



Kløvede **TERRORBIL**

Af DANIEL BRODÉN

Analyser af forskellige
diskurser om terrorisme
i mediekulturen

Følgende tekst er et forsøg på at skitsere en forståelsesramme, der kan belyse forskellige aspekter af de billeder, der gives af terrorisme i amerikanske film og tv-serier. Begivenhederne i forbindelse med og efter den 11. september 2001 gør behovet for en diskussion af skildringer af terrorvold tydeligt, især fordi "terrorismen" og "krigen mod terrorismen" sjældent bygger på vore konkrete erfaringer, men på medieskabte billeder – ikke udelukkende virkelige, men også fiktive. Millioner af mennesker verden over tager del i disse fortællinger, som genererer meninger i forhold til deres hverdag. Derfor er det vigtigt at diskutere de stemmer som høres, og dem som ikke kommer til orde – lige som det er vigtigt at tage hensyn til, at tilskuerne kan møde fortællingerne på forskellig vis, afhængig af person og omgivende økonomiske, sociale og kulturelle strukturer. Tilskuernes måde at forholde sig til forskellige former for politisk vold på, rubriceret under den vage etikette "terrorismen", er relevant, fordi tilskuernes kundskabshorisont vedrørende omverdenen påvirker, hvordan de ser på repræsentationer af den.

I teksten diskuteres først hvordan film og tv-serier, der skildrer terrorisme, fungerer i relation til mediekonventioner og en politisk virkelighed. Siden analyseres og problematiseres nogle scener ud fra forskellige teoretiske perspektiver på terrorisme. Blandt andet analyseres *Arlington Road* (1999), *Under angreb (the Siege)*, 1998), *Delta Force* (1986), *Die Hard* (1988), *En fjende iblandt os (The Devil's Own)*, 1997), *Fight Club* (1999), *Michael Collins* (1996), *Matrix* (1999), *One Day in September* (1999), *Three Kings* (1999) og *True Lies* (1994), og endelig afsnit af tv-serierne *Tredje skiftet (Third Watch)*, 2001) og

LEDER



Vita huset (West Wing, 2001). I og med afgrænsningen af diskussionen til "brede" amerikanske film og tv-serier tages "smalere" film, som måske nærmer sig emnet med en større kompleksitetsgrad, ikke op. Dette valg er taget, fordi de førstnævnte fortællinger har en større gennemslagskraft, fordi de når store i stedet for små publikum.

Det er svært at studere terrorisme i film og tv-serier uden at tage hensyn til den virkelige terrorvold. Derfor forenes forskellige teoretiske perspektiver, ikke udelukkende filmvidenskabelige og medie- og kommunikationsvidenskabelige, men tillige kriminologiske og sociologiske. Hensigten er ikke at forplumre forståelsen af terrorismen ved bratte skift mellem virkelige og fiktive verdener, men at et sådant tværvenskabeligt klu-detæppe vil kunne fungere som en frugtbar syntese.

De film der tages op er strategisk udvalgt på en sådan måde, at grundlaget for rimelige generaliseringer bør vejes op mod

hensigten om forøget viden og dybere forståelse. Målsætningen er, at ræsonnementet skal være tankevækkende, snarere end fuldt dækkende. I stedet for at være en systematisk gennemgang af faglitteraturen om terrorisme eller en katalogagtig opgørelse over filmtitler skal teksten "rydde grunden". Forhåbningen er i fremtiden at kunne udvide både diskussionen og indfaldsvinklerne.

Mediekultur som samfundskritik

Forholdet mellem terrorisme på film og i virkeligheden er kompliceret. Terrorvold på biograflærredet eller tv-skærmen har en tydelig dramaturgisk funktion og indebærer mulighed for virkelighedsflugt. Fiktion er ikke det samme som virkelighed. Filmterrorister er ofte lige så opdigtede som deres ofre og de fortællinger de mødes i. Men disse fortællinger er også produceret for at skabe opmærksomhed, underholdning og indtjening, og det går ikke at se bort fra, at dramatikken er knyttet til den kommercielle verden, som den skabes i. Samtidig knytter den helt uundgåeligt an – direkte eller indirekte – til virkelige hændelser og samfundsdebatter, fordi terrorisme er et aktuelt og ladet emne. Filme og tv-serierne eksisterer i en politisk virkelighed. De havner dermed i dialog med virkeligheden, og kan få forskellige betydninger i forskellige menneskers hverdag.

Mike Wayne (2001) skelner mellem forskellige former for politisk film ved at hævde, at alle film ganske vist er politiske, men ikke nødvendigvis på samme måde. Ifølge ham findes der film, som mere tydeligt end andre kan beskrives som politiske, da de på en eller anden måde berører uligheder og den ulige fordeling af materielle eller andre ressourcer, og de magtforhold som legitimerer denne ulighed. Som tydeligt eksempel på politisk film fremhæver Wayne de anti-koloniale befrielsesfilm, som blev produceret i den såkaldte Tredje Verden i 1960'erne og 1970'erne.

