

Det æstetiske tabu og den æstetiske nødvendighed

Etik og æstetik i traumatisk litteratur

Det meste af det som man kategoriserer som vidnesbyrdlitteratur handler om hændelser som man helst vil have enhver skulle have været forskånet for. Vold, død og efterfølgende traumer er centrale for denne litteratur som dermed også bærer en høj grad af ulyst med sig. Der er derfor også blevet stillet spørgsmålstegn ved om vidnesbyrdlitteratur overhovedet er litteratur, forstået som en skrift der har en høj grad af bevidsthed om sine æstetiske virkemidler, og som henvender sig til en læser, der forholder sig, med Kant, interesseløst til værket. Vidnesbyrdlitteraturen handler snarere om at vække interesse og empati, og frem for alt ikke at vække lyst, men snarere at fange læseren i en situation hvor man læser videre på trods. Denne modstand er ikke mindst formuleret af Holocaust-forfattere som Elie Wiesel, der opponerer stærkt imod enhver form for allegorisering af Holocaust (Rosenfeld, 18ff).

Det er indlysende i forhold til vidnesbyrdlitteraturen at man forventer at den beretter sandt og troværdigt, og at den opretholder en tone som er passende i forhold til de begivenheder som den handler om. Men selvom man har en neutral og koncis skildring af forholdene som ideal for vidnesbyrdet i litteraturen, så kan man aldrig undgå at værket har æstetiske virkemidler som påvirker læseren. Der er mangfoldige elementer som vil være på spil i enhver skreven beretning: fortællingens opbygning, dens udsigelsespositioner, den sproglige stil, tematiseringen af forholdet mellem den enkelte og massen, inddragelse af livet før og efter de traumatiske begivenheder, samt refleksioner af mere generelle forhold i sammenhæng med vidnesbyrdet. Om ikke andet gennem deres fravær vil alle disse forhold være på spil.

Den æstetiske dimensions betydning bliver yderligere bekræftet ved at der i ikke mindst Holocaust-litteraturen er en ganske hierarkisk kanonisering som i høj grad også må tilskrives evnen til at skrive, komponere og reflektere. Det sker eksempelvis på et højt niveau hos forfattere som Imre Kertész, Primo Levi og Jorge Semprún. Kertész går endda så vidt at han udpeger mindre end ti Holocaust-forfattere med litterære kvaliteter der er værd at tale om, og undlader meget beskedent at nævne sig selv (se Kertész' artikel i dette nummer af *Passage*).

Man kan her også pege på æsteten Oscar Wildes beretninger i både prosa og digt om forholdene i engelske fængsler som et eksempel på vidnesbyrd, hvor den æstetiske dimension er gennemarbejdet uden at det trækker noget fra autenticiteten i vidnesbyrdet. En anden variation over det velskrevnes betydning finder man i Philip Gourevitchs skildringer af folkedrabet i Rwanda i bogen *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families*. Den baserer sig på vidnesbyrd fra lokale, mens Gourevitch selv aldrig overværede drabene. Til gengæld giver han stemme til folk, som ikke selv ville være i stand til at skrive og udgive bøger om emnet.

I bund og grund kan alle beretninger om forfølgelse og mord siges at være ligeværdige og kræve lige meget respekt over for det menneske som beretter, men selve litteraturen frigør sig med tiden uundgåeligt fra personen bag og lever sit eget liv, hvormed værkets æstetiske kvaliteter får tiltagende betydning. Værket kommer desuden med tiden til at repræsentere generelle forhold, uanset hvor knyttede de er til en enkelt persons vidnesbyrd. Auschwitz-memoirer er ikke kun personlige, men taler uundgåeligt på vegne af mængden.

