



UNIVERSITETET I OSLO
DET HISTORISK-FILOSOFISKE FAKULTET

I ruinene av Babels tårn

En analyse av Don DeLillos roman ”Cosmopolis”



av Helle Sommerfelt

Mastergradstese i Allmenn Litteraturvitenskap

Institutt for litteratur og områdestudier

Universitetet i Oslo

Høsten 2005

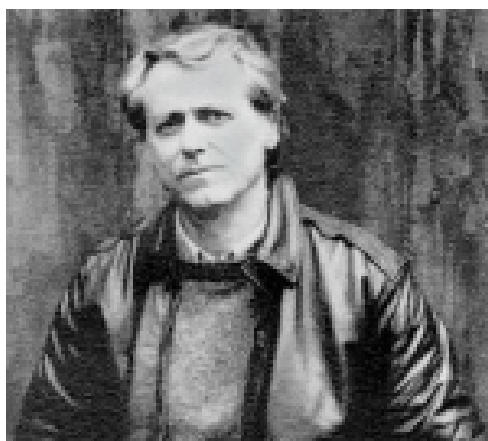
Takk til:

- Min veileder Professor Tone Selboe ved Universitetet i Oslo, som på forskjellige måter har fulgt denne oppgaven fra idéstadiet og frem til ferdig Masteroppgave. Hun har gjort skrivingen til en positiv erfaring hele veien, selv da jeg var på vei inn i de store og noen ganger tomme rommene som det finnes rikelig av i litteraturvitenskapen. Takket være hennes klare veiledning har jeg unngått å bli der inne, og takket være hennes interesse for byromaner har jeg prøvd å finne en plass i denne sjangeren for *Cosmopolis*. Den er en kort, men etter min oppfatning interessant storbyroman, som stiller noen kritiske spørsmål om samtiden uten at storbylivet, som vanlig er, får skylden for ”alt” som er galt.
- Takk også til min kjære mann Ole Henning, som i tillegg til kritisk lesning av denne oppgaven, gjorde det en mann må gjøre: å komme med helt ukritisk oppmuntring av sin kjære kone.

Helle Sommerfelt

Oslo 23.oktober 2005

I ruinene av Babels tårn



Don DeLillo (1936-)

En analyse av Don DeLillos roman ”Cosmopolis” (2003)

Forside: 1) Pieter Breughel d eldre: Babelstårnet, 1563, Kunsthistorisches Museum Wien.
2) Sears Tower, Chicago, Illinois, foto: David Owen

SAMMENDRAG

Settingen i romanen *Cosmopolis* er storbyen New York i april 2000, men globaliseringen og informasjonsteknologien preger settingen og utvider byrommet til det man kan kalle den ”virtuelle byen”. Den virtuelle dimensjonen utgjør et viktig ”rom” i denne romanen og den virtuelle virkeligheten utfordrer oss med nye tegnsystemer, som DeLillos språklige antenner forsøker å fange opp og omsette til prosa. I denne analysen har jeg forsøkt å se *Cosmopolis* i lys av sjangeren amerikanske byromaner, og jeg lanserer en underkategori til byromanen: den virtuelle byromanen. Den virtuelle byromanen tilhører ikke sjangeren *science fiction*, men er en egen form for realisme, satt i scene av teknologiens muligheter.

I flere av Don DeLillos tidligere romaner, som *Libra*, *MAO II* og *Underworld*, er handlingen knyttet til amerikansk historie og til politiske hendelser. Denne blandingen av fakta og fiksjon med hyppige utsnitt av bilder fra massemedia, er av mange kritikere blitt betegnet som en postmodernistisk stil. DeLillos *White Noise* regnes ofte som en del av kanon i amerikansk postmodernisme. Merkelappen postmoderne kunne også vært satt på *Cosmopolis*, men det er flere elementer i romanen som stikker seg ut fra en ”ren” postmodernisme.

I de virtuelle rommene, som i hovedpersonen Eric Packers glimt av sin egen død på en skjerm på armen hans, brytes tidens lover. Realismen løses opp i disse glimtene av fremtiden. Den tilsynelatende bakgrunnen for den ekstratemporale tidsdimensjonen som opptrer i *Cosmopolis* og i andre av DeLillos romaner, er den moderne kvantefysikkens relative tid, slik det hintes til i Packers kommentar: ”Freud is finished, Einstein’s next”. Jeg mener at det er en metafysisk dimensjon i *Cosmopolis*, som i flere av DeLillos romaner. Det som blir tydelig hvis man leser flere av DeLillos romaner, er hvordan forfatterens språkbruk er tuftet på metafysiske begreper. DeLillos metafysiske dimensjon kan leses ut fra hans gjentatte bruk av religiøse begreper som ”bekjennelser”, ”sjel” og ”mysterium” i beskrivelser av forskjellige fenomener. Også i den virtuelle byen i *Cosmopolis*, definert av teknologien og skapt av kapitalismen, er der en annen og mer arkaisk dimensjon som henter sine referanser fra mysteriet og religionen. I *Cosmopolis* ser det ut til å være et

underliggende ønske om en slags gjenvinning eller en desautomatisering av språket fra kommersialismen. Som et ledd i dette blir en viktig side av romanen at den med klangbunn i religiøse eller romantiske forestillinger ser ut til å søke en menneskelig transcendent, via språket. I *Cosmopolis* ser det faktisk ut til at DeLillo ønsker å vinne tilbake selve tidsånden fra kommersialismen. Motvekten til kapitalismens tidsenhet, klokketiden, blir i *Cosmopolis* satt opp imot noe som kan ligne den religiøse evigheten. I evigheten blir ingen utdaterte. Dette er Don DeLillos metafysiske side, som lett overses eller bortforklares av kritikere som leser ham som en "ren" postmodernist.

I USA er Don DeLillo sett på som en politisk forfatter, og etter angrepene på World Trade Center og Pentagon 11. september 2001 var mange spent på hans første roman etter "post 9/11" tidsregningen. Hvordan skulle han nå klare å holde opp speilet for amerikanerne? Noen kritikere ble skuffet, og mente at romanen ikke hadde noe å si til dem som hadde forventet en roman om et nytt amerikansk samfunn, preget av terrorfrykt. Men i denne analysen diskuterer jeg hvorfor jeg mener spørsmålet "Hvorfor oppstår terror?" er sentralt i *Cosmopolis*, om enn på en mer subtil måte enn i andre av DeLillos romaner, som for eksempel *MAO II* og *Libra*. Temaet terrorisme har nemlig vært et viktig element i DeLillos litterære univers, lenge før hendelsene 11. september 2001. Jeg leser hans litterære prosjekt som et forsøk på å formidle et budskap som både er politisk og eksistensielt forankret.

1	INTRODUKSJON	1
1.1	Kontekst	1
1.2	Resepsjonen av <i>Cosmopolis</i>	2
1.3	Handlingsreferat.....	4
2	TEORETISK TILNÆRMING.....	8
2.1	Om analysen.....	8
2.2	Om begrepet simulacra	10
2.3	Om byromaner	12
2.4	Blanche Gelfants 3 typer byromaner.....	14
3	ANALYSE.....	17
3.1	Slutten av en æra: Packer.....	17
3.2	Ikaros, skyskrapere og Babels tårn.....	21
3.3	Limousinene og ulveflokkene.....	23
3.4	Dobbeltgjengeren "Benno Levin".....	26
3.5	Synoptisk: Storbybilder.....	30
3.6	Økologisk: Den gamle metropolen	33
3.7	En fjerde type byroman? Den virtuelle dimensjonen.....	36
3.8	Repetisjonen.....	40
3.9	Virtuell død	43
3.10	Virkelig død	46
3.11	Postmoderne trekk i DeLillos språk.....	48
3.12	Metakommentarer	49
3.13	Metafysisk tid.....	55
3.14	Metafysiske trekk i DeLillos språk	57
3.15	Terroristen og forfatteren	63
3.16	Den beleirede byen: Zbigniew Herbert.....	68
4	KONKLUSJON	73
5	Litteraturliste	78

1 INTRODUKSJON

1.1 Kontekst

Don DeLillos roman *Cosmopolis* ble utgitt i 2003. Forfatteren er født i 1936 i Bronx i New York. Snart 70 år gammel regnes han som en av USAs viktige nålevende forfattere, og har skrevet 14 romaner, flere skuespill og noveller. Han har også blitt en populær forfatter som det er forventninger til når han kommer med nye bøker. Forventninger kan være vanskelige å innfri. Fra DeLillos debutroman *Americana* i 1971 og til det man kan kalle et amerikansk epos som *Underworld* i 1997, har han portrettert det amerikanske samfunnet i sin analytiske prosa. Men hans 13.roman, *The Body Artist* fra 2001, var en annerledes Don DeLillo-roman. Ikke bare var formatet betydelig redusert i forhold til andre av hans romaner, men romanen var uvant poetisk og metafysisk anlagt. Den var en innadventt studie av en kvinnes sorg når hennes ektemann begår selvmord. I forhold til forrige roman er altså *Cosmopolis*, som denne oppgaven handler om, en tilbakevending til DeLillos typiske kjappe og litt vittige stil, men i en knappere form enn før.

Cosmopolis kan likne en parodi på Tom Wolfes kjente roman, *The Bonfire of the Vanities*¹: en underholdende roman om en selvsentrert finansmagnat med en dekadent livsførsel, og en realisering av den amerikanske drømmen: *the selfmade man*. I *Cosmopolis* heter finansmagnaten Eric Packer, og han kvalifiserer til betegnelsen *Masters of the Universe*, som Wolfe kalte det. Packer er bare 28 år, men har allerede så mye penger at han kan påvirke et lands valutakurser. Han bor i en 48 roms leilighet i en 89 etasjers skyskraper på østsiden av Manhattan, blir kjørt omkring i en hvit limousin og har akkurat giftet seg med arvingen Elise, som er en såkalt *trophywife*. I løpet av de 24 timene som er romanens teateraktige tidsramme, taper han alt. Likheten med Wolfes bestselgerroman må likevel sies å være overflatisk. *Cosmopolis* er en typisk DeLillo roman, der alt kompliseres, inkludert språket i seg selv, fiksjonens mer eller mindre skjøre byggesteiner.

I USA er Don DeLillo av mange sett på som en politisk forfatter, og etter angrepene på World Trade Center og Pentagon 11. september 2001 var man spent på hvordan han nå skulle klare å holde opp speilet for amerikanerne. Noen kritikere ble

¹ Tom Wolfe, *The Bonfire of the Vanities*, 1987, Farrar, Straus and Giroux, New York

skuffet. Romanen var lagt til en nær fortid, før ”post 9/11” tidsregningen. Hva ville DeLillo med *Cosmopolis*? Hadde romanen noe å si til dem som hadde forventet en roman om et amerikansk samfunn preget av terrorfrykt?

1.2 Resepsjonen av *Cosmopolis*

Kritikernes mottakelse av Don DeLillos 14. roman *Cosmopolis* var blandet. En frase som ble hyppig gjentatt var ”ikke hans beste roman”, mens andre kritikere ikke var ikke fullt så høflige. New York Times anmelder Michiko Kakutani mente romanen var:

*[...] a major dud, as lugubrious and heavyhanded as a bad Wim Wenders film, and as dated as an old issue of Interview magazine. It's not that the novel, which is set in New York City in April 2000, declines to depict our post 9/11 world. It's that its portrait of a millennial Manhattan is hopelessly clichéd, ... devoid of the electric detail and dead-on dialogue that have been the hallmarks of so much of Mr. DeLillos earlier works.*²

Ironisk nok er Kakutani like engstelig for det utdaterte som romanens hovedperson Eric Packer. Selv mener jeg at både de fine detaljene og den kjappe dialogen finnes i *Cosmopolis*, men den som måler romanens kvaliteter etter størrelser som plott og karaktertegning, blir skuffet. DeLillo kjenneren Tom LeClair skriver i sin kritikk av *Cosmopolis*:

*DeLillo offers little about Packer's background, so psychology can't help explain character as it does in traditional realism. The plot is equally unrealistic and enigmatic, for it speeds along by chance meetings (four between Packer and his wife) and coincidence (Packer running into an old friend on the street). After the dense layerings of novels such as Underworld and Libra, one wonders why DeLillo has chosen an almost cartoonish pop-up narrative.*³

² Michiko Kakutani, *The New York Times*, Late Ed, s. E10, 24. Mars 2003

³ Tom LeClair, *A Review of Cosmopolis*, Book Magazine, Mars/April 2003

Enigmaen er noe av det som gjør romanen til en utfordring for leseren. *Cosmopolis* er altså ingen psykologisk eller realistisk roman, men kritikeren John Updike minner om at DeLillo tidligere har vist at han mestrer realismeformen:

*Though always a concept-driven writer, whose characters spout smart, swift essays at one another, he has shown himself - in large parts of Underworld, in almost all of White Noise - capable of realism's patient surfaces and saturation in personally verified detail.*⁴

DeLillos realisme har også tidligere vært befolket av karakterer som representerer ideer, og dialogene har innimellom vært nokså "urealistiske". Men som i *The Body Artist*, har DeLillo også i *Cosmopolis* valgt å bryte enda mer med sin tidligere mer realistiske form.

Kritikeren Tom Shippey i *The Times Literary Supplement* mente at *Cosmopolis* manglet et fokus i tradisjonell forstand: en forklaring på hvordan hovedpersonen Eric Packer er blitt den han er, hvorfor han handler som han gjør og hvorfor han dreper sin egen livvakt. Han skriver:

*Cosmopolis is a novel of ideas. But there are some ideas missing. Terrorism for instance. This is a strange omission for a novel set in Manhattan.*⁵

Etter å ha slått fast at dette ikke er realisme, er Shippey merkverdig nok opptatt av det samme som Kakutani: DeLillo har ikke "fått med seg" terrorangrepene på Manhattan og hvordan disse har påvirket det amerikanske samfunnet. Denne påstanden er diskutabel. *Cosmopolis* forteller nemlig ikke en entydig historie, og den kan også leses som en kommentar til terroren og ikke minst som en kommentar til den vestlige verdenens verdier. Kritikeren Brian Cook skrev:

For this reason, I cannot tell you what Cosmopolis is. But I can tell you what it isn't. It's not the "major dud" declared by Michiko Kakutani, and it's definitely not, in the words of James Wood, a "conventionally mapped" tale of "redemption" [...] Rather than following Wood's "conventionally mapped" analysis of a "redemption" nowhere to be found in Cosmopolis, Eric strikes

⁴ John Updike, *One Way Street*, The New Yorker, 31. Mars 2003

⁵ Tom Shippey, *Cooling Connections*, The Times Literary Supplement, s. 23, 2. Mai 2003

*his own unique chord, staying unapologetically, and frustratingly, all too human. Try as we might, we can't fit him into any of our ready-made notions of what he should be. Like his creator, he's something else entirely.*⁶

Cook er en av de mer positive kritikerne som ikke reduserer romanen til dens enkle ytre plott, og ser både romanens og hovedpersonens kompleksitet.

At kritikere er sterkt uenige om hvor vellykket en romanen er, er ikke uvanlig. At de også diskuterer hva romanen egentlig handler om, er også ganske vanlig når det gjelder DeLillos romaner. David Cowart, en viktig DeLillo-kritiker og blant annet forfatter av boken *Don DeLillo: The Physics of Language* om utviklingen av DeLillos litterære språk, skrev i sin anmeldelse at som enhver DeLillo-bok blir *Cosmopolis* en *Rorschach for readers*. Don DeLillos *scriptible* tekster forfører kritikeren til tvilsomme projiseringer av egne meninger inn i romanens mening.⁷ Begrepet *scriptible* ble lansert av Roland Barthes i 1970 i *S/Z*, og betyr å problematisering og avvik fra etablerte konvensjoner mellom forfatter og leser, slik at leseren blir provosert til selv å produsere meninger om en tekst. Tekstens mening destabiliseres. Romanens flertydighet og dens motstand mot å reduseres peker altså mot postmoderne teorier.

Det interessante ved kritikken mot *Cosmopolis* var at ordet *distansert* som ofte før er blitt brukt i positiv retning om DeLillos stil, plutselig ble et skjellsord. Det var som om flertydighet og distanse ikke var tillatt i New York etter 9/11. Kanskje var tvetydighet også i ferd med å bli "upatriotisk" i USA etter at den nye terrorlovgivningen, *USA Patriot Act* 26.oktober 2001, grep helt inn i folks lesevaner?

1.3 Handlingsreferat

Cosmopolis er bygget opp i to hoveddeler med to kapitler i hver. Disse delene brytes opp av *The Confessions of Benno Levin: Night* (s.55-61), og *The Confessions of Benno Levin: Morning* (s.149-155). Romanens tidsramme er som i klassisk teater tjuefire timer. Plottet er overflatisk sett nokså enkelt: rik mann spekulerer, rik mann blir overmodig og rik mann mister alt på en dag, inkludert livet. Romanens

⁶ Brian Cook, *Loving to hate Don DeLillo*, In These Times, 28.03.2003

⁷ David Cowart, *Mogul Mojo*, American Book Review, July/August 2003, Volume 24, Issue 5

hovedperson Eric Packer minner om en slags moderne Faust- skikkelse: 28 år gammel har han lest alt, kjøpt alt og prøvd alt. Han er et finansgeni. *The Observers* Tim Adams beskrev Packers karakter på denne måten:

*His genius is to intuit patterns in the churning data of financial indexes and to bet heavily on them. He lives for the eloquence of numerical systems and has an absolute faith that the great chaos that underpins the global economy brings into play, for those who look hard enough, the symmetries of natural order, of "birdwing and chambered shell."*⁸

Packer ser mønstre og meninger i verdens valutamarkeder der andre bare ser kaos. Han tror fullt og fast på at disse mønstrene finnes i markedet, akkurat som i naturen. Det uvanlige akkurat denne dagen er at den selvsikre Packer ikke lenger vet hva han vil. Plutselig bestemmer han seg for å krysse hele Manhattan i sin limousin bare for å få klippet håret hos barndommens barberer. Han starter sitt noe absurde prosjekt fullt klar over at kjøreturen over Manhattan kan ta tid. USAs president er i byen, og hele gater er sperret. Packers spesialbygde hvite limousin er den egentlige settingen i romanen, med Manhattans gatebilde som en slags film utenfor de pansrede bilvinduene. Her har Packer møter med sine ansatte: den pubertale teknologidirektøren Shiner, den purunge valutaanalytiker Michael Chin og den kloke eldre damen Vija Kinski, filosofen som er hans "teoridirektør". Han har også et sært erotisk møte med sin finansdirektør Jane Melman og et stevnemøte med sin kunsthandler, der han samtidig prøver å få kjøpt hele Rothko- kapellet, en eksklusiv kunstsamling. I løpet av kjøreturen over Manhattan har han også fire tilfeldige møter med sin kone Elise Shifrin, en sveitsisk bankierarving. Dessuten har han sex med livvakten Kendra, som ligner en kvinnelig skurk i en James Bond film, svart, atletisk elegant og slem. Alle disse personene fungerer for det meste som motspillere for Packer i de filosofiske dialogene, og karaktertegningene av disse personene er røft skissert.

Packer spekulerer i yen denne dagen, og er som vanlig på jakt etter skjulte mønstre i valutamarkedet som kan styre spekulasjonene hans. Etter hvert blir den japanske yenen, som den hellige gralen, objektet i plottets subjekt-objekt akse. Selvfølgelig er der også motstandere i kulissene. Alt etter første kapittel bryter den

⁸ Tim Adams, *A Big Apple a day*, The Observer, 4.mai, 2003

ukjente ”Benno Levins” inn i narrasjonen med sine nattlige bekjennelser og forteller at noen skal dø. Men leseren får ikke vite hvem. At USAs president er i New York denne dagen, åpner også for muligheten av at den ”Benno Levin” har tenkt å drepe kan være presidenten.

I neste kapittel er vi tilbake i Packers limousin, og dagens nyheter på TV-skjermene: Direktøren for det internasjonale pengefondet IMF, en viss Arthur Rapp, blir drept *live* på The Money Channel.⁹ En russisk finansmann og mediebaron rapporteres også drept, og Packer ser bildene av ham på en av TV-skjermene i limousinen sin. Nikolai Kaganovich var en bekjent av ham, uten at han sørger videre over ham av den grunn.

Underveis på Manhattan støter Packers limousin på to større folkemengder. Den ene er begravelsesfølget til en kjent rap-artist, Bruta Fez. Den andre folkemengden er en demonstrasjon der globaliseringsmotstandere prøver å ta over området rundt Times Square og NASDAQ Center, og etter hvert går de også til angrep på Packers limousin. Det er nå tydelig at global kapitalisme er et gjennomgangstema i romanen. Demonstrantene kaster rotter inn på hurtigmatrestaurantene, og sprayer ned reklameplakater. Scenen er kaotisk med gatevold, aktivister som daler ned i fallskjermer og rappellerer ned bygninger for å henge opp bannere, og kulminerer i at en av demonstrantene begår selvmord.

Teksten på et av bannerne til demonstrantene er [...]” a rat became the unit of currency”. Packer husker at denne linjen er hentet fra diktet *Report From A Besieged City*.¹⁰ Han undrer seg over at han deler dette med demonstrantene, at de har lest det samme diktet. Diktets bilde: at rotten er blitt eneste gangbare valuta, blir en apokalyptisk fremtidsvisjon som står i kontrast til Packers fremtidsvisjon, og den virtuelle valutaen han ser i form av tall og grafikk på skjermene sine. Mens Packer diskuterer Marx og kapitalismens ideer med sin teoridirektør Vija Kinski, fortsetter demonstrantene med å angripe limousinen de sitter i. Packers respons på dette er ironisk nok å skru på TV-en inne i limousinen for å få med seg alt: ”It made more sense on TV”.¹¹

⁹ *Cosmopolis*, s.33

¹⁰ *Cosmopolis*, s.97, se også ref. Zbigniew Herbert, *Report From A Besieged City*

¹¹ *Cosmopolis*, s. 89

Etter å ha lånt og investert i japanske yen mot rådene fra sine medarbeidere, uten at yenen viser noen antydning til å synke i kurs, er Packer blakk, og det destruktive i hans tilværelse synes å akselerere. Han møter sin kone Elise som tilbyr seg å hjelpe ham opp igjen økonomisk, men han avslår dette. I stedet sørger han for å spekulere bort også hennes penger, inkludert familiearven, i det globale valutamarkedet. Så går han innom et tilfeldig diskotek med det svært passende navnet *The Last Techno Rave*. Etter å ha latt en livvakt bli igjen på ravepartyet, dreper han sin siste livvakt med hans eget våpen, som er stemmestyr. Packer behøver ikke trykke på avtrekkeren.

Mot slutten av denne begivenhetsrike dagen når Packer omsider dagens mål, barberen Anthony i bydelen Hells Kitchen og han får sin "haircut". Her hjemme i farens gamle nabolag klarer han også et øyeblikk å sove, men han vet at en attentatmann lurder der ute, og paradoksalt nok driver dette ham ut i gatene igjen.

