

Øjenvidnet og den berørte beskuer

11. september i medierne

BRITTA TIMM KNUDSEN

[...] for medfølelse er netop det, som har fået arten til at overleve.

Lars von Trier i *Euroman*, juni 2003 s. 44.

Alle kan blive enige om, at terrorangrebet på WTC 11. september 2001 var en mediebegivenhed. Men hvad betyder det egentlig? I modsætning til Golfkrigen, der ifølge sociologen Jean Baudrillard ikke fandt sted, fordi virkelighedens medialisering i Golfkrigens tilfælde gjorde selve aktionen uvirkelig, skete 9/11 lige for næsen og øjnene af beskueren – på nettet eller på tv. Dette er blevet udlagt som om beskueren blev fanget mellem en æstetisk fascination af billederne og en etisk forpligtet involvering i begivenheden gennem billederne. Indenfor medieforskningen er det kendt stof, at eksempelvis nyhedsbilledernes øjeblikkelige mediediffusion involverer beskueren øjeblikkeligt globalt i det, som sker lokalt. Det er ligeledes en kendt sag, at medierne rammesætter begivenheder diskursivt, hvilket betyder, at vi lynhurtigt får en stabiliserende forståelse af begivenheden, i tilfældet 9/11 om ofre og helte (brandmændene) og om hvem, der gjorde det (fjender, Osama bin Laden) med hjælp fra hvem (fjendens hjælpere, Saddam Hussein, Ondskabens akse).

Den diskursive rammesættelse er yderst vigtig, for den leder frem til de politiske beslutninger, der træffes som reaktion på begivenheden. Politologen James Der Derian har i den forbindelse påpeget, at beslutningen om at gå i krig mod Irak blev truffet i dagene umiddelbart efter terroranslaget på WTC.

Et lidt overset element i mediebegivenheden synes at være den æstetiske fascination, som bille-

derne udøver på beskueren. I stedet for at betragte disse elementer og den fascination, de udøver som upassende i forhold til en rædselsvækkende begivenhed, vil denne artikel argumentere for at de formelle elementer i mediernes præsentation og re-præsentation af begivenheden, er med til at *røre* og *bewæge* os som tilskuere.

Denne artikel vil pege på hvorledes etiske og æstetiske effekter spiller sammen i mediernes re-præsentation af katastrofen. Til det formål anvendes både Nyhederne – DR1 og TV2's – på selve dagen og to dokumentarudsendelser *Øjenvidner fra Helvede* og *Katastrofen indefra* som eksempler.

9/11 i medierne har en begivenhedskarakter, der kan deles tematisk op i tre dele: begivenhedens forhold til repræsentationen, begivenhedens karakter af live-event og begivenhedens karakter af traume. Timothy Rainer definerer en begivenhed således: "We represent objects, but we can only undergo events. The event as such is not something that can be represented. If anything, events are what drive us to representation" (Rainer 2000:2). En begivenhed "skylder ind over os" og dens karakter af begivenhed får den til at pege på repræsentationen og ikke mindst dens grænser. Jean-Luc Nancy fastslår i *Being Singular Plural*, at "The surprise – the event – does not belong to the order of representation" (Nancy 2000: 173). Hvis begivenheden ikke hører til repræsentationens regime, hvor hører den så til kan man passende spørge og svaret må være, at begivenheden *præsenterer sig* netop ved at "slå hul på" den massemediale repræsentation.

Nyhederne Ekstra TV2 kl. 14.40 er specielt interressante i den forbindelse. Billedet af et brændende tårn dækker hele billedfladen, mens den kvindelige studievært, off-screen, slår fast, at WTC, New York, er blevet angrebet af to fly for kort tid siden. I studiet er den kvindelige studievært, Lotte

Nordisk Institut for Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet, Niels Juelsgade 84, DK-8200 Århus N, norbtk@hum.au.dk

Mejlhede og journalisten Jes Brinch til stede. De har den interessante arbejdsdeling, at Lotte Mejlhede forsøger at sætte begivenheden ind i en fortolkningsramme (f.eks. ved at kalde begivenheden for et ”angreb”), mens Jes Brinch hele tiden korrigerer for at undgå at drage for hastige konklusioner på baggrund af den sparsomme viden, der foreligger på dette tidlige tidspunkt. Begivenhedskarakteren af denne begivenhed – dens karakter af præsentation – sætter sig igennem som et sammenbrud i den journalistiske diskurs. Begivenheden er tilstede som noget, der (endnu) ikke kan repræsenteres; den præsenterer sig som en mangel på definition af, hvad der egentlig er tale om her. Den præsenterer sig som en diskrepans mellem det skete og forståelsen af det skete. En del andre træk viser kollapsen i den journalistiske diskurs: ufærdige sætninger, tab af telefonkontakt med vidner og kilder, afbrudte sætninger, gentagelser, tøven. På lydsiden – akkompagnerende et af de – adskillige – billeder af fly nummer to, der flyver ind i sydtårnet, høres den kvindelige studievært kommentere sin egen journalistiske performance: ”Hold kæft–, det kører godt...”. Bemærkningen bliver straks undskyldt, men det interessante er, at kollapsen i den journalistiske diskurs bemærkes af udøverne selv.

