

Dækkende billeder

Medierealisme i Don DeLillos *Underworld*

Indledning	3
1. Mediebevidste tendenser i DeLillos sene forfatterskab	6
1.1 <i>White Noise</i> (1984)	6
1.2 <i>Libra</i> (1988).....	9
1.3 <i>Mao II</i> (1991)	11
2. Tendenser i receptionen af DeLillo	14
2.1 Anmeldelser af det tidlige forfatterskab	14
2.2 Den akademiske kritik: LeClair, Lentricchia og Keeseey	15
2.3 "We can't get outside the aura"	16
2.4 Modtagelsen af <i>Underworld</i>	19
2.5 "The Power of History"	20
3. Medierealisme i <i>Underworld</i>	22
3.1 <i>Underworld</i>	22
3.1.1 En historisk roman?	23
3.1.2 Baseballens vej gennem historien	24
3.1.3 Komposition.....	28
3.1.4 Forbindelser	29
3.1.5 Fiktion og historie.....	32
3.2 Medier i <i>Underworld</i>	34
3.2.1 Overskrifterne	36
3.2.2 Radioreportagen fra Polo Grounds (1951).....	41
3.2.3 <i>Unterwelt</i> og Zapruder-filmen (1974)	44
3.2.4 Texas Highway Killer-båndet på TV (1980'erne).....	47
3.2.5 www (1990'erne)	51
3.3 Romanen som medie	54
3.4 Don DeLillo og <i>Underworld</i> i mediekulturen.....	57
3.5 <i>Underworld</i> og mediefiktionens epistemologi?.....	59
4. Mediefiktionens epistemologi? Litteratur vs. TV	64
4.1 "Image fiction" i TV's ironiske aura: David Foster Wallace	64
4.2 <i>Underworld</i> som "bad news": Tony Tanner	69
4.3 Den teknologiske æstetik: Joseph Tabbi.....	73

4.4 Mediefiktionens epistemologi	77
5. Kritikkens epistemologi? Litteratur vs. TV, fortsat	79
5.1 Det kritiske syn på TV	79
5.2 Walter Benjamin og kunstværkets historiske pligt.....	81
5.3 Kritikkens epistemologi.....	83
6. Litteratur, kritik og mediesociologi	85
6.1 Audience studies	85
6.2 <i>Underworld</i> som mediesociologi.....	87
6.3 Litteratur, kritik og mediesociologi	89
Konklusion	93
Efterskrift: I fremtidens ruiner	96
Summary	98
Bilag: <i>Underworlds</i> kapitelstruktur.....	100
Litteraturliste	101

INDLEDNING

Det er ikke længere nogen nyhed, at medierne skaber den virkelighed, vi opfatter og reagerer på. I sidste halvdel af det 20. århundrede er det blevet gennemdiskuteret i diverse teoretiske og æstetiske fremstillinger, som har forsøgt at begribe mediernes indflydelse. Diskussionen har løbende formet sig som en dialektik mellem for og imod, men grundtonen er blevet stadig mere kritisk. Denne udvikling er sket i takt med, at medierne i stadig højere grad er blevet en integreret del af samfundet og dermed har øget deres påvirkning af den menneskelige erfaring af virkeligheden.

Don DeLillo (f. 1936) er en af de amerikanske forfattere, der har behandlet medievirkeligheden gennem hovedparten af sine romaner. Forfatterskabet kan læses som en æstetisk bearbejdning af de konsekvenser, som mediernes altomfattende indflydelse har på bevidstheden og dermed på opfattelsen af virkeligheden. Det mest kendte eksempel er *White Noise* (1984), hvor TV-mediet sætter rammen for enhver perception af virkeligheden. Romanen markerer hans brede gennembrud i forhold til offentligheden, som DeLillo ellers altid har søgt at holde afstand til. Den efterfølgende roman *Libra* (1988) blev en national bestseller, men forfatteren har insisteret på at holde sin egen person uden for det mediekredsløb, som hans romaner kritiserer. Efter den lige så prisbelønnede *Mao II* (1991) gik der seks år, før billedet ændrede sig. *Underworld* (1997) udløste så megen kritisk og kommerciel succes, at den mediesky forfatter blev sendt på en verdensomspændende turné for at promovere oversættelsen af sin "No. 1 International Bestseller". Således kunne man også møde DeLillo i København den 5. november 1998, hvor han læste op fra sin nye roman. Det er hans ubetinget længste, og anmeldelserne har siden modtaget den som et historisk panorama over det amerikanske samfund i skyggen af Den Kolde Krig.

Underworld inkluderer en bred vifte af realhistoriske begivenheder og berømte personer, og det har udløst en del ros, at romanen således skaber et dækkende billede af Amerika. Læseren genkender dog kun de historiske hændelser og celebriteter på grund af den intensive mediedækning, der har været af dem. Det er således medierne, der har skabt disse billeder og sendt dem ind i historien, og *Underworld* skal altså ikke kun ses som en samtidshistorisk roman. Den inviterer snarere til at blive læst som forfatterskabets hidtil grundigste fremstilling af medievirkeligheden. Den særegne form for metabevist historisk realisme, som romanen konstruerer, skal i dette speciale betegnes som *medierealisme*.

Specialet former sig herefter som en undersøgelse af DeLillos bestseller ud fra den medietematik, som er værkets grundlæggende topos. *Underworld* etablerer sin me-

dierealisme ved at udføre en æstetisk ombearbejdning af de medieprodukter, der har defineret samtidshistorien i sidste halvdel af det 20. århundrede. I denne mediekultur ser romanen sig selv som et særligt epistemologisk medie, men problemet er, at romanen på flere måder reproducerer den mediekultur, som den samtidig ønsker at lægge afstand til. Derved forsvinder den distance mellem litteraturen og medierne, som DeLillos egen person stiller op som et absolut vilkår for den litterære epistemologi. Romananalysen har altså til formål at diskutere *Underworlds* eget syn på sig selv, fordi romanen eksponerer et generelt problem i den postmoderne litteratur: findes der en position, hvorfra værket kan kritisere de strukturer, det selv er med til at opretholde?

Underworld forsøger at etablere sådan en position ved at være ekstremt bevidst om sig selv som medie i historisk og kulturel forstand, men romanens selvforståelse er præget af en del blinde vinkler. Dem kan man delvist belyse, hvis man inddrager den forståelse, som den litterære kritik har af mediefiktionen. Kritikken diskuterer netop DeLillo i forhold til de spørgsmål, som *Underworld* selv stiller men ikke helt kan besvare. Dermed kan man få et bedre blik for, om den medierealistiske fiktion, som specialet læser frem i *Underworld*, kan formulere nogen gyldig erkendelse om virkeligheden.

I debatten om medievirkelighedens indflydelse viser det sig dog, at den litterære og litteraturkritiske position er præget af en elitær selvforståelse, der resulterer i en mediekritisk grundtone. Det blokerer for en nuanceret forståelse af mediernes funktion i den virkelighed, som mediefiktionen ellers søger at beskrive. De litterære og kritiske diskussioner af medievirkeligheden bør derfor suppleres med en mediesociologisk vinkel, som kan tilbyde et andet syn på medievirkelighedens indflydelse – og dermed en anden forståelse af medierealismens epistemologi.

Specialet har dog ikke til formål at beskrive den amerikanske medievirkelighed som sådan. Det vil snarere diskutere, på hvilke præmisser *litteraturen* kan skabe en indsigt i mekanismerne bag den. Her skal det understreges, at specialet ikke er styret af en opfattelse af TV'et som et fordummende apparat. *Underworld* udviser ganske vist en stærk bevidsthed om det problematiske forhold mellem litteratur og medier, men når romanen selv blander dem, kan det ikke forsvares at læse den som antagonistisk over for mediekulturen. Tværtimod kan man kun udpege de konstitutive træk ved mediefiktionen, hvis man ser på, hvordan den litterære tekst aktivt og selvstændigt indoptager disse kulturelle kræfter og gør dem til sit eget udtryk. På den måde finder dette speciale sin metode i den samtidige tradition for *cultural studies*, hvor det litterære værk bliver læst i sammenhæng med den virkelige, realhistoriske verden. Læsestrategien udspringer af romanen selv, fordi *Underworld* hele tiden understreger sig selv som

en reaktion på mediekulturen. Denne fremstilling betragter altså DeLillos forfatterskab som et udtryk for de kulturelle kræfter, det udspringer af, uden samtidig at reducere det til *kun* at være et sådant udtryk, fordi medierealismen i *Underworld* netop viser sig at udgå fra denne dobbelte bevidsthed.

Specialet er bygget op af seks kapitler. Kapitel 1 og 2 undersøger hhv. DeLillos sene forfatterskab og receptionen af det. De to dele danner afsæt for kapitel 3, som læser *Underworld* ud fra den medietematiske optik, der strukturerer hele værket. Det åbner op for en diskussion af mediefiktionens epistemologi i kapitel 4, hvor den litterære kritik tager stilling til DeLillos mediefiktion ud fra den måde, som medierne fungerer på i hans værk. De to sidste kapitler sætter denne diskussion i perspektiv. Kapitel 5 kaster et kritisk blik på det forhold mellem litteratur og TV, som går igen hos både DeLillo og litteraturkritikken, hvorefter kapitel 6 slutteligt revurderer problemet ud fra en mediesociologisk optik. De løbende henvisninger til DeLillos romaner er skrevet ind i brødteksten, og når der kun står et sidetal, refererer det til *Underworld* (Picador, London 1998). Alle andre henvisninger er flyttet ned i fodnoteapparatet.

1. MEDIEBEVIDSTE TENDENSER I DELILLOS SENE FORFATTERSKAB

I skrivende stund tæller Don DeLillos forfatterskab 12 romaner.¹ Han debuterede i 1971 med *Americana*, hvis titel på en måde stadig betegner hele forfatterskabet, som cirkler om diverse træk ved den amerikanske hverdag, bevidsthed og kultur. I et interview fra 1988 bliver DeLillo netop spurgt, om hans romaner kan opfattes som en systematisk undersøgelse af "the American way of life". Han afviser systematikken, men medgiver, at hans værker er præget af genkommende temaer: en fornemmelse af hemmelige mønstre, tilfældet, og volden i hverdagen.² Der løber selv hemmelige mønstre på kryds og tværs af hele forfatterskabet, og det er påkrævet med en kraftig sortering, hvis man skal kunne orientere sig i sådanne netværksstrukturer. I et af de mest grundlæggende mønstre søges det afdækket, hvordan medierne påvirker bevidstheden både åbenlyst og umærkeligt. Det er især markant i det sene forfatterskab, og ud fra den optik bliver det nødvendigt at zoome kortvarigt ind på de tre romaner, der går forud for *Underworld: White Noise, Libra* og *Mao II*.

De kan på hver sin måde læses som tematiske, og ikke kun kronologiske forløbere for *Underworld*. Den amerikanske medierealisme, som bliver forfatterskabet og *Underworlds* fælles grundakse, bliver især eksponeret i romanerne fra 1984 til 1991, og derfor vil de tidligere værker kun blive omtalt forbigående. Det var også først med *White Noise* og *Libra*, at DeLillo opnåede og befæstede sit gennembrud på salgslisterne og i den brede, akademiske kritik.³ Denne periode danner således også afsæt for DeLillo-receptionen, og det vil følgelig blive beskrevet i kapitel 2.

1.1 *White Noise* (1984)

DeLillos tidlige forfatterskab i 70'erne tematiserer til en vis grad den amerikanske mediebevidsthed, men det er først i *White Noise* (1984), at medierne for alvor bliver hovedpersonen. I sin ottende roman konstruerer DeLillo et billede af Amerika anno 1989,

¹ *Americana* (1971), *End Zone* (1972), *Great Jones Street* (1973), *Ratner's Star* (1976), *Players* (1977), *Running Dog* (1978), *The Names* (1982), *White Noise* (1984), *Libra* (1988), *Mao II* (1991), *Underworld* (1997) og *The Body Artist* (2001). For pseudonyme værker, essays, dramatik og noveller, se Joseph S. Walkers komplette bibliografi (op til 1999) i *Modern Fiction Studies* 45.3, 1999, pp. 837-51.

² Anthony DeCurtis: "'An Outsider in This Society': An Interview with Don DeLillo", p. 57 i Lentricchia (red.): *Introducing Don DeLillo*. Duke University Press, Durham 1991.

³ Den første monografi er fra 1987 (Thomas LeClair: *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. University of Illinois Press, Urbana 1987) og de første antologier fra 1991 (jf. Lentricchia, se note 2). Samtidig har de tre romaner hhv. udløst the National Book Award, the *Irish Times*-Aer Lingus International Fiction Prize og PEN/Faulkner Award for Fiction.

og her er medierne og især TV referencerammen for næsten alle personlige erfaringer, som figurerne forsøger at gøre af verden og sig selv.⁴

Sådan er det i familien Gladney, en postmoderne kernefamilie med far, mor og papbørn fra tidligere ægteskaber. Far Jack er leder af Hitlerstudiet på det lokale college, og mor Babette underviser på en aftenskole og passer i al sin glemsomhed så godt på børnene, som hun kan. Den naturlige mentor-status, der ligger i rollen som underviser, er på ironisk vis undergravet for begge forældre. Jack taler ikke tysk og har måttet tillægge sig et iscenesat ydre med solbriller og ekstra initialer i sit navn for bedre at udfylde rollen som institutleder, mens Babette i forælderrollen er så glemsom og distraet, at hun ikke kan opsummere, hvor mange børn hun egentlig har (WN 50). Den brogede børneflokk er ofte bedre informeret om, hvad der sker i familien og verden omkring dem end mor og far, og det er de via medierne, som bliver den egentlige autoritet i familien.

Det bliver de i kraft af, at tanker og følelser er uadskillelige i forhold til de summende TV- og radioapparater, der altid står tændt rundt omkring i huset. Det er som regel i det blå skær familien samles, og små soundbites fra diverse programmer og reklamer bryder konstant ind i samtaler og tankerækker: "Leaded, unleaded, superunleaded" (WN 199). Familiens tankerækker bliver dog ikke afbrudt heraf, snarere suppleret eller forlænget, idet mange af samtaleemnerne i forvejen drejer sig om, hvad TV'et eller radioen har sagt. Derfor bliver det kun naturligt, at mediet selv tager ordet i familien. Endvidere har mange af udsagnene i familiens samtaler allerede selv karakter af ikke-dialogiske soundbites eller smalltalk med mange emneskift, der delvist mimer TV'ets envejskommunikative form.

White Noise indkredser i det hele taget, hvordan bevidstheden og den sociale interaktion er præget af TV. Indflydelsen beskrives her af Jacks universitetskollega Murray, der mener at have forstået mediets natur:

"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" (WN 51).

TV har bemægtiget sig status som urkraft i nationens kollektive og personlige bevidsthed. Fjernsynets førbevidste kraft rækker derfor også langt ind i den intime sfære, der virker lige så simulakral som alt andet. I ægtesengen skal Babette læse erotisk litteratur op for Jack, og da hun imiterer den slags slibrige passager, hun ikke vil tage i sin

⁴ Handlingen kan kun indirekte tidsfæstes til 1989: Jack Gladney angiver i første afsnit, at der er gået 21 år, siden han i 1968 indstillede, at Hitlerstudiet blev oprettet.

mund, erklærer Jack sig enig i, at de er latterlige. Hans krop reagerer dog anderledes bogstaveligt på imitationen af den verbale repræsentation af sex:

I began to feel an erection stirring. How stupid and out of context. Babette laughed at her own lines. The TV said: "Until Florida surgeons attached an artificial flipper" (WN 29).

For læseren er det snarere fjernsynets disruptive pludren, der virker ude af kontekst, men sådan er det ikke for Jack. TV'et blander sig med en sidestillet, ikke-kontekstualiseret ledsætning inde fra sin egen verden, og derved manifesterer mediet sig netop på den måde, som Murray varslede ovenfor: som en selvreferentiel og alligevel meget opmærksomhedskrævende entitet midt i det amerikanske hjem og bevidsthed. I den forbindelse griber TV'et også ind i samværet på et mere indirekte og førbevist plan. Selv om rejsningen set udefra er naturlig nok, og velsagtens er det ønskede endemål for hele seancen, fordømmer Jack den som upassende. Trods sin umiddelbare, fysiske indlevelse ender Jack altså med at betragte scenariet udefra, distanceret og fortolkende, "stupid and out of context", netop som en TV-seer, der kaster et registrerende blik ind på det, han selv er en aktiv deltager i.

Denne seerbevidsthed har Jack ikke direkte indblik i; han kan til nød kun få øje på den hos andre. Det træder frem, da det simulakrale forspil slutteligt løber ud i sandet, igen indirekte på grund af et kamera. Jack kan ikke finde det "trashy magazine", der skulle være vehikel – eller medie, om man vil – for parrets samkvem, og i stedet fordyber de sig i et oldgammelt fotoalbum. Det er over 50 år gammelt, fra tiden før TV har indskrevet seerbevidstheden i folk. Jack registrerer, at de gulnede ansigter virker "skeptical of something in the nature of the box camera" (WN 30), som et varsel om den tilstand, som udviklingen af selvsamme apparat har installeret i deres efterkommere.

Hovedbegivenheden i *White Noise* er dog The Airborne Toxic Event, en virkelig katastrofe som ikke kun finder sted i TV, men hvor medierne alligevel forbliver rammesættende for opfattelsen af virkeligheden. Familien må evakueres fra en truende giftsky, og børnene udvikler symptomer i takt med, at bilradioen rapporterer om dem. Romanens perfekte omvending af forholdet mellem simulation og virkelighed finder sted, da enheden SIMUVAC udnytter den faktuelle evakuering til at øve sig i fremtidige simulationer. Den virkelige katastrofe for de evakuerede indtræffer dog først, da hændelsen ikke opnår omtale i medierne. Derved kan familien ikke percipere den. The Gladneys er kun vant til at se verden medieret gennem linser: verdenshistorien og dagligdagen erfares gennem TV, filmstrimler, fotos og Jacks evindelige solbriller. Den perceptions måde forsøger de at overføre til giftskyen, der også kun fjern-ses, indirekte gennem glas, og på lang afstand: gennem Heinrichs kikkert og bilruden. Katastrofen

får blot ikke nogen diskursiv eksistens, den fortælles ikke som "Waves and radiations", og derfor kan den ikke forstås. Ironisk nok er det farlige og uvante ved *The Airborne Toxic Event*, at den ikke selv bliver nogen direkte, æterbåren hændelse, i form af bølger og stråler, og derfor forbliver skyen – og de livstruende konsekvenser af den – ubegribelig. Den virkelighed, der ikke kommer på TV, har den medieskabte bevidsthed ingen adgang til.

1.2 *Libra* (1988)

I modsætning til *White Noise* er *Libra* nøje tids- og stedfæstet i den virkelige verden. Det er en roman om Lee Harvey Oswald, og dermed også om mordet på JFK. Hovedbegivenheden her er altså også en katastrofe. I den forrige roman var katastrofen for lille til at komme i TV, og derfor kunne den ikke erfares som virkelig. *Libra* går 25 år tilbage for at spore fremkomsten af mediebevidstheden. Romanen zoomer ind på USAs første store TV-transmitterede katastrofe, som i høj grad bliver et TV-fænomen, fordi offeret og gerningsmanden i forvejen er defineret af medierne.

Libra forløber i to parallelle tidsakser, hvor den ene består af udsnit fra Oswalds omtumlede liv, mens den anden følger en gruppe af frafaldne CIA-agenters forsøg på at planlægge et fingeret attentat mod præsidenten. Akserne flettes kapitelvis ind i hinanden for så endeligt at løbe sammen i dagene op til de syv sekunder i Texas, der brækkede ryggen på hele det amerikanske århundrede. Denne formulering kommer fra *Libras* parallelfigur til DeLillo selv, historikeren Nicholas Branch, som i nutiden forsøger at skabe en ordnet fortælling af arkivmaterialet omkring mordet. Historikeren når dog ingen vegne, fordi han søger den endegyldige og entydige sandhed i de utallige avisclip, filmstrimler og båndoptagelser. *Libras* fiktive version udspringer af research i det samme materiale, men DeLillo understreger i en afsluttende note, at romanen kun vil være "a work of imagination", som derfor ikke gør krav på den skinbarlige sandhed.⁵ Netop derfor er romanen bedre egnet til at udfylde "some of the blank spaces in the known record" ud fra den implicite antagelse, at hele journalen aldrig kan blive kendt, og at en historikers version derfor selv kun bliver en fortælling, som baserer sig på gæt og fortolkninger af overleveret materiale.

Libra træder dermed frem som en meget metabevist palimpsest over historisk faktuelle medieprodukter, der også indgår direkte i fortællingen. Præsidentens død blev opfanget af et hjemmekamera, den såkaldte Zapruder-film (som først langt senere

bliver offentliggjort), ligesom Jack Rubys skud på Lee bliver vist på landsdækkende fjernsyn. Derved bindes JFK og Lees skæbner sammen, idet det er eksistensen af netop de klip, der har været med til at mytologisere de to for eftertiden. I sit eget dødsøjeblik når Lee Harvey Oswald selv at anticipere den konstruerede identitet, som han bliver bevaret i for eftertiden via medierepræsentationen, og her især denne bestemte TV-optagelse:

He could see himself shot as the camera caught it. Through the pain he watched TV (...) Through the pain, through the losing of sensation except where it hurt, Lee watched himself react to the augering heat of the bullet (*Libra* 439).

Lee ser sig selv som på TV. DeLillo forankrer her bevidstheden om sig selv som seer i et konkret, historisk punkt, hvor nationen samledes foran TV for første gang.⁶ Klippet bliver vist igen og igen på TV i dagene efter, hvor bifiguren Beryl Parmenter ikke kan løsrive sig fra de konstante genudsendelser. Lee ser nemlig lige så meget ud, som hun ser ind på ham, og Lees dobbelte bevidsthed om sig selv som seer – og set på – spreder sig til de faktuelle seere:

There was something in Oswald's face, a glance at the camera before he was shot, that put him here in the audience, among the rest of us, sleepless in our homes (...) Something in the look, some sly intelligence, exceedingly brief but far-reaching, a connection all but bleached away by glare, tells us that he is outside the moment, watching with the rest of us (*Libra* 447).

Metabevidstheden i disse få sekunder er "far-reaching", idet den TV-skabte metabevidsthed bliver den grundlæggende selvopfattelse i *White Noise*, f.eks. i Jack Gladneys selvbevidste hyrdetime.

Libra skildrer i det hele taget seerkulturens fødsel i den amerikanske dagligdag i 60'erne. Lees barndom er også historien om fjernsynets barndom; hele hans korte liv er flettet sammen med TVets, hvor forevigelsen af Lees død på en måde bliver både hans eget og TV'ets store gennembrud. Signifikant nok arbejder Lee under sit ophold i USSR på en radio- og TV-fabrik. Det viser sig, at *Libra* ligesom *White Noise* i høj grad er fyldt med fjernsyn, biografer, køkken- og bilradioer, foruden radioreklamer. Her er mediekulturen endnu kun i sin vorden, men DeLillo skildrer, hvordan seerbevidstheden er ved at vinde indpas i den fattige familie Oswald.⁷ De har spændt en kulørt plastikfilm ud foran den sort-hvide skærm for at se verden i farver, og bevidstheden om

⁵ Se Author's Note p. 458 i *Libra*. I et interview beretter DeLillo om sin research til *Libra*, at han selv har pløjet sig igennem Warren-rapportens 15 bind, som også Nicholas Branch sidder med, foruden diverse filmstrimler og båndoptagelser (DeCurtis (1991), pp. 53-54).

⁶ DeCurtis (1991), p. 48.

⁷ Lees mor kan blive sent oppe for blot at se på prøvebilledet, og da Oswalds kone går forbi et fjernsyn i en butiksrude, ser hun pludselig sig selv på skærmen, hvor denne ontologiske fordobling stadigvæk opleves som "the most remarkable thing" (*Libra* 226).

ham selv som seer er således skrevet ind i Lee længe før dødsøjeblikket, der via TV også foreviger ham som set-på.

Derved forvandles Lee Oswald til Lee Harvey Oswald. Selv brugte han aldrig sit mellemnavn; det er således medieomtalen efter attentatet, der fryser ham fast i historien under det fulde, treleddede navn.⁸ Det er kun en af flere paralleller, som *Libra* understreger mellem JFK og Lee.⁹ Ved mordet falder Lee ind i den simulakrale medieaura, som Kennedy forlængst er dækket af: "You could photograph a Kennedy all right. That's what a Kennedy was for" (*Libra* 141). Befolkningen opfatter, at JFK ser ud som sig selv, fordi han ligner de fotografier folk har set af ham (*Libra* 392).

Libra er skrevet hen over realhistoriske medieprodukter som de kameraoptagelser, der gjorde, at hele nationen samles foran TV – en situation, der er blevet permanent i *White Noise*. Den flegmatiske og bedøvede mediebevidsthed, der hersker i DeLillos 1989, bliver i *Libra* funderet i en konkret historisk kontekst. Da Nicholas Branch fordyber sig i Zapruder-filmen, aner han – akkurat ligesom Jack Gladney – konturerne af det bevidsthedsmæssige paradigmeskift, som kameraet indstifter. Filmstrimlen udgør "an aberration in the heartland of the real", og bliver dermed skrevet ind i en kausal sammenhæng med den forvrængede realitetsopfattelse i *White Noise*, hvor de televiuelle simulakrer skygger for den fænomenale verden.

1.3 *Mao II* (1991)

Slutteligt et kort blik på *Mao II*, som ud fra dette speciales optik kan læses som en forlængelse af hovedsporene fra *White Noise* og *Libra*. På den ene side afbilder DeLillos 10. roman et Amerika anno 1989, hvor mediebillederne styrer opfattelsen af virkeligheden, og på den anden side inkorporerer det fiktive plot en del realhistoriske hændelser, som indgår på romanens diegetiske niveau i form af medieprodukter, især pressefotografier og TV-nyheder. I forhold til de foregående romaner har *Mao II* dog den interessante tilføjelse, at problematikken omkring mediekulturen bliver knyttet an til forfatterrollen og dennes svindende, kulturelle autoritet i det visuelle samfund.

Hovedsporet følger den 63-årige forfatter Bill Gray, som i årevis forgæves har forsøgt at afslutte sin næste roman. Han lever afsondret, idet han nægter at blive en del af mediekredsløbet, men for at hjælpe sit problematiske værk på vej med et eventuelt PR-

⁸ Det er den samme mediedefinerede aura af prestige og bevågenhed, som Jack Gladney forsøger at få del i 25 år senere i *White Noise*, da han udvider sit offentlige navn med et ekstra initial (*WN* 16-17). Det ekstra initial bringer ham dog op på 4 i alt, J.A.K. Gladney, og ligheden til J.F.K. er slående. Idéen om at låne pondus i et ekstra, falsk initial er da heller ikke DeLillos påhit; den tidligere præsident Harry S. Truman (1945-52) tog et tomt S ind i sit navn af samme grund.

fremstød lader han sig forevige af fotografen Brita. Den skriveblokerede forfatter føler sig ikke mere hjemme i sproget: "I no longer see myself in the language" (MII 43), og må derfor forankre sin identitet, det at se sig selv, i at blive kendt som et billede. Det bliver da også det sidste Bill Gray offentliggør inden sin død. Den sky outsider rejser til London i et PR-mæssigt forsøg på at hjælpe en anden forfatter, der holdes som gidsel i Beirut, men da pressekonferencen aflyses på grund af bombetrusler, stævner hovedpersonen selv i dybeste hemmelighed ud mod Libanon. Under rejsen omkommer han dog på grund af indre blødninger, som han med vilje ikke har søgt behandling for, og da alle personlige papirer stjæles fra liget, opnår Bill Gray paradoksalt nok den totale anonymitet i døden, han altid har efterstræbt i livet. Herefter, i romanens epilog, har Brita signifikant nok også opgivet sit projekt om at afbilde forfattere. Fotografen begår sig i stedet i Beirut, hvor "the streets run with images" (MII 229). Her indfanger hun volden og terrorismen gennem glasset i sit kamera eller sin bilrude.

Terrorismen og billedmedierne er nært forbundne, måske endda gensidigt afhængige. For begge drejer det sig om at få høje seertal: terrorismen kan kun sprede den tilsigtede rædsel og opmærksomhed ved at opnå massiv medieomtale, og som alle DeLillos romaner har vist, får medierne selv særlig opmærksomhed ved at transmittere katastrofer.¹⁰ Terrorister kan gøre sig gældende i en verden af billeder, det kan en forfatter ikke. Bill Gray forbinder selv de to ting: "The degree to which they [terroristerne] influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought" (MII 157). Mao TseTung var selv en autoritær forfatter engang, men ligesom Bill Gray eksisterer han nu kun som et billede: romanen kopierer sin titel fra Warhols serielle reproduktioner af Mao, hvor billederne både optræder som en del af fiktionen og er trykt på forsiden selv.¹¹ Helt i Warhols ånd er alt blevet til et simulakrum af sig selv, således også Mao TseTungs ideologi, der lever videre i forvrænget form hos de maoistiske terrorceller, der huserer i Beiruts "millennial image mill".

Romanen problematiserer åbenlyst sig selv som modform til den visuelle kultur. I et interview fra den periode, hvor han arbejdede med *Mao II*, artikulere DeLillo sin bekymring over litteraturens svindende betydning i det mediebaserede samfund. Med romanens parallelle kritik af mediernes voksende magt kunne det tyde på, at DeLillo

⁹ En anden er "Brothers named Robert" (*Libra* 370)

¹⁰ I *Mao II* griber nyhedstransmissionerne ind i karakterernes liv, ligesom de konstante soundbites i *White Noise*. En anden af hovedpersonerne, Karen, imiterer grimasserne fra TV, "observing some survivor of a national news disaster (...) which made her seem involved not just in the coverage but in the terror that came blowing through the fog" (MII 117).

¹¹ MII 21; forsiden er den på Penguins paperback fra 1992.

er på vej mod et nulpunkt i sit forfatterskab.¹² Bill Grays tilbagetrukne forfatterfigur, som har en del referencer til DeLillo selv, resignerer bogstaveligt talt helt ind i døden. *Libra* havde også en forfatterfigur, Nicholas Branch, som sammen med efterordet tematiserer romanens epistemologiske potentiale positivt i forhold til historieskrivningen. I *Mao II* tematiseres litteraturen negativt i forhold til "the new culture, the system of world terrorism", som udspringer af hele den visuelle kultur, hvis stigende indflydelse disse tre romaner har beskrevet.

* * *

"We can't get outside the aura (...) We're here, we're now", jubler Murray i starten af *White Noise*, hvor perceptionen er styret af en historieløs og hedonistisk mediebevidsthed. Denne bliver funderet i konkrete, historiske punktnedslag i både *Libra* og *Mao II*, som begge er skrevet hen over realhistoriske medieprodukter fra hver sin æra: det lader til, at de henholdsvis beskriver begyndelsen på, og den sluttelige menopause for den amerikanske mediebevidsthed. I det perspektiv lader menopausen også til at gælde for litteraturens egen udsigelseskraft i den visuelle kultur, som forfatteren helt forsvinder i.

I 1997 bliver DeLillo dog selv synlig som aldrig før, og i *Underworld* kommer det til at stå klart, at *White Noise*, *Libra* og *Mao II* ikke leder tilbage til et nulpunkt, men snarere frem mod en kulmination. Flere kritikere har bemærket, at forfatterskabet hænger sammen i obskure links på kryds og tværs, hvilket Bill Gray også tilkendegiver implicit i *Mao II*: "Old books haunt the blood" (*MII* 73), og det kommer på flere måder til at gælde for *Underworld*. Tilsammen kan de tre romaner altså læses som selvstændige forstudier til *Underworlds* panoramiske samtidshistorie om den amerikanske mediebevidsthed fra 1951 til 1992. Med sin omfattende netværkskarakter bliver den en kulminerende mise-en-abîme på det sene forfatterskab, ikke mindst fordi den formmæssige metabevindstthed, som disse tre romaner eksponerer i glimt, bliver drevet til det ekstreme. Det sker netop via forekomsten af medier, idet DeLillos 11. roman også er skrevet hen over fiktive og virkelige medieprodukter, som forankres i en historisk kontekst. Samtidig problematiserer *Underworld* helt eksplicit litteraturen og forfatterens egen status i den visuelle kultur, som romanen både distancerer sig fra, og samtidig gør sig ekstremt afhængig af.

¹² Interviewet er fra Viveka Vogel: *Från Jackie Collins till Joseph Brodsky: 27 amerikanska författarprofiler*, pp. 93-104. Tre Böcker, Göteborg 1990. Den samme bekymring giver Drechsler udtryk for på første side i sit speciale om DeLillos forfatterskab frem til *Mao II* (Torben Drechsler: *American Sunsets*. Upubliceret speciale fra Institut for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet 1997).

2. TENDENSER I RECEPTIONEN AF DELILLO

Den akademiske interesse for DeLillo blev affødt af *White Noise*, og sidst i 80'erne begyndte den kritiske opmærksomhed for alvor at tage fart. Indtil da havde den været relativt beskeden, og receptionen af DeLillo kan derfor deles op i to faser, der følger sig ind efter det skel, som forrige kapitel har sat ned i forfatterskabet: tiden før og efter *White Noise*. Dette skel betegner et skift fra den blotte dagbladsrecension til også at omfatte monografier, antologier og artikler, men det viser sig, at man i begge faser kan identificere nogle genkommende fokuspunkter. De udspringer naturligvis af mønstre i fiktionen selv, især det medietematiske, men det har receptionen en tendens til enten at overse eller stirre sig helt blind på. Dette enten-eller-paradigme kan spores helt op til modtagelsen af *Underworld*, hvor DeLillo selv griber ind i diskussionen med et essay, der skal lede kritikerne ind på den rette vej.

2.1 Anmeldelser af det tidlige forfatterskab

Indledningsvis kan man isolere nogle gennemgående træk ved den datidige recension i tidsskrifter og dagblade. Disse anmeldelser eksponerer en del kritikpunkter over for DeLillos forfatterskab, og disse kritikpunkter kan delvist belyse, hvorfor forfatterskabet ikke slog bredt igennem tidligere, samtidig med at de peger frem mod den akademiske kritik, som både gentager og gendriver dem.

Før *White Noise* bestod den kritiske behandling af DeLillo næsten udelukkende af anmeldelser i tidsskrifter og dagblade.¹³ Fra debuten i 1971 opnåede forfatteren en grundig, seriøs og opmuntrende omtale i ansete organer som *New York Times* og *Los Angeles Times*. Anmeldelserne tager hver især udgangspunkt i det enkelte værks idiosynkrasier, men der er en gennemgående tendens til at hæfte sig ved nogle overordnede mangler. Romanernes plot, og især persontegningen, blev således kritiseret for at være underordnet de sproglige strukturer. *End Zone* - hans anden roman fra 1972 - blev kritiseret for, at "DeLillos engagement is with words, modern jargon, not people".¹⁴ *Running Dog* (1978) blev mødt af en parallel anke; dens persongalleri var således "reduced to a point on a graph, nearly obliterated by the plotlines that connect them". På grund af den flade persontegning og de mange tilsyneladende tilfældigheder træder romanerne frem som "theoretical and empty", til trods for den samtidige

¹³ Igen tillader jeg mig at behandle de syv romaner under ét. Oversigten er skrevet ud fra i alt 11 anmeldelser, som er samlet Ruppertsburg mfl. (red.): *Critical Essays on Don DeLillo*. G.K. Hall & Co., New York 2000, og som jeg tager redaktørernes ord for er repræsentative.

anerkendelse af forfatterskabets "complex concern with language". Det vakte dog opmærksomhed, at DeLillo gentagne gange blev anmeldt grundigt af kendte navne, men disse grundige, og trods alt overvejende favorable anmeldelser førte dog ikke til nogen yderligere, videnskabelig interesse for DeLillo. Da den akademiske kritik senere begyndte at udvikle sig, var det dog som et indirekte svar på mange af de kritikpunkter, som anmeldelserne havde lanceret.