Han fremhæver tillige *Slaget om Algier* (*La Battaglia d'Algeri*, 1965), som den italienske instruktør Gillo Pontecorvo lavede

i samarbejde med det nye regime i det selvstændige Algier. En film som affødte voldsom debat. Filmen skildrer den blodige fransk-algierske krig fra Front de Libération Nationales (FLN) perspektiv, og udmaler den franske stat som et racistisk og voldsudøvende undertrykkelsesregime. Hovedpersonerne i *Slaget om Algier* placerer fx bomber på offentlige mødesteder og dræber flere civile franskmænd, hvilket fremstilles som fuldtud rimelige handlinger i og med at filmen knytter an til den politiske tænker og FLN-ideolog Frantz Fanons radikale anti-kolonialisme.

Inspireret af Hegels revolutionære tanke om, at først når et menneske vover at træde ind i en kamp på liv og død, kan det vinde sin menneskelighed, mente Fanon (1971), at den som søger frigørelse, ikke kan få sin frihed af den som begrænser den, men må tage den selv – med vold. Volden er for Fanon rensende. Og da kolonimagten bygger på vold, vil den kun bøje sig for en endnu stærkere vold, den undertryktes eneste udvej, ifølge Fanon. Alternativet, fortsat undertrykkelse, er endnu værre. Volden føres dermed op på et niveau, hvor der ikke er nogen vej tilbage, og modstandersiden inddeles ikke længere i skyldige og uskyldige. Det eneste der står tilbage, er en befrielsesvold uden skelnen.

Der findes næppe nogen Hollywoodfilm eller amerikansk tv-serie, der kan beskrives som politisk på samme måde som *Slaget om Algier*, fordi de ikke bliver produceret og ikke bliver modtaget i forhold til en lignende turbulent politisk hverdag. Dette udelukker dog ikke, at de alligevel kan have politiske dimensioner, på trods af at disse ikke er lige så håndgribelige og polariserede som i de anti-koloniale befrielsesfilm.

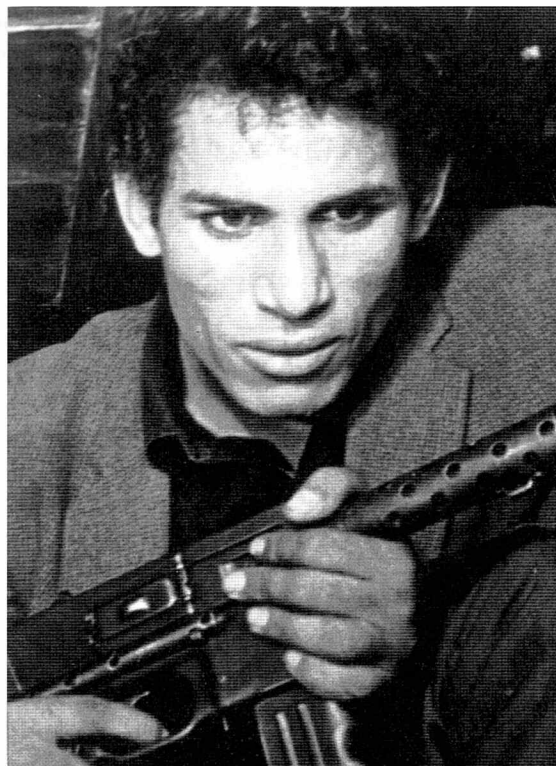
Henry A. Giroux hævder, at den blanding af underholdning og politik, som tilskueren kan se i biografen eller på tv, ikke behøver være en substitut for en "virkelig" politik. Snarere repræsenterer den en anden – men ikke mindre vigtig – politisk arena i dagens samfund. Han betoner underholdningsfilm som et undervurderet udgangspunkt for politiske diskussioner, fordi "svækkelsen af det offentlige liv kræver, at vi bruger film som en måde at rejse

de spørgsmål på, som i højere og højere grad bliver tabt til markeds kræfterne, kommercialiseringen og privatiseringen” (2002: 7). Når mange af tidligere tiders muligheder for medborgerligt engagement begynder at forsvinde, så kan disse fortællinger være et af de fortsat eksisterende fælles berøringspunkter, som muliggør diskussioner, der knytter politik og personlige erfaringer sammen med overgribende samfundsmæssige spørgsmål.

Medieforskeren Douglas Kellner (1995) mener, at den mediekultur, som dagens film, romaner, seriehæfter, reklameindslag, tv-programmer og -serier og deres tilskuere, læsere og ophavsmænd eksisterer i forhold til, forsyner os med fælles referencerammer. Gennem termen mediekultur undgår Kellner begreber som “massekultur” og “populærkultur”, der tidligere førte tankerne hen på, hvordan et sløvt publikum blev manipuleret og passiviseret af harmløse film, masseproduceret af en kapitalstærk elite; mens det sidstnævnte begreb præges af en optimisme, som entydigt tilskriver publikums mediekonsumtion friggørende egenskaber. For Kellner bliver mediekulturen et råmateriale, ud fra hvilket vi skaber vore identiteter og interagerer med vore omgivelser. Det er en kommerciel kultur, hvor multinationale foretagender masseproducerer produkter til et publikum efter særlige konventioner, formler, koder og regler.