Begivenhedskarakteren af denne begivenhed præsenterer sig som kollaps, og dens effekt er tydeligvis, at den sætter alle – tv-seere, politikere, journalister – på samme niveau i forhold til denne begivenhed: den overgår alt, bogstaveligt talt. Seeren bliver vidne til den og impliceres i denne verdensomspændende begivenhed i samme nu som den sker.

11. september-angrebet var udtænkt som en mediebegivenhed. Jean Baudrillard beskrev allerede i bogen *Implosion og forførelse* [1978], 1984 terrorismen som en politisk virksomhed, der ikke vil lade sig repræsentere politisk (af partier, synspunkter, argumenter), men som præsenterer sig via medierne. Dens strategi er at sende chokbølger gennem medierne (Baudrillard 1978: 80).

Også i sine aktuelle studier over terrorismens væsen peger Baudrillard på, at moderne terrorisme anvender begivenhedens øjeblikkelige og globale diffusion som en visuel strategi. Begivenheden kan kun blive så global kraftfuld og symbolsk på grund af sin karakter af billed-begivenhed: ”Virkelighed og fiktion er uløseligt knyttet sammen, og fascinationen af attentatet er først og fremmest en fascination af billedet [...] Nej, billedet er der først, og virkelighedens bæven kommer som et resultat af det”. (Baudrillard 2002: 164). Hvad kommer først, virkeligheden eller billedet af begivenheden? Pointen er, at de to ting kommer samtidig, men hvis man stiller spørgsmålet

hvad denne samtidighed så betyder for vores opfattelse af begivenheden, så kommer der højst forskellige svar. Baudrillard fornægter ikke sin radikale konstruktivistiske position, der anskuer begivenheden som uvirkelig, simulakral med Baudrillards egen term. Det vil sige, at billederne producerer en beskuer, der drages af fascination af billederne og som forbliver på et æstetisk distanceret hold af begivenheden.

Denne artikel vil snarere undersøge virkeligheds-effekterne af 9/11 som live-event. Hvorledes produceres beskueren som etisk forpligtet? Blandt andet ved at tv-seerne placeres som øjenvidner til begivenheden (på samme niveau som journalister, politikere osv.) og ved at få information om begivenheden gennem forskellige vidneskildringer, hvis formål er at formidle en kropsbåret affektiv erfaring af begivenheden.

9/11 var en medieret live-event. Tv-seeren kom ind i begivenheden med ganske få minutters forsinkelse og var til stede, da det andet fly fløj ind i WTC’s sydlige tårn. Mary-Ann Doane har fastslået, at tv’s noem – dets særegenhed – er dets relation til tid, det vil sige dets evne til at være *live* i *real-time*, dets evne til at transmittere begivenheden direkte eller med ganske lille tidsforskydning. TV – og tv-nyheder specielt er eminente til at fremstille den katastrofiske begivenhed, fordi de kan være der – ganske simpelt – på pletten. Live-transmissionen involverer ikke blot tidsligt, men også rumligt i den verdensomspændende begivenhed.

Øjenvidnet er en vigtig subjektposition i det 21. århundrede. Medierne gør alle til medskyldige og det er ikke længere muligt at sige, at man ikke vidste. (Ellis: 2000). Ellis kalder beskuerpositionen paradoksal: sikker og urørlig på den ene side og samtidig magtesløs. De elektroniske massemedier kan skabe fælles rum overalt og dermed give seerne et glimrende overblik; men dette parres med magtesløshed, ifølge Ellis. I forhold til det berømte tv-loop fra 11. september så bliver beskueren ganske rigtigt til øjenvidne, men når der ses og høres øjenvidneskildringer bliver seeren vidne til vidnesbyrdene.

Dori Laub taler om vidner på tre forskellige niveauer. Det niveau, hvorpå man er vidne for sig selv i sin egen beretning; det niveau, hvor man er vidne til de andres vidnesbyrd; og det niveau, hvorpå man er vidne til vidneprocessen selv¹. Det at bevidne er vigtigt, fordi det er led i en genopbygning af selvet og vigtigste byggesten er i den forbindelse *den Anden*. Dori Laub, der taler om Holocaustberetninger, fastslår at det vigtigste træk, når man lever i en Holocaust-verden er, at man ikke har nogen Anden, at man ikke bliver anerkendt som et subjekt i den symbolske andens øjne, man har ikke et Du at

vende sig til; man er tilintetgjort, umenneskeliggjort i den Andens øjne og dermed også for sig selv. *At fortælle sin historie er første skridt på vejen til at genetablere et du*, man fortæller til. At være vidne til en beretning eller til et vidnesbyrd, som måske aldrig har været fortalt før og som først erkendes som sådan i det øjeblik det fortælles, betyder, at man som tv-seer egentlig bliver vidne til begivenheden før fortælleren selv gør. Som vidne (tv-seer) installeres man som upersonlig eller anonym Anden for beretterens vidnesbyrd.²

Hermed er det muligt at skelne niveauerne fra hinanden i vidneberetningerne. Den første kategori kan man kalde *det dokumenterende øjenvidne*. Fotografen eller dokumentarfilmskaberne dokumenterer begivenheden, hvilket formaterer den som en overvældende begivenhed, der egentlig ofte kun er en hårsbredde fra at opluge øjenvidneberetteren selv. Den hårfine grænse mellem at være offer og øjenvidne, som disse dokumentargenrer eksponerer sætter fokus på balanceakten mellem at være offer for skæbnens lynnedslag i form af pludselig katastrofisk død, ulykke eller sygdom og at være vidne til andre, som er ofre for disse nedslag.

