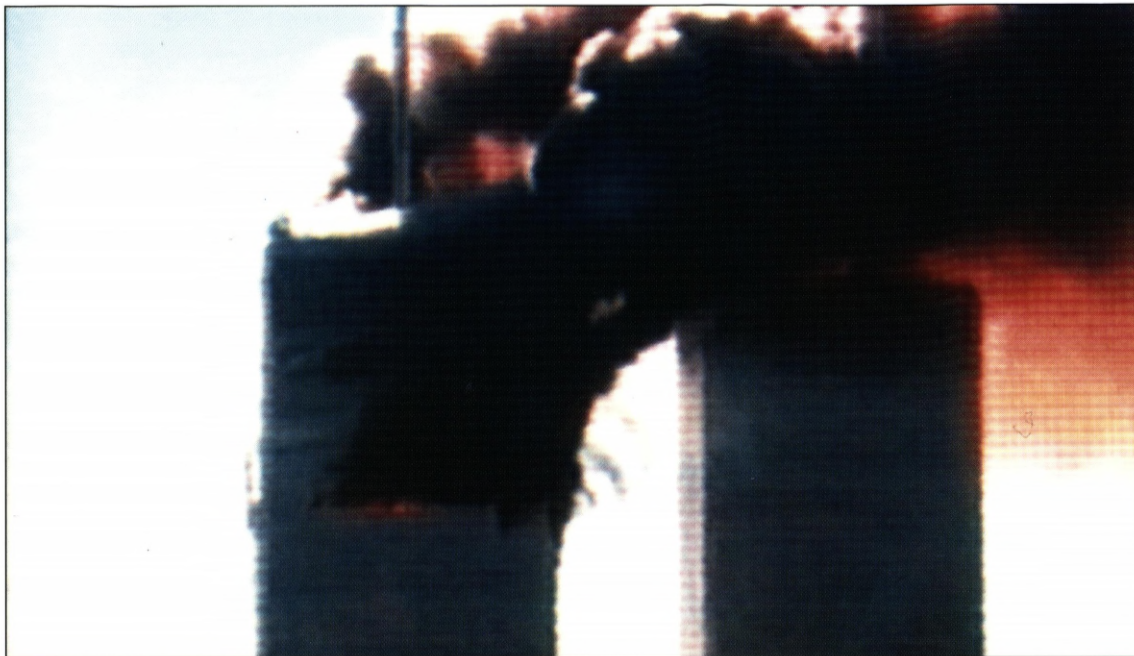




En dag i september

Filmen, medierne og katastrofen

Af Peter Schepelern

“Efter Auschwitz er det barbarisk at skrive digte.” Sådan lyder det berømte Adorno-citat fra 1949 (1). Og selv om digterne ufortrødent har digtet videre, har de seneste verdenshistoriske begivenheder givet ordene ny aktualitet. Da tvillingetårnene i New York brasede sammen den 11. september 2001, oplevet på tv af hele verden som en vision, vi allerede kendte fra så mange effektstruttende underholdningsfilm, spurgte man sig selv, hvordan Hollywood nogensinde igen kunne lave fiktioner om katastrofer og rædsler.

Efter dette forfærdende stykke reality-tv

var det en næsten anstødelig tanke, at underholdningsmaskinen uanfægtet skulle køre videre med skrig og brag og eksplosioner. Efter alle de store ord, fulde af sorg og vrede og patos, var det umuligt at forestille sig, at det store kommercielle medieapparat bare kunne fortsætte sin spektakulære *business as usual*. Eller var det?

Déjà vu. Da vi sad ved tv'et den septemberdag, der siden har fået status som et skæringspunkt i den nyere historie, og så de ubegribelige billeder, var der en global oplevelse af déjà vu. Man hæftede sig

straks ved, at lignende visioner allerede er foregrebet i fiktionen. Det var nærmest en kollektiv oplevelse, at tv reportagerne virkede som noget fra en film. Nogle har talt om, at det lignede en dårlig Hollywood-film. Nej: Det lignede en *fantastisk* Hollywood-film!

Filmhistorien kender værker som Fritz Langs *Metropolis* (1926), William Camerons Menzies' *Things to Come* (1936, *Krigen der kommer*) og W.S. Van Dykes *San Francisco* (1936), hvor et helt samfund rammes af destruktive kræfter. Men det er først med 70'er-film som George Seatons *Airport* (1970), om flykapring og nødlandning, Ronald Neames *The Poseidon Adventure* (1972, *SOS Poseidon*), om en ocean-damper der bliver ramt af en flodbølge, så den ligger med bunden i vejret, Mark Robsons *Earthquake* (1974, *Jordskælv*), om jordskælv i Los Angeles, John Guillermins *The Towering Inferno* (1974, *Det tårnhøje helvede*), om brand i en skyskraber, og Steven Spielbergs *Jaws* (1975, *Dødens gab*), om badestrande truet af en menneskeædende haj, at en egentlig katastrofefilm-genre tager form og finder sin faste struktur. (2)

Der blev vel lavet 20-25 film af slagsen, og så gik det af mode igen. Man havde afprøvet mulighederne. Men genren dukkede op igen i 90'erne, hvor Jan De Bonts *Twister* (1996), Roland Emmerichs *Independence Day* (1996), Mick Jacksons *Volcano* (1997), Roger Donaldsons *Dante's Peak* (1997), Roland Emmerichs *Godzilla* (1998) og Michael Bays *Armageddon* (1998) solgte rigtig mange billetter til deres apokalyptiske visioner. Og strukturen var den samme: en gruppe mennesker - oftest et lille samfund, en slags mikrokosmos med passende forskellighed - rammes af en katastrofe. Det skaber kollektiv panik, og vi ser, hvordan masserne reagerer:

De fleste er forvirrede, nogle er dumme, andre er onde og beregnende og atter andre, et markant mindretal, er ædle og opofrende. Katastrofen skyldes kun undtagelsesvis menneskelig ondskab - som i Richard Lesters *Juggernaut* (1974), hvor en bombemand har onde planer med en ocean-damper, og i nyere tid Jan De Bonts *Speed* (1994), hvor en anden bombemand har tilsvarende hensigter med en bus. Mest er det naturen eller fremmede væsner, der angriber. Ejendommeligt nok, for generelt forholder det sig sådan i vores verden, at det især er overlagte menneskelige handlinger, der koster mange liv. Hvis sandheden skal frem, så har vi jo ikke nævneværdige problemer med marsmænd og monstre, vel strengt taget heller ikke så meget med vulkanudbrud og hvirvelstorme og vildfarne asteroider. Bevares, nogle steder på kloden - især i den tredje verden - kan naturkatastroferne vitterlig være meget dødbringende, men typisk nok er det sjældent den verden, filmene handler om. Tilværelsen i ulandene er jo altid en slags katastrofe, så den fokuserer filmene kun på, hvis den undtagelsesvis skulle få konsekvenser for os - som Wolfgang Petersens epidemi-film *Outbreak* (1995) om ebola i Afrika, Ridley Scotts krigsaktionsfilm *Black Hawk Down* (2001) om den amerikanske indblanding i Somalias stam-mekrige eller Taylor Hackfords kidnappingshistorie *Proof of Life* (2000) om nar-ko-terrorister i Sydamerika. Og sådan *må* det selvfølgelig være. Vi *må* jo fortælle om vores verden, de andres verden - den *må* "de andre" fortælle om.

