder metafiktive trekk, i hovedsak en del tekstbrudd. Eksempler på dette er hvordan det gjentatte ganger i romanen listes opp en rekke merkenavn, tilsynelatende helt utenfor den tekstlige sammenhengen de dukker opp i, og hvordan fortelleren like plutselig og tilsynelatende like tilfeldig gjengir en replikk fra fjernsynet i bakgrunnen. Slik avsluttes for eksempel et avsnitt som beskriver 1. juledag hos familien Gladney: “Some of the other people were in the kitchen preparing the meal, some had gone upstairs to investigate their gifts in private. The TV said: “This creature has developed a complicated stomach in keeping with its leafy diet.”” (*White Noise*: 95) Vatnøy skriver:

[...] effekten er uansett at vi stopper opp og illusjonen brytes. Disse innskuddene har ofte fragmentarisk karakter; setningene er ufullstendige. Midt i et avsnitt hvor Jack har stjålet naboens bil for å oppsøke den mystiske mr. Gray, punkteres teksten plutselig av “Random Access Memory, Acquired Immune Deficiency Syndrome, Mutual Assured Destruction”. Heller ikke her er det mulig å umiddelbart tilskrive Jack dette utsagnet, tvert imot virker det som om disse ordene unnslipper hans bevissthet i og med at de blir stående ukomentert. Således gjøres vi oppmerksomme på forfatterinstansen bak teksten. Midt i skildringen av en erotisk diskusjon mellom Jack og Babette, bryter det inn en setning som sier “The TV said: “Until Florida surgeons attached an artificial flipper.”” (Vatnøy 2001: 101-102)

2. Intertekstuell orientering mot populærkulturen. Vatnøy påviser her flere tekstpassasjer som ganske tydelig låner trekk fra tabloidmagasiner, kriminalfilmer og sitcoms. Dette kommer jeg tilbake til.

3. Tematisering av det “typisk postmoderne”: “Romanens fokus på språk og representasjon, medier, kunst og fiksjon gir den en svært postmoderne stemning. Virkeligheten er “alltid” mediert og kunstig og kulturen preges av total representasjon.” (Vatnøy 2001: 105)

Det er verdt å understreke her at rekkefølgen i Vatnøys gjennomgang ikke antyder

noen synkende viktighetsgrad, men jeg har for argumentasjonens skyld likevel lyst til å snu denne rekkefølgen på hodet. Jeg mener nemlig at det først og fremst nettopp er bokens anliggende å tematisere de postmoderne betingelsene, stemningen, familien Gladney lever under, og derav følger det at romanen inkorporerer forskjellige populærkulturelle uttrykk, og videre at dette også viser seg ved å trenge direkte inn i fortellerens bevissthet og språk; fordi romanen *er* fortellerens bevissthet og språk. Romanen blir jo fortalt i førsteperson av Jack.

Flere kritikere påpeker at “DeLillo wavers between criticizing postmodernism and practicing it.” (Cantor 1991: 60) Dette har han i så fall til felles med sin filosofiske dobbeltgjenger, Baudrillard, men dette er muligens en litt lettvint parallell. Jeg skal nå se litt nøyere på noen av disse tekstbruddene, eller *utbruddene* eller *innskuddene* som jeg gjerne vil kalle dem.

Midt i en temmelig alvorstung passasje der Jack forteller om diskusjonene Babette og han fører om hvem som ønsker å dø først kommer et eksempel på det Vatnøy leser som et tekstbrudd:

[...] She is afraid I will die unexpectedly, sneakily, slipping away in the night. It isn't that she doesn't cherish life; it's being left alone that frightens her. The emptiness, the sense of cosmic darkness.

MasterCard, Visa, American Express.

I tell her I want to die first. I've gotten so used to her that I would feel miserably incomplete. We are two views of the same person. I would spend the rest of my life turning to speak to her. [...]
(*White Noise*: 100)

Dette lille utsnittet forteller mye om *White Noise*'s kvaliteter. Disse linjene inneholder både det eksistensielle alvoret som går som en rød tråd gjennom romanen, de viser frem *skjønnheten*³¹ som er å finne her, og sammen med et eksempel på en litt absurd form for humor³² får vi her en smakebit på hvordan biter av informasjon myldrer frem i fortellingen: MasterCard, Visa, American Express. Navnet på disse tre kredittkortene dukker altså tilsynelatende umotivert opp i teksten,³³ men selv om det kan virke både snodig, komisk og malplassert, så tror jeg ikke det er riktig å kalle det et “typisk” postmodernistisk brudd på fiksjonen. Jeg heller mer i retning av å se det som en del av fortelleren Jacks bevissthetsstrøm. Som vi skal se videre, er denne typen bruddstykker av informasjon en naturlig del av familien Gladneys miljø, og vi har allerede sett, i eksemplet ovenfor med kredittkortene, hvordan små, tilsynelatende ubetydelige detaljer som til sammen utgjør omgivelsene, hos Jack kan dukke opp midt blant dypere refleksjoner. Når Clarissa Dalloway i åpningen av *Mrs. Dalloway* er ute i byen for å handle blomster, blir leseren feid med i hennes bevissthetsstrøm som sklir uanfektet fra tilbakeblikk på sommerdagene ved landstedet da hun var ung, via et innfall om hvordan også uteliggere elsker livet, til refleksjoner omkring at krigen er over. Alt later til å foregå i ett eneste utstrakt nå, og tankestrømmen blir stadig ispedd små inntrykk fra trafikkbildet, butikkvinduene og

følelsen i øyeblikket før Big Ben markerer timen. Dette er livet, slik Clarissa opplever det der og da, der hun er ute for å kjøpe blomstene sine:

In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June. (Woolf 2000: 4)

Og her er en vanlig dag for Jack og familien på supermarkedet:

There were six kinds of apples, there were exotic melons in several pastels. Everything seemed to be in season, sprayed, burnished, bright. People tore filmy bags off racks and tried to figure out which end opened. I realized the place was awash in noise. The toneless systems, the jangle and skid of carts, the loudspeakers and coffee-making machines, the cries of children. (*White Noise*: 36)

Akkurat som det heftige bylivet i sentrum av mellomkrigs-London trenger seg inn i Clarissas bevissthet, er informasjonsmengden som *White Noise* beskriver så altomsluttende og overveldende at det ikke virker urimelig at bruddstykker ubedt trenger seg inn i tanken med jevne mellomrom. Man kan selv tenke seg at man en dag på trikken leser omtalen av gårdsdagens tv-premiere i avisen, med et delvis bevisst bilde i bakhodet fra den siste reklameplakaten til Calvin Klein som henger på trikkeholdeplassene, og akkompagnert av nynning på en reklamemelodi for meieriprodukter. Jeg tror at Jacks jeg-fortelling er et forsøk på å beskrive en slik bevissthetsstrøm. Forskjellen mellom DeLillos og Woolfs "incessant shower of innumerable atoms" er selvfølgelig at en langt større del av sanseintrykkene som Jack erfarer er *medierte*.

Tom LeClair skriver om disse "listene", som han kaller dem, av tre og tre objekter:

Always composed of three items, usually the names of products, the lists do not always seem to be in Gladney's consciousness; rather, they are part of the circumambient noise in which he exist, a reminder of the author's presence, his knowledge of a larger context of communications. (LeClair 2003: 9)

Jeg mener fortsatt at det er viktig å understreke at romanen gjennomgående er fortalt av Jack, og kan derfor ikke si meg helt enig i at disse informasjonsutbruddene "minner oss på forfatterens tilstedeværelse", siden jeg altså ikke leser dem som tekstbrudd, men som utbrudd eller innskudd i Jacks bevissthet. Jeg vil heller legge vekt på det at de er en del av den støyen som omgir Jack, som han *lever* i, og at dette på en måte som eksklusivt tilhører informasjonsalderen former bevisstheten og skaper kaos og usikkerhet. Dette er ikke metalitteratur som sådan. "Utbruddene" er forstyrrelser i teksten, fordi de er forstyrrelser i Jacks bevissthet. Leonard Wilcox formulerer det slik:

These "eruptions" in the narrative imply the emergence of a new form of subjectivity colonized by the media and decentered by its polyglot discourses and electronic networks. They imply the evacuation of the private spheres of self, in Baudrillardian terms "the end of interiority". (Wilcox 2003: 99)

Man skal også være oppmerksom på at merkevarenavnene som plutselig dukker opp har omtrent samme status i teksten som andre enkeltstående innskudd av denne typen:

[...] Shouldn't death, I thought, be a swan dive, graceful, white-winged and smooth, leaving the

surface undisturbed?

Blue jeans tumbled in the dryer.

We ran into Murray Jay Siskind at the supermarket. [...] (*White Noise*: 18)

Mens Clarissa Dalloway i sitatet over er omgitt av mennesker, biler og lirekasser, er Jack omgitt av reklame, fjernsyn – og tørketromler, og jeg tror ikke det er en kontroversiell påstand å si at Jacks bevissthet i langt større grad enn Mrs. Dalloway er “kolonisert”.

At forfatteren Don DeLillo har kjennskap til og bevissthet omkring en større kommunikasjonskontekst enn Jack anser jeg som selvfølgelig, men jeg kan ikke se at oppmerksomheten i større grad blir ledet mot forfatterinstansen enn det som skjer i lesningen av tematisk og stilistisk langt mindre “postmodernistiske” tekster. Som leser har man vel uansett i bakhodet det faktum at det finnes en historisk forfatter bak en tekst. Så også her, hverken mer eller mindre enn ellers. Ved å tilbakevise DeLillos styrende hånd er Jack alene igjen ved roret, og det gjør kanskje *White Noise* enda mer interessant. For kanskje står han likevel ikke ved roret? Han er nok alene i sin fortelling, men en mer passende metafor for Jacks situasjon er kanskje at han er bundet til masten. Jeg skal forsøke å beskrive litt nærmere hva slags verden Jacks lever i; “the circumambient noise in which he exist.”

I en av romanens mest siterte passasjer overhører Jack sin datter Steffie mumle noe nesten uhørlig i søvne:

She uttered two clearly audible words, familiar and elusive at the same time, words that seemed to have a ritual meaning, part of a verbal spell or ecstatic chant.

Toyota Celica. (*White Noise*: 155)

Det går ikke opp for ham med en gang at det er navnet på en bil, men samtidig som han sier at “the utterance struck me with the impact of a moment of splendid transcendence”, så ser han hvilken jordnær kilde dette drømmesnakket har: “She was only repeating some TV voice. Toyota Corolla, Toyota Celica, Toyota Cressida.” John Frow skriver om denne passasjen: “Here there is a definite source for the utterance, but in another sense Steffie is not the source: the words are spoken through her, by her unconscious but also, as Jack recognizes, by the unconscious of her culture.” (Frow 2003: 46) Jack er her rasjonell og “amazed” på samme tid; her dukker det på nytt opp tre merkenavn, men denne gangen som en forklaring på hva som foregår i datterens drøm. Andre ganger dukker slike informasjonstripletter altså opp i Jacks språk, tanke eller tale – hans fortelling – men muligens like ubevisst som hos datter. Frank Lentricchia skriver om dette:

Just how far down and in media culture has penetrated is illustrated by the novel’s formally most astonishing moment – an effort to represent the irruption of the unconscious – variations on which are played throughout. A deep refrain – like a line of poetic chant, with strong metrical structure – is played by itself in privileged typographical space, part of no paragraph or dialogue, without quotes and related to nothing that comes before or after: a break in the text never reflected upon because Jack never hears it. It is, of course, Jack who speaks the line because *White Noise* is a first-person novel, and it could therefore be no one else. Jack in these moments is possessed, a mere medium who speaks:

Dacron, Orlon, Lycra Spandex
MasterCard, Visa, American Express
Leaded, Unleaded, Superunleaded

Jacques Lacan said the unconscious is structured like a language. He forgot to add the words “of Madison Avenue”. (Lentricchia 1991: 102)

Dette kan jeg i stor grad slutte meg til, men at det kommer alene stemmer ikke hver gang. I “Mastercard, Visa, American Express”-eksemplet ovenfor, og de fleste andre steder, står utbruddet alene, mens andre steder er det en del av fortellingen, eller er på en uklar måte i hvertfall en del av avsnittet. Tre eksempler: I en samtale med nevrokjemikeren Winnie Richards som Jack har engasjert for å analysere medisinen som Babette i hemmelighet tar, kommer dette avsnittet for seg selv:

I watch the light climb into the rounded summits of high-altitude clouds. Clorets, Velamints, Freedent. (*White Noise*: 229)

Så fortsetter dialogen. Mot slutten av boken spaserer Jack og Murray rundt og diskuterer, slik de gjør flere ganger i løpet av boken:

We window-shopped for a while, then went into a shoe store. Murray looked at Weejuns, Wallabees, Hush Puppies. We wandered out into the sun. (*White Noise*: 287)

I samme scene dukker dette opp:

He helped an old man read the date on a loaf of raisin bread. Children sailed by in silver carts. “Tegrin, Denorex, Selsun Blue.”

Murray wrote something in his little book. I watched him step deftly around a dozen fallen eggs oozing yolky matter from a busted carton. (*White Noise*: 289)

I det siste eksemplet er det litt uklart om dette er noe Murray sier, men det er den mest nærliggende forklaringen på anførselstegnene. Som vanlig noterer Murray ned ting mens han spaserer rundt på supermarkedet, så kanskje man kan tolke det som at han mumler merkevarenavn mens han skriver dem ned. I eksempel nummer to er det snakk om en ren gjengivelse av hvilke sko Murray titter på, mens det første eksemplet ligner mer på kredittkorttilfellet, selv om dette ikke er skilt ut som et eget avsnitt; også her er Jack inne i en samtale om døden, han ser opp mot skyene og lyset og tenker, absurd nok, på tyggegummi.

Både i tilfellet med datteren Steffie og i de to eksemplene med Murray må man kunne si at Jack bevisst inkluderer informasjonen i fortellingen sin, og mens han observerer datteren sin er det vel også et slags tilløp til refleksjon, selv om det kanskje ikke fører noen steder. De fleste andre steder er jeg derimot enig med Lentricchia at utbruddene kommer ubevisst, men *kun* et slags tungetalende medium for reklame- og mediebransjen er Jack ikke. John Frow skriver:

The question of the source of enunciation of these proper names remains an interesting one, as there seems to be a definite progression in the novel from an apparently impersonal enunciation to more localized points of origin. In a description of the supermarket, “full of elderly people who look lost among the hedgerows,” the words “Dristan Ultra, Dristan Ultra” occur on a separate line but enclosed within inverted commas, which indicates a diegetic source – probably a public address system in the supermarket. The words have the same sort of status as the voices emanating from the television and the radio that punctuate the life of the house. (Frow 2003: 46)

“Dristan Ultra, Dristan Ultra”. Dette er riktignok ikke en triplett, men tematikken er den samme. I en annen supermarkedsituasjon kommer kilden til utsagnet klarere frem: “A voice on the loudspeaker said: “Kleenex Softique, your truck is blocking the entrance”” (*White Noise*: 36) Og tre sider senere kommer “Kleenex Softique, Kleenex Softique” helt for seg selv, også her omsluttet av anførselstegn, og nå vet vi hvor utsagnet stammer fra. Når man slik ser alle disse utbruddene i sammenheng, blir det vanskelig å hevde noe annet enn at uansett hvor utsagnene stammer fra, hvilke “stemmer” som snakker, så blir de formidlet gjennom Jacks førstepersonsfortelling.

Like rimelig som å tolke disse informasjonsutbruddene innenfor, fortellerteknisk sett, et postmodernistisk perspektiv, mener jeg det derfor er å lese alle disse abrupte informasjonsbrokkene, og det er mange av dem, som en “typisk” modernistisk realismeeffekt. Vatnøy innleder sitt kapittel “*White Noise* – en postmoderne roman?” med et sitat av Haidar Eid: “If realism was a representation of reality, modernism was a problematization of representation; and if postmodernism is a problematization of reality itself [...], one can argue, then, that *White Noise* is a **realistic (post)modern text**.” (siteret fra Vatnøy 2001: 100) Dette gir god mening også fra min synsvinkel: Jeg leser disse fragmentariske innskuddene av informasjon som del av et helhetlig forsøk på å representere en virkelighet; en realismeeffekt. At representasjon i seg selv blir problematisert i *White Noise* er overflødig å fortelle, og på samme tid har romanen modernistiske trekk ved å *beskrive* en moderne tilstand – eller eventuelt (*post*)*moderne*, som Eid altså løser begrepsoppgangen med – ved hjelp av virkemidler som gjerne blir knyttet til modernismen. Jeg tenker da i første rekke på *stream of consciousness*-teknikken av typen som Virginia Woolf er kjent for. Som Woolf skriver: “The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms.” (fra essayet “Modern Fiction”, siteret fra Skei 1995: 24). I *White Noise* står det: “And over it all, or under it all, a dull and unlocatable roar, as of some form of swarming life just outside the range of human apprehension.” (*White Noise*: 36) At disse “utallige atomer” som regner over blant annet Jack er av en annen karakter enn de Woolfs romanpersoner erfarer, er i denne sammenhengen av underordnet betydning. Videre er det ikke vanskelig å påpeke postmodernistiske trekk hos DeLillo, ikke minst *problematiseringen* av virkeligheten, som jeg skal komme tilbake til. Det betegnelsen “realistic (post)modern” får frem, er at romanen drar i alle disse retningene samtidig, og dette er kanskje også formen som best beskriver Jack og resten av familien Gladneys situasjon. Det er altså ingen tvil om at romanen er full av elementer som peker i retning av postmodernismen, men jeg skal ikke bruke mer tid og krefter

på å forsøke å dytte en mer eller mindre passende hatt ned over hodet på *White Noise*³⁴. Som Vatnøy påpeker, er det nesten umulig å definere postmodernismen: “Dette kan synes å være en så vedtatt sannhet at den i seg selv nærmer seg en definisjon av det postmoderne: det som ikke lar seg definere.” (Vatnøy 2001: 7) – Og slik sett blir det kanskje postmodernisme-hatten som tross alt passer *White Noise* best, men det skal jeg la ligge her.

Det som er interessant for meg i denne diskusjonen er nettopp bokens ontologiske tematikk, uavhengig av hvilken –isme dette plasserer boken innenfor. Derfor vil jeg tilbake til disse innskuddene i Jacks fortelling. Vatnøy skriver:

Ved disse tekstbruddene foretar DeLillo videre en slags dobbel bevegelse: Innskuddene fra tv og radio illustrerer at Jacks forhold til fiksjonene han omgis av, speiler det forhold leseren har til fiksjonen Jack befinner seg i, altså romanen *White Noise*. For Jack representerer fjernsynet et sub-ontologisk nivå slik romanen er et sub-ontologisk nivå for leseren. Romanens og fjernsynets fiksjonsverdener er forbundet i en mikro/makro-dialektikk som reflekteres i forholdet mellom leser og roman – man kan i aller høyeste grad hevde at *White Noise* har en tematikk knyttet til ontologi. Ved at DeLillo fremviser ulike verdener (Jacks verden, fjernsynets verden, medieverdenen) side om side i teksten, understreker han at ontologisk ustabilitet er noe både leseren og romankarakterene er underlagt, slik at det nok en gang viser seg at Jack og leseren befinner seg i samme posisjon i forhold til fiksjon. (Vatnøy 2001: 102)

Her er det viktig å stoppe litt opp. Jeg vil hevde at Jacks forhold til fiksjonen (medieverden generelt) tvert imot *skiller seg* fra leserens forhold til fiksjonen (konkret romanen *White Noise*), selv om fiksjonen på et skjematisk plan i begge tilfeller befinner seg på samme ontologisk nivå. Slik jeg har hevdet over mener jeg at disse utbruddene av tilsynelatende tilfeldig informasjon må tilskrives Jack, bevisst eller ubevisst, og at vår oppmerksomhet ikke nødvendigvis ledes mot forfatterinstansen. Det jeg derimot tror skjer i disse passasjene, er at vi kanskje begynner å *lete* etter en betydning, at vi forsøker å identifisere en mening bak disse pussige utsagnene. Vi stopper opp – *uten* at illusjonen brytes – og undrer oss; hva *skjer* egentlig her? Hva betyr dette? Det er dette Jack selv ikke evner. Det er riktig at alle disse utsagnene blir stående ukommentert – bortsett fra når Jack observerer fenomenet hos andre, som hos sin sovende datter, men heller ikke da går han dypt inn i det – men siden vi nå har sett at de her og der faktisk blir satt i en sammenheng, at de blir lokalisert til en kilde, så er det ikke riktig å si at de fullt og helt unnslipper hans bevissthet. Det viktige her er at de dessverre unnslipper hans *refleksjon*. Bevisstheten hans har i aller høyeste grad fanget opp alle denne informasjonen som flyter rundt i vår verden, og den eksisterer der som støy, hvit støy.

***Even better than the real thing* – fjernsynsbildets høyere virkelighet**

Er dette et problem? Lider Jack ved at han i alvorlige samtaler om menneskets eksistens begynner å tenke på tyggegummi eller kredittkort? Er det negativt at man ved synet av et hvitkledd barn tenker på et bestemt vaskepulver? Personlig tror jeg at jeg lever et nokså godt liv selv om jeg stadig vekker uforvarende går rundt og nynner på en reklamejingle eller poplåt

som noen på butikken hadde som ringetone på mobiltelefonen, men kanskje det hjelper at jeg er oppmerksom på *at* jeg gjør det, og ikke minst at jeg har en viss refleksjonsevne omkring *hvorfor* jeg gjør det. Og kanskje *White Noise* har bidratt til denne refleksjonen.

Som ethvert miljø det historiske eller litterære mennesket måtte ferdes i, har de massemediale omgivelsene stor betydning i denne romanen. Og massemedienes tilstedeværelse er jo som vi allerede har sett påtagelig i denne boken. En av scenene i boken der mediens innflytelse er svært tydelig er en der mediene er fraværende.

Midtveis i *White Noise* er Jack Gladney og familien blitt evakuert fra sine hjem på grunn av giftutslippet og er samlet med førti andre familier i et nedlagt karatestudio i nabobyen. Dette er mot slutten av romanens andre del, "The Airborne Toxic Event". Utpå kvelden kommer en mann gjennom lokalet bærende på et lite tv-apparat. Han holder apparatet opp slik at alle kan se at skjermen er svart. Mannen er opprørt over at *deres* opplevelser og lidelser ikke blir viet oppmerksomhet på nyhetene:

Is it possible nobody gives substantial coverage to such a thing? Half a minute, twenty seconds? Are they telling us it was insignificant, it was piddling? Are they so callous? Are they so bored by spills and contaminations and wastes? Do they think this is just television? 'There's too much television already – why show more?' Don't they know it's real? Shouldn't the streets be crawling with cameramen and soundmen and reporters? Shouldn't we be yelling out the window at them, 'Leave us alone, we've been through enough, get out of here with your vile instruments of intrusion.' Do they have to have two hundred dead, rare disaster footage, before they come flocking to a given site in their helicopters and network limos? (*White Noise*: 162)

Dette er et av uttallige eksempler i *White Noise* på at erfaringen av virkeligheten har blitt erstattet av representasjonen. Den medierte virkeligheten føles mer virkelig enn den "virkelige" virkeligheten. Mannen med tv-apparatet føler at den dramatiske situasjonen de er havnet i ikke blir tatt seriøst, opplevelsen er ufullstendig før den kommer på tv. Den faktiske situasjonen de er i trenger tv-dekning for å kunne leve opp til og rettferdiggjøre den frykten de føler. "The most horrifying fact about the evacuation is that it isn't even reported on network television" (Frow 2003: 41) skriver John Frow, og John N. Duvall følger opp med:

"What is perhaps most horrifying about this absence of mediation is that, for those who experience the disaster, it is precisely this mediation (and this mediation alone) that could make their terror immediate. Because the evacuees are attuned to the forms, genres, and in fact the larger aesthetics of television, they experience a lack, a sense of emptiness. Strikingly, in the world of *White Noise*, immersed in multiple and multiplying representations, what empties experience of meaning for the evacuees is not the mediation but the absence of mediation. (Duvall 2003: 172)

De evakuerte trenger medias former og sjangre, fjernsynets estetikk, å passe sine opplevelser inn i, forstå dem ut fra, og uten dette føles deres lille katastrofe som ufullstendig. "It is only in the movies, only through cultural mediation, that a vision of nonmediation is possible – and therefore absurd." (Frow 2003: 43) Duvall påpeker videre hvordan til og med forestillingen om selve mediedekningen er mediert, når mannen med tv-apparatet i detalj beskriver hva han mener de har krav på fra media: "What exactly has to happen before they stick microphones in

our faces and hound us to the doorsteps of our homes, camping out on our lawns, creating the usual media circus? Haven't we earned the right to despise their idiot questions?" (*White Noise*: 162) Dette er et satirisk klisjébilde på et mediasirkus; også forestillingen om hvordan mediene utnytter nødlidende er mediert, men er like fullt nettopp hva mannen med tv-apparatet og hans applauderende med-evakuerte ønsker og trenger for at frykten deres skal føles autentisk. Det er dette Vatnøy presist beskriver som "total representasjon". Richard J. Lane skriver om *White Noise* at "[e]vents are only ever thought about in relation to or through media response and representation, or in terms of what was happening in the world of the media at the time". (Lane 2000: 122) Dette har mange implikasjoner. Man kan si at å ha medie verden som referanseramme muligens ikke er verre enn, la oss si, en tradisjonell eller religiøs forståelseshorisont. Problemet oppstår eventuelt når denne eller andre horisonter blir fundamentalistiske; når de leverer én massiv ensrettet tolkning av verden. Eller for i *White Noise*' tilfelle å foreta en baudrillardsk vri: Når tv-bildet kommer først og verden blir en variasjon over dette. Når fjernsynet sier "det bli lys!" og først da blir det lys. "[I]t is TV that is true, it is TV that renders true." (Baudrillard 1994: 29) For de evakuerte er det som å befinne seg i det ytterste mørke når kameraene ikke er der til å realisere deres fortvilte situasjon.

Fjernsynsbildet blir i denne oppgaven et symbol for alle mulige typer mediering, informasjon og representasjon, for informasjonsflommen kanaliseres selvfølgelig gjennom ulike medier, fra den muntlige fortelleren til datamaskinen som kan beskrive en person som "the sum total of [his] data". Et eksempel på det første kommer når Jack skal hente sin datter, Bee, som bor hos sin mor og som skal komme på julebesøk. På flyplassen kommer det en gruppe passasjerer som nettopp har overlevd et nesten-flykræsje. Jack stopper en ung mann, og spør hva som har hendt, og mens han forteller den dramatiske historien samles de andre passasjerene rundt, i stillhet, tilfreds med at den unge mannen snakker på deres vegne:

No one disputed his account or tried to add individual testimony. It was as though they were being told of an event they hadn't personally been involved in. They were interested in what he said, even curious, but also clearly detached. They trusted him to tell them what they'd said and felt. (*White Noise*: 91)

Det mest interessante her er kanskje dette at de hører etter som om det var en hendelse de ikke selv hadde deltatt i. De lar med andre ord den unge mannen transformere deres egen historie fra en første- til en tredjepersonsfortelling. Fortelling og gjenfortelling som terapeutisk bearbeiding av traumer er et kjent fenomen, og det er nettopp slik John Ellis har beskrevet fjernsynets funksjon, men i DeLillos bøker er det altså ofte selve bevegelsen fra første- til tredjeperson som er den ettertraktede; ikke hva historien innebærer (alle passasjerene opplevde neppe situasjonen på samme måte, men det er altså ingen som protesterte eller forsøkte å tillegge noe til den unge mannens fremstilling), men at den blir mediert. Episoden på

flyplassen ender betegnende nok i følgende dialog mellom Jack og datteren hans:

“Where’s the media?” she said.

“There’s no media in Iron City.”

“They went through all that for nothing?” (*White Noise*: 92)

Baudrillard skriver: “More real than the real, that is how the real is abolished.” (Baudrillard 1994: 81)

***The American Mystery* – det perfekte simulakrum**

“A great and humbling experience, let me tell you. Close to mystical.” (*White Noise*: 51)

Murray snakker om å se på tv. Og her siterer jeg igjen Murrays tese om fjernsynet;

“Waves and radiation,” he said. “I’ve come to understand that the medium is a primal force in the American home. Sealed-off, timeless, self-contained, self-referring. It’s like a myth being born right there in our living room, like something we know in a dream-like and preconscious way. I’m very enthused, Jack.” (*White Noise*: 51)

Romanens første del, “Waves and radiation”, blir avsluttet med nettopp en slik drømmeaktig hendelse, på tv. Babette har gått for å undervise sin klasse i riktig kroppsholdning og Murray er på besøk hos familien Gladney. Jack gir Murray en kopp kaffe idet blikket hans sveiper over tv-skjermen: “It was true, it was there. [...]”:

The face on the screen was Babette’s. Out of our mouths came a silence as wary and deep as an animal growl. Confusion, fear, astonishment spilled from our faces. What did it mean? What was she doing there, in black and white, framed in formal borders? Was she dead, missing, disembodied? Was this her spirit, her secret self, some two-dimensional facsimile released by the power of technology, set free to glide through wavebands, through energy levels, pausing to say good-bye to us from the fluorescent screen?

[...] If she was not dead, was I? A two-syllable infantile cry, *ba-ba*, issued from the deeps of my soul.

[...]

With the sound down low we couldn’t hear what she was saying. But no one bothered to adjust the volume. It was the picture that mattered, the face in black and white, animated but also flat, distanced, sealed off, timeless. It was but wasn’t her. Once again I began to think Murray might be on to something. Waves and radiation. Something leaked through the mesh. She was shining a light on us, she was coming into being, endlessly being formed and reformed as the muscles in her face worked at smiling and speaking, as the electronic dots swarmed. (*White Noise*: 104)

Her bruker Jack Murrays ord, “sealed off, timeless”, men hvorfor i all verden skulle hun som avbildet på tv-skjermen plutselig være utenfor tid og rom? “It was her all right, the face, the hair, the way she blinks in rapid twos and threes. I’d seen her just an hour ago, eating eggs, but her appearance on the screen made me think of her as some distant figure from the past, [...] a walker in the mists of the dead.”³⁵ Babette, som nettopp gikk hjemmefra etter å ha spist noen egg, hans kone av kjøtt og blod er blitt en mytisk skikkelse; metafysisk; en ånd som skinner på dem. Det som har skjedd er rett og slett at Babette har foretatt bevegelsen fra første- til tredjeperson; hun har havnet på tv og har derfor for et kort øyeblikk realisert den amerikanske drømmen slik den ble beskrevet av David Bell i *Americana*. Man kan si at Jacks opplevelse er at tv-bildet representerer en høyere virkelighet, mer virkelig en det vi vanligvis kjenner som

virkeligheten, nemlig det som i platonisk forstand kan kalles *ideen* om Amerika. Jack lurer jo på om det han ser på skjermen er “her spirit, her secret self”. Gjennom bølger og stråler realiseres Babette som den ideelle amerikaner, “like a myth being born right there in our living room,” “endlessly formed and reformed.”

Her gjelder det å holde tungen rett i munnen, for slik de elektroniske prikkene svermer på skjermen, er det også en fare for at begrepene begynner å flyte inn i hverandre; platonisk idé, myte, metafysikk, høyere virkelighet. Når jeg skriver om ideen om Amerika i platonisk forstand, så er dét bare korrekt om jeg også understreker ordet “myte”; det *er* ikke en høyere virkelighet, men det oppleves som en: Bak tv-bildet av Babette, betraktet som tegn, ligger en skjult mening, en myte i barthesiansk forstand. Myten som skjuler seg bak bildet av Babettes ansikt er langt mer omfattende enn for eksempel myten om Greta Garbos ansikt, slik den er beskrevet i Barthes’ *Mytologier*, selv om mange av enkeltfenomenene han tar for seg i den boken også er del av en større sammenheng. Med David Bells “great armchair dreamer” i minnet snakker vi her om en grandios idé om Amerika, en falsk idé, eller for å være mindre krass, en drøm; en drøm som blir oppfattet som natur. Men for at det skal kunne være en falsk idé om Amerika, må det vel også finnes et virkelig Amerika, eller gjør det det? Den som samler trådene blir igjen Baudrillard. Han ville neppe brukt ordet “metafysisk” om Babettes endrede og tilsynelatende opphøyede status på tv-skjermen, men antageligvis heller “hyperreell”, for skal man ta Baudrillard bokstavelig så finnes det ikke noe “virkelig” Amerika, bare et hypervirkelig:

America is neither dream nor reality. It is a hyperreality. It is a hyperreality because it is a utopia which has behaved from the very beginning as though it were already achieved. Everything here is real and pragmatic, and yet it is all the stuff of dreams too. It may be that the truth of America can only be seen by a European³⁶, since he alone will discover here the perfect simulacrum – that of the immanence and material transcription of all values. The Americans, for their part, have no sense of simulation. They are themselves simulation in its most developed state, but they have no language in which to describe it, since they themselves are the model. (Baudrillard 1988: 28-29)

Baudrillard kan være noe uhandgripelig, og dette avsnittet reiser omtrent like mange spørsmål som det gir svar. Baudrillard vanskeliggjør bruk av sine begreper i en tekstanalyse, og som nevnt flyter begrepene litt over i hverandre – noe man jo tydelig ser i sitatet fra *America* ovenfor, der Baudrillard uanstrengt veksler mellom “simulakrum” og “simulasjon” fra den ene setningen til den neste. Men i realiteten har ikke distinksjonen særlig stor betydning, for ingen av delene opptrer egentlig som partikulære bilder eller prosesser. Baudrillards poeng er nettopp at det hele inngår i samme sirkulære tegnsystem, en *hypervirkelighet*, der alle tegn refererer til andre tegn innenfor det samme systemet, og derfor i bunn og grunn til seg selv. Jeg ender nok derfor også med å bruke “simulasjon” og “simulakrum” litt om hverandre; som to beslektede fenomener som er virksomme innenfor den baudrillardske hypervirkelighet –

som er det begrepet det nok er enklest å få en konsistent forståelse av. Svært mange DeLillos kritikere kommer på et eller annet tidspunkt til å nevne Baudrillard, men teoriene hans om hypervirkelighet blir etter min mening ikke alltid i særlig grad *anvendt* i lesningen. Det kan nesten virke som at å demonstrere kjennskap til Baudrillards relevans for DeLillo til en viss grad blir en slags pliktøvelse. En annen fare kan være å lese Baudrillard for bokstavelig og ikke ta hensyn til hans performative skrivemåte. Dermed kan terminologien hans fort bli begrensende. I motsetning til mer deskriptive skrivemåter, som man kanskje er mer vant til når man leser teoretiske arbeider, ligger mye av Baudrillards idéinnhold i *måten* han skriver på. For eksempel i *America* “skaper” han et USA ved å fortelle det, i anekdotisk form, heller enn gjennom fyldige beskrivelser. Som vist ovenfor kan Baudrillards begrepsapparat til tider være temmelig umedgjørlig som leseredskap, men jeg mener like fullt at i den grad man yter hans temmelig “åpne” begreper den romslighet de fortjener og greier å destillere en mening ut av stilen hans, så er hans teorier svært nyttige i lesningen av *White Noise*. Jeg har ingen mulighet her til å påta meg oppgaven å gi en dekkende utlegning av Baudrillards ulike begreper, men jeg vil likevel understreke hans relevans overfor *White Noise*.

Det er så absolutt ofte i *White Noise* at det virker mer rimelig å snakke om at grensene mellom kopi og original flyter, enn at det ikke skulle eksistere noe opphav i det hele tatt. For eksempel virker det ved første øyekast urimelig å si at tv-bildet av Babette ikke har noe opphav, at det ikke representerer noen, nemlig Babette selv – Jacks (innenfor fiksjonen) høyest virkelige ektefelle som er redd for døden og som spiser egg og har hår som en “fanatical blond mop” (*White Noise*: 5). Selvfølgelig finnes det en Babette. Det er heller ikke slik at grensene mellom Babette og bildet-av-Babette flyter. Det er bare lille Wilder som ikke helt greier å erkjenne den forskjellen: “He watched his mother, spoke to her in half-words, [...] approached the set and touched her body, leaving a handprint on the dusty surface of the screen.” (*White Noise*: 105) Nei, bildet-av-Babette refererer slett ikke til Babette overhodet, men til den amerikanske drømmen, eller myten om du vil, om “the universal third person”, og det er på denne måten at bildet-av-Babette som så mye annet i denne romanen fungerer som et simulakrum; som et “utopia which has behaved from the very beginning as though it were already achieved”. Dette Utopia har altså aldri forholdt seg som en motsetning til en virkelig verden, det forholder seg ikke til noen original. Babette som “the universal third person” på tv inngår i et sirkulært informasjons- eller tegnsystem, “self-contained, self-referring”; alle tegnene peker i samme retning, nemlig mot seg selv: Drømmen om Amerika, mulighetenes land, hvilket utgjør “the perfect simulacrum”. Det som blir igjen av Jacks sublim følelse, hans kontakt med en høyere virkelighet i møte med tv-bildet av Babette, hans *epifani*, er kanskje

bare nettopp en følelse, og ingen platonsk idé i det hele tatt, men et simulakrum. Det er et simulakrum innenfor et større simulakrum. Innenfor den større helheten som hypervirkeligheten utgjør, gir det ingen mening å snakke om “virkelighet” og “originaler” lenger. Babette finnes, men har ingen relasjon til bildet-av-Babette.