Imod det enkle, men stærke argument at vidnesbyrdlitteraturen blot skal berette om tingene som de er foregået – og om man kan dét, kan også betvivles – kan man rette mindst to argumenter. Man kan hævde at det er en litteratur som ikke blot er til for at dokumentere, men også for at have en virkning i en bredere kulturel sammenhæng, hvorfor den bør være skrevet så den får betydning. Det er næppe noget tilfælde at Anne Franks dagbog ikke blot er hendes dagbog nedskrevet fra dag til dag, men en gennemskrevet version af hendes dagbog. Eller at Primo Levis *Hvis dette er et menneske* netop ikke er en rendyrket vidnesbyrdberetning, men et værk som sofistikeret blander Levis egen historie med analyser af hvordan mennesker reagerer på overgreb, og hvordan lejrsystemet var opbygget. For det andet kan man også pege på at vidnet i sin rolle som forfatter ikke har mindre ret end andre forfattere til at skrive på det stof som hans eller hendes tilværelse har dannet. Intet historisk emne er helligt.

Men mens disse generelle betragtninger over vidnesbyrdslitteraturens forhold til etik og æstetik aftegner potentielle konflikter, forskellige grænser for folks syn på deorum, så bliver tingene anderledes risikofyldte hvis man hævder at vidnesbyrdlitteraturen åbner særlige æstetiske muligheder for litteraturen, og at det blandt andet er derfor at den er nærværende og er genstand for en stigende interesse i disse år. Det handler ikke om manglende respekt for ofrene, men slet og ret om at vidnesbyrdlitteraturen på samme måde som et mindesmærke, en soldaterkirkegård eller andre artefakter, hvor erindring, traume og æstetiske virkemidler er nært sammenflettet, skaber nogle betingelser der er særegne for denne litteratur. Disse betingelser vil jeg i det følgende karakterisere via fem teser om egenskaber ved litteratur om folkemord, krig og katastrofe, for siden at pege på det etiske i det æstetiske.

Mellem kroppen og det absolutte

De fem egenskaber som i forskellig grad præger litteratur om folkemord, krig og katastrofe kan sammenfattes i disse hovedpunkter: 1. En beretning om forhold, der i en sekulariseret verden, i kraft af sin ondskab er det nærmeste man kommer på

noget metafysisk absolut. 2. Et univers, hvor den fokusering på opnåelse af magt, kærlighed, penge og andre fænomener der begæres i et stabilt samfund, bliver overskygget af en undtagelsestilstand hvor liv og død bliver den primære forskel. 3. En nødvendighed af at fremstillingen rummer henvisninger til en kollektiv katastrofe, selvom den aldrig kan yde mængden af skæbner retfærdighed i deres individualitet. 4. Behandling af en traumatisk situation hvor litteraturens position bliver paradoksal i og med at traumets omfang og karakter beskrives som ubeskriveligt, men hvor litteraturens berettigelse netop er at kunne give en fremstilling af dette forhold. 5. En ubetinget etisk nødvendighed af at forholde sig loyalt til det virkeligt skete.

Hvad angår det første punkt, så er et folkemord naturligvis ikke udtryk for et metafysisk absolut, men den plan som der mere eller mindre formuleret ligger bag kommer tæt på et absurd og umenneskeligt absolut. Det er formentlig derfor at denne form for udryddelse mere end nationernes krige mod hinanden er kommet til at dominere forestillingen om hvad mennesker er i stand til at gøre ved hinanden når de er værst. I den sekulariserede verden kan udførelsen af folkemordet sammenlignes med et pinligt forsøg på at indtage den plads som en almægtig gud har efterladt, men med katastrofale resultater. Da det er nærmest umuligt at tænke sig en litteratur om folkemord uden vidnesbyrd som et centralt element, bliver vidnesbyrdlitteraturen mere central i skildringen af det absolut onde.

Et centralt sted i litteraturen om krig og katastrofe finder man hos Voltaire, der både i *Candide* og i sit digt om jordskælvet og tsunamien i Lissabon i 1756 tager teodicé-problemet op ved at spørge hvordan en kærlig gud kan tillade naturkatastrofer i det omfang som det var tilfældet i Lissabon. Samtidig er Voltaire også optaget af menneskehedens egne krige der udkæmpes med ufattelige og urimelige lidelser.