Der synes ofte at være en spænding mellem mediekulturens funktion set som spektakulært betonet underholdning og set i samfundskritisk belysning. Den amerikanske film er, som Kellner (2000) påpeger, blevet udviklet som en underholdningsindustri i stedet for et pædagogisk redskab eller en udpræget kunstform. En række samfundsmæssige konflikter har dog fået form i film og tv-serier, fx er der lavet dramatiseringer om retssystemets fejl og mangler, om et inhumant og repressivt samfund, om racisme, undertrykkelse af kvinder eller forskellige minoriteter, om krigens rædsler, om forbrugersamfundets bagsider, om store foretagenders kyniske menneskesyn. Men selv om en film er implicit eller eksplicit kritisk over for visse sociale eller politiske strukturer, så indebærer det ikke nødvendigvis at kritikken behøver være tydelig. Kritik kan være mere eller mindre lettilgængelig, men også mere eller mindre analytisk, fokuseret, nuanceret og saglig.

Ved at konstruere fortællinger baseret på vir-



KAMPEN FOR FRIHED: BRAHIM HAGGIAG I GILLO PONTECORVO'S *SLAGET OM ALGIER*.



TERRORISMEN HAR EN SPECIAL FUNKTION FOR DEN APATISKE KONTORMAND JACK (EDWARD NORTON) I *FIGHT CLUB* (1999).

kelige hændelser eller ud af den rene fantasi forsøger mange af ophavsmændene bag mediekulturens fortællinger om terrorisme at nærme sig et kompliceret og alvorligt virkeligt fænomen. Da deres værker bygger på godt indarbejdede genrekonventioner, der implicit sikrer fortællingerens "kunstighed", kan det gøre, at det opleves som mindre ubehageligt at udforske et kontroversielt emne, end hvis man havde gjort det i forhold til en konkret virkelighed. Samtidig tjener disse opdigtede fortællestrukturer forskellige dramaturgiske formål, og fiktionens terrorister bliver ofte ladet med symbolske, kulturelle, sociale og metafysiske betydninger, som deres virkelige sidestykker ikke har i samme udstrækning eller helt savner.

Fx får terrorisme en speciel funktion for den apatiske kontormand Jack (Edward Norton) i *Fight Club* (1999). Han lider under sin uformåenhed i forhold til ægte følelsesmæssige oplevelser og ser ikke nogen mening med sin tilværelse i, hvad han ser som en kølig, rovdryagtig, kapitalistisk verden. Jack finder dog sig selv, ikke bare ved at sige op fra sit monotone job, nedbrænde sit IKEA-indrettede hjem og danne en kampklub, hvor ligesindede slår hinanden til blods for at opleve autentiske følelser. Han når også selvindsigt ved at danne en terrorcelle og gøre oprør mod forbrugersamfundet ved at sprænge skyskrabere, som i *Fight Club* bliver symboler på den moderne økonomiske velstand og det følelsesmæssige forfald.

Sociologen Zygmunt Bauman (1997) argumenterer for, at moderniteten medfører, at den økonomiske og liberale samfundsstruktur skaber utrygge mennesker. I en umenneskelig verden, hvor alt drejer sig om økonomisk gevinst og individualisme, undertrykkes individets menneskelighed, hvilket skaber rodløshed, vantrivsel, frustration og eksistentiel angst. I *Fight Club* bliver terrorisme en nihilistisk protesthandling og en allegori for søgen efter identitet og empati, et mål som Jack til slut også når. For første gang føler han en indre fred, da han i filmens slutscene ser ud over byen og ser skyskraber efter skyskraber rystes af eksplosioner og briste.

Wayne beskriver allegorien som en af

den politiske films mange udtryksmåder og mener, at den ikke bare er relevant i forhold til film fra den Tredje Verden – hvor den ofte var den eneste måde at udtrykke sig på – men også i forhold til film, som produceres i Hollywood. Den allegoriske fortælling komprimerer en "større" samfundsmæssig og historisk totalitet til en "mindre" handling. Den større fortælling bliver ikke bare komprimeret, men den forandres eller oversættes til en helt anden fortælling. For at den forandrede fortælling kan få nogle moralske og politiske dimensioner må tilskueren sætte den i relation til en totalitet. Derfor bliver det allegoriske brugbart til at fortælle en bestemt historie i en bestemt sammenhæng, hvor en sådan historie ellers ville blive opfattet som politisk upassende (2001: 130).

For eksempel nærmer *Matrix* (1999) sig terrorismen allegorisk på en måde, der er meget lig *Fight Club*'s, samtidig får filmen betydning gennem forskellige genrekonventioner, blandt andet fra kampsportsfilm fra Hong Kong og "cyberpunk", det vil sige i krydsningen mellem menneskets møde med teknologien og punken og gadekulturens aggressive, rebelske attituder. Kellner mener, at den dystopiske cyberpunk-fiktion, med forfatteren William Gibson som gallionsfigur, udvikledes i forhold til "den utæmmede kapitalismes rovdrygtige grådighed gennem Reagan/Bush/Clinton æraen. [...] I cyberpunkverdenen reducerer en utæmmet kapitalisme samfundet til et slagtehus – miljøet er ødelagt, al ting bliver stadig mere kunstigt og oplevelser formidles teknologisk" (1993.: 303f).