Man kan fortsatt diskutere hvorvidt man i *White Noise* har nådd den tilstand av hypervirkelighet som man finner hos Baudrillard. Hvis vi går tilbake til episoden med nonnen som simulerer religiøs tro, så sier hun at “our lives are no less serious than if we professed real faith, real belief,” (*White Noise*: 319). Dette er lett å lese som at en sammenligning med ekte tro er til stede og at dette derfor har lite med det Baudrillard mener med et simulakrum. Til dette vil jeg si at nei, det er *vi* som har en original å sammenligne med, i *vår* verden kan vi møte mennesker med en genuin religiøs overbevisning. I *White Noise* er religiøs tro nærmest utryddet, bortsett fra som en *valgmulighet* på linje med alt annet. Jeg skal komme tilbake til dette i avsnittet om supermarkedet, men poenget er at i denne romanen er tro noe som kan velges ut og plukkes, omtrent som frokostblandinger og tabloidmagasiner. Den eneste genuint religiøse personen i boken er et Jehovas vitne, og symptomatisk nok får hans forsøk på å “selge” sin overbevisning om den nært forestående apokalypsen et språklig preg av nettopp salg. Tv-shop eller bruktbilsalg er det som først slår meg, noe som jo nettopp er assosiasjonen man får når man ser amerikanske tv-predikanter preke: “You said it, I didn’t. [...] I didn’t say it, you did. [...] Do you feel it coming? Is it on the way? Do you *want* it to come? [...] It’s not do they want it. It’s where do I go to sign up?” (*White Noise*: 135-136) Her fungerer vår tids individualisme som kamouflasje for et ferdigpakket system som man på mønstergyldig, frihetssimulerende forbruker-vis bare trenger å skrive under på for å erverve. “*Du* sa det, ikke jeg – det er ingen som presser noe ned over hodet på deg.” Uanfektet av om hans overbevisning er ekte eller ikke – det kan vi uansett ikke verifisere – så gir hans presentasjon av troen inntrykk av at den er overfladisk og preget mer av vårt konsumentersamfunns handelsretorikk enn av egentlig innhold.

Det nonnene gjør er å opprettholde et inntrykk av at dette valget er mulig; at religion finnes, at *mening* med tilværelsen ikke er fullstendig utryddet, i hvertfall ikke for alle. Dette skaper også muligheten til å *velge* ateismen:

Those who have abandoned belief must still believe in us. They are sure they are right not to believe but they know belief must not fade completely. Hell is when no one believes. There must always be believers. Fools, idiots, those who hear voices, those who speak in tongues. We are your lunatics. [...] There is no truth without fools. (*White Noise*: 319)

Men nonnene viser at religionen er borte, det er bare igjen tro på troen selv. Troen har således ikke noe innhold. Jeg kan ikke se at denne troen kopierer et originalt forelegg, det er jo ingenting der. En original, en ekte tro, fantes muligens en gang, men nå er den ikke å se noe

sted. Baudrillard skriver at når Gud kan blir redusert til *tegn*; at tegnene er det som utgjør hele troen, så blir religionen fullstendig uten tyngde:

All Western faith and good faith became engaged in this wager on representation: that a sign could refer to the depth of meaning, that a sign could be exchanged for meaning and that something could guarantee this exchange – God of course. But what if God himself can be simulated, that is to say can be reduced to the signs that constitutes faith? The whole system becomes weightless, it is no longer itself anything but a gigantic simulacrum – not unreal, but a simulacrum, that is to say never exchanged for the real, but exchanged for itself, in an uninterrupted circuit without reference or circumference. (Baudrillard 1994: 5-6)

Det er ikke et poeng i seg selv å få *White Noise* til å passe inn i Baudrillards tankebaner, men parallellene er der og det ville være å underkjenne radikaliteten i DeLillos verk å ikke påpeke dem. Den berømte scenen med “the most photographed barn in America” blir gjerne trukket frem som *den* genuint baudrillardske passasjen i boken, men å parkere hypervirkeligheten på låven her mener jeg ville være å redusere hele problemkomplekset til en kuriositet, noe som gjør det vanskelig å se hvor dype og grunnleggende Jacks problemer er. Samtidig er det helt rimelig å engste seg for at man med en såpass og kald og pessimistisk tankegang som Baudrillards skal kunne komme til å redusere DeLillos romans kunstneriske verdi, men her må jeg understreke at jeg kun anvender Baudrillard på ett aspekt ved boken. Dette er riktignok den mest sentrale tematikken ved boken, men Baudrillard er ikke lik DeLillo, og de kunstneriske aspektene ved boken har muligens, og forhåpentligvis, fortsatt en mulighet til å unnslipe simulakrumbegrepets klamme grep. Og det eneste man må være forsiktig med er nettopp dette: at man ikke slipper av syne at *White Noise* inneholder så mye *mer* enn det man kan få ut av den med Baudrillard som lesebrille. Men dette “mer” skal jeg behandle for seg i siste kapittel. Først skal vi arbeide oss videre inn i det kompliserte bildet av Amerika.

Baudrillard er sjelden konkret i sine beskrivelser av på hvilken måte det amerikanske samfunnet er en hypervirkelighet, så la meg forsøke med et eksempel fra en stilmessig motsetning til Baudrillard, Barbara Ehrenreichs *Kjøp og underbetalt*: Hun skriver om de fattiges situasjon i USA, som etter hennes beskrivelse å dømme, er temmelig håpløs: Hun beskriver mennesker som har to fulltidsjobber og som likevel ikke tjener nok til å opprettholde en i amerikanske målestokk rimelig levestandard. Det er snakk om blodslit og fattigdom: Dette må da være virkelig? Det er det selvfølgelig, men det er lett og forstå hva slags verdensbilde Baudrillard legger til grunn når også svært konkrete Ehrenreich skriver: “En slags merkelig optisk egenskap ved vårt sterkt polariserte og urettferdige samfunn gjør de fattige nesten usynlige for sine økonomisk overlegne. Det er lett nok for fattige å se de velstående – på TV, for eksempel, eller forsiden på ukeblader.” (Ehrenreich 2004: 247) Så lenge man vet at ekte mennesker gjennomgår ekte lidelser er det vanskelig å lese Baudrillard annerledes enn at han ved hjelp av et formgrep, sin performative skrivemåte, spisser sin insistering på at Amerika

kun er en hypervirkelighet: Akkurat som at de fattige og undertrykte i liten grad synes i amerikanske medier, nevnes de sjelden hos Baudrillard³⁷. De er rett og slett ikke del av den (hyper)virkeligheten han beskriver; men vi *vet* jo, selv når vi leser Baudrillard, at de eksisterer der ute. Slik poengteres det hvordan den amerikanske drømmen resirkuleres som et “utopia achieved,” “endlessly being formed and reformed, [...] as the electronic dots swarm[-].”

Her vil jeg også inkludere en scene fra DeLillos *Libra*, som illustrerer den nærmest magiske følelsen fjernsynsbildet kan fremkalle hos DeLillos romanfigurer, selv om det i dette tilfellet oppleves på en litt annen måte. Her er det Lee Harvey Oswalds sovjetiske kone, Marina, innvandret til USA, som ser seg selv på tv.

One evening they walked past a department store, just out strolling, and Marina looked at a television set in the window and saw the most remarkable thing, something so strange she had to stop and stare, grab hard at Lee. It was the world gone inside out. There they were gaping back at themselves from the TV screen. She was on television. Lee was on television, standing next to her, holding June in his arms. Marina looked at them in life, then looked at the screen. She saw Lee hoist the baby on his shoulder, with people passing in the background. She turned and looked at the people, checking to see if they were the same as the ones in the window. They had to be the same but she was compelled to look. She didn't know anything like this could ever happen. She walked out of the picture and then came back. She looked at Lee and June in the window, then turned to see them on the sidewalk. She kept looking from the window to the sidewalk. She kept walking out of the picture and coming back. She was amazed every time she saw herself return. (*Libra*: 227)

Marina har aldri sett noe lignende. Oppvokst i Sovjetunionen på førti- og femtitallet, har hun ikke i samme grad som Murrays blaserte og tv-skeptiske studenter, oppvokst i USA på søtti- og åttitallet, vokst opp med fjernsyn og medier. Om studentene sine sier Murray: “I tell them they have to learn to look as children again.” (*White Noise*: 50). Marina som utlending har også et slags friskt blick på tv-bildet. For fortsatt å holde oss i David Bells tankebaner om drømmen om “the universal third person”, så viser hun seg i denne scenen som den motsetningen til en ur-amerikaner som hun som sovjetisk emigrant jo på mange måter er. “She didn't know anything like this could ever happen.” Hun har overhodet ingen følelse av at det skulle kunne være mulig å realisere seg som “the universal third person”. I hennes virkelighetsforståelse er fjernsynet og virkeligheten to adskilte sfærer, hos henne flyter ingen grenser mellom virkelighet og representasjon, så når hun ser seg selv, altså virkeligheten, på tv-skjermen føler hun det som at “it was the world gone inside out”. Hos henne er det ingen følelse av å ha kommet i kontakt med en høyere virkelighet, det er bare rett og slett en genuin undring over å se en direkte forbindelse mellom seg selv og tv-bildet. Man kan si at hun ikke er vant til den amerikanske hypervirkeligheten, og når hun da selv erfarer sirkulariteten mellom virkelighet og representasjon – “she kept looking from the window to the sidewalk” – deler hun ikke Jacks følelse av ærefrykt i møte med det opphøyde, hun er rett og slett forbløffet. Hos henne er realitetsprinsippet fortsatt intakt, og hun reagerer derfor med forbløffelse på kortslutningen mellom signifikant og signifikat. Dette understreker også at

hypervirkeligheten mest av alt kan betraktes som en mental tilstand. Vi lever selvsagt fortsatt med våre fysiske kropper i en fysisk verden, men vi *erfarer* verden gjennom kognitive fortolkningskategorier, og i den grad ens bevissthet, og ikke minst *kollektive* bevissthet, er formet slik Baudrillard beskriver samtidskulturen, så er vår erfaring av virkeligheten rett og slett forsvunnet og erstattet av en hypervirkelighet. I *White Noise* mener jeg det i urovekkende grad forholder seg slik, men vi ser også tendenser i den virkelige verden, som når Barbara Ehrenreich forteller om de fattige som holder ut fordi de fortsatt tror de har muligheten til å realisere den amerikanske drømmen, de tror på USA som “utopia achieved”.

Det at Marina er russisk understreker også det amerikanske i tematikken. Hennes, mann, Lee Harvey Oswald, hvis historiske persona for alltid er udødliggjort som president John F. Kennedys drapsmann, blir i *Libra* beskrevet som en mann som hele tiden ser seg selv utenfra, som om han var på tv eller på film. For eksempel under et selvmordsforsøk ser han seg selv utenfra, som et filmatisk bilde på ensomhet og misforståthet, han sitter på et badegulv i Moskva og kutter opp håndleddene og forestiller seg til og med scenen med musikkakkompagnement:

He flopped his left arm over the rim of the tub.

Somewhere, a violin plays, as I watch my life whirl away.

[...] He knew where he was, could picture himself sitting on the tile floor, but felt a distance from the scene.

and “A sweet death” (to violins) (Libra: 152-153)

“In America cinema is true because it is the whole space, the whole way of life that are cinematic. The break between the two, the abstraction [Europeans] deplore, does not exist: life is cinema.”³⁸ (Baudrillard 1988: 101)

“The most photographed barn in America” – den baudrillardske turistattraksjon

White Noise inviterer åpent til en fokusering på hypervirkelighet og simulasjon. Tidlig i boken, allerede i kapittel 3, møter vi den andre av DeLillos “primal scenes”, jamfør Lentricchia. Jack og Murray drar på sistnevntes initiativ for å besøke turistattraksjonen THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA. På veien passerer de fem skilt med denne teksten, og vel framme møter de førti biler og en turbuss fulle av folk med kameraer. Avbrutt av ettertenksom stillhet og “the incessant clicking of shutter release buttons”, framfører Murray disse betraktningene om fenomenet:

“No one sees the barn,” he said finally

“Once you have seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn.”

“We’re not here to capture an image, we’re here to maintain one. Every photograph reinforces the aura. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies.”

“Being here is a kind of spiritual surrender. We see only what the others see. The thousands who

were here in the past, those who will come in the future. We've agreed to be part of a collective perception. This literally colors our vision. A religious experience in a way, like all tourism."

"They are taking pictures of taking pictures," he said.

"What was the barn like before it was photographed?" he said. "What did it look like, how was it different from other barns, how was it similar to other barns? We can't answer these questions because we've read the signs, seen people snapping the pictures. We can't get outside the aura. We're part of the aura. We're here, we're now."

He seemed immensely pleased by this. (*White Noise*: 12-13)

Flere kritikere har lest Murray-figuren som en slags Baudrillard i forkledning. Men det er en åpenbar forskjell mellom de to. Det er riktignok ikke alltid lett å si sikkert hva Baudrillard faktisk *synes* om tingene han beskriver, men man får gjerne en apokalyptisk følelse når man leser ham. Vatnøy skriver om låvescenen at "dette er Baudrillards skrekkvisjon realisert." (Vatnøy 2001: 84). Murray, derimot, er umåtelig fornøyd med det han ser rundt seg. Og dét til tross for at han i denne passasjen dementerer enhver mulighet til distanse fra hypervirkeligheten, og som jeg hevder tidligere i kapitlet er det jo nettopp denne manglende distansen Jack sliter med. "We can't get outside the aura." Murray beskriver akkurat den samme hypervirkelige sirkulariteten som Baudrillard. Vi kan ikke stille oss opp og betrakte noe vi selv er en del av; vi er del av en kollektiv persepsjon, nærmest en religiøs bevegelse. Virkeligheten er ikke lenger der, selv om den fysiske låven selvfølgelig står rett foran dem. Her snakker vi virkelig om simulakra "i ren forstand". Dette er en svært karakteriserende scene for romanen, men la oss håpe at denne oppgaven etter hvert kan påvise at DeLillo gjennom sin kunstneriske behandling³⁹ kanskje kan la oss finne noe annet, noe mer. Allerede i de nevnte passasjene i *White Noise* er det en dobbelthet å spore i forhold til Murray. Ja, visst er han entusiastisk på fjernsynets vegne, men som vi skal se mer av senere er han også en litt skummel figur. I scenen med Babette på fjernsynet kommer dette avsnittet som antyder at Jack aner at noe er galt, men ikke greier å sette ord på det:

The kids were flushed with excitement but I felt a certain disquiet. I tried to tell myself it was only television – whatever that was, however it worked – and not some journey out of life or death, not some mysterious separation. Murray looked up at me, smiling in his sneaky way. (*White Noise*: 105)

Første del av romanen avsluttes her, "as Murray took notes". Når virkeligheten kommer brasende inn på familien Gladney i del 2, "The airborne toxic event", i form av giftutslippet som tittelen henviser til, skulle man tro at man fikk orden på hva som er virkelig og hva som er representasjon.

"Only a catastrophe gets our attention" – Er det mulig å se verden på nytt?

Romanen *Alle ting skinner* av Mattis Øybø er delvis det jeg vil kalle en tematisk pastisj over DeLillos *White Noise* – eller kanskje heller en dialog med? Referansene til DeLillo er tydelige; blant annet benytter han et sitat fra DeLillos *The Body Artist* som epigraf: "this is how you live

a life even if you don't know it.” Og nettopp å røske litt opp i hverdagen slik at man igjen begynner å *se* og legge merke til livet, er hensikten til sabotørene som sørger for å mørklegge⁴⁰ Oslo en januardag etter seks ukers vedvarende snøfall med påfølgende sprengkulde. Jeg skal kort gå inn på noen få av korrespondansene mellom disse to romanene, da jeg nesten vil påstå at Øybøs roman fungerer som en lesning av Don DeLillo.

Radioen i *White Noise* går over fra å kalle giftskyen som rammer byen for “a feathery plume”, via “a black billowing cloud” til å benevne den “the airborne toxic event” (*White Noise*: 111; 113; 117), som også er tittelen på romanens annen del. På samme måte forandrer etter hvert avisbeskrivelsene av snøen i *Alle ting skinner* seg:

I begynnelsen brukte avisene metaforer som «et stille slør», «en myk dyne» for å beskrive det de så. En journalist skrev til og med i et åpenbart poetisk øyeblikk at snøfallet lignet «fjernsynets flimmer i det du våkner klokken 0407 og skjønner du har sovnet med apparatet på». «Fjernsynets flimmer». Journalisten var svært fornøyd med dette bildet. Han mente han hadde fått tak i noe av det elektriske ved snøen som omga dem. [...] Slik er det, tenkte han. Snøen er elektrisk. [...] Plutselig kom han på et annet ord som også virket meningsfylt i beskrivelsen av det som skjedde utenfor. Statisk. Han smakte på det. Ja. Snøen er statisk. Han gledet seg over sammenfallet mellom ord og virkelighet [...]. (Øybø 2003: 17)

Fjernsynets flimmer. Det er jo kanskje den aller mest presise beskrivelsen av den visuelle komponenten i begrepet “hvit støy”. Journalisten vrir altså en metafor for informasjonskaoset over til en metafor for det høyst naturlige snøfallet. Media beskriver naturen med en mediemetafor. Selvtilstrekkelig, selvrefererende, som Murray sier, og journalisten gleder seg som ham, over “sammenfallet mellom ord og virkelighet”. Sirkularitet og hypervirkelighet, ville Baudrillard kalt det. I artikkelen “The Figure in the Static” beskriver Arthur M. Saltzmann medienes skiftende beskrivelser slett ikke som “sammenfall mellom ord og virkelighet”, men som “inconsistent reports and linguistic evasions” (Saltzmann 2003: 200), med andre ord: støy.

Hensikten med “terrorhandlingen”⁴¹ som forårsaker strømbuddet i *Alle ting skinner*, er å gripe inn i hverdagen til folk, få dem til å *se*, blant annet hvor avhengige de er av teknologien rundt seg. De involverte i sabotasjeaksjonen er akademikere, lærere og studenter, men her er ikke ord og teorier nok, her skal ord omsettes i handling, og Thomas, lederen for aksjonen sammenligner faktisk sin rolle med forfatterens: “Vi er historiefortellere i ordets sanneste forstand, som kan skape et før og et etter, en begynnelse og en slutt, la dramaet synke inn i verden og bli virkelig.” Jeg skal komme tilbake til rollebyttet mellom litteratur og terrorisme i avslutningen, men her er det nok å nevne at strømbuddet ser ut til å få en kortvarig effekt, selv om livet jo har en tendens til å gå sin gang. Men *Alle ting skinner* avsluttes i hvertfall med sin egen tittel: *Alle ting skinner*. Man skulle derfor tro at sabotasjen faktisk *har* gjort ting mer “virkelig”, at det er blitt pustet nytt liv inn i tingene, at man nå *ser* dem igjen.

Mens sabotørene i *Alle ting skinner* bryter seg inn i “teknologiens eget drama”, er det i

White Noise teknologien som kommer ut av kontroll og bryter seg ut i naturen. Like fullt skulle man tro at den lille katastrofen var nok til å rive hverdagen fra hverandre og la menneskene sette livene sine i perspektiv. Men det er vanskelig å se at noe slikt skjer i løpet av “the airborne toxic event”. Som vi har sett ovenfor er det fortsatt slik at ting skinner sterkere på tv, også ens egen personlige lidelse. Denne delen av romanen gjør det også ganske tydelig *hvordan* mekanismene i den hypervirkeligheten menneskene i *White Noise* lever i, fungerer, og viser hvorfor en stor hendelse, en katastrofe egentlig ikke har noen effekt her.

I en samtale med forfatteren Bill Gray i romanen *Mao II* sier en mann med tilknytning til en gruppe gisseltakere i Beirut at “this man’s release depends completely on the coverage. His freedom is tied to the public announcement of his freedom. You can’t have the first without the second. This is one of many things Beirut has learned from the West.” (*Mao II*: 129) Baudrillard skriver i *Simulacra and Simulations* at det ville være umulig å iscenesette en falsk gisselsituasjon, fordi alle kjennetegnene ville sammenfalle med en virkelig gisseltakning. Våpnene dine kunne godt være falske, og du kunne spille på lag med gisselet ditt, men politiet ville likevel rykke ut, det kunne komme til skuddveksling og løsesummen kunne bli utbetalt. En slik simulasjon ville aldri fungere fordi den ville bli absorbert av det virkelige. Men ut fra Baudrillards sirkulære logikk vil dette også gjelde en “virkelig” hendelse; en kidnapping, flykapring, eller “kriser” som for eksempel streik, eller som i *White Noise* tilfelle, et giftutslipp; også dette vil på sitt vis være en simulert hendelse. For som sitatet fra *Mao II* forteller, er utgangen på begivenheten fullstendig bundet til mediedekningen av den: “they are already inscribed in the decoding and orchestration rituals of the media, anticipated in their presentation and their possible consequences.” (Baudrillard 1994: 21) Dette innebærer også at disse “krisene” eller “aksjonene” ikke innebærer noe brudd med det hverdagslige, alt inngår i den samme hypervirkeligheten. “The airborne toxic” event viser disse tingene til fulle, på flere nivåer.

Det begynner med at Jack er litt uvillig til å ta ulykken alvorlig. Han og Babette forsøker å late som om ingenting alvorlig har skjedd:

“Maybe we ought to be more concerned about the billowing cloud,” she said. “It’s because of the kids we keep saying nothing’s going to happen. We don’t want to scare them.”

“Nothing *is* going to happen.”

“I know nothing’s going to happen, you know nothing’s going to happen. But at some level we ought to think about it anyway, just in case.”

“These things happen to poor people who live in exposed areas. Society is set up in such a way that it’s the poor and the uneducated who suffer the main impact of natural and man-made disasters. People in low-lying areas gets the floods, people in shanties get the hurricanes and tornadoes.⁴² I’m a college professor. Did you ever see a college professor rowing a boat down his own street in one of those TV floods? We live in a neat and pleasant town near a college with a quaint name. These things don’t happen in places like Blacksmith.” (*White Noise*: 114)

Vi ser igjen hvordan det er vanskelig å forestille seg at noe kan foregå utenfor tv-skjermen.

Katastrofer og evakueringer foregår ikke i et pent strøk som Gladneys. Argumentasjonen korresponderer også med betraktninger som blir gjort tidligere i boken, der familien på fredagskvelden er samlet for fjernsynet, “as was the custom and the rule, with take-out Chinese”:

There were floods, earthquakes, mud slides, erupting volcanoes. We'd never before been so attentive to our duty, our Friday assembly. Heinrich was not sullen, I was not bored. Steffie, brought close to tears by a sitcom husband arguing with his wife, appeared totally absorbed in these documentary clips of calamity and death. Babette tried to switch to a comedy series about a group of racially mixed kids who build their own communications satellite. She was startled by the force of our objection. We were otherwise silent, watching houses slide into the ocean, whole villages crackle and ignite in a mass of advancing lava. Every disaster made us wish for more, for something bigger, grander, more sweeping. (*White Noise*: 64)

Over helgen etter dette spør han lederen for “American environments”-instituttet, Alfonse Stompanato, om hvorfor anstendige mennesker, som han selv, blir så fascinert av katastrofer på tv. “Because we're suffering from brain fade”, svarer han. “We need an occasional catastrophe to break up the incessant bombardment of information.” Og videre:

“The flow is constant,” Alfonse said. “Words, pictures, numbers, facts, graphics, statistics, specks, waves, particles, motes. Only a catastrophe gets our attention. We want them, we need them, we depend on them. As long as they happens somewhere else. This is where California comes in. Mud slides, brush fires, coastal erosion, earthquakes, mass killings, et cetera. We can relax and enjoy these disasters because in our hearts we feel that California deserves whatever it gets. Californians invented the concept of life-style.⁴³ This alone warrants their doom.”

[...]

“For most people there are only two places in the world. Where they live and their TV set. If a thing happens on television, we have every right to find it fascinating, whatever it is.” (*White Noise*: 66)

Alfonse mener altså at det for folk flest bare finnes to steder i verden, hjemme og på tv, men – kanskje i likhet med mye av den virksomheten ved denne forskningsinstitusjonen hvor “there are full professors [...] who read nothing but cereal boxes” (*White Noise*: 10) – er denne analysen både mangelfull og overfladisk. Professorene ved the College-on-the-Hill har en slags vulgær-relativistisk “anything-goes”-holdning til den postmoderne kulturen, der alt har lik verdi, og man kan vie oppmerksomheten sin til absolutt alt, “whatever it is”, uten at de ser at de selv bare resirkulerer den informasjonsstøyen man skulle tro de som akademikere var satt til å analysere.

Tilfellet med “the airborne toxic event” viser vel det Baudrillard i bunn og grunn sier, nemlig at det bare finnes ett sted; på tv. Når katastrofen inntreffer i virkeligheten så tilvirker den slett ikke å bryte opp den ustoppelige informasjonsflommen, den blir fortsatt opplevd gjennom medierte erfaringskategorier. Det later ikke til at engang katastrofen som rammer dem selv sørger for en umiddelbar opplevelse av *virkelighet*, for paradoksalt nok, er det, som den allerede siterte John Duvall skriver, “precisely th[e] mediation (and this mediation alone) that could make their terror immediate”. Altså, ingen følelse av virkelighet uten mediering, hvilket innebærer at virkeligheten er fullstendig forvist fra virkeligheten; vi lever i

hypervirkeligheten. Det later ikke til å være mulig å se virkeligheten med nye øyne. I fjernsynets flimmer er det knapt nok mulig å skjelne noe i det hele tatt.

Samtidig som mannen med den svarte tv-skjermen og hans bifallende tilhørere desperat ønsker den saliggjørende medieringen, er den selvfølgelig også delaktig i å gjøre frykten og usikkerheten enda sterkere. I noen av scenene i tilknytning til “the airborne toxic event” er DeLillo kanskje på sitt mest satiriske angående hvordan stadig mer informasjon destabiliserer kunnskap og skaper usikkerhet. Jeg skal nevne et par eksempler.

“I saw all this before” – psykosomatisk simulasjon

Giftskyen er neppe ufarlig, men det forblir temmelig uklart hva den faktisk kan forårsake. Informasjonen er skiftende og kaotisk, og til dels ganske komisk. Her er en replikkveksling mellom Jack og sønnen Heinrich:

“[...]Have they said what kind of chemical it is?”
“It’s called Nyodene Derivative or Nyodene D. It was in a movie we saw in school on toxic wastes. These videotaped rats.”
“What does it cause?”
“The movie wasn’t sure what it does to humans. Mainly it was rats growing urgent lumps.”
“That’s what the movie said. What does the radio say?”
“At first they said skin irritation and sweaty palms. But now they say nausea, vomiting, shortness of breath.”
“This is human nausea we’re talking about. Not rats.”
“Not rats,” he said. (*White Noise*: 111)

Og medienes kraft er stor. De to døtrene i familien utvikler i tur og orden symptomene som radioen foreskriver, men etter at de har hørt om dem, og litt for sent: Symptomene som radioen forespeiler har allerede forandret seg når døtrene utvikler dem. Ekstra komisk blir dette når giftutslippet sies å skulle forårsake hjertebank og en følelse av *déjà vu*, som jo i seg selv er et minne uten opprinnelse, altså helt bokstavelig et kognitivt simulakrum! “It affects the false part of human memory or whatever.” (*White Noise*: 116) Dette er vanskelig å lese som noe annet enn en satirisk kommentar til hvordan media selv fungerer som en falsk menneskelig hukommelse eller bevissthet. Men riktig mystisk blir det for Jack når datteren Steffie faktisk påstår å ha opplevd hendelsene før, *uten* at Jack kan forstå at hun har hørt om *déjà vu* eller vet hva det betyr. Og radioen har dessuten allerede meldt fra om at *déjà vu* ikke lenger er et virksomt symptom på å ha blitt eksponert for giften. Nå har koma og spontanabort overtatt. “Is it possible to have a false perception of an illusion? Is there a true *déjà vu* and a false *déjà vu*? [...] Is a symptom a sign or a thing?” (*White Noise*: 126) Det er lite som tyder på at Steffie bløffer, men antageligvis er det igjen et tilfelle av baudrillardsk simulasjon; ubevisst *produserer* hun faktisk de forskjellige symptomene hos seg selv. Baudrillard skriver:

[S]imulation threatens the difference between the “true” and the “false”, the “real” and the “imaginary”. Is the simulator sick or not, given that he produces “true” symptoms? Objectively one cannot treat him as being either ill or not ill. Psychology and medicine stop at this point, forestalled

by the illness's henceforth undiscoverable truth. For if any symptom can be "produced," and can no longer be taken as a fact of nature, then every illness can be considered as simulatable and simulated, and medicine loses its meaning since it only knows how to treat "real" illnesses according to their objective causes. Psychosomatics evolves in a dubious manner at the borders of the principle of illness. As to psychoanalysis, it transfers the symptom of the organic order to the unconscious order: the latter is new and taken for "real," more real than the other – but why would simulation be at the gates of the unconscious? Why couldn't the "work" of the unconscious be "produced" in the same way as any old symptom of classical medicine? Dreams already are. (Baudrillard 1994: 3)

Så til spørsmålet om et symptom er et tegn eller en ting må man si at jo, symptomet er et tegn, det er et symptom *på* noe eller et tegn *for* noe, men det tegnet refererer til i dette tilfellet er ikke, som man skulle tro, en fysisk tilstedeværelse av giften i hennes kropp, og heller ikke til noe dypereliggende personlig, men til andre tegn, nemlig den stadig skiftende informasjonen i media. Hennes opplevelse av déjà vu kan jo faktisk rent bokstavelig stamme fra mediene, i form av ubevisste minner fra for eksempel katastrofeprogrammene hun har sett på tv, akkurat som hennes *Toyota Celica*-drøm. Steffies déjà vu er nærmest definisjonen på et simulakrum, og en definisjon som også ivaretar kompleksiteten i Baudrillards begrep. Både hennes drømmer og symptomer kan sies å være "produsert": prefabrikkert av massemediene og produsert av henne. "Which was worse, the real condition or the self-created one, and did it matter?" (*White Noise*: 126) Nei, det spiller vel egentlig ingen rolle, så lenge Steffie faktisk erfarer disse plagene. Og dette er noe av det Baudrillard peker på: At hypervirkeligheten, den ustoppelige selvrefereringen blant tegnene har gjort all betydning og mening gjensidig utbyttbar.

"Nobody actually knows anything" – informasjonsalderens evige paradigmeskifter

Steffies déjà vu er mest for en harmløs kuriositet å regne, men for Jack har den endeløse sirkulasjonen av informasjon og kunnskap en betydning av eksistensielle dimensjoner, fordi den skaper usikkerhet. "What good is knowledge if it just floats in the air?" spør Heinrich. "It goes from computer to computer. It changes and grows every second of every day. But nobody actually knows anything." (*White Noise*: 148-149) Heinrich er en stille og innesluttet fjortenåring. Han sluker populærvitenskap, og hans tenåringsopprør tar form av å bestride enhver sannhet, til og med sin egen vilje:

"Who knows what I want to do? Who knows what anyone wants to do? How can you be sure about something like that? Isn't it all a question of brain chemistry, signals going back and forth, electrical energy in the cortex? [...] It's all this activity in the brain and you don't know what's you as a person and what's some neuron that just happen to fire or just happen to misfire." (*White Noise*: 45-46)

Slik ville antageligvis ikke en fjortenåring ha argumentert noen tiår tidligere. I en annen slik samtale med sønnen diskuterer de hvorvidt det regner, hvilket det gjør, og Heinrich spør "What is rain anyway?"

“It’s the stuff that falls from the sky and gets you what is called wet.”
“I’m not wet. Are you wet?” [De sitter *inni* bilen.]
[...]
“First-rate. A victory for uncertainty, randomness and chaos. Science’s finest hour.” (*White Noise*: 24)

Jack er sarkastisk, men kan ikke la være å føle at det er noe i argumentasjonen, selv om Heinrichs ordkløveri stort sett ikke er annet enn en retorisk øvelse. Usikkerhet, tilfeldigheter og kaos er nettopp noe han føler preger livet, og selv om Jack selvfølgelig ikke er genuint usikker på om det regner eller ikke, er Heinrichs relativisering og metodiske tvil delaktig i dette som utgjør Jacks usikkerhet og frykt. Jack lever tross alt i et univers der ikke bare alle livssyn og trossystemer er tilgjengelig som “brightly colored goods” på supermarkedet – “Pick one you like.” sier Murray ved en anledning – men der man også har grunn til å sette spørsmålsteget ved om selv de troende virkelig tror.

Den kunnskapsmessige usikkerheten kommer helt konkret til uttrykk gjennom en samtale Babette har med sin snusfornuftige og alltid like oppdaterte datter Denise om ingrediensene i sukkerfri tyggegummi:

“That stuff causes cancer in laboratory animals in case you didn’t know.”
“You wanted me to chew sugarless gum, Denise. It was your idea.”
“There was no warning on the pack then. They put a warning, which I would have a hard time believing you didn’t see.”
[...]
“I’m happy to do it either way,” Babette said. “It’s totally up to you. Either I chew gum with sugar and artificial coloring or I chew sugarless and colorless gum that’s harmful to rats.” (*White Noise*: 41-42)

Dette er noe vi alle kjenner: Er egg farlig for kolesterolnivå, eller er det ikke det lenger? Var egg noensinne farlig? Og hva *er* egentlig dette kolesterolet? Det som var harmløst tidligere, har blitt farlig nå. Kunnskapen forandrer seg, og den forandrer seg hurtig. “At a certain speed, the speed of information, things lose their sense”, som Baudrillard skriver. Av den grunn er det marked for kursene som Babette holder; kurs i kroppsholdning og spising og drikking:

“Knowledge changes every day. People like to have their beliefs reinforced. Don’t lie down after eating a heavy meal. Don’t drink liquor on an empty stomach. If you must swim, wait at least an hour after eating. The world is more complicated for adults than it is for children. We didn’t grow up with all these shifting facts and attitudes. One day they just started appearing. So people need to be reassured by someone in a position of authority that a certain way to do something is the right way or the wrong way, at least for the time being. I’m the closest they could find, that’s all.” (*White Noise*: 171-172)

Jack og Babette er født i første halvdel av det tyvende århundre, de “didn’t grow up with all these shifting facts and attitudes.” De er oppvokst i en tid der tiltroen til vitenskapen og teknologien var stor. “Better things for better living through chemistry,” som er slagordet DeLillo har brukt som tittel på delen som omhandler 50- og 60-tallets USA i sin roman *Underworld*. Det var snakk om en teknologioptimisme, som har falmet i takt med at teknologien, samtidig som den har gjort ting enklere, har tilført det moderne menneskelivet nye problemer og farer. Som Murray altså sier til Jack: “You could put your faith in

technology. It got you here, it can get you out. This is the whole point of technology.” (*White Noise*: 285) Men poenget er at hverken teknologien eller informasjon og kunnskap er tilstrekkelig til å hjelpe Jack “ut”; ingenting er stabilt og teknologi og kunnskap svinger ustoppelig mellom redning og trussel, innsikt og kaos.

For noen hjelper det at noen, som Babette, i hvertfall kan tre frem som en autoritet i hverdagslige spørsmål som kroppsholdning og bordvaner, men dette er ikke tilstrekkelig for Babette selv, eller for Jack. Når teknologien går amok og “the airborne toxic event” inntreffer, trenger Jack selv sikker informasjon, da han selv har blitt eksponert for giften. Han oppsøker teknikerne som kan fortelle ham om konsekvensene, “men and women with lapel badges and color-coded armbands.” (*White Noise*: 138) En av teknikerne, med “a green armband bearing the word SIMUVAC”, taster inn opplysninger om Jack og om hvor lenge han var i kontakt med giftskyen. “I wanted this man on my side. He had access to data. I was prepared to be servile and fawning,” forteller Jack. Han er villig til å underkaste seg denne mannens ekspertise og autoritet, men dette er hva som kommer ut av det:

“You’re generating big numbers,” he said, peering at the screen.
“I was out there only two and a half minutes. That’s how many seconds?”
“It’s not just you were out there so many seconds. It’s your whole data profile. I tapped into your history. I’m getting bracketed numbers with pulsing stars.”
“What does that mean?”
“You’d rather not know.” (*White Noise*: 140)

Så mye for teknisk ekspertise og informasjonsteknologi og sikker kunnskap. Her får Jack med sin frykt for døden hele det postmoderne informasjonsmettede og like fullt meningstomme og fullstendig flytende virkelighetsbilde rett i ansiktet:

He made a silencing gesture as if something of particular morbid interest was appearing on the screen. I wondered what he meant when he said he’d tapped into my history. Where was it located exactly? Some state or federal agency, some insurance company or credit firm or medical clearinghouse? What history was he referring to? I’d told him some basic things. Height, weight, childhood diseases. What else did he know? Did he know about my wives, my involvement with Hitler, my dreams and fears?

[...]
“Am I going to die?”
“Not as such,” he said.
“What do you mean?”
“Not in so many words.”
“How many words does it take?”
“It’s not a question of words. It’s a question of years. We’ll know more in fifteen years. In the meantime we definitively have a situation.”
“What will we know in fifteen years?”
“If you’re still alive at the time, we’ll know that much more than we do know. Nyodene D. has a life span of thirty years. You’ll have made it halfway through.”
“I thought it was forty years.”
“Forty years in the soil. Thirty years in the human body.”
“So, to outlive this substance, I will have to make it into my eighties. Then I can begin to relax.”
[...]
“I wouldn’t worry about what I can’t see or feel,” he said. “I’d go ahead and live my life. Get married, settle down, have kids. There’s no reason you can’t do these things, knowing what we know.”
“But you said we have a situation.”

“I didn’t say it. The computer did. The whole system says it. It’s what we call a massive database tally. Gladney, J. A. K. I punch in the name, the substance, the exposure time and then I tap into your computer history. Your genetics, your personals, your medicals, your psychologicals, your police-and-hospitals. It comes back pulsing stars. This doesn’t mean anything is going to happen to you as such, at least not today or tomorrow. It just means you are the total sum of your data. No man escapes that.”

“And this massive so-called tally is not a simulation despite that armband you’re wearing. It’s real.”

“It’s real,” he said. (*White Noise*: 140-141)

Jacks såkalte “historie” blir matet inn i datamaskinen og til slutt så forteller hele denne massive informasjonsmengden absolutt ingenting. Hvis han blir mer en åtti år, vil han overleve forgiftningen. Det er litt som å si at du kommer til å bli gammel hvis du ikke dør ung. Enhver er den “totale sum av ens data”, og til sammen utgjør all denne informasjonen noen pulserende stjerner på en skjerm. Det minner om den klassiske vitsen om datamaskinen som har kapasitet nok til å prosessere all informasjon i verden, og som etter å ha sortert alt sammen skal komme fram til meningen med livet. Alle venter i spenning og endelig kommer svaret: “42”⁴⁴. SIMUVAC-mannen kan ikke berolige Jack på noen punkter, faktisk forteller han ikke noe som helst, det han sier er jo det reneste svada. “Information overload” fører til den rene meningsløshet.