2.2 Den akademiske kritik: LeClair, Lentricchia og Keesey

Efter *White Noise* tager kritikken altså til i både kvantitet og kvalitet, hvorfor denne fremstilling nu skifter fokus fra dagbladskritikken til den akademiske kritik. Den adskiller sig fra anmeldelserne ved en større grundighed og tålmodighed, hvorved de selvsamme træk, som dagbladskritikken har udpeget som dårligt håndværk, efterhånden revurderes som performative og dermed bevidste pointer i tekstens struktur. Den akademisk-kritiske interesse for *White Noise* og *Libra* udløste samtidig en retrospektiv interesse for det tidlige forfatterskab, som derved blev revurderet i lyset af de kritiske indsigter, som de senere værker har affødt.

Den første monografi om DeLillo står stadigvæk som den grundigste, LeClairs *In the Loop* (1987) opsummerer hele forfatterskabet indtil da og beskriver DeLillos egenart ud fra begrebet "systems novelist" gennem grundige læsninger af de hidtidige romaner. LeClair forklarer, hvordan romanernes mange tilfældigheder og den tilsyneladende mangel på plot udgør en bevidst kritik af Amerika i den sidste halvdel af det 20. århundrede. LeClair læser således DeLillos romaner som en fortløbende analyse af de sociale systemer og deres indbyrdes reciprokke natur. Ud fra den optik kan LeClair læse en tilsigtet, metafiktiv strategi frem af den ombrydning, som romanerne foretager af genrens konventionelle plots og persontegning. Derved gendriver LeClair kritikken fra de anmeldelser, der læste de flade persontegninger og de tilfældige plots som deciderede mangler.

Frank Lentricchias *Introducing Don DeLillo* (1991) udgjorde det næste skridt i kanoniseringen af DeLillo.¹⁵ Ligesom LeClair afviser anklagerne om plotløshed og tilfældighed, kan også Lentricchias antologi læses som en slags apologi. Indledningen er således et glødende forsvar af DeLillo over for de konservative og politisk motiverede angreb fra "the media political right", som kritiserede *Libra* og dens kontroversielle

¹⁴ Dette citat og de næste er alle hentet fra Ruppertsburgs indledende oversigt over "Reviews", pp. 2-5.

¹⁵ Antologien udkom oprindeligt som et temanummer fra 1990 af *South Atlantic Quarterly* om DeLillo (89, no. 2). På trods af antologiens mange kvaliteter skal det nævnes, at den er et meget ringe redskab for det videre arbejde med DeLillo på grund af den konsekvente mangel på sidehenvisninger.

fremstilling af Lee Harvey Oswald.¹⁶ Indføringen i forfatterskabet er ikke kun interessant, fordi den er en af de første. Flere centrale essays – bl.a. Lentricchias egne – begynder her at placere TV- og medievirkeligheden som den basale topos i forfatterskabet. Det skyldes måske, at *White Noise's* stærke fokus på TV har medvirket til at trække opmærksomheden tilbage mod den mere implicite medietematik i de tidligere romaner, samtidig med at *Libra* fortsætter i samme spor.

I forlængelse af Lentricchias fokus bliver det interessant at se på Douglas Keeseey, som i 1993 kom med en grundig introduktion til DeLillos forfatterskab. Keeseey interesserer sig for romanernes forskellige fremstillinger af "mediated versions of reality", og hver enkelt af dem bliver da analyseret ud fra det specifikke medium, som hver roman sætter i forgrunden.¹⁷ Dermed demonstrerer Keeseey, hvordan de forskellige medier hos DeLillo griber forstyrrende ind i individets erfaring af verden og selvet. Keeseey beskriver en vigtig del af den mediebevidsthed, som styrer perceptionen hos DeLillos amerikanere. Dog hævder han samtidig, at medierne i DeLillos værker blokerer for en autentisk og oprindelig bevidsthedsform, som eksisterer i en uspoleret og ikke-medieret tilstand et sted inde bag alle signaler. Denne opfattelse er interessant, fordi Keeseey derved forsøger at se ind bag den simulakrale aura, som en del kritikere – ham selv inklusive – læser frem som hovedparten af værkernes udsigelse.

2.3 "We can't get outside the aura"

Denne læsestrategi bliver hyppigt brugt over for *White Noise*, hvor en bestemt scene normalt bliver tilskrevet meget stor betydning. Tidligt i romanen tager Jack Gladney ud til den opreklamerede turistattraktion "THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA". Her magter gæsterne kun at percipere skiltene, fotografierne og auraen; ingen kan længere få øje på bygningen i sig selv, inde bag ved alle tegnene for den. Dette tableau udgør et eksemplarisk billede på den medieprægede virkelighedsopfattelse i romanen, og scenen er den suverænt mest citerede i hele DeLillo-receptionen, og derfor det mest kendte sted i hele forfatterskabet. I flere artikler kommer Amerikas mest fotograferede lade til at repræsentere essensen af DeLillos forfatterskab.¹⁸ Hos disse kritikere kommer scenen dog samtidig – som "the most quoted passage" – til at

¹⁶ I en berygtet anmeldelse af *Libra* angriber George Will romanen som "an act of literary vandalism and bad citizenship." (George F. Will: "Shallow Look at the Mind of an Assassin", *Washington Post*, 22. sept.1988 (anmeldelse af Don DeLillo: *Libra*), optrykt i Ruppensburg (2000), pp. 56-57.

¹⁷ Douglas Keeseey: *Don DeLillo*. Twayne Publishers, New York 1993. Her defineres medier i en endnu bredere forstand end min, f.eks. også som sprog og rockmusik. Se også Ruppensburg (2000), p. 13.

¹⁸ F.eks. hos Wallace, som vil blive grundigt diskuteret i kapitel 4 (David Foster Wallace "E Unibus Pluram": Television and U.S. Fiction" *Review of Contemporary Fiction* 13 (Summer 1993), pp. 151-94).

sige noget om essensen i den DeLillo-kritik, der baserer sig på en læsning af medierede versioner af virkeligheden. Sådanne læsninger holder sig som regel også blindt inden for den baudrillardske aura af endeløse, simulakrale reproduktioner, ligesom Murray og Jack Gladney, der citeres som repræsentative for romanens samlede udsigelse. Hvis kritikken først bider sig fast i, at der kun er simulakrer overalt, kan den ikke få øje på andet, der eventuelt måtte gemme sig nedenunder. "We can't get outside the aura" (WN 13), konstaterer Murray i glæde over, at det er umuligt at vende tilbage til den umiddelbare opfattelse af tingen, når man først én gang har set den som tegn. På samme måde har kritikken vanskeligt ved at få øje på andet i *White Noise* end den mediebestemte aura og virkelighedsopfattelse.

Dermed overser man, at DeLillos romaner ultimativt forholder sig kritisk til figurernes baudrillardske perception. Dette baudrillardske aspekt gentages ukritisk af kritikken, som derved ikke lever op til sit navn, når de tager DeLillos helte for pålydende. Selv om dette forhold naturligvis peger tilbage på romanernes egne, privilegerede fremstillinger af mediebevidstheden, må man samtidig holde sig for øje, at *ingen* af DeLillos værker tegner verden op som rent simulakral. Perceptionen af verden vil ganske vist altid være medieret, men verden i sig selv er jo særdeles håndgribelig og griber fysisk langt ind i familien Gladneys liv. De forstår godt nok ikke hvordan, men den indsigt formidler romanen netop til læseren ved at udstille og ironisere over de fejllæsende figurer, der ikke kan manøvrere sig frem til lykken mellem alle tegnene.

Derfor har Keeseys på sin side heller ikke helt ret, når han hævder, at DeLillos mediesimulakrer spærrer for den ubesmittede adgang, som figurerne ellers ville have til en umiddelbar erfaring af verden og sig selv. Keeseys opfattelse af bevidstheden er for helhedssøgende og optimistisk på de fiktive figurers vegne;¹⁹ i romanerne eksisterer den menneskelige bevidsthed eller identitet *ikke* i umedieret form, som et urealiseret potentiale, inde bag tegnene. Keeseys har ganske vist ret, når han påpeger, at der i DeLillos fiktion findes noget autentisk neden under alle representationerne. Det autentiske ligger blot ikke gemt i en mulighed for at vende tilbage til en ubesmittet, oprindelig erfaring af sig selv og verden, som Keeseys hævder; det autentiske ligger snarere ude i den verden af fænomener, som hele tiden trænger sig på over for den bedøvede bevidsthed. Denne fænomenverden kan bare ikke altid begribes af DeLillos mediestyrede figurer. Det er netop den bevidsthedsmæssige udvikling, som det sene forfatterskab har antydnet gennem sine figurer, og som senere skal udfolde sig i *Underworld*.

¹⁹ Ruppensburg kritiserer Keeseys læsninger for at være "grounded by a discordantly humanistic conception of the individual and experience" (Ruppensburg (2000), p. 13).

DeLillo-receptionen skal altså finde et passende balancepunkt mellem hverken at overse eller stirre sig blind på fiktionens repræsentation af medierne og de bevidsthedsmæssige konsekvenser, det har hos figurerne. Dette lykkes i forskellig grad for LeClair, Lentricchia og Keeseey, men deres grundige og kanoniserende læsninger sætter i al fald plotløsheden og de flade persontegninger ind i en kontekst og forankrer dem som en del af romanernes æstetiske strategi. Det er dog åbenlyst, at *mediebevidstheden* er en lige så integreret del af forklaringen på, hvorfor visse af DeLillos personer nødvendigvis må fremstilles relativt endimensionelt. Dybdepsykologiske personbeskrivelser er ikke mulige i en fremstilling af et samfund af "Waves and radiations" som det, Jack Gladney bevæger sig rundt i. Det er et metafiktivt element i romanens samlede udsigelse, at figurerne fremstilles som flade, fordi de selv føler, at de mangler dybde - og som ofre for tilfældigheder, fordi de ikke selv kan se sammenhængen i deres liv. En anmeldelse kritiserede *White Noise* for, at vigtige temaer som smerte og død blev reduceret til mediebegivenheder, og sådan en kritik overser romanens udsagn om, at det kun er sådan figurerne selv kan erfare de voldsomme hændelser. Katastroferne finder ganske vist sted på realplanet, men figurerne kan ikke erfare dem som autentiske, før TV'et har formidlet en repræsentation af ulykken og således gjort den uautentisk igen. I DeLillos Amerika ligger det autentiske endnu engang i verden, og ikke i bevidstheden om den.

Overordnet set læser de forskellige, kritiske positioner altså de samme træk frem i fiktionen; både de tidlige anmeldelsers sprogekritik og den sene baudrillardisme taler om de overfladiske personer, de (tilsyneladende) tilfældigheder og den gennemgribende tomhed, men de valoriserer disse træk helt forskelligt ved enten at afvise dem helt eller fejre dem. Denne kritiske dikotomi gør det højst motiverende at undersøge den medialisering i romanerne, som forårsager disse kritiske reaktioner, og derfor må man se på, hvilken rolle dette definerende træk egentlig spiller i teksterne. Medialiseringen skal hverken læses som romanernes ubevidste svaghed eller styrke, men - i forlængelse af LeClair - netop som en gennemgribende performativ pointe, hvor teksten selv er hyperbevidst om den måde, den organiserer sin betydning på; så bevidst, at den samtidig formår at være kritisk over for sig selv og sine figurer. DeLillo prøver selv at vise vejen for sine kritikere ved at træde frem i medierne og formulere de bevidste pointer, der ligger bag organiseringen af *Underworld*.

2.4 Modtagelsen af *Underworld*

Fem år efter romanens udgivelse er receptionen af *Underworld* endnu relativt overskuelig. Den består primært af artikler i webtidsskrifter, enkelte kapitler i afhandlinger og frem for alt en stor mængde særdeles grundige anmeldelser i USA, England og i forbindelse med oversættelsen også i Danmark. I alle større danske aviser var anmeldelserne suppleret af de interviews, som DeLillo for en gangs skyld har givet i anledning af en roman. Disse meget enslydende avisinterviews (som nok er foretaget på samme dag) er vinklet på DeLillos egne udsagn om, hvordan romanen er blevet til, og hvor tæt den ligger på hans eget liv. Fokus i den danske avisomtale har overvejende ligget på romanens skildring af den nyere amerikanske historie og, i forlængelse heraf, de realhistoriske personer, der er skrevet ind i fiktionen.²⁰ Anmeldelserne i den engelsksprogede verden bliver sammenfattet i Ruppertsburgs oversigt, hvor hovedemnerne er de historiske hændelser og erfaringen af dem: "the Cold War, the meaning of loss, the interconnectedness of apparently unrelated people and events, conspiracy, paranoia, and life in America".²¹ Sådan en liste får det meste nævnt, om end det igen er signifikant, at medietematikken mangler.

Det har den efterfølgende akademiske kritik indtil videre rådet en smule bod på. Den har været optaget af grundige analyser af romanens komplekse struktur, og med at kortlægge og udrede forholdet mellem *Underworlds* umådeligt mange temaer: Den Kolde Krig, atombomben, affald, kunst, vold og de konsekvenser, det har haft for den menneskelige bevidsthed, fra begyndelsen af Den Kolde Krig og til den fortog sig i de tidlige 90'ere. Her bliver *Underworlds* utallige mediefænomener inddraget for at belyse de hovedtemaer, som også anmeldelserne fokuserede på, men heller ikke her er medietematikken blevet sat i centrum.

Det skyldes naturligvis, at romanen er så tematisk bredt struktureret, at man næppe kan udpege ét enkelt tema som det absolut vigtigste. Måske peger forholdet dog også tilbage på den tilstand i kritikken, som DeLillos romaner selv søger at beskrive i samfundet: at medieprodukterne er blevet integreret som en umærkelig del af den amerikanske bevidsthed og historie. Kritikken lægger således mærke til det narrative og historiske indhold af disse avis- og filmklip, mens det blot tages for givet, at den viden bliver videregivet – men derved også defineret – af medierne. De bevidsthedsmæssige konsekvenser heraf træder tydeligt frem i familien Gladney, og de tre roma-

²⁰ For at begrunde en af *Underworlds* centrale figurer har næsten alle danske anmeldelser og interviews desuden prøvet at forklare sin (formodet uvidende) læser, hvad baseball er, og hvad det betyder i det amerikanske samfund.

²¹ Ruppertsburg (2000), p. 10.

ner fra 1984 til 1991 har netop problematiseret den måde, som medieprodukterne fungerer på i den kulturelle bevidsthed, og delvist også i fiktionen selv.

2.5 "The Power of History"

Modtagelsen af *Underworld* kan videre diskuteres i lyset af essayet "The Power of History", som blev trykt i *New York Times* i september 1997, kort før udgivelsen af *Underworld*. Det kan både læses som en poetik og et PR-fremstød for romanen selv. I fem afsnit beskriver DeLillo sin personlige inspiration og research til *Underworld*. Essayet opridser den nutidige, forhastede mediekultur, diskuterer den i et historisk tilbageblik og understreger forfatterens, romanens og ultimativt sprogets epistemologiske potentiale i denne billedbaserede omskiftelighed. Med denne forklaring af sit værk prøver DeLillo dermed at spærre vejen for de eventuelle kritikere, der enten vil kritisere hans roman for dens simulakrale tomhed, eller fremlæse en kritikløs hyldest i teksten af samme aspekt.

DeLillo læser sig selv ind i den ovenstående diskussion om, at der i hans værker findes en fænomenal virkelighed inde bag mediesimulakrerne. Et videobånd bliver vist igen og igen, hvilket "separates you from the reality that beats ever more softly in the diminishing world outside the tape". Der gives altså en virkelighed uden for videobåndet, men de filmede fænomener bliver mindre og mindre tilgængelige, jo mere man ser på repræsentationen af dem. DeLillos ambition er her, at romanen skal blive en sproglig "counterhistory". Den skal formidle de erkendelser den medievante bevidsthed ikke længere kan få øje på, og i forlængelse af *Libras* efterord blive den narrative "suspension of reality that history needs to escape its own brutal confinements". Alt i alt lader essayet til at eksponere en ekstrem selvbevidsthed i forbindelse med *Underworld*, der – som vi skal se – også er ekstremt bevidst om sig selv som litteratur i en mediekultur.

Her spiller forfatterens egen personen også ind, og dét er nok mindre bevidst fra DeLillos side. *Underworld* forlænger forfattertematikken fra de tidligere værker på den måde, at DeLillo synligt investerer sig selv som forfatterperson, både inden for og uden for romanen. Hvor det kan være bevidst indenfor, er det nok mindre tilsigtet uden for romanen selv, da han altid har haft et rygte for at være tilbagetrukket. Paradoksalt nok har han også berømmet sig selv for det samme træk i de interviews, der trods alt er blevet givet; DeLillo kom for første gang i mediernes søgelys netop med den kontroversielle *Libra*, som samtidig eksplicit tematiserede romanforfatterens egen epistemologi. I fiktionen i *Mao II* blev forfatterproblematikken mere åbenlys, om end

det først er med *Underworld*, at DeLillo åbenlyst har skrevet hen over sine personlige erfaringer.

Samtidig har han endegyldigt måttet opgive sin tilbagetrukkethed for at blive en del af den PR-mæssige "millennial image mill", som han hidtil har forsøgt at holde sig på afstand af. Man aner måske den sammenhæng, at en forfatter bliver mere interessant for medierne, når han investerer sin egen person i sine værker. Når pressen kan se manden i bogen, vil de også se ham udenfor.²² I "The Power of History" formulerer DeLillo netop frygten for "the millennial image mill", som han lod sin parallelfigur Bill Gray forsvinde i: "The fame-making apparatus confers celebrity on an individual in a conflagration so intense that he or she can't possibly survive." Essayet er dog åbenlyst timet som et led i PR-fremstødet for *Underworld*,²³ og det gør kun forfatterpersonen endnu mere synlig og celeber i mediekredsløbet. Det betyder ikke, at han går under; tværtom øger repræsentationen i *New York Times* forfatterens kulturelle autoritet og giver ham mulighed for at vejlede sine anmeldere og kritikere, inden de begiver sig ind i *Underworlds* "neural labyrinth" (51). Med DeLillos læsning af sig selv understreger essayet, at romanen i endnu mindre grad end de foregående lægger op til den ensidigt sprogkritiske eller ensidigt simulakrale, postmoderne læsning, som kritikken ofte har haft svært ved at afbalancere.

Som vi skal se, betyder det ikke nødvendigvis, at "The Power of History" kender eller fortæller hele sandheden om *Underworld*. Ved at være optrykt i avisen og blive lagt ud på dens hjemmeside bliver essayet et realhistorisk medieprodukt på linie med de andre i romanen selv, og det der gælder for dem, skal slutteligt vise sig også at kunne appliceres på essayet. De medieprodukter, som *Underworld* bygger på, prøver romanen nemlig samtidig at distancere sig fra, fordi mediefiktionen skal bruge denne afstand til at markere sin egen, epistemologiske identitet som litteratur.

²² De to sfærer løb sammen under DeLillos oplæsning i Jyllandspostens hus i 1998, hvor han som det første læste op fra *Underworlds* afsnit fra Bronx – se dialogen p. 730 – med italiensk-amerikansk diktion.

²³ Denne implicite anledning for essayet står to gange på forsiden (Don DeLillo: "The Power of History", *New York Times* 9. juli 1997).

3. MEDIEREALISME I *UNDERWORLD*

DeLillos essay bekræfter altså, at *White Noise*, *Libra* og *Mao II* kan læses som tematiske forstudier til *Underworld*. Hvis man sammenstillere de tre romaner, afbilder de den medialiserede perception, forankrer den i en historisk kontekst og knytter den herefter eksplicit an til forfatterens egen rolle i en visuel kultur, der ikke levner megen plads til romanen som epistemologisk medie. Disse aspekter forenes i "The Power of History", som DeLillo lægger frem som en foreløbig fortolkningsnøgle til *Underworld*. Det betyder, at denne murstensroman bliver en foreløbig kulmination i forfatterskabets parallelle fremstilling af den amerikanske samtidshistorie og mediernes kulturelle funktion. I *Underworld* løber de to spor sammen. Romanen prøver således at skabe et dækkende billede af den realhistoriske virkelighed ved at se den gennem et spektrum af forskellige medieprodukter, som kendetegner hver sin periode i samtidshistorien. Dermed giver *Underworld* plads til en måde at fremstille virkeligheden på, der kan defineres som *medierealisme*.²⁴ I en mediehistorisk og mediekulturel sammenhæng forstår *Underworld* også sig selv som et medie, og denne dobbeltheden er ikke helt så uproblematisk, som romanen og DeLillos essay helst selv vil forstå den. DeLillos længste roman giver dermed anledning til en kritisk diskussion af mediefiktionens epistemologi, og den diskussion handler netop om litteraturens paradoksale distance til de medier, den beskriver i sit indhold og sin form.

3.1 *Underworld*

For at nærme sig romanens specifikke medierealisme, må man således først problematisere den måde, som især anmeldelserne har læst *Underworld* på, nemlig som en historisk roman.²⁵ Den læsning stiller *Underworld* selv spørgsmålstegn ved, og betegnelsen kan kun bruges, hvis man samtidig medtænker DeLillos formmæssige ombrydning af genren. Historiske romaner har oftest til formål at være en realistisk afspejling af en

²⁴ Begrebet medierealisme er inspireret fra Søren Pold: *Ex Libris. Litteratur i medieurbaniteten. Medierealistiske læsninger af storbyromaner og digital litteratur: Balzacs panoramaroman, kinematografisk Los Angeles litteratur & skriften i computernetværkets scriptede rum*. Upubliceret afhandling, Århus Universitet 2000. Dette speciale forholder sig ikke nærmere til Polds brede, historiske operationalisering af begrebet, men i forbindelse med *Underworld* viser det sig dog som "et tidssvarende litteraturbegreb i en medietidsalder, hvor litteraturen ikke læses som et autonomt, tilbagetrukket og udelukkende selvrefererende felt, men i et kritisk forhold til medievirkeligheden." Pold (2000), p. 75.

²⁵ Selvfølgelig vil genren "Den historiske roman" ikke blive diskuteret selvstændigt i specialet. Her bliver genren blot taget for givet som en lineær historisk realisme, der ikke er udpræget reflekteret over sin form, selv om den historiske romangenre har undergået en del transformationer op gennem 90'erne, bl.a. med *Underworld* selv. Se også kapitel 6.2 og 6.3 om litteraturen vs. historieforskningen.

realhistorisk periode, og det er for så vidt også tilfældet i *Underworld*. Forskellen er blot, at *Underworld* er bevidst om at blotlægge de mediekulturelle vilkår, som den samtidshistoriske roman udspringer af. Analysen skal derfor spore sig ind på, hvordan romanen fremstiller dette æstetiske og historiske forhold gennem en flerleddet privili-gering af sin egen medietematik.

Som DeLillos essay allerede understreger i sin titel, udgør historien et kraftfuldt epistemologisk reservoir. Det reservoir kan den TV-vante bevidsthed dog kun få adgang til, hvis den flytter blikket bort fra den erindringsløse skærm og hen til romanen selv. Ifølge essayet skal erindringen ske gennem den sproglige, æstetiske kraft, som *Underworld* derfor må understrege, at den selv besidder. Når romanen derved er bevidst om sig selv som fiktion, betyder det dog ikke, at den ikke ser sig selv som historisk. *Underworld* prøver at insistere på sig selv som begge dele, og det kan man spore gennem dens handlingsforløb, komposition og figurative organisering.

3.1.1 En historisk roman?

Underworld beskriver en lang række personers færd gennem USA fra 1951 til 1992, og romanen inkluderer en bred vifte af historiske hændelser for at beskrive så mange facetter som muligt af den omfattende periode. Derved får *Underworld* umiddelbart karakter af en samtidshistorisk krønike, og den kategorisering udspringer især af den lange prolog, der er konstrueret ud fra realhistorisk materiale. Prologen udspiller sig den 3. oktober 1951, hvor baseballfinalen mellem Brooklyn Dodgers og New York Giants blev afgjort med Bobby Thomsons afsluttende home run. Til stede på stadion er bl.a. J. Edgar Hoover, som under kampen erfarer, at Sovjetunionen samme dag har bragt sin anden atombombe til sprængning. Dette realhistoriske sammenfald af hændelser giver anledningen til *Underworld*, og diverse afsnit af romanen forfølger herefter de overlappende krydsforbindelser mellem bolden, bomben og de mange personer, hvis livsforløb kommer til at stå i skyggen af hændelserne den dag. Dermed bliver *Underworld* ligesom *Libra* "a work of imagination (...) drawing from the historical record" (*Libra*, Author's Note). Hvor *Libra* skrev sig frem mod en velkendt katastrofe i slutningen, der samler alle trådene, bliver *Underworlds* historiske kronologi spejlvendt: den katastrofale begivenhed bliver her det startskud, som alle andre hændelser refererer tilbage til.

De efterfølgende 800 sider er spredt ud over årtier, steder og figurer, der alle refererer til hinanden på kryds og tværs af diverse niveauer. I denne netværksstruktur er kronologien brudt voldsomt op, og romanen skifter videre mellem et væld af fortællerinstanser og lokationer; handlingen spreder sig over dusinvis af amerikanske stater og

byer, for uden korte kapitler fra USSR (Kasakhstan) og Vietnam – to af USAs centrale fjender under Den Kolde Krig. Den omtaler fænomener som atomprøvesprængninger, opsendelsen af Sputnik, McCarthyismen, Svinebugtskrisen, Vietnamkrigen, studenteroptøjer og Challenger-katastrofen. De er her listet i kronologisk rækkefølge, men den genfinder man ingenlunde i romanen selv. *Underworld* gør det til en pointe, at hændelserne ikke stilles op i en fremadskridende kausalitet; de er revet løs fra deres plads på den realhistoriske tidsakse. I *Underworlds* reorganisering bliver disse hændelser i stedet forbundet ud fra stilistiske, erindringsmæssige og medietematiske principper, der tilsammen peger eksplicit på romanen som fiktion, og ikke som historie.

Alene ud fra sin struktur er *Underworld* ikke nogen typisk historisk roman, og den omtaler da også kun historiske milepæle som Kennedy-mordet, månelandingen, Watergate og Berlinmurens fald forbigående, eller slet ikke. De storpolitiske begivenheder bliver fortrængt til periferien af handlingen, fordi romanen ikke interesserer sig så meget for de realhistoriske begivenheder i sig selv, men mere for de konsekvenser de får i den levede verden nede blandt romanens meget omfattende persongalleri. *Underworlds* historiske fremstilling beskriver altså snarere de kulturelle, sociale og bevidsthedsmæssige fænomener, der løber som en underverden neden under de storpolitiske begivenheder.

3.1.2 Baseballens vej gennem historien

Det paradoksale ved *Underworld* er, at dens narrative strategier på samme tid gør romanen meget fragmenteret og sammenhængende, og det får konsekvenser for det ligeledes paradoksale forhold mellem historie og fiktion i romanen. Denne dobbelthed mellem fragment og forbindelse kan anskueliggøres ved at beskrive romanens komplekse handlingsforløb ud fra et centralt eksempel. Anmeldelserne og artiklerne om *Underworld* vælger hver især nogle meget forskellige veje fra prologen til epilogen, men de har det tilfælles, at de følger i sporet på den i mere end en forstand historiske baseball. Ligesom romanens historiske figurer er også bolden et realhistorisk objekt, og dens ukendte skæbne udnytter DeLillo til at skabe "a work of imagination", der udfylder "some of the blank spaces in the known record" (*Libra*, Author's Note), som det også var tilfældet med Lee Harvey Oswald.

Efter prologen kommer Part 1, som foregår i 1992, hvor den legendariske baseball ad ukendte veje er endt hos Nick Shay. *Underworld* har ingen decideret hovedperson, men de to absolut mest centrale figurer er – i nævnte rækkefølge – Nick Shay og Klara Sax. De fleste andre personer i romanen er enten direkte eller indirekte forbundet til Nick eller Klara, og de to indgår som enten hoved- eller bipersoner i alle hovedaf-

snit, bortset fra Part 4, hvor synsvinklen skiftevis ligger hos Klara Sax og Nicks bror Matt, den tredjevigtigste figur. Deres fælles hjemegn er Bronx, hvor Nick og Klara i 1952 havde en kortvarig affære. I sin ungdom var Nick en utilpasset bølge, og efter at have siddet inde for et skuddrab, har han gennem årene arbejdet sig frem som kemiingeniør og hjælper nu samfundet af med atomaffald. Den lidt ældre Klara Sax er kunstner og har den omvendte mission af Nick: i 1992 skaber hun installationer af udrangerede B-52-fly og genbruger dermed Den Kolde Krigs affald.

Romanen arbejder sig langsomt baglæns ned gennem årtierne fra 1992 i Part 1 og tilbage til 1950'ernes Bronx i Part 6, hvis første afsnit begynder dagen efter prologens baseballkamp. Bronx er også hjemsted for én af prologens centralfigurer, den sorte dreng Cotter Martin, der får held til at liste bolden med hjem fra stadion. Et af romanens spor følger herefter, hvordan hans far Manx Martin ser sit snit til at stjæle bolden for at sælge den videre til en tilfældig baseballfan, Charlie Wainwright, som er en af de godt 50 andre gennemgående figurer. Herefter vandrer baseballen gennem utallige hænder i *Underworld*, og den knytter dermed sine ejermænd sammen i komplicerede kæder, som kun læseren, og ikke figurerne selv kan gennemskue. Charles Wainwright overlader den til sin søn Chuckie, som har bombet Vietnam i det B-52 fly med navnet *Long Tall Sally*, som Klara Sax maler på i Arizonas ørken. I samme ørken arbejder Matt, Nicks bror, med at analysere konsekvenserne af USAs atomprøvesprængninger, og det er også fra Arizona, at baseballsamleren Marvin Lundy, som har opstøvet bolden hos Chuckie Wainwright, modtager et opkald fra en mand flere år senere. Han vil betale tusindvis af dollars for baseballen, selv om ingen i romanen har sikkerhed for, at det er den rigtige bold. Manden viser sig at være Nick Shay, og på den måde kan man fortsætte med at trække forbindelser på kryds og tværs mellem romanens personer og hændelser. Marvin Lundy falder således kun over bolden, fordi han tilfældigt hører om en gammel baseball på TV; den er blandt efterladenskaberne fra et offer for the Texas Highway Killer, hvis gerning bliver opfanget på video, vist på TV og derved kendt af hele nationen.²⁶ Baseballen bliver dermed en mere central figur i romanen end mange af de personer, der har berøring med den.

Baseballen er ikke kun et forbindelsesled på realplanet; den fungerer også som et led i etableringen af romanens figurative niveau. Nick ejer som sagt baseballen i 1992, men han har til gengæld manglet sin far i mange år, en illegal bookmaker, som en dag forsvandt og aldrig siden lod høre fra sig. Nick Shay fornægter tanken om, at hans

²⁶ Forbindelsen til "the Texas Highway Killer" er det – som så mange andre i *Underworld* – op til læseren selv at etablere: "A man's driving along in his car, someone shoots him dead" (179). Se også Timothy Parish, "From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt*: DeLillo Directs the Postmodern Novel" i *Modern Fiction Studies* 45.3, 1999, p. 707.

far med vilje skulle have forladt ham og vokser derfor op med den forestilling, at mafiaen har likvideret ham. *Underworlds* realplan afslører aldrig, hvad der er sket, men ved hjælp af baseballen kan det faderlige svigt udpeges som et ledemotiv i flere af de handlingstråde, der netop krydser vejen med Thomsons home run. Baseballen blev oprindeligt sendt i cirkulation som følge af en anden fader, Manx Martin, der svigtede sin søn, ligesom den blev købt af Charles Wainwright i et forsøg på at nå ind til sin søn Chuckie. Nicks længsel efter den forsvundne bold bliver derfor en metaforisk erstatning for hans livslange søgen efter sin far, hvor Nick til allersidst må forlige sig med, at han er blot blevet forladt: "I think he just went under. The failure it brought down on us does not diminish." (809) Nicks efterfølgende sætning bekræfter forbindelsen mellem de to objekter for hans *quest*: "This is how I came across the baseball, rearranging books on the shelves". Her peger det relative pronomin "This" både fremad mod appositionen og tilbage på indholdet af den foregående sætning, om faderens "going under".

I den forbindelse spiller den flerfoldige betydning af ordet baseball også ind; for det første skal objektet kompensere for den fraværende "base", som faderen skulle have udgjort i Nicks hjemlige opvækst (klimakset i baseball hedder netop et home run). Bolden bliver også omtalt som "Thomson's homer", hvilket samtidig refererer til den homeriske odysse, som både baseballen og Nick bliver sendt ud på. Endelig bliver også bolden indfanget af romanens omfattende underverdensmetaforer, eftersom "base" samtidig refererer til noget lavt eller underliggende. I Nicks erindring er faderen helt bogstaveligt gået under jorden: "The earth opened up and he stepped inside."

Som en forlængelse af sin fars liv former Nick Shays eget følelses- og familieliv sig som en historie om svigt. Læseren kan stykke romanens brudstykker om Nicks liv sammen til en historie om afbrudte forhold, abort og gensidig utroskab, først fra Nick selv, og siden fra hans kone Marian, som han dog holder sammen med fra 1970'erne og historien ud. Som en parallel til atomkrisen bliver alle parforholdets sammenbrud afværget; i Part 1 og epilogen, som begge ligger sidst på romanens tidsakse, fører familien et stilfærdigt liv i Phoenix, Arizona, med TV, børn, bedstemor og omhyggelig affaldssortering – foruden den støvede baseball, som han ikke er helt klar over, hvorfor han ejer. Den omtales sidste gang i epilogen, hvor den dukker op på en boghylde. Nicks søn Jeff interesserer sig ikke for den, da bolden ikke indebærer nogen historiske eller personlige minder for ham. For ham er den nærmest at opfatte som affald, og her slutter baseballens historie, på samme tid som Den Kolde Krig, der blev skudt i gang samme dag som bolden, så at sige også er blevet lagt på hylden.

Romanen beskriver dog også det efterliv, der afløser Den Kolde Krig. Det sker via internettet. Jeff interesserer sig ikke hverken for baseballen, Bronx eller sin fars for-

tid; han er i stedet stærkt optaget af at klikke ind på romanens sluttelige mirakel om Esmeralda.²⁷ Denne 12-årige pige blev myrdet i et socialt belastet kvarter i Bronx, men hendes ansigt toner mirakuløst frem på en reklameplakat. Underet overværes af Sister Edgar, en streng og frygtet nonne, der også underviste Nick og Matt i barndommens Bronx, og som nu forsøger at omvende de hjemløse og kriminelle i slumkvarteret. Efter denne åbenbaring dør Edgar selv og kommer ikke i himlen, men ud på internettet, hvor hun flyder sammen med sin parallelfigur gennem hele romanen, J. Edgar Hoover. I cyberspace er der ingen forskelle, "all conflict programmed out" og alt forbundet, og hun logger sig ind på brintbombens hjemmeside. På internettet får Sister Edgar, J. Edgar Hoover, Esmeralda og Den Kolde Krig altså et efterliv i samme sfære. Her gennemlever Sister Edgar f.eks. alle data fra en prøvesprængning magen til den, som hendes broderfigur fik nys om i prologen, der på mange måder spejler epilogen. Denne bærer titlen "Das Kapital", og Nick oplever således en kommerciel atomsprængning i det opløste Sovjetunionen, hvor den spirende markedsøkonomi har gjort en industri ud af det frygtede, men nu mindre farlige våben.

Epilogen bliver således også en delvis gravskrift over prologens titel, det ildevarslende "The Triumph of Death". Efter Sister Edgars numinøse simulation af en paddehattesky dukker ordet "Peace" op på den computerskærm, som både kan tilhøre Jeff, fortælleren og forfatteren selv, og afviklingen af Den Kolde Krig bekræftes delvist i, at det bliver romanens allersidste ord. *Underworlds* udsagn er dog ikke, at historiens udvikling dermed er slut. Efter sammenbruddet af Den Kolde Krigs afbalancerede trussel har figurerne blot svært ved at orientere sig i tomrummet; de kan ikke sige, hvad de skal stille op med historien, akkurat ligesom Nick ikke ved, hvad han skal bruge bolden til. Dens rejse er heller ikke afsluttet, men blot midlertidigt sat på standby. Bolden bliver altså ikke kun slået ud på tilskuerpladserne, men fortsætter sin bane videre gennem hele romanen frem til epilogen, hvor den paradoksalt nok forsvinder netop der, hvor den dukker frem. I mangel på tidens, stedets og handlingens enhed bliver bolden et eksempel på den måde, som DeLillos ombrudte samtidshistorie er bundet sammen på igen, nemlig via fænomenale objekter, der i fiktionen fungerer som ledemotiver både for figurerne og for læseren.