I fortsettelsen av denne frenetiske gateodysséen ser Packer en gate dekket av nakne mennesker, som ligger som døde på bakken. De viser seg å være statister i en filminnspilling, og blant alle de ukjente statistene finner Packer igjen sin kone Elise. I en nærmest surrealistisk scene tar også han av seg alle klærne sine, legger seg på bakken blant statistene og ligger der som død. Dette er eneste gang i romanen at det oppstår en slags samhörighet mellom Packer og hans kone. Midt i massenes bokstavelig talt nivellerende effekt, da begge ligger som døde, føler han et øyeblikk kjærlighet. Dessverre er det flyktig: "The instance he knew he loved her, she slipped down his body and out of his arms."¹²

Kjærligheten har like kort levetid som alt annet i hans verden. Avslutningen av romanen handler om Packer og attentatmannen Benno Levin som endelig møtes. Dette møtet blir noe av en skuffelse for Benno Levin alias Richard Sheets, ettersom den arrogante Packer verken husker sin tidligere analytiker, eller tror noe videre på ham som attentatmann.¹³ Det viser seg at Packer tar feil. Benno Levin klarer å gjennomføre drapet.

¹² *Cosmopolis*, s.178

¹³ *Cosmopolis*, s.187

2 TEORETISK TILNÆRMING

2.1 Om analysen

DeLillos roman *White Noise* regnes til kanon av amerikansk postmodernisme, og man kan finne postmoderne trekk også i *Cosmopolis*. Jeg vil i analysen forsøke å vise hva som er det postmoderne i DeLillos uttrykk. Postmoderne er et hyppig brukt, men nokså upresist begrep. Derfor har jeg i denne analysen valgt å begrense utvalget av perspektiver noe, og vise de trekkene ved *Cosmopolis* som litteratur- og kunstteoretiker Linda Hutcheon regner som de mest typiske kjennetegnene ved en postmoderne litterær stil. Kanadisk-italienske Hutcheon (1947-) er *Professor of English and Comparative Literature* ved University of Toronto. Hun har skrevet flere bøker om postmoderne teorier og postmoderne poetikk, der hun også påpeker bredden i de postmoderne teoriretningene: hun nevner Frederic Jamesons teorier om postmodernismen som senkapitalismens kulturelle logikk, Peter Sloterdijks ”kyniske” postmodernisme, der kynismen sees som hovedstrømningen i den postmoderne kulturen fra 70- og 80 – tallet. Kynismen sees som et resultat av hvordan opplysningstiden bevisstgjorde mennesket men også skapte plass for tvilen og handlingslammelse. Hutcheon skriver at teoretiker Brian McHale: ”points out that every critic ’constructs’ postmodernism in his or her own way. From different perspectives none more right or wrong than the others.”¹⁴ Det er mange perspektiver å velge i, og det er derfor jeg kun vil nevne noen av de mest typiske trekkene ved postmoderne litteratur, og hvordan de opptrer i *Cosmopolis*.

Språk og populærkultur er viktige tema i DeLillos romaner. Språkets makt er for lengst oppdaget av markeds kapitalismen, og den gamle reklamemannen DeLillo har et ironisk blikk på kommersialismens uttrykk. Jeg vil i analysen forsøke å vise hvordan han bruker mediespråket og det kommersielle språkets koder, både visuelle og verbale, som tegn i sitt litterære språk. Stikkordet i businessverdenen er det utdaterte, som alle frykter, og *business*- sjargongens evige mantraer utleveres med presisjon. Jeg vil også forsøke å vise hvordan DeLillo i sitt litterære språk benytter seg av populærkulturens tegnsystem: der er fragmenter av Hollywood-filmenes

¹⁴ Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism*, 1988, Routledge, London, s.10

standardiserte plot, og uttrykk som rap og *world music* blir også en del av DeLillos lek med språket. I rap-musikken forskyves ofte ordenes mening og språket fornyes i rytmiske repetisjoner og frenetiske rim. Men kommersialiseringen har nådd rap-musikken. Det samme gjelder ”høykultur” som poesi. Heller ikke dette uttrykket unnslipper DeLillos skarpe ironi. Poesiens *paratekst*¹⁵ medfører at den også blir en form for valuta. Man kan gjerne kalle denne siden av DeLillos prosastil for postmoderne, noe jeg vil se nærmere på i denne analysen.

Jeg vil også vise hvordan *Cosmopolis* skriver seg inn i en bestemt sjanger: den amerikansk byromanen. Jeg bruker den amerikanske litteraturviteren Blanche Gelfants (1922-) tre kategorier av byromaner som et verktøy til å analysere dette. Settingen i *Cosmopolis* er storbyen New York, men globaliseringen og informasjonsteknologien preger settingen og utvider byrommet til det man kan kalle den ”virtuelle byen”. Den virtuelle dimensjonen utfordrer oss med nye tegnsystemer, som DeLillos språklige antenner forsøker å fange opp og omsette til prosa. Den virtuelle dimensjonen utgjør et viktig ”rom” i romanen, derfor vil jeg i analysen lage en underkategori av byromanen: den virtuelle byromanen.

Underveis vil jeg forsøke å belyse romanen *Cosmopolis* ut i fra Don DeLillos øvrige forfatterskap, for å vise hvordan et av de mange meningsbærende lagene i hans romaner er basert på metafysiske begreper. I *Cosmopolis* ser det ut til å være et underliggende ønske om en slags gjenvinning eller desautomatisering av språket fra kommersialismen. Som et ledd i dette blir en viktig side av romanen at den ser ut til å søke en slags menneskelig transcendens. Med klangbunn i religiøse eller romantiske forestillinger kan denne transcendensten finnes via språket. Dette er Don DeLillos metafysiske side, som lett overses eller bortforklares av kritikere som leser ham som en ”ren” postmodernist. I *Cosmopolis* ser det ut til at DeLillo ønsker å vinne tilbake selve tidsånden fra kommersialismen. Motvekten til kapitalismens tidsenhet, klokketiden, blir i *Cosmopolis* satt opp imot noe som kan ligne den religiøse evigheten. I evigheten blir ingen utdaterte.

Mens DeLillos *Underworld* fra 1997 var på 830 sider, er *Cosmopolis* med sine 208 sider nærmest er en kortroman. På tross av dette viser den fram et helt kaleidoskop av temaer, noen gjenkjennelige fra andre av DeLillos bøker. Dette gjør

¹⁵ Gerard Genette, *Palimpsests*, 1982, Paratekst brukes i hans intertekstualitetsteorier om det som ligger “på terskelen” til teksten: titler, undertitler, forord, illustrasjoner, bokomslag, omtaler etc.

at romanen kan sees som en slags DeLillo *collage*. Kritikerer Laurence Daw beskrev *Cosmopolis* som en *trenodi*, en begravelsessang over:

[...] *ambition, capital, information, technocracy, obsolescence, abstraction, cruelty, impersonality, hunger, sex, love, marriage, men, weapons, territory, terrorism, revolution, psychosis, distorted time, society, myth, culture, writing, Freud, Einstein, and Mircea Eliade, all in a very short tale which sometimes makes cheap forays into rap culture, rave culture, break dancing, world music, and homely neighbourhoods...*¹⁶

Etter Daws lange katalog over temaer som romanen sveiper over, mener han at *Cosmopolis* likevel: “[...]maintains a sense of linear continuity with the author’s other books [...]”¹⁷ Hva denne kontinuiteten består av vil jeg forsøke å belyse i denne analysen, ved å bruke eksempler og paralleller fra andre av Don DeLillos romaner. DeLillos prosa er språklig presis og hans tilnærming til temaer som terrorisme, og informasjons- og forbrukersamfunnet er kritisk, men gir leseren få konkrete svar. Jeg vil likevel se på noen mulige svar i denne studien av *Cosmopolis*.

2.2 Om begrepet *simulacra*

I motsetning til historieskrivingen søker den postmoderne litteraturen ikke å fortelle én historie. Den unngår og utfordrer *the master narrative*. Det samme gjør Don DeLillos romaner, selv de som er skrevet i en nitidig realismeform. I romaner som *Underworld* og *Libra*, som begge har tydelige historiske referanser, fortelles hendelsene fra ulike personers perspektiver, eller ut i fra forskjellige virkeligheter. Det er vanskelig å snakke om en realistisk fremstilling av virkeligheten, uten å nevne problematiseringen av nettopp virkelighetsbegrepet innen postmodernismen. I forbindelse med det postmoderne virkelighetsbegrepet må Jean Baudrillards nøkkelbegrep *simulacra* nevnes. Baudrillard ordner virkelighet og representasjonen av virkeligheten inn i tre nivåer:¹⁸

¹⁶ Laurence Daw, *The Modern Word*, Book Review, 21. April 2003

¹⁷ Laurence Daw, *The Modern Word*, Book Review, 21. April 2003

¹⁸ Richard Lane, *Jean Baudrillard*, s.86, sitert fra Jean Baudrillard, *The Precession of Simulacra*, Wallis, 1984, s.253-281

- a) Første ordens simulering er en tydelig representasjon av virkeligheten. Der er et klart skille mellom virkelighet og representasjon.
- b) Annen ordens simulering har uklare grenser mellom representasjon og virkelighet.
- c) Tredje ordens simulering kaller Baudrillard *the hyperreal*, eller altså begrepet *simulacra*. Representasjonen har ingen virkelig referanse. Den er skapt av algoritmer. Simulacraet måles ikke mot noen virkelighet, men kun etter sin egen funksjonalitet. Baudrillard ser simulakraet som verken godt eller ondt, omtrent som Packer opplever sin verden i *Cosmopolis*.

Det er fristende å her dra noen paralleller til litterære sjangere. I realismen eller naturalismen finner man ofte første ordens simulering. Representasjonens mål er *mimesis*, å reflektere og representere virkeligheten, som fremstår som absolutt. Annen ordens simulering kan sammenlignes med det modernistiske litterære uttrykket. Her begynner grensen mellom virkelighet og representasjon å bli flytende, filtrert igjennom et subjektivt blikk. Tredje ordens simulering kunne følgelig sies å være betegnende for den postmoderne litteraturen, der dens funksjon kun er det litterære, løsrevet fra å ha referanser i virkeligheten. I *the hyperreal* spiller virkeligheten ingen rolle, eller som Linda Hutcheon skriver: "Jean Baudrillards postmodernism, in which the simulacrum gloats over the deceased referent."¹⁹ Simulacraet har utkonkurrert virkeligheten. Det er dette scenariet DeLillo iscenesetter i *Cosmopolis*, i alle fall delvis. Eric Packer er en mann som har lært seg å foretrekke bildet fremfor fysisk virkelighet.

Men den tredje kategorien hos Baudrillard er problematisk. Hutcheon skriver at problemet med Baudrillards simulacra-teori først og fremst er at den nettopp forutsetter et *common-sense* virkelighetsbegrep, en referent, mens man i postmoderne kunst unngår en full identifisering med *common-sense* virkeligheten. Baudrillard er derfor blitt kritisert for å basere seg på en metafysisk idealisme, en nostalgisk oppfatning av en autentisk "virkelighet" før massemedia.²⁰ Selv bruker Hutcheon begrepet "virkelighet" slik Lisa Tickner definerer det:

¹⁹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, 1989, s.11

²⁰ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, 1989, s.31

[...]the real is enabled to mean through systems of signs organized into discourses on the world.²¹

Virkeligheten blir bestemt av systemene vi omgir oss med. Hutcheon mener derfor at det postmoderne er *ikke* en degenerering til *the hyperreal*, men en: “questioning of what reality can mean and how we can come to know it.”²² Det at virkeligheten bestemmes av foranderlige systemer som inkluderer medier, politikk, og historie, skaper Don DeLillos virkelighet, eller snarere et rom å operere i for hans romanfigurer. Spenningsfeltet mellom medievirkeligheten og fiksjonen er alltid til stede hos DeLillo, men i små glimt åpnes det også for en metafysisk virkelighet.

2.3 Om byromaner

Ordet *polis* var betegnelsen for antikkens greske bystat. Romanens tittel *Cosmopolis* henleder oppmerksomheten mot hvilken rolle byen er gitt i romanen. Handlingen foregår i sin helhet i New Yorks gater, og jeg finner det derfor naturlig å se romanen innenfor sjangeren byroman. Opp gjennom tidene har fenomenet by både i litteraturen og i kunsten ofte representert noe statisk, noe som kan inntas, erobres og eies. Den er også blitt sett på som noe foranderlig, og et viktig perspektivskifte på byen i litteraturen oppstod hos poeten Charles Baudelaire, som i *Les Fleurs du Mal* (1857) beskrev storbyen Paris på en ny måte. Byen var en aktør; stadig skiftende, kaleidoskopisk og dekadent. Fra og med det 19. århundret har storbyen som motiv eller setting ofte blitt brukt til å uttrykke det moderne menneskets isolasjon og fremmedgjøring i et samfunn som ble mer og mer fragmentert. Individet kunne i storbyen leve uten den gamle tilknytningen til samfunnet og familien.

Storbyer som Paris, London og New York er i tillegg gjerne brukt som maktsymboler. I de seneste årene er særlig New York og Wall Street ofte brukt som setting i filmer og romaner som handler om kapitalisme i det amerikanske imperiet. Men allusjonene til de gamle egypterne i *Cosmopolis*, antyder også det forgjengelige i det å være maktens sentrum. Packers fall i *Cosmopolis* kan derfor også leses som en allegori over et imperium som vakler. Storbyen har blitt en nokså vanlig trope for den forvitrete sivilisasjonen. Forestillingen om storbyen som forvitret sivilisasjon har

²¹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, 1989, s.31

²² Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, 1989, s.32

også røtter i bibelsk mytologi. Ifølge Bibelen var menneskets første synd knyttet til ønsket om kunnskap om godt og ondt.²³ Dette resulterte i utvisning fra Paradiset.²⁴ Det andre syndefallet var knyttet til menneskets guddommelige ambisjon: Man bygde et tårn som skulle strekke seg inn i himmelen, og brøt en grense. Den guddommelige straffen for å bygge det Babelske tårn var at menneskenes språk brøt sammen, eller ble ”forvirret” ifølge 1. Mosebok, 11, 9.

Storbyen sees ofte som et Babelsk tårn i amerikansk litteratur, kanskje fordi en sentral kulturell kilde for så mange av de europeiske innvandrerne til USA, var nettopp Bibelen. Tilsvarende sees det rurale landskapet ofte som en slags ”Edens hage”, eller det lovede land. Amerika var for mange det lovede land, og landskapets grense *the frontier*, var for de europeiske innvandrerne også sivilisasjonens grense.

Skyskraperne er ledemotivet i John Dos Passos storbyroman *Manhattan Transfer* fra 1925. Romanens språk er dessuten preget av de europeiske immigrantenes språklige mangfold og ulikheter, som ofte skaper forvirring. Også en nyere amerikansk byroman som Paul Austers *City of Glass* (1985) bruker myten om Babels tårn. Denne romanen, som er første del av Austers *The New York Trilogy*, handler om en teologiprofessor som prøver å finne tilbake til det opprinnelige språket, Adams språk før syndefallet. Han mener at i dette ideelle språket var tegnets uttrykkside sammenfallende med dets innholdsside, og han leter i storbyen New York etter fragmentene av tilstanden før språkernes forvirring, før menneskene ble spredt over hele jorden og begynte å snakke forskjellige språk. Hvis han kan finne dette språket kan menneskenes forhold til Gud gjenopprettes, mener han.

Det er nok ikke tilfeldig at Don DeLillos 14. roman ble tilegnet nettopp vennen Paul Auster. I *Cosmopolis* fremstilles New York bokstavelig talt som et Babelsk tårn, der til og med trafikken ”snakker”: ”You will hit traffic that speaks in quarter inches”²⁵. Menneskene som befolker New Yorks gater kommer fra hele verden, ikke bare fra Europa. Graffitiene på veggene er like gjerne på arabisk som på spansk. Det spises like gjerne etiopisk som japansk mat, og drosjesjåførenes livshistorier er metonymier av internasjonal politikk. Den populære artisten Bruta Fez’ musikk er en fusjon av afroamerikansk rap og muslimsk-hinduistisk *quawwali*.

²³ Bibelen, Det Norske Bibelselskap, 1.Mosebok, 2,15

²⁴ Bibelen, Det Norske Bibelselskap, 1.Mosebok, 3,23

²⁵ *Cosmopolis*, s.11

Når *Cosmopolis* tematiserer språkets babelske kvaliteter, og når skyskraperne brukes som et ledemotiv, kan den bibelske myten om Babels tårn også leses inn i DeLillos roman. Den babelske forvirringen har sin parallell i scenen midtveis i romanen der anti-globaliserings- aksjonister i en slags kapitalismens katarsis prøver å ødelegge Packers limousin og andre kapitalistiske symboler, som NASDAQ bygningens syvetasjers storskjerm på Times Square. Via angrepene på disse symbolene utvides romanen til å handle om ikke bare Packers fall, men om en bestemt verden som vakler. "When he died he would not end. The world would end".²⁶ Så kan man spørre seg om det likevel er New York etter 11. september, etter angrepet på kapitalismens symboler, som er romanens setting. Er *Cosmopolis* dermed en dystopi, en moderne profeti om guddommelig straff; den trenodien som Laurence Daw hevdet at den var? Dette er en av mange mulige lesninger, men ville være nok en forenkling av romanen. Storbyens mange fasetter og språk gjør den paradoksalt nok til en *tabula rasa*, som kan "leses" på uendelig mange måter.

2.4 Blanche Gelfants 3 typer byromaner

I jakten på litteratur om byromaner, kom jeg over en eldre bok av den amerikanske litteraturviteren og kritikeren Blanche Housman Gelfant (1922-): *The American City Novel* fra 1954. Her definerer Gelfant tre hovedtyper av amerikanske byromaner, ut fra hvordan protagonist og by fremstilles og forholder seg til hverandre. Hun skriver:

*Through literary practice, if not through theory, three forms of the city novel have emerged: the "portrait" study, which reveals the city through a single character, usually a country youth first discovering the city as a place and manner of life; the "synoptic" study, a novel without a hero, which reveals the total city immediately as a personality in itself; and the "ecological" study, which focuses upon one small spatial unit such as a neighborhood or city block and explores in detail the manner of life identified with this place.*²⁷

På en tiltalende måte er disse typene ikke absolutt definerte, men sier noe om hva slags hovedperspektiv og fortellerteknikk som brukes, på en nærmest filmatisk måte.

²⁶ *Cosmopolis*, s.6

²⁷ Blanche Gelfant, *The American City Novel*, University of Oklahoma Press, 1954, s.11

For en roman som *Cosmopolis*, som låner så mange av filmens teknikker, syntes disse typene anvendelige. Man kan dessuten lett tenke seg flere måter å utvide disse typene av byromaner på. Derfor er de et utgangspunkt for denne analysen av *Cosmopolis*.

De tre typene Gelfant omtaler i sin bok er:

1) "Portrait type":

Her vises byen gjennom hovedpersonens kamp mot den. Denne typen er en form for dannelsesroman, der hovedpersonen også fungerer som en menneskelig sensor for storbyens skiftende forhold. Men Gelfant beskriver denne type byroman som en passé sjanger allerede på 1950-tallet. Denne typen byroman hadde som oftest en naiv landsens gutt eller jente som protagonist, og møtet med storbyens slum eller glamour var kontrasten til deres begrensede erfaringer. Etter hvert som film, radio og TV ble vanlig i det amerikanske samfunnet, også på landsbygda, ble det problematisk å opprettholde troverdigheten til denne type hovedpersoner, mener hun.²⁸ Gelfant bruker Theodore Dreisers roman *Sister Carrie* (1900), som hovedeksempel for denne type byroman, en roman hun kaller det 20. århundres generiske byroman. Dette var også en romantype som var kritisk til det urbane liv, som felte en dom over storbyen: "Each of Dreisers protagonists becomes a register of, and a judgement upon, urbanism as a way of life."²⁹

Det er kanskje denne typen byroman *Cosmopolis* har minst til felles med. Karakterene i *Cosmopolis* er byvante, for ikke å si verdensvante og *coole*, og kritikken av det urbane livet per se er ikke romanens agenda.

2) "Synoptic type":

Her er byen selv hovedpersonen. Gatene er fortellingen. Romanen understreker byens eller byopplevelsens mangfoldighet. Blikket er *synoptisk*, fortelleren ser ting fra mange perspektiver. Hovedeksempelet Gelfant bruker her er Dos Passos kjente byroman *Manhattan Transfer* (1925):

²⁸ Blanche Gelfant, *The American City Novel*, University of Oklahoma Press, 1954, s.234

²⁹ Blanche Gelfant, *The American City Novel*, University of Oklahoma Press, 1954, s.65

*Perhaps no other city novel reveals such sheer virtuosity in the handling of urban imagery and symbolism, such skill in creating the city as an entity in itself, and such ingenuity in making a complex form the vehicle of implicative social commentary(...) a text on the art of the city novel.*³⁰

3) "Ecological type":

Romanen fokuserer på en liten bydel eller nabolag og beskriver i detalj livet på dette stedet. Gelfants hovedeksempel her er James Farrells romaner med utspring i forfatterens barndomsmiljø på Chicagos South Side. Innenfor denne sjangeren peker hun på undersjangerer som vokste fram på 40- og 50-tallet i USA, som den sentimentale romanen og den voldelige romanen.

Det er disse siste to typene av byromaner, synoptisk og økologisk, som best beskriver forskjellige aspekter ved *Cosmopolis*. I begynnelsen av romanen skifter perspektivet mellom det subjektive blikket og panoramablikket, men særlig i romanens kapittel 2 og 3 inntar storbyen en hovedrolle, og de stadig skiftende byscenene gjør her *Cosmopolis* til en mer "synoptisk" byroman. Mot slutten av romanen, der handlingen foregår i Packers fars gamle nabolag Hells Kitchen, finnes det elementer av den såkalte "økologiske" byromanen. Den utvikler seg med vold og selvdestruktive handlinger, som Gelfant påpeker finnes i undersjangeren voldelige byromaner. Et interessant fellestrekk mellom Farrell og DeLillo er at på samme måte som Farrell var oppvokst i og kjente Chicagos South Side, er Don DeLillo oppvokst i Bronx, og har et nært kjennskap til New York.

Gelfants typer av amerikanske byromaner har selvfølgelig utviklet seg over de siste femti årene, og har utallige avleggere. Og selv om en roman som *Cosmopolis* har strukturer som peker bakover, er det romanens relevans til egen samtid jeg til slutt vil diskutere. Men det kunne være morsomt å forsøke å definere en fjerde type byroman, under merkelappen *den virtuelle byromanen*, med utgangspunkt i *Cosmopolis*. Denne romanen benytter seg også av filmens virkemidler, av fjernsynets og nyhetenes fremstillinger av byen, og av informasjonssamfunnets teknologi. Den har sider som avspeiler en slags virtuell virkelighet. Dette vil jeg forsøke å gjøre i avsnitt 3.7 av analysen.

³⁰ Blanche Gelfant, *The American City Novel*, University of Oklahoma Press, 1954, s.133

3 ANALYSE

3.1 Slutten av en æra: Packer

Eric Packers mentale tilstand ved romanens begynnelse er skjør. Han har alle tenkelige og utenkelige materielle goder og makt, men han får ikke sove. Han har ingen venner han føler han kan ringe til, og han minner litt om den syke reisende hos Proust som i tilstanden mellom søvn og våkenhet bare venter på at natten skal være over. Eller en trett Hamlet som ønsker seg *To sleep, perchance to dream...*³¹ Han vet ikke hva han vil.

I denne stillstanden legges det opp til at noe skal skje med hovedpersonen. Han har erfart en tomhet i det luksuriøse livet han lever, og en videre utvikling eller erkjennelse virker uunngåelig. Handlingen i romanen settes i gang idet Packer betrakter en flokk med måker utenfor vinduet sitt, og plutselig vet hva han vil:

He watched a hundred gulls trail a wobbling scow downriver. They had large strong hearts. He knew this, disproportionate to body size. He'd been interested once and had mastered the teeming details of bird anatomy. Birds have hollow bones. He mastered the steepest matters in half an afternoon.