Hændelserne omkring 11. september 2001 - som amerikanerne refererer til som 9/11 - har en lignende struktur som katastrofefilmene: En overmægtig destruktiv kraft som kræver mange ofre. Tilfældigheden, som sender nogle i døden og lader

andre slippe på et hængende hår. Et helt vilkårligt udsnit af befolkningen. De enkelte helte og de enkelte skurke. Og det er fra disse film, vi synes, at vi allerede kender skildringen af panikslagne masser og synet af sammenstyrtende bygninger - de nedstødte, der styrter sig i dybet fra den brændende skyskraber i *The Towering Inferno*, det muterede kæmpemonsters hærgen i New York City i *Godzilla*, alienangrebets kolossale destruktion på New York og Washington i *Independence Day*, de eksploderende højhuse i David Finchers *Fight Club* (1999). Det er film, der kan ses som en slags inspirationskilde for terroristerne, sådan som Robert Altman gjorde det i en kommentar efter 11. september:

Filmene har sat mønsteret, og disse mennesker [terroristerne] har kopieret filmene. Ingen ville have tænkt på at begå en forfærdelig forbrydelse som denne medmindre de havde set det i en film. Hvordan tør vi fortsætte med at vise denne slags masseødelæggelse i film? Jeg tror simpelthen, at vi skabte denne atmosfære og lærte dem hvordan de skulle gøre det. (3)

Men katastrofen havde også sine litterære aner. I 1994 udgav forfatteren Tom Clancy romanen *Debt of Honor* (på da. *Æresgæld*, 1996). Det er en alenlang politisk thriller, skrevet af en af verdens allermest læste forfattere, men alligevel ret så ulæselig. Det er ironisk nok netop rigtig lufthavns-litteratur, og for den langdistancerejsende, der når frem til destinationen hen mod de sidste af bogens 990 sider, vanker der en uhyggeligt profetisk scene. Handlingen drejer sig om, at USA og Japan har en konflikt, der mest er af økonomisk karakter, men også har at gøre med traumer tilbage fra Anden Verdenskrig. Fjendtlighederne optrappes, og de kulminerer, da en japaner til sidst flyver et fly direkte ind

i Capitol bygningen i Washington, hvorved præsidenten og det meste af kongressen dræbes:

Næsten 300 tons fly og brændstof ramte østsiden af bygningen med en fart på 300 knob. Flyet splintredes, da det ramte. Det var ikke mindre skrøbeligt end en fugl, dets fart og masse havde allerede knust søjlerne uden for murene. Dernæst kom bygningen selv. Så snart vingerne brækkede af, fór motorerne, flyets eneste virkeligt solide genstande, fremad og ind gennem salen. Capitol har intet stålskelet inden i stenmurene, da den er bygget i en tidsalder, hvor sten lagt på sten blev bedømt til at være den mest holdbare byggemåde. Hele den østlige facade af bygningens sydlige halvdel blev knust til grus der blev kastet mod vest - men den virkelige overlast tog et sekund eller to mere, knap nok tid for taget til at begynde at falde ned over de 900 mennesker i salen: 100 tons flybrændstof sprøjtede ud af de smadrede brændstoftanke, forstøvedes på sin vej gennem stenblokkene. Et sekund senere antændtes det af en eller anden gnist, og en kæmpemæssig ildkugle omsluttede alt inden for og uden for bygningen. De vulkanagtige flammer rakte frem, søgte ud mod luften og korridorerne som rummede den, tvang en trykbølge frem gennem bygningen, endda ned i kælderens. (4)

I en af anmeldelserne af romanen karakteriseredes slutningen som "a shocker climax so plausible you'll wonder why it hasn't yet happened" (5).

Det forfærdelige syn, vi oplevede på tv 11. september 2001, havde således sine forbindelser til vores tidsalders populærkultur. Man kunne sige, at det var den forfærdelige kulmination på en række fiktioner, som et stort publikum havde følt sig draget af.

Stockhausen-sagen. En af dem, der lige omkring katastrofen kom med en lignende, men mere udfordrende tolkning, var den 73-årige tyske komponist Karlheinz Stockhausen, og han fik unægtelig ørerne i maskinen. Han er en af den modernistiske



Fra oven: *Independence Day* (2 ill.), *Godzilla*, *Det tårnhøje helvede* (2 ill.)

musiks store skikkelser, og han kom ved et pressemøde i Hamburg med en udtalelse, der rystede offentligheden. Selv om han siden tog afstand og hævdede, at han var blevet fejlciteret eller i hvert fald misforstået, står det fast, at han udtalte:

Det, der er sket dér, er ... nu må De alle omstille Deres hjerne ... det største kunstværk, som nogensinde har eksisteret. At væsner i én handling kan udføre noget, som vi i musikken ikke kunne drømme om, at folk over sig som gale i ti år, totalt fanatisk, til en koncert og så dør. Dét er det største kunstværk, som overhovedet findes i hele kosmos. Forestil Dem, hvad der er sket dér. Der er altså folk, de er så koncentreret på en opførelse, og så bliver 5000 mennesker jaget ind i genopstandelsen, på ét øjeblik. Det kunne jeg ikke gøre. Imod det er vi komponister ingenting. Forestil Dem, at jeg kunne skabe et kunstværk, og De ville alle blive ikke bare forbavsedde, men ville falde om på stedet, de ville dø og blive genfødt, fordi det simpelthen er for vanvittigt. Mange kunstnere forsøger dog også at gå over grænsen for det overhovedet tænkelige og mulige, for at vi skal blive vågne, for at en anden verden skal åbne sig for os. (6)

Og et år senere udtalte den engelske billedkunstner Damien Hirst sig tilsvarende og kaldte begivenhederne “an art work in its own right”:

Selvfølgelig er det visuelt overvældende, og man bliver nødt til at indrømme dem det på et vist plan, fordi de har præsteret noget, som ingen ville have troet muligt - især mod et land så stort som Amerika. Så på ét plan skal de vel lykønskes, hvad mange mennesker viger tilbage fra, hvilket er en meget farlig ting. (7)

Der var klart hykleriske træk i fordømmelsen af Stockhausen. At kalde terrorangrebet for “det største kunstværk, som nogensinde har eksisteret” var nok en bemærkning uden den store situationsforømmelse.