I *Matrix* kontakter en modstandsgruppe filmens helt, den asociale dataprogrammør Neo (Keanu Reeves). De får ham til at indse, at den virkelighed han lever i er falsk og egentlig bare en datasimulation. Menneskene er blevet maskinernes slaver efter en atomkrig, som har lagt jorden øde. Maskinerne udvinder energi fra menneskenes kroppe, der er døvet ned i dyb søvn, og holder dem i skak gennem "The Matrix", et dataprogram, som forsyner menneskene med falske oplevelser, så de tror de lever almindelige liv, i en verden der ikke er helt ulig vor egen.

Neos læremester, Morpheus (Lawrence Fishburne), forklarer ham, hvordan han kan påvirke programkoden og træde ind og ud af "The Matrix". Han lærer ham avancerede kampsportsteknikker, som Neo kan udøve med uhørt effektivitet i datasi- mulationen, hvordan man håndterer for- skellige våben, men også at alle mennes- ker, som bevæger sig i simulationen, er potentielle fjender. Medlemmerne i mod- standsgruppen – som er de eneste, der har indset verdens beskaffenhed – befinder sig i krig mod maskinerne. Hele "systemet" er deres fjende, inklusiv de trælbundne men- nesker, som uden at vide det opretholder systemet. Neo bevæger sig nu i en verden, som han ser på med fremmede øjne: Der findes ikke længere nogen uskyldige, alle er fjender og potentielle trusselsbilleder i det hektiske, moderne, amerikanske stor- bylandskab. Og han har ingen betænkelig- heder ved at skyde eller sprænge sine trælbundne medmennesker i luften, hvis det sker i kampen for menneskehedens bedste, det vil sige mod den herskende samfundsorden.

Forskellige tolkningsmuligheder

Hvordan kan man så afgøre, hvad der er en allegori, og hvad der er overtolkning – grænsen mellem en tankevækkende og en paranoid tolkningsstrategi er indimellem hårfin – og hvordan vurderer man overho- vedet en tolkning af en film? At argumen- tere for en "korrekt", entydig tolkning af en fortælling er svært, specielt da de mest interessante tolkninger tenderer mod at være dem, som er strategiske ud fra et bestemt standpunkt, og som udfordrer andre til kritisk at reflektere egne tolk- ninger.

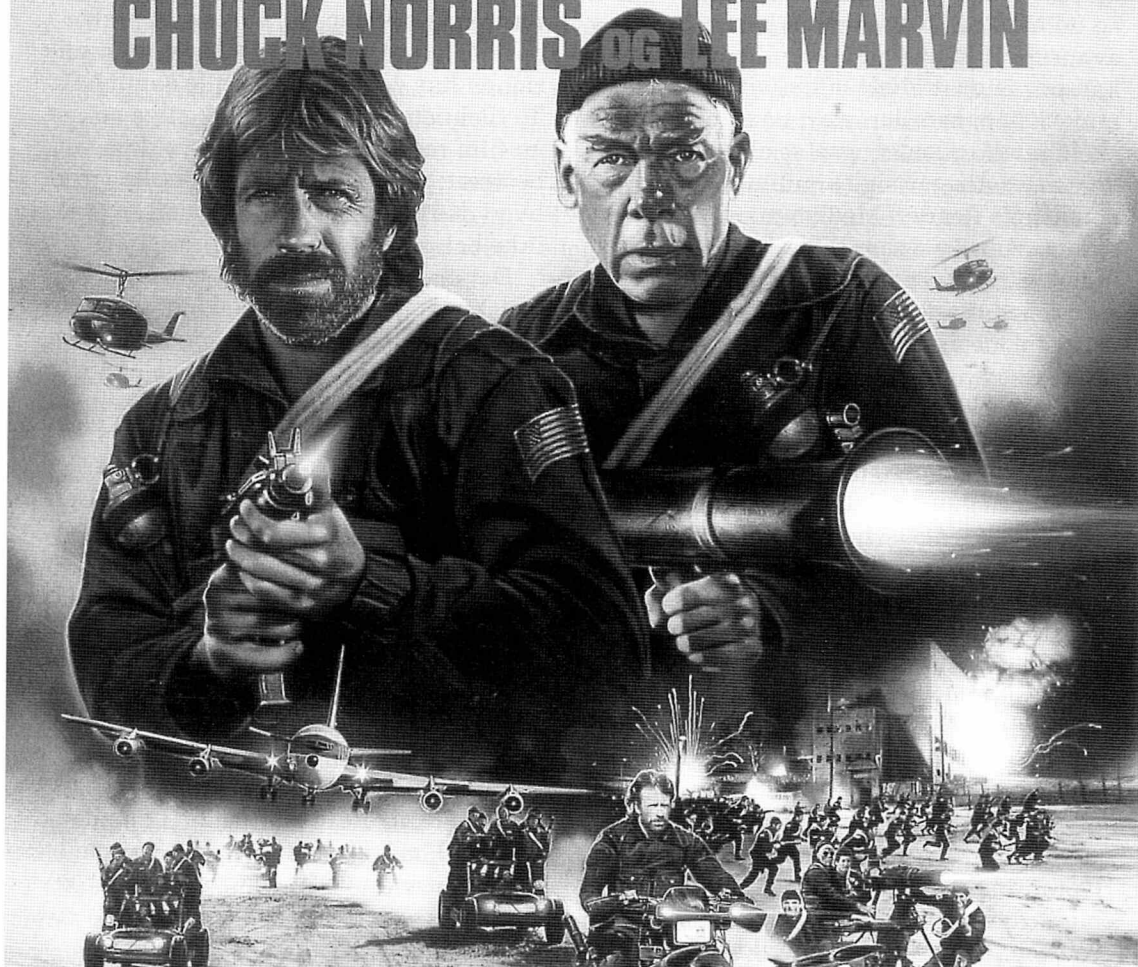
Samme film eller tv-serie kan opfattes på forskellige måder af forskellige publi- kum, hvilket gør at fortællinger om terro- risme kan give anledning til ikke så få meninger afhængigt af tilskuernes bag- grund, referencerammer og tolkningens kontekst. Hver tilskuer er en kompleks og modsigelsesfuld konstruktion, for selv om mennesker deler mange ligheder og påvir- kes af deres omgivelser, er de ikke identis-