He didn't know what he wanted. Then he knew. He wanted to get a haircut. He stood a while longer, watching a single gull lift and ripple in a furl of air, admiring the bird, thinking into it, trying to know the bird, feeling the sturdy earnest beat of its scavenger's ravenous heart.

*He wore a suit and tie.*³²

Bildet av måkene som settes umiddelbart sammen med den dresskledde finansmannen Packer, lar oss skjønne at det er flere åtseletere, flere hungrende skapninger i denne byen, som søker å tilfredsstille sine behov.

³¹ William Shakespeare, *Hamlet* (III, i, 65-68): "To sleep, perchance to dream-ay, there's the rub."

³² *Cosmopolis*, s.7

Det Packer vil denne dagen er å få håret sitt klippet, og det bare *må* skje hos den gamle barberen i nabolaget han kommer fra, Hells Kitchen, på den andre siden av Manhattan. Denne barberen kjente Packers far, og kan fortelle de gamle historiene om faren og ham selv. Packers far er en skikkelse som kun antydes i romanen. Kanskje var der noen gode råd i disse historiene, som han forsøker å huske? Packers sosiale bakgrunn blir også antydnet i ønsket hans. Han kommer fra enkle kår, men i ønsket om å klippe håret hos sin gamle barber ligger det et ubevisst ønske om å oppsøke farens fortid eller farens verdier. Denne nostalgien forventer man ikke av den karakteren som Packer ellers tegnes som: en som forakter alt som har gått ut på dato, det være seg ting, mennesker, eller ord.

Denne dagen begynner Packer for første gang å stille seg enkelte spørsmål om det han ser rundt seg. For eksempel disse lange hvite limousinene som han og de andre *Masters of the Universe* så demonstrativt kjører rundt i og styrer sine verdener fra, hvor er de egentlig om natten? Packer spør sin teknologidirektør:

“Where do all these limos go at night?” Shiner slumped hopelessly into the depths of this question.³³

Dette er som et ekko av den amerikanske klassikeren *The Catcher in the Rye*³⁴, der den unge Holden Caulfield spør seg: Hvor er endene i New Yorks *lagoon* om vinteren? Spørsmålene viser i begge tilfeller hovedpersonens tanker som vandrer, til en annen verden, der det livet man nå lever får en annen verdi og andre perspektiver. Senere i *Cosmopolis* stiller også Packers kone Elise Shifrin et lignende spørsmål, når alle pengene hennes er blitt borte: ”Where does it go when you loose it?”³⁵

Forsvinner pengene inn i en virtuell evighet? Er der noen virtuell evighet i andre enden av Packers verden? Slik etableres det alt i starten av romanen en tvil om verdien av all rikdommen og høyteknologien som omgir hovedpersonen. ”Hva vil skje om natten?” er et spørsmål som omfatter mer enn Packers limousin.

Deretter brytes den filosoferende modusen, og storbyens puls tar over romanens tempo. Kritikerer Tom LeClair hevder at plottet i *Cosmopolis* blir drevet forover av de tilfeldige møter: mellom Eric Packer og hans kone Elise Shifrin, og

³³ *Cosmopolis*, s.13

³⁴ Salinger, Jerome David, *The Catcher in the Rye*, 1951, Penguin, New York, s.17

³⁵ *Cosmopolis*, s.178

mellom Packer og en venn. Det er også noe annet som driver romanen forover. Fra romanens innledning i morgengryet, via dagens kjøretur over Manhattan, til Packer mot natten og slutten av romanen endelig møter sin attentatmann, har *Cosmopolis* en undertone av uavvendelighet og undergang.

Denne følelsen av undergang skapes ikke bare av Packers mer og mer vanvittige spekulasjoner i japanske yen, men også i form av flere frempek mot Packers død. Blanche Gelfant beskrev en begynnende trend i den økologiske byromanen i 1950-årene: den voldelige byromanen. Denne mener hun preges av romanpersonenes dødsdrift, ofte i form av rus eller sex. Ofte flykter romanpersonene fra virkeligheten, fra en gnagende tvil eller følelsen av utilstrekkelighet. Dette beskriver også godt mye av det som foregår underveis i *Cosmopolis*:

Packer har ved flere anledninger tilfeldig sex med sine kvinnelige ansatte: sin kunsthandler, sin livvakt og sin finansdirektør. Denne atferden gir assosiasjoner til en instinktiv forplantningsrefleks hos et vesen som snart skal dø. Som det ultimate stimuli lar han livvakten gi ham gjentatte elektriske sjokk, i en slags simulert død: "Show me something I don't know. Stun me to my DNA."³⁶ Packers dekadens og selvdestruktive handlinger gir også en *fin de siècle* følelse, en følelse av en æra som snart er over. Denne sexscenen understreker Packers nummenhet, men er kanskje også en ironisk kommentar til markedskapitalismens fokusering på sex.

Etttersom DeLillos teknikk som oftest er å la sine romanfigurer stå for eventuelle kommentarer, er det av og til vanskelig å avgjøre om stemmene i romanen er ironiske eller ei. Fortellerteknikken gir heller ikke noe entydig svar på hvem sin visjon av samfunnet som uttrykkes. Mesteparten av romanens fire kapitler handler om karakteren Eric Packer. Den allvitende fortelleren har adgang til Packers tanker, men distansen mellom forteller og protagonist varierer gjennom hele romanen. Den er relativt stor i setninger som: "They shared an edge, skyscraper and man", der fortelleren ser protagonisten og skyskraperen i et makroperspektiv utenfra. Skyskraperen deler en "boundary" eller "edge" med det tvetydige begrepet "man". Er det Packer eller det moderne mennesket som er subjektet? Og hva er deres "edge" eller "boundary"?

Andre steder er fortellerens perspektiv identisk med Eric Packers, som når Packer opplever byen i fugleperspektiv fra skyskraperleiligheten sin:

³⁶ *Cosmopolis*, s.115

The view was across bridges, narrows and sounds and out past the boroughs and toothpaste suburbs into measures of landmass and sky that could only be called the deep distance. He didn't know what he wanted. It was still nighttime down on the river, half night, and ashy vapors vavered above the smokestacks on the far bank. He imagined the whores were all fled from the lamplit comers by now, duck butts shaking, other kinds of archaic business just beginning to stir, produce trucks rolling out of the markets, news trucks out of the loading docks. The bread vans would be crossing the city and a few stray cars out of bedlam weaving down the avenues, speakers pumping heavy sound. The noblest thing, a bridge across a river, with the sun beginning to roar behind it.³⁷

Packer ser for seg livet i byen i en vittig kobling av bilder: De prostituerte ”flyr” hjem og endene rister på halefjærene, samtidig med at også andre ”arkaiske forretninger” går sin gang: Lastebiler frakter varer til markedene. Fortellerens poetiske bybilder flyter her inn i Packers fantasier, og distansen mellom dem er liten. Det subjektive blikket sees glimtvis senere i romanen også, som da elven på den andre siden av Manhattan beskrives, Hudson-elven. I Packers transformerte sinnstilstand er det indre blikket forandret. Det som i de tidlige morgentimene var et edelt og arkaisk skue, blir nå en flytende kjemisk søppelplass:

The car's fog lamps were glowing. The river was only two blocks away, bearing its daily inventory of chemicals and incidental trash, floatable household objects, the odd body bludgeoned or shot, all ghosting prosaically south to the tip of the island and the seamount beyond.³⁸

Det er også en filmatisk kvalitet i fortellerens perspektiv, komplett med lyssettingen fra bilens tåkelys, og panoramablikket på elvene rundt Manhattan, som gradvis fokuseres mot øyas sydspiss og ender i stillbildet av havgapet utenfor, der alt avfallet fra byens konsum drives: søppel, kjemikalier og et og annet lik.

³⁷ *Cosmopolis*, s.6

³⁸ *Cosmopolis*, s.147

3.2 Ikaros, skyskraperne og Babels tårn

Som en doktor Faustus vet Packer det meste. Han vet for eksempel at fugler kan fly fordi beina deres er hule og hjertemuskelen overdimensjonert. Det gis i romanens begynnelse en assosiasjon til ”fuglen” som noe tomt og umettelig. Her introduseres for første gang også det klassiske Ikarosmotivet, som kan sies å være et ledemotiv for romanen, selv om det ikke nevnes eksplisitt før mot slutten, når Benno Levin møter Packer i siste kapittel.³⁹

En av de tidligste nedtegnelser av Ikarosmyten finnes hos Ovid (43 f.Kr.-17 e.Kr.), som skriver om Ikaros og Daedalus i diktverket *Metamorfoser*.⁴⁰ Ifølge myten måtte arkitekten og oppfinneren Daedalus lage kunstige vinger til seg selv og sin sønn Ikaros for å komme seg bort fra Kreta og hjem. Før flukten advarte faren Daedalus sin sønn Ikaros mot å fly for nær havet slik at vingene ble våte, eller for nær solguden Helios, slik at voksen som holdt fjærene sammen smeltet. Men Ikaros blir overmodig og glemmer farens advarsel. Vingene smelter og han styrter i havet. I *Cosmopolis* kan bildet av måkene over elven leses som et frempek mot den senere kommentaren om Ikaros fall. Ikaros overmot, hans hybris, får etter hvert sin parallell i Packers overmot.

Koblingen av Faustus-myten til Ikaros-myten har for øvrig vært gjort i litteraturhistorien tidligere. Christopher Marlowe alluderer til Ikaros-myten i prologen til *Dr. Faustus*, der hovedpersonens ambisjoner sammenlignes med Ikaros overmot:

Till swoll'n with cunning of a self conceit,

His waxen wings did mount above his reach

*And melting, heavens conspired his overthrow.*⁴¹

I *Cosmopolis* er det to andre hovedmotiver: skyskraperen og den hvite limousinen. Ikaros-motivet blir det tredje motivet som eksplisitt knyttes til karakteren Packer, og det blir på sett og vis innvevd i de to andre motivene: den hvite

³⁹ *Cosmopolis*, s.202

⁴⁰ Ovidius Naso, Publius, *Metamorphoseon*, bok VIII (linje 183-235).

⁴¹ Christopher Marlowe, *Dr. Faustus*, 1592*, Prologue

limousinen hans er som Ikaros hvite vinger. Skyskraperen han bor i streber mot himmelen på samme måte som Ikaros.

Skyskraperne og limousinene markerer at New York er det amerikanske imperiets finansielle hovedstad, hjemmet til *The Masters of The Universe*, som Tom Wolfe kalte dem.⁴² Begge er vestlige symboler for makt og penger.

Finansspekulanten Eric Packers rolle er i det urbane landskapet personifisert av skyskraperen. På forsiden av paperbackutgaven av *Cosmopolis* var det også et bilde av skyskrapere i regn og natt, som sett igjennom en våt bilrute. Packer er kun interessert i et arkitektonisk aspekt ved skyskraperen: at den er størst i verden i sitt slag. Når han nyter synet av skyskraperen som han eier toppetasjen av, blir det metaforisk seg selv og det er sin egen storhet han beundrer:

*He felt contiguous with it. It was eighty-nine stories, a prime number, in an undistinguished sheath of hazy brown glass. They shared an edge or boundary, skyscraper and man. It was nine hundred feet high, the tallest residential tower in the world, a commonplace oblong whose only statement was its size. It had the kind of banality that reveals itself over time as being truly brutal. He liked it for that reason.*⁴³

Her viser Packer litt selvinnsikt, idet han erkjenner at det han egentlig liker ved skyskraperen er dens brutale kvaliteter, størrelse og dominans. Packers teoridirektør Vija Kinski sier til ham: “You live in a tower that soars to heaven and goes unpunished by God.”⁴⁴ Denne indirekte allusjonen til det Babelske tårn blir samtidig både en antydning om Packers, eller kapitalismens, *hybris*, og at noe står for fall. DeLillo opererer som tidligere nevnt innenfor en amerikansk litterær tradisjon ved å alludere til Bibelens Babelske tårn.

Vija Kinskis advarsel gjør ikke noe inntrykk på Packer. Skyskraperne har ustraffet stått der i over et halvt århundre og han mener foraktelig at skyskraperen nå heller behøver et nytt navn som ikke viser denne gammelmodige ærefrykten for himmelen.

⁴² Tom Wolfe, *The Bonfire of The Vanities*, 1988

⁴³ *Cosmopolis*, s.8

⁴⁴ *Cosmopolis*, s.103

He took out his hand organizer and poked a note to himself about the anachronistic quality of the word skyscraper. No recent structure ought to bear this word. It belonged to the olden soul of awe, to the arrowed towers that were a narrative long before he was born⁴⁵.

Ærefrykt tilhører den gamle verdenen. Fremtidens vinnere er dem som kvitter seg med fortiden, med det som er blitt allemannseie. Også i sin språkbruk vil Packer være et fremtidsmenneske, en del av en endeløs oppdatert informasjonsstrøm. Dette er det evighetsperspektivet som tilbys, den nye formen for udødelighet. Men heltens narsissisme og hybris er ofte varsellamper. Packers drapsmann Benno Levin sier til ham når de endelig møtes:

I have my syndroms, you have your complex. Icarus falling. You did it to yourself. Meltdown in the sun. You will plunge three and a half feet to your death. Not very heroic, is it?⁴⁶

Som Ikaros ignorerte farens advarsel, fløy for nær solen og styrtet i havet, er Packer på vei mot sitt fall. Ikaros-motivet antydes også på en annen snedig måte. Mot slutten av romanen, når alle Packers spekulasjoner i den japanske yenen feiler blir den røde solen i det japanske flagget metonymien av solen i Ikaros-myten. Denne solen er det som smelter vingene hans slik at han mister sin økonomiske bæreevne og krasjlander.

3.3 Limousinene og ulveflokk

I den amerikanske kulturen er bilen blitt et av de viktigste symbolene for det moderne livet og individets frihet. Den har lagt grunnlaget for egne sjangere som for eksempel *roadmovies*. Bilen er definitivt også blitt en aktør. Da romanen kom ut for første gang i 2003, var det ikke Eric Packer, men den hvite limousinen hans som prydet forsiden. Limousinen og skyskraperen er uttalte forlengelser av karakteren Packer. Eller kanskje er det karakteren Packer som er en forlengelse av skyskraperen og limousinens idé?

⁴⁵ *Cosmopolis*, s.9

⁴⁶ *Cosmopolis*, s. 1__?

I romanens handling opphever limousinen skillet mellom et offentlig og et privat rom. Den er både en festning og et slags hjem for Packer, samtidig som den plasserer ham midt i byens gater. Takket være limousinens langsomme tempo gjennom Manhattans gater, oppleves byen som om Packer var en fotgjenger. Han blir den klassiske *flanør* i byromanen, og går også fysisk ut av bilen flere ganger og inn på restauranter, hoteller og en bokhandel.

I *Cosmopolis* beskrives limousinene som ulver som streifer omkring i det urbane landskapet: de ”prowls the streets”. Også navnet Packer ser ut til å spille på *the pack*. Det er ulveflokkens mentalitet som råder. Blant kapitalismens grunntanker er masseproduksjon, og det å være størst. For Packer er den hvite limousinen en oppfyllelse av begge ideer, men det viktigste for ham er å være størst. Limousinen er et uttrykk for at han vil være lederen av ulveflokken; aggressiv og full av forakt for andres meninger:

*He wanted the car because it was not only oversized but aggressively and contemptuously so, metastazingly so, a tremendous mutant thing that stood astride every argument against it.*⁴⁷

Ulflokkene har sitt eget tegnsystem, et språk som ekskluderer langsomhet og ettertenksomhet, der ord og uttrykk har kort holdbarhet:

*We're all young and smart and were raised by wolves. But the phenomenon of reputation is a delicate thing. A person rises on a word and falls on a syllable.*⁴⁸

Ulvemotivet kommer igjen flere steder i romanen, for eksempel i form av Packer stadige sult, eller rettere sagt hunger, som fører ham inn på diverse restauranter på sin ferd gjennom byen. Han spiser særlig kjøtt, men også alt annet han kommer over, som restene av Elises mat og peanøtter fra mini-baren på hotellet der han har sex med livvakten Kendra. Der er også ulvinner i flokken. Packers finansdirektør Jane Melman på sin daglige joggetur beskrives som ”moving in a wolverine lope”.

Inne i limousinen er alle verdens markeder og informasjon tilgjengelig via teknologi og skjermer. Der er også et kamera som følger alle Packers bevegelser i

⁴⁷ *Cosmopolis*, s.10-11

⁴⁸ *Cosmopolis*, s.12

såkalt sanntid, det vil si at kameraet viser det som skjer samtidig som det skjer, med umerkelig forsinkelse. Han er konstant og frivillig overvåket av sin egen sikkerhetstjeneste. Tidligere har han også lagt ut bildene av seg selv på internett, der alle har kunnet se ham. Dette skaper både en invertert og klaustrofobisk verden rundt hovedpersonen. Hvorfor lar han seg frivillig overvåke som en fange i et fengsel?

Det skiftende bybildet utenfor limousinen initierer flere av romanens filosofiske betraktninger, som Packers samtale med sin ”husfilosof” eller teoridirektør Vija Kinski. Hun fascineres av alle skjermene i limousinen, og bildene får henne til å filosofere rundt fenomenet tid:

*Oh and this car, which I love. The glow of the screens. I love the screens. The glow of cyber-capital. So radiant and seductive. I understand none of it. The idea is time. Living in the future. Look at those numbers running. Money makes time. It used to be the other way around. Clock time accelerated the rise of capitalism. People stopped thinking about eternity. They began to concentrate on hours, measurable hours, man-hours, using labor more efficiently.*⁴⁹

Her berøres et av romanens hovedtemaer, tid. Hvis evigheten tilhørte Gud, så er klokketimene kapitalismens eiendom, som suger øyeblikket ut av menneskelivet:

*Because time is a corporate asset now. It belongs to the free market system. The present is harder to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of uncontrolled markets and huge investment potential.*⁵⁰

Som kritikeren Michael Oriard også nevner, er det typisk for DeLillos karakterer at ideene er viktigere enn karakterens *verisimilitude*.⁵¹ Karakterenes troverdighet og hensynet til realismen får vike for de ideene som utveksles i dialogene. Slik er det også med Vija Kinskis stemme. Hennes dialoger med Packer og hennes filosoferinger blir derfor lett å anse som forfatterens stemme. Hennes antydninger om

⁴⁹ *Cosmopolis*, s.78-79

⁵⁰ *Cosmopolis*, s.79

⁵¹ Michael Oriard, *Critique: Studies in Modern Fiction*, Vol. XX, No., 1978, s.5-24, gjengitt i *Blooms Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers, PA, USA, 2003, s.6

Packers fall sammenfaller også med romanens plot. Hun blir en moderne Teresias som forutser Packers, eller ”ideen Packers” fall:

The future becomes insistent. This is why something will happen soon, maybe today," she said, looking slyly into her hands. "To correct the acceleration of time. Bring nature back to normal, more or less."

”Naturen” er her en referanse til en likevektstilstand, og det normale er kanskje til og med en slags guddommelig orden. Her tror jeg noe av romanens prosjekt kan skimtes. Dessuten er det som i tidligere amerikanske romaner en referanse til naturen som en tapt paradisisk tilstand, en ”Edens hage”.

3.4 Dobbeltgjengeren ”Benno Levin”

Ifølge Gelfants definisjon kunne det være tilløp til minst to ”portretter” i *Cosmopolis*. Det er to karakterer som ”kjemper mot byen”, hver på sin måte. Den andre som kjemper mot byen i denne romanen er Benno Levin, alias Richard Sheets. I de to kapitlene *Confessions of Benno Levin*, med undertitlene ”Night” og ”Morning”, er han også jeg-fortelleren.

Richard Sheets var en gang universitetslektor i datafag, men han hoppet av sin akademiske jobb ”to make my million”, som han sier. Han begynner å jobbe for *Packers Inc.* i håp om å bli rik, men det blir han ikke. I stedet blir han det han selv kaller *generic labour*.⁵² Han blir en kopi, en brikke av mange i Packers store spill. Benno Levin forblir også en fremmed i Packers fremtidsrettede verden. Han forstår ikke kodene i denne verdenen. Han tør ikke å se på folk, fordi han tror de ser rart på ham. Han føler at klærne hans ikke passer. Gradvis blir han presset ut av den ”nye” verdenen. Han ender opp arbeidsløs, husløs og skilt fra sin kone.

I det vi møter ham i romanen har han installert seg i en kondemnert bygning på nord-vestsiden av Manhattan, og har tatt navnet Benno Levin. Dette navnet kan være en ironisk kobling av navnene på to tidligere presidenter ved Yale University,⁵³ eller en tilegning av en slags jødisk identitet via navnet Levin. Denne kimen til en portrettroman forblir kun et tilløp: Verken Packer eller Benno Levin passer inn i

⁵² *Cosmopolis*, s.60

⁵³ Benno C. Schmidt Jr. og Richard C. Levin

rollen som protagonist i en portrettroman. Ingen av dem er fremmede for storbyen, eller den naive nykommeren.

Ifølge Richard Lehan frembrakte modernismen to typer urban realitet: byen som den konstitueres av kunstneren og byen som konstitueres av mengden, menneskene.⁵⁴ I *Cosmopolis* tilhører den mest subjektive stemmen, ”kunstnerens stemme”, den arbeidsløse og akterutseilte Benno Levin. Han sitter med sine ark og blyanter og skriver *Confessions of Benno Levin*. De unummererte kapitlene ”Night” og ”Morning” gir oss storbyens ”nattside”, byen som en *state of mind*. Her sees Packer og byen med perspektivet til en som har falt på utsiden av Packers verden og markedskapitalismens system, men som fremdeles ønsker å være på innsiden av systemet og ser på det med en viss beundring:

*He is always ahead, thinking past what is new, and I'm tempted to admire this, always arguing with things that you and I consider great and trusty additions to our lives. Things wear out impatiently in his hands. I know him in my mind. He wants to be one civilization ahead of this one.*⁵⁵

Her uttales også ordet sivilisasjon i forbindelse med Packer. Det styrker det allegoriske ved romanens plott. Packers fall blir utvidet til å representere en kultur, og ikke bare et individ. Hans fall er en kulturs fall. Det er ønsket om stadig å ligge foran alle andre, utålmodigheten, som kjennetegner Packers verden. Benno Levin skriver i sine bekjennelser at han kjenner Packer *in my mind*. Via Internett har Benno i lang tid fulgt alle Packers bevegelser og kjenner livet han lever i detalj.