Men på den anden side var det en reference til det, som vi allesammen kunne se

med vores blotte øje: et fantastisk syn, et fantasmagorisk skue, som var frygteligt og frygteligt fascinerende. Et syn som - med mediernes hjælp - er blevet vist igen og igen i de efterfølgende år - lige så uforglemmeligt som de andre store filmiske rædselsbilleder i det forgangne århundrede - luftskibet Hindenburg der bryder i flammer i 1937, ligdyngerne i Bergen-Belsen 1945, den buddhistiske munk der sætter ild til sig selv i Saigon 1963, mordet på JFK 1963, mordet på Lee Harvey Oswald 1963, den sydvietnamesiske politichefs nedskydning af en Vietcong-mistænkt under Tet-offensiven i 1968.

Der kan næppe være tvivl om, at terroristerne ikke bare ønskede at udføre deres destruktive plan, de ønskede også, at den skulle se ud på en bestemt måde. De var som Herostratos, der i år 336 f. Kr. satte ild på Artemistemplet, et af oldtidens syv underværker, alene for at blive berømt. Hvilket han også blev, for så vidt som udtrykket for den slags netop er 'herostratisk berømmelse'. Det giver også mindelser om Leni Riefenstahl, der netop var fyldt 99, da 11. september-hændelserne indtraf, og som med *Triumph des Willens* (1935) visualiserede nazismen på direkte opfordring af Hitler, der forstod, at hans ideologisk-politiske projekt mindre afhang af, hvad der faktisk blev gjort, end af hvordan det tog sig ud. Lars von Trier udtalte i sin tid, at "Nazismen og Anden Verdenskrig var en stor kulturel begivenhed" og kaldte nazismen "den største visuelle gave, Europa har fået" (8). Men det kom selvfølgelig også fra en professionel provokatør.

Det drejer sig ikke om dåden selv, men om dens sceniske effekt. På den måde var World Trade Center et dødens show, et medieshow af kolossale dimensioner, et syn, der tilhører vores civilisation, uden at det nogensinde vil kunne viskes bort. For

hele verdens befolkning har set dette syn.

Katastrofens fascinationskraft. Vi kan ikke komme bort fra, at katastrofer har en stor fascinationskraft, selv om der også er en moralsk tradition for at fordømme denne fascination.

Ulykker og katastrofer er interessante og tiltrækker publikum. Der danner sig altid en rand af tilskuere til en trafikulykke eller andet dramatisk og forfærdeligt. Helvede er mere interessant end Paradiset. Ikke bare når det gælder Dantes *Guddommelige Komædie*, men også i virkeligheden. Det forfærdelige er fascinerende. Hele kriminalgenren nydes typisk af mennesker, der ikke kan gøre en flue fortræd.

Også film- og mediehistorien begynder med værker, der præsenterer noget sensationelt, noget utroligt og ofte også noget forfærdeligt. Méliès lavede film som *Explosion du cuirassé 'Maine' en rade de la Havane* (1898, dvs. Krydseren Maines eksplosion på red i Havana) og *L'éruption volcanique à la Martinique* (1902, dvs. Vulkanudbruddet på Martinique). Den danske stumfilms storhedstid inkluderede bl.a. såkaldte sensationsfilm, hvor publikum blev lokket af dumdristige eventyrligheder med linedansere og ballonopstigere eller *Dødsspring til Hest fra Cirkus-Kuplen*. Og dansk films største satsning dengang var *Atlantis* (1913), en film om en stor skibskatastrofe, udsendt året efter at Titanic gik ned. Der er drama (og penge) i det skrækelige, det véd kunsten.

Man kan mene, at det er for kynisk, som Stockhausen gør, at kalde 11. september for et kunstværk. Men vi kommer ikke uden om, at det er en slags fortælling. En stor, men *frygtelig* fortælling.

Ca. 3000 mennesker blev dræbt ved terrorangrebene, de 2800 i forbindelse med World Trade Centers kollaps. Hvert år be-

gås der i USA ca. 15-17.000 mord, men her står man ikke på den anden ende. Hvorfor ikke? Den ene uskyldiges død kan vel være lige så opvækkende som den andens - og en betydelig del af mordofrene er sikkert aldeles uskyldige i deres tragiske skæbne. Men disse mord har ikke *iscenesættelsen*. Det er svært at komme uden om, at det er dramatikken og mediernes deraf følgende dækning, der sammen med den store samtidige mængde af dødsfald gør 11. september til en verdenshistorisk begivenhed, mens året 2002's 16.110 amerikanske mordofre blot er en statistisk kendsgerning. (I hvilken sammenhæng man også kan pege på, at vi i den vestlige verdens medier stort set ikke tager notits af, at der i Afrika dør ca. 6000 af aids *om dagen*). Bemærk også, hvordan de to andre kaprede fly ofte glemmes, når vi taler 11. september, de var nemlig ikke rigtig flamboyante, de blev ikke filmet, så de opnåede ikke så meget fascination.

Vi kan lige så godt se det i øjnene: Vores kultur drages af dramatiske grufuldheder, og har jo også været ganske leveringsdygtig på området. Tom Kristensens berømte digt fra *Hærværk* (1930) handler om det samme:

Men min Angst maa forløses i Længsel
Og i Syner af Rædsel og Nød.
Jeg har længtes mod Skibskatastrofer
Og mod Hærværk og pludselig Død.

Jeg har længtes mod brændende Byer
Og mod Menneskeracer på Flugt,
Mod Opbrud som ramte Alverden
Og et Jordskælv, som kaldtes Guds Tugt.

Storslået iscenesat massedød tiltrækker sig en særlig betydning. Og det er en uhyggelig, men uafviselig tanke, at de personer, der planlagde terrorangrebene, kalkulerede med denne mekanisme. De arbejdede med den dramatiske iscenesættelse, med

den visuelle effektfuldhed, ja, man kan næsten ikke komme uden om, at *de lavede film*.

Og her kunne de regne med medierne og os, der er mediernes publikum. Ved et tilfælde blev det første flys angreb filmet af et fransk tv-hold, der var i byen for at lave en dokumentarfilm om en brandmand i New York. Den ene af franskmændene, Jules Naudet, står med kameraet og følger - i en flaksende, håndholdt kamerabevægelse - flyet, der pludselig kommer brøblende hen over gaden. Vi ser flyet ramme tårnet og hører på lydsiden et udråb: Holy shit! - en efter omstændighederne ret præcis analyse (9). Det er en af den slags tilfældige optagelser, der går over i historien, ligesom Abraham Zapruders berømte 8mm film af mordet på JFK. Men derefter rettedes alle kameraer mod WTC. Det, som derefter skete, er den mest filmede og fotograferede begivenhed nogensinde.