²⁷ Epilogens handlingstråde rækker ind i årene efter 1992. Udbredelsen af e-mail (bl.a. på Nicks arbejdsplads) og Jeffs hyppige færde på internettet peger snarere på midten i årtiet, eller måske sidste halvdel: Jeff refererer til "a miracle that took place earlier in the decade", hvilket antyder en vis tidslig distance til 1992.

3.1.3 Komposition

Underworld er altså en historisk roman på næsten samme præmisser som *Libra*, der (be)skriver historien gennem den personlige erfaring af realhistoriske hændelser. I begge værker følger man fiktive og realhistoriske figurers perception af hændelser på specifikt anførte datoer og tidsrum, men hvor *Libra* krydsklippede mellem to fremadskridende tidsakser, er kompositionen af *Underworld* langt mere indviklet. Romanen kan ved første gennemlæsning minde om den massive Warren-rapport, som *Libras* historiker Nicholas Branch mister orienteringen i.²⁸ Flere anmeldere og kritikere²⁹ har påpeget, at *Underworld* både er for lang og for rodet, men ved nærmere eftersyn viser den massive roman sig at være nøje tilrettelagt – ikke efter historiens kronologiske tidsakser, men snarere gennem den figurale reorganisering af den måde, tidsaksen er brudt op på.

Romanen består af en prolog og en epilog, der indrammer hovedafsnittene Part 1-6 og tre små intermezzoer med Manx Martin. Kapitlerne viser sig at være organiseret i et perfekt palindrom: Prologue // Part 1 ⇒ Manx Martin 1 ⇒ Part 2 - Part 3 ⇒ Manx Martin 2 ⇐ Part 4 - Part 5 ⇐ Manx Martin 3 ⇐ Part 6 // Epilogue. Symmetrien understreges af de skiftevis forlæns og baglæns tidsakser, som løber gennem de tre typer afsnit: prologen løber over d. 3. oktober 1951 og er dermed romanens tidligste begivenhed, mens epilogen foregår i midthalvfemserne og således bliver den seneste. Manx Martin-sektionerne er også kronologisk fremadskridende; de forlænger prologen ved at udspille sig over samme døgnets eftermiddag, aften og nat. Part 1-6 bevæger sig derimod baglæns: hovedafsnittene er eksplicit fæstnet til forskellige perioder fra 1992 og tilbage til 1951.³⁰

Den regressive kronologi i hovedafsnittene kan fortolkes som strukturel pendant til den atomare nedtælling, der må være gået forud for prologen og epilogens parallelle prøvesprængninger i Kasakhstan. I en baglæns sekvens som en nedtælling er det på forhånd kendt, hvad der vil ske i punktet 0, og det gælder også for hovedafsnittene. De tæller ned mod den begivenhed, som Part 1 allerede har røbet: det pistolskud,

²⁸ "There is also the Warren Report, of course, with its twenty-six accompanying volumes of testimony and exhibits, its millions of words. Branch thinks this is the megaton novel James Joyce would have written if he'd moved to Iowa City and lived to be a hundred" (*Libra* 181).

²⁹ Se bl.a. Tony Tanner: "Don DeLillo and 'the American mystery': *Underworld*" in *The American Mystery. American Literature from Emerson to DeLillo*. Cambridge University Press, 2000 og Gary Marshall: "Bubbling Under", december 1998, <http://www.spikemagazine.com/1298dond.html>.

³⁰ Også her er palindromet perfekt; Part 1 og 6 spreder sig over måneder (Spring-Summer 1992 / Fall 1951 - Summer 1952), Part 2 og 5 over to årtier (Mid-1980es - Early 1990es / the 1950s and 1960s) og Part 3 og 4 over én enkelt måned i det midterste årti (Spring 1978 / Summer 1974). Se "Bilag: *Underworlds* kapitelstruktur".

som gjorde Nick til morder i 1952, og som er placeret i nedtællingens punkt 0, lige inden epilogen. Inden for de enkelte afsnit er der yderligere variationer i tidsakserne, men alt i alt er de modsatrettede tidslinier i storformen med til at afbalancere palindromet yderligere, så det både kan læses forfra og bagfra med næsten samme slutpunkt. Hvis man eksempelvis læser romanens sektioner bagfra, ender det således også med et "shot" i slutningen af en ni-leddet nedtælling: Bobby Thomsons legendariske home run i niende og sidste inning i prologen, og samtidig det "shot heard around the world", som *New York Times* har på forsiden næste dag. Romanens historiske fremstilling virker måske usammenhængende, decentraliseret og modstridende med de forskelligrettede tidsakser. De historiske fragmenter viser sig altså at være organiseret i en fiktiv orden, hvor palindromet som æstetisk figur har et fast centrum. Det nærmere indhold af dette centrum viser sig at have stor betydning i forbindelse med romanens metabevisthed om sig selv som medie, men foreløbig ser det altså ud til, at fiktionen kan konstruere en orden og et centrum ud af (og i modsætning til) den realhistoriske periode, som romanen skal dække.

3.1.4 Forbindelser

Fragmenterne er altså forbundne, men det betyder ikke nødvendigvis, at de refererer til et fast centrum. Flere kritikere har påpeget, at *Underworld* har så mange gennemgående figurer og krydsforbindelser, at ingen af dem kan udpeges som den ene, centrale metafor alle andre refererer tilbage til. De fortaber sig tværtimod i et uendeligt netværk, hvor næsten alle veje kan føres tilbage til det punkt, man har valgt at starte i: atombombens urankerne har samme størrelse som baseballen, der blev kastet af spiller nr. 13, som er summen af tallene i Moonman 157, der spraymaler toget der kører under den biografisal, hvor Klara Sax i 1974 overværer screeningen af Eisenstein-filmen *Unterwelt*, hvis misfostre minder om de virkelige vanskabninger Nick Shay ser i Kasakhstan i epilogen, hvor deformiteterne skyldes nedfald fra de urankerner hele kæden starter med. Man kan også gå baglæns, eller ende samme sted via en anden rute, og med den organisering bliver det klart, at *Underworld* alligevel er styret af en central figur. Det er romanen selv bevidst om og tilkendegiver hele vejen igennem:

And what is the connection between Us and Them, how many bundled links do we find in the neural labyrinth? (51)

Everything connected at some undisclosed point down the systems line (408).

Everything is connected in the end (826).

Underworlds mange "bundled links" er netop forbundet via ordet "connection".³¹ Den gennemgående trope forbinder sig ikke så meget med romanens øvrige figurer på disses indholds niveau, men refererer snarere til, hvordan de er skrevet ind i værkets samlede struktur.

Dermed ikke være sagt, at alle de øvrige figurer er lige centrale; som vi har set, er baseballen en af dem, der binder flest narrative fragmenter sammen, både handlingsmæssigt, kompositorisk og metaforisk. Baseballen bliver dermed også en af de figurer, der forener flest af de figurative strategier, hvormed DeLillo restrukturerer samtidshistorien. Det er både gennem metaforiske relationer (baseball ~ fader), metonymisk lighed (baseball ~ urankerne) og sammenfald i tid og sted mellem dens ejermænd og opholdssteder, at bolden trækker forbindelser mellem romanens mange historiske fragmenter. Alligevel bliver den eftersøgte baseball nødvendigvis underordnet de mange forbindelser i romanens neurale labyrint. Bolden kan jo kun fungere som stilistisk figur på de præmisser, som disse mange "connections" etablerer på det narrative og tropologiske niveau. Ved at stille forbindelserne frem som en eksplicit figur peger *Underworld* på, at romanen er hyperbevidst om sin egen organisering, netop som et netværk, hvor et eventuelt centrum er svært at udpege, fordi det ligger "at some undisclosed point down the systems line". Det viser sig da også, at kapitelstrukturens palindrom har sit centrum (Manx Martin 2) et andet sted end den fortalte tid (1974 i Part 4), hvorved lokaliseringen af centrum bliver afhængig af, hvilken optik man lægger ned over netværket.³²

Den type forbindelse, der kan etableres fra et givet punkt i sådan en netværksform, er netop afhængig af hvilke andre punkter man vælger at se på, og om der er lighed eller kontrast mellem de "bundled links", de kan underopdeles i. I en uendelig netværksform vil man ideelt set kunne trække alle ovennævnte typer forbindelser mellem punkterne, afhængig af hvilke man vælger, og om der er en berøringsflade eller et "link" imellem dem. Det kommer eksempelvis til udtryk i epilogen, der netop kæder Esmeralda, Sister Edgar, Hoover og atombomben sammen på internettet, fordi de har metonymiske berøringsflader. Epilogen både handler om og præsenterer sig som en slags webbrowsing med links og adresselinje, og bliver dermed et medieteknologisk udtryk for denne neurale labyrint, hvor de spredte fragmenter er bundet sammen af en større orden.

³¹ Tanner (2000), p. 208; her er en sidelang opremsning af *Underworlds* andre eksempler på brugen af det ord.

³² Se også note 40.

Denne dobbelthed viser sig også at gælde for romanens organisering af sine fortællersynsvinkler. *Underworld* er præget af hyppige skift i synsvinkler, men alle de forskellige stemmer viser sig at udgå fra den samme bugtaler, der blot varierer sit tonefald og sin sproglige gestik. Den fragmenterede fortællestruktur bliver nemlig bundet sammen igen, når den alvidende fortæller griber ind. Den panorerende stilistik bliver som et filmkamera med lejlighedsvis nærbilleder; af og til bliver perspektivet f.eks. løftet ud over Nick, Klara og Matts synsvinkel for at relativere deres erfaring af hændelserne på realplanet.

Disse skift i fortællersynsvinkel er oftest kun markeret ved et skift i verbaltid, fra datid til nutid. Hvor Part 1-6 fortælleres i præteritum, er prologen, Manx Martinsektionerne og epilogen holdt i ren præsens. De dele, der er kronologisk fremadskridende i forhold til deres placering i kompositionen, er altså i nutid, idet de netop tæller frem mod romanens nutid, hvorimod Part 1-6 fra 1992 til 1951 er i datid og følgelig arbejder sig tilbage mod fortiden. Den verbale præsens har videre den effekt at gøre romanens første, og derfor mest fortidige dag lige så aktuel som den seneste, hvorfor verbaltiderne kan læses som en emfase af *Underworlds* generelle ombrydning af den historiske kronologi.

I prologen er den alvidende fortællers tilstedeværelse særdeles tydelig. I første sætning tales der i 2. person ental, "He speaks in your voice, American", og videre frem i kraft af de hyppige, umarkerede skift mellem de forskellige tilskueres synsvinkel, fra Cotter Martin, Russ Hodges og J. Edgar Hoover tilbage til fortællerens egen i prologens sidste sætning. Når der herefter gennem Part 1-6 sker et skift til præsens (uden for figurenes direkte tale), er det næsten altid fulgt af et skift til 2. person ental.³³ Tilsammen markerer dette en midlertidig genkomst af første sætning og dermed prologens centrale fortællerinstans, der taler direkte til sine figurer og læseren og etablerer de "connections" på romanens makroplan, som læseren – og ikke figurerne – kan se. Også dette narrative element etablerer en orden, som ikke er i historien selv, men kun i den fiktive reorganisering af den. De forskellige fortællerstemmer bliver samtidig iscenesat således, at også de slutteligt er med til at eksponere udviklingen i den fragmenterede samtidshistorie. I deres direkte tale skal romanfigurerne repræsentere den dialekt og det tidstypiske slang, som blev talt på netop dét sted på det pågældende tidspunkt, sådan at det fiktive værk og den realhistoriske verden bliver forbundet.³⁴

³³ Eksempler på skift til præsens ses bl.a. p. 437, 446 og 606.

³⁴ DeLillos stilistiske bugtaler bliver især tydelig i de idiosynkratiske improvisationer over Lenny Bruce. Den ses også hos Nicks slæng fra 1950'ernes Bronx: "I says, Who are you, *stunat'*, if you're not them" (706, romanens kursivering) eller "I cun't fucking believe it " (724) og hos Ismael Muñoz i 1990'erne: "Fasta, fasta, you the man" (814).

3.1.5 Fiktion og historie

Spørgsmålet er da, hvordan romanen selv forholder sig til denne forbindelse. Romanen etablerer med sin komposition og mange krydsforbindelser en anden type orden end den kronologi og kausalitet, der konstrueres af historieskrivningen. Disse "bundled links" lader altså til at udgøre en æstetisk strategi, som organiserer værket i en sammenhæng, der ikke umiddelbart har noget korrelat i den realhistoriske verden.

Den orden, som værket etablerer, balancerer mellem at være fragmenteret og forbundet. Overordnet set kan man anskue dette problem som et forhold mellem detalje og helhed. *Underworlds* kompleksitet skyldes delvist, at den er fyldt med små detaljer, som blot lader til at være et ubetydeligt fænomen på realplanet. Som oftest er det forbundet med en anden genstand, person eller situation via en af de mange typer forbindelser, som romanens netværkskarakter åbner op for. I 1974 overværer Klara f.eks. et tilfældigt butikstyveri, som romanen ikke nævner igen, men via den detaljerede beskrivelse kommer episoden til at referere tilbage til prologen, hvor en anden flok af "black kids" gennemtrænger en afspærring og forsvinder i mængden (13, 475-76). Selv den mindste detalje kommer altså til at referere ud over sig selv i læserens bevidsthed, og hvis man støder på et fænomen, der ikke umiddelbart relaterer sig til et andet, er det svært at vide, om det blot skyldes ens egen blindhed, når nu alt andet hænger sammen. *Underworld* er struktureret over både sandsynlige og usandsynlige forbindelser, spejlinger, paralleller og kontraster, og derved tager den form af den neurale labyrint, som J. Edgar Hoover artikulerer i prologen. Selv om de leder efter dem, kan figurerne på realplanet sjældent overskue den sammenhæng, som en given detalje indgår i, men det kan læseren bestemt heller ikke, fordi romanen er lige så komplekst organiseret som den verden, den beskriver. På den måde bliver den paranoia, som *Underworlds* figurer oplever gennem historien, samtidig skrevet ind i læseren.³⁵

Underworld er ikke direkte mimetisk over for den fænomenale eller realhistoriske verden, men det er heller ikke dens ambition. I stedet for at være en realistisk beskrivelse af verden som den er, bliver *Underworld* netop mimetisk over for den måde, som verden og historien erfares på. Hvis den amerikanske erfaring af historien siden JFK har været præget af den manglende "sense of a manageable reality", som DeLillo taler om, bliver *Underworlds* skjulte sammenhænge alligevel en beskrivelse af verden, og ad den vej også en historisk roman. Fiktionen kan dog skabe en strukturel orden, der ikke er at finde i historien selv. De mange sammenhænge er samtidig en bevidst, æstetisk strategi; i et interview om *Underworld* medgiver DeLillo, at der er "curious

connections between the characters that I would say are bits of artistic stitching more than anything else”, og at visse andre sammenfald ikke har den store betydning i sig selv, men blot er ”part of the book’s pattern of repetition which gives it a certain structural unity”.³⁶ Kompositionen refererer altså både til værket og til verden.

På et tidspunkt fortæller Matt Shay sin kone Janet en historie, som måske og måske ikke baserer sig på en realhistorisk hændelse. Hans efterfølgende spørgsmål lyder: ”Is this when history turned into fiction?” (459). Dette tableau bliver eksemplarisk for hele romanen, især fordi ingen af dem kan eller vil besvare det. Det gør romanen heller ikke selv direkte, men man kan nærme sig det ved at se på de personer og objekter, der selv bliver ”history turned into fiction”. Det gælder eksempelvis baseballens vej gennem historien; den er selv et realhistorisk objekt, hvis videre historie nu er blevet til fiktion. Det samme gælder for alle romanens realhistoriske figurer, hvis realhistoriske data også er blevet rekontekstualiseret i en fiktiv sammenhæng. *Underworld* prøver altså at bytte om på forholdet mellem fiktion og historie, som derved forbinder sig med hinanden i en kiastisk figur. Ud fra et *historievidenskabeligt* syn består verdenshistorien 1951-1997 af en kausal, lineær sammenhæng, hvorfor *Underworlds* fiktive fremstilling af perioden forekommer fragmenteret. Denne dikotomi bliver vendt rundt i *Underworld*. Ud fra romanens egen, *fiktive* dekonstruktion af historien er det omvendt den narrative og stilistiske reorganisering, der skaber sammenhæng ud af den verdenshistorie, som i sig selv er ekstremt fragmenteret. Med andre ord kan det komplementære forhold mellem fragment og forbindelse, der går igen i hele romanen, krydsforbindes med det komplementære forhold mellem fiktion og historie, som romanen ønsker at fremstille.

Denne kiastiske logik genkender man fra palindromets modsatrettede tidsakser. Som historisk roman bliver kronologien i *Underworlds* samtidshistorie altså sønderdelt af kompositionen, hvorved fragmenterne kan forbindes igen til andre, ikke-lineære typer af orden, som palindromet, netværket eller den neurale labyrint. Det sker via de æstetiske og narrative strategier, der knytter detaljerne an til forskellige ”bundled links”, som f.eks. gennemgående personer, objekter og temaer. Det kan være Nick Shay, baseballen eller tallet 13, men i allerhøjeste grad også via medieprodukter. Dobbelttheden mellem fragment og forbindelse, samt mellem fiktion og historie, gælder også for de medieprodukter, der viser sig at være mere end blot en detalje i romanens eget temati-

³⁵ J. Edgar Hoover udgør selv det perfekte eksempel på denne paranoide dobbeltposition, da han både forårsager paranoiaen hos figurerne og læseren, mens han selv lider kraftigt under den.

³⁶ Richard Williams: ”Everything Under the Bomb”, *The Guardian* 10. januar 1998.

ske netværk. I de forrige romaner har medieprodukterne forsøgt at nedbryde grænsen mellem den fænomenale verden og den simulakrale. I *Underworld* bliver deres funktion blandt andet også at sidestille de fiktive og de realhistoriske objekter, så grænserne for DeLillos roman flyder sammen med den verden fra 1951 til 1990'erne, som værket beskriver. Timothy Parrish slutter sin læsning af *Underworld* med den konklusion, at "the second half of the twentieth century (...) is coming to look like nothing other than DeLillo's own invention."³⁷ Det er igen historie forvandlet til fiktion. I forbindelse med cyberspace og den fænomenale verden stiller epilogen det spørgsmål, som også definerer romanens fiktive forhold til den realhistoriske verden: "Which contains the other, and how can you tell for sure?" (827). *Underworld* svarer heller ikke denne gang, fordi det er en bevidst strategi at lade det stå åbent. I *Underworld* bliver alle disse begrebspaar komplementære og ikke antagonistiske. Denne mediering karakteriserer både forholdet mellem fiktion og historie, mellem form og indhold samt mellem figur og læser. Denne ambivalens skal netop etableres via de medieprodukter, som figurerne også her erfarer verden gennem. Det viser sig også at være dem, som romanen erfarer verden gennem, fordi den låner deres form og indhold til at fiktionalisere samtidshistorien. Dens status som historisk roman forskydes dermed snarere til at være medierealistisk. Det er romanen også bevidst om, selv om det nødvendigvis skaber en del brudflader at insistere på en distance til den mediekultur, som romanen selv skriver sig ind i.

3.2 Medier i *Underworld*

I en særdeles elegant anmeldelse har Martin Amis sammenfattet *Underworld* som en gravskrift over Den Kolde Krig og den indflydelse, som perioden havde på den amerikanske bevidsthed: "According to [*Underworld's*] argument, the discontinuity in American cultural life had a primary cause: nuclear weapons." Det har Amis for så vidt ret i, men som sagt bør den historiske læsning af *Underworld* nuanceres i lyset af den mediehistoriske optik. Romanen argumenterer på endnu flere niveauer for, at diskontinuiteten hænger sammen med mediernes fremvækst i samme periode.

Det er i hvert fald romanens argument, at de to fænomener er intimt beslægtede. Under en ørkencamping reflekterer Matt Shay over sit arbejde:

He was in the Pocket even then, cranking film all night long, waiting for the mortar rounds to come raining down. They made a crunch like a kid eating cereal on TV (466).

³⁷ Parrish (1999), p. 720.

Den metafor, Matt bruger til at koncipere mortarregnen med, er hentet fra fjernsynet, hvorved en uskyldig hverdagsscene invaderes af krigsteknologien.³⁸ Al teknologi, og dermed også mediernes, bliver kort efter kædet direkte sammen med våbnes, da Matt når frem til den indsigt, som romanens metaforkæder allerede har skrevet frem for læseren: "All technology refers to the bomb". Dette bekræftes endegyldigt i epilogen, hvor Sister Edgars vandring i cyberspace får sin apoteose på den hjemmeside, der indeholder alle data om brintbomben. De begivenheder, der definerer Den Kolde Krig, bliver i det hele taget forbundet med hinanden i kraft af deres medieteknologiske reproduktion og re-repræsentation.³⁹ Dermed bliver de historiske punktnedslag også forbundet via medierne. Desuden er enhver atombomberelateret viden, som når ud til folket, distribueret via massemedier som TV, film, aviser, radio og internettet, hvorved de bevidsthedsmæssige konsekvenser af Den Kolde Krig primært kan manifestere sig i folk via mediernes appropriering af den. Det gælder ikke mindst den russiske atomsprængning i 1951, som new yorkerne perciperer via radioen og avisforsiden fra 4. oktober 1951 (352, 668).

I det hele taget er *Underworld* komponeret i samspil med medieprodukter i langt højere grad, end de fleste anmeldelser og til dels også kritiske næranalyser har haft øje for. Det kan aflæses både inden for og uden for romanens rammer. Hvis man skal tro "The Power of History", skyldes hele tilblivelsen af *Underworld* som udgangspunkt gamle medieklip; DeLillo læste i 1991 en avisnotits om 40-årsjubilæet for den legendariske baseballkamp, hvorefter han fandt frem til den ovennævnte forside fra 4. oktober 1951, der var bevaret på mikrofilm:

I located the appropriate reel of filmed text, slid it onto the spindle and nudged the speed switch. This was history in the microwave, the news pages speeding across the screen in a black-and-white-blur. When I slowed the movement and found the date I wanted, I looked at the screen for some time, feeling a detached fascination, a clash of impulses, really - I think I was trying to be objective in the face of something revealed, an unexpected connection, a symmetry that seemed to be waiting for someone to discover it ("The Power of History").

Romanens palindromiske struktur afspejler således delvist den avisforside, som DeLillo finder i ovenstående afsnit, og hvis symmetriske "connections" romanens handlingstråde er skrevet hen over.

Desuden må den grundige research, som ligger til grund for handlingens historiske nøjagtighed, nødvendigvis også basere sig på overleverede medieprodukter som journaler, film, avisklip og radiooptagelser. Ifølge "The Power of History" udspringer

³⁸ En parallel situation udspiller sig på realplanet 22 år før og 250 sider senere, da Sister Edgar afbryder en almindelig skoletime med en bombeøvelse, *Duck-and-Cover* (726).

³⁹ Parrish (1999), p. 698.

meget af romanen direkte af forfatterens personlige erindring af begivenhederne, der har fundet sted i hans egen levetid. Dette betyder dog ikke, at romanen kan kolportere de realhistoriske begivenheder i umedieret form: de er jo ikke selv-oplevede af DeLillo på egen hånd, men er blevet erfaret via mediernes formidling af dem. Dette lyder umiddelbart som selvfølgeligheder, eftersom disse forhold nødvendigvis gælder for enhver romanforfatter, der vil fremstille en historisk periode, selvbiografisk eller ej. Det specielle i *Underworlds* tilfælde er dog, at den som (samtids)historisk roman er særdeles bevidst om, at den hviler på medieprodukter. Romanen skriver helt eksplicit sporene heraf ind i sin handling og afdækker dermed sine konstruktionsprincipper.

"The Power of History" er kun med til at understrege fokuseringen på medieprodukter, selv om essyet på den anden side søger at fremstille sig selv som mere oprindeligt, end tilfældet nok er. Essayet er konstrueret, som om dets refleksioner har dannet udgangspunkt for *Underworld*, og ikke er opstået i samspil med eller ligefrem som en fortolkning af den færdige roman. På den måde bliver DeLillos essay på godt og ondt en palimpsest over et andet essay, Edgar Allan Poes berygtede "The Philosophy of Composition" fra 1845, som foregiver at beskrive grundlaget for kompositionen af "The Raven", men hvor essyet også er skrevet baglæns efter digtet selv. Relevansen af denne sammenligning bliver begrundet af *Underworld* selv med en af de utallige "connections", idet Sister Edgars ubestridte yndlingsdigt netop er "The Raven", skrevet af hendes "namesake poet" (775).

New York Times og "The Raven" optræder altså som effekter på fiktionens realplan, og det peger hen imod, at *Underworld* har skrevet en stor mængde medieprodukter ind i narrationen. De kan deles op i to kategorier, afhængig af om de indgår i romanens overskrifter eller blot optræder på realplanet. Ved at undersøge *Underworld* ud fra denne kategorisering vil det slutteligt træde frem, hvordan medieprodukterne etablerer den medierealisme, der også bestemmer romanens tvetydige position mellem historie og fiktion.

3.2.1 Overskrifterne

Hvis man ser nærmere efter, viser det sig, at romanens titel og de otte kapiteloverskrifter hver især kopierer titlen på et medieprodukt. Ligesom det sker hos Douglas Keeseey, bliver mediebegrebet også her udvidet en hel del, fordi termen herefter skal inkludere diverse kunstneriske og æstetiske formidlingsformer som digtning, musik og malerier. Det er ikke massemedier i nutidig forstand, og de oprindelige kunstværker har heller ingen berøringsflade med medieteknologien. Pointen er blot, at de i *Underworld* optræder som effekter på realplanet i *reproduceret* og ikke oprindelig tilstand, i bøger, LP'er,

radioer og magasiner, som netop er massemedier. Inden for romanens rammer er medieprodukt derfor betegnende for de referencer, som er skrevet ind i romanen.

Disse citater er ikke blot løsrevne effekter, som eksempelvis de mange soundbites i *White Noise*; titlernes palimpsester rækker langt ind i romanen på flere niveauer. Som antydnet står det allerede klart med titlen *Underworld*. I et palindrom trækkes opmærksomheden altid ind mod midterpunktet, og på den måde træder en videre betydning af romanens symmetriske struktur frem. Få sider fra det absolutte centrum, og akkurat midt i den fortalte tid møder læseren den fingerede Sergei Eisenstein-film, som romanen henter sin titel fra: *Unterwelt*.⁴⁰ *Underworlds* titel er altså parafraseret over et medieprodukt, der er skrevet ind i romanens absolutte midtpunkt. Herfra bliver dens overførte betydning også central for mange af romanens øvrige handlingsakser, som vi bl.a. har set med Nick Shay, baseballen og atombomben. Dette tilkendegiver romanen helt eksplicit, når filmarrangementet "had the slightly scattered air of some cross-referenced event".

Prologen har herefter lånt sin titel fra Bruegel-maleriet *The Triumph of Death*, som ironisk nok er optrykt i magasinet *Life*. Siden daler ned i hænderne på J. Edgar Hoover kort efter, at han har fået underretningen om den sovjetiske sprængning, og bliver således den figur, der knytter kapitlets titel sammen med bomben: "It is a color reproduction of a painting crowded with medieval figures who are dying or dead – a landscape of visionary havoc and ruin" (41). Som maleri er *The Triumph of Death* et unikum, men på *Underworlds* realplan optræder det som en masseproduceret reproduktion – oven i købet som affald eller nedfald, idet tilskuerne river alt forhåndenværende papir i stykker og kaster det ud som konfetti over stadion. Medieproduktet bliver en af de figurer, der sammenkæder de metaforiske niveauer for læseren og for Hoover selv, hvor begge indser altings forbundethed.

Det samme gælder for *Long Tall Sally*. Titelfiguren i Part 1 er navnet på Klara Sax's kunstneriske projekt med at overmale udtjente bombefly: "I thought we will title our work after this young woman, after the men who fixed her image to the aircraft, after the song that inspired them to do so" (78). *Long Tall Sally* er derved også et medieprodukt, der optræder i handlingen i reproduceret form, og det endda gennem flere lag. Oprindeligt er det en sang af Little Richard, som bl.a. Chuckie Wainwright diskuterer i Part 5, mens han luftbomber Vietnam i netop det fly, der har fået malet *Long Tall*

⁴⁰ Filmen omtales første gang på side 424 (af i alt 827) i det midterste underafsnit af Part 4, der foregår om sommeren (ergo midt på året) 1974. Hvis den fortalte tid i epilogen som tidligere argumenteret strækker sig ind i midten af 90'erne, ligger året midt mellem 1951 og 1997, hvilket så bliver et argument for at læse epilogen som strækkende sig helt op til udgivelsesåret 1997. En modifikation er dog, at palindromets centrum ud fra kapitelstrukturen ligger i sektionen lige forinden, Manx Martin 2.

Sally på flyspidsen, og som Nick står ved i Part 1. DeLillo kopierer derved titlen på et ready-made kunstobjekt, der signifikant nok overmaler den figur det baserer sig på. Derved kopierer *Underworld* også medieproduktets form ved selv at skrive hen over melodien, pin-up maleriet og Klaras installation. Også sangen er som realhistorisk medieprodukt skrevet ind i fiktionen som en blanding af populærkultur og kunst, der er revet løs fra sin oprindelige kontekst, og som bliver et forbindelsesled mellem tider, steder og personer.

Part 2 og 3 går længere tilbage i tiden. *Elegy for Left Hand Alone* er et klaverstykke af Camille Saint-Saëns. Albert og Laura Bronzini hører det på en bærbar gramfon, men den musiske virtuositet, som solistens venstre hånd udfører, refererer samtidig til den gennemgående videosekvens med the Texas Highway Killer, som på palindromisk vis dukker op sig i afsnit 1, 6 og 10 i Part 2. Morderen udfører også sin gerning med venstre hånd, hvorved den elegiske titelmelodi samtidig bliver underlægningsmusik til fjernsynets videosekvens med mordet. Ophavsmanden til *The Cloud of Unknowing* er ligeledes anonym; Part 3 refererer til en bog af en ukendt mystiker fra det 14. århundrede. Nick fik den af den præst, der var hans mentor i ungdomsfængslet.⁴¹ Denne bog har vejledt Nick i hans søgen efter identitet, samtidig med at titlen beskriver den mentale tilstand, som flere af bogens personer befinder sig i.

Part 4 er fyldt med visninger af film og kopierer titlen fra Robert Franks Rolling Stones-dokumentarfilm fra 1972, som Klara Sax overværer til en privat screening.⁴² *Cocksucker Blues* suppleres af *Unterwelt* og Zapruder-filmen, ligesom Klara Sax' ven Miles Lightman planlægger utallige filmprojekter, hvis fuldførelse man aldrig hører om. Det inkluderer en film om en kvinde, der spontant udvikler samme sygdomme som filmstjerner, en film om Marilyn Monroe-kopien Jayne Mansfield, og en film om graffitikunstneren Moonman 157, der også optræder i epilogen. Hans virkelige navn er Ismael Muñoz, og det er ham, der sørger for, at titlens metaforiske niveau også her føres over på det narrative realplan, da han som 13-årig har tilfældig sex i undergrundsbanen: "The man held his dick and eventually sucked it (...) And Ismael went down there, feeling sorry for himself, fairly often after that" (436).

Det elegiske suppleres med det ironiske i Part 5's titel, som er skrevet hen over et slogan fra koncernen Du Pont, "Better Things For Better Living Through Che-

⁴¹ Igen er forbindelsen op til læseren at drage; denne Father omtaler på p. 542 en bog han vil give Nick, ligesom Nick på p. 295 omtaler en præst, der har givet ham en bog.

⁴² Curt Perival citerer på sin DeLillo-hjemmeside et stykke fra Marshall Crenshaw's bog *Hollywood Rock*: "The resulting movie was at once so dreamy and harsh (...) that the band refused to permit its release. Eventually Frank secured the right to screen it once a year, but it has only appeared on video in bootleg form" (www.perival.com/delillo).

mistry". Et slogan distribueres normalt via massemedier, men også dette medieprodukt er på handlingsplanet løsrevet fra sin tiltænkte kontekst. Under en Vietnam Week i 1967 bliver sentensen brugt satirisk i en studenterradio, hvor reklamen får udstillet sin tomhed ved at blive iscenesat som en erotisk scorereplik og en liturgisk messen. Part 5 har talrige eksempler på, hvordan produkter fra den kemiske industri gør indpas i den amerikanske hverdag, lige fra Jell-O og Nitrotex til rengøringsmidler, tåregas og napalm, hvorved romanen selv ironiserer over sloganets løfter.⁴³ Endvidere har Part 5 som den eneste en undertitel, "Selected Fragments Public and Private in the 1950s and 1960s." Undertitlen peger dog ud på hele romanens kompositionsprincip, der netop består af udvalgte fragmenter fra forskellige sfærer af det amerikanske samfund.

Part 6 hedder "Arrangement in Gray and Black", hvilket Jesse Kavadlo læser som "another apparent reference to print".⁴⁴ Det er heller ikke helt forkert, men når alle de forrige overskrifter kan spores til et medieprodukt i handlingen, kan denne også, og mediet er ikke skriftligt. Om end godt skjult viser referencen sig ligesom i prologen at være titlen på et maleri, der optræder i reproduceret form i det narrative forløb. Klara Sax har "a small print of a Whistler, the famous Mother" (748), der er et berømt maleri fra 1871, bedre kendt som "Whistler's Mother". Klara ser på hende som "a figure lifted out of her time into the abstract arrangements of the twentieth century", hvorved billedet bliver en strukturel allegori på *Underworlds* egne metaforiske arrangementer. Dette gør ad omveje titlen til den reference til tryk, som Kavadlo nævnte, om end referencen til "print" er mere bogstavelig, end han er klar over. Billedets indhold og form bliver altså igen et forbindelsesled mellem romanens egne metonymiske diskurser om forældreroller, erindring og kunsten selv.

Das Kapital, Marx' hovedværk, optræder ikke som fænomenalt objekt i epilogen, men det gør dens budskab og forfatter i en form, der både er tilpasset til og forvrænget af den markedsøkonomiske omvæltning i det gamle USSR, hvor Nick Shay er på forretningsrejse. "Capital burns off the nuance in a culture", åbner kapitlet, hvor Nick også støder på skuespillere, hvis levebrød er at efterligne forbillederne fra den hedengangne stat, Lenin, Trotsky og naturligvis Karl Marx (787). Åbningssetningen kædes senere sammen med bombesprængningen, som bogstaveligt talt brænder kulturerne op: "Many buzzing neutrons, very little blast. The perfect capitalist tool. Kill people, spare property" (790). Den ironisk-elegiske implementering af titlens betyd-

⁴³ Nitrotex er "the lawn fertilizer of a giant chemical company" (528), sandsynligvis Dow Chemicals eller Du Pont, som titlen er et slogan fra. De mange scener fra reklameindustrien peger tilbage på DeLillos eget liv, der indebærer en fortid som tekstforfatter.

⁴⁴ Jesse Kavadlo: "Celebration and Annihilation: The Balance of *Underworld*" i *Undercurrent. An Online Journal for the Analysis of the Present*, No. 7, Spring 1999, p. 2.

ning træder også frem, da en af de få, mulige transcendentale oplevelser i romanen forsvinder på grund af markedsökonomiens omskiftelighed. I epilogen stimler folk ærefrygtigt sammen om en billboardreklame for Minute Maid, hvor den døde piges ansigt af og til (måske) viser sig kortvarigt, hvilket også gør Esmeralda til en bogstavelig Minute Maid. Begivenheden bliver hurtigt en TV-event og kommercialiseres yderligere af Esmeralda-merchandise, indtil planchen en dag pilles ned, så pladsen kan sælges til anden side. Her forsvinder eksistensen af quasireligiøse nuancer på grund af kapitalismen, hvorved epilogens overskrift også trækker en linie tilbage til *Underworlds* omslag, hvor man ser et kirketårn stå i skyggen af det mægtige World Trade Center.