I DeLillos roman *Libra*, som handler om Lee Harvey Oswald og drapet på president J.F. Kennedy, har drapsmann og offer flere felles karakteristika, eller tegn på et slags fellesskap sett fra drapsmannens ståsted.⁵⁶

På samme måte er det en underlig forbindelse også mellom Benno Levin og Eric Packer, og der er i romanen flere ting som kan tyde på at Benno Levin er Eric Packers dobbeltgjenger. Et slikt tegn er pengefokuseringen, som jo er påfallende for både Benno Levin og Eric Packer. Ironisk nok er penger svært viktig også i Benno

⁵⁴Richard Lehan, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley/ Los Angeles/ London, University of California Press, 1998, s.71

⁵⁵ *Cosmopolis*, s.152

⁵⁶ DeLillo, *Libra*, s.336 og 355

Levins verden. Han bruker mye tid på ordne sine mange bankkonti som etter hvert er helt tomme. Hans verden og verdier var jo en gang den samme som hovedpersonens, men han er nå utstøtt fra ”den nye” verdenens progressive ideer og høyteknologi. Etter å ha blitt sagt opp i jobben sin som finansanalytiker i Packers konsern, lever han også under marginale materielle betingelser, uten vann eller strøm og verst av alt: uten tilgang til Internett, som er maktens sentrum. Levin fyller det tomme rommet i tilværelsen med å holde oppsikt med Packer, og han ordner livet sitt ved å holde orden på sitt offers bevegelser. Allerede mens han ventet på oppsigelsen i *Packer Inc.*, skaffet han seg et våpen: ”It put my world in order.”⁵⁷

Den typiske litterære dobbeltgjengeren er en skikkelse som manifesterer heltens ”nattside”, de mindre hyggelige sidene av hans underbevissthet; dem han vil glemme eller undertrykke. Levin fyller denne rollen. Han lever i ”den gamle” verdenen, som Packer forakter, med papirpenger og gamle ord og begreper. Benno Levins emosjonelle bindinger til den gamle verdenen står i kontrast til det analytiske og distanserte som Packer etterstreber. Men de to har mer felles: Benno Levin har allerede erfart det å falle, det som Packer gjennomgår denne dagen. Den forstyrrede Benno Levin ser med galskapens klarsyn Packer som den fallende Ikaros. Dette perspektivet sammenfaller med romanens plotkonstruksjon og fremstillingen av karakteren Packer. Han skriver i sine bekjennelser: ”I frankly want your sympathy.”⁵⁸ Det kan være lettere for leseren å sympatisere med attentatmannen Benno Levin enn med den usympatiske Eric Packer. Levins menneskelige og langsomme fall er mer gjenkjennelig enn Packers eventyrlige og spektakulære fall. Jeg-formen i *Confessions of Benno Levin* plasserer også fortellerens sympati hos Benno Levin, denne stakkarslige *wannabe* terroristen, den enslige attentatmannen.

Levin er en ”terrorist” i dobbelt forstand: Han ødelegger også romanens symmetri. *Cosmopolis* består av to hoveddeler som handler om Eric Packer. Disse brytes opp av de to *The Confessions of Benno Levin*. Benno Levins ”Night” bryter inn i Packers dag, og hans andre bekjennelse ”Morning” bryter av Packers natt. Inverteringen av døgnet markerer at Benno Levins perspektiv står i motsetning til Packers. Kontrasten mellom de to mennene understrekes av at disse kapitlene kalles bekjennelser; Benno Levin er menneskelig, den som må bekjenne. Han representerer

⁵⁷ *Cosmopolis*, s.151-155

⁵⁸ *Cosmopolis*, s.150

den menneskelige feilbarlighet og uorden. Packers geni kan derimot analysere mønstre og finne orden i kaoset på en nærmest guddommelig måte. Men ifølge Benno Levin er det Packer som er på feil vei i livet og burde bekjenne.

I sluttkapitlet møtes endelig Benno Levin og Eric Packer, og nå er den allvitende fortelleren tilbake. I dette kapittelets dialog mellom Benno Levin og Packer gis det en allusjon til St. Augustins berømte *Confessions*:

*I have become an enigma to myself. So said Saint Augustine. And herein lies my sickness...I'm not talking about myself. I'm talking about you. Your whole waking life is a self-contradiction. That's why you're engineering your own downfall.*⁵⁹

Her presenteres det en motvekt til Packers tro på at han kan oppnå det guddommelige overblikket, den innsikten han hele tiden søker i alle ting. Denne motvekten ser ut til å være av den gamle guddommelige orden, som tvinger seg på og får Packer til selv å ødelegge det han har bygget opp. Benno Levins hevn blir egentlig overflødig.

Benno Levin inntar rollen som sannsiger og kritiker med den gale mannens skjeve blikk. Han mener at han lider av "susto", et begrep han har fra Karibia som visstnok betyr "sjeletap". Ikke overraskende mener han å ha fått sykdommen via Internett. Benno Levins paranoia stiger opp ifra informasjonssamfunnets moderne myter, der teknologien både er ettertraktet og fiendtlig på samme tid.

Packers forhold til informasjonsteknologien har tatt et steg videre fra Benno Levins paranoia. Packers problem er at han i sin foretrukne virtuelle verden ikke orker å forholde seg til virkeligheten, til det han ser her og nå:

*It tore his mind apart, trying to see them here and real, independent of the image on a screen in Oslo or Caracas. Or were those places indistinguishable from this one?*⁶⁰

Et fysisk fellestrekk mellom de to mennene er at de begge har en asymmetrisk prostatakjertel, de deler en indre skjevhet så å si, gitt av naturen. Naturen er, som så ofte i storbyromanen, en stabiliserende og definerende kraft. Når Packer leter etter et

⁵⁹ *Cosmopolis* s. 189

⁶⁰ *Cosmopolis*, s. 176

skjult mønster i valutamarkedet, er naturens mønstre referansen. Denne letingen etter naturens avanserte mønstre dominerer livet hans på en slik måte at den tåkelegger det enkle og opprinnelige, det vil si den verdenen som Benno Levin lever i. I denne verdenen finnes svarene, og også de metafysiske dimensjonene. For Benno Levin er både det naturgitte og det metafysiske synlig. Derfor ser han at Packer står for fall. Ifølge Benno Levin feilet Packers spekulasjoner fordi han ikke innså at asymmetri er naturens orden. Det Packer må lære er at ikke alle mønstre er gjenkjennelige, symmetriske, noen vil alltid forbli asymmetriske, uleselige. Naturen er både fysisk og metafysisk. I motsetning til Packer ”vet” Benno Levin at akkurat den asymmetrien de deler er ubetydelig. Han synes å være nærmere det opprinnelige og naturlige, og fra sitt ståsted ha en dypere innsikt i naturen enn Packer har i sin virtuelle verden. For den ungdoms- og kroppsfikserte Packer finnes det en trøst i at den fysiske skjevheten hans deles av et annet menneske, og at han kan snakke med ham.

Betyr det da at Packers asymmetriske prostata er et *tegn*? Noen kritikere identifiserer denne logikken med forfatterens mening med romanen, og finner dette poenget ulidelig banalt.⁶¹ Men det er et annet poeng i møtet mellom Levin og Packer som ikke handler om logikk, men om empati, eller muligens nestekjærlighet. Benno Levin viser en påfallende omsorg for sitt påtenkte offer da Packer ved et uhell klarer å skyte seg selv i hånden. Packers gjennomhullete håndflate gir assosiasjoner til Kristi lidelse. Møtet med sin egen konkrete fysiske smerte kontra den smerten og sykdommen han frykter, gir Packer en ny innsikt i seg selv på dødens rand. Packer blir møtt med i alle fall delvis forståelse der han forventet hat. Dobbeltgjengeren tvinger underbevissthetens demoner fram i lyset, som frykten for å dø, og dekonstruerer dem, på en måte som kan assosieres til Kristi oppstandelse. Sannsynligvis er der en viss ironi i en slik assosiasjon.

3.5 Synoptisk: Storbybilder

Allerede i modernismen ble storbyen ofte beskrevet som en aktør i romanen. Men siden storbyen i *Cosmopolis* er svært mangefasettert, er Gelfants begrep ”synoptisk” nok mer dekkende. Romanens setting New York er ladet med assosiasjoner. Den er

⁶¹ Trond Horne, *Vinduet* 2.juni 2003

full av immigrantenes drømmer om et nytt liv i rikdom, og om frihet for individet. Hollywood-filmene har sørget for at en hel verden har et eller annet bilde av New York og av USA. Noen av disse bildene kvalifiserer til det Baudrillard kaller *the hyperreal*, de lever sitt eget liv uten å behøve en referanse i virkeligheten. Det synoptiske kan utvides til å inkludere denne dimensjonen, eller man kan definere dette i en egen type byroman, noe jeg vil forsøke å gjøre i kapittelet *den virtuelle byen*.

New York har alltid vært ikke en, men mange kulturer. For eksempel ser Packer i det han passerer diamantdistriktet rundt Lower East Side, de jødiske diamanthandlerne. Han kan føle ”*in the grain of the street*” 1920 årenes Lower East Side, og de europeiske diamantsentrene Amsterdam og Antwerpen før andre verdenskrig. Like ved ser han fragmenter av en annen kultur, også denne er som fra en annen tid:

*This was the souk, the shtetl. Here were hagglers and talebearers, the scrapmongers, the dealers in stray talk. The street was an offense to the truth of the future.*⁶²

Packer ser i alle disse fortidens kulturer en fornærmelse mot hans egen ide som er fremtiden. Fremtiden har ennå ikke greid å innhente disse menneskene. Men turistene og reklamen forteller hva fremtidens marked sentreres om: global kommersialisme. Mauraktige beveger de seg i teaterdistriktet og de store butikkene, med begrenset synsvinkel i skyggen av reklameplakatene:

There were tourists pressing through the theater district in all the words that make a multitude. They moved in swirls and drifts, shuffling in and out of megastores and circling vendors' carts. They stood in a convoluted line, folded back against itself, for cut-rate tickets to Broadway shows. Eric watched them cross the street, stunted humans in the shadow of the underwear gods that adorned the soaring billboards. These were figures beyond gender and procreation, enchanted women in men's shorts, beyond commerce, even, men immortal in their muscle tone, in the clustered bulge at the crotchline. Heavy trucks went downtown bouncing, headed to the garment district or the

⁶² *Cosmopolis*, s.64

*meatpacking docks, and nobody saw them.*⁶³ [...] *How things persist, the habits of gravity and time, in this new and fluid reality.*⁶⁴

Turistenes skikkelser er avstumpede, mens de store *billboardsene* viser kommersialismens gudebilder, fotomodellene. Gudene er kjønnsløst perfekte, de befinner seg over det å måtte formere seg. ”Ihr wandelt droben im Licht”, som Hölderlin skrev om gudene. De dødelige lever i den gamle verdenen, begrenset av materien og tyngdeloven, mens den nye verdenen er flytende. Packers blikk ser overalt tegn på den nye virkeligheten som ser ut til å eksistere side om side med den gamle. Han ser det ingen andre ser: Det som er utdatert mot det som er fremtiden. Dette apollinske blikket gjør ham selv til en av gudene.

Men i det globaliseringsmotstanderne begynner å slippe rotter inn i *fastfood* restaurantene krasjer den gamle og den nye verdenen. Og i bakgrunnen er den blivende attentatmannen Benno Levin, også han av den gamle verdenen, på kollisjonskurs med Packers verden. Gateopptøyene som oppstår, har betegnende nok sitt høydepunkt på Times Square; det er to tidsaldere som møtes, med voldelige konsekvenser.

Etter at opptøyene har lagt seg, møter vi en annen by, tom for mennesker men full av søppel fra opptøyene. Det begynner å regne. Dette sceneskiftet midt i romanen markerer også at Packer forlater sin nye virtuelle verden og trer inn i Benno Levins verden, et steg ned fra sin opphøyde posisjon.

Det Packer var mest redd for i sin virtuelle verden, var å kopiere, å ikke være autentisk, men med en fysisk trussel i form av en attentatmann som venter et sted der ute, får han en unik virkelighet å forholde seg til. Kanskje er regnet som treffer Packer også en allusjon til Ikarosmyten. Vannet kan være en metonymi av det å styrte i havet:

The rain came washing down on the emptying breadth of Times Square with the billboards ghost-lighted now and the tire barricades nearly cleared dead

⁶³ *Cosmopolis*, s.82- 83

⁶⁴ *Cosmopolis*, s.82- 83

*ahead, leaving 47th Street open to the west. The rain was fine. The rain was dramatically right. But the threat was even better.*⁶⁵

Packer fortsetter så sin ferd mot farens gamle nabolag Hells Kitchen. Det selvdestruktive i hans ferd vestover på Manhattan blir mer og mer tydelig. En allusjon til tapte sivilisasjoner, de gamle egypterne, gis i beskrivelsen av livvakten Kendra, som gir ham elektrosjokk med våpenet sitt etter at de har hatt sex:

*The woman looked Egyptian in profile, Middle Kingdom, leaning toward her left breast to speak in her wearable phone.*⁶⁶

I Don DeLillos roman *The Names*, som han for øvrig skrev under et lengre opphold i Hellas og Midt-Østen, nevnes det at de gamle egypterne gravla sine døde vendt mot vest. Vestsiden av *polis* var de dødes by. Som andre av DeLillos romaner avslører *Cosmopolis* forfatterens historiske og politiske bevissthet.

3.6 Økologisk: Den gamle metropolen

Da Packer endelig når dagens mål, bydelen Hells Kitchen på Manhattan, møter vi restene av den gamle metropolen New York. Romanens tempo settes ned og man får en følelse av at tiden skrus noen tiår tilbake. Her i Hells Kitchen var det mange av de første italienske immigrantene bodde. Forfatteren Don DeLillo vokste selv opp i den italienske delen av bydelen Bronx i New York, der fattigdommen var stor på begynnelsen av 1900-tallet. På 1950-60 tallet bedret forholdene seg og flere italienere flyttet til middelklasseområder av byen. Men de beholdt ofte kontakten med sine gamle nabolag. I mange av DeLillos romaner kommer han tilbake til denne type miljøer, og bruker de til å gi den "likegyldige storbyen" intimitet og varme. Eksempler på dette finnes i både *Underworld* og *Libra*.

For Packer er det å være blant de gamle bygningene i Hells Kitchen som å reise bakover i tiden, og i *Cosmopolis* representerer dette miljøet trygghet og kontinuitet. Romanen får i noen korte avsnitt preg av det som Blanche Gelfant kalte den "økologiske" byromanen, der alt foregår innenfor et lite område av storbyen.

⁶⁵ *Cosmopolis*, s.106

⁶⁶ *Cosmopolis*, s.88

Uten tydelig ironi er det en lykkelig fortid som skisseres, til tross for fattigdommen som rådet:

The building was grim. It was a grim street but people used to live here in loud close company, in railroad flats, and happy as anywhere, he thought, and still did, and still were.

His father had grown up here. There were times when Eric was compelled to come and let the street breathe on him. He wanted to feel it, every rueful nuance of longing. But it wasn't his longing or yearning or sense of the past. He was too young to feel such things, and anyway unsuited, and this had never been his home or street. He was feeling what his father would feel, standing in this place.⁶⁷

Det er en nærmest romantisert fortid som beskrives, men det er også en romantisering av nåtiden i dette miljøet: "[...]and still were".

Men det er ikke sin egen fortid Packer husker; det er farens fortid han "husker", eller et konstruert bilde av den. Er dette minnet også bare et *simulacra*, et foretrukket bilde som forskyver virkeligheten? Er dette et minne som erstatter hans eget minne, som muligens inneholder noe ubehagelig, noe som blir undertrykket? Det får vi aldri vite i *Cosmopolis*. Den er, som tidligere nevnt, ingen psykologisk roman, selv om denne delen av romanen er preget av en viss gammeldags realisme i sin detaljerte beskrivelse av miljøet. Den vanlige DeLilloske ironien er vanskelig å få øye på her, men den antydes kanskje ved å komplettere det nostalgiske gatebildet med en grå hund:

There was a stray dog, there's always a lean gray dog nosing into wadded pages of a newspaper. The garbage cans here were battered metal, not the gentrified rubber products on the streets to the east, and there was garbage in open boxes and a scatter of trash fanning from a supermarket cart upended in the street.⁶⁸

⁶⁷ *Cosmopolis*, s.159

⁶⁸ *Cosmopolis*, s.158

Også søppeldunkene av metall er en synlig påminnelse om at denne siden av byen er mer gammeldags enn østsiden av Manhattan, der søppeldunkene er av mer moderne materiale. For forfatteren skaper denne settingen også en mulighet til en dialog mellom nåtid og fortid, eller kanskje snarere en *palimpsest*, der man kan se hvordan den nye ”kosmopolen” overskriver fortidens metropol, det gamle New York.

Den nye tiden og utvidelsen av den gamle amerikanske metropolen til en global ”kosmopol” synliggjøres ved at immigranter fra nye kontinenter er blitt integrerte i New Yorks gamle europeiske fattigstrøk. Takket være de nye immigrantene finnes det i Hells Kitchen spesielt mange etniske restauranter. Dette er et av mange tegn på hvordan verdens kulturer møtes i den gamle metropolen New York. Synet av en etiopisk restaurant får Packer til å tenke på spesielle etiopiske matretter. Maten fra dette afrikanske landet er like kjent for ham som europeisk eller japansk mat:

There was a restaurant ahead, on the south side of the street. He saw it was Ethiopian and imagined a chunk of spongy brown bread dragged through lentil stew. He imagined yebeg wat in berber sauce.⁶⁹

Han tar seg likevel ikke tid til å spise der. På bakrommet hos farens gamle venn, barberen Anthony Adubato, får han og sjåføren hans tilbud om å dele kveldsmaten til barbereren. Så det hyggeligste måltidet Packer har denne dagen er ikke på restaurant. Det er den enkle *takeaway* som Anthony byr på, spist med plastskje og skyllet ned med litt italiensk likør. Den gamle italienske barberen Anthony sier de samme tingene som han alltid pleier å si, og det er nettopp det Packer ønsker: ”The same words. The oil company calendar on the wall. The mirror that needed silvering”⁷⁰ Det er fristende å si at her sees sporene av Don DeLillos egne italienske røtter, når Packer besøker Hells Kitchen for ”å la gatene puste på ham”.

I denne intime settingen er det Eric Packer for første gang virkelig legger merke til sjåføren sin, Ibrahim Hamadou. Han har visstnok tidligere vært fungerende utenriksminister i sitt hjemland.⁷¹ I New York begynte han å kjøre taxi. Han har et skadet øye, etter tortur eller en annen voldshandling. Øyet forteller en historie: ”The

⁶⁹ *Cosmopolis*, s.129

⁷⁰ *Cosmopolis*, s.161

⁷¹ *Cosmopolis*, s.159

man had a history, evidently. There were evening streaks in the white of the eye, a sense of blood sun”.⁷² Øyets ”blodige sol” er nok en utvikling av metaforikken rundt Ikarosmotivet. Ibrahims historie blir dessuten nok en påminnelse om muligheten for sosialt fall, og om konsekvensene av globaliseringen. I storbyen er internasjonal politikk er en del av naboens livshistorie.

Barberscenen brytes av at Packer rastløst bryter opp og forsvinner idet barbereren har klippet halve håret hans. Dette frosne bildet av Packer i barberstolen med halve håret klippet er som en ironisk kopi av et berømt motiv som kalles *Going on Sixteen-Shear Agony*, av Norman Rockwell. Bruken av dette nostalgiske motivet fra Rockwells masseproduserte plakatkunst, er et eksempel på hvordan amerikansk populærkultur er en viktig del av DeLillos intertekstualitet, inkludert den visuelle delen av populærkulturen. Som Andy Warhol, fanger han opp og transformerer massemedias motiver i sin kunst. I scenene fra Hells Kitchen, farens gamle 50-tallsaktige nabolag, finner Packer for et kort øyeblikk en slags indre fred og klarer å sovne. Men det er som om fremtidens stress innhenter Rockwells bilde og ødelegger motivet.

Et vittig poeng er at Packers ønske om å få klippet håret sitt, ”to get a haircut”, også er finansverdenens metafor for å tape mye penger. Dette er et godt eksempel på hvordan Don DeLillo leker seg med språket.

3.7 En fjerde type byroman? Den virtuelle dimensjonen

There is no space or time out here, or in here, or wherever she is. There are only connections. Everything is connected. All human knowledge gathered and links, hyperlinked, this site leading to that, this fact referenced to that, a keystroke, a mouse-click, a password -- world without end, amen.

Don DeLillo, Underworld (1997)

Gelfants tre typer av byromaner oppstod ut i fra praksis. Hvis man i Blanche Gelfants ånd skulle definere en *fjerde* type byroman, kunne det være med utgangspunkt i den

⁷² *Cosmopolis*, s.157

virtuelle dimensjonen som stadig oftere sees i samtidens filmer og også i romaner som *Cosmopolis*.

Røttene til den virtuelle romanen ligger i det som før har blitt kalt *science fiction*, men på et eller annet tidspunkt har det fantastiske elementet i slike romaner blitt en del av samtidens teknologiske virkelighet, eller mulige virkelighet. En *science fiction*-ekspert som Jon Bing, for eksempel, bruker ikke lenger sjangerbegrepet *science fiction*, men skiller mellom det realistiske og det fantastiske.⁷³ Den virtuelle byromanen tilhører altså ikke sjangeren *science fiction*. Den er en form for realisme, men satt i scene av teknologiens muligheter.

Den virtuelle dimensjonen har utviklet seg i takt med at informasjonsteknologien har kommet til å spille en større og større rolle i manges hverdag, som for eksempel Internett med sine webkameraer, utviklingen av dataspill og utviklingen av små mobile kommunikasjonsenheter. Fra Internett oppstår også de moderne myter. I Thomas Pynchons klassiker, romanen *Katalog nr.49*, var det hemmelige nettverket *Tristero* sentrert rundt en liten kult i Californias teknologimiljø. I dag har de hemmelige nettverkene på film og i romaner sine møtepunkter på Internett. De moderne mysterier løses ofte via informasjonsteknologi.

Settingen i en roman behøver strengt tatt ikke være en storby for å inkludere en virtuell dimensjon, men det jeg vil kalle *den virtuelle byromanen*, tar også opp i seg fenomener som globalisering og informasjonsteknologi. Storbyen blir en *mise en abyme* for den globale virkeligheten, siden man her finner mennesker fra alle verdenshjørner.

I det virtuelle rommet finnes det en egen global virkelighet, og ikke minst finner man her "markedet", som man kan kalle den "usynlige" aktøren. Det "usynlige" globale markedet blir synlig og tilgjengelig gjennom informasjonsteknologien. Fortidens fysiske og tradisjonelle markeder som Packer ser restene av i *Cosmopolis: the shetl, the sukh* og så videre er der fremdeles, men særpreget som fantes innenfor hver kultur er i ferd med å oppslukes av det globale markedet.

Det er også lettere å tenke seg det virtuelle rom i storbyen. Skyskraperens glassflater som speiler hverandre, skaper også en ytre parallell til *cyberspace*, et

⁷³ Jon Bing, Morgenbladet 5.august 2005, (sitat fra artikkel)

virtuelt byrom i de brutte glassflatene. Et slikt gatebilde får en filmatisk kvalitet i DeLillos beskrivelse:

*People hurried past, the others of the street, endless, anonymous, twenty-one lives per second, race-walking in their faces and pigments, sprays of fleetest being.*⁷⁴

Informasjonsteknologi er avgjørende for den virtuelle dimensjonen som settes opp. I *Cosmopolis* er kameraer og skjermer i alle varianter en viktig del av rommene og de er lenket sammen via Internett. Ved hjelp av teknologi kan alle mulige uttrykksformer reproduseres på brøkdelen av sekunder. I en virtuell byroman er byrommet derfor ikke lenger bare det rommet man kan se og erfare med de ordinære sansene. Via kameraer utvides øyets rekkevidde og via lagrede bilder forskyves tiden.