Et sted i Naudets dokumentarfilm kommenterer han situationen lige efter det første angreb: "I go in and I hear screaming. And right to my right there [are] two people on fire, burning. I just don't want to film that. It was like no one, no one should see this." Det var ikke noget, nogen skulle se. Men - det hele var noget, som ingen burde se, men som alligevel er set af alle.

For en opsigtsvækkende hændelse fylder verden med interesse, og interesse er det brændstof, som medierne kører på. CNN fik som bekendt sit gennembrud som medium for vores oplevelse af Kuwait-krigen. 11. september gav også medierne stof til eftertanke, men især masser af godt stof - med intens *human interest*, når overlevende og efterladte cirkulerede på de amerikanske talkshows - Larry King Dead or Alive! Det er mediernes særlighed at fokusere på øjeblikkets hændelser. Alle i den

vestlige verden husker utvivlsomt prinsesse Dianas død ved en trafikulykke i Paris; det er vel nærmest umuligt at få lov at glemme den. En sober betragtning af denne hændelse vil imidlertid snart nå frem til, at den faktisk var helt uden reel betydning. Alligevel har medierne næppe i nyere tid ofret mere opmærksomhed på noget som helst siden Anden Verdenskrig end netop Dianas død. I hvert fald indtil 11. september.

Og det er fordi ikke bare fiktionsmediernes, men i stigende grad også nyhedsmediernes ikke så meget vil have os til at *tænke* som til at *føle*. Mediernes enorme interesse kan siges at hænge sammen ikke bare med 11. september begivenhedernes sensationelle dramatik og verdenspolitiske betydning, men måske først og fremmest med deres filmiske kvaliteter.

Filmens terrorisme. I den amerikanske filmindustri er terrorisme-temaet typisk dyrket dels i dokudramer (oftest på tv) om de forholdsvis få autentiske tilfælde, hvor USA blev ramt af terror på amerikansk grund og om begivenheder fra den internationale terrorisme; dels i politiske thrillers og actionfilm, der fantaserer over hypotetiske begivenheder. Terroristen som fiktionstype er oftest enten en udlænding, som, støttet af en konspiration, undergraver og angriber det amerikanske system; eller det er en amerikaner, ofte en person der har haft en placering i systemet, men nu har vendt sig mod sine egne og vil have hævn over påstået uret - det er især militærpersoner, der er blevet skuffede og nu, grebet af galskab, vil udnytte deres professionelle kompetence til at tage en frygtelig hævn på samfundet. Man så det allerede i Robert Aldrichs *Twilight's Last Gleaming* (1977, *Raketbase 3*) og i nyere tid bl.a. i Jan De Bonts *Speed* (1994) og

Michael Bays *The Rock* (1996).

I 70'erne, hvor politisk terror markerede sig i Europa, især med den vesttyske Rote Armee Fraktion (RAF) og de italienske Brigade rosses aktiviteter, oplevede USA kun mere beskedne initiativer såsom SLA, Symbionese Liberation Army, en lille revolutionær gruppe, der med base i San Francisco og Los Angeles, lavede nogle få aktioner inden de blev nedkæmpet i 1975, men opnåede berømmelse, da de kidnappede rigmandsdatteren Patty Hearst (barnebarn af den store bladudgiver William Randolph Hearst, der var modellen til Orson Welles' *Citizen Kane*). Hun blev siden dømt for at have deltaget i gruppens aktioner. Sagen blev behandlet i en samtidig tv-film, Paul Wendkos' *The Ordeal of Patty Hearst* (1979) og siden i Paul Schraders spillefilm *Patty Hearst* (1988).

Ellers var USA og amerikansk film mest vidne til de terrorist-dramaer, der udspillede sig ude i verden. Der var de olympiske lege i München 1972, hvor den palæstinensiske Sorte September myrdede 11 israelske sportsfolk - det blev skildret i William A. Grahams tv-film *21 Hours at Munich* (1976); der var Entebbe-aktionen i 1976, hvor palæstinensere og to RAF-medlemmer kaprede et israelsk fly, der landede i Entebbe, Uganda, hvor israelske specialstyrker, trods modstand fra Ugandas hersker Idi Amin, skød alle terrorister og reddede alle de 100 gidsler - en historie, der kun fem måneder efter begivenhederne dannede grundlag for en amerikansk tv-film, Irvin Kershners *Raid on Entebbe* (1977), og kort tid senere endnu en amerikansk tv-film, Marvin J. Chomskys *Victory at Entebbe* (1977), hvor Elizabeth Taylor var på passagerlisten (samt også en israelsk film, Menahem Golans *Operation Thunderbolt*, 1977). I 1985 kaprede palæstinensiske terrorister



den italienske middelhavscruiser Achille Lauro i Middelhavet; den amerikansk-jødiske passager Leon Klinghoffer, der sad i kørestol, blev myrdet og liget smidt i vandet. Det resulterede i to tv-film, Robert E. Collins' *The Hijacking of the Achille Lauro* (1989) med Karl Malden som Klinghoffer, og Alberto Negrins *Voyage of Terror: The Achille Lauro Affair* (1990) med Burt Lancaster i rollen (samt komponisten John Adams' opera *The Death of Klinghoffer*, 1991, som Penny Woolcock har filmatiseret, 2003).

Arabiske terrorister optrådte også som eksotisk spændingskrydderi bl.a. i Otto Premingers *Rosebud* (1975, *Operation Rosebud*), hvor terroristerne kidnapper fem unge kvinder på en lystyacht, og i John Frankenheimers *Black Sunday* (1977), hvor terroristerne planlægger at dræbe alle tilskuere i et Super Bowl stadion. I Menahem Golans *The Delta Force* (1986), der fik flere sequels, ordner Chuck Norris resolut de palæstinensiske flykapre-re. Berømt er John McTiernans *Die Hard* (1988), hvor man i begyndelsen tror, at vi har at gøre med idealistiske terrorister, der kæmper for en politisk sag og ønsker løsladelse af diverse fanger, men hvor det så viser sig, at det faktisk kun er en facade, der skal dække over, at det hele er et meget stort røveri, et kup af dimensioner. Den brutale leder, tyskeren Hans, bliver nedkæmpet af Bruce Willis.