ke, da alle på forskellig vis formes af deres egne erfaringer. Mens én tilskuer kan blive oprørt over, hvordan en person i en fortælling opfører sig, så kan en anden oprøres over, hvordan de der står bag fik- tionen har valgt at fremstille samme figur. To tilskuere kan altså være enige om, at en film repræsenterer terrorvold på en bestemt måde, mens deres tolkninger af, hvad der bliver skildret, for den sags skyld ikke behøver at være identiske.

Det er fx rimeligt at antage, at et hypo- tetisk amerikansk, israelsk eller palæstin- ensisk publikum ikke ville opfatte *Delta Force* (1986) på samme måde. I filmen spiller actionhelten Chuck Norris en elite- soldat i den amerikanske indsatsstyrke "Delta Force", som sættes ind mod en gruppe palæstinensiske flykaprere. Det er sandsynligt, at de tre publikum ville se forskelligt på, hvordan de jødiske gidsler fremstilles som heltmodige martyrer, hvorledes kaprerne portrætteres som fana- tiske galninge, samt at de amerikanske soldaters vold mod dem ikke bare skildres som retfærdig men også tilfredsstillende. Et palæstinensisk publikum ser rimeligvis kaprerne i et andet lys end de andre to publikum, og forholder sig på en anden måde til, måske "modtolker" eller spejlven- der, filmens grovslebne og stereotype opde- ling i natsorte, arabiske skurke og vester- landske helte.

At filmen er inspireret af og konstrueret over en virkelig hændelse – kapringen af TWA-fly 847 som fandt sted i 1985 – påvir- ker formodentlig, hvordan *Delta Force* opfattes, blandt andet afhængigt af tilsku- ernes billeder af hændelsen, og af hvor godt filmen stemmer overens med disse billeder. Det er også rimeligt at antage, at tolkninger kan påvirkes af en viden om, at filmen blev produceret af filmselskabet Cannon. Cannon blev dannet af Yoram Globus, der ledede det israelske kontor til overvågning af landets filmproduktion i 1982, og instruktøren Manachem Golan. Sammen står de bag flere film med palæstinensere i skurkerrollerne. Store dele af *Delta Force* blev indspillet i Israel, og israelske skuespillere spiller flere af rollerne som de ondskabsfulde palæstinensere. (Shaheen 2001: 6,157f).

Kapringen - Belejringen - Befrielsen
CHUCK NORRIS og **LEE MARVIN**



DELTA FORCE

**SPECIALKOMMANDO
 DELTA FORCE I AKTION
 FOR FØRSTE GANG**

THE CANNON GROUP, INC. PRESENTS CHUCK NORRIS LEE MARVIN IN A GOLAN-GLOBUS PRODUCTION BY MENAHEM GOLAN FILM THE DELTA FORCE
 STYRKES AF MARTIN BALSAM JOEY BISHOP KIM DELANEY ROBERT FORSTER LAINIE KAZAN GEORGE KENNEDY HANNA SCHYGULLA SUSAN STRASBERG BO SVENSON
 ROBERT VAUGHN SHELLEY WINTERS MUSIK AF ALAN SILVESTRI LÆST AF ALAIN JAKUBOWICZ DIREKTOR AF FOTOGRAFERI DAVID GURFINKEL ASSOCIATE PRODUCER RONY YACOV
 SKRIVET AF JAMES BRUNER OG MENAHEM GOLAN PRODUCERET AF MENAHEM GOLAN MED YORAM GLOBUS DIREKTERET AF MENAHEM GOLAN