Men det virtuelle rommet er kun tilgjengelig for dem som eier og behersker teknologien. Packer er en av dem. Foucault har sammenlignet mikromaktorganismer i samfunnet med det såkalte *panoptikomet*, en fengselskonstruksjon av Jeremy Bentham fra 1843, som ga en person mulighet til å kunne overvåke mange fanger på en gang.⁷⁵ Benthams konstruksjon ble for øvrig aldri bygget. Internettkameraene blir i *Cosmopolis* som et moderne panoptikom, og man lurere på hvorfor Packer frivillig lar seg overvåke som en fange i et fengsel. Å la seg overvåke gir jo andre makt over ham, inkludert den hatefulle Benno Levin, som via Internett har kartlagt alle Packers vaner. Overvåkningen, eller det å la sitt eget bilde finnes kontinuerlig i *cyberspace*,⁷⁶ et utslag av Packers grenseløshet og narsissisme. For Packer er det nok en måte å vise sin forakt for gammeldagse grenser og andres mening om ham. Dessuten foretrekker Packer teknologiens bilde av verden fremfor virkeligheten⁷⁷. Kanskje er Packer likevel ikke maktens egentlige sentrum. Kanskje ligger makten i panoptikomet, i selve "nettet". Det er dette paradoksale som utgjør rommet rundt Packer: å ha både den virkelige byen og bildet av den tilgjengelig samtidig på skjermene sine inne i limousinen. Den virtuelle dimensjonen som settes opp rundt

⁷⁴ *Cosmopolis*, s.20

⁷⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, 1975

⁷⁶ Ordet ble første gang brukt av William Gibsons roman *Neuromancer*, 1984

⁷⁷ Jean Baudrillard kaller det *simulacra* av forskjellige grader, ref. kapittel 2) Metode

Packer i romanen, er som et dataspill for ham. Markedene og valutaspekulasjonene er en kraft som drar ham med seg inn i en endeløs virtuell virkelighet.

Glimtvis fungerer skjermene og kameraene også proleptisk, som et bilde av fremtiden, i det de ligger noen nanosekunder *før* den egentlige tiden, før sanntid. Dette er romanens lille *sci-fi* element, det som foreløpig er det fantastiske elementet. Packers ønskeperspektiv er å se inn i framtiden, å leve i framtiden og å ha all informasjon tilgjengelig:

*This and that simultaneous. I put out my hand and what do I feel? I know there's a thousand things you analyze every ten minutes. Patterns, ratios, indexes, whole maps of information. I love information. This is our sweetness and light. It's a fuckall wonder. And we have meaning in the world. People eat and sleep in the shadow of what we do. But at the same time, what?*⁷⁸

Georg Simmel beskrev i "Metropolen og det mentale liv" i 1903 hvordan forskjellige kvalitative forskjeller utviskes, og hvordan en internalisering av penger i menneskenes urbane liv fører til at alle ting flyter med lik gravitasjon i pengestrømmen.⁷⁹ I *Cosmopolis* i 2003 er pengestrøm blitt erstattet med informasjonsstrøm. Den utvisker kvalitative forskjeller like effektivt. Som i Baudrillards teori om *simulacra* finnes det verken godt eller ondt i Packers verden.

Limousinen som ruller gjennom byen i *Cosmopolis* opphever skillet mellom virkelighet og virtuell virkelighet, selv om det som skjer på skjermene inne i bilen, det som skjer i markedet, er uendelig raskere enn det som skjer i den virkelige verdenen utenfor. I romaner av denne type kreves det ofte en bestemt innsikt for at karakterene kan agere, og Packer har denne innsikten:

He thought of the people who used to visit his website back in the days when he was forecasting stocks, when forecasting was pure power, when he'd tout a

⁷⁸ *Cosmopolis*, s. 14

⁷⁹ Georg Simmel, *Die Grosstädte und das Geistesleben*, ex: *Die Grossstadt*. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, hrsg. von Th. Petermann, Band 9, 1903, s. 185-206) (Dresden)

technology stock or bless an entire sector and automatically cause doublings in share price and the shifting of worldviews... ”⁸⁰

Teknologien gir et nærmest guddommelig overblikk for den som behersker denne verdenen, som Eric Packer gjør. Teknologiens herskere blir det globale markedets ”prester” som kan ”velsigne” deler av det. Og aksjemeglerne som sitter i små avlukker og arbeider foran skjermene sine blir beskrevet som embryoer: ”their curling embryonic ingrowth, secret and creaturely.”⁸¹

I den virtuelle byromanen finnes det altså parallelle, teknologisk skapte ”virkeligheter”, og i motsetning til i mange modernistiske romaner der teknologien ofte framstår som fremmedgjørende, fungerer den her som en fysisk forlengelse av menneskekroppen, som noe organisk som det menneskelige embryoet vokser seg inn i. Packers evige pubertale teknologidirektør Shiner framstår også som en organisk forlengelse av teknologien. Teknologiens kraft har på en måte overflødiggjort utviklingen av hans egne muskler. Kanskje hindrer den aldringen av kroppen hans.

På samme måte beskrives markedet som et levende, uberegnelig og uhandgripelig fenomen, som noe organisk som har vokst seg inn i alle tilværelsens hjørner. Packers teoridirektør Vija Kinski sier at selv de som slåss mot det, antiglobalistene, er en del av det:

*These people are a fantasy generated by the market. They don't exist outside the market. There is nowhere they can go to be on the outside. There is no outside.*⁸²

Er modernismens viktige, men også diffuse subjekt, ”massene” nå blitt til ”markedet”, denne aktøren som er overalt?

3.8 Repetisjonen

En teknikk som benyttes for å skape en virtuell fiksjonsverden, er å benytte seg av pastisjen slik DeLillo gjør i *Cosmopolis*. Karakterenes handlinger er repetisjoner av

⁸⁰ *Cosmopolis*, s.75

⁸¹ *Cosmopolis* s.75

⁸² *Cosmopolis*, s.90

elementer fra andre romaner, og andre media som filmer eller nyhetssendinger på TV. Klisjeer fra disse uttrykkene og fra billedkunst er klippet sammen til en fiksjonsverden som minner om Baudrillard's *simulacra*.⁸³ Bildene har her langt på vei tatt over virkelighetens funksjon som referansepunkt. Det enkle ytre plottet er ikke laget for å være troverdig i forhold til "virkeligheten", og hovedpersonen er ikke mer troverdig enn en tegneseriehelt, ifølge noen av kritikerne. Det blir ironisk kommentert av romanens hovedperson Eric Packer at fiksjonen er mer tilfredsstillende enn virkeligheten: "It made more sense on TV."⁸⁴

Den virtuelle dimensjonen skapes også ved å la karakterene snakke et språk som er eller føles som repetisjoner. Alt er sagt før, så setninger blir klippet ned til det minimale. I en scene fra en lunsjrestaurant på Manhattan blir dette språket beskrevet som *chants*, en slags salmesang for forretningsfolket: "Men talked business in tatar raps, in formally metered chant accompanied by the clang of flatware."⁸⁵ I dette miljøet unngår man spørsmålenes innrømmelser av uvitenhet, alle er trett allvitende. Derfor formes spørsmål som utsagn, med et lite "what" tilslutt: "The situation is what."⁸⁶

Slike setninger gjør at dialogene innimellom blir nesten absurde. Denne syntaksen er typisk for flere av DeLillos romankarakterer, og kritikeren Tony Tanner mener at den til tider kan minne om Samuel Becketts eller Eugene Ionescos.⁸⁷ Dette synes jeg særlig er en god beskrivelse av fortellerens språk i *White Noise*, der den indre monologen hos hovedpersonen Jack Gladney plutselig avbrytes av oppramsinger av kjente merkenavn fra reklamen. Dette er for eksempel en beskrivelse av Jacks kone, Babettes, frykt for å dø:

*It isn't that she doesn't cherish life; it's being left alone that frightens her. The emptiness, the sense of cosmic darkness. Mastercard, Visa, American Express. I tell her I want to die first.*⁸⁸

⁸³ Se teorikapittel 2.2 Om begrepet simulacra.

⁸⁴ *Cosmopolis*, s. 89

⁸⁵ *Cosmopolis*, s.69

⁸⁶ *Cosmopolis*, s.65

⁸⁷ Tony Tanner, *Afterthoughts on DeLillos Underworld*, gjengitt i *Don DeLillo, Blooms critical edition*, 2003, s.141

⁸⁸ DeLillo, *White Noise*, s.100

Forholdet mellom Eric Packer og hans kone Elise Shifrin utspilles også i det som virker som repetisjoner og klipp fra kommersielle filmscener. De kommuniserer ironisk i såpeoperaenes klisjeer:

“Why do you have to be beautiful?”

“Why do you have to be rich, famous, brainy, powerful and feared?”⁸⁹

Menneskene i denne gjennomkommersialiserte verdenen vet at alt er sagt før. Slik sett er kommunikasjonen tilsynelatende i ferd med å bryte sammen. Den kjappe rytmen og syntaksen minner også om reklamespråk, som når Packer gir sjåføren sin instruksjer:

“Where?” he said.

“I want a haircut.”

“The president’s in town.”

“We don’t care. We need a haircut. We need to go crosstown.”

“You will hit traffic that speaks in quarter inches.”

“Just so I know. Which president are we talking about?”

“United States. Barriers will be set up,” he said. “Entire streets deleted from the map.”

“Show me my car,” he told the man.⁹⁰

I det globale markedet er også kunsten repetert og gjennomkommersialisert: Den engang progressive og originale rapmusikken til Bruta Fez er nå blitt heismusikk i Packers skyskraperbolig. Lyrikk er noe Packer kjøper i bestemte kvanta på The Gotham Book Market: *“He looked for poems of four, five, six lines.”⁹¹*

⁸⁹ *Cosmopolis*, s.121

⁹⁰ *Cosmopolis*, s.11

⁹¹ *Cosmopolis*, s.66

Bildene og informasjonsstrømmen er ikke bare en del intellektet men er også en del av følelseslivet. Blant alle skjermene inne i limousinen sin har for eksempel Packer sex med sin finansdirektør Jane Melman uten å fysisk berøre henne, selv om han har muligheten til det. De velger begge *simulacra*'et fremfor fysisk berøring, uten at det ser ut til å redusere opplevelsen. Opplevelsen ligger ikke i materien. Det medierte - også ordene - er viktigere enn materien: "He doesn't have to do the unspeakable thing he wants to do. He only has to speak it. Because they're beyond every model of established behavior."⁹² Den virtuelle verdenen er det grenseløses verden.

3.9 Virtuell død

Cosmopolis kronologiske handling slutter allerede i *Night*, noe som ikke blir eksplisitt før i siste kapittel. Bruken av virtuelle innslag bryter stadig opp kronologien i romanen og gir en følelse av å bryte tidens absolutthet. På en eller annen skjerm gis det små glimt av fremtiden, og fortidens bilder kan flyttes til nåtiden og repeteres inntil de ikke lengre betyr noe, eller de betyr noe annet. Et eksempel er da direktøren for International Monetary Fund, Arthur Rapp, blir drept *live* på TV, og Packer ser bildene av drapet på TV-skjermene inne i limousinen sin.⁹³ De repeteres igjen og igjen, på forskjellige kanaler. Drapet på IMF-direktøren symboliserer et angrep på globaliseringstankegangen, i likhet med andre hendelser i *Cosmopolis*, som aktivistenes erobring av NASDAQ-skjermen på Times Square. Det repeterende bildet er et viktig litterært virkemiddel som DeLillo også benyttet seg av i romanen *Underworld* (1997). I *Underworld* brukes dette virkemiddelet da amatørfilmen av skuddene i Dallas, drapet på president J. F. Kennedy, blir vist som en slags installasjon på en fest. Den 20 sekunders filmsekvensen som kalles Zapruder-filmen etter mannen som filmet hendelsen, ruller om igjen på mange TV-skjermer samtidig. Et kunstnerisk undergrunnspublikum i New York anno 1974 lar seg sjokkere over effekten:

The event was rare and strange... Of course the event had a cachet, an edge of special intensity. But if those in attendance felt they were lucky to be there, they

⁹² *Cosmopolis*, s.51

⁹³ *Cosmopolis*, s.33

*also knew a kind of floating fear, a mercury reading out of the sixties, with a distinctly trippy edge.*⁹⁴

I april 2000 er slike sjokkerende, repeterende bilder blitt vanlige via 24-timers nyhetskanaler. Det som i 1974 gav tilskuerne en følelse av å være påvirket av hallusinogener, er i år 2000 blitt redusert til en slags fascinasjon, som raskt avtar ved hver repetisjon. Bildene av drapet på Arthur Rapp vises på skjermene:

*[...]until the sensation drained out of it, or everyone in the world had seen it, whichever came first, but he could see it again if he wished, any time, through the scan retrieval, a technology that seemed oppressively sluggish, or he could recover a slow-motion shot of the willowy woman and her hand mike being sucked into terror and he could sit here for hours wanting to fuck her then and there in the bloodwhirl of knife and random limbs and slashed carotids, amid the staccato cries of the flailing assassin, cell phone clipped to his belt, and the gaseous bloated moans of the dying Arthur Rapp.”*⁹⁵

I den virtuelle dimensjonen forandres karakterenes forhold til døden seg. Døden mister også sin absolutthet: den blir et bilde, og den kan vekke helt andre følelser enn de opprinnelige. Bildet kan kontrolleres, repeteres, manipuleres, og til og med vekke begjær, som i Packers tilfelle.

Artikkelen "Oswald in the Lone Star State" trykket i magasinet *Esquire* July 1988: 52-60, er nesten i sin helhet et utdrag fra DeLillos roman *Libra*⁹⁶, men Don DeLillo sier selv i et kort sitat: "There's something poignant about men sitting in a room looking at extremely amateurish footage of a horrible event and trying to extract truth from it."

Bildet av mennesker som sitter foran TV-en for å finne svar på sine spørsmål, er virkelig et trist skue. Dette sitatet kan i ettertid leses som en foregripelse av vår tids medievirkelighet. *Cosmopolis* er skrevet på et tidspunkt som får en til å lure på om DeLillo også kan ha sett for seg amatørvideoene av flyene som krasjet inn i tvillingtårnene 11.sept. 2001, og repetisjonene av disse på TV. Også disse bildene

⁹⁴ Don DeLillo, *Underworld*, 1999, Picador, London, s. 488

⁹⁵ *Cosmopolis*, s.34

⁹⁶ Don DeLillo, *Libra*, 1988, Viking Penguin, New York, s. 269-290

har fått en annen betydning for hver gang de blir repetert. Samtidig er det håpløst å ekstrahere sannheter ut ifra disse bildene alene. DeLillos arbeid med romanen *Cosmopolis* strekker seg ut over denne datoen, 11. september 2001, og det første manusutkastet var ferdig før denne merkedagen. Det kunne vært interessant å se hvilke endringer som eventuelt er gjort i manuset i ettertid. Begge utkast finnes i et arkiv i Austin i Texas.⁹⁷

Men tilbake til DeLillos utnyttelse av mediebilder: Romanen ironiserer også over kjendisdyrkingen i USA, og hvordan den enes død blir den andres brød. Slik har det kanskje alltid vært, men i mediekommersialismens tidsalder forsterkes dette fenomenet. Ved en tilfeldighet havner Packers limousin i det storslåtte begravelsesfølget til rap-artisten Bruta Fez. Begravelsen er showpreget og en parade av kjendiser deltar. Også den blaserte Packer er tiltrukket av paraden, og massenes kjendishysteri. Kritikerer David Cowart påpeker det DeLilloske i dette:

*DeLillo at once anatomizes our nation's appetite for sheer spectacle and satirizes the lemminglike surrender to the tide of money and power and celebrity that scours the American social shingle.*⁹⁸

Sørgeparaden består blant annet av kvinner iført kulturelt hybride antrekk som jeans og hodeslør. Dervisjer roterer side om side med *breakdansere*. I begravelsesfølget møter Packer vennen Kozmo, og han gråter med de sørgende tilhengerne. I Kozmos omfavnelse føler han "the beginnings of thoughtful acceptance", og dette kan leses som nok et frempek mot Packers egen død.

Men plutselig ønsker han heller kunne se det hele i sakte repetisjon på en av skjermene sine: "[...]a digital corpse, a loop, a replication."⁹⁹ Begivenheten er ikke komplett før den er omskapt til et bilde, som kan repeteres. I sin ytterste konsekvens blir jaget mot fremtiden og det spørsmålet Packer stilte seg i begynnelsen av romanen, "what did he want", til spørsmålet: "What did he want that was not posthumous?"¹⁰⁰

⁹⁷ The Harry Ransom Collection, Austin i Texas

⁹⁸ David Cowart, *American Book Review*, July/August 2003, Volume 24, Issue 5

⁹⁹ *Cosmopolis*, s.130-139

¹⁰⁰ *Cosmopolis*, s.209

3.10 Virkelig død

Begravelsen gir Packer tanker omkring hvordan hans egen begravelse vil være, og hvem som vil komme i den. Han vurderer å bruke et utrangert sovjetisk bombefly, som han også eier, i sin egen begravelse. Han vurderer å bli pulverisert sammen med flyet over atmosfæren. Også denne ideen peker mot Ikaros-motivet. Men det er et problem: Flyet står ute i Arizona ørkenen og mangler reservedeler. Det tilhører den gamle, materielle verden.

Det gamle sovjetiske bombeflyet representerer nok et tilbakevendende motiv i flere DeLillo-romaner: Den kalde krigen. Den gamle æraen som preget verden i nesten femti år er nå over og russerne er blitt kapitalister, i samme ånd som Packer. Når Packer ser på TV at den russiske finansmannen Nikolai Kaganovich er drept, føler han ingen sorg. Milliardæren og mediebaronen Kaganovich var en bekjent av ham, men han gleder seg over drapet på sin rival. Packer erindrer hvordan de jaktet på villsvin sammen i Sibir, og at de plutselig fikk se en tiger av en utdøende rase. Han erindrer øyeblikket som en opplevelse av: "A brotherhood of beauty and loss."¹⁰¹

Brorskapet mellom dem peker frem mot en felles skjebne, de som jakter, blir selv jaktet på. For Packer er skjønnheten knyttet til tapet. Når Benno Levin senere planlegger å drepe ham, beskriver han det som en livgivende følelse:

*But it was the threat of death at the brink of night that spoke to him most surely about some principle of fate he'd always known would come clear in time. Now he could begin the business of living.*¹⁰²

Likevel er det Packer som først dreper noen, nemlig sin sikkerhetssjef Torval. Den eneste foranledningen for at Packer dreper Torval, synes å være at den såkalte "kaketerroren" André Petrescu klarer å få inn en fulltreffer på Packer, med en bløtkake. Packer gir først utløp for sine voldelige impulser ved å banke opp den harmløse kaketerroren, men Torvals stillestående anerkjennelse av volden synes å trigge et ytterligere ønske om vold hos Packer. Idet Packer skyter Torval med hans eget stemmestyrt våpen, skapes en scene som minner om filmen *Pulp Fiction*.

¹⁰¹ *Cosmopolis*, s.81-82

¹⁰² *Cosmopolis*, s.107

Etterpå ser ikke drapet ut til å påvirke ham nevneverdig. Det er som et virtuelt drap i et dataspill, eller en av Hollywoodfilmenes voldsklisjéer.

I DeLillos roman *The Names* fra 1982 finnes en formulering som belyser dette temmelig ulogiske drapet: Owen Brademas i *The Names* sier:

*We do the wrong kind of killing in America. It's a kind of consumerism. It's the logical extension of consumer fantasy. People shooting from overpasses, barricaded houses. Pure image.*¹⁰³

Packer gir etter for drapsimpulsen like lett som han tidligere ga etter for sine seksuelle impulser. Dette er forlengelsen av forbrukermentaliteten: å gi etter for og tilfredsstille alle tilfeldige ønsker. Den litterære iscenesettelsen av denne ideen blir kanskje for stiv og teoretisk her. Men muligens er drapet på Torval også en allegorisk representasjon av maktens kjølige offer av menneskeliv, for å bruke en klisje, av de som er satt til å vokte systemet. Drapet utføres så å si på virtuelt vis: kun ved hjelp av Torvals eget stemmestyrte våpen, som han selv aktiverer. Det er ordene som dreper, som i *The Names*.

Mot slutten av *Cosmopolis* blir den virtuelle døden eller bildet av døden satt opp mot døden som en realitet. Før Packer dør i virkelighetens verden, "original space", kan han se seg selv liggende død i den virtuelle dimensjonen: "He is dead inside the crystal of his watch but still alive in original space, waiting for the shot to sound."¹⁰⁴ Skjermen på armbåndsuret hans viser hva som vil skje senere. Packers klokke blir som speilet i *The Picture of Dorian Gray*¹⁰⁵, som viser hovedpersonen hans egentlige tilstand, usynlig for andre enn ham selv. Og som Dorian Gray prøver også Packer å skjule bildet for sine omgivelser.

Romanen avslutter med Packer hengende i et slags limbo mellom den virkelige og den virtuelle verden. I klokkens siste bilde ser han seg selv liggende på et likhus, med merkelappen Male Z, for ukjent. Packer oppnår tilslutt det han hele sitt liv har ønsket: å ligge en sivilisasjon foran alle andre. Han blir den første til å se sin egen død. Benno Levin sier at Packers talent inkluderer å ha en intuisjon for tidlig

¹⁰³ Don DeLillo, *The Names*, s.115

¹⁰⁴ *Cosmopolis*, s.209

¹⁰⁵ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891

død.¹⁰⁶ Packers evne til å spå fremtiden og hans evne til å ødelegge det gamle for å gi plass til det nye, i en stadig raskere syklus, gjelder ironisk nok også ham selv.

3.11 Postmoderne trekk i DeLillos språk

I flere av Don DeLillos tidligere romaner, som *Libra*, *MAO II* og *Underworld*, er handlingen knyttet til amerikansk historie og til politiske hendelser. Denne blandingen av fakta og fiksjon med utsnitt av bilder fra massemedia, er av mange kritikere blitt betegnet som en postmodernistisk stil. Denne merkelappen kunne også vært satt på *Cosmopolis*.

Ifølge Hutcheon er det et typisk postmodernistisk grep å sammenstille fiksjonsvirkelighet en med historisk virkelighet. Hun kaller dette grepet *historiografisk metafiksjon*. *Cosmopolis*' setting er New York i april 2000, og romanen har dermed også referanser til en historisk virkelighet, om enn en nær historie. I historiografisk metafiksjon har man som oftest et plott, men det er ofte ironisk behandlet. For eksempel kan man si at plottet i *Cosmopolis* er at Packer må få seg en hårklipp. På veien spekulerer han bort en formue.

Et annet typisk trekk ved en postmoderne tekst er at den ofte har en hybrid form.¹⁰⁷ Blanding av sjangere og stilarter forteller at forfatteren unngår å la seg begrense av bestemte litterære konvensjoner, eller at forfatteren leker med forskjellige konvensjoner. Sett ut ifra postmodernismens historiske kontekst, ligger det også et anti-autoritært element i den hybride formen. Mange forfattere fra tidligere kolonistater har benyttet seg av det hybride for å vise sin protest mot konvensjoner pålagt av kolonimakten. Parodien er et eksempel på dette.

Litteraturkritikeren Richard Lane mener at det anti-autoritære elementet i postmodernismen også kan reflektere en noe automatisert anti-autoritær holdning. Han ser postmodernismen i USA som en reaksjon på Vietnamkrigen, og at postmodernismen derfor også kan betraktes som en utdatert "post-Vietnamisme". Don DeLillo tilhører jo den kunstnergenerasjonen som var unge på 1960-70 tallet, så det er nok sannsynlig at han bærer med seg denne arven. *Cosmopolis* låner også trekk fra flere litterære sjangere og andre uttrykksformer i kunsten.

