
Jan Olsson

Terror à la Fox: Tid, rum och teknologi

'You admit it was planned abroad?'

'Theoretically. Theoretically only, on foreign territory; abroad only by a fiction.'

— JOSEPH CONRAD, *The secret agent* (1907)

We do follow the post-9/11 world, and our show has become part of that world.

— JOEL SURNOW, radiointervju (2006)

EFTER ATT HA reflekterat en smula över 1800-talets historiemani och dess ackumulering av kriser, cykler och döda härskare vänder Michel Foucault i en berömd, postumt publicerad föreläsning blicken mot samtiden och konstaterar att vi rör oss i rumslighetens tidsålder. ”Vi befinner oss i samtidighetens epok, vi befinner oss i sidoställandets epok, i epoken för det nära och det avlägsna, för det som befinner sig sida vid sida, för det utspridda. Jag tror att vi befinner oss i ett ögonblick då vi erfar världen mindre som ett långt liv som utvecklas genom tiden än som ett nätverk som knyter samman punkter kors och tvärs.”¹

Låt oss hålla detta i minne och se vad det kan betyda i mediasammanhang. Men innan vi börjar nysta i nätverkens trådar kan vi erinra oss vad Gilles Deleuze och Félix Guattari skriver i sin komplexa plåtåbok, *Mille plateaux*, apropå vad de uppfattar som två interrelaterade spatiala regimer: det släta och jämna å ena sidan, och å andra sidan det räfflade eller veckade. Termerna är svåröversatta; franskans ”l'espace

lisse” respektive ”l’espace strié” motsvaras i den engelska översättningen av ”smooth” eller ”striated”. Författarduons resonemang är fullt av analogier varav ”det nomadiska” kontra ”det bofasta” har fått betydande genomslag, inte minst för en form av typologisk poetik där vad man maliciöst skulle kunna kalla litterära ökenvandringar ställs i motsats till konventionellt vävda texter.² Under Deleuze och Guattaris kategori ”det jämna” sammanförs hav, öknar, isvidder och allt sådant där landskapet saknar koordinater och navigationspunkter; detta i kontrast till helt igenom karterade landskap som kan hanteras på håll och övervakas av system för kontroll där avstånd saknar betydelse. Kategorin ”det räfflade” beskrivs däremot i mer anatomiska analogier, som ett slags muskeluppbyggnad ovanpå den ursprungliga muskelmassan som styrs oberoende av vår vilja, till exempel hjärtmuskulaturen. Genom hård träning kan räfflade muskulära nätverk definieras; för *en* muskelgrupp beskrivs ibland dessa räfflor som tvättbräda, ett tveklöst räfflat instrument som dock få av oss numera har handfast erfarenhet av. I den släta, oräfflade öknen, upplöses emellertid alla topografiska definitioner; det finns ingen plats, endast en total närhet till rummet utan riktpunkter för förflyttning. Ur ett globalt perspektiv viker det släta och jämna alltmera undan, världshaven allra först med long- och latituder för navigering, samtidigt som – eller snarare i en utdragen dialektisk process – det räfflade gradvis återerövrar av det släta. Till följd av växthuseffekten förväntas öknen breda ut sig i delar av Afrika samtidigt som polarisarna retirerar, det senare med intrikata konflikter kring framtida prospektering bland hugade landägare. De mönstersystem som successivt läggs över olika rumssammanhang som raster – inte sällan i många lager – vecklar det jämna och släta och gör det hanterbart i både konkret och överförd bemärkelse via apparaturer. Först såsom räfflad blir rumsligheten platsbestämd och subjektens positioner och förflyttningar läsbara. Själva rörligheten, vad gäller både kroppar och fordon, har dock kommit att bli ett säkerhetsproblem givet den världsbild som råder efter den elfte september 2001. I namn av rikets säkerhet, och då inte bara i USA, arbetas det intensivt på att skapa nya system; inte bara för övervakning och kontroll utan framför allt för att kunna förutse rörelsemönster och förflyttningar. I det följande ska jag ringa in ett skifte i spatial televisuell representation i kölvattnet på den elfte september med Fox’ serie *24* som indikator.

Rummet i bitar

I efterdyningarna av den traditionella amerikanska tevemodellens upplösning med tre stora ”networks” har mediet kommit att bli en del av den konvergensprocess som Henry Jenkins beskrivit väl i en bok från 2006.³ Samtidigt med nya kommunikationsplattformars framgång har dagspressen i pappersform gradvis minskat i betydelse eller integrerats i medieimperier som nyligen *Wall Street Journal*. I en tid av accelererande globalisering är kombinationen Hollywood och amerikansk television, de gamla nätverken sida vid sida med kabelkanalerna, tack vare nya plattformar, allt effektivare i marknadsföringen av en världsbild som förefaller eftersträvansvärd för allt flera – detta på trots av en vitt utbredd politisk anti-amerikanism. Med omisskännlig patriotiskt verv förhandlar dessa medier, ytligt måhända, men dock, de stora frågorna och resultatet tycks ses av alla. En bieffekt av dessa mediers genomslag är att många amerikanska stadsmiljöer är välbekanta för publikerna från Kiruna till Puerto Monti. Emblematiske platser och miljöer behöver därför blott skimra förbi på skärmen eller duken för att publikerna världen över ska kunna förankra berättelserna i en föregivet bekant kontext. När Hollywood tar sig an städer utanför USA behövs däremot oftast förankrande text som anger var vi befinner oss, till exempel för de många förflyttningarna i *The Bourne ultimatum*.

Finansdistriktet runt Wall Street, också de två kollapsade tornen förutan, är den tydligaste representationen på spatial nivå av den annars osynliga kapitalismens ständigt föränderliga landskap. I en essä kring bilbombens historia – fyndigt kallad den fattiges flygvapen – påminner Mike Davis oss om en pionjär, nämligen anarkisten Mario Buda som en septemberdag 1920 mer eller mindre uppfann fordonsbomben när han parkerade sin bryggarhäst i hörnet av Wall Street och Broad Street utanför J. P. Morgans kontor. Lastad med dynamit som pepprats med metallskrot exploderade kärnan i ett eldklot – 40 dog, hundratals skadades, dock icke herr Morgan. Trots att Buda distribuerade flygblad som varnade för smällen hann ingen avvärja faran.⁴

Budas publiceringskultur och dess indirekta tvilling, det vill säga information hämtad på underrättelsevägar och dess relation till terrorbekämpning, såsom det framställs av amerikansk teve, ger intressanta nycklar till representation av rumslighet med tydliga mediehistoriska länkar. Teves mest emblematiske program i detta avseende är

Fox' serie *24*, vars spänningsformat bygger på uppspårning av dödliga massförstörelsevapen innan de hinner användas. Här gäller det att nysta i Foucaults anda: nära och fjärran och sida vid sida. Vardagslivets bräckliga hölje är målet när terrorister vill åstadkomma maximal förödelse. Att slå till mot systemets kärna förutsätter mängder av anonyma offer förutom attacker mot emblematiske figurer, platser eller evenemang. *24* opererar därför i termer av försvar och antiterrorism, inte sällan med en förutsägbar etnisk mix av misstänkta. Trots att världsekonomin i grunden fortfarande är industriell, är bank- och börsvärlden med dess abstrakta transaktioner i kvarteren runt det forna World Trade Center ett perfekt symboliskt mål, såväl för arkitekterna bakom den elfte september 2001 som för Buda 1920. Dock är miljön ännu ett alltför öppet sår för att kunna användas som bakgrund för terrorunderhållning på teve. Det en gång räfflade är alltför plågsamt utslätat för detta syfte.