En av klassikerne innen medievitenskap, Marshall McLuhan, er kjent for maksimen “the medium is the message”, noe som er implisitt i Baudrillards analyse av informasjonssamfunnet slik jeg har fremstilt og anvendt den i lesningen av *White Noise*. At mediet selv er innholdet som formidles er for eksempel svært tydelig i scenen med “the most photographed barn in America” – “they are taking pictures of taking pictures,” som Murray sier – og like tydelig her. SIMUVAC-mannens datamaskin har summert og satt sammen alle opplysningene om Jack, men det den formidler som resultat er ikke noe annet enn at den er i stand til å “legge sammen”. Det er informasjonsteknologi for informasjonsteknologiens skyld.

Men så er da både vi og Jack litt skeptiske til denne mannen med SIMUVAC-armbåndet. SIMUVAC-konseptet er Baudrillards verden av simulakra satt ut i livet. Jack spør hva akronymet betyr:

“Short for simulated evacuation. A new state program they’re still battling over funds for.”

“But this evacuation isn’t simulated. It’s real.”

“We know that. But we thought we could use it as a model.”

“A form of practice? Are you saying you saw a chance to use the real event in order to rehearse the simulation?”

“We took it right into the streets.”

“How is it going?” I said.

“The insertion curve isn’t as smooth as we would like. There’s a probability excess. Plus which we don’t have our victims laid out where we’d want them *if this was an actual simulation*. In other words we’re forced to take our victims as we find them. [...] You have to make allowances for the fact that everything we see tonight is real. There’s a lot of polishing we still have to do. But that’s what exercise is all about.” (*White Noise*: 139, min utheving)

Her blir altså den virkelige evakueringen betraktet som en ikke helt feilfri øvelse; en

simulasjon av en fremtidig, mer finpusset simulasjon. Her er det simulasjonen av en evakuering som er målet og standarden man ser den virkelige hendelsen ut fra. Virkeligheten vurdert ut fra en modell. Her har vi en “virkelig” virkelighet som refererer til en simulert “virkelighet” som igjen er ment å skulle være modell for en virkelig evakuering. Men da denne virkeligheten allerede refererer tilbake til simulasjonen – vel, da har vi *virkelig* en utflytende, sirkulær runddans av tegn. SIMUVAC fortsetter med øvelsene senere i boken, og tre dager etter en øvelse på evakuering for “noxious odor”, så kommer det faktisk et drag av en usunn lukt i luften over byen. Men myndigheten setter ikke i gang tiltak, og folk forsøker å late som ingenting, og noen mener faktisk at “the absence of technical personnel meant there was nothing to worry about.” (*White Noise*: 271)

Mens Jack står og venter på at SIMUVAC-mannen skal taste inn opplysningene om ham, føler han at andre av de evakuerte begynner å følge med på ham, fordi det tar så lang tid, og Jack begynner å forstille seg.

I stood with my arms folded, trying to create a picture of an impassive man, someone in line at a hardware store waiting for the girl at the register to ring up his heavy-duty. It seemed the only way to neutralize events, to counteract the passage of computerized dots that registered my life and death. Look at no one, reveal nothing, remain still. The genius of the primitive mind is that it can render human helplessness in noble and beautiful ways. (*White Noise*: 139-140)

Slik forstillelse har Jack lang trening i. Han akademiske persona er møysommelig konstruert for at han skal fremtre som en seriøs og troverdig forsker. Fremtoningen inkluderer at han bevisst har lagt seg ut fysisk, at han alltid underviser iført kappe, med hvilken han kan utføre noen effektfulle håndbevegelser, og han bruker briller med mørkt glass og kraftig innfatning, “an alternative to the bushy beard that my wife of that period didn’t want [him] to grow.” I tillegg har han lagt til en ekstra initial i navnet, slik at han heter J.A.K. Gladney. “I am the false character that follows the name around.”⁴⁵ (*White Noise*: 17) Alle disse ytre markørene for academia fungerer som dekke for visse mangler ved hans kompetanse, ikke minst det at han som renommert Hitlerforsker ikke kan snakke tysk.⁴⁶ John N. Duvall skriver om dette at, på lignende måte som at nonnenes “tro” kan kalles “SIMUFAITH”, så kan man si at “Jack himself is SIMUPROF.” (Duvall 2003: 179)

Foran SIMUVAC-mannen setter han på seg en maske for å skjule sin engstelse. Jeg skal komme tilbake til Jacks Hitlerforskning, men la oss allerede nå si at ytre *tegn* slett ikke er nok for Jack. Han er på stadig leting etter noe større og mer grunnleggende.

Mark Conroy leser i artikkelen “From Tombstone to Tabloid” Jacks problemer som et resultat av, eller symptom på, at forskjellige former for autoritet har brutt sammen i det USA som *White Noise* skildrer. En viktig form for autoritet er, foreldreautoriteten, men Conroy mener at denne ikke blir utøvd på tradisjonelt vis i familien Gladney:

The parent figures [...] are Jack and Babette; but they do none of the passing on of wisdom that is

supposed to be the older generation's portion. Instead, the television seems to be the chief source of information and even guidance; its urgent messages frequently interrupt the narrative of *White Noise*, but seem more like that from which any other learning is the interruption. (Conroy 2003: 154-155)

Det er mye som tyder på at dette stemmer, at informasjonsstrømmen fra fjernsynet er det som kun blir avbrutt av annen kunnskap eller læring, og at rollen som den kloke forelderen ikke blir helt fylt av noen i familien Gladney. I bilen på vei hjem fra supermarkedet har familien en dag en lang og forvirrende samtale som er en god illustrasjon på det Conroy skriver. Alle mulige typer informasjon, bruddstykker plukket opp fra tv og andre steder, blir utvekslet, forvekslet og misforstått, og Babette er ikke mer etterrettelig enn barna:

“Dakar isn't her name, it's where she's from,” Denise said. “It's a country on the ivory coast of Africa.”

“The capital is Lagos,” Babette said. “I know that because of a surfer movie I saw once where they travel all over the world.”

“*The Perfect Wave*,” Heinrich said. “I saw it on TV.”

“I don't know,” Babette said, “but the movie wasn't called *The Perfect Wave*. The perfect wave is what they were looking for.”

“They go to Hawaii,” Denise told Steffie, “and wait for these tidal waves to come from Japan. They're called origamis.” (*White Noise*: 80)

“The family is the cradle of the world's misinformation.” bemerket Jack etterpå;

There must be something in family life that generates factual error. Overcloseness, the noise and the heat of being. Perhaps something even deeper, like the need to survive. Murray says we are fragile creatures surrounded by a world of hostile facts. Facts threaten our happiness and security. The deeper we delve into the nature of things, the looser our structure may seem to become. The family process works toward sealing off the world. Small errors grow heads, fictions proliferate. I tell Murray that ignorance and confusion can't possibly be the driving forces behind family solidarity. What an idea, what a subversion. He asks me why the strongest family units exist in the least developed societies. Not to know is a weapon of survival, he says. Magic and superstition become entrenched as the powerful orthodoxy of the clan. The family is strongest where objective reality is most likely to be misinterpreted. What a heartless theory, I say. But Murray insists it's true. (*White Noise*: 81-82)

Jeg er enig i at det er en trist teori, men hjerteløs vil jeg ikke kalle den, i hvertfall ikke basert på hvordan disse misforståelsene, kunnskaps-“støyen” blir beskrevet utover i boken. Jeg skal blant annet se på hvordan tabloidmagasinenes medierte overtro fungerer som en slags trøst i en situasjon der man er omgitt av en “verden av fiendtlige fakta”.

“Everything we need that is not food or love is here in the tabloid racks”

Med *déjà vu*-fenomenet beveget vi oss over mot det paranormale, som også spiller en betydelig rolle i familien Gladneys medieunivers, nærmere bestemt i tabloidmagasinene som står oppstilt ved kassene på supermarkedet og som Babette leser høyt for de gamle og blinde. En dag hun skal lese for den blinde Mr. Treadwell, er han og søsteren hans forsvunnet. De blir funnet flere dager senere, “alive but shaken in an abandoned cookie shack at the Mid-Village Mall, a vast shopping center out on the interstate. Apparently they'd been wandering through the mall for two days”. (*White Noise*: 59) Og mens de gamle har vandret hjelpeløse rundt i den

amerikanske vareoverfloden, har politiet søkt hjelp hos en synsk dame som har rådet dem til i stedet for å sokne i elven, “to concentrate on dry land with a moonscape look about it.”

Dermed dro politiet til et kalkverk i nærheten, der de i stedet for søsknene Treadwell fant et håndvåpen og to kilo heroin. Men det pussigste ved denne historien, som blir gjengitt i lokalavisen, er at det ikke er første gangen noe slikt har skjedd:

The police had consulted [the psychic] on a number of occasions and she had led them to two bludgeoned bodies, a Syrian in a refrigerator and a cache of marked bills totalling six hundred thousand dollars, although in each instance, the report concluded, the police had been looking for something else.

The American mystery deepens. (*White Noise*: 60)

Hva skal man si til slikt?⁴⁷ Det mest slående ved denne passasjen er at den ved siden av å være humoristisk på en tørrvittig måte, er blitt stående ukommentert, som om Jack ikke helt vet hva han skal gjøre med opplysningen. For ja, det er festlig, men det er ikke bare det. Slik Jack forteller historien kan man ikke bare avfeie den tvert. På en lignende måte blir *déjà vu*-fenomenet behandlet. Det enkleste hadde vært å se den som ren innbilning fra Steffies side, men da Jack snakker Babette om jentenes forskjellige symptomer, skjer dette:

“Do you remember telling her what *déjà vu* means?”

She spooned some yogurt out of the carton, seemed to pause, deep in thought.

“This happened before,” she said finally.

“What happened before?”

“Eating yogurt, sitting here, talking about *déjà vu*.”

“I don’t want to hear this.”

“The yogurt was on my spoon. I saw it in a flash. The whole experience. Natural, whole-milk, low-fat.” (*White Noise*: 133)

Er dette ren farse, eller er det delvis en flashback fra en yoghurtreklame? At hun snakker om helmelk med redusert fettinnhold kan jo faktisk tyde på at hun blander sammen flere produkter. Uansett hva det er, strekker det seg utenfor barnesinnet. Faktum er at de voksne i denne situasjonen, evakuert fra sine hjem og truet av et giftig gassutslipp, ser ut til å være mottakelige for de snodigste former for tro og overtro. Jack snakker med en mann fra Jehovas vitner som med “eerie self-assurance” ser på hendelsen som et tegn på at de siste dager er kommet, og som kan fortelle at når han ellers går fra dør til dør, så er Armageddon noe faktisk *ønsker*. (*White Noise*: 136-137). Litt senere bruker Babette tiden på å lese for de gamle og blinde fra tabloidmagasinene. En forsidehistorie dreier seg om liv etter døden – “Life After Death Guaranteed with Bonus Coupons” – som blant annet forteller om en fem år gammel jente som i sitt tidligere liv var leiemorder for KGB og tok livet av Howard Hughes, Marilyn Monroe og Elvis Presley. (*White Noise*: 144-145) En annen sak handler om spådommer for neste år. Her er et lite utvalg av dem Babette leser:

“Squadrons of UFOs will invade Disney World and Cape Canaveral. In a startling twist, the attack will be revealed as a demonstration of the folly of war, leading to a nuclear test-ban treaty between the U.S. and Russia.

[...]

“Members of an air-crash cult will hijack a jumbo jet and crash it into the White House in an act

of blind devotion to their mysterious and reclusive leader, known only as Uncle Bob. The President and First Lady will miraculously survive with minor cuts, according to close friends of the couple. [...]

“From beyond the grave, dead living legend John Wayne will communicate telepathically with President Reagan to help frame U.S. foreign policy. Mellowed by death, the strapping actor will advocate a hopeful policy of peace and love. (*White Noise*: 145-146)

Her ser vi igjen satire over de mer vanvittige delene av media, og vi ser også her hvordan visse motiver og vendinger resirkuleres fra forskjellige deler av medieverdenen. Spådommene er ikke bare influert av underholdningsindustriens stjerner og motiver, men vi ser også hvordan den ene spådommen foregriper nyhetsdekningen av den gjennom frasen “according to close friends of the couple”, som er et uttrykk en nyhetsreporter ville ha brukt i etterkant av en dramatisk hendelse.

Som leser sitter man og humrer over det fullkomment absurde i disse “spådommene”, men Babettes tilhørere ser faktisk ikke ut til å synes at spådommene er så ville. Men i stedet for å latterliggjøre publikummet hennes, så formidles faktisk reaksjonene deres med både varme og sympati av Jack:

The tabloid future, with its mechanism of a hopeful twist to apocalyptic events, was perhaps not so remote from our own immediate experience. [...] The small audience of the old and blind recognized the predictions of the psychics as events so near to happening that they had to be shaped in advanced to our needs and wishes. Out of some persistent sense of large-scale ruin, we kept inventing hope. (*White Noise*: 146-147)

På snodig vis fungerer disse bisarre historiene om fred og kjærlighet, brakt til jorden av romvesener og John Wayne, som en slags trøst. Man stiller seg selvsagt umiddelbart spørsmålet “hva i all verden for slags trøst kan dette være?” Det fungerer kanskje som en umiddelbar lindring der og da, men jeg leser denne scenen som en del av hele det mediale problemkomplekset som jeg hittil har forsøkt å risse opp i lesningen av *White Noise*. Jeg beskrev i kapittel 2 hvordan John Ellis betraktet fjernsynet som en form for terapeutisk institusjon i det postmoderne samfunnet. Hvis vi så videreutvikler den psykiatriske metaforikken, så kan vi tenke oss at betingelsene – informasjonsflommen, hypervirkeligheten – som menneskene lever under i *White Noise* resulterer i en tilstand av meningstap og eksistensiell uro som kan sammenlignes med en depresjon. Som en ansvarlig og alvorlig person, en *virkelig* person, kan man jo faktisk bli litt skremt over hvilke ytterligheter en del *romankarakterer* går til for å bryte hypervirkelighetens sirkularitet av bilder og simulakra. Problemstillingen som Don DeLillos Bill Gray reiser, der terroristen har overtatt forfatterens rolle, blir jo realisert i for eksempel *Alle ting skinner*, og mer ekstremt i Chuck Palahniuks *Fight Club* – men heldigvis, og paradoksalt nok, innenfor romanfiksjonens muligens trygge rammer. Også i DeLillos romaner dukker stadig vekk motivkretsen omkring fascisme og vold opp. Jeg skal se litt nærmere på hvordan dette er et slags desperat forsøk på å bryte ut av en slags nummenhet.

Esthetics – anesthetics; fascination – fascism. – Bedøvelse i stedet for behandling

Hvis vi går tilbake til psykiatrimetaforikken, så er det veldig lett å se på fjernsynet og mediene generelt ikke som terapi (“working through”), men kanskje i like stor grad som *medisinering*; bedøvelse. Den autistiske hovedpersonen i den britiske romanen *The Curious Incident of the Dog in the Night-time* bruker helt bokstavelig hvit støy som en beskyttelse mot verden utenfor, når mengden av inntrykk og informasjon blir for sterk:

I [...] made the noise that Father calls groaning. I make this noise when there is too much information coming into my head from the outside world. It is like when you are upset and you hold your radio against your ear and you tune it halfway between two stations so that all you get is white noise and then you turn the volume right up so that this is all you can hear and then you know you are safe because you cannot hear anything else. (Haddon 2004: 7-8)

Langt mer enn som helbredende terapi er det slik informasjonsflommen fungerer i *White Noise*. Tom LeClair skriver i forbindelse med familien Gladneys fascinasjon for katastrofer på tv at “The effect of televised death is, like consumerism, anesthetizing. A seeming confrontation with reality is actually a means of evading one’s one mortality, giving the viewer a false sense of power.” (LeClair 2003: 15) Problemet med bedøvelse er jo selvsagt at den er forbigående, den døyver smerten, men fjerner oppmerksomheten fra de virkelige problemene.⁴⁸ Murray sier jo om teknologien at “it got you here, it can get you out”, og dette er også omtrent det John Ellis sier om mediene; de formidler en mengde av inntrykk som langt overgår hva tidligere tiders mennesker hadde tilgang til, men mediene hjelper deg også med å bearbeide all informasjonen. Men som vi har sett kan dette like gjerne snus på hodet: Mediene oversvømmer deg med informasjon, slik at du *aldri* kommer deg ut, men blir liggende å kave, som bedøvet. Jeg skrev innledningsvis i dette kapitlet om hvordan “hvit støy” i denne romanen fungerer som metafor for hvordan teknologien dekker over en eksistensiell oppfatning av døden. Da Jack mottar den ugjennomtrengelige diagnosen fra SIMUVAC-mannen, kan vi lese:

You are said to be dying and yet are separate from the dying, can ponder it at your leisure, literally see on the X-ray photograph or computer screen the horrible alien logic of it all. It is when death is rendered graphically, is televised so to speak, that you sense an eerie separation between your condition and yourself. A network of symbols has been introduced, an entire awesome technology wrested from the gods. It makes you feel like a stranger in your own dying.

I wanted my academic gown and dark glasses. (*White Noise*: 142)

Her begynner Jack å føle på kroppen hvordan signifikanten (bildet på skjermen) er løsrevet fra signifikatet (ham selv). Men det er jo på skjermen sannheten om hans liv skal befinne seg! Det er der han kan avlese “den totale summen av sine data”. På skjermen befinner virkeligheten og sannheten seg, meningen med tilværelsen og drømmen om Amerika – og Jacks egen død. Men alt dette har ingen sammenheng med en selv, og det er dette “uhyggelige skillet” Jack nå begynner å føle. Han føler seg som en fremmed i sin egen død, men på mange måter må man kunne si at hele romanen viser at han til en viss grad også er en fremmed i sitt eget liv. Men det tristeste ved denne scenen er at det eneste Jack har å ty til er masken sin; han lengter etter

professorkostymet sitt. “Recoil is a conventional reaction to the brunt of understanding, which is to say that white noise is as likely to be treated by the characters in the novel as the cure as it is the curse”, skriver Arthur Saltzman om denne scenen (Saltzman 2003: 204). Dette tolker jeg som at Jack gjør nettopp det både Murray og John Ellis foreskriver; han forsøker å beskytte seg ved hjelp av det samme som han vil beskytte seg mot. Dette fører neppe noen steder, men det ser altså ut til at han ikke har noe annet.

I stedet for å bearbeide og å “come to terms with the uncertainties of the future”, som er det John Ellis mener fjernsynet hjelper oss med, nører heller teknologien og mediene opp under usikkerheten, og *hindrer* både Jack og andre i romanen å bearbeide og å sette sine problemer på begrep. Vi så for eksempel hvordan Jacks medborgere hadde problemer med å forholde seg til evakueringen, fordi den ikke ble mediert. Lillian Vatnøy skriver om dette at

Gladneys medborgere er så vant til fjernsynets estetikk og formidlingsform at de faktisk har vanskelig med å fordøye erfaringer som ikke medieres på denne måten. Særlig fjernsynets språk oppleves som grunnleggende og nødvendige i bearbeidelsen og anerkjennelsen av erfaringer (Vatnøy 2001: 74)

Så kanskje John Ellis har rett i at fjernsynet utstyres oss med forståelsesrammer. Slik jeg har lest *White Noise* er dette i så fall et problem av dimensjoner, da disse forståelsesrammene ikke på noen måte er tilstrekkelige eller adekvate for å behandle de komplekse problemene som det postmoderne mennesket kan tenkes å slite med⁴⁹, noe denne romanen demonstrerer gang på gang. Vatnøy skriver videre: “Gjennom fjernsynets språk estetiseres katastrofen. [...] Jack og familien har selv bidratt til estetiseringen ved å sluke katastrofeprogrammenes forskjønnede bilder.” (Vatnøy 2001: 74) Alfonse Stompanato går faktisk så langt at han rangerer land ut fra potensialet for gode katastrofebilder: “Japan is pretty good for disaster footage, [...] India remains largely untapped.” (*White Noise*: 66) Hvordan Jack tenker i fjernsynestetiske kategorier er det utallige eksempler på:

A woman in a yellow slicker held up traffic to let some children cross. I pictured her in a soup commercial taking off her oilskin hat as she entered the cheerful kitchen where her husband stood over a pot of smoky lobster bisque, a smallish man with six weeks to live (*White Noise*: 22)

It’s hard to imagine these men feeling sad about death. Attila the Hun died young. [...] I want to believe he lay in his tent, wrapped in animal skins, as in some internationally financed movie epic. [...] This is how it ended for him, with his attendants cutting off their hair and disfiguring their own faces in barbarian tribute, as the camera pulls back out of the tent and pans across the night sky of the fifth century A.D., clear and uncontaminated, bright-banded with the shimmering worlds. (*White Noise*: 99-100)

In it’s tremendous size, its dark and bulky menace, its escorting aircraft, the cloud resembled a national promotion for death, a multimillion-dollar campaign backed by radio spots, heavy print and billboard, TV saturation. (*White Noise*: 157-58)

Men tv-språket er ikke bare billedspråk og kamerabevegelser, det er også *fortelling*. I det første eksemplet ser vi Jack sette en tilfeldig kvinne inn i en hel fortelling hentet fra en suppreklame. Som leser og litteraturviter er ikke fortellinger noe man med lett hjerte stiller

seg kritisk til, men alle gode ting kan perverteres. Behovet for fortellinger og narrative strukturer er antageligvis noe dypt og grunnleggende menneskelig, og jeg skal komme tilbake til plottets betydning i DeLillos romaner senere, men det er ikke nødvendigvis slik at *alt* tjener på å klemmes inn i fortellingens form. Like fullt er *storytelling* et ideal som brer om seg i alt fra reklamebransjen til nyhetsredaksjoner. John Ellis skriver:

[I]t is only right that television news should concentrate on possible narrative developments. Each day the *production of futures* is speculated upon, and the speculations are proved right or wrong by events, which themselves lead to further speculations. Each item of news is always already part of a story. It has been *predicted* and space has been made for it. Through the mobilization of narrative speculation, the present moment falls into place as a moment in a larger process, known from its pasts and to a significant extent foreseeable in its possible futures. (Ellis 2000: 76, mine uthevinger)

At fjernsynsnyhetene⁵⁰ er bygget opp som en del av en større historie, ser altså Ellis på som bare rett og rimelig. Ellis ser altså ikke det kontroversielle i at han faktisk selv skriver at nyhetenes narrative utviklinger er med på å produsere fremtiden, og at det hvert enkelt nyhetsinnslag dermed er forutsett og gjort rom for *på forhånd*. I dette ligger det egentlig at nyhetene aldri forteller noe nytt. Alt er del av en allerede gitt nyhetssirkulasjon og slik sett kan det virke som om Ellis uten å vite det støtter opp om den mindre optimistiske baudrillardiske oppfatningen. Magne Lindholm skriver i artikkelen “Det trivielles triumf” at

Mange har hevdet at den journalistiske fortellingen er en ytre effekt som skal «popularisere» et komplisert budskap. Men fortellingen er ingen nøytral, ytre form. I vår kulturkrets er fortellingen et fast forløp av hendelser, som brukes til å plassere begivenhetene i et moralsk univers av helter og skurker, seier og tap. (Lindholm 2004: 118)⁵¹

Videre skriver han at “Nyheter er en form for litteratur, så nyhetssjangerens hegemoni kan betraktes som en del av estetiseringen av samfunnet. (Lindholm 2004: 119)

Når mediene ut fra dette fortellerskjemaet konstruerer konflikter mellom for eksempel politikere, så gir det mest komiske utslag. Verre blir det når statslederne og medier i samarbeid tegner opp manikeiske kosmologier der verden er enten god eller ond, og “either you are with us, or you are against us.” John Ellis sier jo også at “certainty, after all, has its disadvantages in a complex and changing world”, men det spørs nok om ikke tv også kan medvirke til at fortellingen selv blir ideologi; at den skaper en falsk “sikkerhet” om verdens beskaffenhet. Her kunne man med Roland Barthes se på dette som en mytologisering av nyhetsfortellingen; fortellingens struktur, plottet, blir opphøyet til “natur”, i den forstand at man tror at dette også er måten reelle konflikter er strukturert.

I *White Noise* tildeler Jack Mr. Gray/Willie Mink skurkerollen i sitt personlige sjalusidrama. Mr. Gray er navnet Babette gir sin kontaktperson i prøveprosjektet for medisinen Dylar, som skal kurere ens frykt for døden og som hun uten suksess har vært med på å teste ut. Mot seksuelle gjenytelser har hun fått Dylar av Willie Mink, som er hans virkelige navn, også etter at prosjektet ble stoppet. Jeg skal komme nærmere inn på forløpet til Jacks oppgjør med

Mr. Gray, her er det nok å nevne at Jack oppsøker ham etter en samtale med Murray, der sistnevnte har presentert en slags vulgarisert hegeliansk-nietzscheansk teori – “fascistisk” er kanskje den mest dekkende termen – om “diers and killers”:

“I believe, Jack, there are two kinds of people in the world. Killers and diers. Most of us are diers. We don’t have the disposition, the rage or whatever it takes to be a killer. We let death happen. We lie down and die. But think what it’s like to be a killer. Think how exciting it is, in theory, to kill a person in direct confrontation. If he dies, you cannot. To kill him is to gain life-credit. The more people you kill, the more credit you store up.⁵² It explains any number of massacres, wars, executions.” (*White Noise*: 290)

Med dette i bakhodet og med sin svigerfars tyske pistol i lommen, stjeler han naboens bil og drar ut til Germantown der Willie Mink bor. Poenget her er at drapsplanene er som tatt ut av et temmelig middelmådig avsnitt av Detektimen; han lever ut massemedienes og populærkulturens ferdigproduserte former:

Here is my plan. Drive past the scene several times, park some distance from the scene, go back on foot, locate Mr. Gray under his real name or an alias, shoot him three times in the viscera for maximum pain, clear the weapon of prints, place the weapon in the victim’s stasticky hand, find a crayon or lipstick tube and scrawl a cryptic suicide note on the full-length mirror, take the victim’s supply of Dylar tablets, slip back into the car, proceed to the expressway entrance, park Stover’s car in Old Man Treadwell’s garage, shut the garage door, walk home in the rain and the fog. (*White Noise*: 304)

Jack opptrer slik man lekte politi og røver som barn etter å ha sniksett på spenningsserier på tv: “I stood at the edge of the window, listening. I swiveled my head, looked into the room out of the corner of my eye.” (*White Noise*: 305) Disse fjernsynsformularene gjentar han flere ganger mens han gjenforteller hvordan han utfører planen sin, og omtrent som da han så Babette på tv så føler han nå at han er i kontakt med noe større: “I knew the precise nature of events. I was moving closer to things in their actual state as I approached a violence, a smashing intensity. Water fell in drops, surfaces gleamed.” (*White Noise*: 305) Man får inntrykk av at han nærmer seg en åpenbaring, men hva slags åpenbaring, hvilke ting i deres “faktiske tilstand” er det han nærmer seg? Hvis man leser med baudrillardiske briller så gis svaret i setningen forut for det siste sitatet: “I sensed I was part of a network of structures and channels.” Ved første øyekast leser man dette som at han føler seg som en del av noe større, og det er antageligvis det Jack mener også. Dette er vel i så fall neppe noe annet enn den freudianske “oceanfølelsen”, og med resten av romanen i minnet så blir det lett å lese dette ironisk og ganske enkelt se ham som en del av hele det medienettverket av tv-kanaler og fortellerstrukturer som vi har sett gjennom hele boken. Men det er altså ingenting som tyder på at Jack innser dette selv. Tvert imot gjennomfører han planen sin og rives ikke ut av sin lille fiksjon før planen slår feil og han selv blir såret:⁵³ “The world collapsed inward, all those vivid textures and connections buried in mounds of ordinary stuff. I was disappointed.” (*White Noise*: 313)

Grunnen til at Jack snakker om “the victim’s *staticky hand*” er forøvrig at Babette har beskrevet Mr. Gray som en blanding av forskjellige personer, nettopp for at Jack ikke skal ha en konkret person å rette hatet sitt mot, derav kallenavnet. “Let’s call my contact Mr. Gray. Mr. Gray is a composite. I was eventually in contact with three or four or more people at the firm.” (*White Noise*: 193) Dette blir ekstra ille da Babette tilstår å ha hatt sex med Mr. Gray:

“How do you offer your body to a composite of three or more people? This is a compound person. He is like a police sketch of one person’s eyebrows, another person’s nose. Let’s concentrate on the genitals. How many sets are we talking about?”

“Just one person’s Jack. A key person, the project manager.” (*White Noise*: 194)

Inntil Jack selv blir skutt i hånden er Willie Mink for Jack fortsatt denne “polititegningen” og dermed inhuman og lettere å drepe. Da han ser både seg selv og Mink blødende, føler han at han “was seeing him for the first time as a person. [...] Compassion, remorse, mercy.” (*White Noise*: 313). Jack har for en stakkert stund kontakt med virkelighet og menneskelighet her. Smerten i Jacks hånd kan sies å bryte illusjonen han har forsøkt å leve ut, den er ekte og ikke til å overse, på en helt annen måte enn døden som fra giftskyen umerkelig har sneket seg inn i hans kropp og som bare kan avleses grafisk på dataskjermen. Men hvis man begynner å romantisere vold og lidelse, slik det tilsynelatende gjøres i for eksempel *Fight Club*, så er man kommet like langt. Vi ser jo at familien Gladneys fascinasjon for tv-katastrofer gjør hendelsene til rene estetiske objekter som på ingen måte makter å bringe dem i kontakt med virkeligheten, slik Alfonse påstår. I anmeldelsen av *Alle ting skinner*, som også tematiserer disse tingene, skriver Kjetil Røed om hovedpersonen Ottos “opptatthet av den etymologiske forbindelsen mellom fascinasjon og fascisme”. Han skriver videre at “Det å bli fascinert kan innebære å glemme seg selv – å glemme det skillet som eksisterer mellom objekt og representasjon – og delta i det vi kan kalle en kollektiv persepsjon. Fascismen ligger her i det konforme, i oppgivelsen av det individuelle blikket.” (Røed 2003)

Før jeg fortsetter på Jacks strategi for å håndtere dødsfrykten, skal jeg ta en liten titt på Babettes strategi, nemlig medisinen Dylar. Tredje og siste del av romanen, “Dylarama”, er i stor grad viet Dylar. Medisinen var ment å skulle påvirke den delen av hjernen der dødsfrykten sitter. Dette var mislykket, men man kan se på bivirkningene til Dylar hvordan den var ment å virke. Den mest dramatiske bivirkningen var nettopp at den opphevet skillet mellom objekt og representasjon, mellom signifikant og signifikat: “I could not distinguish words from things, so that if someone said ‘speeding bullet,’ I would fall to the floor and take cover.” (*White Noise*: 193). Det er nettopp det som har skjedd med Willie Mink, som sitter alene foran fjernsynet på et slitent motellrom og dytter i seg Dylar i håndfuller: “I eat this stuff like candy.” (*White Noise*: 308) Jack sier til ham “Hail of bullets” og Mink kaster seg på gulvet og “began crawling toward the bathroom, looking back over his shoulder, childlike, miming,

using principles of heightened design but showing real terror, brilliant cringing fear.” (*White Noise*: 311) Jack forteller: “The drug not only caused the user to confuse the words with the things they referred to; it made him act in a somewhat stylized way.” (*White Noise*: 310) Men samtidig har vi jo sett at hele Jacks handlemåte i denne scenen, hans “plan”, også er “in a somewhat stylized way.” Man kan si at Dylar bare utfører den prosessen alle i *White Noise* lider under, men på en ekstrem måte. Akkurat som at informasjonsbrokker fra tv og reklame har trengt seg inn i Jacks bevissthet og *White Noise*’ tekst, kommer også fullstendig tilfeldige setninger fra fjernsynet ustanselig rennende inn i Minks utsagn, blandet med ordinær tale til et fullkomment babbel: Rett før Jack skyter Mink, sier Mink: “Did you ever wonder why, out of thirty-two teeth, these four cause so much trouble? I’ll be back with the answer in a minute.” (*White Noise*: 312) Og etter å ha skutt tilbake på Jack: “And this could represent the leading edge of some warmer air.” (*White Noise*: 313). Og etter å ha spurt Jack hva som egentlig har skjedd, sier han plutselig: “Some millipedes have eyes, some do not.” (*White Noise*: 315)

Man kan altså tenke seg at måten Dylar skulle kurere dødsfrykten er at den ved å fjerne skillet mellom signifikant og signifikat ville hindre muligheten for abstrakt tenkning. Alt blir bokstavelig og det ville ikke lenger være mulig å forestille seg døden. Det ville brakt menneskene tilbake til en slags naturtilstand, slik dyrene lever: “No animal has this condition. This is a human condition. Animals fear many things, Mr. Gray said. But their brains aren’t sophisticated enough to accomodate this particular state of mind.” (*White Noise*: 195) Den eneste frykten man ville oppleve med Dylar, ville være den umiddelbare; den fremtidige døden ville være borte fra bevisstheten. Murray sier dette er grunnen til at Jack føler seg så bra når han er sammen med lille, nærmest språkløse Wilder:

“He doesn’ know he’s going to die. He doesn’t know death at all. [...] How lucky he is. A cloud of unknowing, an omnipotent little person. The child is everything, the adult nothing. Think about it. A person’s entire life is the unravelling of this conflict. No wonder we’re bewildered, staggered, shattered. (*White Noise*: 290)⁵⁴

Altså: Dylar fungerer i bunn og grunn slik informasjonsflommen gjør, den “dekker” over den eksistensielle angsten, rett og slett ved at den gjør det umulig å tenke fornuftig omkring døden. Akkurat som Arthur Saltzman skriver i “The Figure in the Static” (som er det Willie Mink har blitt redusert til) så er “the cure” også “the curse”: “Dylar actually exacerbates what it was designed to quell.” Det er mulig Mink ikke lenger frykter døden, men han er fullstendig dehumanisert, redusert til en bablende idiot. Saltzmann fortsetter:

The latter consequence in particular, a kind of Saussurean nightmare, represents the equally paralyzing converse of white noise – a murderous convergence of words and things. For if the slather of white noise signs lose their signifying function, in the Dylar-induced psychosis [...] signs afford no contemplative distance. Either way, we yield utterly. (Saltzmann 2003: 204-205)

Baudrillard hevder at den voldsomme mengden av informasjon har ført til meningstap og bruker uttrykket “the implosion of meaning in the media” (Baudrillard 1994: 79). Virkelighet og representasjon er blitt uløselig sammenblandet, slik vi har sett det skje i Jack og Babettes verden, og det fører til meningstap. Selve tablett med medikamentet Dylar er en metafor for denne situasjonen. Nevrokjemikeren Winnie Richards som Jack får til å analysere tablett før han får vite av Babette hva den inneholder, forteller for det første at den er et resultat av svært avansert teknologi. Den porsjonerer ut virkestoffene i en jevn strøm, akkurat som informasjon, ikke som en vanlig tablett som oppløses i magen, alt på en gang. Og for det andre: “It self-destructs. It implodes minutely of its own massive gravitation.” (*White Noise*: 188) Og senere får vi vite at det den fører til er *entropi*, som riktignok ikke er et uttrykk som blir brukt i *White Noise*, men som Baudrillard bruker⁵⁵: “[I]nformation dissolves meaning [...] in a sort of nebulous state dedicated not to a surplus of innovation, but, on the contrary, to total entropy.” (Baudrillard 1994: 81) *Entropi* brukes både innen termodynamikk og informasjonsteori, og noen av ordboksdefinisjonene er illustrerende for resultatene av informasjonsflommen:

2. a measure of the disorder or randomness in a closed system; 3. a measure of the loss of information in a transmitted message; 4. the tendency for all matter and energy in the universe to evolve toward a state of inert uniformity; 5. inevitable and steady deterioration of a system or society.⁵⁶

Winnie kan riktignok ikke på dette tidspunktet si hva medikamentet *gjør*, annet enn at det antageligvis påvirker hjernen. I den forbindelse sier hun at hun bare vet nok om den menneskelige hjernen til å gjøre henne stolt av å være amerikaner. Jack spør hvorfor, og hun svarer: “The infant’s brain develops in response to stimuli. We still lead the world in stimuli.” (*White Noise*: 189)

Tilbake til Jacks feilslåtte strategi kan vi si at hans fascinasjon for Hitler og nazismen ligger på flere nivåer – og som på de fleste andre områder svikter Jacks analytiske evner når det kommer til sin egen oppfatning av Hitler – men kollektivet, massen og oppgivelsen av det individuelle, samt estetikken som uttrykker dette, er en ganske god oppsummering av nazismens berøringspunkter med Jacks behov. Akkurat som at hans professorkostyme har fungert som en slags beskyttelse på det ytre plan, har han på et dypere plan forsøkt å mobilisere Hitler som motvekt mot sin frykt for døden, som en slags intellektuell voodoo; det er igjen snakk om sammenblanding og reversering av signifikant og signifikat. Jack forteller Denise at han ga Heinrich et tysk navn fordi han “thought it had an authority that might cling to him” (*White Noise*: 63), og Murray mener Jack har forsøkt å hente kraft fra Hitlerstudiene hele tiden: “Some people are larger than life. Hitler is larger than death. You thought he would protect you.” (*White Noise*: 287). Hvis vi sammenligner med *Alle ting skinner*, så beskriver Ottos kamerat Thomas der “hvordan Otto nøt kraften hans forskningsfelt hadde gitt ham. [...]