¹⁰⁶ *Cosmopolis*, s.191

¹⁰⁷ Richard Lane, *Jean Baudrillard*, Routledge, London, 2000, s.85

Det å etablere et subjekt for så å undergrave det, er nok en postmoderne litterær strategi, ifølge Hutcheon.¹⁰⁸ I *Cosmopolis* er hovedpersonen Eric Packer vanskelig for leseren å identifisere seg med. Han er manipulerende, overmodig, kynisk og grenseløs. Det finnes ikke godt eller ondt i hans verden, bare fremtid og fortid, det nye og det som er avleggs. Allikevel får hans perspektiv dominere mesteparten av romanen på en irriterende måte, med unntak av ”The Confessions of Benno Levin”.

Ifølge Hutcheon er såkalt *skrivbarhet* et viktig trekk ved postmoderne litteratur, leserens egen produksjon av teksten.¹⁰⁹ DeLillos romaner kjennetegnes nettopp av det tvetydige og den åpne meningen, noe også kritikeren David Cowart påpeker.¹¹⁰ Fordi DeLillos prosa er assosiativ på flere nivåer, blir det mulig for leseren å projisere egne meninger inn i mellomrommene. Tematisk kretser DeLillos romaner stadig omkring det vestlige forbrukersamfunnet, om amerikansk populærkultur, om forholdet til TV, Hollywood-film og reklame. Don DeLillos romaner skriver seg derfor inn i en vestlig lesers virkelighet, men lar også leseren fortsette å utfordre egen virkelighet. Denne type skrivbarhet finnes også i *Cosmopolis*.

3.12 Metakommentarer

Ifølge Hutcheon er det karakteristisk for det postmoderne uttrykket at det har en ironisk selvbevissthet¹¹¹. Det vil si at det problematiserer sin egen uttrykksform, gjerne ved metakommentarer. Slike metakommentarer er der flere eksempler på i *Cosmopolis*. Mange av disse er lagt i munnen på den skrivende og bekjennende Benno Levin, *outsideren* i systemet.

Kritikeren David Cowart mener at romanens nøkkelord er *outmodedness*. Dette er tekstens oftest repeterte motiv.¹¹² Jeg ser dette prinsippet ikke bare som et motiv, men også som noe som driver den underliggende delen av plottet, den som handler om Packers undergang. Hovedgrunnen til at Benno Levin hater Packer og vil

¹⁰⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, s.158-177

¹⁰⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of the Postmodern*, s.81

¹¹⁰ David Cowart, *American Book Review*, July/August 2003, Volume 24, Issue 5

¹¹¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, s.22-36

¹¹² David Cowart, *The Physics of Language*, s.215

drepe ham, er at han har mistet jobben. Han er blitt overflødig som det heter i det systemet som Packer representerer, et system som kasserer arbeidskraft, mennesker, på linje med alt annet i forbrukersamfunnet: Klær går av moten, teknologi blir utdatert, gamle ideer forkastes og til og med ordene blir utdaterte. Et av plottets hovedpoenger er at Benno Levin tror han vil få tilbake ordene, og sin rett til å snakke ved å drepe Packer:

*He is dead, word for word... Now I am in a position where I can talk to his corpse. I can speak without being interrupted or corrected.*¹¹³

Men selv etter at Packer er død, og Benno Levin kan si hva han vil til ham, er problemet der. Benno Levin erfarer snart at språket er utilstrekkelig, og skriver i sine *Confessions*:

*But how can you make words out of sounds. These are two separate systems that we miserably try to link.*¹¹⁴

Språket er for alltid delt i lydene og ordene. Selv om disse systemene lot seg knytte sammen, er der en annen umulighet Benno Levin må forholde seg til: Alt er allerede sagt. Dette virker som en ironisk postmoderne klagesang fra DeLillos side, en harselas over Derridas *always already*.

Også på andre måter insisterer romanen på å problematisere språket. Eric Packers besettelse om å utrydde alle foreldede ord og begreper i språket blir en form for metakommentar. For ham er språket også som en "valuta" som raskt kan devalueres, slik som ordet "office": "The word office was outdated now. It had zero saturation."¹¹⁵ Enkelte ord mister med tiden sin kraft, sin metning. Packer noterer seg også at: "It was time to retire the word phone."¹¹⁶

Epigrafen fra Zbigniew Herberts dikt "A Besieged City" er også et foruroligende element i Packers verden: "[...]a rat became the unit of currency." Denne sammenstillingen av devaluerte ord, poesi og valutaspekulasjon stiller også spørsmål ved hvordan det poetiske språket kan bety noe, og om det kan overleve

¹¹³ *Cosmopolis*, s. 55

¹¹⁴ *Cosmopolis*, s. 55

¹¹⁵ *Cosmopolis*, s.15

¹¹⁶ *Cosmopolis*, s.88

kommersialismens devaluering av ordene. Hva skjer med det kommuniserende språket menneskene imellom når ordenes verdi oppløses?

Sammenstillingen av rotten som ny valuta fra Herberts dikt, og det tilsynelatende altoppslukende markedet i *Cosmopolis*, skaper en parallell mellom den altetende og smarte rotten som overlever alt, og det kommersielle språket. Det kommersielle språket eter seg inn på både kommuniserende og poetisk språk, og markedet er som rotten som tilpasser seg alt. Er denne dystopien Don DeLillos visjon for språkets skjebne? Møter vi her en fullblods postmodernist eller poststrukturalist som mener at tegnene tilslutt kun peker mot seg selv? Det tror jeg ikke er tilfelle, noe jeg vil utdype i avsnittet om språkets metafysikk hos DeLillo.

Et annet eksempel på litterær metakommentar, som også dreier seg om markedet, er en episode der romanens protagonist Packer befinner seg i bokhandelen *The Gotham Book Mart*. Måten han betrakter poesien på, etterlater ingen tvil om at poesi også er en vare, som presenteres for salg. For Packer er poesi noe materielt, objektifisert, nærmest en fetisj:

*He liked spare poems cited minutely in white space, ranks of alphabetic strokes burnt into paper.*¹¹⁷

Indirekte viser forfatteren her at han er seg bevisst at leseren, eller forbrukeren, også har et forhold til bøker, poesi som noe materielt, som en valuta. Selv om det akkurat her dreier seg om en spesiell leser, nemlig Packer, er denne opplevelsen av poesi gjenkjennelig. Det materielle er en del av diktet, presentasjonen av diktet blir også en del av opplevelsen. Dette fenomenet har blitt utnyttet av retninger innen poesien, kalt konkret eller visuell poesi. Bevisstheten om hva som skjer med leseren, og om kontaktflaten mellom forfatter, leser og marked er et resultat av en postmoderne politisk epoke i litteraturen og kunsten. Utsagnet om Packers preferanser i forhold til poesi, får en annen implikasjon enn om det hadde vært skrevet før den postmoderne bevisstgjøringen. Den blir en metakommentar om litteratur og marked, rettet mot leseren, eller det som Wolfgang Iser ville kalle den impliserte leseren.¹¹⁸

¹¹⁷ *Cosmopolis*, s.5

¹¹⁸ Wolfgang Iser, *Der Implizite Leser*, 1972, overs. *The Implied Reader* (1974), Baltimore, John Hopkins University Press

Romanen leder også oppmerksomheten mot det kommersielle aspektet ved poesi og språk på en annen måte. Hovedpersonens kone, sosietetskvinnen Elise er visstnok poet, og en elendig sådan, ifølge Packer. Fordi hun er rik, kan hun allikevel bruke tiden sin på å skrive, og kan følgelig kalle seg poet. På poesimarkedet kan oppmerksomhet også skyldes poetens kjendisstatus.

Hutcheon nevner i sin bok *The Politics of Postmodernism*, at mange kunstnere også er viktige kunstteoretikere.¹¹⁹ Hun skriver om fotografer, men denne bevisstheten omkring sitt eget uttrykksmedium, gjelder også forfattere som i sin praksis viser at de ”kan” teori via utøvelsen av skrivekunsten. Don DeLillo er utvilsomt en av dem som implementerer en slik bevissthet i sin skrivekunst. Blanche Gelfants ”theory if not practice has shown”, kan her omformuleres til ”practice shows that theory has been read”.

Men det postmoderne uttrykket kan også sees som en ren lek. Et eksempel på dette i *Cosmopolis* er bruken av det kjente motivet ”Sheer Agony, Going On Sixteen” av Norman Rockwell. Dette masseproduserte motiv fra plakatkunsten iscenesettes litterært mot slutten av romanen, der Packer befinner seg i barbersalongen i Hells Kitchen. Dette kjente amerikanske nostalgiske motivet inngår i pastisjen i *Cosmopolis*, og skaper en assosiasjon til den amerikanske fortiden som Packer oppsøker på sin ferd gjennom Manhattan.

Et viktig problem i forhold til det såkalte postmoderne har vært om denne type gjenbruk av populærkulturen i såkalt høykultur er en kritisk eller en rent kommersiell gjenbruk. Linda Hutcheon spør i *A Poetics of Postmodernism*:

*Pop Art. Is it totally and cynically commodified in its use of the techniques of advertising and comics? Or does the work of Warhol and Lichtenstein ironically appropriate that commodified American life in order to effect a critical reappraisal of mass culture and to comment upon the commodification of daily life under capitalism?*¹²⁰

Har resignasjonen senket seg over disse spørsmålene, etter at Marxismen gikk av moten eller ble oppslukt av markedet? Er disse spørsmålene også blitt utdaterte nå? I

¹¹⁹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, s. 128

¹²⁰ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, s.203

Cosmopolis synes ikke disse spørsmålene å ha lagt seg til ro, idet Vija Kinski sier til Packer:

“You know what capitalism produces. According to Marx and Engles.” “It’s own grave-diggers”, he said. “But these are not the grave-diggers. This is the free market itself.”¹²¹

I det frie markedet har anti-globalistene blitt en del av kapitalismen, istedenfor å grave dens grav.

I det virtuelle samfunnet som beskrives i *Cosmopolis*, der det postmoderne møter teknologiens uendelige reproduksjonsmuligheter, prøver DeLillo å opprettholde problematiseringen av kunstens grense mot markedets kommersielle interesser. Nok et eksempel på denne problematiseringen er hvordan Packer i begynnelsen av romanen forsøker å få kjøpt hele Rothko-kapellet til sin private kunstsamling. Dette kapellet og kunstsenteret i Houston er inspirert av den kjente maleren Mark Rothko, og er et interreligiøst møtested for alle verdens trosretninger, åpent for alle, og dessuten gratis. Men Packer vil kjøpe hele kapellet for å plassere det i kjempeleiligheten sin. Han tror at alt til salgs, bare prisen er høy nok. Han bryr seg ikke om sin kunsthandler Didi Fanchers innvending: at kapellet og kunsten i det er noe som bør være tilgjengelig for allmennheten. Individualismen og egoismen har tatt over for kollektivets verdier. Denne hendelsen representerer kapitalismens arroganse og kanskje en postmoderne tids nihilistiske verdioppfatninger.

Men Packers verdioppfatninger er ikke representative for hvordan Don DeLillo vanligvis ”leser” samtiden i sine romaner. Ifølge kritikeren David Cowart gir Don DeLillo seg ikke over til poststrukturalismens ”nihilisme”. Han utnytter heller samspillet mellom den transkulturelle ny-realismens muligheter og metafiksjonens skepsis til tegnets muligheter:

DeLillo creates consistently enriching reciprocal relations between the transcultural observations of the New Realists and the semiotic skepticism of the metafictionists. Thus DeLillo does not defer to the poststructuralist view of

¹²¹ *Cosmopolis*, s.90

*language as a system of signifiers that refer only to other signifiers in infinite regression.*¹²²

Men mange kritikere spør seg derfor om DeLillos stil virkelig er postmodernistisk. Og er *Cosmopolis* en postmodernistisk roman? Den har også dimensjoner som ikke passer inn i definisjoner av det postmoderne. Flere kritikere har prøvd å definere hva disse dimensjonene hos Don DeLillo er. Man kan kalle den en postmoderne pastoral, som kritikeren Dana Phillips hevder i artikkelen *Don DeLillos Postmoderen Pastoral*. Han tar sitt utgangspunkt i DeLillos roman *White Noise*:

*And thus the postmodern pastoral must be understood as a blocked pastoral- as the expression of a perpetually frustrated pastoral impulse or desire...Despite the prefabricated setting of White Noise and the “seven-bit analog consciousness” of its characters, an earlier, more natural and more pastoral landscape figures throughout the novel as an absent presence of which the characters are still dimly aware. Fragments of this landscape are often evoked as negative tokens of a loss the characters feel but cannot quite articulate, or more interestingly- and perhaps more postmodern as well- as negative tokens of a loss the characters articulate, but cannot quite feel.*¹²³

Phillips oppfatter tydeligvis også det postmoderne uttrykket som en distansering fra en “naturlig” virkelighet, eller som et uttrykk uten referanser i noen virkelighet. Dessuten leser han i *White Noise* karakterenes frustrerte impulser som fraværet av en mer naturlig verden, en tapt landlig idyll. Dana Phillips retning innen litteraturkritikken kalles økokritikk.

Men hva består det ”naturlige” av da? Dekker kategorien *postmoderne pastoral* egentlig det som er rammeverket i DeLillos fiksjonsverden? Eller er det kanskje en mer guddommelig orden som er den egentlige referansen, innenfor den tidligere hyppig anvendte tropen Edens hage?

¹²² David Cowart, *Don DeLillo: The Physics of Language*, Introduction s.5:

¹²³ Harold Bloom, *Don DeLillo*, 2003, Bloom’s Modern Critical Views, Chelsea House Publishers, Dana Phillips: *Don DeLillos Postmodern Pastoral*, s.118-119

3.13 Metafysisk tid

I *Cosmopolis* settes både vitenskapens og religionens evighetsperspektiv opp mot kapitalismens lineære klokkeid. Mens Packer og Vija Kinski diskuterer kapitalismens klokkeid, reflekterer Benno Levin i sine bekjennelser over tiden og evigheten, som i en parodi på St. Augustins *Confessions*:

*I think of time in other totalities now. I think of my personal time- span set against the vast numerations, the time of the earth, the stars, the incoherent light years, the age of the universe, etc.*¹²⁴

Dette er den tydeligste intertekstuelle referansen til katolsk litteratur i *Cosmopolis*. St. Augustins berømte *Confessions* (år 397 e. Kr.) er en tilståelse av hans synder og en beretning om hans vei mot Gud. Den er også en filosofisk betraktning av hva tiden egentlig er, og dette er det tematiske tangeringspunktet med *Cosmopolis*.

I Packers verden er både Gud og underbevissthetens far, Freud, døde, og Einsteins teorier er snart like døde:

*Freud is finished, Einstein's next.*¹²⁵

Referansen til Einsteins teorier berører temaet tid, og også diegesen i *Cosmopolis* problematiserer tidens linearitet. Hele første del av *The Confessions of Benno Levin* er fortellerteknisk en prolepse, som bryter opp kronologien i romanen. I de virtuelle rommene, som i Packers glimt av sin egen død på skjermen på armen hans, brytes tidens lover. Tilløpet til realisme løser seg altså opp her, i glimtene av fremtiden. Den tilsynelatende bakgrunnen for den ekstratemporale tidsdimensjonen som opptrer i *Cosmopolis* og i andre av DeLillos romaner, er den moderne kvantefysikkens relativisering av begrepet tid, slik det hintes til i "[...], Einstein's next".

Etter Einsteins teorier kan enkelte merkelige tidsfenomener også forklares naturvitenskapelig, om enn på et teoretisk nivå. Siden fysikeren Albert Einstein lanserte teorier om at tid og rom ikke er absolutte begreper, har også humanisters syn på tid og rom som relative eller subjektive størrelser blitt gitt en slags ny sekulær "legitimitet". Litteraturforskeren Mikhail Bakhtin lanserte sitt kjente begrep

¹²⁴ *Cosmopolis* s. 60

¹²⁵ *Cosmopolis*, s.6

kronotope direkte inspirert av Einsteins teorier, der ordet er en sammenføyning av *kronos*, tid, og *topos*, sted, til en uadskillelig enhet. Bakhtin lanserte underkategorier av begrepet, som for eksempel eventyrets *kronotope*. Et annet eksempel på *kronotope* er Dantes verden med Helvete, Skjærsilden og Himmelenes sfærer i en oppadstigende rekke, der tiden er erstattet med evigheten, og alle mennesker finnes samtidig uavhengig av historisk tid, etter dommedag.

I DeLillos roman *The Body Artist* kan hovedpersonen høre sin avdøde manns stemme etter hans død, gjennom en annen manns kropp. Slike fenomener har tidligere vært tilskrevet eksistensen av det guddommelige, eller av det djevelske. Men med henvisning til Einstein kan visse fenomener i *Cosmopolis*, som at Packer kan se sin egen død på en skjerm før han faktisk dør, forklares. Det er ikke nødvendigvis et metafysisk perspektiv som er bakgrunnen for de mystiske tidsforskyvningene i *Cosmopolis*. Den ekstratemporele logikken i *Cosmopolis* undergraver ikke nødvendigvis et sekulært verdensbilde.

Men det finnes elementer av metamorfosen i *Cosmopolis*' plott. Ifølge Bakhtin følger metamorfosen eventyrets ekstratemporele forløp:

*Metamorfosens tidsrække, der karakteriserer hovedpersonens utvikling og udgjør mysteriets kronotop, kontrasteres imidlertid med dagligdagen, hvis tid er fragmentert og tilfældig, og hvis rum er en obskøn "underverden" preget af hor og heraf flydende mord eller anden forbrytelse.*¹²⁶

Metamorfosens stadier er at helten får en følelse av skyld, så følger hans fall og en eller annen straff. Tilslutt følger forløsning og salighet. Metamorfosen er kjennetegnet av dens bruk av eventyrets *kronotope*, muligheten til å hoppe fritt i tid og rom, for å komme dit helten skal. Dette er det samme frie handlingsmønsteret i *Cosmopolis*, i tillegg til at romanen dreier seg om Packers tvil og hans fall. Både Packer og Benno Levin lever i en slags underverden. Packer både begår hor og dreper en mann, og Levin bor bokstavelig talt i en slags underverden, avskåret fra samfunnet rundt ham. (En kritiker foreslo da også at *Cosmopolis* kunne vært kalt *Underworld*, som DeLillos store roman fra 1997.) Benno Levin er en ikke-angrende drapsmann, selv om han kaller sine skrivelser for *Confessions*. Hans omvendte

¹²⁶ Nina Møller Andersen & Jan Lundquist, *Smuthuller, perspektiver i dansk Bachtinforskning*, Forlaget Politisk revy, 2003, s.79

metamorfose begynner med bekjennelsen og avsluttes med drapet. Han vil bli en berømt attentatmann i stedet for den anonyme brikken han var i *Packers Inc.* Men når Packer dør kan han sies å ha gjennomgått en metamorfose. Ikke bare er utseendet hans transformert fra den dresskleddede og vellykkede finansmannen til en skitten og ustelt bom, men han opplever også underveis både øyeblikk av kjærlighet og han opplever øyeblikk av fredelig søvn. I Packers dødsøyeblikk ligger det en slags forløsning, selv om hans salighet bare består i å få det ene glimtet inn i fremtiden som han ønsket. Selv om Gud er død i Packers verden, stiller han fortsatt de spørsmålene som Gud pleide å besvare, noe som blir reflektert i samtalene med Vija Kinski. Hun blir Packers kvinnelige ”skriftefar”, en som han bekjenner for. Dette blir underbygget av at før Kinski ankommer møtet med Packer, ser han henne komme ut av *Church of Saint Mary the Virgin* på Manhattan, ved Times Square.

De metafysiske dimensjonene og de store filosofiske spørsmålene er i *Cosmopolis* godt flettet inn i populærromanens plot, men kan gjenkjennes i forfatterens bruk av motiver og ikke minst i hans språk.

3.14 Metafysiske trekk i DeLillos språk

*The White was vital to the soul of the poem.*¹²⁷

Språk er noe av en besettelse for Don DeLillo, som det sikkert er for alle forfattere. Men når han lar hovedpersonen Eric Packer i *Cosmopolis* ha den samme besettelsen, blir det noen ganger litt for påtatt. Ville nå egentlig en valutaspekulant og tallfrik som Packer være så opptatt av språkets anakronismer, etymologier og detaljer? Men realismeaspektet er som nevnt tydeligvis ikke DeLillos hovedanliggende med denne romanen.

Packer streber mot himmelen på mer enn en måte, men Gud er erstattet med teknologi. Han streber etter å vite alt, å overgå det et menneske kan vite. Han bruker på det moderne menneskets eklektiske måte fragmenter av alle religioner og vitenskaper for å nå sine mål. Han bruker det i sine forretninger for å oppfylle ønsket sitt om å beherske verdensøkonomien. Men den posisjonen han også ønsker å innta

¹²⁷ *Cosmopolis*, s.66

innbefatter også språket, det nomotetiske, det guddommelige. Han vil beherske alle Babels språk.

Det som først ikke er så tydelig i *Cosmopolis*, men som blir mer tydelig hvis man leser flere av DeLillos romaner, er hvordan forfatterens språkbruk ved flere anledninger er tuftet på metafysiske begreper. DeLillos metafysiske dimensjon kan leses ut fra hans gjentatte bruk av religiøse begreper som ”bekjennelser”, ”sjel” og ”mysterium”, i beskrivelser av forskjellige fenomener. I *Cosmopolis* har vi for eksempel Benno Levins ”bekjennelser”, og påståtte lidelse ”susto”: sjeletap. Vija Kinski mener noe snart må skje som bringer naturen tilbake til det normale. Jeg oppfatter ”det naturlige” som en referanse til en høyere orden; i sin ytterste konsekvens kan det være en guddommelig orden.

Også i den virtuelle byen i *Cosmopolis*, definert av teknologien og skapt av kapitalismen, er der en annen og mer arkaisk dimensjon som henter sine referanser fra mysteriet og religionen. Denne dimensjonen hos DeLillo er blant annet kommentert av kritikere som Tony Tanner, David Cowart og Paul Maltby. Sistnevnte hevder i *The Romantic Metaphysics of Don DeLillo?*¹²⁸ at DeLillo egentlig er en romantisk metafysiker. Denne påstanden mener jeg kan underbygges ut ifra flere perspektiver. I flere av romanene hans finner man karakterer som ser eller fornemmer en eller annen utenomjordisk dimensjon. Denne dimensjonen er knyttet til selve språket. Maltby hevder at de som har en innsikt i den utenomjordiske dimensjonen av språket gjerne er barn. Dette er ifølge Maltby en romantisk forestilling, som ikke passer inn i en postmoderne tradisjon:

The Romantic notion of infant insight, of the child as gifted with an intuitive perception of truth, sets DeLillo's writing apart from postmodern trends. For, of all modes of fiction, it is postmodernism that is least hospitable to concepts like insight and intuition.[...]

Its metafictional and metaphysical polemic has collapsed the "depth model" of the subject (implied by the concept of inner seeing) and, audaciously, substituted a model of subjectivity as the construct of chains of signifiers. In such fiction as Robert Coover's Pricksongs and Descants, Walter Abish's In the

¹²⁸ Harold Bloom, *Don DeLillo*, Bloom's Modern Critical Views, Chelsea House Publishers, 2003, Paul Maltby, *The Romantic Metaphysics of Don DeLillo*, s.59

*Future Perfect, and Donald Barthelme's Snow White, for example, we find subjectivity reconceived as the conflux of fragments of texts - mythical narratives, dictionaries and catalogues, media cliches and stereotypes.*¹²⁹

Disse forestillingene om barnets intuisjon for sannheten mener Maltby ikke passer inn i den postmoderne sjangeren, der det subjektive ikke en dypere sannhet, men fragmenter av andre tekster: myter, media, klisjeer og så videre. Likevel er det nettopp dette man finner i DeLillos romaner. *Cosmopolis* kan også sies å være konstruert på denne måten. Også *Cosmopolis* har sin naive karakter, Benno Levin, som kan fornemme ”mysteriet” som et barn:

*People think about who they are in the stillest hour of the night. I carry this thought, the child's mystery and terror of this thought, I feel the immensity in my soul every second of my life.*¹³⁰

Romanens fiksjonsverden består både av postmoderne fragmenter og av en tilstand som inneholder en dypere sannhet.