Kartbilder över geopolitiska, kulturgeografiska och trosgeografiska "landskap" och deras överlappningar har fått regeringar att uppgradera gränsskydd och underrättelseverksamhet för att avvärja terrorattacker men också för att hindra fattiga att ta sig in i EU eller i USA. Samtidigt, och på trots av den globala kapitalismens fortsatta triumfer och den nya styrkan i Kina och Indien, tycks den typ av sekulär kapitalism som representerades av World Trade Center alltmer sårbar i kraft av sin resursförbrukning och den hotbild som terrornätverken utgör. När terrorism förvandlades till teveunderhållning på bästa sändningstid efter den elfte september – med *24* som riktmärke – kom Los Angeles att bli det ständiga målet för attacker. Och då och inte bara i *24*, även i en episod av *Numb3rs* (CBS) och genomgående i teveserien *Sleeper cell* (Showtime) – alltså på behörigt avstånd från det känsliga området runt Ground Zero och det intilliggande Wall Street.

Lanseringen av *24* inleddes strax före den elfte september 2001, och det första avsnittet fick faktiskt senarelägga sin premiär till november månad. Som Kiefer Sutherland formulerade det: serien var långt mera överklig den tionde än den elfte september.⁵ *24* mottogs som formatförnyare, främst för dess kronotopiska dimension, det vill säga den intrikata spatio-temporal berättarstrukturen. Howard Rosenberg i *Los Angeles Times* beskrev exempelvis pilotavsnittet som en tickande spänningsbomb, medan David Thomson pregnant fångade seriens modus i titeln på sin essä "Shock around the clock."⁶ Representationen av

tid, rum och karaktärer mot bakgrund av hot om ofattbar ödeläggelse driver berättandet i *24*. Digitala klockor är korrelerade med deadlines, medan tidsfrister i seriens temporalitet snarare mäter tittartid än strikt diegetisk tid.

Varje årgång är uppdelad på 24 entimmesavsnitt, där den digitala klockan integrerar reklamen i varje avsnitts tidsutdräkt. Tid har här den containerkvalitet som många förknippar med det euklidiska rummets tomhet – eller jämna släthet – i kontrast till platser och landskap som är koordinatbestämda i kartografiskt hänseende. Samtidigt som tiden är utmätt genom deadlines på makronivå för det övergripande hotet löper vägen dit via en hel serie av mikrodeadlines. Tidsrymder gestaltas således med timglasets obeveklighet, och nedräkningen timme för timme fortgår till det mer eller mindre bittra slutet. På grund av tidskompressionen ges ingen tid för återhämtning för karaktärerna, tiden måste nyttjas fullt ut för att rädda landet och dess medborgare.

24 ingår i en melodramatisk tradition med karaktärsteckning i svart och vitt, men med en komplex gråzon därtill. Om denna ansatta oskuld – som är central i Peter Brooks' analys av 1800-talsmelodramen – numera är svår att uppbringa, får rikets säkerhet vikariera för en mera känslösam version av hemkänsla.⁷ Om offren framstår som den amerikanska nationen i stort och dess medborgare i smått, visar sig bovarna när de successivt demaskeras vara inhemska grupper som manipulerar spelet och utan skrupler är beredda att offra både medborgare och familjemedlemmar för sina ljusskygga syften. Den klassiska melodramen utspelades på industrialismens scen, för att citera Ingvar Holms boktitel, medan dess nuvarande variant är besatt av prylar och vapen i pakt med ett postmodernt tillstånd.⁸ I grunden rör sig dock bägge varianter runt sårbara kroppar, men också med självdestruktiva kroppsbombare som vapen, där dock själva slagkraften i det förra fallet blåsts upp till ofattbara dimensioner av explosivitet. När väl Los Angeles drabbats kommer inte några teknologins blå blommor att växa i det ödelagda stadslandskapet under överblickbar framtid för att travestera Walter Benjamin. *24* och dess innovativa berättarmekanism tänjer tevedmediets potential för att spatialisera, något som överlag utvecklat spänningsseriens gestaltningspalett. I en *spin off*-variant har man rent av outsourcat formatet för nedladdning till mobiltelefon där varje episod är en minut, vilket närmar berättandet till spelkonso-lernas värld. En omfattande intertextuell aktivitet har också uppstått i

seriens kölvatten, kanske mest begåvat i *The Simpsons* jubileumsepisod 2007, nummer 400, som helt byggde på 24:s berättarmodell.

Teveapparater, datorer, och mobiler utgör i ökande grad aspekter av en gemensam medieplattform som i realtid behändigt genomkorsar rummet i räfflade lager. För att hantera dataöverföringen krävs kapabla kroppar uppkopplade till nätverk – kroppar som kan ta en smäll eller två. I 24 kallas denna superkropp Jack Bauer, en känslig, lojal, men oförsonlig patriot med en robotlik fokus på uppgiften: att eliminera storskaliga och överhängande hot mot rikets säkerhet. Bauer skyr inga metoder i jakten på avgörande information när insatsen är hög och tiden knapp – vilket alltid är fallet i 24. Bauer, lysande gestaltad av Kiefer Sutherland, är dock alltmera tyngd av en känsla av ensamhet och tomhet, särskilt efter säsong sex då han tillbringade två år i kinesisk fångenskap. Hans predikament kan liknas vid det som Peter Handke i en roman beskrivit apropå fotbollsmålvaktens utsatthet vid straffspark. Serieformatet placerar återkommande Bauer i extremt utsatta situationer när historien genomlöpt sitt globala gatlopp och nått fram till den springande punkten. Lyckligtvis är Bauer alltid på mållinjen i det sista skälvande ögonblicket och avvärjer attacken.

I 24 är sättet att representera stadslandskap avhängigt postmodern teknologi med nya sätt att abstrahera komplexa geografier drivna till sin spets. Den uppmärksammade temporal kompression, signalerad i titeln, kan i förstone uppfattas som seriens själva mening. Tidsförätningen förutsätter emellertid en rumslig behärskning via teknologier för att navigera världen efter den elfte september och dess nya hotbilder. Global räckvidd över räfflade geografier för att eliminera avståndet mellan föregivna centra och periferier, konvergens kontra utspriddhet, det haptiska kontra det virtuella, fungerar som gemensamma raster för 24. Berättandets komplexa operativsystem hanterar tidskompressionen med avatarliknande kroppar på fältet som avgörande länk. Berättelsens kriser operationaliseras genom att agenterna integreras som en aspekt av teknologin, precis som kroppsbombarna för bomben.