Han snakket om død, og kalte det masseopptog, marsjer, faner og farslengsel”. (Øybø 2003: 253) Jack viser i forbindelse med sitt kurs, “Advanced Nazism”, filmklipp som viser “thousands of people outside a stadium after a Goebbels speech [...]. Halls hung with swastika banners [...]. Ranks of thousands of flagbearers.” (*White Noise*: 25-26)

Når Jack havner i skremmende situasjoner tar han med seg *Mein Kampf* under armen som en slags beskyttende talisman, som for eksempel da han våkner midt på natten og Babettes far sitter ute i hagen og Jack tror det er Dødsengelen, klar for å hente ham. Det skulle nesten være unødvendig å si at Hitlerstudiene og alt det tyske ikke hjelper ham stort. Murray sier det er fordi han har forsøkt å bruke Hitler både som skjold og som middel til heder og berømmelse; Jack er den mest prominente Hitlerforskeren i landet; “There are numerous ways to get around death. You tried to employ two of the at once. You stood out on the one hand and tried to hide on the other.” (*White Noise*: 288) I tillegg til å “gjemme seg” i Hitlers grusomhet, har han også forsøkt å bli *udødeliggjort* gjennom forskningen sin: Man snakker jo gjerne om “udødelighet” i forbindelse med berømte personer. Det overfladiske ved denne udødeligheten kommer tydelig frem idet romanen eksplisitt og uanstrengt sammenligner Hitler med et annet av det tjuende århundres store ikoner: Elvis Presley. Ved et tilfelle har Jack og Murray en slags dobbeltforelesning om Hitler, Elvis og deres masseappell, der Jack kommer med sin oppfatning av hvorfor slike folkemasser dannes: “Crowds came to form a shield against their dying. To become a crowd is to keep out death. To break off from the crowd is to risk death as an individual, to face dying alone. Crowds came for this reason above all others. They were there to be a crowd.” (*White Noise*: 73) Dette, i tillegg til oppfatningen om at publikum kommer sammen for å opprettholde et Bilde; “reinforce the aura”, som Murray sier om den mest fotograferte låven; gjør at det kanskje ikke er så stor forskjell på det ekstatiske publikummet på en Elvis-konsert og på et nazi-folkemøte. Akkurat som med låven er det snakk om å oppgi det individuelle blikket, bli en del av mengden, slik man også gjør foran fjernsynet. Det er i denne forbindelsen verdt å merke seg at Jacks Hitlerstudium ikke har en egen bygning på campus, men deler med “the popular culture department, known officially as American environments.” (*White Noise*: 9) Elvis og Hitler har altså allerede i utgangspunktet en samlet, sentral plass i det Amerika som *White Noise* beskriver.⁵⁷

Ironisk nok bruker Jack og Murray en del teatraliske virkemidler i forelesningen slik at de bygger opp en suggererende stemning i auditoriet, og forvandler studentene til en masse som samler seg rundt Murray og Jack. Men i denne situasjonen tenker Jack: “Not that I needed a crowd around me now. Least of all now. Death was strictly a professional matter here.”

(*White Noise*: 74) Som respektert foreleser trenger han ikke å være del av en mengde, på universitetet er det han som er ikonet, hans dødsangst er privat.⁵⁸

Som et lite apropos til “ikonene” som fjernsynet skaper og fremviser, være seg Hitler eller Elvis, og hvilken kraft de har: I en religionsbok for videregående kan man lese en helt uanstrengt sammenligning mellom ikonenes helliggjørende kraft i den ortodokse kirke og massemedienes bildekultur:

Det er blitt sagt at ikonene er et evangelium i billedlig form: De er vinduer inn til den himmelske verden, samtidig som de er vendt mot den troende. Når den troende fanges av ikonets øyne, blir forholdet mellom betrakter og bilde snudd på hodet. De ortodokse tror det nå er bildet som ser betrakteren, og dette blikket har kraft til å helliggjøre den troende. At bilder kan påvirke, har også det moderne mediesamfunnet blitt mer og mer klar over. Men dette er noe den ortodokse kirke har visst å utnytte helt siden ikondyrkelsen begynte på 500-tallet. (Kvamme 2002: 141)

Dette er en god beskrivelse av både Hitler, Elvis og Babettes opptreden på tv, og mer generelt er det beskrivelsen *the great armchair dreamers* evangelium: Fjernsynet.

Sammenstillingen av Hitler og Elvis er altså alt annet en lettvinnt: Her videreutvikles den første av det Frank Lentricchia kalte “DeLillo’s primal scenes”: Både Hitler og Elvis er tv-ikoner, de er “the universal third persons”, og i denne forbindelse blir Hitlers moralske status fullstendig irrelevant. Det eneste som teller er tilstedeværelsen på tv, og slik betraktet er Hitler det største ikonet av dem alle, hvilket innenfor dette romanuniverset gjør ham mer amerikansk enn tysk. “He was on again last night” sier Denise til Jack, og Jack svarer: “He’s always on. We couldn’t have television without him.” (*White Noise*: 63) Den nazistiske bevegelsen var i utgangspunktet svært opptatt av sitt estetiske uttrykk, hvilket er tydelig i filmer fra massemønstringer av den typen som Jack viser for studentene sine. Gjennom fjernsynets endeløse repetisjoner er nazismen nå blitt ren estetikk, og dens grusomhet preller av. Oppmerksomheten er ledet bort fra nazismens umenneskelighet og blitt et estetisk fascinasjonsobjekt. Hitler tilhører nå fjernsynsuniverset og er i denne romanen blitt forvandlet til et simulakrum. Paul A. Cantor skriver i sitt essay “‘Adolf, We Hardly Knew You’” at

DeLillo understands the psychological appeal of totalitarianism. When people lose their traditional bearings in life, especially religious guidance, they are wide open to the power of anyone who appears to have conviction and self-assurance to lead them and thus restore meaning to their lives.” (Cantor, 1991: 48)

Paradokset med Hitler blir at samtidig som han blir redusert til et estetisk fascinasjonsobjekt, så ligger faren i den gjenlevende *kraften* i denne estetikken, for estetikk er som kjent ikke ufarlig og nøytralt. Jack er jo allerede oppslukt, og selv om han slett ikke er nazist, lar han seg faktisk forføre av Murrays “tankeeksperimenter” omkring å “drepe for å leve”. Cantor skriver videre:

Like all of DeLillo’s work, *White Noise* portrays postmodern America. Faced with an ideology of freedom and self-development, and swamped by an overabundance of material resources, DeLillo’s Americans are set adrift in a sea of possibilities, which, being equally available, become equally valuable, or, what is the same thing, equally valueless.

In particular, this situation results in the distinctively postmodern attitude toward history as a kind of museum, or, better yet, a supermarket of human possibilities, where people are free to shop around for their values and identities. (Cantor 1991: 41)

Alt, også livssyn, er altså redusert til varer vi kan velge blant. “Pick one you like.” I et slikt klima blir til og med fascismen en mulighet, til tross for alt vi vet. “Once a horrifying phenomenon like Hitler can be represented, it can be stripped of its aura and turned into a commodity.” (Cantor 1991: 44) Alt er like mye eller like lite verdt.

***Consumer Society* – mytenes supermarket;⁵⁹ hypermarked**

At Cantor bruker “supermarked” som en metafor for det postmoderne er på ingen måte tilfeldig i forbindelse med *White Noise*. Jack og familien tilbringer en god del tid på supermarked av typen enorme varehus – malls – et stykke utenfor småbyen. Som jeg allerede har vært inne på i kapittel 1, i forbindelse med tv-reklame og “the great armchair dreamer”, så er det en sterk sammenheng mellom den amerikanske drømmen, fjernsyn og fjernsynsreklame, og forbruk. De siste årene er det jo blitt et temmelig vanlig synspunkt å hevde at dagens forbrukere faktisk har bitt på reklamebransjens løfte om individualitetsmarkering gjennom forbruk; “Express yourself”, “Make it personal”, etc. Erling Dokk Holm skriver i *Fra Gud til Gucci* om hvordan merkevarer i vår tid har kommet til å erstatte mer tradisjonelle livssyn, at forbruk fungerer som ideologi og livssyn:

Nike tilbyr en kraftig pakke. Nike er ideologi: *Just do it* er et slagord, som da det ble introdusert på 1980-tallet samsvarte med sin tids viktigste politiske retning, nyliberalismen. Det var konformitet – gruppetilhørighet og estetisk underkastelse – solgt som individuell frihet. (Dokk Holm 2004: 60)

Dokk Holm påpeker i dette sitatet falskheten i denne selvmytologiserende “pakken” som reklamen selger, men dette forhindrer ikke at noen forbrukere kan komme til å tro på det. I likhet med min lesning av *White Noise*, med Baudrillard som basis, mener Dokk Holm at mediene, gjennom estetisering av vår livsverden, har sørget for dyptgripende forandringer i menneskenes bevissthet. “Det lyder fornuftig å forstå estetisering som en prosess der de ytre estetiske faktorene ikke bare påvirker den isolerte virkeligheten den er en del av, men også innvirker på vår måte å tenke på.” (Dokk Holm 2004: 24). Dokk Holm skiller seg imidlertid fra Baudrillard på et viktig punkt, som kanskje ikke er så lett å få øye på. “Vi er vitne til framveksten av en produksjon som først og fremst er initiert og modellert av markedsføring.” skriver han (Dokk Holm 2004: 32). Det *skapes* med andre ord falske behov hos forbrukerne. Man finner opp et produkt og så markedsfører man det slik at forbrukerne tror de har bruk for det, eller viktigere; at det vil gi dem en form for behag eller nytelse (pleasure) å eie produktet. Dette mener Baudrillard er en psykologisk forenkling; at folk ikke så lett lar et behov for et konkret produkt tres kunstig ned over hodene på dem. I *Consumer Society* polemiserer han

mot et lignende synspunkt som Dokk Holms og sier at “The truth is not that ‘needs are the fruits of production,’ but that *the system of needs is the product of the system of production*, which is a quite different matter.” Det er altså ikke snakk om at for eksempel Nike greier å lure oss til å tro at akkurat deres konkrete joggesko vil gjøre oss til helere og mer definerte mennesker, men at det hele er en del av et større system. “By a system of needs we mean to imply that needs are not produced one at a time, in relation to their respective objects.”

(Baudrillard 2001: 44-45) Og dette behovssystemet er igjen del av en større ideologi, som, slik jeg antydte i kapittel 1, handler om det amerikanske. Baudrillard hevder at nytelse og behag faktisk ikke er en del av forbrukshandlingen i det hele tatt. “The truth about consumption is that it is *a function of production* and not the function of pleasure, and therefore, like material production, is not an individual function but one that is *directly and totally* collective.”

(Baudrillard 2001: 49) I følge Baudrillard er forbruk et språk hvis enkeltelementer er gjensidig utbyttable, og som brukes til å kommunisere med kollektivet, ikke til å distingvere seg fra det. Baudrillard bruker en vaskemaskin som eksempel. En vaskemaskin *tjener* (serves) som et hjelpemiddel for klesvask (ikke-utbyttable), men *spiller en rolle* (plays) som tegn på for eksempel komfort, prestisje, etc. (Baudrillard 2001: 47). Som tegn kan vaskemaskinen byttes ut med hva som helst, en miksmaster, en sofa eller en bil, den har ikke noe innhold eller mening i seg selv, men refererer til hele systemet av forbruk, og knytter således forbrukeren til det kollektivet av andre brukere av språkssystemet, altså resten av samfunnet. Vi så dette tydelig i starten av kapittelet, om opptoget av stasjonsvogner som ankommer campus i starten av *White Noise*. Det er som å snakke om været; det handler ikke så mye om været som det handler om å fylle en sosial funksjon. “Været” som emne kunne godt byttes ut med noe annet. Hva som gikk på tv i går, for eksempel. Det handler muligens om å finne lykken, ja, men det er ikke tilknyttet det enkelte produkt; så enkle er neppe menneskene. Det er et mindre konkret, men dypere, begjær. “The great armchair dreamer” som David Bell beskriver i *Americana*, tilfredsstilles ikke av den enkelte tv-reklame, det er et helt system av drømmer og begjær som får utløp foran tv-skjermen.

Tilbake til *White Noise* så er det da heller ikke i første rekke individualisme som kommer til uttrykk gjennom shoppingen. Tvert imot er supermarkedet faktisk en av de tingene som skaper en slags stabilitet i Jacks liv, en følelse av samhold og fellesskap. Thomas J. Ferraro skriver i “Whole families shopping at night!” at “In *White noise*, DeLillo examines not so much the individuating force of consumer culture as its communalizing power. What he sees is how consumerism produces what we might call an aura of connectedness among individuals.” (Ferraro 1991: 20) Dette er en gjenklang av Baudrillards tanker i *Consumer*

Society. Allerede på de første sidene er dette tematisert, der studentene ankommer campus etter sommerferien, kjørt av foreldrene sine i stasjonsvogner stappfulle av saker og ting:

As cars slowed to a crawl and stopped, students sprang out and raced to the rear doors to begin removing the objects inside; the stereo sets, radios, personal computers; small refrigerators and table ranges; the cartons of phonograph records and cassettes; the hairdryers and styling irons; the tennis rackets, soccer balls, hockey and lacrosse sticks, bows and arrows; the controlled substances, the birth control pills and devices, the junk food still in shopping bags – onion-and-garlic chips, nacho thins, peanut creme patties, Waffelos and Kabooms, fruit chews and toffee popcorn; the Dum-Dum pops, the Mystic mints.

[...]

This assembly of station wagons, as much as anything they might do in the course of the year, more than formal liturgies or laws, tells the parents they are a collection of the like-minded and the spiritually akin, a people, a nation.” (*White Noise*: 3-4)

Rekken med stasjonsvogner med innhold er det som gjør dem til en gruppe. Følger man argumentasjonen ovenfor til sin ytterste konsekvens er det fristende å si at det gjør dem til *amerikanere*. En del av gjenstandene som blir listet opp peker imidlertid mot en spesiell klasse, for eksempel “lacrosse sticks, bows and arrows”, som antyder middelklasse, selv om det selvfølgelig kan være en fordom fra min side. Men hele denne scenen, og hvordan Jack og Babette snakker om den etterpå, peker i den retningen:

“It’s not the station wagons I wanted to see. What are the people like? Do the women wear plaid skirts, cable-knit sweaters? Are the men in hacking jackets? What’s a hacking jacket?”

“They’ve grown comfortable with their money,” I said. “They genuinely believe they’re entitled to it. This conviction gives them a kind of rude health. They glow a little.”

“I have trouble imagining death at that income level.” She said. (*White Noise*: 6)

De kan tillate seg å ironisere over dette, fordi de vet at de egentlig tilhører den samme gruppen; “Not that we don’t have a station wagon ourselves.” Jack og Babettes familie ser tilsynelatende ut til å være en tradisjonell kjernefamilie fra middelklassen; mor, far og fire barn; men familien er også typisk postmoderne, i den forstand at den er satt sammen ut fra vidt forskjellige syn på hvordan samliv kan organiseres. Jacks ekteskap med Babette er hans femte, de har ingen barn felles, ingen av barna har både felles mor og far, alle barna har søsken som lever et annet sted. Med andre ord, familien er et resultat av et liberalt syn på ekteskapet; serie-monogami, men satt inn i rammene av den tradisjonelle kjernefamilien. Nytt innhold, gammel innpakning. Det er få blodsband som binder familien sammen, men på supermarkedet knyttes andre familieband. Et eksempel er da Jack blir fornærmet av en universitetskollega han møter på supermarkedet. Kollegaen påpeker nemlig hvordan Jack ser ut uten sin akademiske maske: “You look so harmless, Jack. A big, harmless, aging, indistinct sort of guy.” Hvis vi legger vekt på “indistinct” i denne beskrivelsen, så kan man si at Jack som følge av episoden føler behov for å markere seg gjennom shopping: “The encounter put me in the mood to shop.” Han bruker hemningsløst med penger; “I shopped with reckless abandon.” Men det virker ikke som det er merkevarenes individualitet han søker: “The more money I spent, the less important it seemed. I was bigger than these sums.” Og han sier: “I began to grow in value and self-regard.

I filled myself out, found new aspect of myself, located a person I'd forgotten existed.”

Selvaktelsen øker fordi shoppingen knytter ham tettere til familien: “My family gloried in the event. I was one of them, shopping, at last.” (alle sitatene fra *White Noise*: 83-84) I en familie uten sterke blodsband har Jack allikevel rollen som en slags patriark; den som arbeider, har en stilling, mens Babette “gathers and tends the children” (*White Noise*: 5), men idet han utfører den tradisjonelt kvinnelige sysselen shopping, med like stor iver som barna som får lov til å plukke julegavene sine, blir han i sterkere grad en del av *dem*. Thomas J. Ferraro skriver videre i sitt essay at:

Part of what lies in bottom of Jack's urge to shop is a sense of dissapoinment in the supposed “community” of the university. A colleague has taken an obviously “lascivious” delight in deliberately offending another colleague at the spot where, professionally speaking, he is most vulnerable: his reputation. Crucial to the sense of renewal is a reaffirmation of goodwill and solidarity in the alternative community of the home. (Ferraro 1991: 22)

Man kan altså si at Jacks “ikonstatus” blir angrepet, men “the supermarket of human possibilities” tilbyr ham noe annet: familiesamhold gjennom shopping. Men det står også større ting enn kjernefamilien på spill på supermarkedet.

Familien møter til stadighet Murray på supermarkedet, der han som vanlig går rundt og tar notater. Ved en anledning forteller han om tibetanere som ser på døden som en venteperiode før gjenfødselen, hvor sjelen gjenvinner noe av den guddommeligheten den mistet ved fødselen, og sammeligner denne venteperioden med supermarkedet, som et sted fullt av menneskelig informasjon, kulturelle symboler.

“[...] This place recharges us spiritually, it prepares us, it's a gateway or pathway. Look how bright. It's full of psychic data”

My wife smiled at him.

“Everything is concealed in symbolism, hidden by veils of mystery and layers of cultural material. But it is psychic data, absolutely. The large doors slide open, they close unbidden. Energy waves, incident radiation. All the letters and numbers are here, all the colors of the spectrum, all the voices and sounds, all the code words and ceremonial phrases. It is just a question of deciphering rearranging, peeling off the layers of unspeakability. Not that we want to, not that any useful purpose would be served. This is not Tibet. Even Tibet is not Tibet anymore.”

He studied her profile. She put some yoghurt in her cart.

“Tibetans try to see death for what it is. It is the end of attachments to things. This simple truth is hard to fathom. But once we stop denying death, we can proceed calmly to die and then go on to experience uterine rebirth or Judeo-Christian afterlife or out-of-body experience or a trip on a UFO or whatever we wish to call it. We can do so with clear vision, without awe or terror. We don't have to cling to life artificially, or to death for that matter. We simply walk toward the sliding doors. Waves and radiation. Look how well-lighted everything is. The place is sealed off, self-contained. It's timeless. Another reason why I think of Tibet. Dying is an art in Tibet. A priest walks in, sits down, tells the weeping relatives to get out and has the room sealed. Doors, windows sealed. He has serious business to see to. Chants, numerology, horoscopes, recitations. Here we don't die, we shop. But the difference is less marked than you think.” (*White Noise*: 37-38)

Mot slutten av dette sitatet ser vi at Murray omtaler supermarkedet med de samme ordene som vi tidligere⁶⁰ har sett ham bruke om fjernsynet, ord Jack gjør til sine i scenen med Babette på tv: “The place is sealed off, self-contained. It's timeless.” Slik knytter også Murray forbindelsen mellom forbruk og fjernsyn. Og også her får vi denne følelsen av at det er noe

mystisk, opphøyd, metafysisk på spill. Det vil si, Murray påstår jo her at supermarkedet *faktisk* representerer noe metafysisk, i sin sammenligning med templet. Særlig mer er det heller ikke å få ut av monologen hans. Murray er her kanskje enda mer mystisk enn ellers, men man må på grunnlag av sammenligningen anta at han mener at man i supermarkedet kommer nærmere, om ikke det guddommelige, så i hvertfall det menneskelige; kulturen, fellesskapet. Han sier at det ikke er ønskelig å dechiffre alt dette han kaller “psychic data”. Det er som han ønsker å bevare det mystiske i det “kulturelle materialet” på supermarkedet, la det være *noe mer*, bevare myten på samme måte som med tv:

“You have to learn how to look. You have to open yourself to the data. TV offers incredible amounts of psychic data. It opens ancient memories of world birth, it welcomes us into the grid, the network of little buzzing dots that make up a picture pattern. There is light, there is sound. I ask my students, ‘What more do you want?’ Look at the wealth of data concealed in the grid, in the bright packaging, the jingles, the slice-of-life commercials, the products hurtling out of darkness, the coded messages and endless repetitions, like chants, like mantras. ‘Coke is it, Coke is it, Coke is it.’ The medium practically overflows with sacred formulas if we can remember how to respond innocently and get past our irritation, weariness and disgust.” (*White Noise*: 50-51)

At supermarkedet skal være vår tids og vår kulturs templer – og fjernsynet vårt evangelium og våre ikoner – kan i første omgang virke som en litt frisk overdrivelse for å poengtere forbrukets sentrale plass, men i lys innenfor rammen av romanen *White Noise*, så er det kanskje ikke så urimelig. Richard Lane skriver om Baudrillard: “What he is actually describing is the hypermarket as a replacement for the organized religion in Western society.” (Lane 2000: 42) Her refererer Lane til en passasje i kapitlet “Hypermarket and hypercommodity” i *Simulacra and Simulation*, der Baudrillard skriver:

At the deepest level, [what] is at issue here [altså på supermarkedet/hypermarkedet], [is] the work of acculturation, of confrontation, of examination, of the social code, and of the verdict: people go there to find and to select object-responses to all the questions they may ask themselves; or, rather, they *themselves* come *in response* to the functional and directed question that the objects constitute. The objects are no longer commodities; they are no longer even signs whose meaning and message one could decipher and appropriate for oneself, they are *tests*, they are the ones that interrogate us, and we are summoned to answer them, and the answer is included in the question. Thus all the messages in the media function in a similar fashion: neither information nor communication, but referendum, perpetual test, circular response, verification of the code. (Baudrillard 1994: 75)

Forbruket har altså en konserverende, bekreftende funksjon – eller *konsekrerende* funksjon, hvis vi vil holde oss innenfor det religiøse vokabularet. Jeg synes kanskje det er litt i overkant å kalle det religion, men som en slags erstatning kan jeg være tilbøyelig til å se det. Innenfor rammene av *White Noise* har jo tradisjonell religion vist seg umulig. Baudrillard i sitatet ovenfor forstår jeg dermed dit hen at forbruket fungerer som en måte for samfunnsdeltakerne (som er nettopp det i kraft av å være forbrukere, ikke borgere) å bekrefte sin tilhørighet til systemet; bekjenne seg, om man vil. Lillian Vatnøy skriver at “det er som om [varene] fyller et tomrom hos dem, gir dem ankerfeste, hvis stabilitet og uforanderlighet de kan tro på. På

mange måter har supermarkedet blitt det stedet hvor Jack kan oppnå (en muligens illusorisk) sjelefred – børs har blitt katedral.” (Vatnøy 2001: 49)

Layers of cultural material; psychic data; energy waves, incident radiation; the wealth of data concealed in the grid, etc., etc. Dette er på grensen til svada – en blanding av forbruksfeiring og new age – men Murray vil at man skal ta imot informasjonen som uskyldige barn, ikke gjennomanalysere den. Dette er jo nærmest å oppfordre til opprettholde en livsløgn – men vi vet jo alle hva doktor Relling i *Vildanden* sier om den. Murray bruker selv ordet “myth” om tv, og ser på supermarkedet og forbrukerkulturen på samme måte, men synes tydeligvis ikke at det gjør noe om man gir seg hen til en mytisk forestilling. “I’m very enthused, Jack.” *White Noise* motsier aldri Murray, ikke direkte, og boken ender på supermarkedet, der det virker som om Jack slår seg til ro i fellesskapet som oppstår mellom forbrukerne i kassakøene og mellom reolene. I siste avsnitt i romanen får vi vite at supermarkedet har blitt omorganisert, noe som skaper uro blant kundene:

The supermarket shelves have been rearranged. It happened one day without warning. There is agitation and panic in the aisles, dismay in the faces of older shoppers. They walk in a fragmented trance, stop and go, clusters of well-dressed figures frozen in the aisles, trying to figure out the pattern, discern the underlying logic, trying to remember where they’d seen the Cream of Wheat. They see no reason for it, find no sense in it. (*White Noise*: 325-326)

Det er som et ekko av Babette da hun snakket om hvordan kunnskap skifter: “We didn’t grow up with all these shifting facts and attitudes. One day they just started appearing.” (*White Noise*: 171) Slik fungerer supermarkedet som en metafor for det postmoderne livet; man kan få alt, men ting er ikke som de var tidligere, det er ingen underliggende logikk, ingen mening. Både i det bokstavelige og det metaforiske supermarkedet finnes den hvite støyen, eller det består av hvit støy, og denne dekker over mangelen på mening – stillheten som de ikke kan holde ut. Den dekker over en eksistensiell oppfatning av døden, slik det ble nevnt innledningsvis. Jack og Babette kan ikke forholde seg til den nakne mangelen på mening. Informasjonsflommen - *white noise* - drukner disse menneskene i mening, det er mening i alt, og dermed ikke mening i noe. Men i kaoset i supermarkedet er menneskene *sammen*. De siste linjene i romanen virker som om innebærer Jacks endelig hengivelse til myten, den *felles* myten, “the American mystery”:

But in the end it doesn’t matter what they see or think they see. The terminals are equipped with holographic scanners, which decode the binary secret of every item, infallibly. This is the language of waves and radiation, or how the dead speak to the living. And this is where we wait together, regardless of age, our carts stocked with brightly colored goods. A slowly moving line, satisfying, giving us time to glance at the tabloids in the racks. Everything we need that is not food or love is here in the tabloid racks. The tales of the supernatural and the extraterrestrial. The miracle vitamins, the cures for cancer, the remedies for obesity. The cults of the famous and the dead. (*White Noise*: 326)

Det mytiske universet som Jack lever i er for mangfoldig til å kunne tilby et endelig svar når det gjelder døden, men det er her han befinner seg, og her ser han ut til å bli. Spørsmålet er om han kan slå seg ro her, leve livet “meningsløst” slik man kan tolke ham da han, etter å ha oppsøkt det minst postmoderne stedet i hel romanen, det eneste stedet der stillheten hersker – “I was beyond the traffic noise, the intermittens stir of factories across the river” – den gamle gravplassen i byen, og han sier “May the days be aimless. Let the seasons drift. Do not advance the action according to a plan.” (*White Noise*: 97-98)

Jeg skal i siste kapittel se på hva slags motstand mot denne postmoderne tilstanden som – eventuelt – er å finne hos DeLillo, men først skal vi over til *Cosmopolis*, der den hypervirkelige skruen har fått en ny omdreining. Jacks verden er “awash with noise”, og alt er “uniform, white”, og det er sannelig Eric Packers i *Cosmopolis* også. Eric sliter med mye av det samme som Jack: “There was no answer to the question. [...] There was only noise in his head, the mind in time.” (*Cosmopolis*: 6)

4. kapittel. *Cosmopolis*

- “You paid the money for the number itself.”

Etter *White Noise* har Don DeLillo skrevet fem romaner. De to første, *Libra* (1988) og *Mao II* (1991) minner om *White Noise* i tone og form, selv om handlingen ikke lenger foregår innenfor familiesfæren. *Libra* er en roman om Kennedy-drapet med Lee Harvey Oswald som hovedperson, mens *Mao II* handler om en tilbaketrukket forfatter som entrer den historiske scenen da han får blir involvert i forsøket på å løslate et gissel i Beirut. Til tross for ulik setting er tematikken i alle disse tre romanene umiskjennelig delillosk. Det handler om kunst og vold, om massemedier og Amerika. Det gjør det også i *Underworld* fra 1997, av mange omtalt som DeLillos mesterverk, og helt klart et forsøk på å skrive “den store amerikanske romanen”. Boken er et storslått forsøk på å beskrive USA fra femtitallet til våre dager, den epoken som kanskje mer enn av noe annet er preget av den kalde krigen og frykten for atombomben.

Etter *Underworld* kan det synes som DeLillos forfatterskap har tatt en ny vending. Hans nest siste roman, *The Body Artist*, er en tynn, liten bok som foregår nesten utelukkende i privatsfæren. Den er ikke så tematisk vidtfavnende som DeLillos øvrige bøker, men behandler det som kanskje er hans viktigste tema, som jeg skal komme tilbake til i siste kapittel, nemlig språk og fortelling. Slik danner den en bro mellom *Cosmopolis* og resten av DeLillos forfatterskap, ved å markere en viss forandring i hans språklige stil. Språklig minner den mest om *The Body Artist*, men i *Cosmopolis* er DeLillo tilbake til de store spørsmålene om USA, konsumsamfunnet og hypervirkeligheten – og til det som binder det hele sammen: kapitalismen.

The Society of the Spectacle

“The spectacle is *capital* accumulated to the point that it becomes images.” (Debord 1992: 17)

I *The Society of the Spectacle* (1967) skriver Guy Debord om hvordan livet i moderne samfunn blir presentert gjennom bilder. Han gir akkumulasjonen av disse bildene samlebetegnelsen *the spectacle*, og understreker slik at det dreier seg om ett og samme fenomen. Disse bildene er en visuell refleksjon av den rådende økonomiske orden, samtidig som de er en *del* av denne ordenen:

Understood in its totality, the spectacle is both the result and the goal of the dominant mode of production. It is not a mere decoration added to the real world. It is the very heart of this real society’s unreality. In all of its particular manifestations – news, propaganda, advertising, entertainment – the spectacle represents the dominant *model* of life. It is the omnipresent affirmation of the choices that have *already been made* in the sphere of production and in the consumption implied by that production. In both form and content the spectacle serves as a total justification of the conditions and goals of the existing system. The spectacle also represents the constant presence of this justification since it monopolizes the majority of the time spent outside the production process. (Debord 1992: 8)

The spectacle omfatter altså både arbeid og fritid, samt forestillingene vi har om dette, nettopp ved å *utgjøre* våre forestillinger. Og *the spectacle* har ikke noe annet mål enn seg selv; “self-contained, self-referring”, som Murray i *White Noise* ville ha sagt. Det Debord skriver, minner sterkt om Baudrillards tanker; han vektlegger allestedsnærværelsen av mediert virkelighet, om ensrettet konsum forkledd som frihet (til å velge), og om sirkulariteten i systemet: “The tautological character of the spectacle stems from the fact that its means and ends are identical.” (Debord 1992: 10). En god stund før Baudrillard beskrev *hypervirkeligheten*, kalte altså Debord noenlunde den samme situasjonen for *the spectacle*. Det er altså ikke noe nytt teoretisk perspektiv jeg skal trekke frem her. Jeg har rent litterære grunner til å bringe Debords begrep på bane, da det på en måte knytter *White Noise* og *Cosmopolis* sammen: Ordet “spectacle” blir brukt ofte i *Cosmopolis*, og har en etymologisk bror i det norske “spetakkel”, altså ganske enkelt bråk eller støy. Man kan altså si at *the spectacle* er en slags ekvivalent til *white noise*.

Cosmopolis er nok ikke så innholdsrik og mangfoldig som *White Noise*, men den er på en måte mer direkte og tydelig, og jeg skal i det følgende se på hvordan *the spectacle* fremtrer i *Cosmopolis*. Som vi skal se, er *Cosmopolis* full av det som må kalles spektakulære fenomener, alt fra “spectacles” i betydningen “opptog”, i form av gatedemonstrasjoner, til Eric Packer som legemliggjøringen av både den amerikanske drømmen og kapitalismen. Hos Eric vil vi tydelig se hvordan “capital as spectacle” er blitt en realitet.

Cosmopolis foregår i løpet av en april dag 2000, der hovedpersonen, den unge og absurd rike valutaspekulanten Eric Packer, på morgenen etter en søvnløs natt i rekken av mange bestemmer seg for å klippe håret. Ferden går i limousinen tvers over Manhattan, med solen fra øst til vest.

Eric rikdom er i sannhet spektakulær. Hans personlige formue beløper seg til flere titalls milliarder dollar; han bor på Manhattan i en 48-roms leilighet, verdt over 100 millioner dollar, med roterende soverom og to heiser med ulikt hastighet og ulik heismusikk for ulikt humør; han har kjøpt et utrangert atombombefly fra det tidligere Sovjetunionen for 31 millioner dollar, som står ute av drift i en hangar i Arizona. Men det hender han reiser ut dit, “to look at it. It’s mine,” som han sier. (*Cosmopolis*: 104) Og så er det altså limousinen hans, der mesteparten av romanen utspiller seg, som han “for effect” sier at han vil ha, fordi han “thought it was a platonic replica, weightless for all its size, less an object than an idea.” Men han vet at dette ikke er helt sant. Egentlig vil han ha bilen fordi den er “not only over-sized but aggressively and contemptuously so, metastasizingly so, a tremendous mutant thing that stood

astride every argument against it.” (*Cosmopolis*: 10) Bilen er vanvittig i all sin luksus, og det er som kjent vanskelig å argumentere mot galskap. Men så er da også eiendelene til Eric hinsides enhver symbolsk verdi eller tradisjonell nytteverdi, som for eksempel den tryggheten i å eie sitt eget hjem som er en del av den amerikanske drømmen:

“The enormous expenditures that people make for land and houses and boats and planes. This has nothing to do with traditional self-assurances, okay. Property is no longer about power, personality and command. It’s not about vulgar display or tasteful display. Because it no longer has weight or shape. The only thing that matters is the price you pay. Yourself, Eric, think. What did you buy for your one hundred and four million dollars? Not dozens of rooms, incomparable views, private elevators. Not the rotating bedroom and computerized bed. Not the swimming pool or the shark. Was it the air rights? The regulating sensors and software? Not the mirrors that tell you how you feel when you look at yourself in the morning. You paid the money for the number itself. One hundred and four million. This is what you bought. And it’s worth it. The number justifies itself.” (*Cosmopolis*: 78)

Den som snakker er Vija Kinski, en av Erics mange rådgivere som kommer innom bilen i løpet av dagen. Kinski er for Eric og *Cosmopolis* det Murray er for Jack og *White Noise*, og med tittelen som Erics “chief of theory” har hun også trolig lest både Debord og Baudrillard: “All wealth has become wealth for its own sake. Money has lost the narrative quality the way painting did once upon a time. Money is talking to itself.” (*Cosmopolis*: 77) Vi ser dette en rekke steder i romanen, hvordan de ulike tegnene på velstand kun refererer til seg selv; velstand for velstandens skyld, penger for pengenes skyld. Men altså ikke nødvendigvis lenger kunst for kunstens egen skyld, men derimot kunst for pengenes skyld. Litt tidligere i boken forlater han for et øyeblikk bilen for dagens første seksuelle sidesprang, med elskerinnen Didi Fancher. Etter akten forteller hun om et maleri som er til salg, av kunstneren Rothko, og som hun mener Eric vil ha interesse av. Eric kvitterer med å si “What about the chapel?”:

“What about it?
“I’ve been thinking about the chapel.”
“You can’t buy the goddamn chapel.”
“How do you know? Contact the principals.
“I thought you’d be thrilled about the painting. One painting. [...]” (*Cosmopolis*: 27)

Men nei, ett maleri er ikke nok, Eric vil ha hele kapellet⁶¹ og plassere det i leiligheten sin. “There’s sufficient space.” Det er en stormannsgalskap over dette som overskrider og opphever enhver kunstnerisk verdi kapellet og maleriene eventuelt måtte besitte. Som jeg skal se på i siste kapittel er nok Eric på et vis interessert i kunst, men i dette tilfellet har kunsten ingen betydning som kunst; den er bare interessant i kraft av hvilken vanvittig sum Eric betaler for den. I forlengelsen av denne samtalen spør Didi Eric hva det innebærer å bruke penger, og forteller at hun ikke forstår penger, men ikke på den kokette måten bare folk med altfor mye penger kan gjøre:

“Money for paintings. Money for anything. I had to learn how to understand money,” she said. “I grew up comfortably. Took me a while to think about money and actually look at it. I began to look at it. Look closely at bills and coins. I learned how it felt to make money and spend it. It felt

intensely satisfying. It helped me be a person. But I don't know what money is anymore.”
(*Cosmopolis*: 29)

For henne har det å bruke penger tidligere vært relatert til det å tjene dem, men pengesystemet slik det er i Erics verden har mistet enhver kontakt med det virkelige liv. Hans forbruk har ikke lenger noe å gjøre med de faktiske tingene han kjøper, men med det grandiose, spektakulære ved dem. Pengene har blitt et “spectacle”, et bilde. Et bilde på eller av hva? På penger. Eric representerer hyperkapitalismen i en hypervirkelig verden. “I'm losing money by the ton today. Many millions.” sier Eric. Han taper tonnevis med penger, men det later ikke til å ha noen betydning – pengene eksistere jo ikke; at han bruker en fysisk måleenhet, tonn, er kun en tom metafor, da disse pengene kun er digitale tall på en databrikke eller skjerm. Utover i romanen svir han av både sin og sin kones formue ved hjelp av noen tastetrykk på mini-computeren på armbåndsuret sitt. Han synes forøvrig hennes formue på 735 millioner dollar er et stusselig tall – men så er det da også bare et tall; “it was all air anyway. It was air that flows from the mouth when words are spoken. It was the lines of code that interact in simulated space.” (*Cosmopolis*: 124)

Debord snakker om *the spectacle*, i entall, for det omfatter alt: “It covers the entire surface of the globe, endlessly basking in its own glory.” (Debord 1992: 10) Og kapitalismen har ikke blitt mindre global i våre dager, ikke minst er det den globaliserte kapitalismen som har gjort Eric rik: “He traded in currencies from every sort of territorial entity, modern democratic nations and dusty sultanates, paranoid people's republics, hellhole rebel states run by stoned boys.” (*Cosmopolis*: 75-76) Kapitalismen, og Eric som representant for denne, er hevet over både landegrenser, politikk og moral. Penger er i Erics verden nå ren informasjon, tall, selv om han noen steder kan motsi dette ved å hevde at “we have meaning in the world. People eat and sleep in the shadow of what we do.” (*Cosmopolis*: 14) Ja, selvfølgelig har de gigantiske valutatransaksjonene konsekvenser som påvirker mennesker i deres virkelige liv. Men virkelige mennesker med virkelige liv har ingen plass i Erics verden. Han fortsetter da også dette utsagnet sitt med: “But at the same time, what?”