Tv-nyhederne på dagen har andre eksempler på øjenvidneberetninger fra gade-niveau. Poul Erik Skammelsen bor på Manhattan som TV2's udsendte medarbejder og han er det første lokale vidne, der telefoninterviewes, mens han visuelt repræsenteres i split screen. Han har ingenting set og han kan ingenting se fra sit lokale ståsted, som han sigende udtrykker med bemærkningen: "I ved sikkert mere end jeg". Hermed udtrykkes det, at det kameramæssige overview vi har på begivenheden er bedre end hans gade-niveau-oplevelse, eftersom han end ikke er i nærheden af åstedet. På DR 1 optræder der to markante vidneskildringer fra åstedet eller i umiddelbar nærhed deraf, som er interessante. Det ene præsenterer sig som et telefoninterview med Marie Billegrav, et dansk vidne, der befinder sig i en bygning i umiddelbar nærhed af WTC. Det andet vidnesbyrd kommer fra en kvinde på gaden, der kommer løbende fra åstedet, og som forfærdet og grædende beretter om synet af mennesker, der springer ud af vinduerne på WTC. Disse tre vidnesbyrd er en god illustration af netop vidneskildringen på gadeplan. Vidnet har ingen ekspertstatus, men er netop bare en krop i en bestemt farefuld situation og det er et sådant vidnesbyrd fra kroppen, som vi forventer og får fra de lokale vidner. I nyhedsudsendelserne fra 11. september erstatter de lokale vidnesbyrd ikke ekspertudsagnene (fra militære eksperter, USA-korrespondenter, Melle-møst-eksperter, terrorisme-eksperter mv.), men de udgør helt klart en helt anden form for vidnesbyrd

end ekspertudsagnene. De kropslige affektive vidnesbyrd supplerer analyserne.

Disse vidnesbyrd er ikke overflødige eller undergravende for informationsniveauet, men de formidler kropsligt de følelser, der råder i den pågældende situation. Disse vidner opfylder m.a.o. ikke et kognitivt formål, men netop et *affektivt* formål: de formidler hvordan det må være at befinde sig i en så farefuld situation med sin krop. Tv-seeren oplever situationen gennem disse vidner, gennem deres berørte kroppe. Deres virkelige angst og bekymring er det, som videregives. Marie Billegravs stemme ryster, den vibrerer af panik og chok. Hun er næsten ude af stand til at tale sammenhengende og gentager flere gange: nu skal jeg bare ud herfra.... Denne kvindes vidnesudsagn kan man kalde *vidnesbyrdet fra den udsatte krop*. Det tredje vidnesbyrd fra *den affektivt berørte krop* hidrører fra kvinden, der grædende beretter om, hvad hun har set og som sådan repræsenterer beskueren i billedet. Beskueren involveres emotionelt i scenariet igennem en berørt krop.

En traumatisk begivenhed

Katastrofen bryder nyhedernes flow ved sin pludselighed, ved sit skalaforhold, ved teknologikollaps. 11. september er en katastrofisk begivenhed, men er den også traumatisk? Hvis man går helt klinisk til værks og taler om en "Post-Traumatic Stress Disorder", som følge af granatchok, af at være soldat i frontlinien, af stress symptomer som reaktioner på både naturlige og menneskeligt forårsagede katastrofer, så er der givetvis nogle, der lider af det som følge af 11.september angrebet. Men det er også muligt at arbejde med det traumatiske i en 'blødere' udgave: som en begivenhed, der er 'ude af proportioner', som en begivenhed, der tager tid at få klarhed over hvad betyder: "Given the nature of the event, this struggle for meaning is something we cannot and perhaps should not easily or quickly resolve. Moreover, this struggle may in any event be unavoidable given *that trauma is that which exceeds experience and exposes the limits of language*" (Campbell 2002: 1). Traumat udstiller sprogets grænse, men traumat kan også tematiseres som en begivenhed, der har potentiale til radikal forandring, hvis man kan lytte til det: "to be able to listen to the impossible, that is, is also to have been chosen by it, before the possibility of mastering it with knowledge". (Caruth 1995: 10).

Gentagelsen spiller en særlig rolle som *traume-repræsentation*, fordi den både symboliserer – og dermed bearbejder traumat fra noget, der skyller ind over én, til noget man bemestrer – og fastholder.

Det vil sige det er en symboliseringsform, der holder "såret åbent" så at sige. Det er en symboliseringsform, der holder liv i traumet, samtidig med, at det bearbejder det. Det velkendte billede af fly nummer to på vej ind i sydlige tårn blev et loop nyhederne viste igen og igen. Det billede og repetitionen af det står som et vartegn for den begivenhed. Man kan sige, at det netop er i *gentagelsen* af de samme billeder igen og igen, at tv's formatering af begivenheden kommer til udtryk.