Representation i rörliga bilder har över ett drygt sekel förändrat vårt sätt att förstå och se verkligheten. Överföring till olika sorts skärmar abstraherar den räfflade fenomenvärlden till ett "mediascape" för att använda Arjun Apadurais pregnanta term. Abstraktionen skapar en form av loop där lättidentifierbara ikoniska bilder cirkulerar.⁹ Kar-

tering och kartläggning är frekventa metaforer för spatial figurering med abstraktion i fokus, något som i filmsammanhang utmanar gängse föreställningar om ikonicitet och indexikalitet. Spatial övervakning i militärt syfte eller i brottssammanhang har länge varit en del av filmhistorien. Spänningseffekten därvidlag är avhängig klipptechniken och kinematografins behändiga metoder för att såväl separera som förbinda spatiala utsnitt. *Suture* var en gång i tiden en favoritterm för filmens närmast fogfria blockering av läckage mellan tagningar oberoende av deras heterogenitet.

Spatial konfigurering är naturligtvis ingen nyhet beträffande rörliga bilder. Som Tom Gunning påmint oss om utgör en scen i Fritz Langs *Dr. Mabuse der Spieler* från 1922 en ööverträffad uppvisning i detta avseende.¹⁰ I en nyckelscen orkestrerad på distans från Mabuses kommandocentral slängs en väska med dokument från ett tåg och landar i baksätet på en bil parkerad vid sidan av en bro tåget passerar. Langs växelklippning låter Mabuse bemästra tid och rum genom tidtabeller, fickur, tåg och bil och när kuppen lyckats återkopplas till Mabuse via telefon. Tidsligheten, definierad via tågtidtabellen, är här läsbar i rumsligt hänseende, vilket tillåter Mabuse att identifiera en specifik plats som tåget passerar vid en viss tidpunkt – givet tyska tågs punktlighet.

Den rumsliga hanteringen har antagit ännu kusligare dimensioner i digitalitetens hägn. I 24 är det helt avgörande att kunna lokalisera massförstörelsevapen med hjälp av alla tänkbara Realtids- och lagringsmedier – ibland krävs dessutom ett betydande mått av handfast tortyr för att ytterligare påskynda processen. De många kanalerna för rumslig övervakning utgör skärmar i skärmen i 24. Filmteknologins behändiga landskapsbygge oberoende av fenomenellt landskap, som Kulechov och ryssarna demonstrerade redan på 1920-talet – och dessförinnan Hollywoods klassiska stil – förutsätter att ikoniska effekter läses såsom indexikaliska över klippgränserna, det vill säga som fragment förankrade i en föregivet pre-existerande geografisk kontext samtidigt som en temporal kod etableras.

I digitala sammanhang är fortfarande åskådarens blick positionerad på toppen av informationspyramidens flöde, där abstraktioner samsas med närmast haptisk information. Höggradig audiovisuell *liveness* och realtidseffekter driver denna medieinbäddade typ av *hands on*-television. Denna förmåga är så självklar också utanför fiktionens område att CNN har lagt sig till med militärt språkbruk för ett av sina signa-

turprogram, ”the Situation Room”. Här, menar man, konvergerar nyhetsflödet från hela världen och som en påminnelse om de stora nyhetskanalernas sändningar dygnet runt och bokstavligen *breaking news* fungerar också tevekanalen Fox News, som en inbäddad aspekt av de många skärmarna som uppdaterar oss i 24.

Berättandets geografi

Den amerikanska tevevärlden efter den elfte september är besatt av berättande som drivs via datorers gränssnitt. Här har 24 varit en uppenbar trendsättare. I teveserien hanterar en svärm av underrättelseagenter i the Counter Terrorism Unit (CTU) – inrymd i en bunkerliknande byggnad i downtown Los Angeles, via satelliter, övervakningsutrustning och allsköns databaser – information som slutligen hamnar i händerna på agenter på fältet via portabla enheter. Dessa teknologiska prylar förutan och den information som laddas upp och ner mellan datorer, mobiler och små portabla handdatorer – Personal Digital Assistants (PDA’s) – skulle världen sådan vi känner den inte överleva. I kommandocentralens och bunkerns halvdunkel, lyser en djungel av skärmar som används för att greppa den rörligt undflyende, om än abstrakt räfflade geografin; ett arbete som i dialog med fältagenter så småningom leder fram till en precis lokalisering av massförstörelsevapen.

Två axlar balanserar handlingen: dels utgör kommandocentralen navet för allt som händer, dels vävs den samman med transport och förflyttning ute på fältet i ett intrikat mönster som länkar till världen i stort och det politiska ledargarnityret i USA. Kommunikation är A och O, och nästan varje tagning innehåller därför någon form av skärm där data hanteras eller förmedlas. Genom en så kallad split-screentechnik – två eller flera bilder i en – skapas olika former av intrikat temporal och spatial överlappning. Dock är tillgången till fryst tid via lagringsmedier helt avgörande för den fortgående hanteringen av information – ofta från trafik kameror. Biltransporter, nödvändiga tack vare realtidsupplägget, ger dock tillfälle till psykologiserande pauser i det hårt upptrivna actiontempot.

Kartläggning och övervakning förutsätter kommandocentralens tillgång till lagrad information och realtidsdata. Brandväggar korsas behändigt när så krävs främst tack vare en av seriens favoriter, det nördiga datasnillet Chloe O’Brian. Integrationen mellan kommandocen-

tralen och agenter på fältet kan ge ett intryck av spel. Spelet är emellertid alltför komplext och interaktivt för att stjärnagenten ska kunna reduceras till avatar. Protokollen modifieras ofta genom direktiv från fältet, och när regelverket tänjs har agenten ofta stöd från högsta ort – presidenten – vilket gör att det inte sällan är den föregivna avataren som styr spelet.

Vår rumsuppfattning är ofta resultatet av vardagspraktiker. I fiktionssammanhang däremot är rumsligheten i regel inbäddad i ett spel mellan ikoniska, indexikaliska och symboliska nivåer och de handlingar som karaktärerna utför. I 24 är geografi och lokalisering själva grundbulten vilket leder till abstraktioner som behändigt förenklar för agenterna på fältet – byggnadsritningar, stadskartor och kartor över elnät kopplas behändigt ihop med infraröd strålning. Kroppspositionering, satelliter och trafikameror ger ytterligare stöd. Sammantaget skapas därmed en panoptisk kontroll av ett rum överlagrat av räfflade karteringar på olika nivåer, vilket på flera sätt är förutsättningen för agenternas slagkraft. Dock är vår tids allseende och kontroll långt mer paranoida och laddade med hotbilder än den bevakningskultur som representeras av panoptikon i dess klassiska betydelse med en närmast totalitär disciplineringsregim.