Ill. 1: La Chapelle kirkegården i Peronne, Frankrig. Her et billede af grave for Sikh soldater, som døde i Første Verdenskrig.

Ingen går fri, men siden Voltaire vender litteraturen og menneskeheden sig gradvist bort fra ideen om en guddommelig orden med dertil hørende skæbne. Ikke desto mindre fascinerer ideen om det absolutte og det sublime stadigvæk bredt i kulturen, først i forestillingen om det natursublime, siden i forhold til de kræfter som bevæger masserne i storbyens modernitet, og allermest i forhold til netop de tragedier hvor mennesket udrydder sig selv i stor målestok.

Man kan endvidere tale om at der er et element af katarsis i vidnesbyrdlitteraturen, hvor det tragiske er med til at sætte ens egne problemer i perspektiv og åbne for en empati der strækker sig ud over ens egen livsverden. Men i modsætning til den græske tragedie, så er der i vidnesbyrdlitteraturen ikke en guddommelig lovmæssighed som retfærdiggør tabene og lidelserne, der i stedet står som monumenter for ondskab og dumhed. De overlevendes beretning og vores viden om at tyrannier står for fald giver en vis trøst, men ofrene for Holocaust og andre folkemord kan ikke sættes ind i en kontekst hvor deres liv kan ses som værende ofret for en større sag. Der er blot et tab. Vidnets beretning er dog historien om at der var nogen som undslap den kyniske plan, men den er altid fortalt på en baggrund som er mere end dystert. Primo Levi gør således tidligt i *Hvis dette er et menneske* opmærksom på hvor få fra den transport der førte ham til Auschwitz som overlevede, så selvom hans egen historie er en om vilje, held og mod, så er den en undtagelse.

Mens vidnesbyrdlitteraturen berører det metafysiske i forhold til den bagvedliggende ondskab eller meningsløshed, så er den samtidig også nært knyttet til noget biologisk absolut, nemlig forskellen mellem liv og død. En stor del af verdens littera-



Ill. 2: Holocaust Denkmal, Berlin.

tur handler om hvordan man navigerer i et socialt rum: hvordan man skaffer penge, får succes, finder kærlighed, formerer sig, danner sig osv. Vidnesbyrdlitteraturen er frem for alt en litteratur om en undtagelsestilstand hvor alle behov for at markere sig socialt bliver trumfet af den altoverskyggende risiko for at miste livet. Dette forhold er også med til at gøre vidnesbyrdlitteraturen nærmest universel. Mens det kan være vanskeligt at sætte sig ind i hvilke håb og forventninger til fremtiden en dansk mand i 1860'erne kunne have, eller en nutidig indisk middelklassekvinde har, så er forskellen mellem liv og død begribelig for alle.

Dermed er det ikke sagt at det specifikke sociale univers ikke betyder noget i vidnesbyrdlitteratur, uanset om det er de hastigt forandrede måder at begå sig på under kulturrevolutionens Kina eller i en koncentrationslejrs nyopståede mikrokosmos. Vidnesbyrdene forholder sig netop til det samfund som man kom fra, men frem for alt til kontrasten til den tilstand som man nu er kastet ud i, hvor det netop er den basale forskel mellem liv og død der er afgørende.

Et tredje kendetegn ved vidnesbyrdlitteratur, som også er afgørende for dets æstetik og etik, er at den må forholde sig til umådelige tab af menneskeliv hvis individuelle identiteter og skæbner ikke kan gives fuld retfærdighed i en enkelt fremstilling. Seks millioner ofre for Holocaust, seks millioner ofre for hungersnød i Ukraine i 1920'erne, mere end en million dræbte i Tyrkiet, Cambodja og Rwanda, er alle svimlende tal der kun giver mulighed for at se glimtvis ind i individualiteten af de enkelte eksistenser. Respekten for individualiteten er det etiske modstykke til dem som ikke skænkede individerne en tanke, men så dem som en gruppe. Vidnesbyrdet er en udstilling af en individualitet, men den er det også på den betingelse at den må gøre gestus til den større mængde af ofre og på en eller anden måde give et indtryk af dennes omfang.