Tilsammen eksponerer overskrifterne altså den ene del af romanens flerfoldige brug af medieprodukter. I *Underworlds* omfattende netværksstruktur fungerer titlerne som metaforiske perspektiveringer af hændelserne på realplanet, fordi titlens semantiske betydningsindhold altid kan overføres på handlingsplanet i det pågældende afsnit. Dette tilkendegiver romanen eksplicit ved at lade titelfigurene indgå som fænomenale objekter, der peger på sig selv som stilistisk figur. Denne dobbeltbetydning afspejles allerede i titelobjekternes forekomst på realplanet, hvor de (maleri, melodi, slogan, bog) som regel optræder i reproduceret form via massemedierne. Derved fungerer de også som bindeled mellem romanens diskurser om kunst og massemedier; en diskussion, der peger direkte frem mod *Underworlds* egen status som både æstetisk objekt og massemedie, hvilket dog først vil blive uddybet senere.

I forlængelse af medieprodukternes reproducerede natur kopierer *Underworld* også selv disse medier i overskrifter og handling. De bliver dermed historiske ready-mades på linie med *Long Tall Sally*. Det bliver et tydeligt eksempel på, at disse i forvejen reproducerede kunstværker beskrives på en måde, der samtidig peger på *Underworlds* egne æstetiske strategier. Disse virkelig forekommende medieprodukter eller kunstværker peger ud på læserens egen realhistoriske verden, men skrives ind i et fiktivt handlingsforløb, som kommer til at fremstå som mere autentisk ved netop at være deiktisk forankret i den virkelige verden gennem disse referencer. Den måde, hvorpå titlerne indgår i fiktionen, peger samtidig ud på, hvordan de fungerer i samtidskulturen ved deres umærkelige, men afgørende tilstedeværelse overalt. Dette er altså det ene aspekt af *Underworlds* medierealisme, fordi romanens reproduktion af medierne dermed skaber en analogi til den måde, hvorpå medierne reproducerer sig selv.

* * *

Romanens metabevindte reproduktion gør sig også gældende i realplanets mediehistoriske udvikling, som udgør det andet hovedaspekt i *Underworlds* brug af medieprodukter. Den udvikling udgør også det andet aspekt af medierealismen, fordi radio, film, TV og internettet indgår som de naturlige effekter i narrationen, som de også har været i dagligdagen gennem den afbildede historiske periode. Romanen afspejler den medieteknologiske udvikling i samtidshistorien, så hvor overskrifterne river medieprodukter løs fra deres oprindelige kontekst, forankrer realplanet dem i en mediehistorisk tidsakse. I *White Noise* refererede medieprodukterne ikke til realhistoriske programmer, mens det i *Libra* er lige omvendt; her optræder kun medieklip, der faktisk forekommer i perioden. Ud fra den optik ligger *Underworld* i forlængelse af *Mao II*, hvor de fiktive og faktiske medieprodukter er blandet sammen. Fra radioen indgår sportsreportager, phone-ins, nyhedsreportager, musik i handlingen, og overalt er der enten fotografier, blade, magasiner, dokumentarfilm, mikrofilm, overvågningsvideoer, hjemmevideoer og frem for alt TV. Det gælder nyhedsudsendelser, naturprogrammer, musikvideoer, TV-film, børsinformation, sitcoms og soundbites, der blander sig i handlingen. Alle medier eksponerer samtidig reklamer, på billboards, i radio og på TV. Som i de tre forrige romaner er medieprodukterne langt fra blot uskyldige kulisser for, eller effekter i handlingen: også *Underworld* eksponerer i utallige scener, hvordan figurerne erfarer verden gennem de matricer, som medierne har installeret i folk.

Da *Underworld* spreder sig over mere end 40 år, beskriver den samtidig den mediehistoriske udvikling, som er endt med at true romanen. Det træder frem i de historiske forskydninger, der sker i mediernes påvirkning af bevidstheden, sådan som *Underworld* selv fremstiller forholdet. Udviklingen kan meget skematisk deles op via de årtier, som afsnittene er fæstnet til, fra 1950'erne og 60'ernes radio over 70'ernes film og 80'ernes TV til 90'ernes internet. Naturligvis er der omvendt også radio i 1990'erne og TV i 1950'ernes hverdag; *Underworlds* forskellige sektioner privilegerer blot hvert sit forskellige medium, hvorfor denne skematiske opdeling ikke adskiller sig drastisk fra romanens egen.

3.2.2 Radioreportagen fra Polo Grounds (1951)

Baseballkampen fra 3. oktober 1951 er blandt andet blevet legendarisk, fordi lydsporet fra Russ Hodges' reportage er bevaret for eftertiden, da en navnløs lytter tilfældigvis satte en båndoptager til sin radio (32). Det er faktisk via radioreportagen, at DeLillo overhovedet er i stand til at genskabe baseballkampen, hvilket han gør ved at genskabe det medieprodukt, der formidlede kampen til at begynde med, og samtidig fortælle om de omstændigheder, det blev optaget under. DeLillo skriver altså hen over Russ

Hodges på flere måder. Speakerens sædvanlige reportagestrategi var at genskabe detaljerne i en kamp ud fra telegrafbeskeder og lydeffekter, hvilket prologen er en litterær pendant til.

Nick Shay hører også kampen live på sin radio som 16-årig,⁴⁵ og folk over hele byen bliver "connected by the pulsing voice on the radio" (32). Dermed skaber radio-reportagen et spontant folkeligt sammenhold, som Brian Glassic, Nicks kollega, i 1992 nostalgisk tænker tilbage på:

When JFK was shot, people went inside. We watched TV in dark rooms and talked on the phone with friends and relatives. We were all separate and alone. But when Thomson hit the homer, people rushed outside. People wanted to be together. Maybe it was the last time people spontaneously went out of their houses for something (94).

Længslen bliver især markant, fordi "the shot heard around the world" sættes i kontrast til amerikansk histories næste store hændelse, der samlede folk foran medierne, som det også blev skrevet frem i *Libra*. Hvor hændelsen på TV adskiller folk, er radio-reportagen med til at samle dem. Flere steder i *Underworld* bliver baseballkampen beskrevet som et værdifuldt, oprindeligt og nostalgisk øjeblik, netop fordi den er repræsenteret via et medieprodukt fra før verden gik af lave. I samme afsnit formulerer Brian Glassic således, hvorfor det afgørende home run stadig bliver fejret:

The Thomson homer continues to live because it happened decades ago when things were not replayed and worn out and run down and used up before midnight of the first day. The scratchier an old film or an old audiotape, the clearer the action in a way. Because it's not in competition for our attention with a thousand other pieces of action. Because it's something that's preserved and unique (98).

I et ekko af DeLillos egne ord fra "The Power of History" står det tydeligere i erindringen, jo mindre det ligner virkeligheden. Baseballkampen er bevaret som et gammelt ridset lydbånd, der ikke er blevet spillet igen og igen, og dermed forbliver unik i den medialiserede erindring anno 1992, som her taler.

Nostalgien efter det oprindelige skyldes altså, at det ikke kan gentages, og det gælder i særdeleshed denne baseballkamp, idet Polo Grounds siden er revet ned og the Dodgers flyttet til Los Angeles. Her overværer Brian Glassic, Nick og andre i den ovenstående scene en kamp i 1992 mellem LA Dodgers og New York Giants. Som en medialiseret opdatering af kampen fra 1951 sidder de i en lydtæt glasloge og ser ud på spillet. Brian Glassic ironiserer over denne seen-gennem-glas, der i DeLillos værker kendetegner den medialiserede perception: "We need video helmets and power gloves. Be-

⁴⁵ Nick nævnes ikke ved navn, men beskrivelsen af lytteomstændighederne og kampens betydning passer præcist på ham: "There's a sixteen-year-old in the Bronx who takes his radio up to the roof of his building so he can listen alone, a Dodger fan slouched in the gloaming(...) The game doesn't change the way you sleep or wash your face or chew your food. It changes nothing but your life" (32). Sammenlign evt. p. 95.

cause this isn't reality. This is virtual reality. And we don't have the proper equipment" (92). Den visuelle perceptionsmåde bliver en negering af Nicks auditive erfaring af den oprindelige kamp, for i 1992 er det sådan, at: "You don't go to a ballpark to hear a game. You go to see a game."

I Part 6 (Fall 1951-Summer 1952) er der en radio tændt næsten overalt (f.eks. 769, 770, 771, 772, 776), men det betyder ikke, at *Underworld* repræsenterer radioen i sig selv som en mere uskyldsren medieform. Det bliver klart med den manipulerende montage, som studenterradioen sender i luften i 1967 i Part 5. Marian tænder radioen for at orientere sig i hændelserne, men forvirres kun endnu mere: "She began to understand that the riot out there, if that's what it was, was being augmented and improved by a simulated riot on the radio, an audio montage of gunfire, screams, sirens, klaxons and intermittent bulletins real and possibly not" (600). Radioen simulerer og fordobler virkeligheden, hvorved det vigtige ikke kun bliver mediet i sig selv, men den måde hvorpå det repræsenterer virkeligheden.

Desuden kan man ikke helt tage Brian Classics ord for pålydende. Udsagnet om den oprindelige baseballkamp som "preserved and unique" er som taget fra "The Power of History". Ganske vist er begivenheden ikke blevet genudsendt til bevidstløshed, men det medfører hverken, at den er unik, "unrepeatable" eller fra "a pre instant replay era (...) so that the ball and the memories associated with it (...) are all that is left."⁴⁶ Kampen kan jo netop genspilles, hvad *Underworld* også gør, for det er via dette medieklip, at kampen kan genopleves i replay uden for det øjeblik den blev spillet (også på dansk ser man flertydigheden i ordet "play").⁴⁷ Mediernes forskydning af tidserfaringen skriver DeLillo allerede ind i hensigten hos den mand, der optager kampen: "it is like hearing the game twice, it is like being young and being old" (32). I den kulturelle erindring træder medieproduktet i stedet for kampen selv, da det er via radioen langt de fleste har erfaret den, inkl. DeLillo selv⁴⁸- også selv om romanen indledningsvis foregiver at lade sin læser se kampen direkte gennem synsvinklen hos en, der oplever den umedieret: Cotter Martin.

Romanen genspiller således selv baseballkampen fra flere synsvinkler, og det peger frem mod prologens slutsætning: "It is all falling indelibly into the past". Det er uudslætteligt af flere grunde: både fordi hændelsen er optaget på bånd, og fordi det er

⁴⁶ Den læsning møder man både hos Kavadlo (1999), p. 2 og Peter Knight: "Everything is Connected: *Underworld's* Secret History of Paranoia" i *Modern Fiction Studies* 45.3, 1999, p. 814.

⁴⁷ Det er påfaldende, at den berømte forside fra *New York Times* næste dag beskriver erindringen af kampen med samme tvetydige term; rubrikken lyder: "It's Like a Wake in Brooklyn As Fans 'Replay' Fatal 9th". Anførselstegnene er avisens egne.

⁴⁸ Ifølge "The Power of History" hørte DeLillo kampen, mens han sad i en tandlægestol.

et "scratchy old audiotape", der ikke overskriver og derved udvisker erindringen om hændelserne. Samtidig bliver "the sand-grain manyness of things" (60) uudslettelig, fordi DeLillo netop har gen-beskrevet dem, hvorved *Underworlds* prolog træder i stedet for båndoptagelsen i den kulturelle erindring af kampen. Endelig blev kampen også optaget på film (uden lyd); det er denne film Marvin Lundy netop analyserer ned til mindste "grain" (177) for at se, hvor baseballen blev slået hen.

3.2.3 *Unterwelt* og Zapruder-filmen (1974)

Marvin Lundy kan dog ikke finde sandheden om bolden her, selv om han mener at kunne aflæse virkeligheden på filmstrimlens korn: "Once you get inside a dot, you gain access to hidden information, you slide inside the smallest event. This is what technology does. It peels back the shadows and redeems the dazed and rambling past. It makes reality come through" (177). Den røde tråd, baseballen, kan ikke lokaliseres ved at undersøge filmen; den falder han først over, da TV screener en anden uofficiel hjemmevideo, den med landevejsdræberen.

Før 1980'ernes TV er det nødvendigt se på Part 4's fremstilling af film, som udgør næste led i romanens historiske kontekstualisering af mediebevidstheden. Hvor radiooptagelsen hævdedes at være nogenlunde unik, bliver filmene i 1970'erne (med radiosimulationen fra 1967 som en passende overgangsfigur) det næste trin i etableringen af den simulakrale virkelighed, som er en realitet i 1990'erne.

Unterwelt er på flere måder den centrale film i Part 4 og romanen som helhed. I Part 4 bliver *Cocksucker Blues*, *Unterwelt* og Zapruder-filmen (alle tre ikke-offentliggjorte film) vist for et indbudt publikum som en eksklusiv engangsforestilling, hhv. i underafsnittene 1, 3 og 5, og igen med *Unterwelt* i midten. I det (medie-) historiske forløb fra radio til film, som *Underworld* skriver frem, følger *Unterwelt* efter radioen, idet screeningen foregår i Radio City Music Hall. Selv om filmen er en stumfilm fra 30'erne, bliver den videre forankret i romanens samtid i 1974 via sin kitschede og op-reklamerede iscenesættelse og via DeLillos beskrivelse af dens indflydelse på Klara Sax. Også dette medieprodukt rives løs fra sin oprindelige tid og sættes ind i en ny kontekst; selv den oprindelige musik af Prokofiev genkender publikum primært som temaet fra en radioreklame, der har kopieret det fra Prokofiev. Her etablerer den (og de andre film) en ontologisk fordobling af den erfarede virkelighed, som den medialiserede perception delvist dækker for. Efter screeningen har Klara fornemmelsen af, at "she had the movie all around her" (445), selv om hun er tilbage i den fænomenale verden.

Miles Lightmans filmgruppe har hentet den sort-hvide stumfilm af Sergei Eisenstein over fra en østtysk kælder. Filmen bliver hurtigt omgærdet af mediehysteri:

It became the movie people had to see. A nice tight hysteria began to build and there were tickets going for shocking sums (...) Just a movie for godsake and a silent movie at that and a movie you probably never heard of until the Times did a Sunday piece (426-27).

Esther Winship, en bifigur, er på forhånd så opslugt af filmens aura, at hun ikke kan få øje på filmen selv: "I don't need to see the movie. I already love it" (425).⁴⁹ Esther Winship skuffes også, da filmen i sig selv, viser sig at være kedelig, fordi den ikke lever op til sin aura, og hun er dermed fanget i samme simulakrale paradigme som Jack og Murray foran "the most photographed barn".

Screeningen er indrammet af et kitschet danseshow, hvis videobillede projiceres op på en væg. Hvor de fleste er optaget af salen, filmens aura og visningsomstændighederne, er Klara en opmærksom og fortolkende seer af filmen selv:

there was something to study in every frame, the camera placement, the shapes and planes and then the juxtaposed shots, the sense of rhythmic contradiction (...) In Eisenstein you note that the camera angle is kind of dialectic. Arguments are raised and made, theories drift across the screen and instantly shatter – there's a lot of opposition and conflict (429).

Den sort-hvide film beskrives med så stor nøjagtighed, at læseren både ser *Unterwelt* og *Underworld* beskrevet i sekvenserne. Også i dette citat er synsvinklen dialektisk i sin vekslen mellem 2. og 3. person ental, og kapitlet er som de fleste andre bygget op omkring Eisensteins "undeniable power of montage" (425). *Underworlds* stilistiske appropriation af den homonyme film bliver også suppleret af nogle indholdsmæssige paralleller, som peger frem mod slutningen af begge dele. I *Unterwelt* bliver en figur skudt i hovedet med en strålepistol, så hans ansigt går i opløsning, hvorefter handlingen standser, fordi der er pause. Det peger frem mod Nicks drab af George the Waiter, hvis ansigt også falder fra hinanden, lige inden handlingen standser. I filmens slutscene ser man en figur, der "sheds his marks and scars and seems to grow younger", og det bliver en analogi til Nicks udvikling på *Underworlds* regressive tidsakse. De forkrøblede figurer i filmen peger samtidig frem mod de kasakhstanske stråleofre, som Nick ser i 1992.⁵⁰ Som en allegori på sit eget værk lader DeLillo Eisenstein skabe et

⁴⁹ Salen er fyldt med homoseksuelle, der også er mødt op på grund af en rygteskabt aura; det har spredt sig, at "the theme deals on some level with people living in the shadows" (424). Den censurerede film handler dog ikke om homoseksualitet, om end den subkulturelle invasion bliver en metaforisk pendant til den underverdenstematik, som klippes ind i referatet af filmen, hvor Ismael Muñoz erindrer sin oralsex i undergrundsbanen.

⁵⁰ Disse trækker ikke overraskende forbindelsen tilbage igen til den homoseksuelle begivenhed i Radio City Hall, da stråleofrene er iført t-shirts som er "left-overs from a gay celebration" (800) i Tyskland, hvor *Unterwelt* har ligget gemt.

kunstværk for at beskrive de fysiske konsekvenser af en atomsprængning. De parallel-ler betyder ikke, at alle træk ved filmen automatisk kan overføres på DeLillos roman, men forbindelserne er påfaldende mange. Som ved filmen var der også skabt stor opmærksomhed om romanen, inden DeLillo overhovedet havde udgivet den, hvilket ikke blev mindre af, at "the Times" også her "did a Sunday piece"; "The Power of History" er fra samme avis og slutter med "Sunday, September 7, 1997".

Klara søger at tolke, hvad det er filmen forvarsler: "Was Eisenstein being prescient about nuclear menace or about Japanese cinema?" (430), og: "Even better. Doesn't this movie seem to anticipate the terror that was mounted against Russian artists in the late nineteen-thirties" (431). Eisensteins forvarsel læses altså frem deduktivt, i bagklogskabens lys, og på den måde efterligner Klara *Underworlds* egen læsestrategi. Den regressiv kronologi i kompositionen får nemlig også læseren til at fortolke en hændelse i lyset af det, der er sket efter den. Konsekvenserne af d. 3. oktober 1951 kan således kun varsles anakronistisk via historiens bagklogskab, hvilket da også fremgår af "The Power of History"; det er konsekvenserne af, og dermed hændelserne efter den dag, der får DeLillo til at læse historiens glans ind i selve dagen.

Også Zapruder-filmen vises i en kontekst, der er løsrevet fra dens tilblivelsesomstændigheder. En videokunstner har iscenesat den hemmelige film som en montage, der er projiceret ud på hundredvis af TV-skærme. Filmstrimlen er tilvejebragt ad uofficielle kanaler, ingen har set den før, og virkningen er først chokerende. Publikum reagerer følelsesmæssigt på filmens indhold, men efter de første visninger begynder de at reagere på filmen som film, ikke virkelighed. Strimlen er "completely steeped in being what it was, in being film. It carried a kind of inner life, unconnected to the things we call phenomena. The footage seemed to advance some argument about the inner nature of film itself" (495-96). "Unconnected" er et sjældent ord i *Underworld*, men det passer meget præcist på den erfaring seerne gør af filmen. For hver gang den vises, bliver den stadig mere løsrevet fra den fænomenale verden, stadig mere autonom som medieprodukt og fjerner sig længere fra sit oprindeligt chokerende indhold. Dermed bliver effekten af Zapruder-filmen skrevet ind i *Underworlds* historiske akse som det første eksempel på den kulturelle amnesi, som opstår ved konstante genudsendelser af det samme videobånd. Først reagerer folk emotionelt på de syv sekunder, som i *Libra* brækkede ryggen på det amerikanske århundrede, men efterhånden bliver Zapruder-filmen en løssluppen bohème-event, ligesom screeningen af *Cocksucker Blues* fire kapitler forinden.

Dette replay æstetiserer og fortrænger altså det historiske chok fra 1963, og dermed bliver episoden på anakronistisk vis skrevet ind som et varsel om den virkning, som TV-kulturens serielle genudsendelser vil skabe ifølge "The Power of History": de er det "means [culture] has devised to disremember the past". Zapruder-screeningen betegner altså overgangen fra en direkte perception af verden til den medialiserede perception, som Lee Harvey Oswald udfører i *Libra*, og som Jack og Murray sidder helt fast i foran "the most photographed barn" i 1980'erne.

3.2.4 Texas Highway Killer-båndet på TV (1980'erne)

Hvad enten de er fiktive eller ej, har *Cocksucker Blues*, *Unterwelt* og Zapruder-filmen det tilfælles, at de normalt ikke er tilgængelige for offentligheden. Medieprodukterne er skrevet ind i realplanet som éngangsscreeninger, og dermed bliver de en kontrast til det centrale medieprodukt i Part 2, videostrimlen med "the Texas Highway Killer" (herefter THK). Hvor Klaras indledende oplevelse af *Unterwelt* og Zapruder-filmen var "preserved and unique", gælder det absolut modsatte for hovedskuddet på videobåndet med THK. Det bliver genudsendt konstant i TV-nyhederne, på monitorer i supermarkedet og de amerikanske hjem. Virkningen heraf uddyber dermed effekten af det konstante replay af Zapruder-filmen, som Klara oplever i Part 4, og som Beryl Parmenter måtte vænne sig til i *Libra*. Ligesom radioreportagen og Zapruder-filmen er THK-videoen også en tilfældig optagelse, foretaget af en tilfældig amerikaner, men i *Underworld* er det først med TV i 1980'erne, at den begyndende, ontologiske fordobling fra filmene, som vi så hos Klara, bliver til en veritabel mangedobling.

I Part 1 og 2 er der fjernsyn til stede i alle underafsnit, og de summende "waves and radiations" fra *White Noise* gentages for så vidt i *Underworld*. Eksemplerne er utallige; inden for samme side genkalder *Underworld* tre eksempler på den medialiserede perception, der bliver et ekko af scener i *White Noise*. En skoleelev gør en apartheidsimulation virkelig, da hun fortsætter den længe efter øvelsen er ophørt, hvilket får de andre elever til at diskriminere hende. Brian Glassic visualiserer det ved at indramme sit ansigt i en TV-skærm med sine hænder, og Nick perciperer omgivelserne med et filmvokabular: "the scene was not contrived to be charming but was close to documentary in tone" (112). Selv om fjernsynet medialiserer bevidstheden også her, er figurerne dog ikke helt lige så flade eller karikerede som i *White Noise*. Persontegningen i *Underworld* er generelt mere nuanceret og dybdegående end i de forrige romaner, hvad flere kritikere også har bemærket, og i Part 2 kommer landevejsdræberen til at udgøre det psykologisk mest nuancerede tilfælde af den medialiserede bevidsthed, som styrer perceptionen i DeLillos Amerika.

THK-videoen er optaget gennem en bagrude af en tilfældig pige, hvor videokameraet opfanger en bilist, der vinker til hende, inden han bliver skudt i hovedet fra en bil uden for kameravinklen. Dermed er omstændighederne næsten det samme som Kennedy-mordet i Zapruder-filmen. Forskellen er blot, at den "aberration in the heartland of the real", som JFK-mordet forårsager i romanerne, nu har gjort verden langt mere medialiseret og kameravant i den perciperende bevidsthed: "The world is lurking in the camera, already framed" (156). Kameraet er altså ikke en ting i verden, snarere omvendt, og videobåndet har tilranet sig rollen som det oprindelige fra den fænomenale verden: "The tape is surreal, or maybe unreal is the way you want to put it. It is what lies at the scraped bottom of all the layers you have added" (157). Mediebevidstheden opfatter båndet som oprindeligt, og den personlige perception af verden som "layers you have added".

Part 2, afsnit 1 er en grundig og reflekteret beskrivelse af videoens forløb i 2. person ental, og først halvvejs henne i afsnittet opdager man, at det dialektiske "you" ikke (kun) refererer til man og dermed læseren, men er filtreret via Matt Shays bevidsthed. Gennem hans synsfelt veksler videoens status mellem den rå, umedierede virkelighed fra citatet ovenfor, og en æstetiseret filmkliché, som det ses her:

Maybe the victim's a chump, a sort of silent-movie dupe, classically unlucky. He had it coming in a sense, for letting himself be caught on camera. Because once the tape starts rolling it can only end one way. This is what the context requires (160).

I slutningen af afsnittet læser Matt altså offeret som en typologiseret figur magen til dem, der blev skudt i *Unterwelt*. Man ser videre, at mediet er medskyldigt; kameraets "shooting" er lige så dødbringende som pistolens, og via kameraet kommer både pigen og TV-seeren i ledtog med morderen. Kameraet har været med til at forårsage forbrydelsen, eller i hvert fald anspore til at gentage den: "Taping-and-playing intensifies and compresses the event. It dangles a need to do it again. You sit there thinking that the serial murder has found its medium, or vice versa" (159).

Afsnit 6 og 10 understreger at seriemorderen er afhængig og udspringer af TV, og at det faktisk er denne "taping-and-playing", der fremkalder trangen til at gentage akten. Det opdager læseren, da DeLillo sætter stemme, personlighed og slutteligt navn på landevedsdræberen. Hans drab er blevet efterlignet af en "copycat killer", og morderens stemme ringer live ind til TV-stationen for at fastholde sin status som unik: "my situation has been twisted in with the profiles of a hundred other individuals in the crime computer" (216). Morderen prøver at individualisere sig selv over for sin efterligner, men ved at få sin stemme i TV bliver hans identitet kun yderligere dualiseret. I afsnit 10 bliver synsvinklen pludselig morderens, hvorved romanen faktisk individua-

liserer ham, på linje med Lee Harvey Oswald. Richard Henry Gilkey har også tre navne, og da han ser sin egen handling på TV, føler også han sig endnu mere "detached from who he was" (270). Samtidig afføder hans live-optræden så mange efterlignende telefonopkald, at han ikke kan komme igennem mere. Dermed mister han adgangen til sit virkelige selv, som han erfarer, når han udveksler blikke med TV-værten: "He talked to her on the phone and made eye contact with the TV. This was the waking of the knowledge that he was real" (ibid.). Den erfaring består dog selv af en filmkliché, idet morderen visualiserer sin overgivelse til TV-værten som en scene fra en politiserie, "hustled down a hallway with Stetsoned men all around him".

Den medialiserede bevidsthed kan kun erfare sig selv gennem TV'ets bølger og stråler, men da den kommunikationsform bevirker, at adgangen til TV-værten og dermed til ham selv bliver spærret, må han køre ud med pistolen i venstre hånd igen. På denne måde er det således mediet, der "dangles the need to do it again", hvilket Matt erfarede fra den anden side af skærmen. Richard Henry Gilkey lever gennem TV og gennem sine ofres død, der netop bringer ham på TV, og også her kommer erfaringen af selvet kun i stand via de fordoblinger, som mediet har indskrevet: "He came alive in (...) the victims, lived on, merged, twinned, quadrupled, continued into double figures" (271).

Endelig er medieproduktet også selv en dobbelt figur. Gennem Matts bevidsthed bliver det beskrevet, så det tager form som en mise-en-abîme på romanens egen konstruktion. Videoklippets visuelle appel begrundes således:

Random energies that approach a common point. There's something here that speaks to you directly, saying terrible things about forces beyond your control, lines of intersection that cut through history and logic and every reasonable layer of human expectation (157).

Hele romanen beskriver netop via historiske, uforventede og lejlighedsvis ulogiske krydsforbindelser, hvordan figurerne ligger under for kræfter, der er uden for deres egen kontrol; det være sig bomben, affaldet, fortiden eller de medier, der griber stadig længere ind i bevidstheden.

Her er det centralt, hvordan de konstante replays komprimerer kronologien og dermed også forvrænger kausaliteten i hændelsen. Det ses i det forhold, at de mange genudsendelser får Matt til at ændre sin erindring af det første indtryk af videoen. Dette førstegangssyn prøver Matt således at rekonstruere i lyset af sine viden om slutningen: "of course you do know something is going to happen and you do look for that reason but you might also keep on looking if you came across this footage for the first time without knowing the outcome" (156). Denne "compressed time", som Matt opfatter, eller forvrængningen af den lineære tid er et definerende træk ved hele den teknologiske udvikling, som romanens forskellige figurer oplever gennem historien.

logiske udvikling, som romanens forskellige figurer oplever gennem historien. Teknologien afføder unaturlige spring og ellipser i tiden. Uranstrålingen bevirker, at tænder "that last a million years in the jaws of prehistoric people (...) [t]urned to dust in your pocket in six frigging minutes" (414). I *Unterwelt* afføder strålepistolen "a radiant time-lapse melanoma" (431), som naturligvis går igen hos de kasakhstanske stråleofre i epilogen, og endeligt registrerer Matt lyden af to F-4 fly i ørkenen, længe inden han ser dem, hvorefter han forestiller sig "the sound waves passing over the land and lapping forward in time, over weeks and months, cross-country" (468).

Når al teknologi refererer til bomben, manifesterer tidskomprimeringen sig både i våben og dagligdags fænomener. Lenny Bruce henregner både Cuba-krisen og pulverkartoffelmos til "the whole technology of instant and quick" (544), og i 1992 har Jeff Shay fået en skakcomputer med en fortrydelsesfunktion, der tillader ham at ændre træk, som senere viser sig at have været ufordelagtige (199). Den teknologiske udvikling forvansker den naturlige tidsopfattelse, som *Underworld* og "The Power of History" tilsammen forankrer i et nostalgisk, længselsfuldt punkt i fortiden, før de teknologiske "time-collapsing devices", som DeLillos essay omtaler, overskriver erindringen helt.

Da Albert og Laura Bronzini hører det elegiske musikstykke fra Part 2's titel, føler de netop den samme nostalgiske længsel:

the sadness and clarity of time, time mourned in music – how the sound, the shaped vibrations made by hammers striking wire strings made them feel an odd sorrow not for particular things but for time itself, the material feel of a year or an age, the textures of unmeasured time that were lost to them now (229).

Symptomatisk nok er dette musikstykke afspillet på et gammeldags grammofon, som da også "seemed to place him in some lost mechanical age with the pendulum clock and hand-cranked motorcar" (228). I *Underworld* er der flere ældre personer, hvis erindring er ved at udviskes, og Laura Bronzini er en af dem. Her er det karakteristisk, at glemsomheden sker i forbindelse med bevidsthedens overgivelse til fjernsynet, som bliver målestok for tiden: "Seasons and years. Laura read a soap opera digest to keep track of TV characters even though the TV had gone on the blink long time ago" (236). "Seasons" betegner både årstiderne og TV-seriernes forskellige sæsoner. Samtidig udgør de konstante genudsendelser af landevejsmordet en erindringsmæssig og medieteknologisk kontrast til grammofonens elegi for venstre hånd. Det er skuddet med venstre hånd, der har bemægtiget sig æteren i den "debasing process of frantic repetition", som "The Power of History" beskriver, og som *Underworld* herefter gentager, da

THK-videoen bliver set af forskellige figurer gennem hele Part 2.⁵¹ Det elegiske refererer altså til perioden før det medieteknologiske fald, som kameraet har indstiftet.

Perioden før dette fald erindres med nostalgi ved hjælp af de bedagede medieprodukter. *Unterwelt* gør et stærkt indtryk på Klara, netop fordi den er "patchy and dappled with age". Baseballkampen manifesterede sig i Marvin Lundys erindring af samme grund ("scratchy old tape"), ligesom "The Power of History" hævder, at hoppende og uskarpe billeder besidder en større integritet og permanens i kraft af deres "curious antiquity". Albert Bronzini forestiller sig et fotografi "that will seem decades hence to be an emblem of a certain stately innocence, some old lost sweet-tasting time. How memory conspires with objects of human craft, pressing time flat, inciting a tender reminiscence" (233). Denne nostalgiske opfattelse er romanen kun i stand til at etablere, fordi DeLillo beskriver den oprindelige, umedierede funktion af den menneskelige erindring med samme terminologi som gamle medieprodukter. Det er de "objects of human craft", der konspirerer med erindringens funktion. Nick har aldrig siden hørt baseballreportagen, og hans erindring af 3. oktober 1951 er bevaret som "a day now gone to black and white in the film fade of memory" (134). Hans gamle mor ser en bedaget TV-serie, hvor Nick ser med på "the picture on the screen, flat and gray and staticky with years, not unlike memories she carried to her sleep" (103). Erindringen fungerer altså som en filmstrimmel, og i forlængelse heraf omtaler Matt og Rosemary Shay begge Nicks fortrængning af fortiden som "He erased it" (219-20). Part 6 hedder samtidig "Arrangement in Gray and Black", foregår i 1951-52 og er dermed den fjerneste i erindringen, også for DeLillo, som flere steder nævner, at især dette afsnit er skrevet ud fra hans egen hukommelse. Den erindrende kraft i sort/hvid hentyder naturligvis også til skriften, der kan fastholde minderne i det "evanescent spectacle of contemporary life", som "The Power of History" skriver frem som en modpol til de gode, gamle dage.

3.2.5 www (1990'erne)

Underworlds medialiserede perception er altså på mange punkter en uddybning og kontekstualisering af temaerne fra de tre forrige romaner. Robert Castle går så vidt som til at sige, at "Underworld doesn't represent anything new or "post-" for DeLillo but the playing out of themes from the previous novel, *Mao II* (which showed the growing irrelevance of the writer in America) on a canvas the size of the Polo

⁵¹ Videoen bliver vist på TV i Part 2 i afsnittene 1, 3, 5, 6, 7 og 10.

Grounds.”⁵² Hvis man skal diskutere udsagnet om *Underworlds* manglende fornyelse af forfatterskabet, er det oplagt at tage udgangspunkt i den medieteknologi, som bliver den primære i epilogen, internettet.

Dette medie indgår også på handlingsplanet, hvor Nicks søn Jeff opsamler de ”waves and rays”, som også udsendes fra denne skærm (808). Internettet fungerer dog langt mere åbenlyst som en stilistisk fordobling af romanens egen form, og dermed radikaliserer dette afsluttende medie de metabevindte elementer fra radio, film og TV i de forrige kapitler. På et tidspunkt taster Jeff sytten tegn ind på sin skærm, efterfulgt af *dot com miraculum*. To sider senere skriver romanen så selv hele adressen, <http://blk.www/dd.com/miraculum>, hvorefter følger miraklet om Esmeralda, som var romanafsnittet hentet fra selvsamme website.⁵³ Denne adresse er lige så fiktiv som filmen *Unterwelt*, om end signaturen ”dd” mere eksplicit understreger, at dette medieprodukt er forfatterens eget suveræne påfund. Læseren må således logge sig ind på DeLillos fingerede adresse for at få slutningen med på historierne om Esmeralda og Sister Edgar. Epilogen fortsætter den formmæssige metabevindthed med at mime webbrowsingens tastaturbevægelse; den første historie følger efter *keystroke 1*, den anden efter *keystroke 2*. Når epilogens sluttelige afsnit låner deres form af en hypertext, bliver det heller ikke noget uventet ontologisk skift, at Sister Edgar efter sin død forsvinder ud i cyberspace; inden for *Underworlds* rammer er overgangen allerede sket, mens hun endnu var i live. Spørgsmålet om, hvorvidt Esmeraldas mirakuløse genopstandelse er virkelig eller ej bliver således inferiøret i forhold til ”the real miracle” (808), som netop er internettet.