Ett segment i 24, hämtat från ett avsnitt som utspelas en tid efter midnatt under säsong fem, kan illustrera mitt resonemang. I denna årgång har en grupp amerikanska affärsmän lurat in ryska separatister i en komplott som involverar USA:s sittande president, och där man iscensätter en attack med nervgas på amerikansk mark. Planen misslyckas och scenariot når plan B och C samtidigt som president Logan med alla medel försöker dölja sin roll. En för presidenten komprometterande inspelning står i centrum. Jack Bauer appellerar till försvarsministern för att komma åt presidenten, vars närmaste man i komplotten är en tidigare CTU-chef, Christopher Henderson, vilken intrikat nog en gång rekryterade Jack. Försvarsministerns konfrontation med presidenten har just misslyckats genom att Henderson lyckats ta tillbaka den komprometterande inspelningen. Nu gäller det att hitta Henderson, och Jack får hjälp av två kollegor som tvingats bort från CTU, i synnerhet datasnillet Chloe, som hemifrån utnyttjar CTU:s alla mediala och datalogiska resurser i jakten på inspelningen.

Efter att Jack har samtalat med försvarsminister Heller och fått veta att konfrontationen med presidenten misslyckats ringer Jack till (den

entledigade) chefen för CTU och Chloe. I en scen med såväl splitscreens som växelklippning beordrar Jack henne att lokalisera Henderson via CTU:s satellitsystem. När Chloe ringer tillbaka ser vi i en horisontal splitscreen Chloes skärmar i övre boxen och Jack i den nedre bildhalvan.¹¹ Från Buchanans hus spårar Chloe Hendersons bil; ett klipp tar oss direkt till satellitbilden på hennes skärm. Jack får här information om Hendersons position 15 minuter tidigare – därefter tappar Chloe kontakten. Hon behöver ytterligare satellitresurser för att kunna hitta honom i realtid. Jack kör iväg och i en av seriens många förflyttningsscener diskuteras läget.

Ett nytt klipp tar oss till Hendersons bil. Han ringer presidenten och rapporterar att han har inspelningen, men att han inte ämnar förstöra den utan behålla den i tryggt förvar för sin egen framtida säkerhets skull. Även detta samtal blandar växelklippning med splitscreens. Tillbaka till Jack – och Chloe som ringer och rapporterar att hon hittat Henderson inte långt ifrån Jacks bil. Efter en smart manöver kan Jack genskjuta Hendersons bil och tvinga honom av vägen. Henderson vägrar emellertid att avslöja var inspelningen finns, hans reservplan är att mörda försvarsminister James Heller. Hans män har nämligen ministern på kornet från en helikopter, med order att skjuta om inte Henderson ringer inom tre minuter. Jack ringer Chloe som bollar samtalet vidare till Heller som bekräftar att helikoptern har honom i sikte. Chloe laddar ner sin satellitbild av Hellers bil till Jacks mobila handdator. Jack misslyckas dock i förhandlingarna med Henderson vilket försvarsministern Heller hör via sin mobil. Han tillåter inte Jack att gå Henderson till mötes, stänger av sin telefon och kör avsiktligt sin bil utför ett stup, ner i en sjö djupt nedanför. Chloe bekräftar detta via sina skärmar (dock visar det sig långt senare att Heller överlever). Jack kastar sig frustrerad över Henderson, men denne har redan lämnat ifrån sig inspelningen. Nästan 14 minuter in i avsnittet, efter detta synnerligen intensiva förlopp – vilket narrativt hålls ihop genom Chloes inloggning i CTU-systemet – följer så ett reklamavbrott.

I detta segment är terrorhotet temporärt förpassat till bakgrunden; fokus ligger istället på att avslöja president Logans förrädiska intrigerande. Som alltid är tidsaspekten kritisk och avgörande skeenden är genomgående kopplade till olika deadlines. När väl seriens tidsmekanism implementerats är frågan om *när* glasklart definierat, *hur* avslöjas gradvis medan *var* utgör en förskjuten horisont fram till själva upplösning-

en. Rumsligheten är komplex i dessa scener då tre bilars förflyttning interrelateras – med den ena övervakad via helikopter. Den övergripande övervakningen av allt detta sker från ett hem med hjälp av inloggning hos CTU i samspel mellan transport- och kommunikationsteknologier. Förloppet, visar det sig, blir en tur-och-retur-resa till Van Nuys Airport med Frankfurt som nästa stopp i jakten på inspelningen.

Televisuella landskap

En av de mer intrikata aspekterna av 24 är seriens förankring i Los Angeles topografi. Teveserien erbjuder på flera sätt tittarna att mobilisera toponymiska platsassociationer, framför allt på basis av tidigare representationer. Platsbenämningar och platsfantasier svävar mellan den fenomenella världen och den outtömliga representationshistoria som i detta fall ägnats Los Angeles sedan slutet av 1800-talet. Toponymiskt har namnet Los Angeles paradisiska associationer som åren efter guldrushen på 1850-talet lockade otaliga före detta bönder från mellanvästern till ett område stöpt i den mexikanska klosterkulturens pastorala atmosfär. Snart exploaterade ambitiösa nybyggare den idylliska miljöns naturresurser. Konkurrerande järnvägslinjers låga biljettpriser i kombination med billiga huspriser och löften om oavlåttligt solsken, födde en befolkningsexplosion redan innan filmindustrin hamnade här för de många sceniska miljöernas skull. Det antologiartade landskapet runt Los Angeles lånade sig till allsköns tänkbara genrer, men utan massiva bevattningsprojekt skulle dock den släta öknen inte ha kunnat förvandlas till trädgård och bördig åkermark. Med vattnet följde en inflyttningsvåg som ännu inte avmattats. Den har nått en sådan omfattning och karaktär att David Rieff i en ofta citerad bok utnämnt Los Angeles till tredje världens huvudstad.¹² Erövrandet av västern, fullföljde det så kallade Manifest Destiny, tanken att sprida den amerikanska civilisationen och dess version av demokrati från Atlanten till Stilla havet. Denna övertygelse om ett högre uppdrag, en mission, utgör fortfarande en grundbult i amerikansk utrikespolitik – inte minst efter den omstöpning av den politiska kartan som den elfte september medförde.

Dagens Los Angeles och Orange County är en av de prototypiska stadsregioner som enligt kulturgeografer driver den globala kapitalismen, här dock med öknen en bit bort som påminnelse om den tidigare topografins släthet och åt andra hållet finns oceanen. Genom sin

medieexponering är området nerlusat med världen över igenkännbara inslag i stadsbilden. Utifrån globaliseringens komplexa scenario är Los Angeles därför en ideal arena för de terrorattacker som *24* baseras på. Områdets komplexitet och ogenomskinlighet, igenkännbarheten till trots, lämpar sig väl för den abstrakta geografi som är förutsättningen för seriens berättarstruktur, mångkanaliga bildstil och skärmöverdåd.