Denne særlige *æstetisk-rituelle formatering* er interessant, fordi det er den tv-seerne kan huske, ikke kun fordi den er blevet gentaget til hudløshed og dermed banket fast, men fordi den var der på det tidlige tidspunkt, hvor endnu ingen diskursiv 'framing' af begivenheden var fastlagt. På dette tidlige tidspunkt var beskuerne henvist til billedernes tavse vidnesbyrd og fortolkningerne af begivenheden lå endnu åben. Gentagelsen af de billeder – der fremstår som en slow-motion-film – er blevet det visuelle erindringsaftryk af den begivenhed.

Susan Sontag hævder – i forhold til det fotografiske billede, men det kan også siges at gælde mediernes repræsentation af katastrofer – at billederne depersonaliserer vores forhold til verden og sætter os udenfor historien, der repræsenteres som en fastlåst størrelse. "I billedverdenen er det sket, og det vil for altid ske på den måde" (Sontag [1977] 1982: 359). At billedliggøre en katastrofisk eller en traumatisk begivenhed vil altid lade en sådan begivenhed fjern og uvirkelig. Billeder chokerer kun hvis de er nye; billeder af katastrofer virker ikke længere på os, fordi vi har set så mange.

Men billederne har ikke (kun) denne de-realiserende affekt. Billederne udvirker et globalt fællesskab omkring denne begivenhed; et fællesskab af *berørte* beskuere. Den effekt beror på flere forhold: på den ene side er den kontraktlighed beskueren indgår med dokumentar-fotoet eller nyhedsmedierne helt klar, hvad angår autenticiteten af det viste materiale. "The existence or absence of a real world, real body, real pain, makes a difference". (Taylor 1998: 36). Som en effekt af globaliseringen kan vi sige, at det rum, vi deler med ofrene og den øvrige verden, bringer os i tættere kontakt med disse. Beskueren ser det ske, så fotoets indbyggede forhold til tid via dens haven-været er i den massemediale repræsentation blevet til et det-sker-nu.

En sådan aktualisering af begivenheden gør beskuerpositionen endnu mere vanskelig og moralsk tvetydig. Fordi beskuerens passive øjenvindposition kommer til at ligne den, der indtages ved et katastrofe-åsted. Gentagelsen som formel figur er her central. Med gentagelsen er der tale om en æste-

tisk formatering af begivenheden, der på den ene side holder "såret åbent", men som på den anden side ligeledes repræsenterer en bemestring af begivenheden gennem en rituel repetition.

Kameraet som skjold

Som led i en højtidelighedsholdelse af September 11 sendte TV2 10. september 2002 en dokumentarfilm, der introduceredes således "Dokumentaren skabt af amatør-fotografer, der alle blev øjenvidner fra Helvede". Det dokumenterende vidne er til stede på et "sted" netop med et kropsbåret optageværktøj, tilfældigvis, og det er den hårfine grænse mellem at være offer og øjenvidne, der spilles på i den type beretning. I *Øjenvidner fra Helvede* – som i Jules og Gedeon Naudets dokumentarfilm *Katastrofen indefra* – at gøre med *et dokumenterende vidne*, hvis kamera placerer sig mellem vidnets krop og begivenheden.

Dokumentarfilmen præsenterer live-optagelser på dagen blandet med interviews eller tale fra et senere tidspunkt. På lydsiden hører vi Lucia Davis' egne kommentarer til det, hun ser gennem linsen samt de øvrige øjenvidners reaktioner: f.eks. en kvinde, der skriger højlydt ved synet af det ene tårns fald. Claus Dieter Rath taler om den *live aura*, der er i live-tv. Denne *live aura* beror på, at man netop er med i en begivenhed, der er af stor symbolsk vigtighed: noget, der er større end én selv og som man dokumenterer for en imaginær anden (om man så selv skulle gå under i processen). I en sekvens, løber Lucia Davis mod strømmen for at kunne komme så tæt på kilden som muligt og trodser sikkerhedsfolkene anvisninger for som hun siger i speaket: "I have an inner line of safety and I hadn't reached that line yet". Gaderne rømmes og til slut trækkes hun ind i en butik og straks efter falder det ene tårn virkeligt. Som store skymasser af gråt/brunligt tykt støv og diverse små materialerester lægger det vældige tårn sig ud over store dele af Manhattan. Lucia Davis bliver sammen med sit kropsbårne dokumenterende kamera trukket ind i en butik og en mand skriger: "Væk fra glasset". Vi følger de stærkt rystende billeder og Lucia Davis skriger "Tak, tak" og senere erkender hun, at de øvrige mennesker i butikken måske har reddet hendes liv. *Det dokumenterende vidne* tydeliggør en dobbelt-hed i videokameraets funktion: videokameraet er kropsbåret og kan på den måde komme så tæt på begivenheden som en krop, og kan dermed dokumentere begivenheden på klos hold. Men det er også som om videokameraet beskytter hende mod det farlige ved begivenheden: det er som om det at opleve begivenheden gennem kameraets linse også fjerner den reelle fare og derved gør begivenheden uvirkelig.

Kameraet bliver en slags våben for kvinden mod katastrofen. Som om den dokumenterende krop selv bliver til et billede og derfor ikke sårbar i ”kødelig” forstand. *Det dokumenterende vidne* går i ét med kameraet og bliver en cyborg, og det er først i det øjeblik hun reddes, at sårbarheden bliver tydelig.