A·B·Collection

I SPECIALKOMMANDO-FILMEN *DELTA FORCE* KAPRES ET AMERIKANSK FLY AF TO ARABISKE FANATIKERE, DER PÅ DENNE MÅDE ØNSKER AT GØRE VERDEN OPMÆRKSOM PÅ PROBLEMERNE I MELLEMØSTEN. FLYET LANDE I ALGERIET, HVOR EN DEL AF GIDSLERNE FRIGIVES, MENS DEN AMERIKANSKE REGERING FORHANDLER MED KAPRENE.
 "DELTA FORCE" ER NAVNET PÅ DET AMERIKANSKE ANTITERROR-KORPS, DER MÅTTE NØDLANDE I DEN IRANSKE ØRKEN UNDER DET MISLYKKEDE FØRSØG PÅ AT BEFRI DE AMERIKANSKE GIDSLE I TEHERAN.

FOTO: SCANBOX ENTERTAINMENT

Film kan altså generere radikalt forskellige meninger i forskellige publikum, og det forekommer ikke frugtbart at beskrive disse tolkninger ud fra, hvorvidt de er på linie eller i konflikt med mere dominerende tolkninger, da det ville betyde, at visse tolkningsperspektiver overordnes andre. En tolkning eksisterer altid i en virkelighed, hvordan man end vender og drejer det. Da tilværelsen ser temmelig forskellig ud for mennesker verden over, leder dette til forskellige tolkninger, der afhænger af deres hverdag og den samfundsmæssige magtfordeling.

Et centralt problem bliver da, i hvilken udstrækning magtbalancer påvirker menneskers muligheder for at se kritisk på omverdenen. Deres muligheder for at forholde sig kritisk er i stor udstrækning afhængig af den viden, som bevares og skabes af deres kollektive erfaringer og "historiske hukommelse". Robert Stam, amerikansk professor i filmvidenskab, mener fx at størstedelen af de amerikanske tv-seere, der fulgte mediernes dækning af Golfkrigen, savnede en tilstrækkelig kundskabsmængde, der ville gøre det muligt for dem at sætte hændelsesforløbet i forhold til den vestlige verdens koloniale arv og de kompleksiteter, den arv har givet anledning til i Mellemøsten (2000: 234).

Hvordan man kan forholde sig til mediekulturens fremstillinger af terrorisme, beror altså ikke kun på den personlige horisont, men også på den viden, man har at læne sig opad, om de forskellige former for politisk vold, som man plejer at kalde terrorisme. Samtidig står viden ikke bare i forbindelse med tilskuerens hukommelse, men også med tilskuerens interesse i at anvende den. Derfor er fortællingernes funktion ikke blot afhængig af deres indhold og tilskuerens kundskaber, men tillige af hvordan tilskueren vælger at møde dem.

Forskellige perspektiver på terrorvold

Det er svært at indkredse, hvad "terrorisme" er, og hvem der kan kaldes for "terrorist", da begreberne er blevet anvendt og anvendes på forskellige måder – oftest

med den hensigt enten at stemple politisk vold som illegal eller at betragte den som krigshandlinger. De forskellige personer og grupper, som man plejer at klumpe sammen under terroristetiketten, er dog en broget skare, somme tider med kun få fællesnævnerne. Der findes store variationer inden for geografisk og kulturelt nærtliggende "terroristkredse", samtidig med at politiske, økonomiske og sociale forhold skiller sig radikalt ud i forskellige dele af verden.

Forudsætningerne for IRA-aktivister ser fx anderledes ud end for medlemmer i RAF, PLO eller Al-Qaida, ikke kun hvis man ser på de bagvedliggende motiver, ideologier og metoder, men også på hvordan organisationernes hierarkier ser ud, og hvilken rolle individerne forventes at spille.

Det ser næsten ud, som om der findes lige så mange definitioner på terrorisme, som der findes teoretikere, der forsøger at definere, hvad det er, mener Robert Slater og Michael Stohl. De hævder, at det ikke er muligt at indkredse terrorismen i en definition, men det faktum at "det er en type adfærd, politisk værktøj eller instrument, der bruges af individer, grupper og nationer, vidner om at dets definition afhænger af, hvilken vinkel man ser det fra" (1988: 3). Der er altså tale om en værdisubjektiv term, der er afhængig af brugerens perspektiv. Ofte anvendes begrebet mere eller mindre skødesløst til at definere en politisk fjende – den enes terrorist er den andens frihedskæmper, lyder et i sammenhængen ofte citeret udtryk.

Slater og Stohl mener, at teoretikere derfor bør undgå "den tunge politiske og kulturelle slagside, som så ofte påvirker vores forskning" (1988: 4), specielt da terrorisme er en term som let korrumpes af patos, og ofte bruges uigennemtænkt nedsettende af folk med en negativ holdning til grupper eller politiske bevægelser af temmelig forskellig natur; det resulterer i uklarheder. I mediernes nyhedsrapportering forekommer en sådan følelsesmæssig slagside påfaldende ofte, hævder den svenske kriminolog Janne Flyghed (1990: 23).