Arkitekterna bakom *24* har knappast ambitionen att skapa en atmosfärisk stadskänsla. Istället är det kartläggning som står i centrum, och allsköns förflyttningar med igenkännbara element som ett vykort för behändig förankring för en global publik. Välkända platser och ortnamn blandas med anonym funktionalitet för attacker mot hotell och shoppingcentra. Emellertid fungerade den gamla olympiaarenan från 1932, Coliseum, som plats för den avslutande upplösningen i årgång två, inte utan ironiska konnotationer visavi den olympiska tankens endräkt. Los Angeles är såtillvida en explosiv miljö i den mening som den legendariska kulturgeografen Jane Jacobs formulerade det i en stadssociologisk antologi från 1958, *The exploding metropolis*.¹³ Befolkningsexplosionen, den segregerade stadsbilden, skolsystemets skiktning efter hudfärg och en etniskt stratifierad arbetsmarknad är fortfarande påtagligt närvarande. Kravallerna efter den juridiska upplösningen i fallet med misshandeln av Rodney King 1992 förlöpte enligt samma mönster som upploppen i Watts på 1960-talet. Dessa väldokumenterade skeenden skymmer den vardagsrasism som sällan lockar kameror eller tidningsjournalister. Los Angeles ekonomi är helt beroende av inflödet av billig, illegal arbetskraft söderifrån. Samtidigt har som bekant forna industriorter runt om i USA imploderat när arbetskraften visat sig billigare att exploatera på andra håll i världen.

I Jacobs analys är det städerna som är navet i den moderna ekonomin, nationalstaten har allt mindre betydelse. Hennes teorier har vidareutvecklats av Edward W. Soja, vars tes är att den globala kapitalismen drivs i konkurrens mellan drygt 300 stadsregioner utspridda över alla kontinenter men i en ekonomi som alltfört primärt är industriell. Soja hävdar att Los Angeles, som är sammanväxt med Orange County, är USA:s mest tätbefolkade region och att staden konkurrerar med andra liknande stadsregioner som Silicon Valley, Shanghai, Istanbul, eller Ruhrområdet i dess nya skepnad. På flera sätt bygger Jacobs såväl som Sojas arbeten på Henri Lefebvres studium av rumslighet, och Soja har hävdat att denna fokus givit upphov till ett spatialt paradigm – en

rumslig vändning om man så vill – vilken innefattar alltifrån kartografisk analys av litterära texters rum eller en renässans för Heideggers rumsligt förankrade filosofi till nationalekonomi och kulturgeografi. Lingvistikens roll som mönsterdisciplin och den senare dominansen för visuella studier är, menar han, passerade stadier i kulturanalysen.¹⁴

Politik, ekonomi och storstädernas vardagsliv kan därför bäst, skriver Soja, studeras i spatiala termer, som rumsbehärskning i vid mening. I 24 skildras detta genom en dubbelt medierad visualitet baserad på teknologisk behärskning av olika metoder för global Realtidsövervakning och tillgång till lagrade tidsutsnitt över konvergerande plattformar. Också medieforskare har i ökad utsträckning börjat intressera sig för hur rörliga bilder bygger upp våra identiteter i en värld alltmera reglerad av skärmar – och där skärmar i bild och deras gränssnitt byggs in i berättandet. I förlängningen kan man fråga sig hur sådant medieinbäddat berättande påverkar karaktärsförståelse och handlingsprotokoll – därav den omhuldade men tämligen missvisande avataranalogin för 24.

Rumsövervakning utgör baksidan av förflyttningsstrategier i en tid när varje kropp och alla fordon är potentiella bomber. Förflyttningsmönster för fordon står därför i centrum för den intensiva teknikutveckling som drivs i hägnet av Homeland Security – med Irak som testplats med risk för senare storskalig implementering hemmavid, som exempelvis Jeremy Packer hävdar i flera essäer.¹⁵ Kroppsförflyttning förutsätter i många sammanhang att passerkort ersätts med självreferentiell identifikation där kroppsliga markörer läses av automatiserade system, till exempel incheckning och immigrationskontroll på flygplatser med hjälp av fingeravtryck eller iris-scanning. Fordonsidentitet och förflyttningsmönster på vägar kan redan nu storskaligt kontrolleras i USA. Rikets säkerhet, krigsscenario och krigsmetaforik driver dessa processer. I pakt med bilindustrin erbjuder försäkringsbolagen till och med svarta lådor i vissa bilmodeller, vilka alltmer liknar bepansrade kommandocentraler.

Krigisk metaforik

Hur relaterar då ovanstående exposé till modernitetens teoretiker och deras mediefilosofi? Många såg för snart hundra år sedan filmen som själva inbegreppet av moderniteten där allt fast förflyktigades. En sorts

krigsmetaforik var också central för flera mediala nyckelbegrepp. Klipp-tekniken, dess seende och optiskt omedvetna, beskrevs som bekant av Walter Benjamin i termer av bomb och dynamit, med en tidskod rent av. Denna tiondels sekund var ofattbart snabb och knappt mätbar med flanerandet som optisk måttstock, därav förflyttningen till en omedveten räjong i hans konstverksessä.¹⁶ Benjamins planlösa stadspromenader står förstas i bjärt kontrast till Jack Bauers instrumentella förflyttningar. Eftersom hans lilla dator i handflatan håller honom uppkopplad till världen i stort, transformeras den explosiva cinematiska mekanismen till en medierad taktilitet. Proberstenen för filmens politiska och kulturella sprängkraft utgjordes enligt Benjamin av förmågan till multipla perspektivskiften tack vare den hastighet som låg förborgad i klippte-kniken – något som den tidigare nämnda Mabuse-sekvensen briljant il-lustrerar. I Joseph Conrads roman *The secret agent* från 1907 bär en av karaktärerna ständigt en flaska med flytande sprängämne i fickan med en detonator som är mediemodellerad och fungerar enligt samma pneu-matiska princip som en kameralins. Enda nackdelen är mekanismens fördröjning – det tar 20 sekunder innan explosionen inträffar.

Filmen gjorde inte vardagsverkligheten mera läsbar annat än i strikt begränsad bemärkelse, däremot kunde det osynliga, liksom det avlägs-na, göras synligt och tillgängligt i många dimensioner. Inte förrän data-chips blev drivkraft och medial nyckelkomponent kunde kommunikativ mobilitet nå de nivåer av skärmsamspel och konvergens som är själva förutsättningen för berättandet i 24, något som just tagit medieverklig-heten till de nivåer som teknikprofeter från Robida till Edison speku-lerade kring ett drygt sekel tidigare. Krigisk metaforik är djupt inbäd-dad i filmens vokabulär – åtminstone på engelska med *shot* som grun-denhet. En nobel svensk uppfinning, dynamiten, patenterades 1866 av Alfred Nobel och kom snart att flitigt utnyttjas av såväl irländska sepa-ratister som ryska anarkister. Senare kunde dynamiten användas som vapenkomponent, och krigarna kunde därmed förflytta sig från skott-linjen och istället åsamka stor skada på håll. Benjamin och hans genera-tion intellektuella påverkades givetvis av krigsteknologin under första världskriget där gas, granater och nya attackvapen lanserades. Begreppet chock – som etymologiskt har sina rötter i haptisk närkontakt – kunde när slagen tillfogas på distans användas (som hos Freud) för ytterligare abstraktion genom att chockfokus flyttades från kroppen till psyket.