I mindesmærker for ofre og faldne er den overvældende mængde ofte central for det æstetiske udtryk. Krigskirkegårde med deres rækker af ens kors tjener både som et traditionelt gravsted, og i kraft af de ensartede kors også som et mindesmærke hvor individet indgår i en større sammenhæng. Det samme er tilfældet i eksempelvis Mindeparken i Århus og Vietnam Memorial i Washington D.C., hvor navnene på de faldne er opført i en mængde som er uoverkommelig at læse sig igennem, men som giver mulighed for pårørende at finde deres savnede iblandt massen. På Holocaust-monumentet i Berlin er betonsøjlerne ikke påført inskriptioner over de flere millioner ofre, men står tavse som en skov eller labyrint af påmindelse om tab, hvor uoverskueligheden igen bliver en pointe. Disse markeringer kan både ses som en kontrast til eller en videreudvikling af en af de store troper inden for mindesmærker, nemlig Den ukendte Soldats Grav, hvor man i erkendelse af den overvældende mængde af ofre i stedet giver dem en synekdotisk repræsentation.

På samme vis må vidnesbyrdlitteraturen forholde sig til hvordan den kan give en fornemmelse af omfanget og konteksten for den enkeltes historie, men det er en udfordring som er sublim, og som derfor aldrig helt kan løftes, hvorfor man i stedet må finde andre strategier, hvormed man kan fremstille mængden af ofre og give en fornemmelse af hvad man kan betegne som det socialt sublime, forstået som misforholdet mellem et begreb om en overvældende mængde mennesker og evnen til at fremstille dem klart (Thomsen, 159ff). Dette fremstillingsproblem er vedkom-

mende mange andre steder i litteraturen, ikke mindst i modernismen, hvor erfaringen med den overvældende by gav sig udslag i et umuligt begær efter at kunne favne hele denne mængde.

Et fjerde element ved vidnesbyrdlitteraturen er at den ikke blot handler om begivenheder i fortiden, men også om de traumer som de har afstedkommet. Heri ligger også to modsatrettede idealer om hvad litteraturen kan gøre: på den ene side skal den fremstille begivenheder for at fastholde dem som traumatiske og uigennemtrængelige, på den anden side kan man også se litteraturen som en vej til at kunne overvinde traumet ved at få sat ord på det. Litteraturen står da i en potentielt splittet position mellem at fastholde smerte og at forandre en uudsigelig smerte til en mere artikuleret form hvor der er sat ord på tingene. Dette forhold er ikke mindst en afgørende dimension i den nyere Holocaust-litteratur af eksempelvis Georges Perec som skriver om sine forældres død, eller af W. G. Sebald som behandler de kollektive traumer i Europa efter 2. Verdenskrig.

Endelig er en væsentlig narrativ effekt ved virkelige historier som også er udnyttet ud over den traumatiske vidnesbyrdlitteratur, at man i højere grad kan acceptere det tilfældige og det usandsynlige fordi det simpelthen skete således. Der er ikke et fiktionens overdrev, som kan gøre beretningen uinteressant, men slet og ret en fremstilling af hvordan tingene skete. Der er de senere år sket en revaluering af det virkelige som del af kunst, film og litteratur, hvor det tidligere blev forbundet med dårlig smag, ikke mindst i filmindustriens "Based on a true story" der nærmest var garant for et dårligt produceret melodrama.



Det er naturligvis, som nævnt indledende, åbenlyst at en fabrikeret erindring er skandaløs, men selv inden for rammerne af dette er der plads til masser af kontroversiel fremstilling, fortolkning og brug af virkemidler, som i den grad kan sætte sindene i kog. Det kanoniske eksempel på det er forfatteren og filmmanden Claude Lanzmanns angreb på Steven Spielbergs film *Schindler's List*, som han anklagede for at skabe billeder af det som principielt ikke kan fremstilles. Men her kommer diskurser let i konflikt med hinanden, og spørgsmål om det historiske og epistemologiske bliver let blandet sammen med hvad der er passende at fremstille.