I 90'erne kom det to gange til dramatiske sammenstød mellem militante amerikanere og FBI. Ved den såkaldte Ruby Ridge-episode i 1992 belejrede FBI white supremacist-lederen Randy Weavers ranch i Idaho og dræbte hans kone og søn;

Jules Naudets 9/11

Weaver fik siden erstatning. Episoden skildres i Robert Youngs tv-film *The Siege at Ruby Ridge* (1996) med Randy Quaid og Laura Dern i hovedrollerne og i fri fortolkning også i Mark Pellingtons *Arlington Road* (1999), hvor den gode (Jeff Bridges) bliver brugt som redskab af den onde (Tim Robbins) til at sprænge et regeringskompleks i Washington i luften. Emnet arisk suprematisme i landdistrikterne var allerede præsenteret i Costa-Gavras' *Betrayed* (1988), og siden kom også Dean Semlers *The Patriot* (1998) med Steven Seagal kontra neo-nazistiske militsfolk. I 1993 belejrede FBI i to måneder det religiøse kollektiv The Branch Davidians, der var ledet af den kultdyrkede David Koresh, i Waco, Texas. Kollektivisternes havde skudt fire toldbetjente, hvilket kulminerede i et gasangreb og en brand, der kostede over 80 mennesker i kollektivet livet. Episoden, der skildres i Dick Lowrys tv-film *In the Line of Duty: Ambush in Waco* (1993), skabte vrede i ultrakonservative fundamentalistiske kredse i USA og var angiveligt baggrund for, at en ung amerikaner, Timothy McVeigh, sprængte The Federal Building i Oklahoma City i luften med en bilbombe, der dræbte 168, som skildret i John Kortys tv-film *Oklahoma City: A Survivor's Story* (1998). I 1996 arresterede man den såkaldte Unabomber, Theodore Kaczynski, der havde forladt en universitetskarriere som matematiker og nu levede som eneboer i en hytte i Montanas bjerge. Han var fyldt af vanvittige hævnfølelser over for samfundet og især animositet mod den teknologiske udvikling og havde gennem næsten 20 år sendt brev bomber, som



dræbte tre og sårede mange. Historien blev fortalt først i Jon Purdys tv-film *Unabomber: The True Story* (1996), siden i Gary Ellenbergs spillefilm *Ted* (1998). I 1993 foretog terrorister med tilknytning til den blinde islamiske leder sheik Omar Abdel Rahman et bombeangreb på World Trade Center, der kostede seks mennesker livet; tv-filmen *Path to Paradise: The Untold Story of the World Trade Center Bombing* (1997) påviser, hvordan myndighederne svigtede.

Kampen mod terrorisme er også et tema i James Camerons parodiske *True Lies* (1994), hvor Arnold Schwarzenegger er hemmelig agent i kamp mod terroristgruppen Crimson Jihad, der prøver at indsmugle atomvåben til Florida; i Edward Zwicks *The Siege* (1998), hvor islamiske fundamentalisters bombeattentater i New York City fører til militær undtagelsestilstand i byen og kz-lejre for personer af arabisk baggrund; i Wolfgang Petersens *Air Force One* (1997), hvor khazakstanske terrorister kaprer præsidentens fly, men bliver succesrigt nedkæmpet af præsidenten selv (Harrison Ford); og i Mimi Leders *The Peacemaker* (1997), hvor Nicole Kidman som atomekspert med hjælp fra efterretningsofficer George Clooney forhindrer terroristerne i at sprænge New York i luften med kernevåben. Der er en scene, hvor atomeksperten slår alarm: "We have a possible weapon of mass destruction coming into the United States by unknown terrorist or terrorists", hvorefter der klippes til et shot af terroristen, der sidder tankefuld i flyet, på vej hen over Manhattan.

Det overordnede billede, som disse 'terroristfilm' giver, følger nogle faste strukturer. De sensationelle begivenheder vil typisk hurtigt blive præsenteret som dokudrama på tv, som har den korte produkti-

onstid; spillefilmen vil forholde sig friere til stoffet og især satse på effektfulde og kostbare actionscener. Filmene, fortællingerne, går i langt de fleste tilfælde på de enkelte dramatiske skæbner, hvis emotionalitet udnyttes til bristepunktet. Der vander ingen skarpsindig analyse af begivenhederne, ingen udredning eller forklaring. Terroristernes onde gerninger er blot ondskab, som de gode kræfter heldigvis forpurrer. Der er i virkeligheden ikke den store forskel på et destruktivt naturfænomen som vulkanudbrudet eller jordskælv, det monstrøse naturvæsen (som en hængende haj eller muteret gorilla) på den ene side og så onde mennesker (terrorister) på den anden side. I filmenes dramaturgi er deres funktion helt identisk.

Men det er ikke overraskende, for der er en generel tradition for, at fiktion (og især populærfiktion) normalt aldrig forholder sig intellektuelt analyserende til stoffet, men hovedsagelig henter de følelsesfulde enkeltskæbner frem fra de store historiske begivenheder. Allerede *The Birth of a Nation* (1915, *En nations fødsel*) og *Gone With the Wind* (1939, *Borte med blæsten*) lagde for så vidt grunden; her er store politiske hændelser - den amerikanske borgerkrig - formidlet som baggrundsstaffage for melodramatiske dramaer om kærlighed, begær, lyst og ulyst. Kun i sjældne tilfælde er der filmkunst, som kaster et granskende blik på motiver og mekanismer i det politiske/ideologiske forløb, og som hovedregel er det ikke-amerikanske film (med Stanley Kubrick som den delvise undtagelse), men film af bl.a. Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rosi, Bernardo Bertolucci, Glauber Rocha, Theó Angelópoulos og Ken Loach.

I amerikansk film - og i den meste mainstreamfilm internationalt - er det

følelsesdramaerne, der trænger sig på. Men selv denne noget nærsynede fokusering på det privatmenneskelige, som først og fremmest skal sikre det underholdende og dermed det lukrative, vil alligevel afsende nogle implicitte forklaringer. Politisk terror har i årene forud for 11. september været synlig i Hollywoods underholdningsmaskine som en slags profetier, der sammenfatter frygtvisionerne i to politiske hypoteser. Dels er der truslen indefra - angreb fra konspiratoriske højreorienterede ekstremister. Dels er der truslen udefra - angreb fra nationens fjender, især islamiske fundamentalister.

I denne sidste kategori er den mest påfaldende film nok Stuart Bairs *Executive Decision* (1996, *Desperat valg*), en forholdsvis middelmådig spændingsfilm, men på det nærmeste en model for 11. september-angrebet: en arabisk terrorist, Jaffa, der kalder sig Al Tha'r (dvs. hævn), kaprer med sine mænd et amerikansk fly fra Athen til Washington. Angiveligt vil han opnå at få løsladt en fanget terrorist, men i virkeligheden er det hans plan at smadre flyet, med en 'beskidt' atombombe ombord, ned i Washington ved en selvmordsaktion. Da en af hans mænd, der ikke på forhånd er indviet i planen, protesterer, forklarer Jaffa: "We are the true soldiers of Islam. Our destiny is to deliver the vengeance of Allah in the belly of the infidel". Takket været en snar-rådig CIA mand, spillet af Kurt Russell der har held til sammen med kommandotropper uset at entre flyet i luften (!), lykkes det imidlertid at få afværget katastrofen. I al sin almindeligt underholdende actionvulgaritet er filmen en slags storyboard for den aktion, der lykkedes alt for godt den 11. september.