Det sublime

Karl Heinz Stockhausens bemærkning om September 11 som det største kunstværk i kosmos er af den danske kompromisløse kunstner, Claus Beck-Nielsen – meget fiffigt – blevet knyttet til spørgsmålet om forholdet mellem billede og sprog. Billederne fascinerer, de er *sublime*, det vil sige fra et æstetisk synspunkt er beskuerne stumme. Men i det øjeblik sproget kobles på, betrædes etikens felt, ifølge Beck-Nielsen. Det etisk tvivlsomme opstår i samme øjeblik, den æstetiske fascination udtrykkes i ord. Den er dømt til at være stum, mener han.

Ifølge Kant i *Kritik der Urteilkraft* er det sublime ikke en egenskab ved tingene, men en følelse, der vækkes i beskueren. Kant skelner mellem det skønne og det sublime; det skønne er en følelse af rolig kontemplation og umiddelbart behag, som sindet stemmes i. Livskraften øges og forestillingsevnen bliver legende. Det sublime, derimod, er kun en indirekte nydelse; fordi følelsen er betinget af, at beskueren både er tiltrukket og frastødt af genstanden. Først sker der en reduktion af livskraften; dernæst en forøgelse af den. Det sublime er en følelse, der opstår når fornuften møder sin grænse. Altså når ”jeget” når til grænsen for hvad det kan fatte. Det vi ikke forstår med fornuften lader sig fremstille sanseligt, hvilket vil sige, at fornuftens grænser bliver tematiseret gennem en sanselig fremstilling.

Vi kan *sanse* angrebet på WTC, men både vores forestillingsevne (militærekspert J.C.Hansen sagde i DR1’ s ekstrasendelse, at et sådant scenario var umuligt at forestille sig indenfor rammerne af de militære simulationsscenerier, han havde været med til på Pentagon) og vores fornuft må melde pas. Det er indlysende, at begivenheden et kort øjeblik står og vibrerer dér.... Det er disse øjeblikke, hvor begivenheden er ren begivenhed uden at være rammesat, disse øjeblikke, hvor det traumatiske slår sig vej ind og sætter sig varige spor og hvor repræsentationen et kort øjeblik bliver præsentation, disse øjeblikke kan være æstetiske momenter, hvor en helt afgørende forandring kan sætte ind...

Kant kommer frem til, at det, der redder os, alligevel, er fornuften og dens evne til at danne begreber. Hele rammesættelsen af begivenheden er en begrebsliggørelse, der putter den ind i nogle velkendte

forståelsesrammer. Men mens begivenheden står og vibrerer som ren begivenhed, som traume, som æstetisk præsentation, så afsætter den også beskuerreaktioner og det er derfor denne fase er vigtig. For det er dér den sætter sig sit vigtigste aftryk. Genta-gelsen er en sådan præformatering af begivenheden; en æstetisk-rituel omgang med det traumatiske. Spørgsmålet er om den sublime følelse, som billederne afstedkommer, og den blanding af fascination og afsky, som billederne afføder i beskueren får beskueren til at lande på sine sikre ”begrebsfødder” eller om vi ikke snarere har at gøre med en fascination som i horror-genren, hvor beskueren udfordres på sine kognitive skemaer. 11. september kan anskues som en monstrøs handling, der ligger udenfor det menneskelige eller ond handling: det er en handling, der sprænger de kendte kognitive skemaer (Carroll 1990:31). I det sublime begrebsliggøres det rædselsvækkende, det reelle, mens det i horrorren blot hyldes.

Slavoj Zizek påpeger den lidenskabelige dyrkelse af det Reelle, som har været kendetegnende for den politiske kultur i det 20. århundrede. Zizek tematiserer gentagelserne – billedloopene – som nogle, der producerer ren nydelse for beskueren. Nydelse fordi billederne er ægte ”som snuff porno i modsætning til almindelige sadomasohistiske pornofilm” (Zizek 2002: 21). Zizek tematiserer hvorledes disse billeder fascinerer os, fordi vi lider af virkelighedshunger. Som et avantgardistisk kunstværk knytter den terroristiske handling an til ”realisationen af fantasien”; den virkeliggør det, som man kan drømme om: ødelæggelse af symbolerne for vestlig kapitalistisk hegemoni. Den nøjes ikke med at repræsentere ødelæggelsen – som i katastrofefilmene – den udfører dem virkelig og heri ligger, ifølge Zizek, den fascination, som handlingen udøver.

I det perspektiv ligger der klart en *konflikt* mellem den æstetiske indstilling og den etiske – den konflikt som Claus Beck-Nielsen forsøger at løse ved at sige, at der er en uoverstigelig forskel mellem en fascination af billederne og så de ord, billedfascinationen ledsages af. Men der behøver ikke være en sådan modstilling på spil. Pointen er, at visse æstetiske elementer tværtimod befordrer en etisk reaktion. Mediernes æstetisk-rituelle formatering af det traumatiske via gentagelsen er et sådant formelt element, hvor repræsentationen holdes åben for nye former, for nye reaktionsmåder, for nye selvforståelser.

Den berørte beskuer

Luc Boltanski beskriver i *Distant Suffering* forskellige beskuerpositioner i forhold til et katastrofisk

scenarie og han beskriver især, hvorledes forskellige beskuerpositioner produceres af forskellige formelle karakteristika ved de katastrofiske repræsentationer. Boltanski taler om tre former for involvering, som billeder af lidende afstedkommer: vi kan indigneres og gå efter de skyldige, vi kan føle medlidenhed med ofrene og vi kan få en følelse af det sublime ved lidelsens visuelle eksponering.