Hver af disse egenskaber er som nævnt ikke unikke for litteratur om folkemord, krig og katastrofe. Det socialt sublime findes mange andre steder som en fascination af massen i storbyer, det onde og døden har også sin plads mange andre steder, ligesom traume og vidnesbyrd kan være knyttet til andre fænomener. Men i sammenhæng er disse fem egenskaber unikke for denne litteratur, og skaber en sammenhæng inden for litteraturen der ikke kun er tematisk, men også har en formel dimension hvor det onde, det kropslige, det socialt sublime, det traumatiske og det virkelighedsafhængige former det rum som der skrives i, og sætter betingelserne for hvordan man kan give stemme til erindringer.

Den æstetiske trappestige

Uanset at disse egenskaber ved litteratur om folkemord, krig og katastrofe skaber et rum i litteraturen med særlige betingelser, så kan ideen om et æstetisk program stadig virke ubehagelig set i forhold til litteraturens emne og ikke mindst den ikke-fiktive baggrund. Samtidig er det evident at der sker en udvikling af litteraturen inden for de rammer.

Daniel R. Schwarz har i *Imagining the Holocaust* beskrevet udviklingen i genrer i Holocaust-litteraturen i fire stadier, der strækker sig fra det strengt referentielle til det mere og mere fantasifulde. De første bøger om Holocaust var således erindringer, hvoraf nogle havde meget høj kvalitet. Schwarz fremhæver især Primo Levi, Elie Wiesel og Anne Frank som tre forfattere til erindringer, som også har litterære kvaliteter. Denne form for litteratur er vidnesbyrdlitteratur, hvor fortælleren er forfatteren, og fiktion ikke er en del af bogen.

Men efter disse erindringer kom der en række romaner som tilstræbte at være realistiske og tro mod de historiske omstændigheder, men ikke strengt baseret på enkelte individers skæbner, hvilket man i nogle tilfælde også kunne kalde for dokumentarisk fiktion, eller baseret på virkelige historier, hvor forfatteren så at sige har fyldt huller ud hvor man ikke har kendskab til detaljerne. Et eksempel på det første er William Styrons *Sophie's Choice*, mens Thomas Keneallys *Schindler's List* har en historisk hovedperson. Begge bøger er, som det formentlig er bekendt, filmatiseret som store Hollywood-produktioner.

Den realistiske roman udmærker sig ved at den forsøger at give et mere generaliseret indtryk af forholdene under Holocaust, og den giver stemme til de som ikke er tilbage for at kunne fortælle deres historie. Den bryder således med ideen om at man blot skal berette om hvad der skete, for til gengæld på basis af et stort materiale af mange historier og skæbner at skabe en sammenhængende fortælling. Der er ikke

tale om en allegori, men om et forsøg på at skrive i den lange tradition for realisme som europæisk litteratur har.

Den tredje bølge af Holocaust-litteratur går til emnet gennem myter, parabler og fabler, hvormed der tages endnu et skridt mod generalisering og abstraktion med støtte fra genrer som har en lang forhistorie i litteraturen. Men selv her er kravene til dekorum og til virkelighedsreference ikke slækkede: Der er blot tale om at de reelle begivenheder forsøges fremstillet på en måde der måske kobler begivenhederne til større sammenhænge, hvad enten de skal findes i menneskets biologiske natur eller i den europæiske kulturhistorie, eller ved at brugen af genrer der forenkler, kan føre til fremstilling af klarere moralske aspekter af Holocaust og demonstrere dets absurditet. Som eksempel peger Schwarz blandt andet på Aharon Appelfeld, der med inspiration fra Kafka er i stand til at fremkalde den følelse af desorientering og uvirkelighed, som prægede ofrene for Holocaust (Schwarz, 263).