Filmene om de fremmedes terroraktioner mod USA - med deres apokalyptiske



Collateral Damage

effekter og dæmonisering af 'de andre' - blev her så at sige realiseret som en slags remake i virkeligheden. Også den djævelske hovedskurk, Osama Bin Laden, der unddrager sig pågribelse, synes, sådan som medierne har fremstillet ham, at stamme fra den lange filmhistoriske tradition af storhedsvanvittige skurke, der, opfyldt af planer om at erobre verdensherredømmet, har hærget den vestlige verden

siden stumfilmårene - bl.a. Gar el Hama, Dr. Mabuse, Fu Manchu, Ming the Merciless (fra *Flash Gordon*), Lex Luthor (fra *Superman*), Blofield (fra James Bond-filmene).

Filmindustrien og 11. september. Da katastrofen ramte USA i 2001, var der flere store Hollywood-produktioner undervejs, som i den aktuelle situation pludselig virkede prekære. I første omgang skyndte man sig at holde dem tilbage. Sam Raimis actionfilm *Spider-Man*, som var færdigoptaget, havde særlige problemer, for superhelten svang sig rundt på New Yorks skyskrabere - det er så at sige det, Spider-Man gør - og naturligvis krævede edderkoppen også op ad muren på WTC.

Der var allerede en kort trailer ude i biografen og på filmens hjemmeside, hvor man så Spider-Man fange en helikopter, der var fuld af tyveknægte, i et stort spind, som han havde lavet mellem tvillingetårnene. Sony stoppede øjeblikkelig traileren og var allerede dagen efter fremme med forsikringer om, at scenen ville blive fjernet fra filmen, inden den blev udsendt. Der var en længere debat på internettet, hvor det dog var den fremherskende opfattelse, at man burde *beware* scenen med tårnene. Man tilbagekaldte også en af filmens plakater, hvor tvillingetårnene spejlede sig i Spider-Mans øjne. I filmen, som den blev udsendt i sommeren 2002, var WTC forsvundet, ligesom det var i virkeligheden.

Blandt de andre film, der blev berørt, var Barry Sonnenfelds *Men in Black II*, der måtte ændre centrale scener, hvor WTC var baggrund; og samme instruktørs farce *Big Trouble* blev udskudt, fordi der var scener med bomber om bord på et fly og eksplosioner i Miamis lufthavn. Simon Wells' filmatisering af oldefar H. G. Wells'

The Time Machine blev beskåret med nogle scener, hvor dele af månen rammer New York (om end det angiveligt var besluttet inden katastrofen), og Dan Algrants *People I Know* med Al Pacino fik bortklippet en scene, hvor Pacino vandrer rundt om WTC i hallucinatoriske narkotager, og blev først udsendt i 2003.

Under optagelse var også Phil Alden Robinsons filmatisering af en anden af Tom Clancys romaner, *The Sum of All Fears*, hvor terrorister med forbindelser til europæiske nynazister bringer en atom-bombe til sprængning i Baltimore, hvilket er tæt på at føre til atomkrig mellem USA og Rusland. Den blev udsendt i 2002.

Mest postyr blev der om den annoncerede nye Arnold Schwarzenegger-film *Collateral Damage*, iscenesat af action-instruktøren Andrew Davis. Filmen skulle have været udsendt i oktober 2001, men allerede to dage efter terroristangrebet meddelte Warner Brothers Pictures, at filmen ville blive udsat på ubestemt tid pga. hændelserne.

I filmen er Schwarzenegger en Los Angeles-brandmand, der bliver vidne til, at hans kone og lille søn bliver sprængt i luften, da en colombiansk terrorist detonerer en bombe. Da autoriteterne, som sædvanlig, ikke er i stand til at gøre noget effektivt, må Arnold selv tage affære. Det lykkes ham at komme til Colombia, og han har faktisk mulighed for at sprænge terroristen i luften, men opgiver det i sidste øjeblik, fordi det også ville koste terroristens kone og lille søn livet. Nu bliver Arnold taget til fange af terroristen, men det lykkes ham at flygte sammen med terroristens kone og søn. De når frem til Washington, hvor hun er parat til at hjælpe dem med at standse terroristen, som er i gang med nye morderiske planer. Men til allersidst går det op for Arnold, at der er

en helt anden dagsorden. At han blot bliver brugt i et infernalsk spil.

Filmen blev først anset som et problem og blev mødt med forhåndsprotester både fra colombianere og fra amerikanske brandmænd, men blev så, to måneder senere, behændigt gjort til en national manifestation, godkendt ved premieren i februar 2002 af selveste borgmester Giuliani, der var blevet folkehelt ved katastrofen (og efterfølgende blev portrætteret i en biografisk tv-film, Robert Dornhelms *Rudy: The Rudy Giuliani Story*, 2003, hvor Giuliani spilles af James Woods). Andrew Davis udtalte:

Jeg tror, folk kan se denne film og blive overrasket over, hvor tæt nogle af billederne og hændelserne er på det, der skete, og hvis vi havde ventet længere, ville det have set ud som om vi lavede filmen på grund af disse begivenheder. Nu ser det ud som om det bare var en parallel slags historie, der tilfældigvis faldt sammen med begivenhederne. (10)

Schwarzenegger, der er republikaner og gift ind i den demokratiske Kennedy klan, donerede straks efter terrorangrebet en million dollars til ofre; hans honorar er for tiden \$30 mio. per film. Han blev i efteråret 2003 valgt til guvernør i Californien og holder nu pause fra filmene, imens han prøver at bringe den californiske økonomi på ret køl igen. Han har været magtfuld redningsmand i så mange fiktioner i tidens løb, at det er nærliggende at forestille sig, at han også kan blive redningsmand i virkeligheden. Og nu er der kræfter, der arbejder på at muliggøre, at udenlandsk fødte personer som Schwarzenegger kan vælges til præsident.

Legendarisering og merchandizing. World Trade Center var ikke noget specielt populært bygningsværk hos newyorkerne, men nu er der pludselig kommet noget

vemodigt over alle disse film, hvor vi ser bygningerne. Vartegnet er pludselig blevet en markør af en svunden æra - nemlig tiden før 11. september. I Peter Yates' veloplagte svindlerfarce *The Hot Rock* (1972, *Fire uheldige helte*) er tvillingetårnene ved at være bygget færdig. I John Guillermins berygtede *King Kong Lives* (1986) falder den store abe ned, ikke fra Empire State Building, som i den originale *King Kong*-film (og Guillermins egen remake fra 1976), men fra WTC. I Steven Spielbergs sciencefictionfilm *A.I. - Artificial Intelligence*, baseret på et gammelt Stanley Kubrick-projekt som passende blev udsendt i 2001, et par måneder inden angrebet, ser vi et fremtidigt oversvømmet New York, hvor WTC stadig stikker op af havet. En spådom, der uventet hurtigt blev uaktuel.