Dette paradokset forklarer Maltby, vel å merke med utgangspunkt i to andre DeLillo romaner: *The Names* og *White Noise*, med at Don DeLillo også opererer med begrepet ”språk” på to nivåer: et praktisk eller denotativt nivå, som gjelder informasjon, teknologi og forretninger, og et annet dypere nivå, et slags primalnivå som dekker de visjonære opplevelsene:

Evidently, for DeLillo, language operates on two levels: a practical, denotative level, that is, a mode of language oriented toward business, information, and technology, and a deeper, primal level which is the ground of visionary experience - the "second, deeper meanings, original meanings" that Axton finds in Tap's childishly misspelled words; the "ancient dirge" that Gladney hears in Wilder's wailing; the "language not quite of this world" that he hears

¹²⁹ Harold Bloom, *Don DeLillo*, 2003, Bloom's Modern Critical Views, Chelsea House Publishers, Paul Maltby: *The Romantic Metaphysics of Don DeLillo*, s.59

¹³⁰ *Cosmopolis*, s. 155

*in Steffie's sleep-talk; the "psychic data" that Siskind finds beneath white noise.*¹³¹

Dette synet på DeLillos språk er relevant også for en roman som *Cosmopolis*, som i stor grad dreier seg om informasjon, business og teknologi. Det som Packer også søker i tallrekkene sine, i alle informasjonssystemene sine og i analysene sine, som jo tilhører det denotative språket, er en slags visjonær opplevelse. Han ønsker å finne en dypere sannhet, gitt av naturen. Dana Phillips påstand om at DeLillos form kan kalles en postmoderne pastorale synes dermed å være delvis berettiget.

I sin artikkel viser Maltby hvordan subjektet hos DeLillo gis en åndelig dimensjon, som ligger nærmere det romantiske synet på jeg'et. Denne dimensjonen motsier altså de mange rollene som konsument som subjektet gis i nåtidens Amerika, der subjektet er som Roland Barthes postmoderne subjekt: en konstruksjon av kulturelle koder, og tilslutt bare en stereotyp:

*It is a model which accords with Roland Barthes's view of the "I" that "is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite.... [Whence] subjectivity has ultimately the generality of stereotypes.*¹³²

Som et eksempel refererer Maltby til hvordan DeLillo gjerne bruker ordet "awe", ærefrykt, om sine karakterers opplevelse av primale eller åndelige erfaringer. I *White Noise* for eksempel, der en stor giftsky truer befolkningen i en amerikansk småby: "Our fear was accompanied by a sense of awe that bordered on the religious."¹³³ Maltby skriver: "Evidently, DeLillo's awestruck subjects contradict the postmodern norm." Maltby mener at DeLillos postmoderne stil ikke er gjennomført, og at han i sitt språk opererer med to nivåer: det praktisk/ denotative og det primale/ åndelige.

Finally, why create such subjects at all? Perhaps they may be regarded as an instance of DeLillo's endeavor to affirm the integrity and spiritual energy of the psyche in the face of (what the novel suggests is) late capitalism's

¹³¹ Harold Bloom, *Don DeLillo*, 2003, Bloom's Modern Critical Views, Chelsea House Publishers, Paul Maltby: *The Romantic Metaphysics of Don DeLillo*, s.58

¹³² Harold Bloom, *Don DeLillo*, 2003, Bloom's Modern Critical Views, Chelsea House Publishers, Paul Maltby: *The Romantic Metaphysics of Don DeLillo*, s.62

¹³³ Don DeLillo, *White Noise*, s.127

*disposition to disperse or thin out the self into many consumer subject positions[...] In short, we might say that sublimity is invoked to recuperate psychic wholeness.*¹³⁴

Det siste nivået gjenspeiler DeLillos forsøk på å gjenvinne språket fra kapitalismens utvannede subjekter og bekrefte menneskets spirituelle kvaliteter. Også *Cosmopolis*' plott og oppbygging motsier en verdinøytral tolkning: Det å hele tiden strebe etter fremtiden blir fremstilt som en dødsdrift, å søke sin egen undergang. Packers streben etter å nå høyere enn alle andre, og å beherske teknologi sees som å trosse naturen, og i siste instans kan dette sees som å sette seg opp mot en Gud. I en artikkel skriver Don DeLillo:

*"Technology is our fate, our truth," the novelist Don DeLillo writes in the December 2001 issue of Harper's magazine. "We don't have to depend on God or the prophets or other astonishments. The miracle is what we ourselves produce." Mr. DeLillo argues that our technological civilization is what the Islamic fundamentalists hate most. "It brings death to their customs and beliefs".*¹³⁵

Det sublime blir i DeLillos romaner gjerne uttrykt i begreper som "mystery", "confession", "soul" og "awe". Biografisk kan bruken av disse religiøse begrepene knyttes til DeLillos katolske barndomsunivers, og til utdannelsen hans ved et jesuittcollege, ikke ulikt hovedpersonen Nick Shay i romanen *Underworld*. Også Packer i *Cosmopolis* har hatt en katolsk skolegang, noe som nevnes i forbifarten da Packer ser begravellesfølget til Bruta Fez passere: "A line of elderly Catholic nuns in full habit recited the rosary, teachers from the school he had attended."¹³⁶ DeLillos relativt korte akademiske utdanning ser ut til å være vel så påvirket av katolisismen som av den postmodernismen han senere var omgitt av på 70- og 80-tallet, i kunstformer som film, billedkunst og jazzmusikk, (som han er kjent for å være svært opptatt av).

¹³⁴ Harold Bloom, *Don DeLillo*, 2003, Bloom's Modern Critical Views, Chelsea House Publishers, Paul Maltby: *The Romantic Metaphysics of Don DeLillo*, s.62

¹³⁵ Don DeLillo, Harper's magazine, Desember 2001

¹³⁶ *Cosmopolis*, s.135

Don DeLillos fascinasjon for film og musikk tas opp i hans fascinasjon for språkets etymologi, sanselighet og uutgrunnelige psykologi. Den DeLillo romanen som jeg mener kommer aller nærmest det å utforske språkets mystiske kvaliteter er *The Body Artist*, selv om hovedpersonen i denne romanen i sin kunst uttrykker seg gjennom sin egen kropp. I sorgen over sin døde ektemann går hun inn for å forvandle seg selv, eller til og med utviske seg selv. I denne tilstanden kommuniserer hun kun med en mystisk tilbakestående mann, som på en eller annen måte er et medium for hennes avdøde manns stemme. Denne historien tar på sett og vis det endelige steget over i den metafysiske verdenen hos DeLillo. I denne romanen sees svært tydelig språkets to nivåer som Paul Maltby påpekte: det denotative språket kontra et primalnivå av språket. Det denotative språket er til stede i form av beskrivelser av hverdagslivets frokostbord, og trivialitetenes tilsynelatende evighet, men dette språket viskes gradvis ut etter mannen dør, og det andre språket, eller rettere sagt stemmen til den avdøde mannen, blir tilværelsens sentrum for enken. Stemmen som kommer ut av kroppen til den tilbakestående mannen og enken som søker meningen med denne stemmen, er en parallell til Paul Austers teologiprofessor og hans søken etter et guddommelig språk, utilgjengeliggjort for mennesket.¹³⁷ På en elegant måte viser DeLillo i *The Body Artist* hvordan man kan uttrykke noe viktig i kunsten: ikke ved å forsterke men ved å viske ut. Alt som er rundt blir dempet slik at det som nesten er taushet kan sies. Hovedpersonens metamorfose leder til en erkjennelse, og tilslutt til en slags trøst.

Metamorfosen følger som nevnt eventyrets *kronotope*, og det ligger kanskje nærmere å sammenligne DeLillos romaner med moderne eventyr. I vår tid kan man si at TV har tatt over eventyrfortellerens funksjon som historieforteller. Men DeLillo tar over og forteller videre på TV og nyhetenes historier. Derfor er hans historier så ofte knyttet til TV-alderens epoke, og derfor blir så mange av hans romaner en slags kommentar til amerikansk samtidshistorie. Romanene omhandler gjerne viktige begivenheter som den amerikanske nasjonen ser på som en del av sin kollektive bevissthet. Disse begivenhetene er i stor grad medieskapt. DeLillos romaner er konstruert rundt fenomener i amerikansk massemedia og ikke minst hvordan media formidler og påvirker massenes følelser, fra begjær til frykt. Og han antyder at terrorister har overtatt forfatterens rolle.

¹³⁷ Paul Auster, *City of Glass*, 1985, Sun&Moon Press, Los Angeles, utgv.1987 Faber&Faber, London

3.15 Terroristen og forfatteren

I *The American City Novel* brukte Blanche Gelfant Dos Passos kjente *Manhattan Transfer* (1925) som hovedeksempel på den synoptiske byromanen. Men hun nevner også et annet interessant moment: John Dos Passos mente at romanen kunne være et middel til å påvirke historiens gang i en brytningstid i samfunnet. Forfatteren av en viktig roman var altså en ”historiens arkitekt”.¹³⁸ Den underliggende forutsetningen hos John Dos Passos er troen på at kunsten har kraft til å påvirke kulturen, og et dialektisk historiesyn påvirket av 1930-tallets Marxistiske strømninger. Manhattan hos Dos Passos kan tolkes som ”a huge symbol of twentieth-century historical tendencies”¹³⁹, skriver Gelfant.

Dialektikken er ikke like åpenbar hos Don DeLillo, men han tematiserer i flere av sine romaner hvordan forfattere har mistet sin kraft til å påvirke samfunnet. Det er terroristen som nå har størst kraft til å forme samfunnet, ifølge noen av hans romankarakterer. Et eksempel på dette finner vi i DeLillos *Mao II* (1991), der en av karakterene, kjendisforfatteren Bill Gray sier til sin portrettfotograf Brita Nilsson:

*There is a curious knot that binds novelists and terrorists. In the West we become famous effigies as our books lose the power to shape and influence. Do you ask your writers how they feel about this? Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated.*¹⁴⁰

Hvis vi skal tro på karakteren Bill Gray er forfatteren blitt ”inkorporert” i Vestens kommersielle kultur. Fra å være fremtidens arkitekter er forfattere blitt en del av en forbrukerorientert kultur, og det er terrorister som nå former samfunnet.

Det er jo ikke nødvendigvis slik at en romankarakter er buktaler for forfatteren. Det er ikke Don DeLillo selv som ytrer seg gjennom Bill Gray. Det er heller ikke alltid så lurt av kritikere å begynne å argumentere mot romankarakterers

¹³⁸ Blanche Gelfant, *The American City Novel*, s.134

¹³⁹ Blanche Gelfant, *The American City Novel*, s.134

¹⁴⁰ Don DeLillo, *MAO II*, Vintage, London, 1991, s.41

utsagn, men den kjente kritikeren Tony Tanner gjør allikevel dette. Han tar Bill Grays utsagn for å være DeLillos egen mening. Tanner skriver i en artikkel fra 1998 at han finner denne sammenligningen mellom terrorhandlinger og romaner tullete:

*This is all metaphor....And to suggest that midair explosions and crumbling walls are the novels de nos jours is, really, mad if meant seriously (silly if not.)*¹⁴¹

Galskap eller bare dumt - vel, det var før 11. september 2001. Debatten om terrorisme har fått nytt liv i ettertid. Kanskje er ideen ikke så tullete. Det er mulig, på et nivå, å se dialogen mellom terrorister, statsmakten og samfunnet, og media som en slags fiksjon, særlig når partene tar i bruk løgnen, utbroderer sine respektive heltehistorier og tragedier.

Men det ser ut til å være helt korrekt av Tony Tanner å oppfatte Bill Gray som forfatterens egen stemme. I et foredrag i UT' Jessens Auditorium i Austin Texas 10.februar 2005, gjengitt i *The Austin Chronicle*¹⁴², nevnes det at DeLillo i forbindelse med utgivelsen av MAO II kom med følgende uttalelse:

I became aware of what seemed to me to be an odd phenomenon, that if there's such a thing as a world narrative, then it has been passed from the novelists to the terrorists, and to the dictators and the tyrants.

DeLillos interesse for terrorismetemaet kan likevel ikke sees som et *post 11. september* syndrom. Terroristen er en velkjent skikkelse i flere av Don DeLillos romaner. Kritikeren David Cowart noterte seg DeLillos fokus på terrorisme fenomenet alt i hans femte roman *Players* (1977):

In his fifth novel DeLillo plays language games of greater and lesser complexity. But he alone (unless one counts the subtle J. Kinnear) plays them with any understanding of their workings or rules. His character Lyle lapses into mystical passivity when trying to fathom the sign systems the language

¹⁴¹ Rariton 17, No. 4, Spring, 1998, s.48-71, gjengitt i Harold Bloom (red.), *Don DeLillo*, Blooms Critical Reviews, 2003, s.134

¹⁴² Jess Sauer, *In Person: Don DeLillo at UT's Jessen Auditorium*, The Austin Chronicle, 25. februar 2005

*games of television, marriage, adultery, finance, and terrorism. On the Stock Exchange and among the terrorists he senses but cannot parse the grammars of power, the mysterious shiftings-about of "secret currents": capital, weapons, political loyalties and motivations.*¹⁴³

Terrorisme har altså sin egen ”grammatikk”, styrt av understrømmer av politikk, penger, makt, våpen og den enkeltes motiver. For karakteren Lyle i *Players* er denne grammatikken noe mystisk som han ikke klarer å dechiffrere. Denne grammatikken fortsetter DeLillo å utforske også i *Cosmopolis*. Jeg-formen i kapitlene om ”terroristen”, eller attentatmannen Benno Levin, skaper også en sammenheng mellom forfatteren og terroristen. Benno Levin er med sine ark og blyanter og våpen både terrorist og en slags forfatter. Det fanatiske målet er ikke bare å drepe sin tidligere arbeidsgiver Packer, men å skrive sitt 10.000 sider lange verk: *Confessions of Benno Levin*.

Det som gjør bekjennelseslitteratur interessant, er enten dens allmenne gyldighet og visdom, eller bekjennerens posisjon i samfunnet. Jeg’et som bekjenner er et utvidet jeg, som representerer mennesket i verden, eller mennesket i forhold til Gud. Det rent subjektive forsøkes gjort universelt. Som litterær sjanger har den blitt brukt av store tenkere som Rousseau og Derrida. Men i populærkulturen er bekjennessjangeren for lengst også opptatt av mindre tenkende og mer berømte personer, særlig dem som har salgbare synder å bekjenne. Bekjennelseslitteraturen eller selvbiografien er en sjanger som er blitt like populær som overfylt. At Benno Levin kaller skriveriene sine for *Confessions*, innebærer at han forventer seg å bli berømt i ettertid på grunn av sitt planlagte drap på magnaten Eric Packer. Han forventer å bli en del av den store ”dialogen” mellom terroristen og samfunnet. Romanens attentatmann Benno Levin er ikke bare en morder, men søker den samme celebre statusen som blir berømte drapsmenn til del. Benno Levin virker derfor noe ambivalent i sine motiver: Ønsket om berømmelse synes å være like viktig som det å hevne seg på Packer. Men Benno Levin er en impotent skribent. Han lykkes heller ikke i å overbevise Packer om at han har gode nok motiver for å ville drepe ham, og fremstår også som en mislykket terrorist.

¹⁴³ David Cowart, *Don DeLillo: The Physics of Language*, s. 49

Packer selv fyller rollen som kaldblodig drapsmann bedre enn Benno Levin, med typisk DeLillo-sk ironi. Figuren Eric Packer er en kjent stereotyp fra amerikansk populærkultur, særlig fra film. Han, for det er oftest en mann, representerer en frihet fra alle moralske verdier, et liv på kanten. "The ultimate all-american outsider", som man kan kalle ham, fremstår ofte i seriemorderens skikkelse som i filmene "The Silence of the Lambs", "Natural Born Killers" og "Basic Instinct". Den urbane villmannen er omgitt av skrekk og fascinasjon, og det er bygget opp en hel underholdningsindustri rundt denne skikkelsen. I.Q.Hunter skriver i boken *The Serial Killer Culture*:

These films acknowledge the celebrity of the newly defined category of serial killers and incorporate dominant psychological explanations of their violence.¹⁴⁴

I litteraturbransjen selger Bret Easton Ellis roman "American Psycho: a novel" (1991) ut ifra samme fascinasjon. Deler av *Cosmopolis* fremstår også som en parodi på denne type litteratur. Begge hovedpersonene er vellykkede unge finansfolk med sære seksualvaner, som dreper for å tilfredsstille tilfeldige impulser.

Det andre viktige poenget som I.Q. Hunter påpeker, er hvordan forklaringen på seriemorderens atferd vanligvis psykologiseres. Ansvar for voldshandlingene plasseres hos individet. Forklaringene søkes ikke i samfunnets systemer, men i familierelasjoner, traumer eller rett og slett bare i galskapens mørkeland.

Motsetningen til dette er 1930-tallets "økologiske" voldsroman, som Gelfant nevnte, der storbyen og samfunnet var skurken, eller årsaken til individets orientering mot vold. Det er noen unntak, som for eksempel Joel Schumachers film "Falling down" fra 1993, med Michael Douglas i rollen som en oppsagt våpenindustriingeniør. Dette er en av få filmer i sjangeren der den umiddelbare forklaringen på voldshandlingene er det amerikanske *corporate*-systemets behandling av enkeltindividet. Hovedpersonen går berserk da bilen hans blir stående i kø i morgenerushet. Han er *corporate*-Amerikas skrekkvisjon: Den oppsagte arbeideren som slår tilbake mot samfunnets autoriteter fra forstads Amerika, som hevner og gal mann. Mot slutten av filmen utvikles handlingen mot den psykologiske forklaringsmodellen, idet hovedpersonens problemer også her antydes å ligge i

¹⁴⁴ I.Q. Hunter, *Serial Killer Culture*, s.115

oppbruddet av kjernefamilien, skilsmisse. Dette er en parallell til Benno Levins skikkelse i *Cosmopolis*. Også han har mistet jobb, familie og verdighet, og vil hevne seg på systemet.

I *Cosmopolis* tar DeLillo disse populærkulturelle skikkelsene, drapsmannen og terroristen, og kobler dem til forfatterskikkelsen, i en slags pastisj. DeLillo skaper dessuten en reversering av terroristens samfunnsdefinerende makt, som den ble omtalt i *MAO II*. Terroristen (Benno Levin) ønsker nå å bli forfatter.

I Benno Levins bekjennelser i "Night" fortelles det at en mann ligger død ved siden av Levin. Men om det er Packer eller om det er nok en amerikansk president som er offeret, vites ikke. Det åpnes for at plottet kan ta denne vendingen i Packers ironiske kommentar: *Do people still shoot at presidents?*¹⁴⁵ Denne kommentaren kan leses som en intern allusjon til DeLillos roman *Libra* som handlet om Lee Harvey Oswald og drapet på president Kennedy, en slags selvironisk kommentar fra forfatteren om det å ta opp igjen sitt gamle tema.

Men terroristens indre tankeliv er her igjen i *Cosmopolis*. Som Lee Harvey Oswald i *Libra*, reflekterer Benno Levin over: "the violent act that makes history and changes everything that came before."¹⁴⁶ Hva menes med dette? Den voldelige handlingen har en kraft til å forandre fremtiden, men også tiden *før* handlingen. Jeg leser dette utsagnet som at man ser fortiden i et nytt lys etter en viktig hendelse. Hendelsen tvinger frem en refleksjon over fortiden.

Romanens setting er midt i det amerikanske imperiets hjerte, i New Yorks Manhattan rett etter tusenårsskiftet. Det er ikke tilfeldig at tidspunktet er april 2000. Historisk befinner vi oss altså en måned før NASDAQs rekord på 5048,62, nær toppen av en grafisk kurve som beskriver *dotcom*-epoken og markedkapitalismens optimistiske stormannsgalskap. I denne fremadstormende verdenen er det viktig hele tiden å kvitte seg med det som er blitt avleggs, det være seg objekter eller mennesker. Planlagt vraking av tingene er forbrukerkulturens motor. Det er indirekte den vestlige kapitalismens forbrukerkultur som kritiseres i *Cosmopolis*; og hvordan det utøves strukturell makt gjennom ordene i forretningsavtaler, reklame, media og i Packers drap på Torval blir ordet til og med brukt til å drepe. (Det stemmestyrte våpenet.)

¹⁴⁵ *Cosmopolis* s.??

¹⁴⁶ *Cosmopolis* s.154

Konteksten for romanens utgivelse var ettertanken etter 11. september 2001. I et intervju som Don DeLillo ga til *The Telegraph* i forbindelse med utgivelsen av *Cosmopolis*, snakker han om at det amerikanske folket egentlig ønsker å leve i fremtiden:

*We're using our technological imperative in order to win a struggle that concerns the past and the future. This is not something that's at all overt, but I think the element exists at some level of our exertions against terrorists and the Iraq situation as well. We want to live in the future...I think the curious psychological subtext of the war in Iraq was to return America to its sense of the future, a feeling that had been damaged by the events of September 11.*¹⁴⁷

At denne måten å leve på utestenger mennesker, eller grupper av mennesker, fra samfunnet, blir tematisert i globaliseringsmotstanden i *Cosmopolis*. Temaet er personifisert i skikkelsen Benno Levin. Det blir også kommentert i Vija Kinskis filosofiske betraktninger:

*The more visionary the idea, the more people it leaves behind. This is what the protest is all about.[...]This is a protest against the future. They want to hold off the future, they want to normalize it, keep it from overwhelming the present.*¹⁴⁸

Dette underbygger en tolkning av *Cosmopolis* som en allegori for amerikansk samtid, der karakteren Packer representerer en side ved det amerikanske folket.

3.16 Den beleirede byen: Zbigniew Herbert

I *Cosmopolis* finner vi også denne litterære metakommentaren, som noteres ned i Benno Levins bekjennelser:

*So what is left that is worth the telling?*¹⁴⁹

¹⁴⁷ Helena de Bertodano, *The Telegraph*, "And quiet goes the Don" a profile of DeLillo, 13.mai, 2003

¹⁴⁸ *Cosmopolis*, s.90-91

¹⁴⁹ *Cosmopolis*, s.61

Også her er det en av DeLillos romankarakterer som snakker, men også her begynner stemmen å ligne på forfatterens stemme. Dette er som et ekko av tidsånden da *Cosmopolis* ble skrevet etter 11. september 2001, da mange ellers tale- og skriveføre mennesker følte at ordene ble utilstrekkelige. I tiden etter 11. september opptrådte DeLillo på forskjellige arrangementer i tilknytning til hendelsen, blant annet på *New Yorkers* minnehøytid for 11. september ofrene 11. oktober 2001. Det er tydelig at Zbigniew Herberts dikt betyr mye for Don DeLillo. På flere av disse arrangementene leste Don DeLillo høyt fra Herbert Zbigniew's dikt *Report from the Besieged City*¹⁵⁰, der epigrafen "[...]a rat became the unit of currency", er hentet fra. Hele linjen i diktet lyder: "Monday: empty storehouses a rat became the unit of currency."