Endelig peger Schwarz på at der også kan skrives litteratur med elementer fra *fantasy* omkring Holocaust, hvor et af de bedste eksempler er Art Spiegelmans tegneserie *Maus*. Hos Spiegelman blandes virkelige personer med dyreanalogier i en i øvrigt troværdig fremstilling af faderens utrolige overlevelseshistorie. I et forsvar for denne tilgang drager Schwarz en analogi til Pablo Picassos maleri "Guernica" som alment er accepteret som en enestående og passende fremstilling af krigens gru på trods af dens forvredne urealistiske skikkelser og dyreanalogier. På samme måde kan Holocaust med års afstand måske også fanges bedre af mere abstrakte fremstillinger, som til gengæld lader det menneskeligt specifikke træde klarere frem (Schwarz, 302).

I Holocaust-litteraturens kanon er der mange eksempler på en innovativ fremstillingsform på alle de niveauer som Schwarz beskriver, og som hver skaber deres egne problemer og løsninger. Primo Levis skift mellem observationer og generaliseringer i *Hvis dette er et menneske* skaber også lakuner på vidnesbyrdplanet. Eksempelvis skriver han, at enhver måtte stjæle for at overleve, men man får ingen detaljer om hvorvidt og hvordan Levi selv har stjålet fra andre.

Georges Perec udfolder i *W eller Erindringen om en barndom* en allegori om et ø-samfund der både indeholder elementer fra de antikke olympiske lege og fra en koncentrationslejr, hvormed de kulturelle referencer blandes og giver stof til eftertanke om at den organisering, Holocaust krævede, har dybere rødder. Denne allegori kombineres med hans personlige beretning om sin barndom, ikke mindst tabet af sin mor og far, som nærmest fremstår som ikke-historier, fordi Perec ikke kan huske så meget og ikke kan genskabe. Et etisk argument for en vidnesbyrdlitteratur, der ikke kun består af det rene vidnesbyrd, er at man også må have retten til at forestille sig den skæbne som er overgået personer, som er forsvundet uden at man ved hvordan de døde. Sådant som Georges Perec gør det med sin mor i *W eller Erindringen om en barndom* uden dog at begynde at opfinde detaljer, men blot forestille sig nogle få elementer der førte til at hun ikke slap væk, men blev taget og sendt til Tyskland.

En tredje form for balancegang finder man i Philip Roths kontrafaktuelle *The Plot Against America*, hvor de amerikanske jøder under Anden Verdenskrig gradvist udsættes for en stigmatisering og forfølgelse, der minder om den der foregik i Tyskland. Præmissen for dette scenarie er at flyverhelten Charles Lindbergh vælges

til præsident, bakket op af den anti-semitiske Henry Ford. Det bemærkelsesværdige i Roths fortælling er dog at han meget omhyggeligt sørger for at gøre det klart fra starten at historien kommer tilbage på sporet, og at Holocaust ikke bliver undgået. At han så bringer historien meget abrupt tilbage, nærmest via en indgriben i fortællingen *deus ex machina*, forstærker kun det uhyggelige perspektiv i at der var kræfter i USA der arbejdede for andre mål. Roth bevæger sig hinsides vidnesbyrdet ved at skrive om Amerika, men blander tankevækkede referencer til de faktiske begivenheder i Europa med scener der ligger i forlængelse af den internering og lynchning som andre grupper var udsat for i Amerika.

9/11

Problemerne omkring vidnesbyrd og etik og æstetik vedbliver at dukke op. Afsluttende vil jeg kommentere dette i forhold til angrebet på World Trade Center den 11. september 2001. Det var en begivenhed som man mens den udspandt sig, vidste ville blive historisk. På samme måde som alle ved hvor de var da de hørte om mordet på John F. Kennedy, så er angrebet på World Trade Center og Pentagon begivenheder som alle har en erindring om. Samtidig er angrebene ekstremt veldokumenterede i form af billeder, direkte tv, lydoptagelser og øjenvidneberetninger, og i denne sammenhæng kan man især spørge hvor stor betydning vidnesbyrdet har i forhold til et overgreb der ikke fandt sted langt ude på landet i Polen, men midt i verdens mest dynamiske metropol? Og hvordan udspiller forholdet mellem det etiske og æstetiske sig i den videre erindring af 9/11?