Luc Boltanskis afgjort mest interessante begreb er hans "politics of pity", det vil sige hans afsøgning af mediernes mulighed for at skabe et medlidenhedsfællesskab gennem måderne, hvorpå katastrofer er repræsenterede. Boltanski taler om tv' s evne til at formidle mellem de uheldsvangre lidende på billederne og de heldige beskuer; tv skaber et bånd mellem disse to instanser; et bånd, han benævner "a politics of pity". Man kan allerede her forstå, at Boltanski ikke er enig med Susan Sontag i vurderingerne af katastrofiske repræsentationer som repræsentationer, der er i fare for at ligegyldiggøre sin beskuer. De elektroniske massemedier kan derimod involvere sine beskuer.

Hvis vi skal indgå et medlidenhedsforhold med den lidende er der nogle forudsætninger, der skal være opfyldt. Forholdet mellem beskueren og den lidende skal være et rent forhold, dvs. de må ikke være hverken fjender eller venner. Der skal være tale om et udelukkende moralsk engagement, befriet for interesse eller andre bindinger. Det moralske engagement afstedkommes i et spil mellem distance og involvering. Og dette engagement er ikke kun følelsesmæssigt: det konverteres til handling i form af tale eller penge.

Boltanski skelner mellem medlidenhed (pity) og medfølelse (compassion). Idealfiguren i forhold til medfølelse er den barmhjertige Samaritaner. Her er man fysisk til stede ansigt til ansigt med den nødlidende. Den medfølelse er konkret og hjælpen, der ydes er ofte helt konkret, stum og direkte kropslig. I medlidenhedsrelationen er relationen på distance eller medieret. I den relation aktiveres følelserne og den er modsat medfølelsen ikke stum og kropslig men tværtimod veltalende. At producere tale er en handlingsmodus for Boltanski.

Visse formelle træk skal være til stede for at denne medlidenhedstopik kan etableres: 1. Vi involveres i medieret lidelse hvis vore følelser organiseres omkring en godgører, en hjælper. Vores følelsesmæssige involvering er betinget af at nogen agerer som barmhjertige samaritanere for os i billederne. 2. Vi som beskuer kommunikerer direkte med det indre i de nødlidende. En inderligheds-metafysik etableres. 3. Vi berøres af et *takfuldt* kamera. 4. Historien skal fremstilles med bestemte narrative greb

hentet fra romanen. 5. De tårer vi evt. græder er befriende. De er genfødsels tårer.

De to franske brødre Jules og Gedeon Naudets dokumentarfilm *The Catastrophe from Inside* sendt 10. september 2002 på TV2 tjener her som illustration af Boltanskis pointer. Dokumentarfilmen skulle oprindeligt have drejet sig om livet som brandmand og brandmandsaspirant i New York, nærmere bestemt på station 1, vogn syv. Men det blev til en dokumentarfilm om 11. september, for mandskabet var der – til stede – den dag, tilfældigvis. 11. september som begivenhed bryder igennem og griber forandrende ind og samtidig indfries forventningerne til live-tv. Når live-tv lover os et møde med det virkelige, et møde med det uforudsete, så plejer man at replicere, at det er et løfte, der aldrig indfries. I dette tilfælde, hvor en film om brandmandsarbejde i New York bliver til en film om 11. september, griber begivenheden forandrende ind. Samtidig påpeges det af filmens rammefortæller, Robert de Niro, at vi her får et stærkt redigeret materiale at se. Robert de Niro er rammefortæller (som filmstjerne en paradoksal garant for autenticitet og seriøsitet i fremstillingen), men en serie diegetiske fortællere optræder ligeledes: de to filmskabere, James Hanlon (brandmand, idémænd bag det oprindelige projekt, der i øvrigt siger til seeren, at "You will see everything") en række andre brandmænd, Tony, brandmandsaspirant, hvis forløb fint går i spil med filmens før og efterstruktur. Tiden før Tony oplever en "rigtig" brand, 11. september-angrebet som manddomsprøven, hvor han i øvrigt beordres til at blive på stationen og hans efterfølgende ulydighed over for den ordre og genforeningen med de andre brandmænd på stationen efter begivenheden.

Dokumentaren er udover de indspil fra rammefortælleren, der er lagt ind i filmen som suspensskabende affekter, struktureret omkring billeder og lyd fra åstederne (stationen, stueplanet i det nordlige WTC-tårn, gaderne) og så scener, hvor aktørerne på billederne reflekterer – på et senere tidspunkt – over hvad de følte og tænkte i situationen.