Dermed ikke være sagt, at internettet indebærer nogen transcendent i religiøs forstand. Edgars numinøse øjeblik indebærer en flerfoldig ironisk undergravning heraf: ”The jewels roll out of her eyes and she sees God. No, wait, sorry. It is a Soviet bomb she sees”. Den åbne nonne ender ”in cyberspace, not Heaven, and she feels the grip of systems” (826). Som LeClairs *In The Loop* understreger, er DeLillos systemer altid dynamiske og aldrig helt totaliserende, og således kommer internettet ikke til at opsluge og dække for den fænomenale verden. Simulakrernes greb er ikke mere fast, end at fortælleren og læseren på sidste side kan vende blikket væk fra skærmen og ud mod den håndgribelige virkelighed: ”you look at the things in the room, offscreen, unwebbed, (...) the thick lived tenor of things, the argument of things to be seen and eaten” (827). Internettet er således hverken fænomenalt eller transcendentalt, hverken

⁵² Robert Castle: ”Everything that Descends Must Converge” i *Undercurrent. An Online Journal for the Analysis of the Present*, No. 7, Spring 1999.

helt "real" eller "miracle", men en medieret blanding, som afspejler figurernes måde at orientere sig mellem de to sfærer på. Ordet "peace" står og blinker på skærmen, og romanen ender med, at den medialiserede bevidsthed prøver at forene denne skærmvirkelighed med den fænomenale verden: "you try to imagine the word on the screen becoming a thing in the world". Blikket flyttes fra en medierende glasflade til en anden, fra skærmen ud gennem vinduet, men de to sfærer kan ikke flyde sammen, idet det skrevne ord kun er "a sequence of pulses on the dullish screen and all it can do is to make you pensive" (827). Denne fred er kun at se på monitoren og eksisterer dermed i samme simulakrale sfære som prøvesprængningerne.

Internettet bliver altså det medium, der ultimativt forener *Underworlds* to indholds- og formmæssige hovedfigurer, "connections" og medieprodukterne. Internettet er det teknologiske medie, hvis indhold næsten er ren form, nemlig forbindelser, og romanens hovedtemaer løber sammen til slut med endnu en metareference: "Everything is connected in the end". Det gælder også for den fænomenale verden og cyberspace, til en sådan grad at det er svært at kende forskel: "Is cyberspace a thing in the world or is it the other way around? Which contains the other, and how can you tell for sure?" (826). Dette spørgsmål er allerede blevet stillet med den simulakrale fordobling, som TV-skærmen har skrevet ind i bevidstheden, og dermed betegner DeLillos cyberspace ikke noget radikalt skift i mediebevidsthedens perception af sig selv og verden.⁵⁴ Det radikaliserer derimod *Underworlds* tendens til at fungere som en indholds- og formmæssig palimpsest over sine øvrige medieprodukter, fordi internettets form er den suveræne mise-en-abîme på værket selv. DeLillo gør forbindelsen eksplicit i et interview; hans arbejdsproces med romanen "minder meget om internettets hyperlinks. Blot går man i dybden for at distribuere sin opmærksomhed"⁵⁵. Disse hyperlinks bliver med *Underworlds* egne ord distribueret som "bundled links" i en "neural labyrinth", der består af "random energies that approach a common point". Det sted er netop det punkt i netværket, hvorfra man vælger at trække forbindelsen rundt til de andre; det kan være et objekt eller en person, som f.eks. Sister Edgar, hvis færd på internettet bliver en fuldblyrdet bogstaveliggørelse af den opslugelse af

⁵³ Websitet er fiktivt men efterligner det gængse adresseformat. Dette tekstbehandlingsprogram har således straks transformeret det om til et aktivt link.

⁵⁴ Se også Philip Nel: "Although cyberspace can be seen as a new way of thinking about the world, in certain ways it expresses a logical extension of the everyday distortions created by the twentieth-century mass media – distortions that DeLillo has been representing since his earliest works." ("A Small Incisive Shock": Modern Forms, Postmodern Politics, and the Role of the Avantgarde in *Underworld*" i *Modern Fiction Studies* 45.3, 1999, p. 742.

⁵⁵ Kim Bach: "Det midlertidige USA", *Berlingske Tidende* 8. nov. 1998.

ver en fuldbyrdet bogstaveliggørelse af den opslugelse af medierne, som DeLillos figurer har udvist gennem hele det sene forfatterskab.⁵⁶

På internettet er der ingen "space or time" (825), og DeLillos www radikaliserer altså også den komprimering af den lineære tid, som er det gennemgående træk ved alle medieprodukterne. I indirekte forstand gælder det også for overskrifterne, hvis medieprodukter repræsenterer en anden tid end deres oprindelige kontekst. Denne teknologiske komprimering påvirker figurerens perception, men *Underworld* stiller her de gammeldags medier op som mere nostalgiske og autentiske, idet de passer bedre til erindringens egen funktion. Det medium, som romanen tilskriver den allerstørste epistemologi, er således ikke billedbaseret, teknologisk eller endda mekanisk. Det er sprogligt, lineært og langsomt, hvilket passer endnu bedre til den menneskelige erindring, nemlig litteraturen selv.

3.3 Romanen som medie

Spørgsmålet om romanens kraft blev implicit diskuteret i *Libra* og *Mao II*, og *Underworld* er som sagt ikke mindre bevidst om sin egen status som roman. Den tematiserer hele vejen igennem sin *egen* form som medieprodukt. Visse steder omtales bogen som et fænomenalt objekt, hvis kvaliteter er afstemt efter mennesket: "The book fits the hand, it fits the individual. The way you hold a book and turn the pages, hand and eye" (511). Udsagnet er Nicks, og han bruger da også *The Cloud of Unknowing* til at få kontrol over sin egen skæbne igen i årene efter mordet. Tematiseringen af litteraturen sker dog ikke primært kun via de indskrevne medieprodukter som *The Cloud of Unknowing* eller *Das Kapital*, men snarere gennem en implicit, positiv valorisering af de epistemologiske kvaliteter, som litteraturen besidder. I romanens netværk af paranoia og usikkerhed er det eksempelvis afgørende for figurerne at skabe en fortælling, de kan tro på. Det gælder også for Nick, der må fastholde den historie, han har skabt om sin fars forsvinden: "Let the culture indulge in cheap conspiracy theories. Nick had the enduring stuff of narrative, the thing that doesn't have to be filled with speculation and hearsay" (454).⁵⁷

Fortællingens vedvarende kraft bliver et pejlemærke i det virvar af spekulationer, som omgiver den forsvundne baseball. I Part 2 accepterer Brian Glassic således en teori om, at de fans, der blev væk fra Polo Grounds i 1951, vidste, at der ville ske noget

⁵⁶ DeLillo konstruerer Sister Edgars egen personlighed til at være særligt disponeret for denne diskursive opløselighed. Det ses allerede i 1951, da hun citerer "The Raven": "She would become the poem" (776).

⁵⁷ I 1980'erne glæder Albert Bronzini sig ligeledes over at opdage et nyt bibliotek: "Some things get better, Albert thought. A library, a play street, prods to his optimism block by block" (235).

fatalt på den anden side af jorden. Han tror på den, fordi den har narrative, epistemologiske konsekvenser:

it was lyrically true as it emerged from Marvin Lundy's mouth and reached Brian's middle ear, unprovably true, remotely and inadmissibly true but not completely un-historical, not without some nuance of authentic inner narrative (172).

Det er den forbindelse, som epilogens narrative forløb selv er bygget over. Den kan ikke bevises, men den er heller ikke historisk umulig, snarere det modsatte, som romanen viser, og vigtigst af alt er den *lyrisk sand* i konteksten, hvilket gør den autentisk og dermed troværdig. Marvin Lundy mener at kunne finde den objektive sandhed om baseballen ved at granske film- og medieprodukter til mindste detalje. For ham gælder det om at bruge teknologien til at få adgang til den skjulte information, der ligger lagret i filmstrimlerne. Det ironiske er blot, at han kun falder over baseballen ved hjælp af den narrative struktur, der forbinder hans livsfærd med de alenlange lister af spor, romanen eksplicit remser op i samme afsnit (176). Det giver ingen sikker viden om, at bolden faktisk er ægte: "I don't have the last link that I can connect backwards from the Wainwright ball to the ball making contact with Bobby Thomson's bat" (181).

Boldens færd fra hånd til hånd har således hele vejen været afhængig af, at køberen har opfattet sælgerens version som lyrisk sand, som en autentisk fortælling. Det gælder for Nick Shays køb, for Marvin Lundys eget, for Charlie Wainwrights tro på Manx Martins historie, og for hans tro på sin egen søn. Hermed står det også klart, at det faktisk kun er narrationen i *Underworld* selv, der bekræfter hele boldens færd fra Bobby Thomsons bat til Nick Shays hånd, og dermed bliver forbindelsen netop lyrisk sand, fordi den ikke er komplet uhistorisk, men har "some nuance of authentic inner narrative". Læseren får først bekræftet den narrative sandhed i det sidste afgørende link mellem Manx Martin og Charles Wainwright helt fremme på side 651. Forbindelsen kan netop kun selv etableres på grund af en overbevisning om autenticiteten af den fortalte historie: "I look at you and I don't think I see a con man or a liar". Charles Wainwright tager her fejl af Manx Martins person, men det undergraver ikke gyldigheden af den lyriske sandhed, som *Underworld* etablerer; heller ikke, at Manx Martin måske ikke selv er i god tro. Romanen bekræfter, at figurerne gør ret i at forlade sig på fortællingen og den lyriske sandhed. Når romanen får den til at gå i opfyldelse, er *Underworld* selv det eneste sandhedsvidne. Igen peger romanen på sig selv som fiktion med den lyriske sandhed, der også understreger romanmediets epistemologi. Medieteknologien bringer ikke Marvin Lundy tættere på sandheden, det kan kun romanen, hvis læser er den eneste, der kan følge hele boldens vej. Det er de øvrige figurer afskåret fra, også rent grafisk, idet de tre Manx Martin-sektioner både først og sidst er omgivet af en helt sort dobbeltside.

Endvidere er *Underworld* fyldt med kunstnerfigurer, hvis praksis hver især peger tilbage på DeLillos eget sproglige arbejde med romanen. Det gælder for Russ Hodges's genskabelse af baseballkampen, Klara Sax's installationskunst af kulturelle readymades, Moonman 157, der sætter sin signatur overalt i sin graffiti, og Lenny Bruce's sproglige improvisationer over amerikansk historie og kultur. Alt sammen er det, som DeLillo selv, eksperimenterer i hybride kunstformer for et forbigående publikum.⁵⁸ Lenny Bruce slutter sin sidste historie med at blotlægge de konstruktionsprincipper, hans fortælling hviler på, og den viser sig til sidst at handle om en pige fra South Bronx, som lever i skjul med sin junkie-mor. Komikeren kan ikke finde på et navn til hende, men det får hun – som Esmeralda – i DeLillos *www*-epilog, der ender med at blotlægge sine konstruktionsprincipper ved at scrolle ned over den samme historie

I forlængelse af romanens sproglige kraft er *Underworld* også båret af en stor opmærksomhed på sproget som lydligt materiale med dialekter, accenter, udtalevariationer etc. Dette skal ikke uddybes her, men blot nævnes for at understrege romanens fokus på sig selv som sprogligt og dermed epistemologisk medium, hvilket "The Power of History" også lagde stor vægt på. Som tidligere nævnt gør det samtidig romanen mere realistisk i forhold til den fænomenale verden, når den søger at genskabe det talte sprog, sådan som forfatteren enten erindrer eller forestiller sig, at det virkelig lød – også selv om DeLillo samtidig holder sig for øje, at fiktionen ikke kan nå virkeligheden: "Realistic dialogue is what we have agreed to call certain arrays of spoken exchange that in fact have little or no connection with the way people speak".⁵⁹ Derved bliver fiktionen igen en stiliseret virkelighed på linje med de øvrige medieprodukter, selv om romanen i kraft af sin sproglighed alligevel hævdes at ligge tættere på virkeligheden.

Af alle medieprodukterne fra undertitlerne er *Unterwelt* det eneste, der er fiktiøst. Dermed understreger det, at det er romanen slutteligt også selv. *Unterwelt* er også "lyrically true"; ikke en virkelig film, men troværdig i den kontekst, den bliver beskrevet i, og dermed et autentisk element i fortællingen. Det bliver THK-videoen og websitet til sidst også; de er også DeLillos fingerede påfund, men de bliver også autentiske inden for romanens rammer, fordi de lige så godt kunne være realhistoriske. Dermed er DeLillos blanding af fingerede og virkelige medieprodukter med til at placere begge dele i et medieret felt, som gør de realhistoriske og de fiktive medieprodukter lige realistiske, både for figurerne og for læseren. Denne dobbelthed eksponeres i *Unterwelt*

⁵⁸ Parrish (1999) p. 699.

referencen, som alligevel viser sig at have affinitet til den realhistoriske verden. Perivals DeLillo-site nævner, at Eisenstein under sit ophold i Hollywood i 1930 var medforfatter på et filmmanuskript med titlen *An American Tragedy*.⁶⁰ Dette bud på "a 'real' Marxist Hollywood film" blev afvist af selskabet Paramount som en "monstrous challenge to American society". I 1931 blev en film med samme titel, *An American Tragedy*, alligevel udsendt af Josef von Sternberg, som fire år forinden netop havde instrueret filmen *Underworld*. DeLillo ansporer direkte sin læser på side 431: "All you have to do is think of the other *Underworld*, a 1927 gangster film and box office smash". *Unterwelt* er altså også et centralt eksempel på, hvordan medieprodukterne er med til at destabilisere forholdet mellem fiktion og historie.

Don DeLillos *Underworld* fra den anden ende af århundredet er også blevet et "box office smash" på bestsellerlisten, og det bevirker, at *Underworlds* egen status som medie både kan diskuteres inden for og uden for værkets egne rammer. Den dobbelt-hed, som *Underworld* indskriver i medieprodukterne, gælder ad omveje også for romanen selv, når den tematiserer sin egen form, samtidig med at den eksisterer som et fænomentalt objekt i den realhistoriske verden, hvor den selv er et massemedie i mediekulturen.

3.4 Don DeLillo og *Underworld* i mediekulturen

I "The Power of History" bliver den forhastede konsumkultur fremstillet som det "evanescent spectacle" romanen og dens forfatter skal bryde igennem for at blive hørt. Således har romanen "lately grown desperate for attention", og den opmærksomhed kan kun opnås, hvis romanen underkaster sig de vilkår, som foreskrives af mediekulturens "fame-making apparatus." Det er blevet tydeligt i Don DeLillos promotiontour i forbindelse med oversættelsen af *Underworld*, som også bragte ham til København i 1998. Turnéen er naturligvis arrangeret af det forlag, der har betalt forfatteren et forskud på 1 mio. dollars og derfor selv ønsker maksimal opmærksomhed om investeringen. Til oplæsningsarrangementet på Jyllands-Posten – den daværende ejer af forlaget Centrum – udbød man da også den nyudkomne oversættelse ved Jørgen Nielsen. DeLillo roste personligt den danske version for dens akkuratesse, selv om han ikke selv kan have læst den, og publikum kunne herefter få den signeret.⁶¹ Romanen er herefter udkommet i en paperbackudgave, der netop peger på sig selv som kommercielt pro-

⁵⁹ "The Power of History", afsnit 3.

⁶⁰ Dette filmmanuskript baserer sig sandsynligvis på Theodore Dreisers roman af samme navn fra 1925.

dukt. Det sker med underoverskrifter som *The No. 1 International Bestseller*, foruden de obligatoriske blurbs fra rosende anmeldelser af andre kendte forfattere som Salman Rushdie og Michael Ondaatje. Endvidere er navnet DeLillo sat med større bogstaver end bogens titel, hvilket også peger på iscenesættelsen af forfatteren frem for hans værk.⁶² Dermed bliver *Underworld* en manipuleret og markedsført vare, som med Charlie Wainwrights ord skal få kunderne til at "go completely crazy eyeballwise when they see certain colors, packages, designs (...) Once we get the consumers by the eyeball, we have complete mastery of the marketing process" (531). Dermed udnytter *Underworld* indirekte de strukturer, den søger at kritisere. Forfatterpersonens egen involvering i mediekulturen er som sagt ikke helt så undergravende for hans virke, som "The Power of History" søger at fremstille det; det øger snarere opmærksomheden omkring det. Forfatterpersonens fremfærd understreger dog den konstruerede natur i det skel, som både DeLillo og romanen afgrænser sig med i forhold til den øvrige, forhastede mediekultur.

Denne ambivalens kommer også til udtryk i de mange interviews, hvor DeLillo paradoksalt nok understreger sit ønske om ikke at blive en del af mediekredsløbet. Det kan også læses frem i "The Power of History" i slutningen af et afsnit, der passende nok hedder "Fame and Waste". Overskriften indikerer, at berømmelse fører direkte til en status som affald, og bekymringen gælder både den kendte forfatterpersonlighed og hans bog, der kun kan opnå en kortvarig gyldighed, fordi mediekulturen gør den til en vare:

Thomson and Hodges are unconsumed. And the work a novelist may do in examining the recent or distant past may strike him as similarly blessed, at least in theory, at the outset, before the book becomes recalcitrant in his hands or, later, before the hypermarket squeezes it off the shelves ("The Power of History").

Romanen kan altså også forbruges, på samme måde som radioreportagen fra Polo Grounds viser sig at være en rekonstruktion af et oprindeligt øjeblik, der kan genspilles uden for sin kontekst. Den komprimering af tiden, som medieteknologien forårsager, og som forvrænger erindringen af fortiden, er slutteligt også et iboende træk ved litteraturen selv; Albert Bronzini filosoferer over bøgernes tidsakser og beskriver dermed også den bog, han selv optræder i: "Time passes in books in the span of a sentence, many months and years. Write a word, leap a decade" (236). I "The Power of History" beteg-

⁶¹ Der blev dog ikke solgt nogen. Publikum havde reserveret pladser to måneder i forvejen og bestod primært af kendere, der allerede havde *Underworld* med på engelsk til signeringsrunden.

⁶² Penguins seneste paperback-optryk af DeLillos øvrige romaner har fået samme layout og typografi som *Underworld* for at udnytte eksponeringen af det navn, som "The No. 1 International Bestseller" har skabt. Det ses både på genoptrykkene af DeLillos første og seneste romaner, *Americana* (2001(1971)) og *The Body Artist* (2002(2001)).

ner DeLillo den komprimerede mikrofilm som "history in the microwave", hvilket også kommer til at gælde for *Underworld*.

Essayet udnævner direkte den sproglige kraft som forfatterens suveræne middel til at undergrave den teknologiske magt:

I used lowercase letters for such trademarked terms as Styrofoam, Velcro, Plexiglas – but why? I didn't realize until the book was nearly finished that I wanted to unincorporate these words, subvert their official status. In a novel about conflict on many levels this was the primal clash – the tendency of language to work in opposition to the enormous technology of war that dominated the era and shaped the book's themes. ("The Power of History").

I sit essay om *Underworlds* teknologikritik læser Jennifer Pincott passagen som et udtryk for, hvordan DeLillos litterære sprog bliver en støj i det teknokapitalistiske system, som romanen beskriver. Pincotts læsning af DeLillo er loyal over for DeLillos egen læsning af sig selv, men det litterære sprog i *Underworld* er langt fra entydigt oppositionelt. I så fald skulle andre "trademarked terms" som Stetsoned, Jell-O og Lucky Strikes også være trykt som stetsoned, jello og lucky strikes; bortset fra de tre registrerede varemærker, som DeLillo selv nævner, er de øvrige skrevet med stort og forbliver derved loyale over for ordenes officielle, korporative og teknokapitalistiske status.

I romanen selv valoriseres litteraturen som et epistemologisk medie bl.a. i kraft af dens fænomenele kvaliteter som en bog, der passer til den menneskelige perception. Som et fænomenalt objekt i den realhistoriske verden er DeLillos *Underworld* dog samtidig selv en masseproduceret, markedsført forbrugsvarer i den konsumkultur, den skriver sig op imod, og denne dobbelthed undergraver delvist romanens beskrivelse af sig selv som et suverænt og ubesmittet medium. Denne splittelse mellem virkelighed og fiktion ligger uden for romanens artikulerede metabevisthed, og det åbner op for en diskussion af *Underworlds* egen epistemologi som mediefiktion.

3.5 *Underworld* og mediefiktionens epistemologi?

Som litterært værk balancerer *Underworld* mellem den ekstremt bevidste orden (palindrom) og kompleksitet. Denne ambivalens etableres af den overordnede struktur af fragmenter og forbindelser, fordi fragmenterne ikke er tilfældigt monterede, men relaterer sig til hinanden i vekslende typer af "connections". Punkterne i netværket er så komplekst relaterede i så mange typer af forbindelser, at man ikke kan underordne dem noget centrum; de kan kun rubriceres i forskellige "bundled links", hvor de metonymisk forbundne elementer forbinder sig til delmængder med fællesnævnerne som "Baseballens ejermænd", "Screeninger af hovedskud" eller "Tallet 13". Komplexiteten vokser eksponentielt for hver forbindelse, der trækkes mellem de overordnede del-

mængder eller deres underordnede elementer. Jo flere indbyrdes forbindelser, jo mere kaos, og derfor kan der ikke uddrages nogen entydig mening af et punkts forbindelse med et andet. *Underworlds* netværksform er blevet sammenlignet med internettet, men som litterært medie fungerer romanen ikke på de samme præmisser som den medieteknologi, den søger at indoptage i sin form. I forhold til litteraturen forholder det sig modsat "in the silicon maze of microchip technology", hvor "efficiency, not complexity, grows as the square of the number of interconnections to be organized".⁶³

Kompleksiteten ses i detaljens forhold til helheden. Det forhold er præget af en uklar grænse mellem intention og tilfældighed, og den dobbeltposition, der gælder internt i værket mellem helhed og detalje, genfinder man også i det fiktive værks forhold til den eksterne verdens historie. De begivenheder i fiktionen, som figurerne forsøger at relatere sig til, har en vekslende og uklar status mellem det realhistoriske og det fiktive. Når *Underworld* sidestiller dem, kan heller ikke læseren skelne mellem fiktion og historie, eller med andre ord mellem værkets tilfældige eller intenderede lighed med den realhistoriske verden. Figurernes paranoia over for de mulige sammenhænge bliver altså genskabt i læseren, og denne ontologiske niveauforskydning forstærkes i højeste grad også gennem de realhistoriske og fingerede medieprodukter, som romanen sidestiller og løbende tager form af.

Med DeLillos "multimedia mimicry"⁶⁴ kommer læseren og de litterære figurer således til at percipere de samme medieprodukter. Perceptionen af f.eks. *Unterwelt* bliver derved parallel til perceptionen af romanen, fordi *Underworld* reproducerer medierne på samme måde, som medierne reproducerer sig selv. Når erfaringen af den realhistoriske virkelighed sker gennem medier, må den erfaringsmåde genskabes i *Underworld*, der selv tager form efter dem. Det gør den lige så umærkeligt, som medierne indgår i hverdagen, og derfor består romanens medierealisme altså ikke kun af en realhistorisk fremstilling af brugen af medier. Medierealismens mimetiske aspekt dækker altså både den historiske virkelighed, og den perceptionsproces der erfarer denne virkelighed.

På trods af alle disse metabevindte spejlinger er der brudflader mellem romanens tilstræbte hensigt og dens faktiske udsigelse, ligesom der kan spores en vis diskrepans

⁶³ George Gilder: *Life after Television: The Coming Transformation of Media and American Life*, (1990). Citeret fra Wallace (1993), p. 185 (uden sidetal og forlag). Se også redaktionens indledning til *Mediekultur* 26., April 1997.

⁶⁴ Udtrykket er lånt fra Timothy L. Parrish (1999), der definerer det som DeLillos "ability to transmit a range of media forms through his narratives seriatim". Det bliver *Underworld* et hovedeksempel på i både hans fremstilling og dette speciale.

mellem *Underworlds* poetik, som den udtrykkes i "The Power of History", og romanens immanente udsigelse om sig selv som medieprodukt. Tilsammen lader disse to forhold til at bekræfte, at det er umuligt for en forfatter at konstruere et æstetisk værk, der afgrænser sig fra de kulturelle bevægelser, det ønsker at kritisere. Når værket prøver at beskrive dem, kan det ikke undgå at indoptage og reproducere dem.

Dette spørgsmål bliver især presserende i forhold til en medierealistisk fiktion, der vil beskrive mediernes indflydelse uden at være hverken antagonistisk eller helt ukritisk. Som case i dette felt er *Underworld* hele vejen igennem særdeles bevidst om denne problematik, som kommer til at udspille sig i værkets vekslende stillingtagen til de medier, det indoptager. Her kan man skelne mellem to kategorier af medieprodukter: kapiteloverskrifterne over for de overskrifter, der indgår i *Underworlds* historiske akse fra 1950'ernes radio til 1990'ernes internet. Medieprodukterne fra samtlige undertitler er løsrevet fra deres oprindelige historiske tid og sted. Herefter kan romanen rekontekstualisere dem i handlingsforløbet på en måde, så de enten bliver en ironisk eller elegisk kommentar til den tid, de bliver et billede på.

Det semantiske betydningsunivers i undertitlerne er overvejende elegisk med ord som Death, Elegy, Blues og Black. Både i semantisk indhold og metaforisk iscenesættelse eksponerer overskrifterne altså en følelse af tab eller længsel, som skal understøtte den nostalgiske tone, der etableres gennem hoved- og sidefortællerne. Nick, Klara, Matt og J. Edgar Hoover tager alle del i Albert Bronzini's "odd sorrow not for particular things but for time itself" (229), som den alvidende fortæller etablerer allerede i prologen, hvor baseballkampen slutteligt fortaber sig "indelibly in the past". Denne nostalgiske tone lægger sig både over fortiden og nutiden, hvor figurerne heller ikke føler sig helt til rette, fordi noget er gået tabt for altid. Nick er det primære vehikel for den nostalgiske længsel; han længes efter den tid, da han var vred, destruktiv og "real", i modsætning til 1990'erne, hvor han flegmatisk sorterer sit syntetiske affald og resignerer mere end han raser over sin kones utroskab (796-98). Den simultane nostalgi for nutiden og fortiden er med til at sidestille de to perioder, og det forstærker dermed den komprimering af tidsopfattelsen, som den medieteknologiske udvikling ellers får skylden for. På den anden side forstærker det dog samtidig *Underworlds* bevidste tilpasning til den neurale netværksform, som det sluttelige internet bliver den perfekte mise-en-abîme på; her er der heller ingen "space or time (...) only connections".

Overskrifternes medieprodukter bliver altså iscenesat med en elegisk tone, og den tone kendetegner samtidig *Underworlds* deduktive rekonstruktion af perioden før syndefaldet, der netop indstiftes i "Fall 1951". Denne retrospektive konstruktion bliver nødvendig for romanens kulturkritik, fordi DeLillo kun kan konstruere en nutidig

dystopi ved samtidig at fremskrive en ubesmittet, forgangen tid, som den nostalgiske følelse af tab kan forankre sig i. Det træder frem i *Underworlds* konstruktion af mediebevsthedens historiske udvikling, der netop er blevet analyseret frem i romanens forløb fra 1950'erne til 1990'erne. Den udvikling fremstilles som et omvendt proportionalt forhold mellem mediernes teknologiske udvikling og deres epistemologiske potentiale. Det sker fra radio over film og TV til internettet, hvor radioreportagen skal betegne det oprindelige, umedierede øjeblik, der samlede folk. I modsætning hertil spreder JFK- og Zapruder-filmene folk. Efter screeningerne opløses publikum netop i grupper, samtidig med at filmene indstifter den ontologiske fordobling, der peger frem mod TV'et og THK-videoen. Zapruder-screeningen betegner her overgangen mellem perioden før faldet, hvor den tabte uskyld så manifesterer sig hos f.eks. Matt Shay, der vil se Janet se på videoen, der ser på mordofferet, som selv ser tilbage og vinker. Altså den samme tilstand som Murray og Jack Gladney foran den blændende lade. *Underwelts* ontologiske fordobling og Zapruder-filmens replay løber altså sammen i THK-videoen i den "epidemic of seeing", som den paranoide Sister Edgar læser frem i TV'et (812).

I beskrivelsen af disse medieprodukter beskriver romanen som regel samtidig sig selv, og den tendens radikaliseres med internettet, hvor epilogen slutteligt fungerer som hypertext selv. Den ontologiske ambivalens mellem litteratur og www genspejles internt i romanens nivellering af realplan og cyberspace, hvor Sister Edgar svæver rundt i en forskelsløs sfære uden tid og sted. Dermed bliver internettet en sekulær udgave af paradys, hvor nonnen, der har mistet troen på Gud, kan alligevel få et evigt efterliv.

Mediernes effekt på perceptionen bevæger sig altså historisk set frem mod en stadig større tidløshed. Medieprodukterne fra overskrifterne kommer på samme måde til at betegne en historisk periode, der ligger kort eller langt efter deres egen, og hvori de også er indskrevet i reproduceret og uautentisk form på handlingsplanet. Medieprodukterne fra henholdsvis overskrifterne og den historiske udvikling får altså en parallel funktion i *Underworlds* nostalgiske konstruktion af en tabt tid, som både figurer og fortæller længes efter gennem hele romanen.

Medieprodukterne fra overskrifterne og fra den realhistoriske akse eksponerer slutteligt de to positioner, der hhv. etablerer og nedbryder *Underworlds* status som traditionel historisk roman. Tilsammen kan radioreportagen, filmene, THK-båndet og internettet helt banalt siges at afspejle udviklingen i den realhistoriske medieteknologi, hvorfor disse medieprodukter understreger *Underworlds* status som (samtds)historisk roman. Overskrifternes medieprodukter er derimod løsrevne fra deres plads på den

realhistoriske tidsakse, og dermed betegner de romanens ombrudte samtidshistorie, hvor fragmenterne er sat ind i nye, anakronistiske sammenhænge. De to typer medieprodukter er altså henholdsvis med til at forbinde og fragmentere *Underworld* som historisk roman via deres forskellige funktioner.

Dermed afspejler romanens iscenesættelse af dem også den dobbelte funktion de har for romanfigurerne, for hvem medieprodukterne både er med til at skabe erfaringen af historien og selvet, samtidig med at de spalter den op igen. Zapruder-filmen kontekstualiserer f.eks. Klara Sax' historiske erfaring af JFK, på samme tid som screeningen æstetiserer og dekontekstualiserer begivenheden for hende. På samme måde føler landevejsdræberen, at TV-billederne af hans gerning forankrer ham i den identitet, som samtidig bliver mangedoblet og derved løsrevet fra sig selv igen.

* * *

Inden for sine egne rammer prøver romanen altså at privilegere sig selv som epistemologisk i forhold til historien og medieteknologien. Det er forbundet med de gentagne emfaser på den lyrisk sande og derfor epistemologiske fortælling. Romanen skaber den selv med baseballens færd gennem historien, der netop opfattes som en "inner authentic narrative", og det er ingen tilfældighed, at Nick Shay til sidst opbevarer sin baseball på en boghylde. Samtidig fremstiller romanen de gammeldags medieprodukter som særligt epistemologiske, men dette bliver endnu en deduktiv konstruktion, fordi medieprodukterne fra f.eks. 1950'erne kun fremstår som autentiske, når man som DeLillos fortæller beskuer dem retrospektivt i lyset af den senere udvikling. I det hele taget er skellet mellem de autentiske og de u-autentiske medieformer særdeles ustabil. Romanen komprimerer selv tidserfaringen, og privilegeringen af romanens lyriske sandhed sker som sagt også eksternt via "The Power of History" og DeLillos egen tilstræbte distance til mediekulturen, hvor skellet igen er særdeles ustabil. Det lader altså ikke til, at *Underworld* kan leve helt op til de kriterier for mediefiktionens epistemologi, som DeLillo selv stiller op i sin læsning af sig selv; således må man vende sig mod andre kritikere af hans værk, der modsat ham selv befinder sig i en mere ekstern position i forhold til værket, og således bedre kan se ind på det.

4. MEDIEFIKTIONENS EPISTEMOLOGI? LITTERATUR VS. TV

Underworlds historiske realisme bliver altså snarere en medierealisme, fordi romanen fremstiller den erfarede virkelighed ved at indoptage medieprodukterne i sin stilistik, komposition og handlingsforløb. Værket er bevidst om sin afhængighed af medierne, men da de netop hævdes at forvanske den historiske erindring og perceptionen af den faktuelle verden, kan romanen ikke undgå at sætte spørgsmålstegn ved sin egen erkendelse om virkeligheden. Således eksponerer *Underworld* det grundliggende post-moderne paradigme om, hvorvidt et værk kan rumme en gyldig kritik af de strukturer, det selv er med til at reproducere. Romanen prøver at svare bekræftende, når den privilegerer sig selv som et særligt epistemologisk medie, hvis form og sprog bevarer erindringen i stedet for at udviske den, ligesom den tidskomprimerende medieteknologi.

DeLillo forsøger dermed at foregribe den kritik, der diskuterer mediefiktionens epistemologi i hans romaner. Dette har været et ledemotiv gennem det sene forfatter-skab og receptionen af det, hvor begge dele kulminerer omkring *Underworld*. Derfor bliver det relevant at diskutere den medietematiske analyse af *Underworld* i forhold til andre kritiske positioner, der også læser DeLillos fiktion som en respons på et medialiseret Amerika. Spørgsmålet om mediefiktionens epistemologi bliver en fællesnævner for de amerikanske kritikere David Foster Wallace, Tony Tanner og Joseph Tabbi. Op gennem 1990'erne udviser de forskellige syn på fiktionens evne til at repræsentere mediekulturen uden samtidig at blive opslugt af den. Dette træk læser de alle frem hos DeLillo, men de valoriserer det på hver sin måde. Disse tre kritikere udviser derved den samme indbyrdes divergens, som også opstår mellem brudfladerne i *Underworld*, og tilsammen skaber de opklaring i det spørgsmål om mediefiktionens epistemologi, som *Underworld* hele tiden stiller, men ikke helt kan besvare.

4.1 "Image fiction" i TV's ironiske aura: David Foster Wallace

I et essay fra 1993 diskuterer David Foster Wallace TV'ets betydning for den amerikanske kultur og litteratur fra 1950 til 1990.⁶⁵ Derved har essayet en historisk dimension, der er parallel med *Underworld*, og selv om Wallace kun taler om TV, peger hans pointer ind i diskussionen af de konstitutive træk ved den medierealistiske fiktion. TV er således stadig det dominerende medie i den amerikanske kultur og følgelig også i *Un-*

⁶⁵ David Foster Wallace: "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction" i *Review of Contemporary Fiction* 13 (Summer 1993), pp. 151-94.

derworlds beskrivelse heraf. På baggrund af det sene forfatterskab (inden *Underworld*) udnævnes DeLillo til en af profeterne bag et litterært paradigmeskift, der netop handler om realismens afhængighed af TV. Implikationen er, at litteraturen har tilpasset sig efter fjernsynet, fordi TV har institutionaliseret sig selv som det medie, der suverænt definerer opfattelsen af virkeligheden. Derfor bliver fiktionen nødt til at indoptage TV'ets strukturer og virkemidler, og den opfattelse bliver yderst relevant i forhold til *Underworld*, der i 1997 både er afhængig af TV, men samtidig insisterer på sig selv som egencyldigt romanmedie.

Som Wallace ser det, har fremvæksten af seerbevidstheden – det at se sig selv som seer – været en afgørende faktor for den amerikanske litteratur fra 1960 og frem. Ifølge statistikken ser amerikanerne gennemsnitligt 6 timers TV om dagen, og alene mængden påvirker selvopfattelsen: "How people who absorb such doses understand themselves changes, becomes spectatorial, self-conscious."⁶⁶ Det er denne tilstand Jack Gladney og Richard Henry Gilkey eksponerer i DeLillos beskrivelse af 1980'erne, og Wallace kæder fremvæksten af TV sammen med den litterære metafiktion, der også voksede frem i 1960'erne, og som netop ser på sig selv som set-på, som medie. Med dette metabevindste træk bliver denne litteratur en dækkende beskrivelse af verden, ligesom realismen hævder at være det: "If realism called it like it saw it, metafiction simply called it as it saw itself seeing itself see it".⁶⁷ Den medialiserede metafiktion bliver realistisk, fordi den samtidig afspejler den måde, den erfarer verden på.