Vidnesbyrdets rolle synes at have stor betydning på trods af de åbenlyse forhold omkring flyenes sammenstød med bygningerne, de voldsomme brande og den efterfølgende sammenstyrtning af tårnene. Det skyldes ikke mindst at mens vi som iagttagere og seere kunne se de store linjer udefra, så var der stadig en inderside, i flyene og i bygninger, hvortil vi ikke havde adgang, og hvor dramaet på det personlige plan udspillede sig i en gigantisk ophobning af enkelte historier om mennesker der pludselig var blevet fanget som ofre for en plan, som ikke havde noget at gøre med dem som individer, men som gruppe. Endnu andre vidnesbyrd tjener til at gengive det som medierne ikke kan opfange, eksempelvis lyden af mennesker der rammer jorden efter at have sprunget i døden for ikke at blive brændt ihjel. Endelig er vidnesbyrdet også centralt i sammenhæng med de konspirationsteorier der forsøger at give en anden udlægning af den officielle historie ved at henvise til detaljer som er undsluppet.

Den babelske sammenstilling af ofrene for angrebet er også ofte blevet tematiseret med dens stærke kontrast til den nivellering af alle kulturelle forskelle i situationen hvor det er et spørgsmål om kroppe der kæmper for at undslippe tårnene. Her er oplysningerne om deres individuelle skæbner og identitet et modsvar til nivelleringen til kroppe og ofre, og hvor forskellen mellem liv og død er basal. En nuancering af de enkelte skæbner er siden hen forsøgt frembragt over en bred kam i avisreportager, bøger og dramatiseringer. Andre former for repræsentation af individerne er givet ved mindehøjtideligheder med oplæsning af navnene på samtlige ofre for angrebet i en gestus ikke ulig den som Vietnam Memorial skaber.

I modsætning til litteraturen om Holocaust, så skete angrebet her så hurtigt og var afsluttet efter så kort tid at det i sig selv ikke giver de store muligheder for at følge enkelte personers kamp for overlevelse, som i den sidste ende også på et narrativt plan vil være relativt simple i modsætning til eksempelvis de beskrivelser af livet i koncentrationslejre som kendetegner Holocaust-litteraturen eller skildringer af livet ved fronten som krigslitteraturen har til rådighed. Et undtagelse fra dette, er Oliver Stones film *World Trade Center* fra 2006, som baserer sig på to indespærrede brandmænds vidnesbyrd om deres redning. I filmens markedsføring under sloganet "The world saw evil that day. Two men saw something else" peges interessant nok både på betydningen af vidnesbyrdet, der kan lægge andre dimensioner til det åbenlyse, og på at ideen om en nærmest metafysisk ondskab lægges ned over angrebet.

Problemerne med at give fylde til enkeltstående vidnesbyrd om 9/11 har bevirket at der er en forholdsvis sparsom litteratur i den klassiske erindringsgenre, mens de skønlitterære forfattere efter et par års tilløb har taget 9/11 til sig, men på en måde hvor de skriver uden om begivenheden, samtidig med at der skabes en fornemmelse af at den er allestedsnærværende. Det gælder eksempelvis Don DeLillos *Falling Man* og Jonathan Safran Foers *Extremely Loud And Incredibly Close*, mens Frédéric Beibegders *Windows on the World* laver en pseudo-skildring af hvert minut efter angrebet til tårnenes fald, og han balancerer på grænsen til at skabe fiktion ud af traumatiske begivenheder uden præcis viden om hvordan tingene i virkeligheden har forholdt sig. Man kan også anklage Safran Foer for at bruge billeder fra angrebet med mennesker som ville kunne identificeres eller er blevet identificeret da de kaster sig mod jorden og døden, i en sammenhæng hvor han skriver fiktion hen over dem i sin beretning om drengen Oskars forsøg på at finde frem til sin fars skæbne. Her bliver 9/11 til en følelsesmæssigt meget stærkt ladet begivenhed, som knyttes til en fiktiv persons liv. Men Safran Foer sørger for at gøre sin hovedperson så utroværdig at han nærmere kommer til at fungere på et allegorisk plan, som en figur hvorigennem mange almene følelser om tab og savn kan projiceres ind. Igen er balancen hårfin, og det er op til læseren at afgøre om den holder.