Den logik som länge drev förståelsen av krigets *modus operandi* fick

nya förtecken efter Mario Buda och fordonsbombernas genombrott. Den fortsatta spridningen är alltför välbekant – kamikazepiloter, IRA, Röda Brigaderna och framför allt olika grupperingar i mellanöstern. Efter den elfte september – och otaliga bilbomber i Irak – är som sagt fordonskontroll och förflyttningar föremål för intensiv amerikansk teknikutveckling i namn av rikets säkerhet. Svårare att kontrollera är kroppsbombarna, vars kusliga form av flanerande nådde amerikanska storstäder i upptakten av säsong sex av *24*. Här firar krigisk taktilitet oanade triumfer på tvärs av den logik som överlag annars abstraherar krigföring till ett dataspel – åtminstone från aggressorns horisont. Kroppsbombarens likgiltighet för eget väl och ve tvingar fram en förändrad syn på kroppspolitik när förflyttning potentiellt innebär att medborgare och resenärer kan vara del av en nomadisk bombarmé och att alla fordon kan vara lastade med sprängämne – som till exempel den massiva bilbomb som användes för dådet mot en federal byggnad i Oklahoma City 1995. Ytterligare en olycksbringande aspekt av detta är när en bomb bokstavligt kommer som ett brev på posten, till exempel i fallet med den antiteknologiske Unabombaren Theodore Kaczynski.

För Benjamin är det inte bara medieteorin som fotas på krigsmetaforik, detsamma gäller för flera grundpassager i hans historiefilosofi. I de historiefilosofiska teserna förkroppsligas historien av Paul Klees målning *Angelus Novus* där ängeln kastas mot framtiden med blicken fäst på det förflutna. Benjamin använder stormen som staplar skräp framför ängeln för att illustrera idén om framsteget. Ängeln inkarnerar historiematerialismens unika erfarenhet av det förflutna, madeleinekakan, som spränger bort den kronologiska historien som Benjamin på andra ställen betecknar som historicismens bordell. Istället för att länka historiska ögonblick med hjälp av begrepp fokuserar materialisten det närvarande som nuets tid som beskrivs som ett slags chips av messiansk tid, det vill säga en konstellation där en spatialisering av förflutenhet sammanlänkar historien som en närvarande aspekt av nuet. Fragment och allegori är instrumentella för den benjaminska historiefilosofin.¹⁷ Jag ska inte försöka bena upp det judiska tankegodset, bara notera att det jag här kallar chips, som är grunden för maskinminne, genom ständig uppdatering effektivt suddar ut gränserna mellan då och nu. ”Chips” – som jag hämtat från den engelska översättningen av Benjamins text och också är en god term på svenska – lyder i det tyska originalet ”Splitter”. Chips fångar våra mediemaskiners förmåga att hantera, fragmentera eller alle-

gorisera nuets tid och som i 24 drivits till sin kronotopiska spets – eller sina rötter beroende på hur man läser Bakhtin. Att tyskans *Splitter* fick sin terrorekvivalent i Mario Budas smutsiga bomber kan vara värt att påminna om i detta krigsmetaforiska sammanhang. 24 kan således beskrivas som ett televisuellt pionjärberättande där chipsens kapacitet fäller ut den djungel av skärmar vi tidigare talat om. Allt givetvis i akt och mening att hantera nuets tid, och med uppsplittrade bildutsnitt, splitscreens, etcetera som genomgående stilelement för samexisterande spatiala kanaler i realtid. Med splitscreen splittras just den indexikala bilden upp i en serialitet inom en sammanhållen ram med multipla spatio-temporala utsnitt. Greppet liknar datorns många fönster, men har ett långt förflutet i filmsammanhang och en förhistoria i andra medier. Flanörens rotande i historiens skräphögar som Siegfried Kracauer talade om, tillhör detektivernas tidsepok fram till dess agenterna tog över som allegorisk figur för historieskrivning med fokuseringsspets på den digitala informationspyramiden vars data i grunden är tomt självreferentiella. Och när filmbilden frikopplats från sin indexstatus återstår kanske bara spel, ett medialt *game over*.

Det digitala skräp som terrorstormen river upp förutsätter hantering av enorma mängder data för att nå fram till den avgörande informationsskärvan som oftast döljs under en föregiven pryl som driver historien – en McGuffin skulle Hitchcock säga. Referensen till Hitchcock är inte oskyldig, men alltför komplex för att fullt ut kunna benas upp i detta sammanhang, men låt mig grovt skissa några hållpunkter. Den våg av politiska attentat med anarkistiska förtecken som följde på brytningen inom den första internationalen – i extrem korthet, Marx kontra Bakunin – har som en av sina vagaste men också mest symboliska manifestationer ett misslyckat bombdåd i parken utanför observatoriet i Greenwich 1894. Mycket tyder på att bomben detonerade av misstag och dödade sin bärare, Martial Bourdin, utan att skada observatoriet. Vem skulle kunna avhålla sig från att läsa förloppet annat än som ett attentat riktat mot begreppsbyggandet av tid och rum, alltså det slags *ground zero* för kartering, inte minst nautisk, och temporal standardisering som observatoriet representerade.

Mediehistoriskt har dådet – om det nu var det det var – odödliggjorts av Joseph Conrad i romanen *The secret agent*. Conrads bok är i sin tur basen för en hel serie av Hitchcock-filmer, främst *Sabotage* från 1936, där observatoriet är eliminerat (alternativt uppgraderat)

och anarkismen drivs från en biograf – och där målet på ett intressant sätt växlar från en produktionssfär till fritidssektor, ett skifte som övertygande utretts av Christopher GoGwilt.¹⁸ I sin tur fungerar Fredric Jamesons analys av vad han kallar konspiratoriska texter inom ramen för den geopolitiska estetiken som GoGwilt vidareutvecklar.¹⁹ Beträffande Hitchcock kan man möjligen hävda att hans självkritik av bombscenen i *Sabotage* visar på en radikal dekonstruktion av McGuffin-begreppet, en materiell eller symbolisk förevändning för narrativ progression, som denna enda gång detonerar inte bara i protagonistens ansikte, men också i åskådarens; ett resonemang som Hitchcock i många sammanhang lagt ut texten om, inte minst i en teveintervju med Dick Cavett.²⁰

Småskalig kriminalitet, ibland av det ytterst brutala slaget, inspiretrade också en serie teknikthrillers runt 1910 med hot eller falsk information förmedlad per telefon och med samtalen ofta skildrade med hjälp av splitscreen. Dessa tagningars allegoriska natur i gestaltandet i en och samma tagning av telefonerandets alla dimensioner – två parter och kommunikation i realtid över mer eller mindre stora avstånd – får andra dimensioner i 24 med nya verktyg för kommunikation i realtid. Mobiltelefoner och handhållna datorer blir en form av mediala allti-allo: laptops, radio- och teveapparater, kameror, jukeboxar, och mini-biografer. Det positiva i att vara nåbar och uppkopplad innebär samtidigt att storebror bokstavligen kan ringa in var man befinner sig.