Metafiktionen hænger sammen med TV, og det gør ovennævnte paradigmeskift også: "Certain key things having to do with fiction production are different for young U.S. writers now. And television is at the vortex of much of the flux".⁶⁸ Fjernsynet har påvirket fiktionens ætiologi, og dermed også den realisme, hvis referencepunkter tillige ændres med paradigmeskiftet. Det hænger sammen med iscenesættelsen af de pop-referencer, som TV har været med til at sprede ud over mediekulturen. Hvor pop-referencerne før (Wallace nævner 1960'erne og går helt tilbage til Duchamp's ready-mades) dekonstruerede skellet mellem finkultur og vulgaritet, påpeger Wallace, at de i dag tjener et mindre abstrakt formål. De skal ikke kun skabe en tilstand af ironi og uærbødighed, men samtidig ganske enkelt være "plain realistic". Den overbevisning, at "pop images" grundlæggende er mimetiske effekter, bliver netop et af de træk, som Wallace skiller de unge forfattere fra de gamle med, og DeLillo står på begge sider af

⁶⁶ *ibid.*, p. 160.

⁶⁷ *ibid.*, p. 161.

⁶⁸ *ibid.*, p. 168.

skellet.⁶⁹ I *Underworld* indgår de realhistoriske medieprodukter jo netop som ready-mades, der skrives ind i fiktionen på niveau med de fiktive. Samtidig tjener de populærkulturelle referencer som *Long Tall Sally* også som realistiske effekter, idet de netop skal afbilde den mediekultur, som har medført at alle i forvejen kender referencerne.

Underworlds brug af ready-mades fungerer altså ikke kun som stilistisk palimpsest, og romanens historiske ramme lader til at bekræfte Wallace i, at det var "in post-atomic America that pop influences became something more than technical".⁷⁰ Det førnævnte paradigmeskift hidrører nemlig også fra et skift fra den blotte, litterære brug af medielignende teknikker (som Wallace fører helt tilbage til Voltaire og Balzac) til en iscenesættelse af de pop- og televisuelle referencer som værkets absolutte hovedemne. Denne beskrivelse passer samtidig på det litterære projekt i DeLillos sene forfatterskab:

What distinguishes another, later wave of post-modern lit [sic] is a further shift, from television images as valid objects of literary allusion, to TV and metawatching as themselves valid *subjects*. By this I mean certain lit beginning to locate its *raison* in its commentary on, response to, a U.S. culture more and more of and for watching, illusion, and the video image (Wallace (1993), p. 169).

En fiktion, der er afhængig af mediebilleder kalder Wallace herefter for *image fiction*. Den er en respons på fjernsynskulturen; image fiction kan benytte gennemgående, overleverede myter fra populærkulturen som en allerede etableret verden, hvori man så kan udspille en fiktion om realhistoriske, offentlige personer. Wallaces begreb om image fiction bliver dermed en parallel til DeLillos historiske medierealisme, da det netop er denne medieskabte og ready-made verden DeLillo skriver hen over i *Underworld*, med eksempelvis J. Edgar Hoover og Lenny Bruce. De to er ikke blot umiddelbart genkendelige og dermed "valid objects of literary allusion"; de bliver deciderede litterære "subjects" i den dobbelte betydning af emner og (hoved)personer.

I "The Power of History" kalder forfatteren selv Hoover for "a disinvention, real, conjectured, gambled on, guessed at", fordi fiktionen drages af "the magnetic force of public events and the people behind them". Disse begivenheder er magnetiske, fordi de spredes via massemedierne i kulturen, og derfor kan DeLillo betegne sin fiktive "disinvention" som et gæt, der er lige så virkeligt som den offentlige, medialiserede opfattelse. Wallace formulerer det på den måde, at image-fiktionens paradoksale projekt er at "restore what's (mis)taken for "real" to three whole dimensions, to recon-

⁶⁹ Wallace regner sig selv blandt den yngre generation: "We're not different from our fathers insofar as television presents and defines the contemporary world. But we are different in that we have no memory of a world without such electric definitions" (Wallace (1993), p. 167).

⁷⁰ *ibid.*, p. 168.

struct a univocally round world out of disparate streams of flat sights.”⁷¹ Hermed beskriver Wallace netop den medierealisme, som DeLillo sætter i værk, fordi medierealismen tilpasser den litterære realisme til en verden, hvor erfaringen i stadigt større grad defineres af bølger og stråler. Dermed inkluderer medierealismen både en beskrivelse af verden, som den erfares, og en beskrivelse af den måde, som den erfares på, og for så vidt bliver mediefiktionen hos Wallace altså et dækkende billede på virkeligheden.

Det er den form for medierealisme, DeLillo har skrevet siden *White Noise*, og Wallace udpeger selv scenen med Jack og Murray ved laden som repræsentativ, fordi de ser sig selv se på andre, der også ser sig selv se, og dermed udfører alle denne ”metawatching”, hvor også læseren ser med. Wallace argumenterer for, at fortælleren iscenesætter tableauet med en ironisk distance til Murray, og dermed lader essayet til at bevæge sig uden for den baudrillardiske aura, som kritikken af DeLillo let stirrer sig blind på, når den udnævner dette tableau til det mest repræsentative.

Det betyder dog ikke, at mediefiktionen er epistemologisk, som Wallace ser den. Den fiktion, der vil beskrive mediernes indflydelse i denne periode, kalder han for ”guilty fictions”. Skylden består i, at fiktionen ikke kan nå ud over sin afhængighed af TV-mediet. Wallaces indstilling til TV’et er både meget oplyst af og kritisk over for mediet, som hævdes at ligge til grund for en decideret krise i den amerikanske litteratur og kultur. For så vidt er han enig med DeLillo, men ifølge Wallace er dette desværre en krise, som litteraturen *ikke* længere kan nå ud over. Hvor den postmoderne metafiktion i 1960’erne kunne udstille TV’ets indflydelse ved blot at være ironisk over for mediet, er den vej nu spærret, idet TV forlængst har institutionaliseret en ironi over for sig selv som medie i sine seere:

[W]hat makes television’s hegemony so resistant to critique by the new fiction of image is that TV has co-opted the distinctive forms of the same cynical, irreverent, ironic absurdist post WWII literature that the imagists use as touchstones (Wallace (1993), p. 177).

How to snap readers awake to the fact that our TV-culture has become a cynical, narcissistic, essentially empty phenomenon, when television regularly *celebrates* just these features in itself and its viewers? (ibid., p. 184)

I resten af essayet argumenterer Wallace for, at ironien ikke er et gyldigt våben mod TV-kulturen. Dette undergraver uheldigvis Wallaces egen fremhævnings af fortællerens ironi over for Murray i *White Noise*. Wallace angiver, at ironien også selv er en aura, man ikke kan komme ud af igen, og denne ”Irony’s Aura” er netop titlen på essayets hovedafsnit, der afviser mediefiktionens epistemologi.

⁷¹ ibid., p. 173.

Det er nemlig på grund af TV, at image fiction mislykkes i sit forsøg på at rekonstruere den tredimensionelle virkelighed. Mediefiktionen degenererer til et "jeering, surfacy look "behind the scenes" of the very televisual front people already jeer at, and can already get behind the scenes of via *Entertainment Tonight* and *Remote Control*".⁷² Image fiction kan altså ikke noget, som TV ikke allerede har gjort. Som argument herfor anfører Wallace, at TV i de seneste årtier omhyggeligt har absorberet, homogeniseret og re-repræsenteret den kyniske, postmoderne æstetik, som engang - og dvs. i 60'ernes metafiction - var det bedste alternativ mod den magnetiske tiltrækningskraft i "the low, over-easy, mass-marketed narrative" som TV selv tilbyder.

Litteraturen kan altså ikke ironisere over TV, fordi TV altid allerede er ironisk over for sig selv. Ironien kan ikke bruges, når det drejer sig om at konstruere et alternativ til de strukturer, den kritiserer, og fiktionen må derfor gå en anden vej. Den identificerer Wallace herefter hos den helt unge generation af amerikanske post(post)modernister. Denne løsning forbliver ganske vist inden for auraen, men den blindgyde ser Wallace som en nødvendighed, fordi der ikke er andre udveje: "of course young U.S. writers can "resolve" the problem of being trapped in the televisual aura the same way French postmodernists "resolve" their being enmeshed in the logos. We can solve the problem by celebrating it".⁷³ Som et eksempel på denne tautologiske løsning fremhæver Wallace den unge amerikanske forfatter Mark Leyner og dennes ironiske cyber-punk fiktion, der radikaliserer enhver parodi, pastiche og assimilering af TV i både indhold og form.⁷⁴ Litteraturen kan altså kun sige noget om medievirkeligheden ved at smelte sammen med det medie, der allerede udgør matricen for folks opfattelse af virkeligheden: "Leyner's fictional response to TV is less a novel than a piece of witty, erudite, extremely high-quality prose television (...) designed to appeal to the forty-five seconds of near-Zen concentration we call the TV attention span."⁷⁵ Med sin gen-

⁷² Jeg kender ikke disse programmer, og det peger på en begrænsning i det mediefællesskab, som både Wallaces argument og image-fiktionen forudsætter. Begge dele bygger på referencer til realhistoriske programmer eller figurer, men hvis man ikke har set de realhistoriske programmer, der refereres til, på grund af en afstand i tid eller sted, er man ekskluderet af det ellers altomfattende fællesskab. Konkrete TV-referencer er med til at tidsbegrænse rækkevidden af den pågældende mediefiktion, hvilket måske kan forklare, hvorfor *White Noise* har opnået klassikerstatus: dens TV-referencer er tidløse, fordi de ikke peger på nogle bestemte programmer, modsat eksempelvis Thomas Pynchons *Vineland* (1990), der blev kritiseret for at referere til flygtige fænomener som Ninja-turtles, kungfu-helte og værtsfigurer i Lykkehjulet (se kapitel 5). Der er også realhistoriske TV-referencer i *Underworld*, men de er alle forklaret via en historisk kontekstualisering på realplanet. Da f.eks. *The Honeymooners* med Jackie Gleason toner frem på TV-skærmen (103), forklarer Nick Shay sin gamle mors fascination af 50'er-serien, samtidig med at læseren kender Jackie Gleason fra prologen.

⁷³ Wallace (1993), p. 190.

⁷⁴ Det konkrete romaneksempel er Mark Leyner: *My Cousin, My Gastroenterologist*. Harmony/Crown, 1990.

⁷⁵ Wallace (1993), p. 193.

nemførte assimilering af de træk, som litteraturen selv har absorberet fra TV, virker romanen altså som den ultimative forening af amerikansk TV og fiktion.

Wallace er dermed klar over, at litteraturen holder sig inden for auraen, og at assimileringen til TV er nødvendig på grund af TV'ets indflydelse. Samtidsfiktionen træder ifølge Wallace frem som den foreløbige ende på den litterære udvikling, og hele essayet ender med et spørgsmål, der parafraserer Murrays tilstand foran laden: "I guess that means we all get to draw our own conclusions. Have to. Are you immensely pleased."⁷⁶ Dermed tilskrives DeLillo alligevel Murrays synsvinkel til sidst, fordi den er det eneste mulige. Wallaces ekstremt oplyste gennemgang af TV'ets og litteraturens parallelle baner i 60'erne og 70'erne ender altså i en resigneret, men samtidig baudrillardsk fejring af det postmoderne catch 22, som fjernsynet har indskrevet. Medierealismen kan altså ikke kritisere medievirkeligheden ved at være ironisk over for TV, fordi mediets konstante selvironi har undergravet den mulighed; den kan kun fejre tilstanden i en endeløs understregning af sin egen magtesløshed. Wallace overgiver sig selv til den samme ironi ved at sætte "resolve" i anførselstegn, der markerer en ironisk afstand til ordets semantiske betydning. Man kan dog ikke ophæve en tautologi ved blot at påpege, at man er bevidst om den, og Wallace overgiver litteraturen til TV i en foreløbig erkendelse af, at det er den eneste mulighed mediefiktionen har for at sige noget om medievirkeligheden.

4.2 *Underworld* som "bad news": Tony Tanner

Der er også en del ironi på færde i Tony Tanners læsning af DeLillo, men her retter den sig mod forfatteren og hans brug af medierne.⁷⁷ Tanner revser i 1998 *Underworld* for at være alt for opslugt af medierne, og dermed kritiserer Tanner direkte romanen for at have valgt den blindgyde, som Wallace ellers angiver som den eneste udvej. I Tanners omfattende kritik skal der her fokuseres på tre punkter, som primært baserer sig på, at romanen er alt for uselvstændig i forhold til de medieprodukter den bygger på. I *Mao II* anfører Bill Gray, at folket har vendt sig til TV-nyheder for at opnå den "secular transcendence", som romanen ikke længere kan tilvejebringe. Tanners første ankepunkt bliver, at *Underworld* kritikløst følger denne udvikling; i fraværet af signifikante persontyper eller narrativt plot ender *Underworld* som "a string of more or less sensa-

⁷⁶ *ibid.* Jf. *White Noise* p. 13: "'We're part of the aura. We're here, we're now.'" He [Murray] seemed immensely pleased by this."

⁷⁷ Se Tanner (2000). Artiklen blev dog første gang trykt i 1998 (*Raritan: A Quarterly Review*, vol. 17, no. 4).

tionalist news items or crises from 1951 to, presumably, the present day.”⁷⁸ Disse TV-nyheder er udelukkende negative og voldelige, og denne ”suffering through and through” trækker dermed romanen ned på linie med de sensationsprægede TV-nyheder, hvis indflydelse den søger at kritisere. Selv om Tanner medgiver, at romanen derved afspejler den fænomenale verden (”no one doubts the reality of unspeakable squalor and suffering”), læser han *Libra* og *Underworlds* ophobning af TV-vold og katastrofer som både opportunistisk og ”slightly distasteful”.⁷⁹

Tanner fremlæser altså delvist de samme medietematiske aspekter, som Wallace, nærværende romananalyse og DeLillo selv også fremhæver. Tanner opfatter dem dog helt anderledes og obstruerer delvist den videre diskussion heraf ved delvist at begrunde sin læsning med sin personlige smag. I forhold til kompositionen bliver Tanners andet kritikpunkt således, at han ikke kan se ”the point of DeLillo’s randomisings”. Tanner kan kun forklare dem ved at henvise til DeLillos udtalte fascination af Godards filmiske teknik, som ifølge DeLillo selv baserer sig på kortvarige og flertydige tableauer, klipning, redigering og instruktørens tilfældige valg. Tanner griber fat i det sidste og understreger, at kompositionen netop er fuldstændig tilfældig, og det må den kun være, hvis det foregår ”avowedly or manifestly aleatory”.

Sådan en manifest hensigtserklæring findes dog ikke i *Underworld*, fordi kompositionen af både storformen og de enkelte kapitler er styret af varierende, stilistiske principper. Det kan være formsproget fra medieprodukterne i overskriften, associationer eller erindringer via synsvinklen hos afsnittets fortæller eller kontraster, forbindelser og spejlinger mellem forskellige handlingstråde, der knyttes sammen af personer eller objekter som f.eks. baseballen.⁸⁰ Hvor Tanners første kritikpunkt går på mediernes styring af handlingsplanet, drejer det andet sig om den måde, hvorpå medieprodukterne bestemmer formen. Tanners argument er, at de narrative fragmenter ikke samler sig om noget centrum; de er blot forbundet med hinanden på kryds og tværs i så høj grad, at *Underworld* bliver en ensformig og ubegrundet paranoid tekstur. Igen læser Tanner altså de samme medietematiske aspekter frem som Wallace, men på trods af Tanners argumentation bliver afvisningen (”rather

⁷⁸ Tanner (2000), p. 207.

⁷⁹ *ibid.*, p. 206.

⁸⁰ Part 5 består af 7x3 datofæstede afsnit, som Tanner kritiserer for at være ustrukturerede. Dog er også Part 5 styret af lokale symmetrier, idet både afsnit 1 og 7 består af tre afsnit, der hhv. handler om Nick, Lenny Bruce og Nick igen (jf. Bilag: *Underworlds* kapitelstruktur). Rækkefølgen af datoerne er ganske vist hverken lineært progressiv eller regressiv inden for hvert underafsnit, men strukturen af fragmenterne er alligevel ”selected” og ikke tilfældig: i de fire første underafsnit kommer det tidligste først, mens der konsekvent er byttet om på det seneste og det midterste (dvs. 1-3-2). De tre sidste har omvendt det seneste sidst, og konsekvent byttet rundt på det første og det midterste (dvs. 2-1-3). Tanner kan have ret i, at det ikke altid er let at se pointen i kompositionen. Det kan enten skyldes – med Tanners egne ord – ”my own

af Tanners argumentation bliver afvisningen ("rather wearingly") slutteligt begrundet i et spørgsmål om personlig, litterær smag. Heldigvis kommer Tanner implicit til at blotlægge de principper, han bedømmer DeLillo ud fra, og dem er det i høj grad muligt at diskutere.

Det tredje kritikpunkt afslører nemlig det sammenligningsgrundlag, som Tanner bruger til at evaluere DeLillos medietematiske indhold og form i de to forrige kritikpunkter: "In all this DeLillo is engaged in a prolonged and repetitious quoting, or reworking, of Pynchon (for whose work he has stated his admiration)."⁸¹ Denne udtalte beundring for Pynchon er dog mere karakteristisk for Tanner, som altså ikke har øje for DeLillo selv. Tanner identificerer kun de punkter i *Underworld*, hvorpå DeLillo adskiller sig negativt fra Pynchon i Tanners egen optik. *Underworlds* netværksstruktur bliver således afvist som ubegrundet paranoid, fordi Tanner ikke ser noget centralt holdepunkt for paranoiaen, men argumentet er igen komparativt: *Underworld* har ikke nogen Tristero, den centrale trope, der forankrer paranoiaen i Pynchons *The Crying of Lot 49* (1966). DeLillos artikulerede beundring for Pynchon kan således heller ikke understøtte Tanners argument for plagiarisme; Pynchon, hvis udsagn om andre forfattere er endnu sjældnere end DeLillos, har omvendt også udtalt sin beundring for DeLillo, og det endda for *Mao II*, som Tanner ser som inferior i forhold til Pynchon selv.⁸² Hvor Wallace er fanget i auraen fra den televisuelle ironi, er Tanners syn på DeLillo blændet af auraen fra Pynchon. Denne er "a truly brilliant and richly imaginative historian. DeLillo, by contrast, rather bluntly disseminates a vaguely fraught atmosphere of defensive voices, sidelong looks, and impending eeriness" (min kursivering).⁸³ Denne kontrastering præger hele Tanners læsning af *Underworld*; således også tematiseringen af affald, som bliver det endelige bevis på, at DeLillo repetitivt "follows in his master's footsteps (...) For Pynchon is the real lyricist of rubbish."

obtusenness" eller at der måske ikke er nogen pointe, hvilket netop kunne være hensigten, f.eks. i en performativ pointe om figurernes egen disjunktive erfaring af historien.

⁸¹ Tanner (2000), p. 210.

⁸² På paperbackudgaven af *Mao II* er Pynchon citeret: "This novel's a beauty. A vision as bold and a voice as eloquent and morally focused as any in American writing". Dette udsagn, og romanen selv, læser Joseph Tabbi som en etablering af "DeLillo's right to the biography of not Pynchon in particular, but of the great and single and disappearing author at the heart of contemporary writing in America." (Joseph Tabbi: *Postmodern Sublime. Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Cornell University Press, New York 1995, p. 195) Man kan dog med rette hævde, at Pynchon er mere konsekvent end DeLillo, når det drejer sig om at bevare integriteten og afstanden til det mediekredsløb, deres værker er fælles om at kritisere. Pynchon har ikke stillet op til interview, ladet sig fotografere eller i det hele taget vist sig offentligt siden 1960'erne. Det er måske også dette træk, som bestemmer LeClairs definition af DeLillo over for Pynchon, hvor DeLillo er "a writer who (...) internalizes more fully his cultural context" (LeClair (1987), xii).

⁸³ Tanner (2000), p. 211.

Tanners artikel bliver selv en repetition af ankepunkterne fra den tidlige DeLillo-reception, som kritiserede persontegningen for at være underlagt de sproglige strukturer og dermed alt for éndimensionel. I Tanners optik frembringer DeLillo blot stemmer frem for "more traditionally delineated characters", og så afviger *Underworld* igen fra de kriterier, som Tanner stiller op for interessant litteratur. De flade personer kan ikke "maintain a thread of human interest as the book trawls through the news archives", hvorved Tanner igen almengør sin egen "interest" ved at beskrive den som "human".⁸⁴ Han afviser selv, at hans kritik kan forbindes med den bedagede sprogkritik fra 70'erne ved at anføre, at det ikke er et spørgsmål om noget så "old-fashioned as 'well-rounded characters'; rather I'm thinking of memorably differentiated consciousnesses".⁸⁵ De mange stemmer i *Underworld* er således alt for ens i tone og stil, og det giver romanens amerikanske stemme en "robotic feeling". I modsætning til Pynchons figurer Stencil, Oedipa Maas og Tyrone Slothrop, hvilket naturligvis ikke overrasker, heller ikke selv om Tanner skjuler sit bevidste sammenligningsgrundlag bag udtrykket "for instance".

Tanner ser altså ikke den kunstneriske nødvendighed i *Underworlds* medietematik. Hvor Wallace hævdede, at litteraturen skulle indoptage så meget TV som muligt for at beskrive virkeligheden for den medialiserede perception, kritiserer Tanner netop *Underworld* for at gøre dette. Denne forskel kan delvist begrundes i, at de vælger hver sin del af TV'ets sendeflade til at repræsentere hele mediets natur. I Wallaces optik er TV'et et ironisk medie, idet hans eksempler består af sitcoms og talkshows, der eksponerer den ironiske synsmåde. Ud fra den konstruktion af TV'et kan han også udpege den medierealistiske fiktion som ironisk. Tanner definerer på sin side TV'et som et katastrofisk medie, idet han peger på de voldelige nyhedsudsendelser, og derefter kritiserer DeLillos medierealistiske fiktion for at være for dystert, idet litteraturen også her kopierer TV ud fra den måde, som Tanner selv konstruerer mediet på. Tanner og Wallace er fra hver sin generation, og deres artikler lader altså til henholdsvis at eksponere de to kritiske positioner, som blev tegnet op i kapitel 2, hvor receptionen enten afviste eller tiljublede DeLillo ud fra forskellige valoriseringer af de samme, medierealistiske træk i teksterne. De læser begge DeLillo gennem en anden optik end den, hans egne tekster prøver at skrive frem, og det skaber en blindhed over for den måde, som DeLillos fiktion selv iscenesætter disse medier på.

⁸⁴ *ibid.*, p. 213.

⁸⁵ *ibid.*, p. 210.

4.3 Den teknologiske æstetik: Joseph Tabbi

Både Wallace og Tanner har øje for, at der ganske rigtigt er træk i fiktionen der forsøger at matche den teknologiske repræsentation af virkeligheden, men de ser kun på TV, som de endda definerer ud fra afgrænsede programtyper. Joseph Tabbi går i sin bog *Postmodern Sublime* (1995) et skridt videre ved at se på tekstens egen, paradoksale repræsentation af teknologien. Tabbi formår at stille sig uden for den medieteknologiske aura i teksterne, og derved kan han kaste et klarere blik ind på de træk, der forårsager denne aura, og se hvordan de repræsenterer virkeligheden. Tabbi tilbyder dermed en anden konstruktion af mediefiktionens epistemologi, som viser sig at passe bedre på *Underworld* end f.eks. den, som DeLillo selv skriver frem i "The Power of History".

Tabbi refererer selv til et interview med David Foster Wallace og giver ham her ret i, at den postmoderne ironi har udlevet sig selv som våben. Hvor Wallace ser det som en foreløbig blindgyde, fordi ironien er "enslaving"⁸⁶, formår Tabbi at løfte blikket ud over denne ironi og gøre sig fri af den. Hans ønske er specifikt at læse DeLillo "more often and more seriously", og derfor udleder han sit begreb om det postmoderne sublime ved at nærlæse sig frem til en dobbelt bevægelse i fiktionen. Ved at identificere en parallel indoptagelse af og distance til teknologien kan Tabbi få øje på nogle af de aspekter, som Wallace og Tanner overser i deres ensidige fokus på fiktionens tiltrækning til teknologien. Tabbi tager altså ikke blot TV'ets rolle for givet, men stiller sig uden for mediets selvbestaltede aura ved at betragte det som teknologisk apparatur. Dermed genopdager han det som et fænomenalt objekt på linie med alle mulige andre i den virkelige verden, som mediet slører sit udspring af, hos især Murray, Jack Gladney og David Foster Wallace. Tabbis definition af DeLillos fiktion bliver dermed rummelig nok til at beskrive og forstå den balance, som også udspiller sig i *Underworld*, hvor romanen både indoptager og differentierer sig fra medierne, der definerer den perceptions måde, romanen selv søger at beskrive. Tabbis hypotese er derved en indirekte udløber af LeClairs indsigt i, at medialiseringen er en integreret, performativ pointe i DeLillos fiktion. På den måde kan fiktionen etablere en kritisk analyse af de systemer, som romanen altid allerede er en del af.

Begrebet om *Postmodern Sublime* udgår fra en grundig analyse af mekanismerne bag den opdaterede, litterære realisme, som hos DeLillo kan identificeres som en medierealisme. Det postmoderne sublime kommer netop til udtryk gennem de fænome-

⁸⁶ Tabbi (1995), p. 9, her citeret fra Larry McCaffery: "Interview with David Foster Wallace" i *Review of Contemporary Fiction* 13 (Summer 1993), pp. 146-47.

nale objekter, der konstruerer den fremvoksende, teknologiske virkelighed.⁸⁷ Det vil blandt andet sige det TV, hvis bølger og stråler har skabt en aura, der medialisere dets status som fænomenalt objekt hos både kritikere og litterære figurer. Tabbi forklarer her essensen i det postmoderne sublime med et ordvalg, der peger frem mod *Underworld*:

the sublime persists as a powerful emotive force in postmodern writing, especially in American works that regard *reality as something newly mediated*, predominantly, by science and technology. Kant's sublime object, a figure for an infinite greatness and infinite power in nature that cannot be represented, seems to have been replaced in postmodern literature by a technological process. Now, when literature fails to present an object for an idea of absolute power, the failure is associated with technological structures and global corporate systems beyond the comprehension of any one mind or imagination (min kursivering; Tabbi (1995), Preface, ix).

Citatet indikerer samtidig, hvorfor den litterære kritik afviser mediefiktionens epistemologi. Den passive verbalkonstruktion "is associated" dækker over den aktive, kritiske handling, der udføres af eksempelvis Wallace og Tanner. Hos dem er mediefiktionens "failure" netop forbundet med en afhængighed af de (medie)teknologiske strukturer, som hævdes at ligge uden for romanens egen bevidste "comprehension". Hvor Wallace og Tanner afviser epistemologien i DeLillos mediefiktion, fordi den repræsenterer teknologien, træder Tabbi altså ud af auraen og fremhæver de narrative momenter, hvor den litterære fiktion *ikke* formår at matche sit teknologiske objekt. Det er netop her, at litteraturen kan begynde at repræsentere ikke teknologien selv (som Wallace ellers holder fast i), men i stedet den turbulente og usammenhængende beskaffenhed af den postmoderne erfaring. Ved at påpege, at litteraturens repræsentative utilstrækkelighed over for TV er intentionel, kan Tabbi retablere mediefiktionens epistemologi.

Det mimetiske i den teknologiske æstetik skal ikke kun afspejle den fænomenale, oplevede virkelighed, men også inkorporere den måde, hvorpå virkeligheden erfarer. Hermed beskriver Tabbis begreb også *Underworlds* særegne medierealisme. Det er den samme forskydning, der omdefinere *Underworlds* status fra realistisk, historisk roman til medierealisme, fordi romanens dobbeltblik på sig selv som medie skaber den samme medialiserede perception hos læseren, som også figurerne erfarer deres virkelighed igennem.

Litteratur og teknologi skal ikke smelte helt sammen, hvilket Wallace ellers angiver som en redningsvej for den postmoderne litteratur, for så kan der ikke opstå kommunikation og kritisk udveksling mellem dem. Ved at indoptage, men samtidig

⁸⁷ Tabbi (1995): "I offer *Postmodern Sublime* as a critical investigation of a contemporary literary realism, one whose psychology expresses itself in the material constructions of an emerging technological reality" (Preface, x).

afgrænse teknologien kan litteraturen altså afspejle både teknologien og herefter den samtidshistorie, der – som *Underworld* viser – netop overleveres via teknologien. DeLillo har beskrevet sin æstetiske teknik med termer fra internettet, og ifølge Tabbi vil analogien altid gælde i forholdet mellem en medierealistisk stilistik og den teknologi, som fiktionen mimer i indhold og form: "The methods of observation and organization in literature (...) are of a piece with technological modes of production."⁸⁸ Det teknologiske sublime opstår dog netop ved den paradoksale repræsentation af teknologien, som også fordobler *Underworlds* forhold til de medier, den bygger på: "a simultaneous attraction to and repulsion from technology, a complex pleasure derived from the pain of representational insufficiency, has paradoxically produced (...) a technological sublime."⁸⁹

DeLillo taler selv i "The Power of History" om sig selv som marginaliseret fra de teknologiske systemer, der er for komplekse eller overvældende til, at bevidstheden kan rumme dem og sætte sig over dem. Nick Shay har en lignende oplevelse i sin kontorbygning i epilogen, da han føler sig omgivet af summende informationsteknologi, med "all the contact points that shimmer in the air somewhere" uden at kunne begribes (806). Det kan oplevelsen af at stå over for en overvældende og udefinerlig aura dog godt, og forfattere som DeLillo er ifølge Tabbi netop mest sublime i det punkt, hvor deres litterære fiktion *ikke* formår at matche det teknologiske objekt. Den medieteknologiske kultur kan ikke perciperes i sin helhed, heller ikke i mediefiktionen; Tabbi understreger, at den verbale rekonstruktion af objektet aldrig kan leve op til teknologien selv.

Den kan dog godt blive en dækkende figuration af den. DeLillos litterære respons på teknologiens indtog er ikke at adskille sig yderligere fra maskinen, men snarere at skrive den teknologiske mekanisme om til et "site of an aesthetic embodiment where mind and world are neither opposed nor merged."⁹⁰ Sådan et "site" ser man netop i den sluttelige beskrivelse af internettet i *Underworlds* epilog. Ordet "Peace" får en ubestemt, ontologisk status mellem "mind and world", fordi ordet forgæves søges projiceret ud i verden af netop fortællerens bevidsthed. Romanens argument er, at i den medialiserede kultur er bevidstheden og verden hverken helt adskilte eller sammenflydende på grund af forskellen mellem den fænomenale verden og perceptionen af den. Denne dobbelthed er netop et af de postmoderne sublime øjeblikke ud fra Tabbis begrebsliggørelse. *Underworlds* stilistiske tilnærmelse og distance til internettets

⁸⁸ Tabbi (1995), p. 25.

⁸⁹ *ibid.*, p. 1.

⁹⁰ *ibid.*, p. 21.

teknologiske exces bliver et af de sublime momenter, der afspejler utilstrækkeligheden af den menneskelige perception over for dette uendelige netværk, som også Nick Shay erfarer i sin kontorbygning. De binære termer som "mind and world", fortsætter Tabbi, integreres i stedet som separate elementer i en anden og langt mere heterogen struktur, der er "most nearly approximated in current theories of literature and science by [Donna J.] Haraway's "network" (...) In contemporary fiction we are witnessing increasingly frequent figurations of technology as an outward embodiment of thought".⁹¹ I et interview fæstner DeLillo sig netop ved, at de underliggende sammenhænge i hans fiktion udspringer af "ways in which consciousness is replicated in the natural world."⁹² Denne naturlige verden består i Tabbis postmoderne æstetik af de teknologiske processer, der har indtaget rollen som det naturgivne, og i *Underworld* bliver DeLillos internet netop sådan en konkret, litterær figuration for denne netværksstruktur, som samtidig peger på romanens egen bevidste replikation af verden.

Mediefiktionens "representational insufficiency" gælder som sagt for fiktionens forhold til teknologien, men også for dens forhold til samtidshistorien. Det sidstnævnte fastholder DeLillo også selv i "The Power of History", hvor en af de mange aforismer understreger, at "fiction does not obey reality in even the most spare and semidocumentary work". Dette betyder ikke, at fiktionen må afstå fra at fremstille de historiske realiteter, men at fiktionen netop gør det ved at lægge afstand til de medieteknologiske repræsentationer af den. Dette skal markere fiktionens afstand til historien, og den afstand griber Tabbi også fat i og forlænger derved argumentet fra "The Power of History" om epistemologien i medierealismen. I sin fremstilling af de historiske figurer gør mediefiktionen ikke krav på at være faktisk sand, og Tabbi påpeger, at forfatteren derved kan udfylde det tomrum, som medierne har skabt med deres "much-publicized yet unexplained" figurer, der påberåber sig at fortælle den sande historie. *Underworld* peger på dette epistemologiske træk i sig selv, når den betegner sine fortællinger som "lyrically true" eller "some authentic inner narrative", der netop går i opfyldelse via romanens egen narrative organisering. Mediefiktionens epistemologi hænger altså både sammen med dens historiesyn og dens organisering af mediebilleder; romanforfatteren skaber i fiktionen en forklaring på de sammenhænge, som medierne postulerer, men ikke forklarer, og som folk derfor heller ikke kan erfare i verden. Tabbi taler om *Libra*, men det gælder også for *Underworlds* konstruktion af en sandsynlig og lyrisk, men ikke faktisk sand kontekst for forståelsen af f.eks. J. Edgar Hoover.

⁹¹ ibid.

4.4 Mediefiktionens epistemologi

Tabbi formår at stille sig uden for den medieteknologiske aura i teksterne, og derved kan han kaste et klarere blik ind på de træk, der forårsager denne aura, og se hvordan de repræsenterer virkeligheden. Tabbi tilbyder dermed en konstruktion af mediefiktionens epistemologi, som passer bedre på *Underworld*. Ganske vist analyserer han det frem på baggrund af *Libra* og *Mao II*, men deres tematiseringer af medierne, historien og litteraturen bliver netop forstærket i *Underworld*. Her forsøger mediefiktionen også at indoptage og differentiere sig fra teknologien, så der kan opstå en kritisk udveksling mellem dem. Den forskel opstår dog ikke, som DeLillo selv fremhæver det, ved at privilegere romanen som en modform til mediekulturen, men – som *Underworld* selv viser det – ved at indarbejde mediernes form, indhold og indflydelse i de narrative forløb, så erfaringen af deres rolle i mediefiktionen afspejler oplevelsen af dem i den realhistoriske verden.

Wallace, Tanner og "The Power of History" afviser epistemologien i den mediefiktion, der er for integreret i kulturen, men her påpeger Tabbi, at engagementet i de teknologiske simulationer er et nødvendigt alternativ til den baudrillardiske passivitet over for dem. Alternativet består netop i rekonstruktionen af et operationelt billede af virkeligheden; operationelt på den måde, at billedet ikke blot indgår som endnu en kopi i en endeløs række uden et originalt udspring, men snarere bliver en naturalistisk rekonstruktion, som ifølge Tabbi vil gøre den simulakrale kultur lettere at leve med.⁹² Involveringen i mediekulturen er altså operationel, "livable" og dermed epistemologisk, idet DeLillo udnytter de teknologiske konstruktioner til sit eget formål. Tabbis afsnit om *Libra* hedder "Postmodern Naturalism" og argumenterer for, at DeLillo netop opdaterer begrebet ved at afspejle den medialiserede verden, som nu har manifesteret sig som "naturlig". Det føjer sig ind efter Tabbis pointe om, at de teknologiske processer har afløst naturen som det sublime objekt i den postmoderne fiktion, som *Underworlds* medierealisme er et eksempel på. Den kan stadig påberåbe sig at være mimetisk eller (medie)realistisk, fordi den afspejler erfaringen af virkeligheden og dermed er epistemologisk. Tabbi anfører, at den teknologiske æstetik bevarer en respekt for fakticiteten af den postmoderne virkelighed, som derved bliver reddet fra at ende i enten lingvistisk solipsisme eller den totale relativisme. Hvor Tanner læser det første frem i *Underworld*, peger Wallaces kyniske pragmatik på det sidste som den eneste vej for image fiction. Forskellen på de to er også et spørgsmål om at læse DeLillo, TV og fikti-

⁹² DeCurtis (1991), p. 61.