WTC-angrebet er forlængst på vej ind i legendariseringen. Et væld af sentimentale historier bryder frem om skæbner, der ender deres tilfældige bane i katastrofen. Der vil blive fortalt om heltmod og opofrelse, men især om tilfældighedernes grumme spil og skæbnens ironi. Netop fordi det var sagesløse og intetanende mennesker, det gik ud over (både i flyene og i tårnene), vil 11. september-katastrofen efterhånden blive opslugt af populær-mythologien på samme måde som Titanic-katastrofen. Selvfølgelig er der afgørende forskel på de to katastrofer - hvor 11. september var en forsætlig menneskelig handling, var Titanic højst lidt uagtsomhed i kombination med naturens destruktive kræfter. Men fordi begge dele ramte mange tilfældige og helt sagesløse mennesker (i modsætning til Pearl Harbor, som trods alt var et militært angreb på en militærmagt, jf. Michael Bays stort anlagte, sentimental-patriotiske *Pearl Harbor*, der blev udsendt nogle måneder inden 11.



A.I.

september), vil det efterhånden blive indskrevet i samme sentimentale legende-kompleks. Det var en enestående begivenhed, men den appellerer til det almene: Det kunne være os, der var mødt på arbejdet den morgen, det kunne være os, der havde fået en billet til oceandamperen.

11. september er naturligvis også ved at udvikle sig til en industri. Nu vælter det frem med bøger, fotografier, videoer, film, en ren *merchandizing*, sådan som vi kender det fra de store blockbuster film (11). Og ligesom med mordet på Kennedy går konspirationsteoriene i øjeblikkelig metastase. En fransk forfatter, Thierry Meyssan, kom i 2002 med to bøger (*L'effroyable imposture* og *Le Pentagate*), som med deres bindegale spekulationer har vakt stor debat og solgt i stakkevis af eksemplarer i Frankrig. Forfatteren hævder, at det terrorist-kaprede fly, der angiveligt ramte Pentagon den 11. september, var en ren opfindelse fra myndighedernes side.

Spielberg afviste i 2002 helt tanken om en 11. september-film, mens til gengæld Roland Emmerich og hans producent påtænkte en opfølger til *Independence Day*, hvor 11. september skulle tematiseres (12). Men andre film er allerede kommet. 11. september var en slags film, og nu skal

filmene bringe os videre.

Typisk nok er de fleste af dem følelses-dramaer om enkeltskæbner og heltemod, med udgangspunkt i *true stories*. Jules Naudets *9/11* (2002), med den enestående optagelse af det første fly, begynder som et stykke *cinéma vérité* om en ung brandmands arbejdsplads, men bliver pludseligt til en reportage om historiens største terrorkatastrofe. Der er andre dokumentarfilm som Étienne Saurets *WTC the First 24 Hours* (2002), Dave Eddys *The Box* (2002) og Jason L. Liebmans *Brothers in Blue* (2003), en hyldest til New Jerseys brandmænd. Jim Simpsons spillefilm *The Guys* (2002), baseret på et teaterstykke, handler om en journalist, spillet af Sigourney Weaver, der hjælper en brandmand med at lave mindetalen for de otte kolleger, han har mistet i katastrofen.

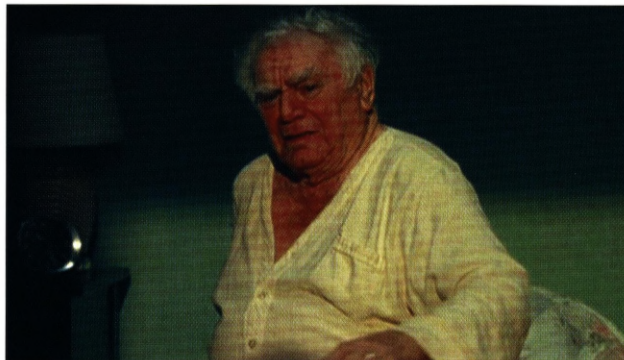
Både pårørende til ofrene og brandmænd udtrykte i marts 2004 forargelse over, at 9/11 blev anvendt af George Bush i tv-reklamer til den begyndende valgkamp om præsidentembedet, men faktisk er der allerede udsendt et tv dokudrama, *DC 9/11: Time of Crisis* (2003, instrueret af Brian Trenchard Smith), hvor Bush, spillet af Timothy Bottoms, på katastrofedagen og i den efterfølgende planlægning af gengældelsesaktioner fremtræder som en handlekraftig helt, der imidlertid er omgivet af vankelmødige rådgivere. Et noget andet billede gives i Michael Moores satiriske dokumentarfilm *Fahrenheit 911* (2004), der vandt Guldpalmen i Cannes.

Mest kunstnerisk ambitiøs er den franskproducerede episodefilm *11'09'01 September 11* (2002), hvor 11 instruktører hver fortæller en historie på 11 minutter med relation til 11. september - Samira Makhmalbaf, Claude Lelouch, Youssef Chahine, Danis Tanovic, Idrissa Ouedraogo, Ken Loach, Alejandro González Iñárritu,

Amos Gitai, Mira Nair, Sean Penn, Shohei Imamura. Bemærkelsesværdigt er Ken Loachs bidrag, der med dræbende ironi fortæller om en anden 11. september, nemlig 11. september 1973, den dag hvor general Pinochet, med opbakning fra USA, ved et kup væltede - og myrdede - den demokratisk valgte præsident Allende. Ellers lykkes mærkeligt nok de episoder bedst, der bruger humoren - som Lelouchs historie om en døv ung kvinde, der ikke opdager, hvad der er sket, før kæresten står i døren, indhyllet i støv; Idrissa Ouedraogos historie fra Burkina Faso, hvor en flok drenge opdager, at Osama Bin Laden opholder sig i hovedstaden Ouagadougou, og drømmer om du-søren på 25 millioner dollars; eller Sean Penns historie, hvor Ernest Borgnine, der fik sit gennembrud i Fred Zinnemanns Pearl Harbor-film *From Here to Eternity* (1953, *Herfra til evigheden*), er en ældre enkemand, som nusser rundt i sin altid mørke New York-lejlighed, hvor lyset så pludseligt vælter ind - fordi tårnene falder.

Fiktionen som compensation. Hvad er det så fiktionen og specielt filmens fiktioner kan gøre ved sådanne begivenheder? I et krydsfelt mellem troen på det bedste og den bitre viden om, hvor galt det kan gå, dér finder kunsten sin særlige niche, så at sige som et scenarie for frygten og håbet. En gang var det religionerne, der beherskede dette felt. Men i afkristningsprocessen er det fiktionen - og i høj grad populærfiktionerne - der har overtaget en stor del af markedet for irrationelle forklaringer på det uforklarlige.