Dokumentaren opbygger narrativ suspense hele vejen igennem: både i den indledende manøvre, hvor man som beskuer placeres imellem begæret efter at se det hele i forhold til den redigerede version. Med den klare før- og efterstruktur bygget op omkring Tonys dannelseshistorie/manddomsprøve og med den klare suspense, der er lagt ud i forhold til om han og de andre slipper levende ud af tragedien. Et af højdepunkterne er nemlig, da Tony genfinder dem alle i live fra station 1, vogn syv. Man kan sige at selve spændingsopbygningen slet ikke ville have kunnet lade sig gøre, hvis nogle af brandmændene fra

station 1 var omkommet. For at anvende Boltanskis begreber kan vi sige, at den narrative spændingsopbygning, rammefortælleren og de forskellige diegetiske fortællere i en egentlig klassisk rammestruktur er en form, der veksler mellem at give beskueren nogle chok i de situationer, hvor der ageres og så producere "tenderheartedness" "medlidenhed" i de situationer, hvor der reflekteres over begivenheden. Når der reflekteres bliver den fortællende netop vidne til sin egen historie og beskuerne er også vidner – til øjenvidneberetningen, og også til det følelsesmæssige aftryk, som begivenheden har afsat i de impliceredes sind.

Når beskueren præsenteres for det perspektiv (hvad der ofte har været tilfældet med de forskellige visuelle repræsentationer af 9/11 f.eks. i fotoessays), hvor vi i stedet for at se begivenheden afbilledet ser begivenhedens *aftryk* i nogle beskueres øjne, ansigter, gestik, inviteres der til følelsesmæssig involvering i scenariet. Beskueren involveres i den talendes eller reflekterendes inderlighedsmetafysik.

Et andet vægtigt træk i Boltanskis "topic of sentiment", hvor beskueren involveres emotionelt i scenariet, er billedernes centrering omkring "en godgører". I den forstand er brandmanden som kategori et storslået valg. Brandmanden er kontraktligt forpligtet til at redde menneskeliv, men når dette så ofte kun kan udføres ved at sætte sit eget liv på spil, så bliver brandmænd pludselig helte. Ikke helte i militær forstand – som i visse ikonografiske fremstillinger – men netop som hverdagsetiske helte, der altid kæmper for en god sag.

Især i én scene træder dette aspekt særligt tydeligt frem: Den ene af brødrene, Jules Naudet, er kommet ud af kælderen på tårn 1 og siger i samme øjeblik, at det eneste han kan gøre er at filme. Hans aktion er at dokumentere begivenheden, mens de andre forsøger at redde andre eller bare sig selv. Jules Naudet løber hen ad gaden sammen med en flok brandmænd, da en stor buldren lyder, samtidig bliver kameralinsen helt brun og grumset og billedet tilter for til slut at gå helt i sort. Dette er øjeblikket, hvor det andet tårn styrter sammen. Jules Naudet forklarer selv i en voice-over, at han først da blev klar over, at en brandmand havde kastet sig ovenpå ham for at beskytte ham imod de nedstyrtende bygningsdele. Kameraet bliver i denne scene indeksikalsk, grumset til med virkelighedens støv, der forhindrer at en helstøbt konfiguration af begivenheden tager form. I den scene må man sige, at den barm-hjertige samaritaner er meget konkret, kropsgestisk i sin redningsaktion, hvad der altså genererer følelse hos beskueren.

Et sidste træk fra Boltanski, som denne film også kan eksemplificere er det taktfulde kamera. Da

Jules Naudet sammen med en brandinspektør nærmer sig WTC efter de første redningskøretøjer er tilkaldt, går de sammen igennem en lille forhal inden den store hall. Her lyder der skrig og Jules Naudet siger, at han til højre kan se to mennesker i brand; men at han ikke mener nogen skal se det syn og foretrækker ikke at vise det. Så dette kamera er godt nok dokumenterende, men det viser ikke ALT, det redigerer. Det er et etisk kamera, der foretager valg for beskueren. Det beskytter beskueren (ligesom det beskytter *det dokumenterende vidne i Øjenvidner fra Helvede*).

Pointen for Boltanski med disse overvejelser over "the topic of sentiment" er at sige, at vi som beskuerer involveres emotionelt i scenarierne, hvis visse formelle træk er opfyldt. Denne involvering er ikke "gratis", men den befordrer dels handling i form af pengestøtte og 'talegaver' så at sige, dels grundlægger eller understøtter denne "topic of sentiment" en universel humanitet. Der knyttes et universelt humanitært bånd mellem den nødlidende og den, som berøres.

Man KAN mene, at brødrene Naudets film er for sødsuppeagtig eller "amerikansk" endskønt den er lavet af franskmænd. Pointen med at drage den ind er for mig at plædere for et universalistisk ETISK synspunkt, der argumenterer for solidaritet med alle ofre (også selv om de er amerikanere). I modsætning til mere kulturalistiske og traditionelle venstrefløjspositioner, hvis eneste interesse er at placere skyld og ansvar (i sidste ende over på ofrene selv), kan man med Žizek konkludere, at "Hvert individs rædselsfulde død er absolut og usammenlignelig" (Žizek 2000: 64). Et universalistisk standpunkt indebærer en betingelsesløs solidaritet med ALLE ofrene, siger Žizek, netop fordi relativeringen af tragedien for det enkelte offer ("jojo, men der sker MEGET VÆRRE ting overalt i verden hele tiden") indplacerer ens argument i en skræmmende matematik og i værste fald en terroristisk logik.