Polske Zbigniew Herbert (1924-1998) var medlem av den polske motstandsbevegelsen under 2. verdenskrig, og hans dikt fra 1982 har flere historiske referanser: beleiringen av Warszawa under 2. verdenskrig; Dalai Lamas kamp for tibetansk selvstyre og kurdernes kamp for et eget land. I strofen fra Herberts dikt skapes en forbindelse mellom New York anno 2000, og 2. verdenskrig. Beleiringen av den navnløse Byen, *the City*, som er konteksten for Z. Herberts dikt, videreføres til settingen New York anno 2000. I en slik forbindelse virker det som om DeLillo foregriper hendelsene i New York etter 11. september 2001, der en følelse av beleiring kanskje var mer reell. Voldshandlingene i romanen er knyttet til den globale kapitalismen: De voldelige gatedemonstrasjonene med rotter som slippes løs og inntar byen, og demonstranten som brenner seg selv levende, er som en oppfyllelse av dystopien i epigrafen.

I deler av Herberts dikt, som er utelatt i *Cosmopolis*, finnes strofer som kunne ha beskrevet Ground Zero, den tomme plassen etter World Trade Center i New York:

all we have left is the place the attachment to the place

we still rule over the ruins of temples spectres of gardens and houses

*if we lose the ruins nothing will be left*¹⁵¹

¹⁵⁰ Zbigniew Herbert, *Report from The Besieged City and Other Poems*, oversatt fra polsk til engelsk av John Carpenter og Bogdona Carpenter. Ecco Press, 1982

¹⁵¹ Zbigniew Herbert, *Report from The Besieged City and Other Poems*, oversatt fra polsk til engelsk av John Carpenter og Bogdona Carpenter. Ecco Press, 1982

Alt diktets ”vi” har igjen å herske over er ruinene etter tempelet.

Too old to carry arms and fight like the others-

they graciously gave me the inferior role of the chronicler

Den sterkt ironiske stemmen til jeg-fortelleren i diktet vekker gjenklang til DeLillos egen ironiske stil, og diktet som helhet fremhever andre aspekter ved *Cosmopolis*, som for eksempel trusselen mot byen. Som alltid når en tekst alluderer til en annen, er det vanskelig å bestemme hvor stor vekt den ”andre” teksten skal få for tolkningen av hovedteksten. Den andre teksten bærer også med seg andre tekster og assosiasjoner. Her bærer den andre teksten, Herberts dikt, med seg tragiske assosiasjoner til sviket mot polske jøder, tibetanere, afghanske Mujahedin og kurderne. For lesningen av *Cosmopolis* forsterker disse assosiasjonene kompleksiteten i en allerede kompleks roman, og umuliggjør nok en gang å redusere den.

Fienden er i *Cosmopolis* ikke de navnløse ”andre”, som i *Report from the Besieged City*. Packer blir ikke drept av ”de andre”, som for eksempel sin muslimske sjåfør Ibrahim Hamadou, og noen indirekte referanse til de religiøse motivene bak 11. september 2001, finnes ikke i *Cosmopolis*. Hvis drapet på Packer kan sies å være religiøst motivert, er det ut ifra Benno Levins diverse religiøse ideer som han har fått via Internett. Packers attentatmann Benno Levin representerer dermed fienden som kommer innenfra, en som vender seg mot det systemet som han tidligere var en del av. Packer er sin egen fiende. Benno Levins bekjennelser forteller også at skrivingen ikke gir ham utløp for frustrasjonen og aggresjonen hans:

*I want to rise up from the words on the page and do something, hurt someone.*¹⁵²

Kommentaren fra MAO II om at forfatteren har tapt overfor terroristen er altså moderert, men det DeLillo *har* sagt er at forfatteren bør være en samfunnskritiker. Han skriver at særlig amerikanske forfattere må motstå fristelsen til å bli en del av ”systemet”, og de må bli mer ”farlige”:

¹⁵²*Cosmopolis*, s.150

*-The writer is the person who stands outside society, independent of affiliation and independent of influence. The writer is the man or woman who automatically takes a stance against his or her government. There are so many temptations for American writers to become part of the system and part of the structure that now, more than ever, we have to resist. American writers ought to stand and live in the margins, and be more dangerous. Writers in repressive societies are considered dangerous. That's why so many of them are in jail.*¹⁵³

Amerikanske forfattere bør bli mer farlige, slik som forfattere i totalitære samfunn blir betraktet som farlige. Dette utsagnet kan tolkes i retning av at det amerikanske samfunnet også er undertrykkende. Som i Joseph Conrads *Heart of Darkness* er en eventuell imperiekritikk subtil og kamuflert. Linda Hutcheon skriver i *A Poetics of Postmodernism*:

*Perhaps the most potent mode of subversion is that which can speak directly to a "conventional" reader, only then to chip away at any confidence the transparency of those conventions. The ultra-formalism of the texts of *Tel Quel*, the *Gruppo 63*, and American surfictionists, for instance, may be ineffective because their "purity" of material and social critique are ultimately self-marginalizing because hermetic.*¹⁵⁴

På grunn av bruken av populærkulturelle referanser har den sosiale kritikken i *Cosmopolis* en mulighet til å nå frem til "vanlige" lesere; dens konstruksjon kan også leses som en elegant postmoderne pastisj. Romanen og Delillos høytlesning av Zbigniew Herberts dikt fremmer også et nytt perspektiv der hendelsene i New York settes i sammenheng med andre politiske begivenheter som har lidd under voldshandlinger eller krig. På tross av diktets dystre fremtidsutsikter bærer sluttstrofen i seg et løfte om livet som går videre, i den ene mannen som unnsnapp byens fall:

¹⁵³ Sitat Don DeLillo, 1988, i et intervju med Ann Arensberg,

¹⁵⁴ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, s.203

and if the City falls but a single man escapes
he will carry the City within himself on the roads of exile
he will be the City
we look in the face of hunger the face of fire face of death
worst of all – the face of betrayal

*and only our dreams have not been humiliated*¹⁵⁵

For den allegoriske tolkningen av *Cosmopolis* blir dystopien i epigrafen fra diktet vendt til håp i diktets sluttstrofe. Referansen til Zbigniew Herberts dikt *Report from the Besieged City*, og beskrivelsene av storbyens egen vitalitet motsier dystopien, og blir en antydning om at byen vil overleve hovedpersonens død. Packers fall behøver ikke bety at byen faller.

¹⁵⁵ Zbigniew Herbert, *Report from The Besieged City and Other Poems*, oversatt fra polsk til engelsk av John Carpenter og Bogdona Carpenter. Ecco Press, 1982

4 KONKLUSJON

Det mange kritikere savnet i *Cosmopolis*, DeLillos første roman etter hendelsene i USA 11. september 2001, var noen perspektiver på terrorismen som hadde rammet USA. En av de viktigste litterære kronikørene av nyere amerikansk historie så ut til å overse et paradigmeskifte i amerikansk historie. *The Times Literary Supplement's* kritiker, og også enkelte norske kritikere, mente at terrorisme var et fraværende tema i *Cosmopolis*. Inger Bentzrud i Dagbladet skrev: "Når den amerikanske forfatteren Don DeLillo i sin nye New York-roman, *Cosmopolis*, skildrer et futuristisk byliv helt blottet for den nye eksistensielle angsten og ettertanken som preger verdensbyen så sterkt nå, virker han en smule utdatert."¹⁵⁶ Romanens historie om *the selfmade billionaire* Eric Packer, hans europeiske sosietetshustru, *penthouse*-leilighet og hvite limousin, virket som en anakronisme i et New York post 9/11, selv om handlingen er lagt til en dag i april år 2000. Den nye amerikanske virkeligheten, slik den ble presentert i amerikanske medier, så ut til å avkreve fiksjonen en justering til samme virkelighetsoppfatning. De dramatiske TV-bildene av terrorhandlingene: Store skyskrapere som kollapset, Pentagon i brann og et Manhattan som så ut som en rykende ruinhaug, krevde nye historier: Om hvem angriperne var, om hvorfor dette skjedde. I *Cosmopolis* fantes det ingen åpenbare svar på noe av dette.

Men slik jeg leser romanen, mener jeg at hovedtemaet i romanen er spørsmålet "Hvorfor oppstår terror?", om enn på en mer subtil måte enn i andre av DeLillos romaner, som for eksempel *MAO II* og *Libra*. Don DeLillo returnerer stadig til, og kretser omkring, temaet terrorisme, både som forfatter og skribent. Temaet har vært et viktig element i DeLillos litterære univers, lenge før hendelsene 11. september. I hans beskrivelser av det amerikanske samfunnet, har massenes frykt vært en rød tråd gjennom flere tiår: Amerikas kommunistfrykt, og dets frykt for atombomben under den kalde krigen, som blir beskrevet i *Libra* og *Underworld*; frykt for miljøkatastrofer som i *White Noise*, og frykt for massesuggesjon og terror som i *MAO II*. Frykten er litterært benyttet som både plott, motiv og metafor og den fremstår i former som kan graderes fra den faktiske terrorhendelsen, til frykten for terrorhendelsen, til eksistensiell angst og den regelrette paranoia. I *Cosmopolis* er

¹⁵⁶ Inger Bentzrud, *Dagbladet*, 12. april 2003

frykten knyttet til moderne teknologi og til globaliseringen, og til kapitalismens stadige orientering mot fremtiden. I ettertid vet vi at fremtiden i april 2000 innebar 11. september 2001. Benno Levin føler frykten for fremtiden på kroppen hver dag, mens Packer så vidt har begynt å føle et snev av tvil om måten han lever på. Benno Levin, som i *Cosmopolis* er gitt rollen som attentatmann, skriver at viktige hendelser forandrer også tiden før begivenheten.

Et av DeLillos viktigste litterære virkemidler er å bruke populærkulturens ord og bilder, og medias fokus på terror og frykt blir en del av dette prosjektet. Når Don DeLillo sammenstiller uttrykk fra ulike kunstarter, film og reklame med arkaiske motiver fra litteratur og mytologi, skapes en stil som kan kalles postmoderne.

Kjennetegn på denne stilen er blant annet en ironisk selvbevissthet; det selvundergravende eller selvrefleksjon, hybriditet og skrivbarhet. Som vist i analysen finnes alle disse stilistiske trekkene i *Cosmopolis*: i forhold til sjangeren byromaner finner vi hybride trekk, som for eksempel trekk fra den synoptiske og den økologiske byromanen, og allusjoner til både populærkultur og klassiske litteratur. Det finnes også flere eksempler på at det litterære uttrykket i *Cosmopolis* blir selvreflekterende, som i de mange metakommentarene om poesi, språk og kunst. Dette er helt klart postmoderne trekk og flere amerikanske kritikere, som for eksempel Joseph Conte, mener at DeLillos romaner må regnes med i en kanon av amerikansk postmoderne litteratur.¹⁵⁷

Andre kritikere mener at det å kalle DeLillos uttrykksform postmoderne, også står i fare for å bli en anakronisme. ”Don DeLillo ser etter hvert ut til å ligne et slags sympatvekkende post-postmodernistisk gissel i mediernes forfatterforvaltning.”¹⁵⁸, skrev Trond Horne. Dette er jeg hjertens enig i. Jeg mener at det er en begrenset form for postmodernisme man møter hos Don DeLillo. I *Cosmopolis*, og i andre av DeLillos romaner, blir den postmoderne ironiske tvetydigheten tilført et *pivot*-punkt, via en religiøs eller mystisk referanse som gjør det mulig å vippe over ende den ironiske balansegangen. Mysteriet er levende under den amerikanske populærkulturens støyende overflate i DeLillos litterære landskap. Kritikerer Paul Maltby påpeker også dette trekket i DeLillos romaner, og kaller fenomenet romantisk

¹⁵⁷ Joseph Conte, *The details are kept a Secret*, Modernism/Modernity, Baltimore, Vol.11, april 2004, s.347, (4 sider)

¹⁵⁸ Trond Horne, *Vinduet*, 2.juni 2003

metafysikk. I *Cosmopolis* stilles det eksempelvis eksistensielle spørsmål som delvis besvares i romanens bruk av religiøse metaforer: Hovedpersonens rastløse søken etter de ytterste og mest grunnleggende mønstre i naturen, og hans streben mot himmelen, blir av hans *confidante* Vija Kinski påpekt som noe han gjør uten at Gud straffer ham. Men i romanens plot straffes Packer med et spektakulært fall, og død, og i "Benno Levins" bekjennelser knyttes den eksistensielle frykten til et religiøst begrep som menneskets "sjel".

DeLillo har både i romanen *The Body Artist* og i *Cosmopolis* lånt trekk fra metamorfosen. Metamorfosens opprinnelige didaktiske formål var å påpeke menneskets personlige ansvar for sitt liv. Det er vanskelig å si om DeLillos romaner, som metamorfosen og eventyret, har noe didaktisk formål. I hans utstrakte bruk av populærkulturelle virkemidler, som parodier på filmer og TV-programmer, appellerer han til et bredt publikum, men jeg leser hans litterære prosjekt som et forsøk på å formidle et budskap som både er politisk og eksistensielt forankret.

Cosmopolis er på mange måter forfatterens filosofiske ideer overført til hans romankarakterer. Skikkelsen Packer etableres tidlig i romanen som en forlengelse av kapitalismens maktsymboler som skyskrapere og hvite limousiner, og *Cosmopolis* kan leses som en allegori over hvordan kapitalismen endrer menneskenes følelse av tid. Packers jag mot fremtiden blir en dødsdrift som ødelegger for menneskene rundt ham, og for ham selv. I *Cosmopolis* blir også terroristens verden knyttet til frykt: ønsket om å ødelegge oppstår av frykten for å bli utestengt fra fremtiden. Benno Levin representerer terroristens verden, som styres av en ydmykelses logikk: å hevne seg på den han ser som maktens sentrum, den som har stengt ham ute fra fremtiden. Den som truer hans eksistens og hans identitet er Packer. Packers visjon av fremtiden er en verden der ingenting har varighet, der alt stadig må fornyes. Heller ikke ordene har noen varighet eller mening. Terroristen Levin, derimot, klarer ikke å dekode alle tegnene i en komplisert og teknologisk global verden, og søker noe opprinnelig, i en religiøs lapskaus av katolske bekjennelser, et jødisk navn, karibisk spiritualitet og tilslutt i det å drepe. Terroristens verden kan dermed sees som en forlengelse av den metafysiske dimensjonen i DeLillos litterære univers, dog uten å bli en ekvivalent til ondskap. Den fremstilles som en håpløs, patetisk og noe ambivalent protest mot en sjelløs markedskapitalisme. Her er der også en parallell til forfatterens verden. Ifølge DeLillos roman *Libra* har alle plott, politiske som narrative, en tendens til å ende med døden.

Karakteren Vija Kinski representerer derimot en slags åndelig veileder i det moderne samfunnets informasjonsstrøm. Hennes tilstedeværelse i romanen muliggjør filosofiske betraktninger om den verdenen Packer representerer, som at mennesket nå er underlagt kapitalismens klokke i stedet for evighetens uendelighet. Tross hennes pragmatiske holdning, gjør disse hentydningene til Gud og evighet henne til noe mer enn en nøytral observatør i romanen, særlig siden hun får rett i sine spådommer om fremtiden. Jeg leser henne som forfatterens stemme i kryssilden av utsagn i romanen.

I romanens allusjoner til klassiske motiver som Ikaros, til sitater fra Marx og Engels og en religiøs filosof som St. Augustin, og diskusjoner av poesi og Rothkos malerier, kombinerer DeLillo såkalt høykultur med populærkultur. Romanen *Cosmopolis* er på flere måter en hyllest til språkets og kunstens muligheter.

Romanen er også en hyllest til storbyen New Yorks kulturelle mangfold. Scenene i romanen fra New Yorks gater, kafeer og restauranter, med mat og språk fra hele verden, er en omfavning av storbyens strøm av mennesker, smaker, lukter og synsinntrykk, selv med de ironiske sideblikkene på forretningsmenneskene, turistene og kjendisene. I motsetning til de mange amerikanske byromanene der menneskene lengter til et annet sted, til det store rurale amerikanske Edens hage, er byen i *Cosmopolis* til syvende og sist et vennlig sted. Hos den gamle barbereren i Hells Kitchen finner Packer både mat, vennskap og sin etterlengtede søvn. I romanens økologiske perspektiv på de gamle New York bydelene, og på deres revitalisering gjennom nye beboere fra andre verdensdeler, vises umuligheten av å fjerne fortidens menneskelige erfaringer. Dette viser også umuligheten av Eric Packers ensrettede fremtidsperspektiv, og hans ønske om å fjerne alle anakronismer. Byen rommer alt og alle, også anakronismene, og nye og gamle immigranter. Packers kone, poeten Elise, sier at hun lærte seg geografi ved å snakke med taxisjåførene i New York.. Barbereren Anthony Adubato pleide å kjøre drosje og det samme gjorde sjåføren Ibrahim Hamadou. Romanen er også en hyllest til New Yorks taxisjåfører.

Men den virtuelle virkeligheten som Packer oppsøker og dyrker, med verdens valutamarkeder sett i form av lysende grafikk, blir gradvis nullet ut i løpet av romanen, skrellet av lag for lag. Av hans fantastiske nye høyteknologiske verden står det tilslutt kun igjen en gammel bygård uten strøm og vann, der en fattig og sint mann venter på sin mulighet til å hevne seg. Metaforisk er dette betongskjelettet det

som er igjen av skyskraperne i begynnelsen av romanen, det er ruinene av det virtuelle Babels tårn, valutamarkedene.

5 Litteraturliste

Adams, Tim: *A Big Apple a day...*, The Observer, 4.mai, 2003

Andersen, Nina Møller & Jan Lundquist, *Smuthuller, perspektiver i dansk Bachtinforskning*, 2003, København, Forlaget Politisk revy, 257 s.

Auster, Paul: *City of Glass*, 1985, (del I av *The New York Trilogy*), 1987 London, Faber&Faber, 314 s.

Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*, 1857, Paris

Baudrillard, Jean: *The Precession of Simulacra*, (artikkel), 1984, Wallis, s.253-281

Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*, 1994, University of Michigan Press, 164 s.

Bentzrud, Inger: Anmeldelse av *Cosmopolis* i *Dagbladet*, 12. april 2003

Bertodano, Helena de: "*And quiet goes the Don*" a profile of DeLillo, The Telegraph, 13.mai, 2003

Bibelen, Det Norske Bibelselskap, 1. Mosebok, 2,15,
internettadresse: <http://www.bibelen.no/>, lastet ned 06.10.2005

Bing, Jon: Intervjuet av *Morgenbladet* 5.august 2005

Bloom, Harold: *Don DeLillo*, 2003, Blooms Modern Critical Views, Chelsea House Publishers, Broomall, PA, USA, 182 s.

Cook, Brian: *Loving to hate Don DeLillo, In These Times*, Chicago, 28.03.2003

Conte, Joseph: *The details are kept a Secret*, Modernism/Modernity, Baltimore, Vol.11, april 2004

Cowart, David: *Mogul Mojo*, *American Book Review*, July/August 2003, Volume 24, Issue 5

Cowart, David: *Don DeLillo: The Physics of Language*, 2002 (paperback versjon 2003) University of Georgia Press, 274 s.

Daw, Laurence: *The Modern Word*, Book Review, 21. April 2003

DeLillo, Don: *Americana*, 1974, Penguin, New York, 377 s.

- DeLillo, Don: *Cosmopolis*, 2003, Schribner, New York, 209 s.
- DeLillo, Don: *The Names*, 1983, Picador, London, 339 s.
- DeLillo, Don: *Underworld*, 1997, Picador, London, 827 s.
- DeLillo, Don: *MAO II*, 1992, Vintage, London, 241 s.
- DeLillo, Don: *The Body Artist*, 2001, Picador, London, 124 s.
- DeLillo, Don: *Libra*, 1988, Viking Penguin, New York, 456 s.
- DeLillo, Don: *White Noise*, 1984, Schribner, New York, 326 s.
- DeLillo, Don: Harper's magazine, Desember 2001
- Dos Passos, John: *Manhattan Transfer*, 1925, Houghton Mifflin, Boston, ref. utgave: Penguin Books, London, 2000, 360 s.
- Dreiser, Theodore: *Sister Carrie*, 1900, New York: Penguin Books, 1994, 499 s.
- Ellis, Bret Easton: *American Psycho: a novel*, 1991, Vintage Books, New York, 399 s.
- Farrell, James: *The Studs Lonigan Trilogy* (*Young Lonigan*, 1932, *The Young Manhood of Studs Lonigan*, 1934 og *Judgment Day*, 1935)
- Gelfant, Blanche Housman: *The City in American Literature*, 1954 University of Oklahoma Press, 289 s.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982, Seuil, Paris, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska, 1997) s.1-3
- Horne, Trond: *Vinduet*, 2.juni 2003
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, 1988 (reprint paperback edition 2004), Routledge, London, 268 s.
- Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*, 1989 Routledge, London, 195 s.
- Herbert, Zbigniew: *Report from The Besieged City and Other Poems*, 1982, oversatt til engelsk av John Carpenter og Bogdona Carpenter, Ecco Press
Lastet ned fra nettside: <http://www.legacy-project.org/lit/display.html?ID=107>,
17.oktober 2005
- Iser, Wolfgang, *Der Implizite Leser*, 1972, eng. overs. *The Implied Reader* (1974), Baltimore, John Hopkins University Press, 303 s.

Jameson, Frederic: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*
Verso, 1991

Kakutani, Michiko: *The New York Times*, Late Ed, s. E10, 24. Mars 2003

Lane, Richard: *Jean Baudrillard*, 2000, Routledge, London, 156 s.

LeClair, Tom: *A Review of Cosmopolis*, Book Magazine, Mars/April 2003

Lehan, Richard: *The City in Literature: an intellectual and cultural history*,
Berkeley, 1998, University of California Press, 330 s.

Marlowe, Christopher: *Dr. Faustus*, *uroppført i 1592, dato skrevet usikker,
utgave fra 1965: red. John D. Jump, London, Routledge, 179 s.

Ovidius, Naso, Publius: *Metamorfoser*, bok VIII (linje 183-235)

Salinger, J.D.: *The Catcher in the Rye*, 1951, Boston, Little, Brown & Company,
218 s.

Shakespeare, William: *Hamlet*, III, i, 65-68

Shippey, Tom: *Cooling Connections*, The Times Literary Supplement, s. 23, 2.
Mai 2003

Simmel, Georg: *Die Grosstädte und das Geistesleben, ex: Die Grossstadt.
Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. (Jahrbuch der Gehe-Stiftung
Dresden, hrsg. von Th. Petermann, Band 9, 1903*
Lastet ned fra nettside tilhørende Soziologisches Institut der Universität Zürich,
nettadresse: <http://209.130.85.137/sim/sta03.htm>

Sloterdijk, Peter: *Critique of Cynical Reason*, (1983), overs. Michael Eldred,
Minnesota University Press 1988

Updike, John: *One-way street*, *The New Yorker*, 31. Mars 2003

Wilde, Oscar: *The picture of Dorian Gray*, 1890, London (Lippincott's Monthly
Magazine), rev. versjon Ward, Lock & Bowden i 1891, 276 s.

Wolfe, Tom: *The Bonfire of the Vanities*, 1987, Farrar, Straus and Giroux, New
York, 659 s.