Eric holder ikke lenger på med noe så prosaisk som forretninger. Det var en gang da han fortsatt holdt på med å forutsi svingninger i aksjekurser, “when forecasting was pure power, when he'd tout a technology stock or bless an entire sector and automatically cause doublings in share price and the shifting of worldviews, when he was effectively making history”, men nå mener han at historien har blitt “monotonous and slobbering”, og han er nå på jakt “for something purer, for techniques of charting that predicted the movements of money itself.” (*Cosmopolis*: 75) Slik Eric ser det, har ikke økonomi noe med kultur og samfunn å gjøre lenger. Tvert imot, markedøkonomien blir betraktet som natur, hvilket er

nettopp det Roland Barthes legger i *mytologisering* av et kulturelt skapt fenomen. Eric sier til Vija Kinski: “There’s a common surface, an affinity between market movements and the natural world.” (*Cosmopolis*: 86) Eric har også en sterk tendens til å besjele økonomien, og fremstiller den som om den er en egen livsform, slik som når han her studerer “streams of numbers running in opposite directions” som beskriver finansielle bevegelser på de mange skjermene han har inne i bilen:

He studied the figural diagrams that brought organic patterns into play. It was shallow thinking to maintain that numbers and charts were the cold compression of unruly human energies, every sort of yearning and midnight sweat reduced to lucid units in the financial markets. In fact data itself was soulful and glowing, a dynamic aspect of the life process. This was the eloquence of alphabets and numeric systems, now fully realized in the electronic form, in the zero-oneness of the world, the digital imperative that defined every breath of the planet’s living billion’s. Here was the heave of the biosphere. Our bodies and oceans were here, knowable and whole.⁶² (*Cosmopolis*: 24)

Han mener faktisk at det er overfladisk å tro at finansbevegelsene som kommer til syne i tabellene og diagrammene er grafiske representasjoner av menneskeskapte handlinger på finansmarkedet. Tvert imot er informasjonen selv *sjelfull* og en del av jordas livsprosess, men det er først nå at den digitale teknologien har skapt muligheten for et fullverdig uttrykk for denne delen av naturen. “[T]here’s only one thing in the world worth pursuing professionally and intellectually”, sier han til sin valutaanalytiker; “[t]he interaction between technology and capital. The inseparability.” (*Cosmopolis*: 23) Man må gi Eric rett i at dette er en interessant relasjon. Inntrykket av at kapitalbevegelsene følger naturlover, at finansmarkedet er *natur*, er jo nettopp blitt gjort mulig av informasjonsteknologien. Det er på Erics dataskjermer at det blir dannet organiske mønstre; kapital og teknologi *er* uatskillelige, men kanskje ikke helt slik Eric mener.

Slik naturfenomen i mange kulturer blir helliggjort, er markedsøkonomien i Erics verden også det. Han tar med sin sjefsteoretiker Vija Kinski for å se på de elektroniske displayene på utsiden av forretningsbygninger som viser finansnyheter, aksje- og valutakurser i en hurtig strøm tvers over fasadene, og der bemerker Eric for seg selv hvilken status denne informasjonen har: “We are not witnessing the flow of information so much as a pure spectacle, or information made *sacred*, ritually unreadable. The small monitors of the office, home and car become a kind of *idolatry* here, where crowds might gather in astonishment.” (*Cosmopolis*: 80, mine uthevinger) Finansinformasjonen er hellig og gjort til gjenstand for tilbedelse på sentrale steder i bybildet, og samtidig *uleselig*; hevet over rasjonell forståelse, og også bokstavelig talt hevet, “a hundred feet above the street”; mystisk, slik hellige fenomener er.

Det er i dette feltet Eric opererer, ikke som kapitalismens ideolog, men som dens mystiker og teolog. Idet denne aprildagen starter, som romanen skildrer, er Packer Capital i

gang med et storstilt låneraid mot japanske yen. Eric låner enorme mengder yen til lav rente, som han skal betale tilbake med like enorm gevinst når yenen faller i kurs. Problemet er at yenen bare stiger og stiger. Mot sine rådgiveres anbefalinger nekter Eric å trekke seg ut med et håndterlig tap, men fortsetter i stedet å kjøpe yen, fordi han mener han er i stand til å gjennomskue yeners bevegelser i valutamarkedet; at han ser noe andre ikke ser. Hans valutaanalytiker, Michael Chin, går igjennom all informasjon de har, sjekker tidligere svingninger, osv.: “I need to retrace events over time and see what I can find that applies.” “Nothing applies,” svarer Eric, “[b]ut it’s there. It charts. You’ll see it.”. Chin fortsetter: “All the subtle patterns I’ve found. All the mathematics I’ve brought to time cycles and price histories. [...]” Eric svarer: “You see this in fruit flies and heart attacks. Common forces at work.” (*Cosmopolis*: 37) Ifølge Eric er det altså naturkrefter det er snakk om, men ikke på noe tidspunkt kan han redegjøre rasjonelt for hvordan han kan vite at yenen ikke vil stige mer i kurs, men fortsetter bare å kjøpe mer. For Vija Kinski, sjefsteoretikeren forklarer han det igjen med besjeling og naturlover:

He kept doing this because he knew the yen could not go any higher. He explained that there were levels it could not reach. The market knew this. There were oscillations and shocks that the market tolerated to a certain point but not beyond. The yen *itself knew* it could go no higher. But it did go higher, time and again.

[...]

“The wise course would be to back down, stand off. You are being advised to do this,” [Kinski] said.

“Yes.”

“But there’s something you know. You the yen can’t go any higher. And if you know something and don’t act upon it, then you didn’t know it in the first place. There is a piece of Chinese wisdom,” she said. “To know and not to act is not to know.”

He loved Vija Kinski. (*Cosmopolis*: 84-85, min utheving)

Men Kinski trekker Erics “visdom” et stykke videre og mener at han ikke vil trekke seg ut fordi det ikke ville være “autentisk”:

“It would be a quotation from other people’s lives. A paraphrase of a sensible text that wants you to believe there are plausible realities, okay, that can be traced and analyzed.”

“When in fact what.”

“That wants you to believe there are foreseeable trends and forces. When in fact it’s all random phenomena. You can apply mathematics and other disciplines, yes. But in the end you are dealing with a system that’s out of control. Hysteria at high speeds, day to day, minute to minute. People in free societies don’t have to fear the pathology of the state. We create our own mass convulsions, driven by thinking machines that we have no final authority over. The frenzy is barely noticeable most of the time. It’s simply how we live.” (*Cosmopolis*: 85)

Kinski sier vel her at Eric er enda sludere enn han virkelig er, samtidig som hun egentlig kanskje antyder at hun gjennomskuer ham; at han i virkeligheten ikke vet noe som helst om yenen, da det økonomiske systemet *ikke* er basert på naturlover, men på ulike former for menneskelige, irrasjonelle innfall og kollektive humørsvingninger. Og hun nærmest erter ham med at det hun sier er selvfølgeligheter han allerede er klar over:

[T]here was something dirty in her voice. It was scornful and coarse.

“Of course you know this,” she said.

He did and did not. Not to this nihilistic degree. Not to the point where all judgments are baseless.
(*Cosmopolis*: 85)

Han fortsetter i stedet å insistere på at det finnes en orden på et dypere nivå. “A pattern that wants to be seen.” Og hun utfordrer ham: “Then see it.” (*Cosmopolis*: 86) Men Eric greier aldri å finne disse mønstrene. Antageligvis finnes de slett ikke, det er bare han som feilaktig er overbevist om at det finnes en dypere orden. Og som jeg skal se på senere, er det nettopp å tape formuen sin han vil – kanskje for å komme seg vekk fra *the spectacle*, kanskje ikke.

“A specter is haunting the world”

Romanen foregår i sin helhet i løpet av en dag i New York og dette er dagen, mer enn de fleste, da *the spectacle*, i de fleste betydninger av ordet, manifesterer seg, en blant annet en gatedemonstrasjon, en presidentkortesje og en kjendisbegravelse. Erics odysseé er geografisk begrenset til Manhattan mellom Second og Eleventh Avenue, men byen er samtidig et globalt sentrum, ikke minst finansielt. Lokalt og globalt på samme tid; den globale landsby; *Cosmopolis*. Romanen er i tid lagt halvannet år før 9/11-angrepet, men det er likevel nærliggende å lese den i lys av dette, slik David Cowart gjør når han leser *Cosmopolis* opp mot en artikkel DeLillo skrev etter 9/11, “In the Ruins of the Future”, og skriver at “DeLillo depicts a city over which, as he and the reader know, a terrible event looms.” (Cowart 2003: 210) Hvis man har 9/11 som lesebrille, er det gode grunner til å lese denne artikkelen og *Cosmopolis* i sammenheng. Blant annet kan man finne igjen mye av tematikken i *Cosmopolis* i DeLillos to år eldre artikkel, og man kan til og med gjenkjenne noen av Vija Kinskis formuleringer. Rett etter at Kinski kommer inn i bilen nevner hun blant annet følgende: “I love the screens. The glow of cyber-capital. [...] Living in the future. [...] Money makes time. [...] It’s cyber-capital that creates future.” (*Cosmopolis*: 78-79) DeLillo starter sin artikkel slik:

In the past decade the surge of capital markets has dominated discourse and shaped global consciousness. Multinational corporations have come to seem more vital and influential than governments. The dramatic climb of the Dow and the speed of the internet summoned us all to live permanently in the future, in the utopian glow of cyber-capital, because there is no memory there and this is where markets are uncontrolled and investment potential has no limit. (DeLillo 2001)

Kinski og DeLillo selv gjør altså lignende observasjoner, men forskjellen er selvfølgelig at DeLillo ikke er like entusiastisk som Kinski. Entusiastiske var heller ikke demonstrantene som fylte gatene i forbindelse med diverse toppmøter de siste årene, men som DeLillo skriver i sin artikkel:

The protesters in Genoa, Prague, Seattle and other cities want to decelerate the global momentum that seemed to be driving unthinkingly toward a landscape of consumer-robots and social instability, with the chance of self-determination probably diminishing for most people in most countries. Whatever acts of violence marked the protests, most of the men and women involved tend to be a moderating influence, trying to slow things down, even things out, hold off the white-hot future.

The terrorists of September 11 want to bring back the past. (DeLillo 2001)

9/11 finnes i *Cosmopolis* bare i leserens forståelseshorisont, men en gatedemonstrasjon sørger midtveis i boken for at trafikken, og Eric's limousin med den, stanses for en periode. DeLillo skriver i artikkelen om terroristene 11. september: "It was America that drew their fury. It was the high gloss of our modernity. It was the thrust of our technology. It was our perceived godlessness. It was the blunt force of our foreign policy. It was the power of American culture to penetrate every wall, home, life and mind." (DeLillo 2001) I hvertfall de to siste delene av dette synspunktet deles sikkert av demonstrantene også, og siden Eric må sies å være representant for alt dette som terroristene hatet, så blir han, mer eller mindre tilfeldig, et mål for raseriet mot den globale hyperkapitalismen, sittende som han gjør i en hvit limousin som er "not only over-sized but aggressively and contemptuously so." Demonstrantene bulker bilen, kaster egg og maling og urinerer på den. Eric vet at han sitter i et av symbolene på hyperkapitalismen: "How will we know when the global era officially ends? [...] When stretch limousines begin to disappear from the streets of Manhattan." (*Cosmopolis*: 91). "This is controlled anger," repliserer Kinski, "[b]ut what would happen if they knew that the head of Packer Capital was in the car?" (*Cosmopolis*: 91-92)

Demonstrantene går løs på de "hellige" elektroniske displayene og erstatter børsinformasjonen med en beskjed som Eric gjenkjenner som en variasjon over *Det kommunistiske manifest*: A SPECTER IS HAUNTING THE WORLD – THE SPECTER OF CAPITALISM (*Cosmopolis*: 96). Eric mener demonstrantene med denne meldingen er "confused and wrongheaded", og det kan han ha rett i, men på samme tid er de litt subtile, for samtidig som det er en omskrivning av *Det kommunistiske manifest*, presenterer de med "a specter" en etymologisk variasjon over "the spectacle"; *The spectacle* is haunting the world. Men lest i henhold til Baudrillard og Debord blir dette en tautologi, da *the spectacle* ikke hjem søker verden, men *er* verden, det omfatter jo alt. Det finnes ikke noen besudlet verden å hjem søke. Problemet med både terrorhandlinger og demonstrasjonen med det mål for øyet å ødelegge eller motarbeide dette systemet, *the spectacle*, er at det omfatter alt og alle; man er allerede en del av det selv. Stephen Baker henviser i noen innledende betraktninger til en analyse av *White Noise* til Baudrillards *Simulacra and Simulations* og påpeker samspeillet, ikke opposisjonen, mellom marxistisk kritikk og "the bourgeois, capitalist ideology it claims to oppose; both are seen as allies in conflict with the more radical, discomfoting logic of simulation" (Baker 2000: 81). Både kapitalismen og dens kritikere dekker over, dissimulerer, simulasjonen i systemet. Ved å forsøke å etablere seg som en motsats til det kapitalistiske systemet, dekker demonstrantene over at det ikke *finnes* noen objektiv virkelighet utenfor systemet; de tjener systemet ved å simulere et alternativ, akkurat som at Disneyland ved å

etablere seg som et fantasiland i motsetning til det virkelige, skjuler at hele Amerika er et fantasiland (ifølge Baudrillard). “This is why in the end power is so much in tune with ideological discourses [som den marxistiske kritikken] and discourses on ideology, that is, they are discourses of *truth* – always and especially if they are revolutionary.” (Baudrillard 1994: 27) Vija Kinski i *Cosmopolis* har lignende synspunkter:

“You know what capitalism produces. According to Marx and Engels.”

“Its own grave-diggers,” he said.

“But these are not the grave-diggers. This is the free market itself. These people are a fantasy generated by the market. They don’t exist outside the market. There is nowhere they can go to be on the outside. There is no outside. [...] The market culture is total. It breeds these men and women. They are necessary to the system they despise. They give it energy and definition. They are market-driven. They are traded on the markets of the world. This is why they exist, to invigorate and perpetuate the system.” (*Cosmopolis*: 89-90)

Demonstrasjonene er selv en del av systemet, det frie markedet ikke bare gjør dem mulig, markedet får også næring fra dem, både i baudrillardsk forstand og i praktisk forstand: Den frie markedsøkonomiens repressive toleranse er i stand til å absorbere alt mulig. Et tydelig eksempel er da klesprodusenten Diesel høsten 2002 lanserte en reklamekampanje med en estetikk som åpent spilte på de store gatedemonstrasjonene året før. Bildene viste hissig ungdommer med naglebelter og andre “opprørs-markører” som tilbehør til Diesel-klærne sine. Slagordene til ungdommene i kampanjene var krydret med ord som “rebel” og “protest”, men var ellers fullstendig innholdsløse og ufarlige, og kampanjen benyttet gjennomført rød og svart, anarkismens farger, som også demonstrantene i *Cosmopolis* bruker. Av dagsaviser i Norge var det bare én som distribuerte kampanjen i sin helhet, nemlig Klassekampen⁶³. Mindre enn et år brukte altså reklamebransjen på å inkorporere opprøret mot seg selv til en lønnsom salgskampanje.

Markedsøkonomiens altomfattende grep viser seg også andre veien. Adbusters-nettverket som jobber for å begrense reklamemengden og merkevarekonsumet benytter reklameestetikk for å nå ut med sitt anti-reklamebudskap, men på Abusters hjemmesider reklameres det faktisk, kuriøst nok, for anti-merkevare-merkevarer man kan bestille og kjøpe: “**Blackspot sneaker**. Kick corporate ass with our worker-friendly hemp shoes – \$57,50”.⁶⁴ Ved hjelp av en utpreget salgsretorikk, som bare tilsynelatende er satirisk, *selger de faktisk sko!* Både Murray Jay Siskind og Vija Kinski ville ha elsket dette.

Demonstrantene er sammenvevd med og avhengige av systemet de forsøker å bekjempe. Det gjelder jo som vi allerede har sett terroristene også; de trenger de frie mediene for å nå ut, de “depend[-] completely on the coverage. [...] This is one of many things Beirut has learned from the West”, som det altså blir uttalt i *Mao II*. Dermed er det betegnende at når en av fiendene til gatedemonstrantene, direktøren for Det internasjonale pengefondet, blir drept, “assassinated in Nike North Korea”⁶⁵, så skjer det “live on the Money Channel”.

(*Cosmopolis*: 33) “Eric wanted them to show it again. *Show it again*. They did this, of course, and he knew they would do it repeatedly into the night, our night, until the sensation drained out of it or everyone in the world had seen it, whichever came first.” (*Cosmopolis*: 34) Slik kan fjernsynsmedieringen tappe en tilsynelatende viktig samfunnsmessig hendelse for liv og omforme den til et ufarlig estetisk, og til og med erotisk, objekt i løpet av en natt:

he could recover a slow-motion shot of the willowy woman and her hand mike being sucked into the terror and he could sit here for hours wanting to fuck her then and there in the bloodwhirl of knife and random limbs and slashed carotids, amid staccato cries of the flailing assassin, cell phone clipped to his belt, and the gaseous bloated moans of the dying Arthur Rapp. (*Cosmopolis*: 34)

City of Glass: The Picture of Eric Packer

Allerede helt i starten av boken møter vi et av de viktigste litterære symbolene i *Cosmopolis*, nemlig skyskraperen, et av de mektigste symbolene på moderniteten og kapitalismen. Moderniteten – teknologien og industrialiseringen, det som ligger under og muliggjør det kapitalistiske systemet får kanskje sitt mest slående, visuelle – spektakulære – uttrykk i enorme skyskrapere, World Trade Center kanskje aller mest. Selv om det ikke er direkte henvisninger til WTC i *Cosmopolis* ledes tankene i den retning. World Trade Center, kapitalismens hovedsymbol, kollapset etter terrorangrepet, mens den tiden *Cosmopolis* beskriver, en dag i april 2000, refererer til en virkelig finansiell kollaps. I første halvdel av april 2000 opplevde den teknologitunge Nasdaq-børsen et enormt kursfall. I *Cosmopolis* er det forøvrig Erics storstilte låneraid som påvirker økonomien i en slik grad at banker og forretninger går over ende.

WTC er også ellers et viktig symbol DeLillos forfatterskap. Flere av hans romankarakterer både fascineres og frastøtes av tårnene. I *Underworld* finner følgende samtale sted:

“I think of it as one, not two,” she said. “Even though there are clearly two towers. It’s a single entity, isn’t it?”

“Very terrible thing but you have to look at it, I think.”

“Yes, you have to look.” (*Underworld*: 372)

WTC som én enhet blir også tydelig illustrert av omslagsfotoet til *Underworld*. Det monumentale ved bygningene får en av hovedpersonene i *Players* til å spørre “what [...] was the World Trade Center itself? Was it a condition, an occurrence, a physical event, an existing circumstance, a presence, a state, a set of invariable?” (*Players*: 48) Det er som om det ikke holder å omtale tårnene bare som bygninger, det er noe absolutt over dem. I *Mao II* blir de betraktet som en slags kommentar:

“[...] And think how much worse.”

“What?” she said.

“If there was only one tower instead of two.”

“You mean they interact. There is a play of light.”

“Wouldn’t a single tower be much worse?”

“No, because my big complaint is only partly size. The size is deadly. But having two of them is like a comment, it’s like a dialogue, only I don’t know what they’re saying.”

“They’re saying, ‘Have a nice day’”

“Someday, go walk those streets,” she said. “sick and dying people with nowhere to live and there are bigger and bigger towers all the time, fantastic buildings with miles of rentable space. All the space is inside. Am I exaggerating?” (*Mao II*: 40)

Eric som selv er et symbol på kapitalismen *bor* i en nesten tilsvarende imponerende bygning. 89 etasjer mot WTCs 110; det høyeste tårnet for boliger i verden. Her er det verdt å merke seg at DeLillo har dedikert *Cosmopolis* til forfatteren Paul Auster, som står bak *City of Glass* (første del av *The New York Trilogy*) der vi støter vi på den bibelske myten om Babels tårn, en historie om hybris. “Kom, [...] la oss bygge oss en by med et tårn som når opp til himmelen” (1. Mos. 11, 4) 9/11-terroristene så kanskje seg selv som Guds straffende hand, som slo ned på “the high gloss of our modernity”, “the thrust of our technology”, “our perceived godlessness”. Og *Cosmopolis* er vel også en historie om hybris, om kapitalistisk overmot og tilbedelse av falske guder; penger. Referansen til Babel er tydelig, Eric *bor* nemlig i en slik skyskraper. Kinski sier: “You live in a tower that soars to heaven and goes unpunished by God.” (*Cosmopolis*: 103) Men den som straffer Eric til slutt er ikke terrorister med mandat fra Gud, men et enslig, desillusjonert individ. Og kanskje Eric selv. Hans morder sier på slutten av boken, med henvisning til en annen hybris-myte; “Icarus falling. You did it to yourself.” (*Cosmopolis*: 202)

Ikke bare bor Eric i kapitalismens hovmodige symbol, men han sammenligner også seg selv med skyskraperen.

His prostate was asymmetrical. He went outside and crossed the avenue, then turned and faced the building where he lived. He felt contiguous with it. It was eighty-nine stories, a prime number, in an undistinguished sheath of hazy bronze glass. They shared an edge of boundary, skyscraper and man. It was nine hundred feet high, the tallest residential tower in the world, a commonplace oblong whose only statement was its size. It had the kind of banality that reveals itself over time as being truly brutal. He liked it for this reason. (*Cosmopolis*: 8-9)

Dette må sies å være hybris på alle plan. Ved å nevne den asymmetriske prostatakjertelen i forbindelse med det enorme fallossymbolet, med et tilsvarende asymmetrisk etasjeantall, skapes det en forestilling om maskulinitet som mest av alt er komisk. Her kunne man trekke inn Erics “stretch limousin” og hvordan han har fått den forlenget, samt “prousted”; altså lydisolert med kork, slik Proust skal ha gjort med soverommet sitt der han skrev; ikke fordi det har noen betydning, men: “It’s a thing a man does.” (*Cosmopolis*: 71) Det minner sterkt om – den svært vanlig og åpenbare – koblingen mellom penger, makt og maskulinitet, som ikke minst kommer til uttrykk hos Erics litterære onkel, Charlie Croker i Tom Wolfes *A Man in Full*, som med “mighty chest”, “six black retainers and a young wife”, rir med gjester rundt på plantasjonen – på “twenty-nine thousand acres”, med “fifty-nine horses”, “thirty-six buildings”, “plus a mile-long asphalt landing strip, complete with jet-fuel pumps and a hangar”, alt

utelukkende for å skyte vaktler – mens han “flexed and fanned out the biggest muscles of his back, [...] in a Charlie Croker version of a peacock or a turkey preening.” (Wolfe 1999: 3-4) Jeg skal ikke dra maskulinitetsdiskusjonen lenger, den er mer interessant i forhold til Charlie Croker enn til Eric Packer, selv om det er likhetstrekk mellom dem. I *Cosmopolis*' tilfelle er det mer interessant at, akkurat som med hann-påfuglens halefjær, at selve *tegnet* fullstendig overskygger det det en gang var et tegn *på*, slik at det bare er signifikanten igjen:

Skyskraperens “only statement was its size.” Den er banal og brutal, som kapitalismen og Eric selv. Men “banal” er kanskje det som er mest interessant i forhold til Eric. Eric er et bilde, ren to-dimensjonal overflate, akkurat som kunsten han har på veggene, som riktignok i stor grad henger der for å imponere gjester, men som likevel må kunne sies å karakterisere sin eier:

He liked paintings that his guests did not know how to look at. The white paintings were unknowable to many, knife-applied slabs of mucoid color. The work was all the more dangerous for not being knew. There's no more danger in the new. (*Cosmopolis*: 8)

Maleriene hans er utfordrende ved at de ikke er umiddelbart forståelige, til tross for manglende dybde, og for at de ikke representerer noe nytt og originalt. Eric er svært opptatt av det nye, og går stadig rundt og bemerker at både objekter og benevnelser er utdaterte, for eksempel ordet “skyscraper”; “No recent structure ought to bear this word. It belonged to the olden soul of awe, to the arrowed towers that were a narrative long before he was born.” (*Cosmopolis*: 9); og “ATM”: “automated teller machines. The term was aged and burdened by its own historical memory. It worked at cross-purposes, unable to escape the inference of fuddled human personnel and jerky moving parts. The term was a part of the process that the device was meant to replace.” (*Cosmopolis*: 54) Jeg skal i avslutningen se på hvordan disse påstått foreldede ordene kanskje kan representere et lite lys i mørket, men her skal jeg se litt nærmere på bildekunsten hos DeLillo. En kunstner som av opplagte årsaker får mye oppmerksomhet i forfatterskapet hans er Andy Warhol, hvis verker ikke var “nye”, men reproduserte bilder. Romantittelen *Mao II* refererer til en bildeserie av Warhol som også ble brukt på omslaget til originalutgaven. En av hovedpersonene er i starten av *Mao II* på en utstilling der han ser “photocopy Mao, wallpaper Mao, synthtic-polymer Mao” og “the repeated news images of car crashes and movie stars.” (*Mao II*: 21 og 20) Warhol laget flere lignende bildeserier, mest kjent er kanskje de av Marilyn Monroe og, her i Norge, av kronprinsesse Sonja. Og det mest slående ved dem er ikke bare den ikoniske overfladiskheten, men nettopp det at Marilyn Monroe og Mao stiller i samme klasse, slik Elvis og Hitler gjør i *White Noise*. “There's no difference in the Warhol pantheon between Mao and Marylin, or Mao and Elvis” sier DeLillo i et intervju (sitert fra Cowart 2003: 123) Det samme gjelder de repeterte bildene av bilkræsje, suppebokser og av den elektriske stol som Warhol også er kjent for. “Warhols verk kretser rundt tingens indre abstraksjon, der alle ting fremstår som et flatt ekko av seg selv, og Warhol

potenserer deres åndelige tomhet.” (Svendsen 1999: 104-105) Poenget er jo nettopp at alle disse bildene er tømte for mening *før* Warhols reproduksjoner, han bare tematiserer dem. “One might think that an original, the man himself, exist for all representations of the Chinese leader. But Mao, DeLillo suggests, has long since become iconic, dispersed into his endlessly replicated likeness, unvarying as a Big Mac of Coke”, skriver David Cowart. Romanens tittel, *Mao II*, speiler således det at alle avbildninger av Mao er like mye Mao som Mao selv, de er “Mao too”. (Cowart 2003: 123-124) Walter Benjamin skriver at “å ta sløret vekk fra gjenstanden, dvs. å slå i stykker auraen, kjennetegner en persepsjon hvis *sans for det likeartede i verden* har vokst så sterkt at den med reproduksjonens hjelp trenger inn i det unike.” (Benjamin 1975: 41) Vår tids enorme bildekonsum gjør at alle de repeterte bildene av Mao trenger inn i vår oppfatning av den historiske personen.

Mark Osteen skriver om *Mao II* og Warhol-utstillingen som blir beskrevet der, at:

As the series continues, Mao's face is painted over amateurishly in garish colors that turn him into a clown or madeup celebrity like Elvis or Marilyn Monroe. Simultaneously beautifying and defacing the image, the paint smears are the sole trace of “originality” or “creativity” in the series. (Osteen 2000:198)

På Erics malerier er det bare “malingsøl” igjen, “knife-applied slabs of mucoid color”, og jeg er derfor tilbøyelig til å se bildene som Dorian Gray-aktige portretter av Eric, de er hvite, det er ingenting på dem. Bildet av Dorian Gray viser jo hans stygge personlighet, mens Dorians eget utseende beholder billedskjønnheten. Eric selv er tilsvarende et bilde, et ikon, et “spectacle”, mens personligheten hans er fullstendig utvisket, noe Andy Warhol tematiserte ved sin egen offentlige persona. Svendsen siterer: “[Warhol] sa: ‘You can’t be more superficial than me and live.’ Warhol var blottet for sjel.” (Svendsen 1999: 105) I en humoristisk observasjon på et maskeball i regi av Truman Capote i *Underworld* illustreres dette: “Andy Warhol walked by wearing a mask that was a photograph of his own face.” (*Underworld*: 571) Han benytter sitt eget ansikt som maske, det er jo bare et bilde. Erics gjennomsiktede overfladiskhet blir påpekt da han igjen sammenligner seg selv med skyskraperen: “He scanned its length and felt connected to it, sharing the surface and the environment that came into contact with the surface, from both sides. A surface separates inside from out and belongs no less to one than the other. He’d thought about surfaces in the shower once.” (*Cosmopolis*: 9) Det finnes ingen outside, sier Vija Kinski. Nei, innside og outside sammenfaller i overflaten. Alle distinksjoner opphører, alt er overflate, mening imploderer. Eric er ren overflate og den tilhører alle, det private har opphørt i Erics liv; face – surface – interface: “His image used to be accessible nearly all the time, videostreamed worldwide from the car, the plane, the office and selected sites in his apartment.” (*Cosmopolis*: 15) Den ekstremt rike, unge og suksessfulle Eric Packer er *the American dream come true*, og til tross

for alt hva denne amerikanske myten sier om individualisme; Eric er ikke unik i det hele tatt, han er et bilde repetert i det uendelige; han er *the universal third person*, “videostreamed worldwide” “nearly all the time”. På det 80-tall som skildres i *White Noise* er en opptreden på lokalfjernsynet nok til å bibringe en følelse av “confusion, fear, astonishment”, men i våre reality-tv-tider er de i seg selv berømte “fifteen minutes of fame” som Warhol snakket om, nærmest allment tilgjengelig, men nettopp derfor kanskje i enda større grad enn tidligere opplevd som et *behov*. “I de 15 minuttene er det selve berømmelsen, ikke dens innhold, som er av betydning. Warhols idealbilde av mennesket er en tom, upersonlig skikkelse som vinner berømmelse og tjener mye penger.” (Svendsen 1999: 105) Eric er et slikt idealmenneske.

Med sin manglende dybde, sin overflatekarakter, er Eric derimot langt fra ethvert tradisjonelt, romantisk ideal for et menneske eller romanfigur. Dette er poengtert til det komiske i møtene med hans kone, og som i mye komikk er det selvfølgelig en tragisk side ved det også: Eric og Elise kjenner hverandre ikke. De har vært gift i 22 dager, ting tyder på at de ikke bor sammen, og Elise bare dukker opp tilfeldig en rekke ganger i løpet av Erics tur over Manhattan. På et tidspunkt får han øye på henne på gaten: “At first he thought it was Elise Shifrin. This is how he sometimes thought of his wife, by full name, due to her relative celebrity in the social columns and the fashion books.” (*Cosmopolis*: 116) Da Eric tar av seg solbrillene, bemerker Elise at han har blå øyne: “You never told me you were blue-eyed.” Eric kjenner ikke engang hennes nasjonalitet, “Swiss or something”. (*Cosmopolis*: 17) Eric giftet seg med Elise fordi hun hadde en smak av Europa, tradisjon og “gamle penger”: “I married you for money in a way, the history of it, piling up over generations, through world wars.” Dette er fortsatt penger som “spectacle”, men *hennes* penger har litt den samme funksjonen som middelalderslottene i plast i Disneyland: “This is not something I need but a little history is nice.” (*Cosmopolis*: 120) Sammen sitter Elise og Eric hjelpeløse og forsøker å snakke sammen: “‘What are we going to talk about?’” she said.” (*Cosmopolis*: 17); “This is good. We’re like people talking. Isn’t this how they talk?” (*Cosmopolis*: 119). De er som tatt ut av en såpeserie, men mangler manuset. De er knapt nok virkelige mennesker.

“The secret of being me is that I’m only half there” skal Andy Warhol ha sagt til fotografen Brita Nilsson, en av hovedpersonene i *Mao II*, men som hun observerer; Warhol stirrer ned på henne fra alle Warhol-reproduksjonene og -etterligningene (som bildet *Gorby I* i romanen, som finner sted i 1989, da oppløsningen av Østblokken tar til), “reprocessed through painted chains of being, peering out over the crowd” (*Mao II*: 135). “How ironic”, skriver Cowart, “that, ‘only half there’ in life, Warhol is so completely present in *Gorby I*”. (Cowart 2003: 152) Bildene, altså ikke Warhol eller Eric selv, stirrer på tilskuerne i like stor grad som

omvendt, akkurat slik religionsboken for videregående forteller om ikonene i den ortodokse kirke. Andy Warhol gjorde sitt liv til et kunstverk i seg selv, så man kan derfor si at han fortsatt besatt en viss kontroll over sitt “overfladiske” og “meningsløse” liv. Det samme kan man ikke si om Eric. Hans liv er et produkt av den amerikanske drømmen han er en eksponent for, og mens alle “great armchair dreamers” stirrer inn i hans bilde, stirrer han hjelpeløs ut, og de er alle del av den samme overflaten, Bildet, *the spectacle*.

“This is not an exit”: The music of violence

Sleep failed him more often now, not once or twice a week but four times, five. What did he do when this happened? He did not take long walks into the scrolling dawn. There was no friend he loved enough to harrow with a call. What was there to say? It was a matter of silences, not words. (*Cosmopolis*: 5)

Slik starter *Cosmopolis*. Eric lider av søvnløshet, føler en udefinert uro, og han er ensom. Denne morgenen finner han en løsning. “He didn’t know what he wanted. Then he knew. He wanted to get a haircut.” (*Cosmopolis*: 7) Ved å dra tilbake til den avdøde farens gamle frisør og venn kommer han for det første i kontakt igjen med fortiden som har gått i jakten på det nye, men like viktig: “haircut” er i Wall Street kretser slang for et stort økonomisk tap, og mens yenen fortsetter å stige kaster han med åpne øyne hele sin gigantformue, samt sine koner, inn i dette veddemålet som han nok etter hvert innser at han kommer til å tape. Her hører man gjenklangen fra Paul Austers eksistensialistiske gambling-helt Nashe fra *The Music of Chance*, som også satser alt og taper frivillig. Mot slutten av denne romanen slår Nashe opp på en tilfeldig side i Faulkners *The Sound and the Fury* og kommer over disse linjene: “... until someday in very disgust he risks everything on the single blind turn of a card...” (sitert fra Auster 1992: 202) Eric satser alt og vet han vil tape, og det er bra: “With the currency ticker restored to normal function, the yen showed renewed strength, advancing against the dollar [...] This was good. This was fine and right.” Men ikke bare det, “the threat was even better.” Med drapstrusselen han har mottatt får han endelig en smak av det virkelige liv, mener han: “Now he could begin the business of living.” (*Cosmopolis*: 106-107) Det kan se ut som om det er synet av mannen som i forbindelse med demonstrasjonen setter fyr på seg selv, som får ham til å bestemme seg. Kinski påpeker at det er uoriginalt, at mannen bare kopierer alle munkene i Vietnam som gjorde det samme. Eric protesterer og mener det ikke har noen betydning: “He did a serious thing. He took his life. Isn’t this what you have to do to show them you’re serious?” (*Cosmopolis*: 100) Opptrinnet har i hvertfall gjort inntrykk på Eric, en mann som jo tidligere i boken kun har merket seg de estetiske sidene av blod og død.

Eric går sin motstander i møte, og igjen ser vi hvordan *vold* blir betraktet som frigjørende i disse amerikanske fortellingene. Man blir her minnet på Patrick Bateman, den 26

år gamle, suksessfulle, Wall Street-arbeidende helten i Bret Easton Ellis *American Psycho*, som lever et lignende og minst like overfladisk og meningsløst liv som Eric, og som begår en serie bestialske drap for å bryte opp i tomheten. Han river ut innvoller og drikker blod rett fra den åpne magen til et av ofrene: “This is my reality. Everything outside this is like some movie I once saw” (Ellis 1991: 332) Men også drapene er som tatt ut fra blodige b-filmer, det er ikke noe nytt i dem heller. Så romanens siste ord er rimelig nok THIS IS NOT AN EXIT. (Ellis 1991: 384) Deler av romanen, beskrivelsene av for eksempel stereoanlegget, visittkortene og popmusikken han hører på, er så tomme, flate og kjedelig at også *leseren* begynner å lengte etter det neste grusomme drapet (denne romanens på samme tid både mest grovkornede og subtile grep). Til slutt tilstår han drapene, men det blir tatt for spøk, og tilhøreren forveksler ham dessuten med en annen. Han er ingen, gjensidig utskiftbar med alle de andre unge, suksessfulle. Det kunne vært Eric Packer. Da Eric banker opp fotografen og “kremterterroristen” som dynker ham med kremkake føler han seg endelig levende: “He felt great. [...] His body whispered to him. It hummed with action, the charge at the photographers, the punches he’d thrown, the bloodsurge, the heartbeat”. (*Cosmopolis*: 143-144) To sider senere skyter han sjefen for livvaktene sine, som han betrakter som en fiende, “a threat to his self-regard. When you pay a man to keep you alive, he gains a psychic edge.” (*Cosmopolis*: 147) “Think how exciting it is, in theory, to kill a person in direct confrontation. If he dies, you cannot. To kill him is to gain life-credit”, sier Murray i *White Noise*. Hans teorikollega Vija Kinski⁶⁶ i *Cosmopolis* sier om Erics venn og russiske forretningsforbindelse Kaganovich som er funnet skutt: “He died so you can live.” (*Cosmopolis*: 82) Alt dette minner igjen om *Fight Club*, der hovedpersonens eget, underbevisste, alter ego sprenger designerleiligheten hans i luften før han starter en klubb der menn slåss mot menn, og en terrororganisasjon som sprenger skyskraperne der banker og forretningsforetak har sine hovedkvarterer. Slik skal sivilisasjonen bygges på nytt. Dette er fascistiske ideer, men det er i følge Kinski også både en anarkistisk og en kapitalistisk tanke, noe som igjen forbinder Eric og demonstrantene rundt bilen:

“Destruction”, she said

[...]

“You know what the anarchists have always believed.”

“Yes.”

“Tell me,” she said.