⁹³ Tabbi (1995), p. 28.

onens "representational insufficiency" for alvorligt eller alt for ironisk. Tabbi påpeger blot, at DeLillos mediefiktion har indoptaget denne utilstrækkelighed i sin egen udsigelse. Det er i kraft af dens manglende evne til at repræsentere medieteknologien fuldt og helt, at mediefiktionen i stedet repræsenterer den måde, som perceptionen selv kommer til kort over for de teknologiske processer.

Tabbi opløser altså litteraturen som en repræsenteret modsætning til teknologien. Mediefiktionens epistemologi er nemlig ikke nødvendigvis et spørgsmål om litteratur vs. TV. De to medier bliver traditionelt anset som antagonistiske, men en af Tabbis implikationer peger samtidig på en vis komplementaritet. Forfatteren bliver et nødvendigt talerør for den medieteknologiske kultur, for hvis han er modtagelig over for ekspressiviteten i de teknologiske effekter, kan disse "otherwise mute forms" nemlig komme til udtryk og sprede sig "into the realm of language, symbol and metaphor".⁹⁴ De medieteknologiske effekter er dog ikke specifikt stumme, men det er eksempelvis *Underworlds* bombeteknologi, som også er indbefattet af begrebet om det postmoderne sublime i den teknologiske æstetik. Tabbis optik er bred nok til, at hans bog både kan dække Pynchons litterære fremstilling af V-2 raketten i *Gravity's Rainbow* (1973) og DeLillos mediesimulakrer i *Mao II*, og dermed indbefatter hans begreb allerede den kobling mellem krigs- og medieteknologi, som også bliver gennemført i *Underworld* selv.⁹⁵

Mediefiktionens epistemologi er altså ikke et spørgsmål om at se fiktionens relation til TV i et ironisk-resigneret eller naivt-kritisk lys som hhv. Wallace eller Tanner. Man bør i stedet nærlæse sig frem til mediefiktionens egen, æstetiske konstruktion af den nødvendige tilnærmelse og distance til medieprodukterne. Hvor Wallace, Tanner og DeLillo som kritiker stiller et skel op mellem litteratur og TV, som litteraturen for alt i verden skal overholde, har *Underworld* og Tabbi flyttet skellet mellem f.eks. litteratur vs. TV ind i fiktionen selv. Den litterære kritik kommer altså let til at sætte spørgsmålstegn ved sin egen epistemologi, når den diskuterer mediefiktionens epistemologi – især hvis det anskues ud fra en dikotomi mellem litteratur og TV, for de to medier er ikke nødvendigvis så antagonistiske, som både mediefiktionen og kritikken ynder at fremstille dem.

⁹⁴ Ibid., p. 185.

⁹⁵ Tabbi diskuterer altså også DeLillo i lyset af Pynchon, men modsat Tanner læser Tabbi dem som to forskellige eksponenter for den samme teknologisk-æstetiske strømning i den amerikanske postmodernisme. Sammen med Norman Mailer og Joseph McElroy deler de "an exemplary willingness to push beyond the limits of the literary, to bring their writing into contact with a nonverbal technological reality" (Tabbi (1995), Preface, xi).

5. KRITIKKENS EPISTEMOLOGI? LITTERATUR VS. TV, FORTSAT

I *Underworld* og den kritiske diskussion af mediefiktionens epistemologi finder man altså forskellige vurderinger af, hvad kunsten kan udsige om medievirkeligheden. De kritiske diskurser har dog det tilfælles, at de vurderer den litterære epistemologi ud fra det forhold til medierne (især TV), som kritikerne selv læser frem i værket. Denne vurdering har dog vist sig at være præget af kritikernes personlige opfattelse af TV'et, og TV'ets rolle bliver derved afgørende for kritikens egen epistemologi. Når det kritiske syn på TV bestemmer, hvad litteraturen kan erkende om virkeligheden, kommer det også til at påvirke, hvad kritikken kan erkende om litteraturen.

5.1 Det kritiske syn på TV

Den baudrillardiske optik fremhæver den forskelsløse række af simulakrer i f.eks. *White Noise*,⁹⁶ fordi det ideologiske grundlag for denne litterære kritik indebærer en accept eller ligefrem fejring af TV'ets synsmåde. I Tony Tanners optik er *Underworlds* største synd derimod afhængigheden af TV'et, hvorfor hans devaluering dybest set udspringer af en stærkt kritisk holdning over for mediet. Hvor begge parter foregiver at vurdere det *æstetiske* aspekt i medieæstetikken, vurderer de altså snarere det *mediemæssige* aspekt i den. Problemet er så, at medieæstetikken ikke bliver vurderet ud fra, hvordan medierne fungerer i det litterære værk, men snarere ud fra, hvordan kritikeren selv mener, at medierne fungerer i den realhistoriske verden.

Fra sådan en position er det vanskeligt at få øje for den medierealistiske teksts egenart, fordi man kun afsøger, hvordan den enten bekræfter ens eget positive eller negative syn på TV. Tabbis kritik kan netop betegnes som mere epistemologisk, fordi han finder et greb til at stille sig uden for TV'ets aura. Derfra kaster han et afslørende blik ind på mediet, som derved viser sig at være et apparat på linie med andre teknologiske konstruktioner. Kritikens generelle epistemologi lader sig lettere diskutere, hvis man på samme måde betragter TV'et som et fænomenalt apparat, der også har positive funktioner og ikke kun er en negativ indflydelse, hvilket DeLillo, Wallace, Tanner og faktisk også Tabbi ellers synes at forudsætte. Hvis man stiller sig uden for den hidtidige romanæstetiske og litteraturkritiske diskussion af medierealismen, kan man få et bedre blik for de træk, der ligger til grund for dikotomien mellem litteratur og TV.

⁹⁶ I alle tre artikler om *White Noise* fra online-tidsskriftet *Undercurrent* finder man således enten "Baudrillard" eller "Simulacra" i overskriften.

De genkommende, kulturelle diskussioner af medievirkelighedens omfang og indflydelse tager ofte udgangspunkt i, at den enten er skadelig eller i bedste fald blot beklagelig. Det sker især i forbindelse med TV, som både er den primære formidler af virkeligheden i den realhistoriske verden og i DeLillos forfatterskab. Når diskussionen polariseres til en for-eller-imod-dikotomi, bliver konklusionen enten, at der ikke kan eller ikke bør stilles noget op over for TV'ets simulakrale og reduktive virkelighedsformidling. Den polaritet spaltes de litteraturkritiske positioner også ud i, når de undersøger den medierealisme, der netop søger at begribe TV- og medievirkeligheden.

Tanners læsning af *Underworld* er kun ét eksempel. Et andet, mere ekstremt og derfor mere illustrativt eksempel fra 1990'erne er den voldsomme kritik af Pynchons *Vineland*. Romanen fra den ellers så kanoniserede forfatter blev angrebet for at være alt for afhængig af TV i både komposition, tematik og stilistik. Derfor blev konklusionen, at romanens litterære værdi måtte være stærkt begrænset. Den læsning finder man også hos Tony Tanner, der dog dybest set er skuffet over romanen, fordi den – ligesom *Underworld* – ikke lever op til hans personlige fortolkning af Pynchons standard.⁹⁷ Her er Joseph Tabbi for en gangs skyld enig med Tanner. I en artikel fra 1994 kritiserer Tabbi *Vineland*, fordi romanen er skæmmet af en manglende modstandsdygtighed over for mediekulturen: "What is needed, and what has been lacking in recent theory and fiction, is a new style of resistance to the simulation culture that *Vineland* documents. For the moment, the best we can do is hope (...) that *Vineland* only turns out to be an outrider for a harder, more resilient fiction."⁹⁸

Som de forrige kapitler har vist, lever *Underworld* i højere grad op til Tabbis krav om den modstandsdygtige fiktion, fordi romanen både indoptager og distancerer sig fra den fatale simulationskultur. Bag hele denne kritik ligger der således den implicite dagsorden, at litteraturen pr. definition er klog og fjernsynet dumt. Det er derfor, litteraturen bør være en modform til TV-mediet, og romanen må således finde en vej ud af de strukturer, den ønsker at kritisere, hvis den overhovedet skal have nogen berettigelse. Den fortløbende diskussion om, hvorvidt romanen er død eller ej, lever således videre i debatten om mediefiktionens epistemologi.

⁹⁷ Tanner (2000), p. 206: "The best of novelists can produce a disappointing book (Pynchon gave us *Vineland*)".

⁹⁸ Joseph Tabbi: "Pynchon's Groundward Art", p. 99 i *The Vineland Papers* (red. Green, Greiner & McCaffery), Dalkey Archive Press, Illinois 1994.

5.2 Walter Benjamin og kunstværkets historiske pligt

Dette kritiske skisma udspringer af en højkulturel og modernistisk æstetikforståelse, hvor kunsten bør være det højeste medium til erkendelse af verden, og i "The Power of History" og *Underworld* lægger DeLillo sig tilsyneladende også selv ind i det leje. Hele denne diskussion kan bedre forstås via et kort tilbageblik på Walter Benjamin og hans kanoniserede essay om "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit."⁹⁹ Kunstværkets pligt til at kritisere medievirkeligheden kan spores tilbage til Benjamins refleksioner. De tager afsæt i filmens rolle i 1930'erne, bl.a. den russiske, men kunstværk-essayet er siden da diskuteret i forhold til mange andre typer af medier.¹⁰⁰ Det bliver især aktuelt at applicere Benjamin på *Underworlds* egen blanding af medieprodukter: det centrale kunstværk *Unterwelt* er netop en kulturkritisk, russisk film, der har ligget gemt i Tyskland siden Benjamins egen tid, og den dukker først op i en tidsalder, der hele tiden skaber teknologiske reproduktioner af sig selv.

Essayets hovedtese er, at et givent kunstværk bør være tidssvarende i forhold til den medieteknologiske udvikling, der karakteriserer dets samtid. Værket må ikke blot stille sig tilfreds med at reproducere samtidens fantasiforestillinger om sig selv. Det bør derimod fungere som en kulturkritisk blotlæggelse af, hvordan dets samtid prøver at skabe et fantasmagorisk, medieret billede af sig selv, som dermed dækker for perceptionen af den fænomenale verden. Joseph Tabbis teser afslører sig som et ekko af Benjamin, når de begge fremhæver epistemologien i den æstetik, der formår at inkorporere og afsløre mekanismerne i samtidens medieteknologiske udvikling. I kraft af dette skal kunstværket udpege, hvordan den visuelle medieteknologi medialiserer perceptionen af virkeligheden. Klara Sax forsøger netop at opfatte *Unterwelt*, som en allegorisk afsløring af det fantasmagoriske billede, som det officielle russiske samfund har af sig selv (431).

Ligesom i *Underworld* får det medierealistiske kunstværk derved mulighed for at udsige en gyldig kritik af virkeligheden. Det epistemologiske potentiale, som Benjamin lokaliserer i filmen, har DeLillo og de litterære kritikere dog forlængst flyttet ud af kameraet og over i litteraturen. Det er endnu til stede i *Unterwelt*, der næsten virker til at være konstrueret i henhold til Benjamins teser. I *Underworlds* mediehistoriske udvikling bliver denne film forankret som et referencepunkt for nostalgien efter fortiden. *Unterwelts* oprindelige omstændigheder går tabt i romanen via den kitschede og me-

⁹⁹ Walter Benjamin: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1935) i *Gesammelte Schriften* I.2, pp. 431-69. Suhrkamp, Frankfurt 1974-89.

¹⁰⁰ Se evt. Susan Buck-Morss, som både Søren Pold og Joseph Tabbi henviser til: "Aesthetics and A-naesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *October*, 62 (Fall 1992), pp. 3-42.

diehysteriske iscenesættelse af filmen, som mister sin autentiske aura ved at være løsrivet fra sin tid og sit sted.¹⁰¹ I 1974 er filmen dog omgivet af en anden og mere simulakral aura. Benjamins oprindelige aura-begreb er et positivt fænomen, der aftager og profaniseres i kunstværket i kraft af dets løbende reproduktion, der netop løsriver værket fra dets tid, sted og ophavsmand. Hos DeLillo bliver auraen snarere skabt og vedligeholdt af den "Reproduzierbarkeit", der netop løsriver kunstværket fra de oprindelige omstændigheder. Denne tidsforskydning er allerede indskrevet i de reproducerede medieprodukter fra romanens overskrifter, ikke mindst *Unterwelt*: det er en science fiction-vision, der netop peger frem mod den våben- og medieteknologiske samtid, som DeLillo lader filmen dukke op i, og som den dermed også bliver en allegorisk kommentar til.

Det revolutionære potentiale i kameraet er altså gået tabt i løbet af den mediehistoriske udvikling. I *Underworld* har den simulakrale evolution undergravet de gamle medieprodukter og deres epistemologiske potentiale. Det sker til fordel for det uautentiske og medialiserede TV, der reproducerer sig selv i konstante replays som Zapruder-filmen og THK-videoen. Denne evolutionære akse i mediernes epistemologi viser sig (modsat evolutionen i den blotte teknologi) at være et fiktivt, og ikke et realhistorisk fænomen i *Underworld*. Både romanen og "The Power of History" vil have læseren til at tro, at begge dele afspejler en realhistorisk tilstand. Skellet mellem før og nu baserer sig dog snarere på en deduktiv konstruktion af den oprindelige før-tilstand, der dog aldrig bliver andet end et ustabil modbillede af den medialiserede nutid. DeLillo beskriver som sagt erindringen med termer, der sidestiller den naturlige perception med gamle filmstrimler. På samme måde siges romanmediet at passe perfekt til erindringen og håndens fysiognomi, hvorimod TV forvansker erindringen og selvopfattelsen.

Benjamins kulturkritiske syn på kunstværket kan altså belyse, hvorfor kunstværket historisk set har fået pligt til formulere en gyldig kritik af medievirkeligheden. *Underworld* prøver herefter at tage den rolle på sig. Romanens historiske udvikling beskriver, hvordan den medieteknologiske udvikling undergraver kameraets epistemologiske potentiale, som romanen herefter flytter over i sig selv. Dens historiske akse

¹⁰¹ Tabbi formulerer også, hvordan *Underworlds* nostalgi ikke kun er bagudrettet: "Benjamin's nostalgia for the past is reversed, in DeLillo, to become a nostalgia for one's own present and a feeling of missing a place when one is already there" (Tabbi (1995), p. 27). Det sker i *White Noise* med Murrays "We're here, we're now", men den baudrillardiske historieløshed, der præger *White Noise*, bliver kun delvist rekonstruktualiseret i *Underworld*. Den historiske akse bliver netop udjævnet af en simultan nostalgi for både tabte fortid og nutid, som man ser det hos Nick Shay og Klara Sax. Fra 1970'erne og frem kan deres distancerede forhold til omgivelserne netop defineres som "a feeling of missing a place when one is already there".

belyser derfor, hvorfor kunstværkets historiske pligt nu skal opfyldes via en antagonisme over for TV'et, og det er den antagonisme, der både går igen i litteraturen og kritikken af den.

5.3 Kritikkens epistemologi

TV konstrueres altså som fjenden både i litteraturen og kritikken. *Underworld* forsøger at opretholde en dikotomi mellem de forskellige medieformer og deres epistemologi, og det gør kritikerne også. Den kritiske antagonisme mellem litteratur og TV virker især malplaceret hos David Foster Wallace. Han identificerer et litterært paradigmeskift, som forudsætter, at de lavkulturelle pop- og TV-referencer er blevet indoptaget i litteraturen på samme niveau som de højkulturelle. Derfor er det bemærkelsesværdigt, at det skel går igen i hans kritiske syn på forholdet mellem den høje litteratur og det lave TV. Wallaces eksempler er som sagt ikke repræsentative men hentet fra talkshows og sit-coms, der er præget af den selvironiske iscenesættelse Wallace ønsker at fremhæve i litteraturen. Wallace repræsenterer hele mediets essens gennem tilbagelægnede, selvironiske TV-narkomaner som Homer Simpson, Al Bundy og rumvæsnet Alf,¹⁰² der indbyder seeren til blive siddende foran skærmen og være tilbagelænet ironisk omkring det at se TV i stedet for at have dårlig samvittighed over det. Igen beskrives ironien altså som et våben, TV har assimileret til sin egen fordel. Wallace udnævnte oprindeligt 60'ernes metafiktion til at være et intelligent, ironisk svar på TV, inden TV så selv har institutionaliseret ironien og gjort litteraturen magtesløs. Hvor litteraturen altså fremstilles som en oprindelig og epistemologisk appropriering af TV'ets mekanismer, er TV'ets tilegnelse af selvsamme våben omvendt fremstillet som lav og fordømmende. Man ser derfor også den videre konsekvens af den manglende repræsentativitet i Wallaces eksempler fra TV'et selv: fordi de netop er åbenlyst lavkulturelle, træder litteraturens historiske pligt til at være det modsatte så meget desto klarere frem.

Ganske vist er de passiviserende programtyper, Wallace beskriver, mere fremtrædende i den amerikanske TV-kultur, hvor den næsten rene reklamefinansiering skal sikre så meget TV-sening som muligt. Wallace afviser dog, at en fremtidig og eventuelt interaktiv medieteknologi i TV'et kan ændre noget på denne "passivity of mere reception", fordi en ny teknologi blot vil øge lystprincippet ved at se fjernsyn og således

¹⁰² Fra de klassiske amerikanske sitcoms fra sidst i 80'erne *The Simpsons*, *Married With Children* (på dansk *Vore Værste År*) og *Alf*. Wallace har dog ret i, at disse antihelte "ensured as much watching as possible", idet *Alf* gik i 4 sæsoner, *Married With Children* i 12 sæsoner og *The Simpsons* nu foreløbig på 14. sæson, à cirka 20-25 afsnit hver.

skabe endnu mere TV-sening. Selv om Wallace ser litteraturen i lyset af TV, er han alligevel blændet af auraen fra sit eget syn på TV som sløvende og fordummende. Dette er ikke et realistisk syn på TV'et som fænomenalt objekt, men ultimativt en litterært-nostalgisk opfattelse: "Insights and guides to human life used to be among literature's jobs, didn't they? But then who's going to want to take such stuff seriously in ecstatic post-TV life, with Kim Basinger waiting to be interacted with?"¹⁰³

Wallace er også selv skønlitterær forfatter og beklager sig ligesom DeLillo over, at TV'et har marginaliseret deres kulturelle betydning. Mediefiktionen og den litterære kritik af det har videre det tilfælles, at de fremstiller sig selv som epistemologiske ved at udgrænse TV'et som et erindringsløst, lavt og hedonistisk Andet. Sådant et syn tager ikke højde for TV'et som et fænomenalt objekt, der også opfylder reelle behov og ikke kun dem, TV selv har skabt. For at skabe et mere dækkende billede af, hvad TV er og kan, må man finde et mere fænomenologisk syn på TV. Sådant en tilgang finder man i medieforskningen, der ikke ser det at tale til Kim Basingers billede som en effekt af TV'ets envejskommunikative fordummelse, men snarere som en behovsopfyldelse, der bliver skabt i en tovejskommunikativ interaktion. Hvis man sætter sig ud over den kritiske aura og ser på TV'ets funktion i den realhistoriske verden, kan man således resituere en epistemologi i mediet, og det vil også ændre på grundlaget for mediefiktions epistemologi.

¹⁰³ Wallace (1993), p.189.

6. LITTERATUR, KRITIK OG MEDIESOCIOLOGI

Litteraturen foregiver at udføre en epistemologisk bearbejdning af TV'et på vegne af de passive og afhængige seere, som ikke selv formår at se ud over auraen fra TV'ets bølger og stråler. Dermed forsøger mediefiktionen og den litterære kritik at række ind over medieforskningen, der har etableret sig som et selvstændigt forskningsområde i sidste halvdel af det 20. århundrede. Det er den samme periode, *Underworld* spredt sig over, og både medieforskningen og -fiktionen er en reaktion på medieteknologiens udbredelse. De to diskurser adskiller sig dog kraftigt fra hinanden alene i kraft af, at den mediesociologiske optik formår at betragte TV som et fænomenalt objekt, og ikke blot ser det som et forvansket spejlbillede af litteraturens egen formåen som medie.

6.1 Audience studies

Medieforskningen deler derved sit observationsfelt med den litteratur, der ligesom DeLillo vil beskrive medievirkeligheden og dens konsekvenser for almindelige mennesker. I den specifikke gren af mediesociologien, der hedder receptionsanalyse, ligger fokus på, hvordan modtageren perciperer forskellige medieprodukter, og hvilke behov de opfylder. Medieforskeren vil da ofte fremanalysere en forskel mellem, hvad folk selv tror de bruger TV til, sammenlignet med forskerens egne observationer og analyser af receptionsprocessen. Det kan også være en forskel på, hvilken virkning afsenderen af et medieprodukt har haft til hensigt, hvor forskeren så sammenligner det med den måde, den empiriske modtager rent faktisk bruger det på ud fra sine forudsætninger.

I den litterære kritik bliver læseren ofte forudsat som et typologiseret begreb, hvorimod medieforskningen arbejder med studiet af den empiriske modtager. Medieforskningen betegner i det hele taget en drejning over mod *audience studies*. Dette felt tager endeligt afsked med den såkaldte kanyleteori, ifølge hvilken seere og lyttere er passive og forsvarsløse over for de (skjulte) budskaber, som medieprodukterne injicerer og dermed inficerer dem med. Dette paradigmeskift i medieforskningen kan sammenfattes i to spørgsmål, der overordnet set forskyder fokus fra afsenderen til modtageren. I stedet for at spørge: "What do the media do to the individual?" hedder det snarere "What does the individual do with the media".¹⁰⁴ Det første er kendetegnende for den bedagede tradition *effects research*, som udspringer af en frygt for den skadelige

¹⁰⁴ Bruhn Jensen & Rosendahl: "Five Traditions in Search of the Audience", i *European Journal of Communication*. SAGE, London, vol. 5 (1990), p. 210.

effekt, et givent medie har på sin modtager.¹⁰⁵ Her ville man f.eks. mene, at interaktionen med Kim Basinger skader seeren, f.eks. fordi det simulerede samvær hæmmer den forsvarsløse seers evne til at indgå i reelle sociale sammenhænge. På trods af Wallaces oplyste forhold til TV sidder han alligevel fast i dette syn på modtageren, når han fastholder "the passivity of Audience, the acquiescence inherent in a whole culture of and about watching."¹⁰⁶

Det er netop denne "passivity of mere reception", som medieforskningen er gået bort fra, når den flytter sit fokus over på, hvad modtageren selv bruger medieproduktet til. Det andet spørgsmål karakteriserer den tradition, der kaldes *uses and gratifications research*. Denne optik er mere socialvidenskabeligt funderet, fordi dens observationsfelt fokuserer på publikums brug af og behovstilfredsstillelse gennem medieprodukter. Inden for U&G-traditionen forstår modtageren godt, at der er tale om et simuleret samvær med Kim Basinger, fordi han kognitivt evaluerer TV-figurens henvendelse som anderledes end det personlige samvær.¹⁰⁷ Denne simulationskarakter gør dog ikke kommunikationen uautentisk. Seeren reagerer ikke væsensforskelligt fra de måder, som han ville have reageret på i en interpersonel kommunikation, hvorfor der snarere er tale om socialt og psykologisk virkelige henvendelser.

Det er dog stadigvæk paradigmet fra effects research, der præger de litterære diskussioner af TVs skadelige virkninger. Kritikerne ligger selv under for den paranoia over for TV'et, som de anklager mediefiktionen for at reproducere, og den skønlitterære fremstilling af TV bliver vurderet på baggrund af samme antagonisme. Altså i hvor høj grad fiktionen formår at artikulere en modstand over for mediet – og om den modstand ikke altid allerede er kompromitteret af, at fiktionen om TV selv er inficeret af TV i form og indhold, når den beskriver mediets indflydelse i dagligdagen. Den litterære kritik af mediefiktionen kan altså også forstås i henhold til de mediesociologiske paradigmer, der bestemmer perceptionen af TV. Den mere epistemologiske del af kritikken har nemlig øje for, at litteraturen ikke blot passivt lader sig injicere med TV'ets form og budskaber som en uundgåelig effekt af den skadelige mediekultur. I modsætning til Tanner og Wallace beskriver Tabbi f.eks., hvordan mediefiktionen udfører en aktiv og selvstændig perception af mekanismerne i den medieteknologiske kultur. Når man

¹⁰⁵ Dette spørgsmål er historisk set blevet gentaget ved fremkomsten af nye medier: "For each new medium, there has been widespread fear that its effects might be deleterious, especially to supposedly weak minds, such as those of children, women and uneducated people. 'Moral panics' of this type accompanied the introduction of film, comics, TV and video. Directly and indirectly, such panics gave rise to much research on the effects of the use of this and that medium". Ibid, p. 209.

¹⁰⁶ Wallace (1993), p. 188.

¹⁰⁷ Stig Hjarvard: "Simulerede samtaler" i *Mediekultur* 26, 1997, p. 15.

diskuterer mediefiktionens epistemologi, skal man altså ikke kun spørge, hvad TV gør mod litteraturen, men også hvad litteraturen gør med medierne.

6.2 *Underworld* som mediesociologi

For at perspektivere litteraturens epistemologi over for medieforskningen kan man sammenligne diskussionen med den parallelle, men langt mere udførlige debat om litteraturens evne til at beskrive virkeligheden, sat over for historieskrivningen.¹⁰⁸ Med sin "history turned into fiction" giver *Underworld* plads til en diskussion af begge dele. Det historiografiske spørgsmål bliver, om ikke fiktionen ud fra sine vedkendte, narrative præmisser kan tilbyde et lige så gyldigt billede af en given historisk epoke, som historieskrivningen selv gør, al den stund den diskurs også benytter sig af narrative principper.¹⁰⁹ Ud fra et historievidenskabeligt synspunkt måtte man svare nej, fordi denne diskurs forstår sig selv som mere forpligtet på den fænomenale virkelighed, i modsætning til hvad fiktionen gør. DeLillo ville omvendt svare bekræftende, fordi mediefiktionen ikke er forpligtet over for den objektive sandhed, der alligevel ikke kan identificeres; det er en del af udsigelsen i de samtidshistoriske fiktioner i *Libra* og *Underworld*. Når fiktionen derved tillader sig at række ind over historieskrivningens monopol, kan mediefiktionen måske også udsige noget lige så gyldigt om de områder, som medieforskningen ellers mener at beskrive bedst. DeLillos forfatterskab kan således også ses om en slags audience studies, når det fremstiller sine figurers perception af de medie billeder, der i stigende grad dækker for den fænomenale verden.

Underworld viser, hvordan denne brug af TV og medierne er foregået i forskellige historiske perioder. Romanen rummer derved både en historisk fremstilling af, hvad medierne gør ved individerne, og hvad individerne omvendt gør med medierne. Spørgsmålet er så, om denne socialpsykologiske fremstilling af mediernes effekt læner sig op ad kanyleteorien eller et mere modtagerorienteret syn. Det lader til at være det første, hvis man tænker på den effekt, som f.eks. THK-videoen har på Matt Shay: "The tape sucks the air right out of your chest but you watch it every time" (160). Båndet tvinger altså den forsvarsløse seer til at se det igen og igen, hvorved han kun bliver endnu mere udsat for dets skadelige effekt. Dette paradigme er også gennemgående i "The Power of History", hvor DeLillo taler om et mord set gennem et overvågning-

¹⁰⁸ To nylige, indsigtfulde eksempler på diskussionen mellem fiktion og historie finder hos Tore Rye Andersen: "Mason & Dixon og 1700-tallet" i *1700-tallets litterære kultur*. Aarhus Universitetsforlag, Århus 1999 og Sinje Korsgaard: "Don DeLillos *Libra*. Fiktion og historie" Upubliceret speciale, Institut for Litteraturhistorie, Århus Universitet 1999.

skamera: "if you view the tape often enough, it tends to transform you, to make you a passive variation of the armed robber in his warped act of consumption."

Hvis man undersøger de øvrige situationer i *Underworld*, hvor THK-videoen indgår, bliver det dog klart, at Matt ikke kun forholder sig passivt til den:

Matt could not look at the tape without wanting to call out to Janet. Hurry up, Janet, here it comes. Getting her mad. Mad at the tape and mad at him. And the more often they showed it, the more sing-song he put in his voice. Hur-ree u-up, here it comes. Janet swore at him and said enough. But it wasn't enough. It was never enough (217).

Matt bruger også medieproduktet konstruktivt i sin sociale kommunikation med Janet, og derved bliver fjernsynet et af de steder, hvor han markerer sin rolle i ægteskabet. Ganske vist kan man godt se Matts gentagelsestvang ("It was never enough") som et resultat af TV'ets konstante replay, men via sin personlige brug af medieproduktet opnår han alligevel en personlig "gratification", som TV'et ikke selv har indskrevet. Fjernsynet er altså ikke kun med til at disseminere sociale relationer, men fungerer også som vehikel for interpersonel kommunikation.¹¹⁰ Det er der mange lignende tilfælde af i *Underworld*. Nick og Marian kommunikerer lejlighedsvis med hinanden ved at se TV sammen (114-17), ligesom Nick etablerer et samvær med sin ellers senile mor, fordi de er sammen om at se en genudsendelse af 50'er-serien *The Honeymooners*. De konstante replays er altså ikke kun mediekulturens greb til at "disremember the past", som DeLillo ellers udnævner det til i "The Power of History". I *Underworld* er genudsendelserne også med til at erindre og fastholde fortiden. I sit essay taler DeLillo endvidere om TV som "lonely fleeting images", men romanen viser, at billederne også knytter folk sammen, fordi de kan være fælles om perceptionen af dem og erindringen af den tid, de repræsenterer. Den scene, hvor Brian Glassic erindrer, at folk gik indenfor og følte sig "separate and alone" foran TV efter mordet på Kennedy, er altså ikke helt så eksemplarisk på TV'ets sociale rolle, som den tidligere er blevet fremstillet.

Det samme gælder for Richard Henry Gilkeys interaktion med TV-værten Sue Ann Corcoran. Den scene bliver *Underworlds* parallel til Wallaces sarkastiske fremstilling af interaktionen med Kim Basinger. Morderens henvendelse til skærmen blev i kapitel 3 fortolket som en simulakral etablering af Gilkeys personlige identitet, men i et mediesociologisk perspektiv bliver det muligt at se interaktionen som en autentisk

¹⁰⁹ Denne diskussion udgår fra Hayden White: *The Content of the Form*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987. For en letforståelig oversigt over Whites teser, se Tore Rye Andersen (1999), pp. 190-92.

¹¹⁰ For en introduktion til "The Social Uses of Television", se James Lull: "Television and other mass media, rarely mentioned in the construction or maintenance of interpersonal relations, can now be seen to play central roles in the methods which families and other social units employ to interact normatively. The interpersonal uses one makes of the mass media constitute a construction of a particular subset of actions which find many practical applications in the home environment." i *Human Communication Research*, vol. 6, no. 3 (1980), p. 198.

kommunikation. Hvis man sætter sig uden for auraen fra den TV-kritiske opfattelse og ser på udvekslingen som en fænomenal begivenhed på realplanet, bliver det klart, at morderen får en personlig "gratification" ud af sin brug af medieproduktet. Samtidig besidder han også en kognitiv forståelse af denne kommunikation som anderledes fra den, han har med "virkelige" mennesker som sine forældre og ægteparret Bud og Aetna (Part 2, kap. 10).

Underworld udfører således en litterær form for audience studies, men romanens fremstilling af mediekulturen bliver afhængig af, hvilket syn på medierne man selv lægger ned over romanen. DeLillos egen TV-kritik træder både frem i "The Power of History" og i *Underworld* selv, men romanen nuancerer sine figurers brug af medieprodukter på en så mediesociologisk realistisk facon, at romanen kommer til at modsige sin egen mediekritik. Den reproducerer så at sige mediekulturen, men igen er det dog kun ødelæggende for mediefiktionens epistemologi, hvis man fastholder TV'et som en negativ indflydelse. Hvis man tværtimod forstår denne epistemologi som fiktionens evne til at give et gyldigt billede af virkeligheden, bliver epistemologien ikke kun afhængig af, om litteraturen er tilstrækkeligt kritisk over for TV. Fiktionen skaber altså ikke kun indsigt i mekanismerne bag medievirkeligheden gennem et dobbeltblik på sig selv som set-på. Denne indsigt etableres også via romanens umedierede blik på mediernes funktion i den fænomenale verden. Her er TV ganske vist et dominerende medie, hvis billeder kan dække for perceptionen af den fænomenale verden, men det betyder ikke, at romanen fremstiller seerne, som om de er forsvarsløse over for billederne, eller ikke kan agere reelt i verden udenfor. Dermed ikke være sagt, at *Underworld* fremstiller brugen af TV udelukkende positivt, men den litteraturkritiske vurdering af den fremstilling kan være farvet af en generel litteratur- og kulturkritisk antagonisme over for TV'et. Og har kritikken ikke et realistisk blik på mediet, får den heller ikke blik for dets funktion i den medierealistiske æstetik.

6.3 Litteratur, kritik og mediesociologi

Fiktionens tilnærmelse til mediesociologien betyder dog ikke, at de to diskurser flyder sammen. På trods af deres fælles fokus er der naturligvis signifikante forskelle mellem diskurserne, og forskellene kan – ligesom lighederne – beskrives ud fra det skel, der består mellem fiktion og historie. Som vist søger *Underworld* ganske vist at undergrave det skel. Den historiske fiktion skaber et narrativt og stilistisk sammenhængende billede af en fragmenteret periode, hvor den litterære ambition er at "fill some of the blank spaces in the known record" (*Libra*, Author's Note). Fiktionens epistemologi hænger sammen med dens lyriske sandhed og det "existential burn", den skaber, hvilket gør

fiktionaliseringen af "the known record" værd at sprede.¹¹¹ Den litterære og den historigrafiske diskurs skal dog ikke flyde sammen i hverken DeLillos eller eksempelvis Hayden Whites optik, men begge kan revurdere deres egen diskursive epistemologi ved at spejle sig i den anden. DeLillo ser sin fiktion som mere sand, fordi den ikke er historieskrivning, og historieskrivningen ser omvendt sig selv som mere sand, fordi den ikke er fiktion. Historieskrivningen har dog ikke begrænset sit erkendelsespotentiale ved at indse, at den benytter sig af narrative principper; det har tværtimod gjort disciplinen mere bevidst om præmisserne for sin epistemologi.

Mediesociologien og fiktionen kan også anskues som både separate og komplementære. Modsat mediesociologien er *Underworld* ikke primært forpligtet på virkeligheden: romanen er ikke dokumentarisk over for den empiriske verden, men dens medierealisme foregiver at være det, så romanen kan skabe en sandsynlig og æstetisk sammenhængende konstruktion af virkeligheden. *Underworlds* mediesociologiske observationer er altså fiktive og ikke dokumentariske, fordi romanens figurer ingenlunde er empiriske, men kun sandsynlige, litterære konstruktioner. Selv om både den litterære og mediesociologiske diskurs tilstræber en dækkende beskrivelse af mediekulturens konsekvenser, har de altså forskellige observationsfelter.

Ligesom det gælder for historie vs. fiktion, kan medierealismen og mediesociologien blive mere bevidste om præmisserne for deres diskursive epistemologi, hvis de sammenligner sig med modparten. Som sagt kan både litteraturen og den litterære kritik få et klarere syn for mediefiktionens epistemologi, hvis de tilstræber et mere fænomenalt syn på TV'et, hvor indstillingen ikke kun er kritisk, men også ser på de positive funktioner, som TV'et opfylder. I så fald ville den litterære diskurs ikke nødvendigvis se sig selv som marginaliseret i forhold til TV'et, fordi mediefiktionens tautologiske afstandtagen til mediekulturen ikke er helt så nødvendig, som det ofte bliver forudsat.