Den oscarbelønnede dokumentarfilm *One Day In September* (1999) er et illu-

strativt eksempel på terroristetikettens problematik. Filmen er et forsøg på i overensstemmelse med thrillergenre konventioner at rekonstruere palæstinensiske Sorte Septembers attentat mod den israelske OL-gruppe i München i 1972. Begivenhederne endte i en tragedie, da samtlige israelere og hovedparten af attentatmændene blev dræbt. *One Day in September* er bygget op af interviews med berørte personer – slægtninge, gerningsmænd, politi og politikere – og af en speakerstemme, skuespilleren Michael Douglas, der redegør for hændelsesforløbet.

Der er tale om en dramatisering, som fokuserer på det spændingsopbyggende og situationens følelsesmæssige dramatik, på bekostning af overgribende analyser af de bagvedliggende historiske og politiske sammenhænge. For eksempel gives der et detaljeret billede af det døde israelske gidsel, mens palæstinenserens motiver skildres påfaldende flygtigt – det bliver ikke nævnt, at organisationen Sorte September blev dannet efter den blodige hændelse i 1970, hvor jordansk militær, som svar på palæstinensiske revolutionære aktiviteter i landet, angreb palæstinensiske flygtningelejre, hvilket resulterede i tusindvis af døde og sårede, og blev efterfulgt af at et stort antal flygtninge tillige blev tvunget til at forlade landet.

I *One Day in September* anvendes billeder og lyd fra samtidige tv-udsendelser, i hvilke amerikanske journalister konsekvent beskriver palæstinenserne som enten "palæstinensere" eller "arabiske guerillaer". Michael Douglas omtaler dem dog aldrig som "arabiske guerillaer" men som "terrorister" og "palæstinensere", hvilket er interessant, fordi guerillakrig tilskrives en anden moralsk værdi end terrorisme. Guerillasoldatens voldsudøvelse opfattes som mere legitim og respektabel end terroristens, da førstnævnte på en helt anden måde mentes at respektere militære konventioner. Dette er ikke bare betegnende for terroristetikettens følelsesmæssige ladning, men netop for hvordan historieskrivningen påvirkes af, at en proces over tid forsynes med nye betydninger, og at de tanke-systemer, som styrer hverdagen i mangt og meget, er sproglige konstruktioner.

For at tydeliggøre hvordan forskellige måder at forholde sig til terrorvold på kan være, skelner kriminologen Austin T. Turk (1990) mellem tre perspektiver – det konservative, det liberale og det radikale – som leder frem til forskellige definitioner på terrorisme.

Ifølge det konservative perspektiv er terrorisme en nedsættende benævnelse for voldshandlinger, som udføres af politiske grupper, som den konservative ikke billiger, oftest agerer disse grupper på den politiske venstrefløj. Terrorister antages at være skadede mennesker og deres handlinger er monstrøse og irrationelle. Handlinger, der forstyrrer den herskende, givne samfundsorden, betragtes som meningsløs vold. Staternes modvold vurderes i positive termer og ses som nødvendige og retfærdige reaktioner på en sygelig adfærd (1990: 18).

Liberalt orienterede teoretikere plejer imidlertid at skelne mellem terrorisme i demokratiske og totalitære stater. Den sidstnævnte kan ses som mere forståelig selv om den i det lange løb antages at være kontraproduktiv, mens den førstnævnte i bedste fald udspringer af en uforklaret, politisk frustration. Det liberale perspektiv præges af en vis uro for, at statens modforanstaltninger kan antage terrorlignende former, men terrorisme behandles først og fremmest som en slags kriminel vold. Terrorister antages at være ofre for materielt og kulturelt skadelige miljøer, og de må fanges og bringes på ret køl, hvis problemet skal finde en løsning (1990: 19).

Det radikale perspektiv skelner mellem oppositionel terrorisme og statsterrorisme, mellem retfærdig og uretfærdig vold, "onde" og "gode" terrorister. Terrorismen vurderes efter en tydelig politisk målestok: Hvis den radikale billiger den politiske linie, som terroristerne tilslutter sig, så sympatiserer den radikale også med dem og vice versa. Ifølge dette perspektiv kan der findes "gode", progressive terrorister som sparker opad, og som bekæmper den herskende orden, en orden der normalt forbindes med kapitalisme eller det reaktionære. Den "onde" terrorisme eksemplificeres ofte med en statsterrorisme som

sparker nedad. Det radikale perspektiv udelukker ikke, at visse konflikter kun kan løses med vold (1990: 20).

De konservative, liberale og radikale perspektiver kan beskrives som forskellige diskurser om terrorisme, og de tydeliggør, at virkeligheden organiseres på forskellig vis afhængig af forskellige forestillinger. Perspektivet vil også kunne tjene som udgangspunkt for diskursive analyser af film, der skildrer terrorisme. For eksempel ville *Delta Force* kunne beskrives som konservativ, mens *Matrix* bliver skælnsk radikal ifølge denne måde at se på sagen på.