Om Hitchcock förflyttar sabotage och terror till en nöjesråjong har vår tids terrorister dröjt kvar i medievärlden. I en tid av globala medier kan man fråga sig om Afghanistans talibaner höll koll på USA genom att titta på Hollywoodfilmer och amerikanska teveserier. *Time Magazines* tevekritiker James Poniewozik hävdade beträffande serien *Sleeper cell* att terrorister arbetar på samma sätt som manusförfattare. Deras jobb är att fundera ut hur man kan vända ut och in på vardagssituationer, som att förvandla ett flygplan till en kryssningsrobot eller en sko till en bomb.²¹ I den andan gestaltar piloten – en kuslig term – för serien *The lone gunman*, (en kortlivad avläggare från *The X-files*) en berättelse där ett kapat flygplan tänktes krascha rakt in i World Trade Center – episoden sändes faktiskt i början av mars 2001, alltså i god tid före elfte september. Till yttermera visso utgick flygningen från Logan Airport i Boston där merparten av de dödsbringande planen startade. Men om den förrädiska presidentens namn i fjolårets upplaga av 24,

Charles Logan, var en tillfällighet kan man bara spekulera över. Vill man leka med Benjamins förflutenhet i nuet kan man också begrunda de så kallade synkroniciteter från mängder av olika Hollywoodfilmer som en viss John Valentini lagt ut på sin hemsida.²² Samtidigt – är det rätt ord? – inträffade tågbombningen i Madrid 911 dagar efter den elfte september hävdar de som räknar – dock i ett land där man inte ringer 911 i krisläge.

John McClane, Bruce Willis rollkaraktär i *Die hard*-filmerna, är en annan Fox-hjälte som återkommande räddar samhället undan terroranslag. I senaste versionen – fyndigt betitlad 4.0 – slår en grupp ledd av en avskedad toppprogrammerare ut stora delar av landets infrastruktur för att demonstrera systemets sårbarhet och för att tanka pengar ur ett ekonomiskt back up-system. Thomas Gabriel avskedades från försvarsdepartementet efter att ha förnedrat militärledningen genom att hacka sig in i försvarets ledningscentral med enbart en laptop – nu vill han hämnas. Massförstörelsen är här helt inriktad på att krascha datorsystem, infrastrukturens ryggrad. I motsats till Bauer är McClane en slumpmässig terrorbekämpare, men han är långt ensamare än Bauer i avsaknad av ett systematiskt samspel med en kommandocentral. FBI:s enhet för cyberbrott slås ut och McClane får förlita sig på en gradvis reformerad hacker för att sätta käppar i hjulet för bovarna. Eftersom det är fråga om en actionrulle är interaktionen våldsamt spektakulär på ett sätt som det aldrig är fråga om i *24*, där det istället är potentiellt våld i stor skala mot befolkningen som driver berättandet. Det som förenar är förflyttningen av konflikter till ett digitalt slagfält. I *24* är Chloe och alla informationsresurser omega till Bauers alfa på fältet; i *Die hard* är den digitala kollapsen själva grundbulten. I bägge fallen krävs det dock till syvende och sist en stryktålig kropp för att arbeta sig fram till skurkarna och handfast oskadliggöra dem i en sista avgörande närstrid. Tidsaspekten är inte lika kritisk i *Die hard*, men våldsamma scener och högt tempo avlöses även här av förflyttningsscener där karaktärsteckningen ges viss kontur.

Avslutning

I min frivola och lätt hjärtlösa diskussion av *24* har jag på ett flagrant sätt helt blundat för seriens dagspolitiska implikationer. Sådant som: är serien bara ännu ett uttryck för tevekanalen Fox' högeraktivism? Är Jack

Bauer en ultrakapabel allegori över George W. Bushs kompromisslösa politiska agenda? Könspolitiskt: varför är så många infiltratörer kvinnor, detta gällde särskilt under de första säsongerna? Är detta ett utslag av misogyni? Är serien xenofobisk och fantasilös i sin förutsebara gestaltning av hotbilder, även om det i slutändan visar sig att attackerna drivs av inhemska krafter? Kiefer Sutherland skickades vid ett tillfälle rent av fram med ett budskap till amerikanska muslimer:

I would like to take a moment to talk to you about something that I think is very important. Now while terrorism is obviously one of the most critical challenges facing our nation and the world, it is important to recognize that the American Muslim community stands firmly beside their fellow Americans in denouncing and resisting all forms of terrorism. So in watching *24*, please, bear that in mind.²³

Slutligen: legitimerar *24* tortyr som arbetsmetod? Lejonparten av de hårdföra metoderna faller på Jack Bauers lott, där säsongen 2007, med dess familjemelodrama, möjligen ger en psykologisk förklaring. För Bauer finns få återhållande gränser vad gäller att få fram information även om han personligen nödgas betala ett högt pris för detta. Liksom den ensamme västernhjälten som tvingas försvinna ur bild när uppdraget är slutfört och staden rensad, befinner sig Jack Bauer utanför det civiliserade samhällets radar efter *mission accomplished*. Utan hans förmågor skulle emellertid det postmoderna samhället, oförmöget att skydda sig självt trots sitt nystan av nätverk, ha gått under redan vid *high noon* sådant det iscensätts i seriens dygnet-runt-berättarmodul.

24 är en narrativ *tour de force* som i högt tempo utnyttjar medieteknologi för att gestalta världen efter den elfte september utifrån en polariserad samtidsanalys som tveklöst ligger nära Bush-administrations. Nyansering får sökas på annat håll, till exempel hos David Simpson som erbjuder en diskursanalytisk genomlysning av hur medierna exploaterat den elfte september, och tillika en skarp kritik av vad politikerna tillåtit sig i namn av nationell säkerhet.²⁴ Vidare har en uppsjö av verk kring traumateori publicerats med mer eller mindre entydig fokus på samma datum – bland annat av Judith Greenberg, E. Ann Kaplan och Jenny Edkins.²⁵ Terrorproblematik såväl som själva det mänskliga dramat på nedre Manhattan har på senare tid blivit föremål för ett stort antal litterära gestaltningar med skiftande fokus på

händelserna och deras efterspel. Två exempel: I John Updikes *Terrorist* står en amerikansk tonårings dragning till islamisk fundamentalism i centrum. Ahmads frånvarande pappa är egyptier och mamman har irländsk bakgrund. Koranen ger Ahmad en renlärighet och närmast fysisk avsky för den orena västerländska värld han har erfarenhet av: staden Prospect i ett socialt nerkört New Jersey. Martyrdödens löfte ter sig lockande som en flykt från en depraverad kultur till de utsikter om ett paradisiskt efterliv som Koranen framställer. Det scenario Ahmad dras in i är mera komplext än han föreställer sig. På väg in i Lincoln Tunnel med en gigantisk hemsnickrad bomb på lastbilsflaket liknar han en modern Mario Buda. Hans studievägleddare på skolan, en depressiv, sekulariserad judisk medelålders man, lotsar honom dock i det sista skälvande ögonblick bort från den diaboliska planen. Lastbilen når nedre Manhattan utan att lasten detoneras.²⁶