“The urge to destroy is a creative urge.”

“This is also the hallmark of capitalist of capitalist thought. Enforced destruction. Old industries have to be harshly eliminated. New markets have to be forcibly claimed. Old markets have to be re-exploited. Destroy the past, make the future. (*Cosmopolis*: 92-93)

Eric's taps- og destruksjonsprosjekt i andre halvdel av *Cosmopolis* kan leses inn i en større fortelling om kapitalismen i sin siste fase, der den i henhold til marxistisk dialektikk ødelegges

og går over i sin motsetning, slik demonstrantene sikkert ønsker. Men ingenting tyder på at det er dette som skjer. På siste side tenker Eric: “Maybe he didn’t want that life after all, starting over broke [...]”⁶⁷ (*Cosmopolis*: 209). Vold og destruksjon fungerer jo aldri som løsning. Problemet er vel nettopp at den “store” fortellingen han skriver seg inn i, egentlig er den samme som han hele tiden har befunnet seg innenfor, den store amerikanske fortellingen med det fastlagte skjemaet med kapitalisten som protagonist og kommunisten som antagonist, og der man ved å gå fra det ene til det andre kun opprettholder den samme store fortellingen. Stephen Baker skriver, med referanse til Lyotard, at det er et typisk *moderne* ønske “to construct a total and totalizing narrative which will legitimise a political, philosophical or ethical project”, men at bare “through the acceptance of heterogeneity, the abandonment of any universal criteria for judgement, that critical thinking again becomes possible. (Baker 2000: 65-66) Lyotard definerer, ifølge Baker, postmodernismen som en skepsis til slike “grand narratives”, og slik sett må nok DeLillo kalles for postmodernist, til tross for sine forsøk å skrive “den amerikanske romanen”, spesielt med *Underworld*. DeLillo skriver i “In the Ruins of the Future”: “The Bush administration was feeling a nostalgia for the cold war. This is over now. Many things are over. The narrative ends in the rubble and it is left to us to create the counternarrative.” (DeLillo 2001) Jeg skal i siste kapittel se på hvordan DeLillo bruker fortellingen, plottet, både som form og som tema, til å skape, eller forsøke å skape, en slik motfortelling til “de store fortellingene”. Men først skal vi se hvordan kapitalismen *in persona* ender i *Cosmopolis*.

Lang dags ferd mot natt

Etter at Eric har skutt sjefen for livvaktene, kan det faktisk se ut som om romanen tar en mer optimistisk vending. Med bare sjåføren igjen av sine ansatte ankommer han endelig Hell’s Kitchen, farens oppvekstrakter, helt vest på Manhattan, ved elven. Sammen med Ibrahim, sjåføren, og Anthony, den gamle frisøren, opplever han for første gang i boken noen som kan minne om menneskelig felleskap og varme. Hos Anthony gir Eric slipp på jaget etter det nye; det er nettopp det gamle, kjente og repeterte han vil ha fra den gamle frisøren. Anthony snakker om savnet etter Erics far, en lekse Eric har hørt en rekke ganger før: “Eric had heard this a number of times and the man used the same words nearly every time, with topical variations. This is what he wanted from Anthony. The same words. The oil company calendar on the wall. The mirror that needed silvering.” (*Cosmopolis*: 161) Man kan selvfølgelig innvende at det også her er snakk om et bilde, et romantisk, nostalgisk bilde, med noen ytre kjennetegn som for eksempel reklamekalenderen på veggen. Men det er en varme og følelse

av sympati i dette bildet, det er slik folk lever. Det er det samme med sjåførens ansiktsskade, det gir ham et preg av autentisk, levd liv i Erics øyne. Da frisøren og sjåføren begynner å utveksle historier fra sin tid som taxisjåfører i New York får Eric endelig ro, og han sovner:

In time the voices became a single vowel sound and this would be the medium of his escape, a breathy passage out of the long pall of wakefulness that had marked so many nights He began to fade, to drop away, and felt a question trembling in the dark somewhere.

What can be simpler than falling asleep? (*Cosmopolis*: 165)

Å falle i søvn kan selvfølgelig også være et bilde på døden: Vår helt må videre, han er fast bestemt på å treffe sin banemann – selv om det er uklart hvordan de skal finne hverandre. Eric forlater stedet med en halv hårklipp, Ibrahim og Eric omfavner hverandre, og sjåføren parkerer limousinen og drar hjem. Det er bare én ting til som skjer før Eric blir alene. Han havner midt oppi innspillingen av en filmscene: Tre hundre nakne statister som ligger strødd ut over gaten. Det er litt uklart om de spiller døde eller hva, men det hele minner litt om SIMUVAC-øvelsene i *White Noise*. Også dette er et sted der Eric finner et slags fellesskap. Det er ironisk at det nettopp skulle finne sted på et filmsett, “but this was just a frame of reference. The bodies were blunt facts, naked in the street.” (*Cosmopolis*: 173) Eric kler av seg og legger seg ned sammen med de andre og er nå plutselig en i mengden, et av DeLillos tilbakevendende motiver, som vi også kjenner igjen fra *White Noise*: “The future belongs to crowds”, som *Mao II*s kanskje mest siterte setning sier. (*Mao II*: 16) Igjen finner Eric en slags ro, “in time”, som både dette og sitatet fra frisørsalongen sier:

The street grew quiet in time. Voices died, the sense of outlying motion faded. He felt the presence of the bodies, all of them, the body breath, the heat and running blood, people unlike each other who were now alike, amassed, heaped in a way, alive and dead together. They were only extras in a crowd scene, told to be immobile, but the experience was a strong one, so total and open he could barely think outside it.

[...]

He wanted to be here among them, all-body, the tattooed, the hairy-assed, those who stank.

(*Cosmopolis*: 174 og 176)

Like mirakuløst som ved alle de andre møtene med sin kone i løpet av dagen, viser det seg at hun ligger ved siden av ham i mengden her også, og etter opptaket har de sex på fortauet. Han forteller at han har stjålet og tapt alle pengene hennes.

“I lost all your money,” he told her.

[...]

“I lose things all the time,” she said. “I lost my car this morning. Did we talk about this? I don’t remember.”

[...]

“First I stole the money, then I lost it.”

She said laughingly, “Where?”

“In the market.”

“But where?” she said. “Where does it go when you lose it?” (*Cosmopolis*: 177-178)

Det kan virke som en fjollete samtale, men Elise poengterer det illusoriske ved rikdommen deres. Hvor og hva *er* alle disse pengene?

Akkurat på dette tidspunktet kjenner Eric faktisk kjærlighet for henne, mener han i hvertfall selv, men da er det for sent: “The instant he knew he loved her, she slipped down his body and out of his arms.” (*Cosmopolis*: 178) Nå er det mann mot mann igjen.

Showdown

Da Eric endelig møter sin nemesis, Benno Levin, spør sistnevnte hva Eric har der å gjøre, hvilket jo er et betimelig spørsmål. Det er jo helt et fantastisk sammentreff at Eric skulle ende opp akkurat ved den kondemnerte bygården der Benno har slått seg til; Benno selv har ingen anelse om hvordan han skulle greie å spore opp Eric og gjøre alvor av sin “credible threat”. Men stilles slike spørsmål i en gjennomsnittlig thriller/action-/western-film? Ikke alltid, og det er nettopp som resultat av et b-filmplot at Eric ender opp i konfrontasjon med Benno. Enhver realisme er her opphevet, vi befinner oss i en b-film, det er der Eric oppholder seg på dette tidspunktet. Eric kontemplerer faktisk over dette faktum, da han står, “back to the wall, [...] holding the gun, pointed up”: “I’ve seen a hundred situations like this. A man and a gun and a locked door. My mother used to take me to the movies.” (*Cosmopolis*: 183) Dette er akkurat som Jack Gladneys “plan” for å drepe Willie Mink. Eric raljerer litt over det utroverdige i at det på film alltid holder med et enkelt spark for å få opp en låst dør. Så sparker han, og døren åpner seg lett som bare det. Han er altså i en film. Det samme gjelder Benno. Jeg skal i siste avsnitt se nærmere på motivene for handlingene hans, men selve handlingen hans er også som klippet fra en film, forskanset som han er i en gammel, ubebodd bygård. Hovedpersonen i *The Names* sier: “We do the wrong kind of killing in America. It’s a form of consumerism. It’s the logical extension of consumer fantasy. People shooting from overpasses, barricaded houses. Pure image.” (*The Names*: 115) Benno Levin handlemåte, idet han løsner ild mot Eric, er “pure image”, akkurat som Lee Harvey Oswald i *Libra*, akkurat som Heinrichs brevvenn i *White Noise*. Dette er “menn i små rom” som DeLillo snakker om i et intervju, med tittelen “An Outsider in This Society”, med Anthony DeCurtis: “Again we come back to these men in small rooms who can’t get out and who have to organize their desperation and their loneliness, who have to give it a destiny and who often end up doing this through violent means.” (DeCurtis 1991: 57-58) I et annet intervju, med Claes-Göran Holmberg, snakker han om blant andre Oswald og Mark David Chapman, som skjøt John Lennon: “De handlade alla teatralisk, ur en känsla av personlig otillfredsställelse.” (Holmberg 1994: 48) Vi vet hvordan dette ender, vi har sett det før, manuset er allerede skrevet hundre ganger før. Både Eric og Bennos liv beveger seg etter tv-narrative mønstre.

“O shit I’m dead”

Eric som individ er fanget i en narrativ knipe som det tilsynelatende bare finnes én utgang på. Han skal møte sin fiende, denne ukjente som har ringt inn en drapstrussel, og det er som om han har visst at dette skulle skje hele tiden: “it was the threat of death at the brink of night that spoke to him most surely about some principle of fate he’d always known would come clear in time. (*Cosmopolis*: 107) Dette er skjebnen hans. Men mens han på slutten drømmer om å leve evig på en databrikke; “live outside the limits, in a chip, on a disk, as data, in whirl, in radiant spin, a consciousness saved from void” (*Cosmopolis*: 206); så er det tvert imot hans død som står innskrevet i datakretsløpene og skjermbildene som aldri greide å regne ut, forutsi og projisere yensens bevegelser.⁶⁸ Ved hjelp av teknologien forsøkte Eric å komme i forkant av markedet, men i stedet er det teknologien som kommer Eric definitivt i forkjøpet, og han sitter skadet foran Benno Levin og ser seg selv død på gulvet, i ambulansen og i likkjelleren, på en liten monitor koblet til et kamera på armbåndsuret sitt. Vi får en forsmak på dette to ganger tidligere i boken: “Eric watched himself on the oval screen below the spycam, running his thumb along his chinline. The car stopped and moved and he realized queerly that he’d just placed his thumb on his chinline, a second or two after he’d seen it on-screen.” (*Cosmopolis*: 22), og:

His own image caught his eye, live on the oval screen beneath the spycam. Some seconds passed. He saw himself recoil in shock. More time passed. He felt suspended, waiting. Then there was a detonation, loud and deep, near enough to consume all the information around him. He recoiled in shock. Everyone did. The phrase was part of the gesture, the familiar expression, embodied in the motion of the head and limbs. He recoiled in shock. The phrase reverberated in the body.
(*Cosmopolis*: 93-94)

Bildet fra overvåkningskameraet vises på skjermen, og med en liten forsinkelse avbildes det samme i den fysiske virkeligheten. Da Eric får øye på bildet av liket på gulvet, tenker han: “Have all the worlds conflated, all possible states become present at once?” (*Cosmopolis*: 205) Svaret er rett og slett ja. Alt er tilgjengelig på samme tid, og døden er allerede skrevet ned, filmet og fortalt. I *Libra*, etter at han har blitt skutt foran kameraene av Jack Ruby, ser en døende Lee Harvey Oswald det hele på tv: “He could see himself shot as the camera caught it. Through the pain he watched TV.” Men her kan man tolke det – siden Oswald hele livet (i romanen) har sett seg selv utenfra, lest seg selv inn i en større, mediert, amerikanske historie – som at han *forestiller* seg sin egen dødsscene på tv, mens han befinner seg i ambulansen: “He watched in a darkish room, someone’s TV den.” (*Libra*: 439-440). Eric ser derimot rent bokstavelig, “word for word”, seg selv dø på skjermen, og han tenker det i litterær og alle andre sammenhenger umulige utsagnet: “O shit I’m dead.” (*Cosmopolis*: 206) Til sist i boken sitter Benno med pistolen rettet mot Eric, og Eric blir sittende å vente, resignert, “waiting for the shot to sound.” (*Cosmopolis*: 209) Det kan tyde på at han har akseptert bildet på skjermen.

The great armchair dreamer vs. the universal third person

Som lesere vet vi enda bedre hva som skal skje, for vi har også tilgang til en annen fortelling i romanen, “The Confessions of Benno Levin”⁶⁹, som to ganger bryter inn i hovedfortellingen med en førstepersonsberetning fra en så smått forstyrret mann som altså kaller seg Benno Levin⁷⁰. “He is dead, word for word.” (*Cosmopolis*: 55) er starten på hans fortelling, og det er tydelig at det er Eric det er snakk om. Benno Levin viser seg å være en tidligere ansatt hos Eric som har blitt oppsagt. Benno kaller sin beretning for bekjennelser, men han forsøker allerede innledningsvis å rettferdiggjøre sine handlinger: “Allow me to speak for myself. I had a job and a family. I struggled to love and provide.” (*Cosmopolis*: 55) “I frankly want your sympathy”, skriver han andre gang bekjennelsene hans dukker opp i romanen. (*Cosmopolis*: 150) Det kan altså virke som en tradisjonell hevn for et ødelagt liv.⁷¹ Og det er fristende å lese ham slik: At han er det ensomme individ som går til grunne i systemet, og som nå vil skrive sin historie, “ten thousand pages that will stop the world.” (*Cosmopolis*: 152) På slutten, der Eric og Benno sitter ansikt til ansikt, er han også selvrettferdig i forhold til forbrytelsen han er i ferd med å begå:

“[...] the crime is real because you’re a figure whose thoughts and acts affect everybody, people, everywhere. I have history, as you call it, on my side. You have to die for how you think and act. [...] For the limousine that displaces the air that people need to breathe in Bangladesh. This alone.” (*Cosmopolis*: 202)

Men Eric bare blåser av ham: “You just made that up. You’ve never spent a minute of your life worrying about other people.” (*Cosmopolis*: 203) Og jeg tror Eric har rett. Bennos motiver er neppe mer edle enn Erics. De ville egentlig det samme, men Benno har mislykkes. Mens resten av romanen, Erics historie, er skrevet i 3. person, er Bennos bekjennelser en 1. personsfortelling. Dette er et viktig poeng. Benno er selvfølgelig en amerikansk drømmer, han også: “I left teaching to make my million. It was the right time and tide to do this.” (*Cosmopolis*: 153). Han ville ta steget fra førsteperson og bli *the universal third person*, bli som Eric Packer:

“I wanted you to save me.”
The voice had a terrible intimacy, a nearness of feeling and experience that Eric could not reciprocate. He felt sad for the man. What lonely devotedness and hatred and disappointment. The man knew him in ways no one ever had. He sat in collapse, gun pointed, but even the death he felt so necessary to his deliverance would do nothing, change nothing. Eric had failed this docile and friendless man, raging man, this lunatic, and would fail him again, and had to look away. (*Cosmopolis*: 204)

Eric, the American dream come true, var bare en drøm, et bilde. Det er for dette Benno hater Eric. Epigrafen til *Cosmopolis* er en linje fra diktet “Report from the Besieged City” av den polske dikteren Zbigniew Herbert (se litteraturlisten): “a rat became the unit of currency”. Eric siterer selv denne linjen, og det gjør gatedemonstrantene også, mens de slipper rotter løs i restauranter. Byen Herbert beskriver i diktet er beleiret i en annen forstand enn det

demonstrantene får til med Manhattan; det er snakk om krig, sult og nød, og diktets siste linje lyder: “and only our dreams have not been humiliated”. I *Cosmopolis* er det tvert imot nettopp det som har skjedd; den amerikanske drømmen som blir avslørt, ydmyket og knust, men uten at det gjør noen forskjell. Drømmen lever videre uansett hvor tom og falsk den måtte ha blitt avslørt som. Benno avslutter andre del av sine bekjennelser med en tilsynelatende løsrevet betraktning, som beskriver hans fortvilte, desillusjonerte situasjon. Den kan stå som en metafor for hvordan Eric, stjernen på mediernes og kapitalismens firmament, er død på skjermen, men fortsatt lever; for hvordan drømmen er knust, men fortsatt skinner; for hvor illusorisk den store drømmen Benno strebet etter kanskje er: “There are dead stars that still shine because their light is trapped in time. Where do I stand in this light, which does not strictly exist?” (*Cosmopolis*: 155)

5. kapittel. Avslutning – “The sunsets linger and so do we.”

Den verdenen jeg har lest ut av DeLillos romaner i denne oppgaven, kan virke som et kaldt og umenneskelig sted. Alt har preg av uvirkelighet, konsum, konformisme, vold. Men bare ut fra en del av sitatene, spesielt fra *White Noise*, skulle man kunne ane at det er noe mer her, og til slutt i denne oppgaven synes jeg at jeg skylder disse bøkene å peke på noe av det.

Don DeLillo blir noen ganger kritisert for å skape livløse karakterer, pappfigurer som fungerer som talerør for romanenes idéinnhold. Når det gjelder skapninger som Vija Kinski og til dels også Eric Packer kan det faktisk være noe i det, selv om man må kunne si at romanene også i sterk grad betviler en del av de “teoriene” de forskjellige karakterene fremsetter. Claes-Göran Holmberg skriver at allerede i debuten, *Americana*, får DeLillo “chansen att excellera i en [...] av sine specialiteter: den essäistiska monologen. Personarna i hans böcker låter alla likedana. De kaster seg ut i djärva och intelligenta utläggningar av samtida företeelser.” (Holmberg 1994: 148) Dette er jeg enig i, og mener at dét også er en litterær kvalitet, men samtidig vil jeg på det kraftigste protestere mot at DeLillos forfatterskap kun er kjølig, intellektuell fiksjonalisering av forskjellige teorier. At alle DeLillos personer snakker likt er vel mest en illustrativ overdrivelse. Det man derimot kan slå fast er at DeLillos prosjekt neppe er å foreta dybdepsykologiske portretter av individer; mange av DeLillos karakterer er *typer*: “*White Noise* is obsessed with one of the classical aim of the realist novel: the construction of typicality.” (Frow 2003: 37) Men mens den klassiske realistiske romanen antok at dens litterære typer var representasjoner av sosiale typer, som dermed faktisk kunne si noe om samfunnet romanen beskrev, er det for eksempel i *White Noise* slik at karakterene selv er oppmerksomme på disse typene, og selvbevisst lever opp til dem, noe som selvfølgelig kan sies å karakterisere dette samfunnet. Frow skriver: “social taxonomies are a function not of historical necessity but of style.” (Frow 2003: 37). Det kan være nyttig å gå tilbake til 1. kapittel i *White Noise*:

The parents stand sun-dazed near their automobiles, seeing images of themselves in every direction. The conscientious suntans. The well-made faces and wry looks. They feel a sense of renewal, of communal recognition. The women crisp and alert, in diet trim, knowing people's names. Their husbands content to measure out the time, distant but ungrudging, accomplished in parenthood, something about them suggesting massive insurance coverage. This assembly of station wagons, as much as anything they might do in the course of the year, more than formal liturgies or laws, tells the parents they are a collection of the like-minded and the spiritually akin, a people, a nation.” (*White Noise*: 3-4)

Frow skriver om denne passasjen at “the middle-class parents know the ideality they are supposed to represent, and are deliberately living up to it.” (Frow 2003: 37) Man kan diskutere hvor *bevisst* man er når man lever ut slike klisjeer, men poenget her er at DeLillos karakterer ofte ikke er representasjoner av en type, men representasjoner av representasjoner av typer. De er levende simulakra, med vekt på “levende”, og dette gjør dem troverdige som mennesker, i

mine øyne, og de blir også av DeLillo beskrevet med varme og sympati, kanskje med unntak av Eric Packer og hans medarbeidere.

Med tanke på at *White Noise* ender i kassen på supermarkedet og *Cosmopolis* ender i døden på skjermen, ser det ut til å være lite håp i disse bøkene, lite håp om mer meningsfylde. Men kan litteraturen likevel tilby, om ikke et fristed, så i hvertfall en liten dødvinkel i hypervirkeligheten, der det fortsatt er mulighet for en smule kritisk tenkning; for å skape en mot-fortelling, slik DeLillo etterlyser i “In the Ruins of the Future”? I *White Noise* blir bøker flere steder bare ramset opp som en type artikler blant alle andre. Her er et eksempel fra første side – studentenes eiendeler: “boxes of blankets, boots and shoes, stationary and books, sheets, pillows, quilts.” (*White Noise*: 3) Litteraturen er en forbruksvare, distinksjoner er utvasket, som på de fleste andre områder i dette litterære universet. Men jeg må igjen få minne om at det er forskjell på hva boken beskriver og hva den uttrykker av mening. Jeg tror for eksempel Stephen Baker foretar en kortslutning når han skriver:

The title of Don DeLillo’s *White Noise* perhaps resembles more a deflationary label than any aesthetic or artistic adornment. It is as though DeLillo does not want us, as readers, to expect too much. More accurately, perhaps, it is the acknowledgement that his text competes for our time in the same realm as TV ads and computer games; the status of the literary text itself has been transformed and it is to this state of affairs that the title of *White Noise* stands testament. (Baker 2000: 83)

Her kan man nesten få inntrykk av at tittelen ikke bare angir romanens tematikk, men er en slags innholdsfortegnelse som sier at boken selv *er* hvit støy. At bøker innen den ny-liberalistiske markedsretorikken blir betraktet som underholdningsvarer på linje med alt annet og at DeLillo henter motiver og temaer fra et slikt kulturelt klima, betyr *ikke* at romanen selv aksepterer det som en gyldig verdidom. Det skal riktignok innrømmes at DeLillos romaner selv eksisterer i en slik støyende verden, lignende den de skildrer, og enkelte anmeldere har også påpekt at den voldsomme oppmerksomheten rundt hans bokutgivelser faktisk truer med å drukne bøkene hans i den samme støyen som bøkene beskriver og kritiserer.⁷² DeLillo forsøker i sine romaner å være kritisk til et system han selv er en uløselig del av, noe man skulle tro var umulig ut fra tankegangen til for eksempel Vija Kinski – og ikke minst Baudrillard, som har vært min følgesvenn gjennom oppgaven. Men faktum er at selv om han kanskje tvilte på muligheten, så gjorde også Baudrillard et forsøk på kritikk, og det samme gjør DeLillo. Det er vanskelig å avgjøre hvorvidt det lykkes, i og med at man selvfølgelig er del av det samme samfunnet, men faktum er at man stadig forsøker. “Kanskje er det slik at når virkeligheten estetiseres i en slik grad at den likner kunst, blir kunsten vårt eneste middel for å danne oss et nytt bilde av virkeligheten?” spør Vatnøy (Vatnøy 2001: 56) Jeg tror kanskje det, men innenfor det baudrillardske perspektivet er det vanskelig å forklare teoretisk hvordan i all verden dette skal foregå. Derfor vil jeg nøye meg med å forsøke å vise *at* det gjøres – og at det

virker får jeg håpe at denne oppgaven er et lite eksempel på. Man kan ikke få understreket nok forskjellen mellom romanens *deskriptive* funksjon og dens *performative*; forskjellen mellom den kulturelle situasjonen DeLillo *beskriver* i bøkene sine, og hva som *kommer ut* av disse beskrivelsene. Det er kun snakk om nyanser, men disse er til gjengjeld vesentlige.

Jeg nevnte i avslutningen av kapittelet om *White Noise* at det til slutt ser ut til at Jack hengir seg til supermarkedet og den smule trøst som er å finne i forbruksfellesskapet. Men til tross for alle Murrays utlegninger om supermarkedet, så peker alt like fullt mot at konsum er en blindgate. Allerede helt i starten av romanen kommenterer Jack alle tingene i huset, og at de på en eller annen måte han ikke helt greier å sette ord på, representerer en hindring, et problem i livet hans; et problem som ikke har med alle minnene som er knyttet til de ulike sakene:

[...] furniture, toys, all the unused objects of earlier marriages and different sets of children, the gifts of lost in-laws, the hand-me-downs and rummages. Things, boxes. Why do these things carry such a sorrowful weight? There is a darkness attached to them a foreboding. They make me wary not of personal failure and defeat but of something more general, something larger in scope and content. (*White Noise*: 6)

Det er tydelig at Jack på et eller annet nivå føler at alle tingene også er noe som tynger ham ned, og flere ganger i løpet av boken (*White Noise*: 222, 262 og 294) går han igjennom huset og kaster ting. Disse kasteraptusene kan minne om Eric som kvitter seg med formuen sin; og den enorme mengden av unnværlige artikler ovenfor har da også et visst fellesskap med Erics monumentale eiendeler. Jack går fra opprydning til et håp om ro og videre til raseri over at han ikke finner denne roen. Og etter det siste forsøket på opprydning er det at også Jack jo tyr til volden. Men det som følger rett etter den siste sjauen er interessant. Uten forklaring, som et eget avsnitt, dukker det opp en instruksjon for et minibankkort, som en del av Jacks fortelling:

PLEASE NOTE. In several days, your new automated banking card will arrive in the mail. If it is a red card with silver stripe, your secret code will be the same as now. If it is a green card with a gray stripe, you must appear at your branch, with your card, to devise a new secret code. Codes based on birthdays are popular. WARNING. Do not write down your code. Do not carry your code on your person. REMEMBER. You cannot access your account unless your code is entered properly. Know your code. Reveal your code to no one. Only your code allows you to enter the system. (*White Noise*: 294-295)

Dette virker som en autentisk tekst fra et virkelig bankbrev, akkurat som at alle merkevarenavnene som til stadighet dukker opp i *White Noise*, faktisk eksisterer. Hvilken litterær verdi kan en slik *ready-made* ha? Tankene mine ledes mot pussig nok til en sentral del av europeisk litteraturen. Med tanke på den desperasjon og eksistensielle frykt som Jack opplever, er det noe nesten kafkaesk over dette bankbrevet. Den siste setningen minner om dørvaktlignelsen på slutten av *Prosessen*, der porten inn til Loven, der mannen fra landet venter på å få slippe inn, bare var ment for ham, men der den til slutt blir stengt, kanskje fordi mannen ikke stilte de riktige spørsmålene til seg selv. Å stille seg de riktige spørsmålene er det

nærliggende å mene at Jack heller ikke har gjort. Han shopper, han kaster, men blir aldri mer bevisst omkring sine problemer. Jeg ble derimot både oppmerksom på problemene hans og på litteraturen selv.

I Jacks bevissthet er dette bankbrevet antageligvis kun medvirkende til å styrke angsten hans, men i hvertfall for denne leseren får dette lille stykket av ikke spesielt medrivende prosa en slik alluderende meningstyngde utelukkende fordi det er plassert i en roman, akkurat som Duchamps urinal fikk sin betydning av å plasseres i en utstilling. DeLillos romaner fungerer meningsutvidende ved å inkorporere og omskape vårt samfunns kulturelle støy til litteratur, til kunst. Slik Jack føler seg som en “archaeologist about to sift through a finding of tool fragments and assorted cave trash” da han går i gjennom søpla på jakt etter boksen med Dylar (*White Noise*: 258), slik går DeLillo gjennom de mindre heldige delene av vår samtidskultur – og av “søpla” han finner lager han “an ironic moderen sculpture” (*White Noise*: 259), slik at vi ser tingene på nytt. Dette er “kunsten som grep”, slik Viktor B. Sjklovskij beskriver det i artikkelen ved samme navn. Det er snakk om underliggjøring; å få oss til å se vante ting på en ny måte, beskrive dem som om de sees for første gang; av-automatisere persepsjonen, kort sagt få oss som lesere til å reflektere over tingene som litteraturen beskriver. Jeg skal i avslutningen her se litt nærmere på disse sidene ved DeLillos romankunst: Språket og den humanistiske innstillingen, og fortellingens oppbygning; plottet. Jeg begynner med slutten.

Sluttspill

I Richard Powers’ roman *Plowing the Dark* fortelles det om en amerikaner som blir holdt som gissel i Libanon. I flere år sitter han i et tomt, lite rom, uten annen menneskelig kontakt enn noen énstavelserord med fangevokterne sine. Han bruker tiden til å minnes sitt liv for å holde fornuften ved like, men etter hvert er ikke de private erindringene nok. Han trenger bøker: “Sayid. Listen to me. If I don’t get books, I’ll die. Do you understand?” (Powers 2001: 241) I fortvilelse begynner han å mane fram bøker han har lest, forsider, skrifttyper og åpningssetninger, forsøker å hale ut tiden, ikke komme til handlingen for fort. Kanskje kan bøker redde liv?

“Plot” er nok et av DeLillos tilbakevendende temaer. Jeg har allerede nevnt at DeLillo snakker om hvordan han stadig vender tilbake til “men in small rooms” som “plotter” for å skape mening i livene sine. Ikke minst gjelder dette Lee Harvey Oswald i *Libra*, som til slutt gjennomfører attentatet mot president Kennedy, og således sikrer seg en plass i historien, selv om han selv blir drept rett etterpå. DeLillo sier han har det til felles med Oswald at han har “an idea of what it’s like to be an outsider in this society” – i intervjuet som har fått tittel etter

dette sitatet (DeCurtis 1991: 50). Heldigvis har han i likhet med sin protagonist i *Mao II* kanalisert frustrasjonen sin inn i forfatterskapet, men vi ser her hvilken sterk drift det er å skape mening i en kaotisk verden. “Men, like poets, rush ‘into the midst,’ *in medias res*, when they are born”, skriver Frank Kermode i *The Sense of an Ending*;

[...] and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. The End they imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations. They fear it, and as far as we can see have always done so; the End is a figure for their own deaths. (Kermode 2000: 7)

Forestillingen om en slutt er innbakt i et narrativt forløp, og når Kermode skriver om slutten med Apokalypsen som referanseramme, så gir det en pekepinn om alvoret som ligger her. Jack sier til studentene sine i forbindelse med at komplottet mot Hitler blir brakt på bane:

“All plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lovers’ plots, narrative plots, plots that are part of children’s games. We edge nearer death every time we plot. It is like a contract that all must sign, the plotters as well as those who are the targets of the plot.”

Is this true? Why did I say it? What does it mean? (*White Noise*: 26)

Noe lignende blir sagt av en av konspiratørene mot Kennedy i *Libra*: “There is a tendency of plots to move toward death. [...] A narrative plot no less than a conspiracy of armed men.” (*Libra*: 221) Murray hevder på sin side at: “To plot is to live.” (*White Noise*: 291)

Koblingen mellom narrativt plot og døden korresponderer med Peter Brooks’ teorier om plot som jeg kommer til nedenfor. Slik plottet ender med døden for Oswald, har mange av DeLillos romaner en voldelig eller dødelig utgang. I det følgende skal jeg se på hvordan DeLillo leker med plottet i *Cosmopolis*; hvordan romanen i avslutningen setter spørsmålstegn ved Erics avbildede død.

Eric dør. Allerede en fjerdel ut i boken får vi vite at det skal ende med døden for vår kapitalistiske helt. Erics skjebne er beseglet nesten fra starten av, plottet er gitt. Likevel fortsetter vi å lese. Peter Brooks skriver i *Reading for the Plot* at man leser fiksjon i påvente av avslutningen som skal kaste lys over hele boken. Peter Brooks er interessert i hva som driver teksten fremover, og hvordan forbindelsen mellom tekstens begynnelse og slutt – ikke nødvendigvis den kronologiske fortellingens – lukker og ordner det feltet av mening som har fått utspille seg i mellom. Det finnes et begjær i teksten (og hos leseren, må man anta) etter avslutningen, et begjær han parallellfører med spørsmål om døden:

We might say that we are able to read present moments – in literature and, by extension, in life – as endowed with narrative meaning only because we read them in anticipation of the structuring power of those endings that will retrospectively give them the order and significance of plot. (Brooks 1992: 94)

Vi leser antageligvis romaner slik, og blir vi gjennom *Cosmopolis* sittende å vente på avslutningen som skal gi mening til Erics død. Men denne meningen kommer vel egentlig aldri; det blir for banalt å bare lese hans død som en slags politisk allegori over kapitalismens

sammenbrudd. Men avslutningen gir likevel mening, da den i stedet for å lukke plottet, som jo har vært lukket siden tidlig i boken, åpner det opp. Bokens siste avsnitt lyder slik (Richard Sheets er navnet Benno har oppgitt som sitt egentlige, og Eric har her skutt seg selv i hånden):

His murderer, Richard Sheets, sits facing him. He has lost interest in the man. His hand contains the pain of his life, all of it, emotional and other, and he closes his eyes one more time. This is not the end. He is dead inside the crystal of his watch but still alive in original space, waiting for the shot to sound. (*Cosmopolis*: 209)

Idet boken slutter er Eric faktisk fortsatt i live “in original space”; hans død blir aldri skrevet helt ut. Hendelsene som leder fram mot slutten er, som nevnt tidligere, som tatt ut av en western- eller annen underholdningsfilm. Disse slutter som regel med ordene “The End”, i tilfelle noen skulle være i tvil når rulleteksten kommer, mens nest siste setning i denne boken altså er “This is not the end.” Man kan selvfølgelig lese dette som Erics desperate, men resignerte og fåfengte håp om overlevelse, men med Peter Brooks teori om plot i minne kan man anta her at romanen har en intensjon, med å utelate med Erics død fra avslutningen. Drapet på Eric, slik det blir beskrevet av Benno Levin, er ikke det vesentlige i romanen, det er ikke her fortellingen ender. Hvis det hadde vært tilfelle, så hadde det vært uinteressant å lese videre; første del av Bennos bekjennelse avsluttes nettopp med “[...] I fired the gun and saw him fall. So what is left that’s worth the telling?” (*Cosmopolis*: 61) Noe er fortsatt verdt å fortelle, det er jo ikke sikkert Bennos versjon av historien er den endelige.

Det finnes et håp her. Ja, på skjermen er Eric død, men ikke – innenfor fiksjonen – i det virkelige liv. Det kan riktignok virke som det ikke er mye håp igjen for Eric, men kanskje er det det for leserne? Erics eventuelle videre skjebne er ikke det vesentlige her. Det avgjørende er at romanen åpner for en tvil på to tett sammenkoblede områder: Troen på tv-bildets virkelighetsreferanse og troen på plottets relevans for det virkelige liv. Romanen åpner for at livet kan fortsette uavhengig av tv-bildet. Viktig er det også å legge merke til at fortellingen i det siste avsnittet i boken plutselig slår om fra preteritum til presens. Nå er det ikke lenger fortellingen om tilbakelagte hendelser man ikke kan gjøre noe med. Nåtiden *kan* man gjøre noe med.⁷³ Det kan virke unødvendig å peke på at fiksjonsplottet, med sin begynnelse, midte og slutt, ikke er direkte overførbart til de livene vi lever, selv om man, jamfør Peter Brooks, kanskje forstår dem slik, men det kan være en nyttig påminnelse, om man har glemt å sette spørsmålstegn ved mediens tilsynelatende nøyaktige avbildning av virkeligheten. At tv-bildet tilsynelatende predestinerer livet er et problem. Avslutningen på *Cosmopolis* presenterer ikke noen løsning på dette, men antyder at det ikke *behøver* å være slik. I Baudrillards teorier er det ingen utside; i Erics verden er det ingen utside, men til tross for de slående likhetene mellom Baudrillard og DeLillo, er sistnevnte kanskje ikke like pessimistisk. Leonard Wilcox skriver:

In his depiction of a Baudrillardian landscape, therefore, DeLillo differs from Baudrillard in one important respect. Baudrillard’s position towards the postmodern world is ultimately one of radical

scepticism: finally there is nothing outside the play of simulations, no real in which a radical critique of the simulational society might be grounded. DeLillo's writing, on the other hand, reveals a belief that fictional narrative can provide critical distance from and a critical perspective in the processes it depicts. (Wilcox 2003: 112)

For hva er det både Baudrillard og DeLillo gjør, om ikke å sitte midt i støyen og skrive "det finnes ingen utside"? Dette må innebære at det tross alt er mulig å finne rom for å tenke, skrive og leve. Litteraturen er forhåpentligvis et slikt sted. Mens Jack Gladney bare leser *Mein Kampf* og årgangserotikk, så liker faktisk Eric Packer poesi, men gjerne så knappe som mulig: "He liked spare poems sited minutely in white space, ranks of alphabetic strokes burnt into paper. Poems made him conscious of his breathing. A poem bared the moment to things he was not normally prepared to notice." (*Cosmopolis*: 5) Diktene gjør nettopp det med Eric som litterater alltid har håpet litteraturen skal gjøre; desautomatisere ens oppfatning av verden, få en til å se ting man ikke vanligvis får øye på. Erics syn på det hvite, margene rundt diktene, er en fin metafor for hvilken funksjon litteraturen kan ha i en støyende mediaverden; "his feelings seemed to float in the white space around the lines." (*Cosmopolis*: 66) Litteraturen skaper rom. Selv er jeg ikke så interessert det hvite omkring, så jeg skal nå se litt nærmere på hva som står på linjene, spesielt i *White Noise*.