Det er således en af fiktionens store opgaver at reparere på virkelighedens mangler, at fungere som alternativ til virkeligheden. Fiktionen kan byde os på al den meningsfulde virksomhed, alle de målret-



11'09'01 September 11. Fra oven: Episode af Ken Loach, Idrissa Ouedraogo, Sean Penn

tede missioner der ender med at lykkes, som vi savner i virkeligheden. Populærfiktionerne kan kompensere for "the slings and arrows," som tilværelsen byder os, når livet går sin skæve gang.

Da virkeligheden alt for ofte snyder os for det godes triumf over det onde, bliver det populærfiktionens opgave at give os

en erstatning, så vi i det mindste på skromt kan opleve de følelser, der knytter sig hertil. Vi kan få gennemspillet vores frygt og angst, vi kan få indblik i de onde kræfter, og til slut med lettelse og triumf opleve tilfredsstillelsen ved, at det er de gode kræfter, der sejrer. Således bliver fiktionerne en slags mentale lynafledere, en krisehjælp, der altid stiller op. Man kan se det sådan, at fiktionsfilmen tillader os at afprøve hele registeret af menneskelige følelser, som vi heldigvis ikke hele tiden får aktualiseret af vores erfaringer med virkeligheden. Men fiktionen er også et felt, hvor vi får lov at rase ud, at udspille aggressioner og finde sjælefred ved, at retfærdigheden sker fyldest.

Hændelserne den dag i september fik kun i begrænset grad den amerikanske of-fentlighed til at grunde over, hvad det var, der kunne vække så forfærdelig en vrede; hele det politiske perspektiv blev straks overdøvet af det patriotiske og det sensationelle. Selvransagelsen kan let blive for bitter og smertefuld. Den bedste dulmen-de medicin er medieprodukternes sentimentalitet med deres fokus på rystende eller opløftende enkeltskæbner. Derfor behøver vi det vulgære bras, den kulørte underholdning, som kommer fra vores egen frygt og vores fryd ved det forfærdelige.

Prototypen af actionfilm drejer sig om, at én mand går ud i verden og gør noget ved tingene, mens 'systemet' - det være sig politiet, militæret, regeringen, myndighederne - bare nusser opgivende rundt eller henfalder til skurkagtige konspirationer. Man kan se det sådan, at filmene f.eks. kan simulere den handlekraft, som måske ikke er til stede i virkeligheden eller i hvert fald ikke har de samme muligheder for succesrig udfoldelse. Myten om den enkeltes kraftfulde heltedåd er essentiel i vores kultur. Måske er det hele actiongenreens

formål at fastholde denne forestilling. Schwarzenegger er faktisk selv inde på det:

Jeg tror, at man med film kan løse disse ting meget hurtigere og give publikum tilfredsstillelse - i det mindste i fantasien. (13).

Således kan filmen stille den hævnthirst, vi ikke får stillet i virkelighedens verden.

Fiktionen må yde poetisk refærdighed, fordi den reelle retfærdighed kan synes uopnåelig. Det er den forklaring og forklarelse, som populærfiktionen - og den virkelighedsreportage, som ligner den til forveksling - kan tilbyde, og den er der brug for. Vi vil gerne løse problemerne sådan som Bruce Willis, George Clooney eller Arnold Schwarzenegger gør det.

Alternativet i den virkelige verden er præsident Bush, og det er næsten for barbarisk.

Noter

1. Adorno-citatet findes i essayet "Kulturkritik und Gesellschaft", skrevet 1949, trykt i samlingen *Prismen* (1951), genoptrykt i bind 10 af den samlede udgave, *Kulturkritik und Gesellschaft I* (1977, 1998), p. 30. Hele passagen lyder: "Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben."
2. Jf. Peter Schepelern: "Katastrofefilm og filmkatastrofer: Betragtninger over en genre", *Kosmorama* nr. 126, 1975 (pp. 83-88).
3. "The movies set the pattern, and these people [the terrorists] have copied the movies. Nobody would have thought to commit an atrocity like that unless they'd seen it in a movie. How dare we continue to show this kind of mass destruction in movies? I just believe we created this atmosphere and taught them how to do it." Citeret efter Stephen Prince: *Classical Film Violence* (2003), p. 286.
4. Tom Clancy: *Debt of Honor*, oversat fra paperback-udgaven, Berkley Books, 1995, s. 985-986. Dansk udg. *Æresgæld* (1998).

5. *Entertainment Weekly*, citeret i paperback-udgaven, Berkley Books, 1995.
6. Stockhausen, se: www.jahsonic.com/Stockhausen.html - "Was da geschehen ist, ist - jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen - das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat. Dass Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nicht träumen könnten, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert und dann sterben. Das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist. Da sind also Leute, die sind so konzentriert auf eine Aufführung, und dann werden 5000 Leute in die Auferstehung gejagt, in einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, als Komponisten. Stellen Sie sich vor, ich könnte jetzt ein Kunstwerk schaffen und Sie wären alle nicht nur erstaunt, sondern Sie würden auf der Stelle umfallen, Sie wären tot und würden wiedergeboren, weil es einfach zu wahnsinnig ist. Manche Künstler versuchen doch auch über die Grenze des überhaupt Denkbaren und Möglichen zu gehen, damit wir wach werden, damit wir uns für eine andere Welt öffnen."
7. Damien Hirst - BBC, september 2002, se: www.hypocrites.com/article8530.html - "Of course, it's visually stunning and you've got to hand it to them on some level because they've achieved something which nobody would have ever have thought possible - especially to a country as big as America. So on one level they kind of need congratulating, which a lot of people shy away from, which is a very dangerous thing."
8. Peter Schepelern: *Lars von Triers film*, s. 124.
9. Nogle opfatter filmoptagelsen af det første angreb som bevis på en konspiration, se: Andreas von Bülow: *Die CIA und der 11. September* (2003) samt Bo Bjørnvig: "Den frygtelige sandhed", *Weekendavisen*, 7.4.2004.
10. Andrew Davis, interviewet af Paul Fischer, se: www.filmmonthly.com/Profiles/Articles/ADavis/ADavis.html - "I think people can see this film and be surprised how close some of the images and the events are to what happened and if we would have waited longer it would have seemed like we made this film because of those events. Now it seems like it was just sort of a parallel kind of story that happened to coincide with the events."
11. 9/11-merchandizing: jf. bøger som Claus Clausen & Rasmus Øhlenschläger Madsen, red.: *Tirsdag 11. september 2001 - Eftertanker*. Tiderne Skifter (2002); Lars Qvortrup: *Mediernes 11. september*. Gad (2002).
12. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2.9.2002.
13. Schwarzenegger, interviewet af Paul Fischer, se: www.crankycritic.com/qa/pf_articles/arnoldschwarzenegger_cd.html - "I think with movies you can resolve those things much quicker, and give audiences satisfaction at least in a fantasy way."