Den verkliga tungviktaren i raden av elfte september-romaner är dock Don DeLillos *Falling man*.²⁷ Här tar sig en av de verkligt stora samtidsprosaisterna, med en kuslig radar för att fånga komplexa historiska sammanhang, an ett mentalitetslandskap med osynliga förkastningslinjer. Ett inre – en gång räfflat landskap – har slätats ut för några av dem som var där. Snarare än att gestalta en komplex händelsekedja är det här fråga om en raserad personlig semiotik där alla menings-sammanhang tycks ha nått ett inre *ground zero*. Vägen ut ur ett av de kollapsande tornen inramar berättelsen kring de komplexa efterverkningarna av den elfte september i en vag familjekontext. I den ofattbara ödeläggelsen sker en återförening, men det är ingen fågel Fenix som här återuppstår; istället en minimalistisk samhörighet som ritualistiskt återupprättar på ytan meningslösa, närmast tvångsmässiga rutiner för överlevnad i en ny värld utan kompass och kartbilder. Den förre börsmäklaren som gravt traumatiserad lyckas ta sig ut ur World Trade Center täckt av blod och aska tar sig till sin fru som han lämnat för årtal sedan. Utan att flytta in finns han plötsligt bara där igen för att sedan med lägenheten som bas förflytta sig mellan pokerturningar världen över. I en alternativ filosofi med chips, vars värde på pokerbordet han inte egentligen bryr sig om, lever han i abstrakta hotellmiljöer, kontaktlös i ett ingenmansland. Följdriktigt går de flesta pokerturningarna av stapeln i Las Vegas, en i det närmaste totalt heterotopisk miljö. Chipsen, som kan staplas till små bräckliga kapitaltorn, är en sorts värdeabstraktion som kan rivas ner lika snabbt som de fal-

lande tornen. I ett land som utkämpar ett krig som allt färre tror kan vinnas – och där terrorhot på olika sätt präglar vardagen – erbjuder DeLillo inga entydiga svar. Detta i motsats till Jack Bauers dyrköpta framgångar i en serie som fungerar som en årlig ritual för hanteringen av en komplicerad värld som inte ens Hollywood kan få rätsida på.

NOTER

1. Michel Foucault, "Des espace autres", *Architecture/Mouvement/Continuité*, nr 5, 1984, 46–49; texten återfinns även i dens., *Diskursernas kamp: Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson* (Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2008).
2. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Éditions de minuit, 1980); engelsk översättning *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*, red. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).
3. Henry Jenkins, *Convergence culture: Where old and new media collide* (New York: New York University Press, 2006).
4. Mike Davis, *Budas wagon: A brief history of the car bomb* (London/New York: Verso, 2007).
5. *New York Times* 4/11 2001, TE4.
6. *Los Angeles Times* 17/12 2001, F1; David Thomson, "Shock around the clock", *Sight & Sound*, vol. 13, nr 8, 2003, 12–15.
7. Peter Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess* (London/New Haven: Yale University Press, 1995).
8. 1970-talet var ett viktigt decennium i svensk publiceringshistoria då mina två handledare publicerade var sin klassisk studie kring melodramtraditionen: Rune Waldekranz, *Så föddes filmen: Ett massmediums uppkomst och genombrott* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1976) respektive Ingvar Holm, *Industrialismens scen: Ur revolutionernas och varumässornas teaterhistoria* (Stockholm: AWE/Geber, 1979).
9. Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
10. Tom Gunning, *The films of Fritz Lang: Allegories of vision and modernity* (London: BFI Publ., 2000).

11. För en historisk redogörelse för split-tagningarna som representerar telefonsamtal i tidig stumfilm, se min uppsats "Framing silent calls", *Allegories of communications: From cinema to the digital*, red. John Fullerton & Jan Olsson (Rom/London: John Libbey, 2004), 157–192.
12. David Rieff, *Los Angeles: Capital of the third world* (New York: Simon & Schuster, 1991).
13. Sign.: Editors of the Fortune Magazine, *The exploding metropolis* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1958).
14. Edward W. Soja, *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory* (London/New York: Verso, 1989); dens., *Postmetropolis: Critical studies of cities and regions* (Oxford/Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2000). För en diskussion av globala städers ekonomiska roll, se också Saskia Sassen, "The global city: Introducing a concept," *Brown Journal of World Affairs*, vol. 11, nr 2, 2005, 27–43.
15. Se till exempel Jeremy Packer, "Becoming bombs", *Cultural Studies*, vol. 20, nr 4, 2006, 378–399.
16. Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern", *Bild och dialektik* (1936; Stockholm: Symposium, 1991).
17. För en grundlig diskussion av Benjamins historiefilosofiska teser, se Michael Löwy, *Fire alarm: Reading Walter Benjamin's 'On the concept of history'* (London: Verso, 2005).
18. Christopher GoGwilt, *The fiction of geopolitics: Afterimages of culture, from Wilkie Collins to Alfred Hitchcock* (Stanford, CA.: Stanford University Press, 2000), kapitel 5.
19. Frederic Jameson, *The geopolitical aesthetic: Cinema and space in the world system* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).
20. "The Dick Cavett Show", dvd – intervjun ursprungligen sänd 8/6 1972.
21. *Time Magazine* (online edition) 2/12 2005. För en diskussion av terror i termer av diskurs eller narrativ med performativa förtecken se David Apter, "Political violence in analytical perspective", *The legitimization of violence*, red. Apter (London: Macmillan, 1997), 1–32. För ett ifrågasättande av Apters resonemang, se Alex Houen, *Terrorism and modern literature: From Joseph Conrad to Ciaran Carson* (New York/Oxford: Oxford University Press, 2002), 9f. Se också John Orr & Dragan Klaić, red., *Terrorism and modern drama* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990).
22. <http://www.vaticanassassins.org/H911.pdf> (senast kontrollerad 30/5 2008).
23. <http://www.cair-net.org/video/disclaimer-hi.ram> (senast kontrollerad 30/5 2008).

24. David Simpson, *9/11: The culture of commemoration* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).
25. Judith Greenberg, red., *Trauma at home: After 9/11* (Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 2003); Jenny Edkins, *Trauma and the memory of politics* (Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2003); E. Ann Kaplan, *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2005).
26. John Updike, *Terrorist* (New York, Knopf, 2006).
27. Don DeLillo, *Falling man* (New York: Scribner's, 2007), bland rader av tidigare romaner se Jonathan Safran Foer, *Extremely loud & incredibly close* (Boston: Houghton Mifflin, 2005); Ken Kalfus, *A disorder peculiar to the country* (New York: Ecco, 2006); Jay McInerney, *Good life* (New York: Knopf, 2006) samt Jess Walter, *The zero* (New York: Regan, 2006).