Denne artikel har foretaget en æstetisk læsning af nogle formmæssige træk ved mediernes behandling af 9/11. Følgende konklusioner kan drages: den æstetiske modulering er med til at skabe en universel etisk involvering for beskueren. Det universelle perspektiv etableres gennem medlidenhedstopikken mellem offer og beskuer. Øjenvidneskildringerne og i det hele taget mediernes udstrakte brug af *kropsvidner* i dette tilfælde forplanter sig i beskuerens krop, der berøres. Gentagelsen er et tredje æstetisk træk ved 9/11 i medierne, der på den ene side holder såret åbent for beskueren, genopliver begivenheden *før* rammesættelsen, på den anden side bearbejder gentagelsen begivenheden rituel.

For tilskueren til 9/11 i medierne stod valget ikke mellem en æstetisk fascination og en etisk involvering: den æstetiske fascination ledte frem til et etisk

og universelt humanistisk engagement, som man må argumentere for – uagtet at USA's politik kan kritiseres på en lang række punkter.

Noter

1. På årsdagen for 11. september valgte *Dagbladet Politiken* en interessant rammesættelse, idet den fokuserede på beskuerrollens vidnestatus. 24 personer af forskellig nationalitet præsenteret ved billede, navn, alder, profession, by og nationalitet fortæller om, hvor de var, da de så nyheden i tv eller på nettet. Hvad de tænkte og følte ved den lejlighed og hvad de mener begivenheden kommer til at betyde for deres egen fremtid. En sådan rammesættelse indplacerer begivenheden som en verdenshistorisk begivenhed, man altid kan huske sin egen oplevelse af.
2. Mange har undret sig over den vilje til eksponering, der er tilstede i visse programtyper, f.eks. I lyst og nød, dokumentarserien om børn på hospitalet, osv. Man kan spørge hvad de tilgrundliggende motiver for denne eksponeringslyst er. Vel næppe 15 minutes of fame. Viljen til at føre det private ind i det offentlige rum rækker længere end til et barnligt råb om at blive set. Jeg vil mene, at disse beretninger fra mennesker, der har været ude for noget voldsomt følelsesmæssigt, søger efter et du, som de kan bevidne til. Ikke netop et hvilket som helst du (indvendingen lyder netop ofte om de ikke blot kunne fortælle historien i et udelukkende privat rum), men en anonym tredjepersons instans, en Anden, hvis anerkendelse af mig er en forudsætning for min eksistens, en forudsætning, der – på grund af et skæbnetungt slag eller som i Holocaust-situationen et umenneskeligt politisk system – momentant har været borte. Når man bevidner død, ulykke, sorg i tv for et anonymt tv-publikum, så er det plausibelt at det er for at restaurere den Anden; en anerkendende instans, der blot bevidner ens eksistens.

Litteratur

- Baudrillard, Jean (1978) *A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*. Paris: Utopie.
- Baudrillard, Jean (2002) Terrorismens ånd, in Clausen, C. & Øhlenschläger Madsen, R. (red.) *Tirsdag 11. september 2001: Eftertanker*. København: Tiderne Skifter, pp. 151-167.
- Beck-Nielsen, Claus (2001) Det største kunstværk, *Politikken*, 29-09-01
- Boltanski, Luc (1999) [1993] *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Campbell, David (2002) Time is Broken: The Return of the Past in the Response to September 11, *Theory and Event* 5(4)2002, p. 18.
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge.
- Chouliaraki, Lilie (2003) Moraliseren af seeren. – Om live-optagelserne fra 11. September, *Dansk Sociologi*, nr. 1, Tema: Diskursanalyse, pp. 7 – 26.
- Caruth, Cathy (1995) Trauma and Experience: Introduction, in *Trauma, Explorations in Memory*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Doane, Mary Ann (1990) Information, Crisis, Catastrophe, in Mellencamp, Patricia (ed.) *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 222-240.
- Edkins Jenny (2002) Forget Trauma? Responses to September 11, 16(2)2002, pp. 243-256
- Ellis, John (2002) *Seeing Things, Television in the Age of Uncertainty*. London and New York: I.B. Tauris Publishers.
- Foster, Hal (1996) *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge and London: MIT-Press.
- Ifversen, Jan: Clash of Civilizations and Other Narratives of September 11 (unpublished paper).
- Kant, Immanuel (1974) *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe X Paragrafferne 23-29, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Laub, Dori (1995) Truth and Testimony: The Process and the Struggle, in Caruth, Cathy (ed.) *Trauma, Explorations in Memory*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Nancy, Jean Luc (2000) *Being Singular Plural*, USA: Stanford University Press.
- Qvortrup, Lars (2002) Mediernes og offentlighedens 11. September, in *Mediernes 11. September*. København: Gads Forlag.
- Rainer, Timothy (2002) Time and Event: Reflections on September 11, *Theory and Event* 5(4)2002.
- Rath, Claus-Dieter (1989) Live Television and its Audiences: Challenges of Media Reality, in Seiter, E.; Borchers, H.; Kreutzner, G. & Warth, E-M. (eds.) *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*. London: Routledge.
- Realitet, realisme, det reelle i visuel optik www.hum.au.dk/nordisk/realisme
- Sontag, Susan (1982) [1977] *The Image-World A Susan Sontag Reader*. London: Penguin.

Taylor, John (1998) *Body Horror, Photojournalism, Catastrophe and War*. Manchester: Manchester University Press.

Zizek, Slavoj (2002) *Velkommen til Virkelighedens ørken, Essays om verden efter den 11. September*. København: Informations Forlag.