Bortenfor forståelse, innenfor språket

Jeg begynner på slutten av *White Noise* også. Siste kapittel består av tre scener, og som nevnt kan det ved første øyekast se ut som om både boken og Jack ender i en slags resignert hengivelse til romantikk og mystisisme. Men igjen – det er tross alt forskjell på boken og Jack, til tross for at det er hans fortelling. Første scene omhandler lille Wilder som roter seg ut på motorveien på trehjulsykkelen sin, men som på mirakuløst kommer uskadet fra ekspedisjonen. Neste scene er ikke én, men en beskrivelse av hvordan Jack, Babette og Wilder, sammen med mange andre av byens innbyggere gjentatte ganger går til en bro over motorveien for å se på solnedgangen som har antatt en ny karakter, muligens som følge av giftutslippet. "The sky takes on content, feeling, an exalted narrative life. The bands of color reach so high, seems at times to separate into their constituent parts. There are turreted skies, light storms, softly falling streamers." (*White Noise*: 324) Det er et møte med det sublime; Jack greier bare delvis å sette ord på hvilke følelser disse solnedgangene vekke i ham:

Certainly there is *awe*, it's all *awe*, it *transcends* previous categories of *awe*, but we don't know whether we are watching in wonder or dread, we don't know what we are watching or what it means, we don't know whether it is permanent, a level of experience to which we will gradually adjust, into which our uncertainty will eventually be absorbed, or just some atmospheric weirdness, soon to pass. The collapsible chairs are yanked open, the old people sit. What is there to say? The sunsets linger and so do we. The sky is under a spell, powerful and storied. (*White Noise*: 324-325, mine uthevinger)

Etter de nærmest sakralt beskrevne solnedgangene kommer to små avsnitt – som forteller at folkene som måler virkningene av giftutslippet fortsatt arbeider i området, og at Jack ikke vil møte opp hos legen mer for flere tester, altså ingen konklusjon – før vi til slutt ender på supermarkedet, ved kassene med skannerne som tolker “the language of waves and radiation”, og tabloidmagasinene: “The cults of the famous and the dead.” (*White Noise*: 326)⁷⁴ “Awe” og “transcendence” er uttrykk som dukker opp temmelig ofte i DeLillos romaner, men noen kritikere tar dette i litt for stor grad for pålydende og forsøker å lese en slags metafysikk inn i det. Det er helt klart at det er en *lengsel* etter det metafysiske hos både Jack og de andre tilskuerne til solnedgangen, akkurat som det er det hos tilhørerne til Babette når hun leser UFO-historier høyt fra tabloidmagasinene. De lever i en tid der alle de store svarene er dekonstruert, mens de store spørsmålene, eksemplifisert ved Jacks uavklarte forhold til døden, lever i beste velgående. Det er dermed ikke til å undres over at man lengter og leter etter mening i informasjonsmangfoldet som omgir en. Det betyr imidlertid ikke at det *er* noen mening der, og jeg tviler på at romanen selv målbærer en tro på en slags transcendental mening; noe utover det storslåtte i solnedgangen eller det gåtefulle ved tabloidhistoriene, samt, ikke minst denne lengselen etter mening hos tilskuerne og tilhørerne: Romanen beskriver ikke overskridelse, men en *følelse* av en slik overskridelse. Som i passasjen jeg har nevnt tidligere, da Steffie mumler *Toyota Celica* i søvne, og som jeg skal sitere fortsettelsen på her:

A long moment passed before I realized this was the name of an automobile. The truth only amazed me more. The utterance was beautiful and mysterious, gold-shot with looming wonder. It was like the name of an ancient power in the sky, tablet-carved in cuneiform. It made me feel that something hovered. But how could this be? A simple brand name, an ordinary car. How could these near-nonsense words, murmured in a child’s restless sleep, make me sense a meaning, a presence. She was only repeating some TV voice. Toyota Corolla, Toyota Celica, Toyota Cressida. Supranational names, computer-generated, more or less universally pronounceable. Part of every child’s brain noise, the substatic regions too deep to probe. Whatever its source, the utterance struck me with the impact of a moment of splendid transcendence” (*White Noise*: 155)

Paul Maltby skriver i “The Romantic Metaphysics of Don DeLillo” om “visionary moments” som han definerer som “that flash of insight or sudden revelation which critically raises the level of spiritual or self-awareness of a fictional character.” (Maltby 2003: 213) Han hevder blant annet at DeLillo har til felles med forfattere som Rousseau og Wordsworth en slags romantisk tro på et “primitivt”, “originalt” språk, som barns babling; babyspråk. Eksemplene han bruker er blant annet Wilders maratongråt og Steffies mumling i søvne i *White Noise*, samt skrivefeilene til Tap, hovedpersonen James Axtons sønn i *The Names*:

[W]hat all three [Rousseau, Wordsworth, DeLillo] share in is that Romantic myth of some primal, pre-abstract level of language which is naturally endowed with greater insight, a pristine order of meaning that enables unmediated understanding, community, and a spiritual communion with the world around. (Maltby 2003: 219)

Maltby finner støtte til dette synspunktet i intervjuer med DeLillo, blant annet “An Outsider in this Society”, der DeLillo blant annet uttaler:

[James Axton] sees misspellings and misused words as reflecting a kind of reality that he as an adult couldn't possibly grasp. An I think he relates this to the practice of speaking in tongues, which itself is what we might call an alternate reality. [...] It isn't language, but it isn't gibberish. And I think this is the way Axton felt about his own son's writing. And I think this is the way we feel about children in general. There is something they know but can't tell us. Or there is something they remember which we've forgotten.

Glossolalia or speaking in tongues, you know, could be viewed as a higher form of infantile babbling. It's babbling which seems to mean something, and this is intriguing. (DeCurtis 1991: 64)

Det finnes riktignok antydning til en slags lengsel etter språkløse innsikter i det DeLillo sier her, men hvis vi ser nærmere på det, så er eventuelle slike innsikter utenfor rekkevidde; det er noe vi som voksne "umulig kan fatte", barn er ikke i stand til å formidle dette, og i det hele tatt vet vi ikke om disse innsiktene eksisterer; det er noe vi *føler* om barn, det er babbling som *synes* å mene noe – og ja, det kan virke spennende, men er helt umulig å få noe ut av. Og mens Murray sier at det *er* mening der, og Jack tror eller føler det, så ser DeLillo og romanen selv ser ut til å ha sympati for synspunktet, men *uten* å komme med endelige svar. For Jack innebærer denne fascinasjonen for det språkløse, det som ligger under og over den ordinære persepsjonen, et problem, fordi han er så fanget av denne troen på at det finnes meningsfylde her. Troen på en mening og innsikt er for Jack det mytiske signifikatet i gråten og mumlingen, for å snakke i barthesianske termer, og jeg tror dette medvirker til å hindre Jack i å nå dypere innsikter. Men Maltby fortsetter ufortrødent å videreformidle Murrays teorier som DeLillos personlige synspunkter og som dypere sannheter:

If we return to Jack Gladney's visionary moment, we should note that while "Toyota Celica" may be a brand name, Gladney perceives it as having an elemental, incantatory power that conveys, at a deeper level, another order of meaning. He invokes a range of terms in an effort to communicate this alternative meaning; "ritual," "spell," "ecstatic," "mysterious," "wonder," "ancient" (155). Similarly, for Murray Siskind, Gladney's friend and media theorist, the recurring jingle "*Coke is it, Coke is it*" evokes comparisons with "mantras." Siskind elaborates: "The medium [that is, television] practically overflows with sacred formulas if we can remember how to respond innocently" (51). DeLillo highlights the paradox that while so much language, in the media society, has degenerated into mere prattle and clichés, brand names not only flourish but convey a magic and mystical significance. Hence they are often chanted like incantations: "Toyota Corolla, Toyota Celica, Toyota Cressida" (155); "Tegrin, Denorex, Selsun Blue" (289); "Dacron, Orlon, Lycra Spandex" (52). (Maltby 2003: 219)

Maltby tar også den trøsten som de evakuerte i Blacksmith finner i tabloidmagasinene nærmest for en dypere innsikt, som når Jack forteller at "[o]ut of some persistent sense of large-scale ruin, we kept inventing hope." (*White Noise*: 147) I en merkelig snuoperasjon gjør han umuligheten av en adekvat forestilling om døden til garantist for at hypervirkelighetens bildekultur kan overskrides, mens han samtidig fremholder at "the tabloids gratify our impulses toward the transcendental": "[T]he nonfigurability of death seems like a guarantee of a domain of human experience that can transcend hyperreality." (Maltby 2003: 221 og 222) Informasjonskaoset transcenderer altså informasjonskaoset, med det ikke-billedlige ved døden som garantist. Maltby gir altså medieuniverset den samme opphøyde, helliggjorte statusen som er et hinder for eksistensiell refleksjon gjennom hele romanen. Et av Jacks problemer er jo

nettopp at døden inntar en rekke skikkelser og billedlige former i hans bevissthet, alle hentet fra en bildekultur. For eksempel forestiller han seg jo at døden henter ham, i form av en mannsskikkelse, når det egentlig er svigerfaren som sitter ute i hagen. Likeledes er jo bildene av Hitler som svirrer på tv-skjermen hver eneste kveld selve referanserammen for hvordan Jack ser på, tiltrekkes av og frykter døden. Dette kan ikke på noen måte sees på som en overskridelse av hypervirkeligheten: “[Hitler] was on last night.” – “He’s always on. We couldn’t have television without him.” Men som Heinrichs venn sier: “Everything was on television last night” Men samtidig, “everything’s a car” som Heinrich sier. (*White Noise*: 63, 268, 233) I likhet med alt annet var Hitler på tv “i går kveld”. Og i den baudrillardiske hypervirkelighet får Hitler den samme status som et hvilket som helst produkt, og som “being equally available, become equally valuable, or, what is the same thing, equally valueless”. (Cantor 2003: 53) – Uniform, white. – Slik sett blir bildekulturen, *the spectacle*, døden selv; og fortsatt like ugjennomtrengelig og meningsløs.

Det kan virke som et forfriskende synspunkt å plassere DeLillo i den romantiske tradisjonen til Rousseau og Wordsworth, men jeg ser likevel ingen annen mulighet enn å anvende Baudrillards mer trøsteløse perspektiv på romanen, og heller forsøke å “oppfinne håp” ut fra denne følelsen av “large-scale ruin” på annen måte. Og jeg vil lete videre i kunsten og litteraturen, heller enn i “the cults of the famous and the dead.” (*White Noise*: 326) For til og med antydningen om at en eventuell “innsikt” skulle kunne finnes i språkløsheten, enten det er i barnespråket eller i mediestøyen, er jo bare mulig gjennom *språkliggjøring*.

Jack oppnår ingen høyere innsikt i sine “visjonære øyeblikk”, men opplever heller noe av det samme som Oedipa Maas, hovedpersonen i Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*. Hun finner spor av skjulte sammenhenger overalt hvor hun snur seg; det er mening og forbindelser i alt, men det bringer ingen innsikt eller forståelse. Et eksempel på dette er da hun kjører inn mot San Narciso, en forstad til Los Angeles, ser den ovenfra og sammenligner den med kretskortet i en transistorradio:

The ordered swirl of houses and streets, from this angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there was to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There’d seemed no limit to what the printed circuit could have told her (if she had tried to find out); so in her first minute of San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding.” (Pynchon 2000: 14-15)

Ved bokens slutt venter hun fortsatt på innsikt, og det er lite som tyder på at den er rett rundt hjørnet idet hun i siste setning lener seg tilbake, “to await the crying of lot 49.” (Pynchon 2000: 127) Vi ser likheten mellom Oedipa og Jack her: Oedipa som føler at “a revelation also trembled just past the threshold of her understanding”, og Jack som aner “some form of

swarming life just outside the range of human apprehension” (*White Noise*: 36) Forskjellen Maltby finner, mellom en opplest og vedtatt postmodernist som Pynchon, og DeLillo, er at den parodiske avstanden hos Pynchon mangler i del scener hos DeLillo. Dette er viktig og her kan jeg bare si meg fullstendig enig. Det hersker ingen uenighet om at også DeLillo er en humoristisk forfatter, men for eksempel i *Toyota Celica*-scenen, mener Maltby at DeLillo bygger opp til en parodi ved at Jack forventer å høre Steffie hviske noe innsiktsfullt i søvne, og så kommer det bare et banalt merkevarenavn, men at parodien punkteres i det som følger (som jeg har sitert ovenfor; “A long moment passed before...”): “The tenor of this passage is not parodic; the reader is prompted by the analytical cast and searching tone of Gladney’s narration to listen in earnest”. (Maltby 2003: 216). Det har Maltby rett i; DeLillo gjør ikke narr av sin hovedperson her, men Maltbys videre resonnement holder ikke:

The passage is typical of DeLillo’s tendency to seek out transcendent moments in our postmodern lives that hint at possibilities for cultural regeneration. Clearly, the principal point of the passage is not that “Toyota Celica” is the signifier of a commodity (and as such has only illusory significance as visionary utterance), but that *as a name* it has a mystical resonance and potency: “It was like the name of an ancient power in the sky,” a name that is felt to be “part of a verbal spell or ecstatic chant.” For what is revealed to Gladney in this visionary moment is that names embody a formidable power. (Maltby 2003: 216)

Som jeg har vist gjennom hele denne oppgaven er det *nettopp* en varesignifikant dette er, hvilket gjør det illusorisk og neppe har videre potensial for “cultural regeneration”. Jeg kan kanskje være enig i at det i dette såkalte “visjonære øyeblikket” åpenbarer seg for Jack hvilken formidabel kraft disse merkevarenavnene har; kraft til å trenge inn i underbevisstheten til selv en sovende niåring, men noe høyere bevissthetsnivå kan jeg ikke se at han når. Han spør seg: “How could these near-nonsense words [...] make me sense a meaning?” Han sier ikke at ordene “make sense”. Terskelen for forståelse er fortsatt ikke krysset. David Cowart skriver om dette:

I am not convinced by the argument that Jack Gladney experiences real “transcendence” when he hears Steffie murmuring “*Toyota Celica*” in her sleep. The transcendence is merely what Freud disparage as “oceanic” – as it is when, shooting Willie Mink, Jack declares: “I saw beyond words”. (Cowart 2003: 73)

Poenget her er ikke på nytt å kaste meg ut i en lang diskusjon om informasjonsstøy, flytende mening og hypervirkelighet. Jeg vil gjerne avvise en slik påstand om transcendens og klarsyn, men bare for å komme fram til noe langt mindre grandios enn et visjonært øyeblikk, nemlig det jeg mener Maltby *har* rett i; nemlig at man som leser faktisk *blir* tilskyndet til å lytte oppriktig på det Jack har å si. DeLillo greier nemlig det kunststykke å være *både* satirisk-kritisk til den kulturen han beskriver; mediene og merkevarenes totale kolonisering av bevisstheten; *og* vekke sympati med karakterene sine, som lever i dette universet. Jeg er med andre ord enig med Vatnøy når hun skriver at DeLillo opererer med *dobbeltkoding*;

[V]ed at han inkorporerer samtidens kulturelle elementer – i dette tilfellet forbruksmønsteret – muliggjør teksten en kritisk vurdering av disse som ville ha blitt for platt og åpenbar dersom forfatteren hadde drevet åpen harselas over Jacks forbrukermentalitet. DeLillo erkjenner at konsumerisme er en så viktig del av det postmoderne samfunnet at det blir for enkelt å kun avfeie det gjennom parodien. (Vatnøy 2001: 51)

Jeg må derimot protestere når hun skriver at “det imidlertid *er* mulig å hente mening ut av denne støyen, nemlig ved å lytte til “[the] dull and unlocateable roar” som ligger over og under støyens frekvenser”; ved å “lære å lytte annerledes, man må lytte til riktig frekvens, noe Jack oppdager at han gjør i sjeldne øyeblikk.” (Vatnøy 2001: 91-92) Det er ikke slik at DeLillo *viser* oss en mening der vi tidligere bare så overflater, meningstomhet, hvit støy. Derimot så viser han at man kan *skape* mening av disse overflatene og denne støyen – i *litteraturen*. Men vi er igjen helt på linje når hun noen sider senere skriver: “Dette er litteratur som vil videre, som bryter med postmodernismens generelle kjørlighet og metabevissthet”, og henviser til en passasje i *White Noise* der Jack betrakter sin sønn på vei inn på skolen (Vatnøy 2001: 96):

I watched him walk through the downpour to the school entrance. He moved with deliberate slowness, taking off his camouflage cap ten yards from the doorway. *At such moments I find I love him with an animal desperation, a need to take him under my coat and crush him to my chest, keep him there, protect him.* He seems to bring a danger to him. (*White Noise*: 25, Vatnøys utheving)

Dette er etter at Jack og Heinrich har hatt den komiske diskusjonen om hvorvidt det regner som jeg refererte til i analysen av *White Noise*, og som Vatnøy påpeker her, går slike passasjer langt utenpå den postmoderne parodi på informasjonskaos og meningsrelativisme, som diskusjonen deres var et eksempel på. “I read the TV listings, I read the ads in *Ufologist today*”, sier Murray, “I want to immerse myself in American magic and dread.” (*White Noise*: 19) Dette er nøyaktig hva *White Noise* gjør, med Murrays analytiske distanse⁷⁵ og med Jacks varme og omsorg for omgivelsene på samme tid, og dette er også slik *White Noise* ender på supermarkedet; Jack resignert og mottagelig for “the language of waves and radiation”, og romanen selv uten løsning, men med varme og sympati for Jack og hans med-konsumenter. I *White Noise* består den kunsteriske underliggjøringen ofte av en *inderliggjøring* på vegne av sine karakterer, mer enn epifanier og visjonære øyeblikk. Og det som gjør denne romanen til stor kunst er nettopp at den greier å være inderlig og ironisk på samme tid.

Romanen forsøker ikke å distansere seg fullstendig fra sin samtid, men det er for sterkt å si at den hevder at svaret på de store eksistensielle spørsmålene er å finne i støyen fra informasjonssamfunnets, for det er lite som tyder på at Jack og Babette finner en vei ut av sin eksistensielle uro (dødsfrykten). Etter å ha forsøkt Hitlerstudiene, familielivet, medisinerer, “plotting” og andre av Murrays forslag til lindring, gir kanskje Jack opp, og hengir seg til den supermarkedets metafysikk som Murray har et slik entusiastisk forhold til, men det gjør det ikke mer rimelig å godta at disse tabloidmagasinene skulle være “everything we need that is not food or love”. Avslutningen på *White Noise* er ikke visjonær, men som resten av boken

svært empatisk, hvilket er nettopp det som gjør den så vakker og gyldig: Vi føler med Jack, fordi vi lever i en verden som ligner litt på hans, men samtidig greier vi, i hvertfall delvis, å opprettholde den distansen han i sin maktesløshet her har gitt slipp på, fordi vi i tillegg til ukebladene med dens fortellinger om det overnaturlige og det utenomjordiske har noe Jack ikke har. Vi har romanen *White Noise*.

Jeg vil her sitere et ganske langt avsnitt som jeg mener er et strålende eksempel på det jeg har hevdet så langt:

That night I walked the streets of Blacksmith. The glow of blue-eyed TVs. The voices on the touch-tone phones. Far away the grandparents huddle in a chair, eagerly sharing the receiver as carrier waves modulate into audible signals. It is the voice of their grandson, the growing boy whose face appears in the snapshots set around the phone. Joy rushes to their eyes but it is misted over, infused with a sad and complex knowing. What is the youngster saying to them? His wretched complexion makes him unhappy? He wants to leave school and work full-time at Foodland, bagging groceries? He tells them he *likes* to bag groceries. It is the one thing in life he finds satisfying. Put the gallon jugs in first, square off the six-packs, double-bag the heavy merch. He does it well, he has the knack, he *sees* the items arranged in the bag before he touches a thing. It's like Zen, grampa. I snap out two bags, fit one inside the other. Don't bruise the fruit, watch the eggs, put the ice cream in a freezer bag. A thousand people pass me every day but no one ever sees me. I like it, grandma, it's totally unthreatening, it's how I want to spend my life. And so they listen sadly, loving him all the more, their faces pressed against the sleek Trimline, the white Princess in the bedroom, the plain brown Rotary in grandad's paneled basement hideaway. The old gentleman runs a hand through his thatch of white hair, the woman holds her folded specs against her face. Clouds race across the westering moon, the seasons change in somber montage, going deeper into winter stillness, a landscape of silence and ice. (*White Noise*: 281)

Her har vi et lite konsentrat av *White Noise*. Her har vi fjernsynet, informasjonsteknologien og merkevarene. Vi har årstidene som beveger seg mot vinter, mot stillhet og is, som et bilde på døden. Jack forestiller seg besteforeldrene som snakker i telefonen på en måte som kunne vært hentet fra en melankolsk stemt førjulsreklame for teletjenester – “Ring noen du er glad i til jul!” – men ut fra dette skaper han en hel liten historie om familiekjærighet, og om både trygghet og ensomhet i konsumsamfunnet. Det er sentimentalt og det er stereotypier på grensen til klisjeer, og man kan gjerne lese det som en parodi på meningstomheten i det postmoderne forbrukersamfunnet, men man kan også se det som omsorgsfullt og dypt humanistisk. Det er ikke noe visjonært øyeblikk, men som *litterært* øyeblikk er det svært, svært vakkert. DeLillo kan kunsten å gjengi “human helplessness in noble and beautiful ways.”

Det er vanskelig å gjenfinne i *Cosmopolis* det jeg hittil har skrevet om varme, menneskelighet og inderlighet i *White Noise*. Ganske enkelt fordi det nesten ikke eksisterer der. De sympatiske, men ikke alltid like mangefasetterte, personene fra *White Noise*, *Libra*, *Mao II*, *Underworld* og *The Body Artist* er nesten forsvunnet. Om *Cosmopolis* er det knapt en overdrivelse å snakke om pappfigurer: “And on they drone, like Palm Pilots with lips”, som er kommentaren til den udelt negative anmelderen i New York Times, om Vija Kinski og Erics dialog. DeLillo

kritiseres for tilsynelatende å ha hele sin referanseramme fra “the reading of essays on poststructuralism and the viewing of remote-control security cameras trained on major urban landmarks”, og dette gjelder tydeligvis hele forfatterskapet, og anmelderen mener at ingen av karakterene i denne boken er annet enn “an agenda with a face, meant to embody some tired thesis about desensitization or compulsion. The fix is in, and the fix is all there is.” (Kirn 2003: 8) Jeg mener jeg har påvist at å beskyldte DeLillo for utelukkende å bedrive kald intellektualisme er urettferdig i forbindelse med hans samlede forfatterskap, men for *Cosmopolis* er det vel delvis riktig. Verden sett – for ikke å si *skapt*, gjennom kameraøyet – er jo nettopp blant tingene *Cosmopolis* handler om. Derimot anser jeg virkelighetsbeskrivelsene i denne romanen som for interessante til å fortjene merkelappene “tired” og “fossilized academic futurism”. Det er riktignok en mørk verden DeLillo maner frem; som jeg har vist i analysen, stemmer det at “the fix is all there is”, men det er altså også en vilje i romanen til å antyde at det ikke er nødt til å være slik. Og det handler om språk, det eneste middelet DeLillo som forfatter har. Om han er like innkapslet i det systemet han kritiserer som demonstrantene i romanen, er mulig, men som dem gjør han et forsøk.

De eneste personene man kan like i *Cosmopolis* er sjåføren og frisøren, i hvis selskap Eric endelig finner ro og sovner. Derfor er det i det disse personene står for at man må lete etter et eventuelt mot-språk å sette opp mot hyperkapitalismen; mennesker som “eat and sleep in the shadow of what [Eric og hans like] do”, men som kanskje ikke selv er med på å drive “utviklingen” fremover. Det er som regel lite friskt å hevde at ting var bedre før, men i *Cosmopolis* blir det en relevant posisjon å innta, i møte med Erics jag etter det nye. Det blir som Eric sier om de hvite maleriene sine: “The work was all the more dangerous for not being new. There’s no more danger in the new.” (*Cosmopolis*: 8) Som nevnt bedømmer stadig Eric ting og benevnelser rundt seg som håpløst foreldede: “skyscraper. No recent structure ought to bear this word”; “It was time to retire the word phone”; “the vestibule, if that is still a word”; “The word office was outdated now.”; “automated teller machines. The term was aged and burdened by its own historical memory”. (*Cosmopolis*: 9, 88, 182, 15, 54) Men som David Cowart skriver: I motsetning til sin protagonist, tviler ikke DeLillo på

[...] the ultimate ability of language to humanize (and survive) technology. At their most outmoded-sounding, words may preserve technology’s grounding in a more or less proximate past, and out of this inherent historicity language accommodates humanity’s need to write the “counter-narrative” or “counterhistory” to both political terrorism and the often terrifying acceleration of technological advance. (Cowart 2003: 211)

For DeLillo er alltid språket, ordene, viktige. Nick Shay, hovedpersonen i *Underworld* blir som tenåring sendt til en strengt religiøs internatskole etter at han har drept en mann. Her forsøker han å mestre livet sitt igjen, og da er det nettopp *ordene* han prøver å få kontroll over:

I wanted to look up words. I wanted to look up velleity and quotidian and memorize the fuckers for all time, spell them, learn them, pronounce them syllable by syllable – vocalize, phonate, utter the sounds, say the words for all they're worth.

This is the only way in the world you can escape the things that made you. (Underworld: 534, min utheving)

Interessant er det at “quotidian” er et av ordene han nevner, da dette er et litt gammelmodig og høytidlige synonym for “hverdagslig” (“commonplace”). Dette beskriver den dobbeltheten DeLillo har til de “små” tingene han beskriver i mange av sine romaner.

I “In the Ruins of the Future” skriver DeLillo: “The event itself has no purchase on the mercies of analogy or simile. We have to take the shock and horror as it is. But living language is not diminished. The writer wants to understand what this day has done to us.” (DeLillo 2001) Begivenheten DeLillo snakker om er riktignok 9/11, men som Cowart skriver kan det også anvendes om den situasjon *Cosmopolis* beskriver: Man kan med andre ord anta at DeLillo i denne boken har unngått en del av den språklige forskjønnelsen som har gjort de tidligere bøkene hans så leservennlige; at han i mindre grad enn tidligere har *estetisert* sitt objekt, og i stedet fokusert på å *vise* den “newspeak” som Eric forsøker å fremme,⁷⁶ og derigjennom kanskje motvirke den. Mattis Øybø mener i sin anmeldelse i Morgenbladet⁷⁷ at det er dette som er forskjellen på *Cosmopolis* og DeLillos tidligere romaner; her vises de samfunnstrekkene som kritiseres fra synspunktet til dem som driver dem frem, mens i tidligere romaner har de frustrerte, men sympatiske karakterene stått maktesløse og betraktet *the spectacle* som omslutter dem, illustrert ved slik de står uforstående og betrakter World Trade Center, i for eksempel *Underworld* og *Mao II*.

Men man må lese *Cosmopolis* mothårs for å se at Erics jakt på det nye ikke blir sanksjonert; det er ikke før teknologien definitivt tar innersvingen på ham at det blir tydelig at det nyes ustanselige akselerasjon ikke fører noe sted. Ved Erics fokus på dette påstått foreldede språket, greier *Cosmopolis* å hevde vår totale *avhengighet* av dette språket; vår avhengighet av vår historie, som formidles gjennom dette språket. Språket og historien er det som blir *Cosmopolis*' mot-fortelling. I motstanden mot teknologien og kapitalismens stadige fremrykning er det det gamle som har potensial til å bli farlig. Dette ser vi også i *White Noise*, der de merkelige varene er den lille motvekten vi finner mot kaoset som oppstår på supermarkedet i siste kapittel, og som blir et bilde på det postmoderne samfunnet: “The supermarket shelves have been rearranged. [...] They see no reason for it, find no sense in it. [...] *Only the generic food is where it was, white packages plainly labeled.*”⁷⁸ (White Noise: 325-326, min utheving) “It's the only avant-garde we've got”, sier Jack om den fargerike vareemballasjen som er objekt for studier ved colleget hans, og Murray er enig: “You were right, Jack. This is the last avant-garde. Bold new forms. The power to shock.” (*White Noise*:

10, 19) Men avantgarden er bare en del av systemet, det evige nye, så i forhold til konsumsamfunnet er det de generiske varene som yter motstand, “ all the more dangerous for not being new”, og selv holder Murray seg, interessant og pussig nok, konsekvent til disse.

Motstanden mot det nyes evinnelige fremrykning kommer da også til uttrykk i Erics reise til den særdeles gammelmodige frisørsalongen. Som svar på spørsmålet om hvorfor han ikke dropper hele turen og bare får frisøren til å komme til kontoret eller til bilen, sier Eric: “A haircut has what. Associations. Calendar on the wall. Mirrors everywhere. There’s no barber chair here. Nothing swivels but the spycam.” (*Cosmopolis*: 15) Hårklippen er ikke nok, han vil ha assosiasjonene som hører til en tur til frisøren, det som alltid har vært sånn; noe som eksisterer utenfor kameraet og monitorennes avbildninger. Det lille snev av forløsning man kan spore i denne boken, knytter seg nettopp til gamle Anthony og frisørsalongen. Kanskje hadde Eric sluppet unna sin avbildede skjebne om han hadde fullført hårklippen?

Så har Bill Gray i *Mao II* rett, når han hevder at terroristene har overtatt den posisjonen som forfatterne tidligere hadde; muligheten til å endre samfunnet? Jeg tror aldri de har spilt samme spill. Får terrorisme folk til å se verden på nytt, eller reagerer vi bare med frykt og lukker oss inne i livene vi allerede lever? Jeg tror det siste. Vi reagerer med frykt ved en virkelig terroraksjon, og vi ville antageligvis stort sett ha reagert med irritasjon over en slik aksjon som blir gjennomført i *Alle ting skinner*; irritasjon over hvor ubekvemt vi får det når strømmen går. Når den kommer tilbake vil vi gjenoppta våre liv som før. Men i *litteraturen*, der kan slike ting få verden til å skinne sterkere, slik om i dette diktet av Tor Ulven:

(Prøve)

Ved en feil

har gatelyktene
sluknet, først nå
ser jeg

hvor mørkt det er
i november,

og var, før
Veilysene kom hit, og i

furuskogene
før disse åsene ble

befolket

(Ulven 2000: 471)

Her har strømbruddet skjedd ved en tilfeldighet, “ved en feil”; det er ingen katastrofe eller terrorhandling, men resultatet er uansett at diktets jeg *ser* og kanskje *innser* ting det ikke hadde sett tidligere. Og hva er det jeg’et ser? Det ser sivilisasjonen, befolkningen som har fortrenget mørket, skapt lys. Men det er den *kunstneriske* fremstillingen som får fram dette, ikke strømbruddet selv. Når strømmen går blir det bare mørkt. Slik ser vi også i *White Noise* menneskene gjennom all mediestøyen, men det er vi, leserne, som får noe positivt ut av giftutslippet, ikke Jack, Babette eller de andre innbyggerne i Blacksmith.

Jeg har i denne oppgaven diskutert hvordan den medierte virkeligheten, slik Don DeLillo skildrer den, blir det Jean Baudrillard kaller hypervirkelighet. Blant annet gjennom å estetisere nær sagt alt, virker dette anestetiserende, bedøvende. Men kanskje DeLillos estetisering av fjernsynshverdagen; hans litterære blikk på samtiden og det amerikanske samfunnet; vår samtid og vårt samfunn; *kanskje* den kan medvirke til å motarbeide denne nummenheten. La oss håpe det. SIMUVAC-mannen i *White Noise* mente han kunne kartlegge Jack ved å taste inn alle hans "data", mens Jack funderte på om han da hadde inkludert alle hans "dreams and fears". Det ser ut til å være DeLillos prosjekt å samle inn og analysere den amerikanske drømmen, inkludert marerittene, og det er hverken et tydelig eller udelt positivt resultat han kommer fram til, men absolutt mørkt er det ikke. Derfor kan det være passende å avslutte med åpningssetningen fra *Underworld*, DeLillos virkelig storslåtte enkeltforsøk på å beskrive USAs siste femti års historie, og la den setningen stå som en beskrivelse av Don DeLillo selv og hans litterære prosjekt. Det er en musikalsk setning med rytme, assonans og alliterasjon verdig en nasjonalsang. Les den gjerne høyt:

He speaks in your voice, American, and there's a shine in his eye that's halfway hopeful.

Noter

¹ André Kertesz. Estate of André Kertesz ©

² Roland Emmerich (regi). 1996. 20th Century Fox ©

³ Dette inngår i et problemkompleks jeg skal komme tilbake til og som handler om *estetisering* av virkeligheten. I Morgenbladet 18. mars 2005 er det en artikkel/intervju, skrevet av Bjarne Riiser Gundersen, med Øyvind Vågnes som arbeider med en doktorgradsavhandling om den kulturelle resepsjonen av, ikke Kennedydrapet i seg selv, men av den såkalte “Zapruder-filmen”; amatørfilmen som ble filmet av en tilfeldig tilskuer til drapet i 1963. Jeg gjengir her en del av intervjuet:

(Øyvind Vågnes) – Jeg var selv på Dealey Plaza i forbindelse med 40-årsmarkeringen av attentatet. Da så jeg flere kameraer enn jeg har sett i hele mitt liv, forteller Øyvind Vågnes.

– Alle tv-kanalene var der, i tillegg til utallige amatørfotografer. Hele plassen så ut som et tv-studio – den var fullstendig absorbert av det visuelle uttrykket. I tillegg kom alle suvenirene som var til salgs: minnemyntene, t-skjortene, kaffekrusene. Sånn sett er Dealey Plaza blitt en naturlig forlengelse av the themed America – USA som opplevelsespark, fortsetter han.

(Bjarne Riiser Gundersen) – Det er et moralsk dilemma ved denne utviklingen? Historien blir på mange måter gjort til en vare?

(ØV) – Akkurat det opplever jeg som den mest komplekse problemstillingen ved hele Kennedy-feltet. Man kan jo ikke la bildene fra attentatet ligge – kunstnerens bruk av dem er en viktig del av en kollektiv kulturell bearbeidelse. Samtidig er det en hårfin balansegang før minnet fremstår som et rent produkt, sier Vågnes, som også ser tydelige paralleller til et annet kollektivt traume – nemlig 11. september.

(ØV) – Det er ikke vanskelig å se for seg den samme utviklingen der: At skyskraper-bildene blir ikonisert av kulturen og reproduisert så mange ganger at de mister mening.

(Gundersen 2005: 42)

Dette gir assosiasjoner til scenen i *White Noise* med “the most photographed barn in America”: “A man in a booth sold postcards and slides – pictures of the barn taken from the elevated spot.” (*White Noise*: 12) Og det skremmende er kanskje at noe så banalt som en låve som følge av denne reduksjonen til bildeestetikk får samme status som drap og tragedier, det blir underholdning og en vare. Lillian Vatnøy om estetisering av f.eks. 11. september: “Gjennom fjernsynsmediets språk estetiseres katastrofen”, og videre i en fotnote:

Noe som ikke kun viser seg i fiksjonen, men som vi har sett nylige eksempler på i tv-dekningen av terroren mot World Trade Center, hvor man kort tid etter så fantastiske bilder – estetisk sett – av katastrofeområdet, hvor blant andre NRK sendte et innslag hvor man brukte henholdsvis røde og grønne fargefiltre over bilde vist i sakte film, lydsporet var vakker klassisk musikk. Slik ble grusomhetene estetisert – og således mindre sjokkerende og fjernere fra virkeligheten. (Vatnøy 2001: 74)

⁴ Referanser til DeLillos romaner vil bli gitt som (*White Noise*: sidetall), (*Cosmopolis*: sidetall), osv. Ytterligere detaljer finnes i litteraturlisten. Øvrige litteraturhenvisninger vil bli gitt på formen (forfatter år: sidetall), bortsett fra henvisninger til enkelte tekster, f.eks. fra internett. Referanser til disse, i likhet med referanser til film, blir gitt i fotnoter.

⁵ Kilde: Fordham Universitys hjemmesider (New York). Don DeLillo har forøvrig sin utdanning herfra.

⁶ Marc A. Triebwasser skriver i nett-artikkelen “The Declaration and Its Implications” at Lockes originale formulering var “life, liberty and estate”, men at Lockes bruk av “estate” tilsvarer “property” i moderne amerikansk engelsk.

⁷ <http://www.polisci.ccsu.edu/trieb/Hist-2.html>

⁸ Jeg skal komme tilbake til Baudrillard's begrepsbruk, men akkurat som at “hypervirkelighet” beskriver en situasjon der forskjellen mellom original og kopi – virkelighet og simulasjon – er utvisket slik at de to er gjensidig utbyttable, så beskriver “hypermarked” en tilstand der varenes verdi ikke lenger har noen tilknytning til deres bruksverdi og ikke engang til deres symbolverdi, men fungerer bare som selvrefererende tegn.

⁹ Med 80 tusen innbyggere, ikke én av dem svart (i 1960). Afro-amerikanere ble nektet å kjøpe, i frykt for at verdien på boligene skulle synke. Lewitt er forøvrig familienavnet til entreprenør og byggherre bak prosjektet.

¹⁰ Dette kan kanskje også være med å forklare bilens økende symbolfunksjon; som en måte å differensiere seg fra naboene. Denne symbolfunksjonen blir nærmest tatt for gitt, men Baudrillard ville ha bestridt den og sagt at bilkjøp ikke oppfyller et differensieringsbehov, men tvert i mot et behov for å knytte seg til kollektivet, altså konformitet her også. Mer om forbrukets funksjon i analysen av *White Noise*.

¹¹ Som svart kvinne er hun også et uttrykk for at – slik Martin Luther King jr. drømte om – credoet “all men are created equal” i større grad enn tidligere er blitt utvidet til sin bokstavelige betydning, istedenfor det det i praksis tidligere betød: at “all white males are created equal”. Kjønnssaspektet var imidlertid ikke King så opptatt av; han ble selv kritisert av kollegaer for kjønnsdiskriminering (Cullen 2003: 127). – Det er vanskelig å etterleve en drøm fullt ut...

¹² Fairbanks og Pickford ble skilt i 1935, i likhet med 90-tallets filmstjerneektepar som Demi Moore og Bruce Willis, Nicole Kidman og Tom Cruise, men den glamorøse fantasien lever videre, og fikk fram til slutten av arbeidet med denne oppgaven kanskje mest næring av ekteskapet mellom skuespillerne Jennifer Anniston og Brad Pitt. Nå er også det over.

¹³ Bare slått av Baudrillards enda mer selvsikre *America* – rett og slett.

¹⁴ Jeg skriver at intervjuet har form som en katekisme, men like mye låner det kanskje form fra spørreprogrammet “Jeopardy”, som første gang gikk på amerikansk tv i 1964, der programlederne gir “svaret” og deltakerne svarer med “spørsmålet”. Dette gir i såfall en pekepinn om det intertekstuelle spennet i DeLillos romaner.