Omvendt ville medieforskningen blive mere bevidst om sin status som en fortolkende disciplin ved at sammenligne sig med den litterære kritik. Selv om mediesociologien tager udgangspunkt i de empiriske seere, er heller ikke den nogen eksakt disciplin. Dens forskning i seernes brug af medier består af fortolkninger af handlinger og er ikke nogen empirisk måling af virkeligheden. Dette forhold ses eksempelvis hos Wallace, hvis litteraturkritiske essay tager udgangspunkt i en mediesociologisk observation. Essayet taler om TV-mediets effekt på seerne, men de selvironiske sit-coms er hverken repræsentative eller nødvendigvis helt så passiviserende, som Wallace fortol-

¹¹¹ Matt spørger sin kollega Eric Deming, om han selv tror på de rygter, han videregiver: ""You think the stories are true?" "No," Eric said. "Then why do you spread them?" "For the tone, of course (...) For the edge. The bite. The existential burn"" (406).

ker dem. Wallaces eksempler er kun dækkende for den lokale kontekst, de er taget fra, og det gør hans generalisering problematisk.

Dette speciale blander også selv mediesociologien med den litterære tekstanalyse, fordi man kan se *Underworld* som en både aktiv og passiv bruger af medieprodukter. Hvis man ser romanen i lyset af dens kulturelle samtid, træder det både frem, hvad medierne gør ved romanen, og hvad romanen gør med medierne. Som disciplin kan den litterære tekstanalyse dog ikke skabe indsigt i den empiriske amerikanske virkelighed uden for romanen; analysen kan kun afdække, hvorledes romanen skaber en æstetisk *konstruktion* af denne virkelighed. Man kan dog afgøre, i hvor høj grad dét billede passer på virkeligheden, hvis man sammenligner den litterære analyse af medierealismen med mediesociologiens analyse af de reelle medier. Når man sammenstiller de to ting, bliver det klart, at *Underworlds* æstetiske konstruktion af medieevolutionen afviger fra den empiriske verden, som mediesociologien ser på.

Hvis man således ser på den mediehistoriske udvikling, som DeLillo selv ønsker at fremskrive, starter medieevolutionen i *Underworld* med at placere en autentisk, epistemologisk og socialt stimulerende brug af medierne i 1950'erne. I forhold til radio-reportagen og de sort-hvide filmstrimler degenererer mediernes status herefter op gennem årtierne: i 1980'erne beskrives TV'et som en simulakral og passiviserende indflydelse, hvis effekt ingen kan værgе sig mod. Denne udvikling kan påvises ved en tekstanalytisk tilgang til romanen, hvor den mediesociologiske vinkel kaster et anderledes lys over romanens historiske fremstilling.

Som sagt har medieforskningen i løbet af den periode, som romanen beskriver, foretaget den *omvendte* bevægelse. Her har fortolkningen af medierne bevæget sig bort fra den kanyleteori, som styrer DeLillos tilstræbte fremstilling af seerne i 1980'erne. Fra denne periode ser mediesociologien snarere seernes brug af medierne som aktiv, autentisk og epistemologisk, fordi man har flyttet fokus over på en analyse af de faktiske receptionsprocesser hos modtageren, og ikke kun ser på afsenderens eller mediets immanente budskab. Det mediesociologiske blik viser, at *Underworld* beskriver en nuanceret brug af medieprodukter, både i sine figurer og i sin egen form, men romanens *historiske* evolution i disse medieprodukters epistemologi er ikke realhistorisk eller empirisk. De er konstrueret ud fra romanens eget billede af sig selv som et epistemologisk medie, og den selvforståelse er det mediesociologiske blik på litteraturen altså med til at nuancere.

Litteraturen og kritikken er i de seneste kapitler blevet fremstillet som mere mediekritiske, end de selv vil vedkende sig. Omvendt hører det med, at mediesociologien er skeptisk over for litteraturen og den litterære kritik, fordi de elitært insisterer på sig selv som særligt epistemologiske diskurser.¹¹² Som medierealistisk fiktion kommer *Underworld* til at afbalancere disse felter, fordi romanen både artikulerer en mediekritisk og -sociologisk tilgang til medievirkeligheden. Dens immanente mediekritik er relativt ustabil i kraft af den konstruerede natur i den historiske akse, hvilket samtidig gør romanen ubevidst skeptisk over for sig selv som høj-epistemologisk. Den måde, som *Underworld* konstruerer sin medierealisme på, bliver mest fyldestgørende, hvis det bliver set i lyset af den mediekultur, som romanen selv tager udgangspunkt i. Den mediekultur kan dog ikke kun anskues ud fra litteraturens højkulturelle selvforståelse. Denne må suppleres med det mediesociologiske blik, der har et andet syn på medievirkelighedens indflydelse.

Underworld giver for så vidt et dækkende billede af den historiske udvikling i medieteknologien og af figureres nuancerede brug af medieprodukter. Romanen formår dog ikke at flette disse to akser i dens medierealisme sammen til en holdbar konstruktion, fordi billedet af den historiske udvikling i *brugen* af medieprodukterne ikke er dokumentarisk. Selv om fremstillingen således ikke kan påberåbe sig nogen absolut historisk sandhed, bliver den alligevel et dækkende billede ud fra de kriterier, som *Underworld* selv stiller op for sin epistemologi. Inden for romanens egen kontekst er den historiske udvikling af mediebevidstheden *lyrisk* sand, og det skaber en indre, fiktiv sammenhæng. Den skal give romanen det eksistentielle "burn", som derved kommer til at fremtræde som en mangel ved de højteknologiske medieprodukter.

¹¹² Se eksempelvis Bruhn Jensen og Rosengren (1990), p. 228: "part of literary criticism projects elitism". Deres mediesociologiske optik fremhæver litteraturkrikkens manglende sans for den empiriske læsers reception af tekstens betydning.

KONKLUSION

Når man har læst *Underworld*, er det således ikke længere nogen nyhed, at medierne sætter rammen for den menneskelige perception af virkeligheden. Romanens centrale indsigt ligger i, hvordan medierne har struktureret opfattelsen af den anden halvdel af det 20. århundrede. For at begribe den fragmenterede, historiske periode må DeLillo skabe en narrativ form, der ikke forudsætter en umiddelbar opfattelse af virkeligheden, men snarere baserer sig på en medialiseret perception af verden. Den form opstår, når *Underworld* blander det realhistoriske materiale med det fiktive. Den medialiserede verden genskabes derved som en medierealistisk fiktion, fordi fiktionen udnytter form og indhold fra de medieprodukter, hvis form og indhold definerer den historiske periode. Både de fingerede og de realhistoriske ready-mades bliver lige sandsynlige i *Underworld*, og dermed også i den virkelige verden: gennem medierne bliver det realhistoriske fikcionaliseret, samtidig med at det fiktive sandsynliggøres som realhistorisk. I en kiastisk logik som denne er der ikke noget centrum, men kun en konstant bevægelse frem og tilbage mellem de respektive fragmenter i krydsforbindelsen. Derved illustrerer medieprodukterne den tautologiske form, som bliver den æstetiske konsekvens af *Underworlds* fragmentering og forbundethed.

Grunden til, at medietematikken ikke straks blev udpeget som romanens hovedtema, skal sandsynligvis findes i den subtile, men stadigvæk gennemgående måde, hvorpå *Underworld* iscenesætter sine medier. Denne strukturering peger netop ud på den umærkelige måde, medierne selv er kommet til at fungere på i samfundet, og som har gjort, at det efterhånden kan virke redundant at påpege deres greb om virkeligheden. Dette ser romanen alligevel som sin opgave, og for at berettige sin *egen* position i den medieteknologiske kultur søger *Underworld* derfor at omstrukturere de medieprodukter, der både forbinder og fragmenterer overleveringen af historien. Med Tabbis ord kan mediefiktionen på den måde gøre en æstetisk dyd ud af sine begrænsninger over for de teknologiske systemer, der er for komplekse til, at den individuelle bevidsthed kan forstå dem.¹¹³ Hvis den naturalistiske repræsentation af verden forekommer uaktuel, fordi virkeligheden ikke længere opfattes som virkelig, må denne medialiserede perceptions måde i stedet danne grundlag for en selvbevidst mediefiktion, der genskaber denne måde at erfare virkeligheden på.

Underworld har altså tilpasset den litterære realismes teknik til en verden, der bliver defineret af bølger og stråler. Dette speciale fremstiller TV'et som det domine-

¹¹³ Tabbi (1995), pp. 176-77.

rende kulturelle medie, selv om den generelle debat om medievirkeligheden efterhånden har flyttet fokus over på internettets *virtual reality*. *Underworld* flytter sit fokus med over i cyberspace, hvorfra romanen kopierer sin form som en neural labyrint, men som helhed er det dog stadigvæk TV'et, der er den primære formidler af virkeligheden i romanen – ligesom det også er tilfældet i den amerikanske 90'er-kultur, som romanen udspringer af. Således er *Underworld* medierealistisk i dobbelt forstand: realistisk over for hvordan medierne repræsenterer virkeligheden samtidig med, at den indeholder realistiske beskrivelser af den måde, folk bruger medierne på.

Romanen både indoptager og distancerer sig til medierne, og den paradoksale balance udspiller sig i romanens dobbelte syn på sig selv. Forholdet ses i dens intertekstualitet, der er mindst lige så medie- og populærkulturel som decideret litterær. Ganske vist møder man *The Cloud of Unknowing* og "The Raven", men der er langt flere eksempler fra TV, film og musik: *The Honeymooners*, Jayne Mansfield, *Long Tall Sally*, Frank Sinatra og Disney-udgaven af Snehvide (510). Romanen søger at se sig selv i modsætning til disse lavkulturelle referencer, men *Underworlds* medierealisme kan ikke kun forstås ud fra det litterært-kritiske synspunkt, den anlægger på sig selv. Når man nærlæser sig frem til mediefiktionens æstetiske konstruktion af mediekulturen, må fortolkningen suppleres med et mediesociologisk blik på den fænomenale verden. Det supplerer litteraturkritikkens reduktive syn på TV, og derved får man også et klarere blik for *Underworlds* egen paradoksale kombination af litteratur og medier. Denne tværfaglige metode kan retablere en epistemologi i romanens medierealisme, som den litterære kritik har svært ved at udpege. Endelig kan metoden også imødekomme *Underworlds* insisteren på at blive læst som et krydsfelt mellem de kulturelle diskurser, der både fragmenterer og forbinder romanen.

Romanens metabevindste absorption af mediekulturen er en reproduktion af den, men denne reproduktion er ikke nødvendigvis undergravende, fordi medierealismens litterære nærhed til f.eks. TV ganske enkelt er påkrævet for at kunne beskrive mediet. Don DeLillo påberåber sig en maksimal afstand til mediekulturen i sine essays og interviews, men afstanden bliver et stadig større postulat for hver gang, den artikuleres i et interview, hvor forfatteren lægger sin forståelse af sig selv og sit værk ud i medierne. DeLillo beholder altså selv en vis nærhed til medierne for at styre sit eget image, og det ser ud til at virke. DeLillos selvforståelse bestemmer i høj grad kritikens syn på hans romaner: de bliver oftest læst loyalt i forhold til hans udsagn fra interviews og essays. Således kan man også læse *Underworld* som en afstandtagen til den mediekultur, der får tilskrevet en skadelig virkning på både seerne og litteraturen selv. DeLillos poetik i "The Power of History" skjuler dog, at *Underworld* i høj grad insisterer

på at blive læst som en selvstændig interaktion med mediekulturen. Sprækkerne i forfatterens selvforståelse træder frem, hvis man ser på romanen med et mindre TV-kritisk blik end det, som forfatteren og kritikken anlægger på mediekulturen.

Disse brudflader er dog ikke læst frem med det formål at reducere *Underworld* til endnu et eksempel på, at det litterære værk altid allerede er splittet i sin udsigelse. Det ville være en temmelig tautologisk konklusionen på undersøgelsen af en medierealisme, der netop tager udgangspunkt i en medialisering mellem virkelighed og fiktion. Ambivalensen er snarere læst frem for at vise, hvordan romanens splittelse afspejler de poler, der karakteriserer den kulturelle diskussion for og imod medievirkelighedens indflydelse. I den litteraturkritiske gren af debatten fokuserer de kritiske positioner oftest på, hvad medierne gør mod litteraturen i stedet for at se på, hvad litteraturen gør med medierne. Som mediefiktion udviser *Underworld* selv denne dobbelthed, fordi romanen både er en æstetisk reproduktion af og en modreaktion på medierne. Disse aspekter fungerer parallelt i *Underworlds* medierealisme. Det er ikke ødelæggende for værkets kvalitet eller epistemologi, men er snarere med til at fremvise brudfladerne i mediekulturen. Det er den fænomenale virkelighed, som værket udspringer af, og som den derved bliver et dækkende billede på.

EFTERSKRIFT: I FREMTIDENS RUINER

Omslaget til Don DeLillos *Underworld* skiftede med ét karakter fire år efter sin udgivelse, da motivet med World Trade Center forsvandt fra den virkelige verden. Efter 2001 eksisterer motivet således kun i den symbolske underverden, som forsiden oprindeligt skrev det ind i. På forsiden overskygger de to tårne et kirkespir og repræsenterer således den sekulære kapitalisme. Den status har de nu også fået i den realhistoriske verden, i det omfang denne symbolværdi har udpeget dem som mål for terrorangrebet. På trods af det uaktuelle billede på forsiden er romanens figurative iscenesættelse af billedet altså kun blevet endnu mere aktuel, hvorfor den virkelige verden kan siges at have tilnærmet sig fiktionen.

Problematikken mellem virkelighed og fiktion syntes samtidig at styre den gennemgående reaktion på katastrofen: at det var ligesom en film. Den medialiserede perception, som film og TV har indskrevet i bevidstheden ifølge DeLillos romaner, lader således til at fungere som et epistemologisk redskab i virkeligheden, fordi den filmiske synsmåde kunne hjælpe med at begribe den virkelighed, der lignede fiktion.

Denne fortolkning af virkeligheden anno 2001 i lyset af fiktionen 1997 er dybest set en anakronisme, men den skal ikke kun forsvares med det retoriske greb, der ligger i at henvise til *Underworlds* egen bagudrettede kausalitet. DeLillo har affattet et essay om d. 11. september, og det er en reaktion på de personlige og kulturelle konsekvenser af det angreb, der ramte hans eget New York. Essayet "In the ruins of the future"¹¹⁴ kan læses som en realhistorisk forpligtet refleksion over afslutningen på den åbenhed, der hersker i *Underworlds* epilog. Med angrebet på USA er den generelle "feeling of nostalgia for the cold war" endegyldigt slut og forsvundet sammen med den "utopian glow of cyber-capital", som dominerede verdensmarkedet i DeLillos 1997.

I 2001 er den utopi blevet forvandlet til en dystopi, hvis man følger essayets titel om fremtidens ruiner. Mediernes indflydelse er dog ikke længere skyld i denne pessimisme, tværtimod. I essayet dækker medie billederne ikke mere for den fænomenale verden, de er snarere med til at få folk til at begribe, hvordan den egentlig ser ud. Under den TV-transmitterede krig fra Den Persiske Golf i 1991 beskriver essayet, at "people had trouble separating the war from the coverage of the war". Ti år senere har den direkte, uredigerede mediedækning af det omvendte angreb også den omvendte virkning: "The events of September 11 were covered unstintingly. There was no confusion of roles on TV. The raw event was one thing, the coverage another. The event do-

dominated the medium." Begivenheden kan ses, som den *er*, fordi den er "so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perception." Her skjuler mediedækningen ikke den rå virkelighed for den medialiserede perception, fordi hændelsen for en gangs skyld dominerer mediet, og ikke omvendt.

Begivenheden vil også dominere fremtidige læsesyn på *Underworld*, i hvert fald set udefra. Der vil blive lagt (uforholdsmæssig) stor vægt på romanens forside, som har forstærket sin dystre, ikonografiske karakter, fordi omslaget pludselig refererer til en virkelig hændelse, der ligger længe efter romanens egen deadline.¹¹⁵ Disse læsninger er heller ikke helt uberettigede. DeLillos medialiserede forfatterskab har også beskæftiget sig med vold og terror, der netop er afhængig af mediernes formidling for at få den ønskede effekt. Det ser man eksempelvis i *Mao II*.

Læseren vil også fæstne sig ved tårnene på romanens realplan: de omtales jævnligt i Part 4 fra 1974, hvor de er under opførelse. Den detalje vil fremover dominere de scener, hvor WTC primært fungerer som en deiktisk forankring i tid og rum. Retrospektivt ligner *Underworld* selv "fiction turned into history", fordi kapitalismens symbol fra forsiden nu i den virkelige verden er kørt bort som affald til lossepladsen Fresh Kills på Staten Island. Samme sted prøver Brian Glassic i romanens billede af 1990'erne at koncipere "the poetic balance" mellem affaldsberget og det World Trade Center, som er "visible in the distance" (184). Den poetiske balance i fiktionen er så at sige blevet prosaisk virkelighed, fordi romanens kiastiske logik mellem de to størrelser nu har fået en ny drejning i den realhistoriske verden. Den har forandret sig i forhold til fiktionen, og *Underworlds* oprindelige forside vil derfor blive udsat for de anakronistiske fortolkninger, som romanens komposition selv opfordrer til, hvilket gør DeLillos forside til det perfekte billede på fremtidens ruiner.

¹¹⁴ Don DeLillo: "In the ruins of the future", *The Guardian* 22. dec. 2001. Også trykt i *Weekend-Avisen* 28. dec. 2001 – 3. jan. 2002: "I fremtidens ruiner".

¹¹⁵ Se f.eks. Vince Passaro: "Don DeLillo and the Towers", www.mrbellersneighborhood.com/sec5/wtcdelillo.html.

SUMMARY

Henrik Varmark:

Covering Images. Media Realism in Don DeLillo's *Underworld*

The work of Don DeLillo (b. 1936) can be read as a response to the contemporary media culture. His reputation as such mainly stems from *White Noise* (1984), which also marks the beginning of DeLillo's own fame as an author. Still, his most successful novel to this day is *Underworld* (1997). This international no. 1 bestseller received critical praise as a historical novel because of its panoramic representation of America in the shadow of the Cold War.

In the novel, however, this historical overview is primarily established through an aesthetical integration of the media products that have defined the historical period. Throughout the novel, this particular media realism is created through a compound of fictitious *and* historical media products (e.g., radio recordings, film strips, TV shows and websites). They prove to structure *Underworld* just as fundamentally and imperceptibly as they define the American cultural perception.

In this context, *Underworld* presents itself as an epistemological counterform to the contemporary media culture it sets out to depict. DeLillo's novel displays a comprehensive awareness of the media that it absorbs into its narrative and style but in spite of this metafictional consciousness, *Underworld* is not able to overcome the paradox of criticizing the very media culture that the novel also turns out to reproduce.

This problem concerns the epistemology of media fiction in general and has consequently been widely discussed in recent years. Literary critics such as David Foster Wallace, Tony Tanner and Joseph Tabbi express divergent attitudes towards the epistemology of DeLillo's media fiction, and by comparing their views it becomes possible to approach an answer to the inherent epistemological questions in *Underworld*.

As is the case with DeLillo, however, literary criticism tends to base its interpretation of the media fiction on a cultural dichotomy between literature and television. This polarity does not necessarily represent the mimesis of the media realism in *Underworld*. By adapting the viewpoint of media research, television can be understood as something other and more than a negative influence on viewers and literature itself. By complementing the reductive views of literary criticism with a media sociological angle on television, it is eventually possible to approach a more adequate understanding of *Underworld's* own combination of literature and media products. This interdisciplinary method re-establishes the epistemology of the novel's media realism and is, conclu-

sively, also in accordance with *Underworld*'s own insistence on being read as an interplay between various cultural discourses.

BILAG: UNDERWORLDS KAPITELSTRUKTUR

Oversigten er tænkt som et arbejdsredskab og er derfor i stikordsform. Ved de enkelte underafsnit er det pågældende afsnits hovedperson(er) eller den centrale begivenhed nævnt. Andre vigtige hændelser eller personer i afsnittet er indføjet i parentes, og stedsangivelser er markeret med klammer.

499	Don DeLillo: Underworld (1997)		
	Prologue: The Triumph of Death		
501	Cotter Martin, Bill Waterson	1	Nov 3, 1952: Nick [Staatsburg]
	Russ Hodges, Ralph Branca, Bobby Thomson		Lenny Bruce [Hollywood]
	J. Edgar Hoover, Frank Sinatra, Jack Gleason, Toots Shor, Bruegel		Nick (Dr Lindblad) [Staatsburg]
	[Polo Grounds, 3. okt. 1951]		
513	Part 1: Long Tall Sally (Spring-Summer 1992)	2	Oct 8, 1957: The Demings (Sputnik) [Arizona]
			Rosie [Jackson, Mississippi]
			Charles Wainwright, Account Supervisor [NY]
536		3	Jan 11, 1955: Nick & Father [upstate New York]
			Lenny Bruce [San Francisco]
			Nick & Amy, driving [South Dakota]
555		4	Nov 28, 1966: J. Edgar Hoover & Clyde [the Waldorf, NY]
			Janet nurse, running [NY]
			J. Edgar Hoover & Clyde [the Waldorf, NY]
580	Manx Martin 1	5	Oct 25, 1962: Lenny Bruce [Chicago]
			Nick & Amy (abortion) [Mexican border]
			Lenny Bruce [Miami]
596	Part 2: Elegy For Left Hand Alone (Mid-1980es - Early-1990es)	6	Oct 18, 1967: Marian at student/Dow riots [Wisconsin]
			Matt at the butcher's [NY]
			Louis T. B. & Chuckie Wainwright
			(Long Tall Sally) [Vietnam]
617		7	Nov 9, 1965: Nick (Jerry), blackout [NY bar]
			Lenny Bruce, smoke rings story [NY]
			Nick [NY blackout]
641	Manx Martin 3		
659	Part 6: Arrangement in Gray and Black (Fall 1951-Summer 1952)		
661		1	Albert Bronzini (Father Paulus, Rosemary Shay) [NY]
684		2	Nick (Juju, the car), George the Waiter, Klara [NY]
696		3	Matty & Rose, Nick & Loretta, Albert/George the Barber [NY]
711		4	Klara, Albert (dying mother), Matt & Sister Edgar (duck and cover),
			Nick & George the Waiter (eroina) [NY]
730		5	Klara & Nick, Albert teaching, Nick, Juju [NY]
743		6	Matt, Nick, Rose, Klara (Albert), Nick [NY]
753		7	Rose (Mir Imperato, Carmela), Nick & Mike the Book, Albert (Klara) [NY]
771		8	Nick & girls (beach), Sister Edgar, Nick & George the Waiter [NY]
785	Epilogue: Das Kapital		
	Nick & Brian Classic [Kazakhstan test site]		
	Nick, Marian & Jeff [Phoenix, Arizona]		
9	Don DeLillo: Underworld (1997)		
61	Prologue: The Triumph of Death		
63	Cotter Martin, Bill Waterson		
85	Russ Hodges, Ralph Branca, Bobby Thomson		
91	J. Edgar Hoover, Frank Sinatra, Jack Gleason, Toots Shor, Bruegel		
101	[Polo Grounds, 3. okt. 1951]		
108	Part 1: Long Tall Sally (Spring-Summer 1992)		
118			
123			
137	Manx Martin 1		
153	Part 2: Elegy For Left Hand Alone (Mid-1980es - Early-1990es)		
155	The video tape, Matt		
161	Marian & Brian Classic [Arizona]		
167	Brian Classic at Marvin Lundy's [New Jersey]		
187	Marvin Lundy [New Jersey]		
194	Nick Shay, Matt & mother		
210	Matt [Bronx] Sue Ann & Texas Highway killer		
222	Albert Bronzini & Laura (Eddie & Mercedes) [Bronx]		
237	Sister Edgar [Bronx]		
252	Marian & Brian Classic [Phoenix, Arizona]		
262	Richard Henry Gilkey (Bud & Aetna) [Texas]		
273	Part 3: The Cloud of Unknowing (Spring 1978)		
275	Nick (Big Sims, the Swingers) [LA]		
305	Marvin Lundy & Eleanor (Chuckie Wainwright) [San F.]		
325	Nick & Big Sims (wife crises) [LA]		
349	Manx Martin 2		
369	Part 4: Cocksucker Blues (Summer 1974)		
371	Klara Sax (Miles Lightman, Accy) [NY]		
401	Matt (Janet, Eric Deming) [New Mexico]		
423	Klara Sax (Esther): <i>Uriteraelt</i> / Ismael Muñoz subway [NY]		

LITTERATURLISTE

Visse tekster er hentet fra internettet, og medmindre andet er angivet, er de printet ud fra de pågældende hjemmesider i februar 2001. Alle nævnte webadresser er fortsat aktive ved dette speciales deadline i april 2002.

- **Amis, Martin:** "Survivors of the Cold War", *New York Times*, 5. okt. 1997 (Anmeldelse af *Underworld*).
- **Andersen, Carsten:** "Vi er faldet ud af historien", *Politiken*, 6. nov. 1998 (interview med Don DeLillo).
- **Andersen, Tore Rye:** "Mason & Dixon og 1700-tallet" i *1700-tallets litterære kultur*, red. Frits Andersen mfl. Aarhus Universitetsforlag, Århus 1999.
- **Bach, Kim:** "Det midlertidige USA", *Berlingske Tidende*, 8. nov. 1998 (interview med Don DeLillo).
- **Baudrillard, Jean:** *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.
- **Benjamin, Walter:** "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1935) i *Gesammelte Schriften*, I.2, pp. 431-69. Suhrkamp, Frankfurt 1974-89.
- **Bizzini, Silvia Caporale:** "Can the Intellectual Still Speak? The Example of Don DeLillo's *Mao II*" **Ruppertsburg, Hugh** mfl. (red.): *Critical Essays on Don DeLillo*. G.K. Hall & Co., New York 2000.
- **Bruhn Jensen, Klaus & Rosengren, Karl Erik:** "Five Traditions in Search of the Audience" i *European Journal of Communication*. SAGE, London, vol. 5 (1990).
- **Buck-Morss, Susan:** "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *October*, 62 (Fall 1992), pp. 3-42.
- **Butterfield, Bradley:** "Baudrillard's Primitivism & *White Noise*: "The only avant-garde we've got" i *Undercurrent. An Online Journal for the Analysis of the Present*, No. 7, Spring 1999, <http://www.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-brad.html>
- **Castle, Robert:** "DeLillo's *Underworld*. Everything that Descends Must Converge" i *Undercurrent. An Online Journal for the Analysis of the Present*, No. 7, Spring 1999, <http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-cast.html>
- **Crowther, Hal:** "Clinging to the Rock: A Novelist's Choices in the New Mediocracy" in: Lentricchia (red.) *Introducing Don DeLillo*. Duke University Press, Durham 1991.

- **DeCurtis, Anthony:** "" An Outsider in This Society": An Interview with Don DeLillo" i Lentricchia (red.) *Introducing Don DeLillo*. Duke University Press, Durham 1991.
- **DeLillo, Don:** *Americana* (1971) Penguin, New York 1990.
 --- *White Noise* (1985) Picador, London 1986.
 --- *Libra*. Viking, New York 1988.
 --- *Mao II* (1991) Penguin, New York 1992.
 --- "The Power of History", *New York Times* 9. juli 1997,
<http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html>
 --- *Underworld* (1997) Picador, London 1998.
 --- *The Body Artist* (2001) Penguin, New York 2002.
 --- "In the ruins of the future", *The Guardian* 22. dec. 2001,
<http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00.html>
 (print 27. marts 2002)
- **Drechsler, Torben:** *American Sunsets*. Upubliceret speciale, Institut for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet 1997.
- **Eid, Haidar:** "Beyond Baudrillard's Simulacral Postmodern World: *White Noise*" i *Undercurrent. An Online Journal for the Analysis of the Present*, No. 7, Spring 1999,
<http://www.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-eid.html>
- **Goodheart, Eugene:** "Some Speculations on Don DeLillo and the Cinematic Real" i Lentricchia (red.): *Introducing Don DeLillo*. Duke University Press, Durham 1991.
- **Green, Geoffrey; Greiner, Donald J. & McCaffery, Larry** (red.): *The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel*. Dalkey Archive Press, Illinois 1994.
- **Helyer, Ruth:** ""Refuse heaped many stories high": DeLillo, Dirt, and Disorder" i *Modern Fiction Studies* 45.4, 1999, pp. 987-1006,
http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v045/45.4helyer.html
- **Hjarvard, Stig:** "Simulerede samtaler" i *Mediekultur* 26. Tema: Medier og Interaktion, 1997.
- **Horton, Donald & Wohl, R. Richard:** "Massekommunikation og parasocial interaktion: Et indlæg om intimitet på afstand" (1956) i *Mediekultur* 26. Tema: Medier og Interaktion, 1997.
- **Kakutani, Michiko:** ""Underworld': Of America as a Splendid Junk Heap", *New York Times* 14. sept. 1997 (anmeldelse af *Underworld*).
- **Kant, Immanuel:** "Analytik des Erhabenen" i *Kritik der Urteilskraft* (1783). Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983.

- **Kavadlo, Jesse:** "Celebration and Annihilation: The Balance of *Underworld*" i *Undercurrent. An Online Journal for the Analysis of the Present*, No. 7, Spring 1999, <http://www.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-kava.html>
- **Keeseey, Douglas:** *Don DeLillo*. Twayne Publishers, New York 1993.
- **Knight, Peter:** "Everything is Connected: *Underworld*'s Secret History of Paranoia" i *Modern Fiction Studies* 45.3, 1999, pp. 811-836, http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v045/45.3knight.html
- **Korsgaard, Sinje:** *Don DeLillos Libra. Fiktion og historie*. Upubliceret speciale, Institut for Litteraturhistorie, Århus Universitet 1999
- **LeClair, Thomas:** *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. University of Illinois Press, Urbana 1987.
- **Lentricchia, Frank (red.):** *Introducing Don DeLillo*. Duke University Press, Durham 1991.
--- "The American Writer as Bad Citizen" i Lentricchia (red.): *Introducing Don DeLillo*. Duke University Press, Durham 1991.
--- "*Libra* as Postmodern Critique" i Lentricchia (red.): *Introducing Don DeLillo*. Duke University Press, Durham 1991.
- **Levinsen, Jakob:** "Det hemmelige liv", *Berlingske Tidende* 19. jan. 1998 (anmeldelse af *Underworld*).
- **Leyner, Mark:** *My Cousin, My Gastroenterologist*. Harper/Crown, 1990.
- **Lillelund, Niels:** "Paddehatteskyen og den kollektive erindring", *Jyllandsposten* 6. nov. 1998 (interview med Don DeLillo).
- **Lull, James:** "The Social Uses of Television" i *Human Communication Research*, vol. 6, no. 3 (1980).
- **Marshall, Gary:** "Bubbling Under", december 1998, <http://www.spikemagazine.com/1298dond.html> (anmeldelse af *Underworld*).
- **McCaffery, Larry:** "Interview with David Foster Wallace". *Review of Contemporary Fiction* 13 (Summer 1993), pp. 127-50.
- **Møller, Martin:** "Romanens fortællende kraft", *Information* 6. nov. 1998 (interview med Don DeLillo).
- **Nel, Philip:** "'A Small Incisive Shock': Modern Forms, Postmodern Politics, and the Role of the Avantgarde in *Underworld*" i *Modern Fiction Studies* 45.3, 1999, pp.724-752, http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v045/45.3nel.html
- **Nielsen, Lotte L.:** "En stilfærdig amerikaner", *Standart* nr. 3, 1995 (interview med Don DeLillo).

- **Parrish, Timothy L.:** "From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt*: DeLillo Directs the Postmodern Novel", i *Modern Fiction Studies* 45.3, 1999, pp. 696-723, http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v045/45.3parrish.html
- **Passaro, Vince:** "Don DeLillo and the Towers", www.mrbellersneighborhood.com/sec5/wtcdelillo.html (print 27. marts 2002)
- **Pincott, Jennifer:** "The Inner Workings: Technoscience, Self, and Society in DeLillo's *Underworld*" i *Undercurrent. An Online Journal for the Analysis of the Present*, No. 7, Spring 1999, <http://www.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-pin.html>
- **Poe, Edgar Allan:** "The Philosophy of Composition", *Graham's Magazine*, April 1846, pp. 163-167.
- **Pold, Søren:** *Ex Libris. Litteratur i medieurbaniteten. Medierealistiske læsninger af storbyromaner og digital litteratur: Balzacs panoramaroman, kinematografisk Los Angeles litteratur & skriften i computernetværkets scriptede rum*. Upubliceret afhandling, Institut for Litteraturhistorie, Århus Universitet 2000.
- **Pynchon, Thomas:** *The Crying of Lot 49* (1966). Picador, London 1979.
--- *Gravity's Rainbow* (1973). Vintage, London 1995.
--- *Vineland* (1990). Minerva, New York 1996.
- **Rettberg, Scott:** "American Simulacra: Don DeLillo's Fiction in Light of Postmodernism" i *Undercurrent. An Online Journal for the Analysis of the Present*, No. 7, Spring 1999, <http://www.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-rett.html>
- **Ruppersburg, Hugh mfl. (red.):** *Critical Essays on Don DeLillo*. G.K. Hall & Co., New York 2000.
- **Schueler, Kaj:** "Med ét slag", *Weekendavisen* 7. - 13. august 1998 (interview med Don DeLillo).
- **Slade, Joseph W.:** "Communication, Group Theory and Perception in *Vineland*" i *The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel* (red. Green, Greiner & McCaffery). Dalkey Archive Press, Illinois 1994.
- **Tabbi, Joseph:** "Pynchon's Groundward Art" i *The Vineland Papers. Critical Takes on Pynchon's Novel* (red. Green, Greiner & McCaffery). Dalkey Archive Press, Normal 1994.
--- *Postmodern Sublime. Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Cornell University Press, New York 1995.
- **Tanner, Tony:** "Don DeLillo and 'the American mystery': *Underworld*" i *The American Mystery. American Literature from Emerson to DeLillo*. Cambridge University Press, 2000.

- **Thomsen, Mads Rosendahl:** "Under verdens ting og tale", *Standart* 1998, 5 (anmeldelse af Don DeLillo: *Underverden*. På dansk v. Jørgen Nielsen. Centrum, København 1998).
- **Varmark, Henrik:** "Hvis hoben kommer. Edmund Burke og revolutionens retorik" i *1700-tallets litterære kultur*, red. Frits Andersen mfl. Aarhus Universitetsforlag, Århus 1999 (om det sublime hos Kant, Burke og i den gotiske litteratur).
- **Vogel, Viveka:** *Från Jackie Collins till Joseph Brodsky: 27 amerikanska författarprofiler*, pp. 93-104. Tre Böcker, Göteborg 1990 (interview med Don DeLillo).
- **Walker, Joseph S.:** "Don DeLillo: A Selected Bibliography" i *Modern Fiction Studies* 45.3 (1999), pp. 837-851,
http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v045.html
- **Wallace, David Foster:** "E Unibus Pluram": Television and U.S. Fiction" in *Review of Contemporary Fiction* 13 (Summer 1993), pp. 151-94 (se også McCaffery: "Interview with David Foster Wallace", *ibid.*, pp. 127-50).
- **White, Hayden:** *The Content of the Form*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.
- **Will, George F.:** "Shallow Look at the Mind of an Assassin", *Washington Post*, 22. sept. 1988 (anmeldelse af Don DeLillo: *Libra*), optrykt i Ruppertsburg mfl. (red.) 2000
- **Williams, Richard:** "Everything Under the Bomb", *The Guardian* 10. jan. 1998 (interview med Don DeLillo).

Tre relevante websites (alle aktive pr. marts 2002):

<http://www.perival.com/delillo>

En omfattende DeLillo-side med diverse links og opdateret bibliografi. Indeholder også en kortfattet gennemgang af diverse historiske og medierelaterede referencer i *Underworld*.

http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v045.html

Online version af *Modern Fiction Studies* 45.3 (1999) om DeLillo.

<http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent>

Hjemsted for *Undercurrent. An Online Journal for the Analysis of the Present*, hvor no. 7, Spring 1999 er et temanummer: "About the Underworld of DeLillo".