De etiske og æstetiske dilemmaer blev dog sat i spil langt tidligere i form af det billedmateriale som hobede sig op, og som blev brugt flittigt. Mens de skrevne reportager havde forholdsvis let ved at holde en sober stil, så kunne billederne med deres kraftfulde udtryk ikke undgå at skabe et dilemma: kan illustrationen af et hensynsløst angreb samtidig opfattes som et skønt eller endog sublimt visuelt udtryk? Den tyske komponist Karlheinz Stockhausen kom for skade at sige at de brændende og faldne tårne var kosmos' største kunstværk, hvilket udløste en storm af protest og forargelse. Den danske forfatter Claus Beck-Nielsen formåede dog i et kort, men sofistikeret essay at give udtryk for hvordan medierne selv stiltiende har behandlet World Trade Center billederne på denne måde. Beck-Nielsen skriver om sin fascination af billederne, om lysten til at se dem igen og igen. Her er enhver form for oplysningsværdi for længst udtømt til fordel for en lyst der kan betegnes som æstetisk med undertoner af dødsdrift. Og den lyst kunne man få styret, idet medierne svælgede i billederne på en måde der også gik efter det gode billede, hvad enten det var af de første flammehave ud af bygningerne, de stille brændende tårne,

de faldende menneskekroppe, sammenstyrtingerne set fra et utal af vinkler, mennesker der løber gennem gader dækket af støv eller det forvredne metal der stod tilbage som en nonfigurativ skulptur. Billederne er blevet reproduceret og vist igen og igen, og medierne kan derfor ikke sige sig fri for at fastholde en æstetisk fascination. Om denne fascination så er uetisk, er et andet og komplekst spørgsmål. I Stockhausens ubetænksomme udbrud er det i første omgang uden respekt for ofrene, men andre har vist – herunder de værkeksempler, der er blevet nævnt her – at man kan integrere det etiske og æstetiske på en måde så de understøtter hinanden, om end balancerende på en fin linje mellem et minde uden gennemslagskraft og et udtryk uden forbindelse til det kollektive traume. Når den balance findes bliver det æstetiske etisk i sin evne til at sætte præg på kulturen og fastholde det traumatiske.

Litteratur

- Beck-Nielsen, Claus: "Det største kunstværk..." i *Politiken* 29.09.2001.
- Beigbeder, Frédéric: *Windows on the World* (Paris, 2003).
- DeLillo, Don: *Falling Man* (New York, 2007).
- Safran Foer, Jonathan: *Extremely Loud And Incredibly Close* (New York, 2004).
- Frank, Anne: *En ung piges dagbog* (København, 1952).
- Gourevitch, Philip: *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families* (New York, 1999).
- Lanzmann, Claude: "The Obscenity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann" in *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore, 1995).
- Levi, Primo: *Hvis dette er et menneske* (København, 1989).
- Perec, Georges: *W eller Erindringen om en barndom* (København, 2003).
- Rosenfeld, Alvin: *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature* (Indianapolis, 1980).
- Roth, Philip: *The Plot Against America* (New York, 2004).
- Schwarz, Daniel R.: *Imagining the Holocaust* (New York, 1999).
- Sebald, W. G.: *Austerlitz* (München, 2001).
- Rosendahl Thomsen, Mads: *Kanoniske konstellationer. Om litteraturhistorie, kanonstudier og 1920'ernes litteratur* (Odense, 2003).
- Voltaire: *Candide eller Optimismen* (København, 1980).
- Voltaire: "Poem on the Destruction of Lisbon" in *The Enlightenment Reader* (London, 2002).
- Wilde, Oscar: *De Profundis* (London, 1907).