¹⁵ Og med den utbredte praksisen med *produktplassering* i Hollywoodfilmer, blir ikke forskjellen så stor.

¹⁶ Jeg kommer i lesningen av *White Noise* mye inn på problemstillingen om hvordan mediene (tv, radio, reklame, etc.) påvirker bevisstheten til romankarakterene. Interessant i den forbindelse er det Åse Brandvold, som er tilknyttet Adbusters-nettverket som jobber for å begrense reklamemengden og merkevarekonsumet, skriver i *Samtiden* om utendørsreklame i Oslo:

Reklame som dekker hele bygninger, reklame på lystavla på Oslo S, reklame som lyskjegler på himmelen, reklame under taket på t-banen, reklame i bussvinduet, reklame på pumpen på bensinstasjonen og trillevognen på jernbanestasjonen. Reklamen sprer seg uten kontroll – ikke bare i Oslo. Reklamen følger med som nissen på lasset i alle store byer, og er bare blitt enda mer påtrengende etter at man la om produksjonen fra industriproduksjon til idéproduksjon i de store byene. Før utnyttet man arbeiderklassens arbeidskraft, nå er det arbeiderklassens kjøpekraft som utnyttes. Industriproduksjonens biprodukt var forurensningen, som hindret arbeiderne i å puste fritt. Biproduktet av dagens byøkonomi er den *mentale* forurensningen, reklamen, som hindrer folk i å tenke fritt. (Brandvold 2004: 109)

At reklamen hindrer folk i å tenke fritt er bare en påstand uten belegg fra Brandvolds side, men den ville sikkert fått gehør hos Babette, uten at hun heller ville ha kunnet forklare hvorfor. Men likevel, i *White Noise* vil vi etter hvert se at det kanskje stemmer. Det som er grundig belagt hos Brandvold, er hvilken voldsom mengde reklamen utgjør, og hennes poeng er nettopp å påpeke den økende reklameintensiteten, og også dette vil være et poeng i min analyse.

¹⁷ Fjernsynet er høyst sannsynlig det mediet som er mest utbredt i vår tid; det som flest mennesker har et nært forhold til og bruker mest tid på. Det vil derfor fremstå som en representant for mediasamfunnet i mine lesninger av DeLillo. Det jeg skriver om fjernsyn vil således ikke nødvendigvis være særegent for det som medium. Baudrillard skriver hverken spesifikt eller utelukkende om fjernsyn i de tekstene jeg refererer til videre.

¹⁸ Dette i motsetning til for eksempel romaner og filmer, synes Ellis å mene: “[the television text] cannot be identified with the pseudo-certainty with which we can say that ‘a novel’ or ‘a film’ is a finite text.” (Ellis 2000: 81). Det er vanskelig å akseptere dette skillet, for man skulle tro at akkurat som at det enkelte tv-program kan sees i sammenheng med den øvrige programflaten, så kan den enkelte roman være del av noe større, nemlig den øvrige litteraturen. Litteratur og film skulle ikke behøve å være mer “avsluttet” og “lukket” enn fjernsyn. Men dette er en diskusjon som ikke skal tas her.

¹⁹ Som allerede nevnt er det særlig den vanskelig dokumenterbare kausalforbindelsen mellom videovold og virkelig vold som massemediene har blitt kritisert for, og som mediearbeidere og medievitere gjerne og med rette forsøker å dekonstruere. Derfor er det her viktig å understreke at når jeg her skriver om å “skape en situasjon” så er det ikke snakk om at konkrete fenomener på tv avler konkrete fenomener i virkeligheten. Situasjonen som eventuelt skapes er den postmoderne tilstanden som Baudrillard skriver om, og som jeg nedenfor går nærmere inn på.

²⁰ Det er *mulig* mine innvendinger er relevante også for fjernsynet slik det fungerer i vår faktiske virkelighet, men her er det viktig å understreke at min oppfatning av denne tematikken i stor grad er farget av den lesningen jeg allerede har gjort av DeLillos romaner; av den angrepsvinkelen jeg har valgt for lesningen av dem. Jeg vil derfor påpeke at jeg ikke hevder noen direkte overførbarhet tilbake til det virkelighetens – *engelske* – fjernsyn (BBC, ITV, Channel 4, osv.) som John Ellis i sin bok forsøker å beskrive.

²¹ Det kan her være fristende å bytte ut “myte” med “ideologi”.

²² Boken *Kjøpt og underbetalt* er en journalistisk undersøkelse av hverdagen til de såkalte *working poor* i USA; den svært lavtlønnede klassen av arbeidere innefor blant annet serviceyrkene. På et tidspunkt spør forfatteren noen ansatte i et rengjøringsfirma om hva de synes om de enorme økonomiske forskjellene mellom dem selv og dem de vasker hos: “Dette svaret fikk jeg av Lori, som i en alder av tjuetvåne har et alvorlig skiveutglidningsproblem og en kredittkortgjeld på 8000 dollar: ‘Jeg klarer bare å tenke at fy søren, jeg skulle likt å ha sånne greier selv en dag. Det motiverer meg, og jeg er ikke det minste bitter, for – du vet – målet mitt er å komme meg dit de er’” (Ehrenreich 2004: 137-138) Man ser her at den amerikanske drømmen ikke bare er en drøm, men et mål, selv for mennesker i en økonomisk og sosial situasjon som det for en utenforstående synes urealistisk å komme ut av. Og Ehrenreich mener at deler av forklaringen på at troen lever er den systematiske underrepresentasjonen av denne arbeiderklassen (som således også er *the invisible poor*) på amerikansk tv. Det er de rike og vellykkede som synes på fjernsyn. “The sun always shines on TV”, som a-ha i sin tid sang.

²³ Og for å komplisere bildet ytterligere påstår Baudrillard, med referanse til *The Simulacra*, at science fiction ikke lenger fungerer som et speil og et varsku for en mulig fremtid, slik sjangeren gjerne har blitt forstått.

Reality could go beyond fiction: that was the surest sign of the possibility of an ever-increasing imaginary. But the real cannot surpass the modell – it is nothing but its alibi.

The imaginary was the alibi of the real, in a world dominated by the reality principle. Today, it is the real that has become the alibi of the modell, in a world controlled by the principle of simulation. And, paradoxically, it is the real that has become our true utopia – but a utopia that is no longer in the realm of the possible, that can only be dreamt of as one would dream of a lost object. (Baudrillard 1994: 122-123)

Baudrillard mener altså at *The Simulacra* ikke er noen skrekkevisjon for fremtiden, men bare “a desperate rehallucination of the past”, nå tømt for mening; en maktesløs (og endeløs) reproduksjon av status quo. Fordi verden domineres av simulasjon og simulakra, istedet for et “realitetsprinsipp”, kan ikke en roman som *The Simulacra* fungere som negerende speilbilde (altså en “fiksjon” som står som motsetning til en “virkelighet”), men som en hallusinasjon; et bilde av noe som allerede er uvirkelig; en kopi av noe som allerede er en simulert virkelighet. *The Simulacra* er altså bare et nytt simulakrum i kjeden av simulakra.

Spørsmålet blir om DeLillos romaner – som ikke er science fiction, la oss slå fast det – kan makte å være noe annet.

²⁴ Paul Cantor skriver: “DeLillo gives us another perfect postmodern moment: a nun who is a simulacrum of religious faith.” (Cantor 1991: 60)

²⁵ I den første fasen er bildet en avbildning eller refleksjon av en dypere virkelighet, som det saussurske referensielle tegnet. I den andre fasen forvrenger bildet virkeligheten, som det barthesianske mytologiske tegnet; bildet gir den historiske virkelighet et skinn av natur, en *dypere* virkelighet.

²⁶ Som jeg kommer tilbake til i lesningen av *White Noise* er Baudrillards teorier og begreper såpass uhandgripelige og plastiske at det fort blir litt “det ene *eller* det andre” i bruken av dem, men det mener jeg at både Baudrillard og DeLillos romaner tåler.

²⁷ I denne fasen skal vi etterhvert se at mange av Eric Packers monitorbilder befinner seg. Men også *White Noise* beskriver mange fenomener som må kunne plasseres her.

²⁸ Maltby har her funnet frem til fire tekststeder utenom tittelen på romanens første del der denne frasen blir benyttet: *White Noise*: 38, 51, 104, 326.

²⁹ Som vi skal se, kan det til og med være tvil om en del utsagn i det hele tatt er “utsagn”, altså “sagt av noen”, eller om de bare svever herreløst omkring, til tross for at hele romanen blir fortalt i 1. person.

³⁰ Lesesalen til litt.vit. i Henrik Wergelands hus på Blindern er hverken spesielt moderne eller særlig lydtekt, men har et ventilasjonsanlegg som produserer noe som kan karakteriseres som en slik hvit støy (riktignok neppe med dette for øye); en jevn sus (“a dull and unlocatable roar”; “uniform, white”) man ikke merker før anlegget skrur av omtrent i åttetiden på kvelden. På den tiden er man vanligvis temmelig alene på lesesalen, og den plutselige stillheten signaliserer at det er på tide å gå hjem, men et av mine mål med oppgaven er å vise at lesningen av DeLillos bøker sørger for såpass mye *meningsfull* “støy” at en stakkar ikke trenger ventilasjonsanlegget for å dekke over en eventuell eksistensiell tomhet.

³¹ “I would spend the rest of my life turning to speak to her” er etter min mening en nydelig setning. Som et knapt og konsist bilde på ensomhet og savn beskriver den Jacks sårbarhet og kjærlighet til Babette.

³² Tatt ut av sammenheng på denne måten virker disse tre merkevarerene nødvendigvis mer som et litt corny fiksjonsbrudd enn når man leser det med hele romanens tematikk som bakteppe.

³³ Denne typen informasjon (det er ikke snakk om merkevarer hver gang), tre enheter av gangen (men romanen inneholder også andre “utbrudd” av informasjon), dukker også opp en rekke andre steder i løpet av romanen. Her er noen eksempler: “The Airport Marriott, the Downtown Travelodge, the Sheraton Inn and Conference Center.” (*White Noise*: 15) “Dacron, Orlon, Lycra Spandex.” (*White Noise*: 52) “Random Access Memory, Acquired Immune Deficiency Syndrome, Mutual Assured Destruction.” (*White Noise*: 303)

³⁴ Diskusjonen er i og for seg interessant nok, så jeg henviser igjen til “*White Noise* – en postmoderne roman?” (Vatnøy 2001: 100-107)

³⁵ Dette kan man selvfølgelig også velge å tolke ironisk, for siden hun plutselig har entret veven av hvit støy, så er jo “en vandrer i de dødes tåke” en adekvat metafor, sett i sammenheng med hvit støy som et bilde på døden

³⁶ Richard J. Lane skriver i sin innføringsbok om Baudrillard:

White Noise is perhaps the book critics would have liked to have seen instead of Baudrillard’s *America*, the former not containing so many of the Eurocentric stereotypes of the latter, while still covering much of the same cultural territory. One of the problems with Baudrillard’s *America* (and other works) is that it does not have the fall-back position of a DeLillo novel; that is to say, however “accurate” DeLillo’s descriptions of postmodern American society may be, they are essentially categorized as “fiction” and can therefore be laughed with or at, rejected, accepted and so on, safe in the knowledge that they can be put down and the “real” non-fictional world returned to. Baudrillard, after *Symbolic Exchange and Death*, roughly speaking, refuses to make such a fine distinction between fiction and documentary, or fiction and academic text. (Lane 2000: 122)

Disse betraktningene er det verdt å huske på av minst to grunner; både fordi det understreker tvetydigheten i mye av det Baudrillard skriver, og fordi jeg nok en gang vil poengtere at min oppgave, som akademisk tekst, forholder seg strengt til DeLillos fiksjonsverden, kun med det lille *håp* i bakgrunnen at den også *kan* være relevant som refleksjonsgrunnlag for våre virkelige liv. I tillegg skal man huske at også jeg skriver om USA (i fiksjonen) fra et europeisk synspunkt, og det er bare å håpe at denne oppgaven unngår den eurosentriske fellen.

³⁷ Baudrillard er selvfølgelig svært oppmerksom på dette, og unntak finnes:

Tocqueville describes the beneficial effects of democracy and the American constitution with considerable enthusiasm, praising the inherent freedom of the way of life, the regularity of mores (rather than equality of status), the supremacy of a moral (rather than political) organization of society. He then describes with equal lucidity the extermination of the Indians and the condition of the Negroes, without ever bringing these to realities together. As if good and evil had developed separately. Is it possible that one can, while keenly feeling both these aspects, pass over the relation between them? Certainly it is, and the same paradox faces us today: *we shall never resolve the enigma of the relation between the negative foundations of greatness and that greatness itself.* America is powerful and original; America is violent and abominable. We should not seek to deny either of these aspects, nor reconcile them. (Baudrillard 1988: 88, orig. utheving)

Jeg tror man skal forstå dette dithen at “storhetens negative fundament” er implisitt og en del av sirkelen av simulasjon og dissimulasjon.

³⁸ En av karakterene i DeLillos *The Names* uttrykker noe lignende:

Film is more than the twentieth-century art. It's another part of the twentieth-century mind. It's the world seen from inside. We've come to a certain point in the history of film. If a thing can be filmed, *film is implied in the thing itself. This is where we are.* The twentieth century is *on film*. It's the filmed century. You have to ask yourself if there's anything about us more important than the fact that we're constantly on film, constantly watching ourselves. The whole world is on film, all the time. Spy satellites, microscopic scanners, pictures of the uterus, embryos, sex, war, assassinations, everything. (*The Names*: 200, min utheving)

³⁹ Vatnøy kaller DeLillos grep for “dobbeltkoding” (Vatnøy 2001: 85). Et forsøk på ”dobbeltkoding” må, gjennom hans performative skrivemåte, sies å være tilstede også i det Baudrillard skriver: Nettopp ved å velge en temmelig hermetisk og selvrefererende stil, påviser han en hypervirkelighet som i ytterste konsekvens innebærer at man ikke kan stille seg på utsiden og kritisere. Akkurat som Paul Cantor skrev om DeLillo, så veksler Baudrillard mellom å kritisere og praktisere, eller kanskje rettere sagt: De to funksjonene sammenfaller.

⁴⁰ Dette igjen er selvfølgelig en allusjon til “the great New York blackout” 9. november 1965, beskrevet i *Underworld*, s. 621-623

⁴¹ Her burde jeg kanskje være litt mer forsiktig og gjøre en grenseoppgang mellom “terrorisme” og “aksjonisme”, for sabotasjen mot Oslos strømforsyning havner nok mest i den siste kategorien, men grensene her er flytende. Men man skal være forsiktig med utvanningen av ordenes betydning, spesielt i sammenheng med en fiktiv aksjonsgruppe som låner slagord fra terrorgruppa Rote Arme Fraktion: “Begriffe sind Aktionen, Aktionen Begriffe”; “Begreper er aksjoner, aksjoner begreper.” (Øybø 2003: 258; 304)

⁴² Dette er selvfølgelig også et utslag av svart humor, men det er jo heller ikke til å komme forbi at det er noe i det han sier; fattige mennesker i dårlige hus blir ofte hardest rammet. Det mest groteske er kanskje likevel hvor raskt dette blir snudd til spørsmålet om hvorvidt noe liknende kunne hende *oss*. Newsweek-artiklene, som er gjengitt i denne *White Noise*-utgaven, om giftutslippet i Bhopal, India, halvannen måned før utgivelsen av romanen, viser noe av dette: “COULD IT HAPPEN IN AMERICA?” (*White Noise*: 358)

⁴³ I romanen *Fight Club* (1996) og filmen ved samme navn (Fincher, David (regi). 1999. *Fight Club*. © 20th Century Fox), er “the concept of life-style” representert ved IKEA-katalogen. Rikdommen og overfloden (IKEA har en litt annen status i *Fight Club* enn i Skandinavia) som den californiske drømmen ifølge Jim Cullen inneholder, er her realisert, men har ikke tilført hovedpersonen noe annet enn tomhet og meningsløshet; den rene, perfekte overflaten. Uroen som dette medfører gir seg utslag i insomnia – og, visere det seg etter hvert, schizofreni, som metafor for en ustabil identitet, bygget blant annet på merkevarekonsum – akkurat som for Eric Packer i *Cosmopolis*. I *Fight Club* blir søvnløsheten også en metafor for følelsen av fremmedgjorthet: “The insomnia distance of everything, a copy of a copy of a copy. You can't touch anything, and nothing can touch you.” (Palahniuk 2003: 97) En rekke amerikanske filmer og romaner som tematiserer denne postmoderne uroen ender i vold, til dels også DeLillos romaner, og man kan spore det samme ønsket om ødeleggelse i Stompanatos lett ironiske aggresjon mot California.

Noe av det første som skjer i *Fight Club* er at hovedpersonens IKEA-innredede leilighet i LA blir sprengt i filler. Dette er starten på et fascistisk revolusjonsprosjekt ledet av hovedpersonens alter ego, i filmen spilt – ironisk? – av nittitallets kanskje største filmikon, Brad Pitt, som vil ruinere den vestlige sivilisasjonen slik vi kjenner den; med terror skal forbrukersamfunnet ødelegges, og man skal igjen få føling med “virkeligheten”. På en del klisjéfylte maskulinitetsidealer skal de bygge opp det som tydeligvis skal være en mer ekte og autentisk livsstil. “You'll hunt elk through the damp canyon forests around the ruins of Rockefeller Center” (Palahniuk 2003: 124). Poenget med “slåssklubbene” som tittelen henviser til er da også å komme i kontakt med

virkeligheten: “Slåsskampen fungerer i denne sammenhengen som den ultimate påminnelsen om livet, for ved å måtte kjempe for overlevelse, blir man til de grader minnet om at livet og følelsen av velbehag på ingen måte er en selvfølge.” (Refsum og Røssak 2004: 121) Det er kort og godt et oppgjør med den californske drømmen om et behagelig liv.

Brad Pitts tilstedeværelse tilfører faktisk i seg selv filmen noe viktig i forhold til romanen: Når den spaltede hovedpersonen produserer et annet jeg som skal rive ned det fremmedgjørende, hypervirkelige og varebaserte samfunnet han lever i, for å komme tilbake til noe naturlig og opprinnelig, så får altså hans annet jeg kropp og ansikt fra en av Hollywoods mest kjente merkevarer. Dette støtter ytterligere opp om synet om at vi ikke lenger har noe “uvirkelig” som står i motsetning til det “virkelige”, men at alt kun er del av den samme runddansen; hypervirkeligheten.

⁴⁴ Denne “vitsen” stammer egentlig fra Douglas Adams komisk-absurde science fiction-bokserie *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy*.

⁴⁵ Mens Jack er “the false character that follows the name around” så er J.A.K. Gladney “the universal third person” – og hva annet er det enn et håp, en drøm, en myte – et simulakrum? Hva er originalen? Originalen er et annet bilde, klisjébildet og karikaturen av en universitetsprofessor: Det er alltid noe annet enn den nærværende virkeligheten.

⁴⁶ På samme måte har Denise – som tross alt er et barn – i en periode brukte en grønn solskjerm døgnet rundt: “Something about the visor seemed to speak to her, to offer wholeness and identity.

‘It’s her interface with the world,’ Murray said.” (*White Noise*: 37)

⁴⁷ Som et lite apropos til dette: Mens jeg skrev av dette sitatet, satte jeg tilfeldigvis på radioen og kom rett inn i et intervju med en dame som “snakker med trær og dyr”. (NRK P2, 03.03.05, kl. 16.55) Amerikanske medier formidler mystiske saker i *White Noise*, men det er i sannhet mye snodig her også.

⁴⁸ Dermed er det kanskje ikke uten grunn at Babette frykter fjernsynets “narcotic undertow and eerie diseased brain-sucking power.” Fjernsynets virkninger kan også karakteriseres som en infantiliseringsprosess. Som når man avleder et gråtende barn, leder fjernsynet oppmerksomheten mot trivialiteter, men gjerne av den typen som er spektakulære i sin innpakning. Kringkastede katastrofer leder oppmerksomheten vekk fra individets mortalitet, mens den eksplisitte underholdningen leder oppmerksomheten vekk fra at *alt* er blitt underholdning. Med det perspektivet kan Baudrillard hevde at “Disneyland exists in order to hide that it is the “real” country, all of “real” America that *is* Disneyland.”

⁴⁹ Ellis skriver: “It pushes the multiplicity of explanation as far as it will go, making the strange seem understandable, or at least acceptable. To that extent only, television in the era of availability can be seen as a post-modern form.” (Ellis 2000: 85) Jeg vil hevde at det kun er på overflaten at fjernsynet målbærer en slik åpenhet og pluralisme. I *White Noise* produserer mediene mer en overflod enn et mangfold av “forklaringer”. For eksempel er det mangfoldet som tabloidmagasinene presenterer i denne romanen, et mangfold av overtro og tåpeligheter, som for en utenforstående, leseren, hverken oppfattes som forståelig eller akseptabelt, selv om det altså kan virke som at magasinenes publikum slår seg til ro med det Babette leser for dem.

⁵⁰ Dette gjelder selvfølgelig ikke bare nyheter. Det er implisitt i hele hans argumentasjon at andre deler av sendeflaten også inngår i denne “større” fortellingen, der temaer og motiver fra f.eks. nyhetene blir hentet frem og behandlet i f.eks. såpeoperaer og annen underholdning.

⁵¹ Lindholm skriver videre at “forløpet er så fast at det kan settes opp i tabellform, og den første utgaven av skjemaet ble publisert av eventyrforskeren Vladimir Propp i 1928.” I en fotnote, med henvisning til Asbjørn Aarseths *Episke Strukturer*, skriver han at “moderne skjønnlitteratur avviker fra Propps skjema, og den absurde fortellingen bryter det fullstendig. Populærkulturen er lojal mot eventyrfunksjonene.” (Lindholm 2004: 125) Dette er et viktig poeng hos DeLillo, for det er ikke nødvendigvis slik at *romanene* hans er like lojale mot den populærkulturen de beskriver og som hovedpersonene hans er preget av.

⁵² Lillian Vatnøy påpeker her at Murray anvender dataspillenes logikk: “Enhver som har spilt dataspill av den voldelige typen, vet at en ved å drepe eller skade motstandere en støter på i spilllets gang, opparbeider seg mer og mer ‘credit’. Får man nok ‘credit’ får man endatil et ekstra liv.” (Vatnøy 2001: 46)

⁵³ Med tanke på tematikken i *Fight Club* så er det nesten litt skremmende at det er smerten og volden som rykker Jack ut av fiksjonen. Men på den annen side – kommer han noe nærmere *virkeligheten*? Det som er sikkert er at dataspill-logikken til Murray som sier at hvis motstanderen dør, så kan ikke du dø, heldigvis ikke holder vann.

⁵⁴ Wilder og det språkløse er noe jeg skal komme tilbake til i siste kapittel, om hvilke løsninger *White Noise* presenterer. Flere kritikere, blant annet Paul Maltby og Lillian Vatnøy antyder at nettopp det språkløse er en slags “løsning”.

⁵⁵ Og som blir tematisert av en beslektet forfatter, Thomas Pynchon, i *The Crying of Lot 49*.

⁵⁶ The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition

Copyright © 2000 by Houghton Mifflin Company, ordbok på internett, <www.dictionary.com>; “entropy”.

⁵⁷ Paul Cantor skriver om “another case of life imitating art”, der “American music business has produced a would be rock star named Elvis Hitler. The title track of his 1988 album with Restless Records is called “Berlin to Memphis.” The record company promoted the album with a sticker saying, “The Twentieth Century’s Two

Greatest Overnight Sensations in One Band. It's Hell with a Pompadour." (Cantor 1991: 52) Jeg vil tro ytterligere kommentarer er overfløydige.

⁵⁸ For en grundigere lesning av Jacks Hitlerinteresse henviser jeg til Cantor og Vatnøy.

⁵⁹ Deler av det følgende avsnittet er bygget på min egen mellomfagsoppgave i litteraturvitenskap, UiO, høsten 2001: *Mytenes supermarked. Om dødsangst i White Noise*.

⁶⁰ Tidligere i dette kapitlet, men tretten sider senere i romanen.

⁶¹ Dette er et svært senter; et slags moderne meditasjonssenter for mennesker av alle trosretninger, i Houston Texas, inspirert av den amerikanske abstrakt-ekspresjonisten Mark Rothko, ifølge The Rothko Chapels hjemmesider <<http://www.rothkochapel.org/visitor.htm>>.

⁶² Erics historie er fortalt i tredjeperson, men jeg mener det ikke er noen tvil om at dette er Erics tanker, hans indre monolog.

⁶³ Reklameinnstikk i Klassekampens lørdagsutgave 21. september 2002.

⁶⁴ <<https://secure.adbusters.org/orders/>> nedlastet 15.03.2005

⁶⁵ Jeg er litt usikker på hvorfor Nord-Korea blir omtalt som "Nike North Korea", men det at ordet "Nike" både refererer til en skoprodusent som er kjent for sine "sweatshop" i den tredje verden (dog er de nok temmelig ukjente i Nord-Korea), til den greske gudinnen for seier og til en type bakke-til-lufraketter som USA utplasserte i Sør-Korea etter Koreakrigen, kan alt sammen antyde noen tolkninger.

⁶⁶ Murray og Kinski minner mye om hverandre i sin Mefistofeles-aktige måte å være på, der de begge kommer med "rent teoretiske" forslag om vold og død; Murray, "smiling in his sneaky way" og Kinski: "Her smile was private, as always, and a minor muscle twitched at a corner of her mouth." (*Cosmopolis*: 93)

⁶⁷ Han fullfører da heller ikke hårklippen sin.

⁶⁸ Forøvrig kunne han ha funnet løsningen hos seg selv. Benno har som Eric en asymmetrisk prostatakjertel, som han bare sier er en ufarlig og naturlig variasjon, og han sier at alle mønstrene og naturlovene, all matematikken, at dette er vel og bra, men at han har glemt én ting: "The importance of the lopsided, the thing that's skewed a little. You were looking for balance, beautiful balance, equal parts, equal sides. I know this. I know you. But you should have been tracking the yen in its tics and quirks. The little quirk. The misshape." (*Cosmopolis*: 200) "You should have listened to your prostate." (*Cosmopolis*: 199)

⁶⁹ I samtalen med Eric på slutten av boken, siterer Benno Augustins *Bekjennelser*: "I have become an enigma to myself. So said Saint Augustine. And herein lies my sickness." (*Cosmopolis*: 189) Dette er fra bekjennelsenes tiende bok, og konteksten til sitatet er interessant, for her ser vi at Augustins synd i dette tilfellet består i at han forveksler signifikant og signifikat, han har gjort seg skyldig i overfladiskhet. I den norske utgaven står det (min utheving):

Det som tiltaler ørene, skal løfte de svake sinn til andakt. Men når det hender at jeg gripes *mer av sangen enn av det som synges*, da synder jeg og fortjener straff. Og da skulle jeg heller ønske at jeg ikke hørte på sangen.

Slik er det med meg nå! Gråt med meg, og gråt for meg, dere som har så gode tanker i sinn at det gir seg utslag i handling! Dere andre som ikke har det, blir ikke rørt av dette. Men du, å Herre, min Gud, hør meg og se til meg! Se hit, ha medynk med meg og leg meg! Under dine øyne er jeg blitt et spørsmål for meg selv, og nettopp det er min svakhet. (Augustin 1992: 209-210)

⁷⁰ Noen anmeldere har påpekt at navnet Benno Levin er satt sammen av navnene til de to siste rektorene ved Yale University, Benno Schmidt og Richard Levin. Jeg er usikker på om det er en spøk, en tilfeldighet eller et uttrykk for at USAs utdanningssituasjoner befinner seg i samme desperate situasjon som Benno Levin. Jeg tror det siste kan være å trekke det altfor langt.

⁷¹ Apropos hevnt: Det er vel på sin plass å minne om at også Andy Warhol ble skutt av en hevngjerrig kvinne i 1968, men han overlevde.

⁷² Se Trond Hornes anmeldelse av *Cosmopolis i Vinduet*: <<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=343>>

⁷³ Siste avsnitt i *White Noise* blir også fortalt i presens, men dette gir dessverre en mindre håpefull følelse enn presens-avslutningen i *Cosmopolis*, fordi det her skapes inntrykk av at hypervirkeligheten har blitt en permanent tilstand.

⁷⁴ Hele dette sisteavsnittet er gjengitt i kapitlet om *White Noise*.

⁷⁵ Murrays "analytiske distanse" kan man riktignok diskutere all den tid den er såpass preget av mystikk og mefistofeleske underfundigheter.

⁷⁶ Vi har sett en rekke reelle og grelle eksempler på dette i det stadig pågående etterspillet til 9/11. Man skulle gjerne ha sett at amerikanske myndigheter hadde sett litt nærmere på "the inherent historicity" til for eksempel ordet "crusade", før man brukte det i forbindelse med "the war on terror".

⁷⁷ Morgenbladet 02.05.2003: "Don DeLillo står ikke lenger på taket".

⁷⁸ Er det noen som lenger husker de blå-hvite varene til "Kooperativ'en"/Samvirkelagene?

Litteraturliste

- Augustin. 1992. *Bekjennelser* [no. overs. 1974]. Overs. Oddmund Hjelde. Oslo
- Auster, Paul. 1992. *The Music of Chance* [1990]. London
- Baker, Stephen. 2000. *The Fiction of Postmodernity*. Edinburgh
- Barthes, Roland. 2002. *Mytologier* [fr. orig. 1957]. Overs. Einar Eggen. Oslo
- Baudrillard, Jean. 1988. *America* [fr. orig. 1986]. Overs. Chris Turner. London/New York
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation* [fr. orig. 1981]. Overs. Sheila Faria Glaser. Michigan
- Baudrillard, Jean. 2001. *Selected Writings* [1988]. Mark Poster (red.). Stanford, California
- Benjamin, Walter. 1975. *Kunstverket i reproduksjonsalderen* [ty. orig. 1963]. Overs. Torodd Karlsten. Oslo
- Bloom, Harold. 2003. "Introduction" til *Don DeLillo's White Noise (Bloom's Modern Critical Interpretations)*. Harold Bloom (red.). Philadelphia, s. 1-4
- Brandvold, Åse. 2004. "Okkupasjonen av Oslo" i *Samtiden* 1-2004. Oslo, s. 106-114
- Brooks, Peter 1992. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* [1984]. Cambridge, Massachusetts
- Cantor, Paul A. 1991. "'Adolf, We Hardly Knew You'" i *New Essays on White Noise*. Frank Lentricchia (red.). Cambridge, s. 39-62
- Conroy, Mark. 2003. "From Tombstone to Tabloid: Authority Figured in *White Noise*" [1994] i *Don DeLillo's White Noise (Bloom's Modern Critical Interpretations)*. Harold Bloom (red.). Philadelphia, s. 153-168
- Cowart, David 2003. *Don DeLillo. The Physics of Language* [2002]. Athens, Georgia
- Cullen, Jim. 2003. *The American Dream – A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. New York
- Debord, Guy. 1992. *The Society of the Spectacle* [fr. orig. 1967]. Overs. Ken Knabb. London
- DeCurtis, Anthony. 1991. "'An Outsider in this Society': An Interview with Don DeLillo" [1988], i *Introducing Don DeLillo*. Frank Lentricchia (red.). Durham & London, s. 43-66
- DeLillo, Don. 1989. *Americana* [1971]. New York
- DeLillo, Don. 1989. *Players* [1977]. New York
- DeLillo, Don. 1989. *The Names* [1982]. New York
- DeLillo, Don. 1991. *Libra* [1988]. New York

- DeLillo, Don. 1992. *Mao II* [1991]. London
- DeLillo, Don. 1998. *White Noise* [1985]. *Text and Criticism* (The Viking Critical Library), Mark Osteen (red.). New York
- DeLillo, Don. 1999. *Underworld* [1997]. London
- DeLillo, Don. 2001. "In the Ruins of the Future" [Først publisert i Harper's Magazine, desember 2001]. Finnes på Guardians hjemmesider, nedlastet 10.04.05:
<<http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0%2C4273%2C4324579%2C00.html>>
- DeLillo, Don. 2001. *The Body Artist*. London
- DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. New York
- Dokk Holm, Erling. 2004. *Fra Gud til Gucci*. Oslo
- Duvall, John N. 2003. "The (Super)Marketplace of Images" [1994] i *Don DeLillo's White Noise (Bloom's Modern Critical Interpretations)*. Harold Bloom (red.). Philadelphia, s. 169-194
- Ehrenreich, Barbara 2004. *Kjøpt og underbetalt. Om (ikke) å klare seg i Amerika* [am. orig. 2001]. Oslo
- Ellis, Bret Easton. 1991. *American Psycho*. London
- Ellis, John. 2000. *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. London
- Ferraro, Thomas J. 1991. "Whole families shopping at night!" i *New Essays on White Noise*. Frank Lentricchia (red.). Cambridge, s. 15-38
- Fordham Universitys hjemmesider. (forfatter og årstall ikke oppgitt)
<<http://www.fordham.edu/halsall/medny/kramer2.html>>. New York. Lastet ned 12.04.04
- Frow, John. 2003. "The Last Things Before the Last: Notes on *White Noise*" [1987] i *Don DeLillo's White Noise (Bloom's Modern Critical Interpretations)*. Harold Bloom (red.). Philadelphia, s. 35-49
- Gundersen, Bjarne Riiser. 2005. "Scener fra en uendelig film", reportasje i Morgenbladet 18. mars 2005, Oslo. Finnes på internett:
<<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050318/OKULTUR/103180021>>
- Haddon, Mark. 2004: *The Curious Incident of the Dog in the Night-time* [2003]. New York
- Herbert, Zbigniew. "Report from the Besieged City" [pol. orig. 1982]. Gjendiktning til engelsk, John and Bogdana Carpenter, 1985. Funnet på internett:
<<http://www.poemhunter.com/p/m/poem.asp?poem=30804>>
- Holmberg, Claes-Göran. 1994. *Crossroads. Möten med den samtida amerikanska litteraturen*. Nora

- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno. 1991. *Kulturindustri – opplysning som massebedrag* [ty. orig. 1947]. Overs. Arne Sundland. Oslo
- Kermode, Frank. 2000. *The Sense of an Ending* [1966]. New York
- Kirn, Walter. 2003. “Long Day’s Journey Into Haircut”, anmeldelse av *Cosmopolis* i New York Times 13.04.2003, seksjon 7, s. 8
- Kvamme, Ole Andreas, Agnethe Steineger, Eva Mila Lindhardt, Arthur R. Hauge. 2002. *I samme verden – Religion og etikk VK2*, Oslo
- Lane, Richard J. 2000. *Jean Baudrillard*. London & New York
- LeClair, Tom 2003. “Closing the Loop: *White Noise*” [1987] i *Don DeLillo’s White Noise (Bloom’s Modern Critical Interpretations)*. Harold Bloom (red.). Philadelphia, s. 5-33
- Lentricchia, Frank. 1991. “Tales of the Electronic Tribe” i *New Essays on White Noise*. Frank Lentricchia (red.). Cambridge, s. 87-113
- Lentricchia, Frank. 1998. “Don DeLillo’s Primal Scenes” [1989] i *White Noise. Text and Criticism*. Don DeLillo; Mark Osteen (red.). New York, s. 412-416
- Lindholm, Magne. 2004. “Det trivielles triumf” i *Samtiden 1-2004*, Oslo, s. 115-126
- Maltby, Paul. 2003. “The Romantic Metaphysics of Don DeLillo” [1996] i *Don DeLillo’s White Noise (Bloom’s Modern Critical Interpretations)*. Harold Bloom (red.). Philadelphia, s. 213-230
- Moses, Michael Valdez. 1991. “Lust Removed From Nature”, i *New essays on White noise*. Frank Lentricchia (red.). Cambridge, s. 63-86
- Osteen, Mark. 2000. *American Magic and Dread. Don DeLillo’s Dialogue with Culture*. Philadelphia
- Palahniuk, Chuck. 2003. *Fight Club* [1996]. London
- Powers, Richard. 2001. *Plowing the Dark* [2000]. New York
- Pynchon, Thomas. 2000. *The Crying of Lot 49* [1966]. London
- Refsum, Christian og Eivind Røssak. 2004. *Kysning og slåssing. Fire kapitler om film*. Oslo
- Røed, Kjetil. 2003. “Om alle ting skinner” i *Vinduet*. Finnes på *Vinduets* nettsider: <http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=350>-, nedlastet 17.03.05
- Saltzman, Arthur M. 2003. “The Figure in the Static: *White Noise*” [1994] i *Don DeLillo’s White Noise (Bloom’s Modern Critical Interpretations)*. Harold Bloom (red.). Philadelphia, s. 195-212
- Skei, Hans H. 1995. *På litterære lekeplasser*. Oslo
- Svendsen, Lars Fr. H. 1999. *Kjedsomhetens filosofi*. Oslo

- Triebwasser, Marc A. (u.å.) “The Declaration and Its Implications” på hjemmesidene til Central Connecticut State University: <<http://www.polisci.ccsu.edu/trieb/Hist-2.html>>, nedlastet 21.04.04
- Ulven, Tor. 2001. “(Prøve)” i *Samlede dikt* [2000], Oslo
- Vatnøy, Lillian. 2001. “*Dying is an art in Tibet*” – *En lesning av Don DeLillos White Noise*. Universitetet i Oslo
- Weinstein, Arnold. 2003. “Don DeLillo: Rendering the Words of the Tribe” [1993] i *Don DeLillo’s White Noise (Bloom’s Modern Critical Interpretations)*. Harold Bloom (red.). Philadelphia, s. 117-152
- Wilcox, Leonard. 2003. “Baudrillard, DeLillo’s *White Noise*, and the End of Heroic Narrative” [1991] i *Don DeLillo’s White Noise (Bloom’s Modern Critical Interpretations)*. Harold Bloom (red.). Philadelphia, s. 97-116
- Wolfe, Tom. 1999. *A Man in Full* [1998]. New York
- Woolf, Virginia. 2000. *Mrs. Dalloway* [1925]. New York
- Øybø, Mattis. 2003. *Alle ting skinner*. Oslo