Afsnittet "Isak and Ishmael" fra tv-serien *Vita huset* (*West Wing*, 2001), der blev skrevet specielt til situationen efter den 11. september, kan kategoriseres som liberalt, selv om det konservative perspektiv gives et vist spillerum. Da en gruppe unge studenter besøger Det Hvide Hus på en guided rundvisning, går sikkerhedsalarmerne igang og de forbydes at forlade bygningen. I afsnittet møder eleverne flere af hovedpersonerne i *Vita huset* – som på forskellige vis bliver 'talsmænd' for et liberalt, amerikansk perspektiv på terrorisme – og med dem diskuterer de blandt andet deres bekymring over terrorismen, og hvorfor USA er havnet på kollisionskurs med militante, islamiske fundamentalister.

Den politiske rådgiver Josh Lyman (Bradley Whitford) sammenligner disse fundamentalister med den muslimske verdens pendant til Ku Klux Klan. Han siger dog, at der ikke er tale om komplette galninge, men at de har specifikke motiver for deres voldshandlinger mod amerikanske civile, selv om han ikke holder med dem: Tilstedeværelsen af amerikanske tropper i Saudi-Arabien, sanktionerne mod Irak, støtten til Egypten – han nævner dog ikke den amerikanske støtte til Israel, som er en tilbagevendende anstødssten i sammenhængen. "Det er ikke bare fordi de ikke bryder sig om Irving Berlin", konstaterer han. "Jo, det er", snerrer hans sekretær Donna Moss (Janel Moloney): "Deres forsøg på at finde rationelle grunde til at nogen binder en bombe om brystkassen er latterlig."

Senere forsikrer Sam Seaborne (Rob

Lowe), at terrorisme altid er 100 procent ineffektiv, og at terrorister aldrig opnår deres mål, og han opregner blandt andet IRA, baskiske ekstremister, italienske rødbrigardister, Baader Meinhof-gruppen og amerikanske Weathermens kamp mod kapitalismen. "Sig mig, hvordan synes I kapitalismen har det?", spørger han og ler selvsikkert – men glemmer at nævne konflikter som krigen i Alger, hvor terror faktisk undergravede den herskende, franske kolonimagt.

De stemmer, som fremføres i *Vita huset*, bygger tilsammen en forståelsesramme for terror op, først og fremmest den som udøves af såkaldte islamiske, militante fundamentalister. Seabornes ironiseren suppleres derfor også med en vis selvkritik. Blandt andet ved at præsidentens assistent, afroamerikaneren Charlie Young (Dulé Hill), besvarer spørgsmålet om, hvad der giver anledning til terrorvold. Det gør han ved at drage en parallel til den økonomiske og sociale situation for mange afroamerikanere i USA. Her tilbyder medlemskab af bander fællesskab og værdighed til dem, som ellers befinder sig længst nede på samfundsstigen, og våben og vold giver de ellers magtesløse magt. Young nævner dog ingenting om, hvornår disse misforhold afføder politisk, militant mobilisering som for eksempel De Sorte Panteres.

I afsnittet havner Toby Siegler (Richard Gehritt) også i skænderi med C.J. Gregg (Allison Janney) om, hvor langt man skal gå for at bekæmpe terrorisme. Siegler er bekymret for, at statsmagtens reaktioner kan lave overgreb på grundlæggende borgerlige rettigheder. Den mere konservative C.J. kalder ham naiv, og hævder at der kræves både omfattende telefonaflytning, lejemord og øgede ressourcer til efterretningstjenesten, hvis man effektivt skal kunne bekæmpe terrorisme. Der klippes derefter retorisk til det forhør som Leo McGarey (John Spencer) har med en ansat i Det Hvide Hus (Ajoy Jaidu), som er af arabisk afstamning, og hvis navn matcher en kendt terrorists dæknavn. Den ansatte er krænket over McGareys mistillid, som han antyder er grundet på racisme. McGarey svarer hurtigt: "Det er den pris, du betaler...", og følger senere beskæmmen-

de til: "for at ligne en kriminel." Scenen er typisk for afsnittet, i hvilket der føres en dialog mellem det konservative og det liberale perspektiv, en dialog, hvor det liberale synes "at gå af med sejren".

Sprog- og litteraturforskeren Michail Bachtins (1997) tanker om *monologiske* og *polyfone* værker bliver derfor interessante i sammenhængen. I et monologisk værk kommer kun et perspektiv til orde, mens der i et polyfont foregår en dialog mellem forskellige diskurser. En polyfon fortælling om terrorisme bliver ud fra Turks ræsonnement en fortælling, der lige som *Vita huset* rummer flere perspektiver – for eksempel ved at C.J. forsvarer det konservative syn på terrorismen, mens Siegler har annammet det liberale. En film eller tv-serie består dog normalt ikke bare af en mængde forskellige stemmer, men favoriserer oftest, lige som *Vita huset*, et bestemt perspektiv ved på forskellig måde at betone dét på bekostning af andre.

Ved at diskutere *Vita huset*-afsnittet ud fra forskellige diskurser kan man på en konkret måde redegøre for, hvilke stemmer der kommer til orde, og derigennem også hvilke der ikke gør det. Herudfra kan man drage yderligere konklusioner i sammenligning med andre film og tv-serier, som for eksempel at terrorvoldens problematik ikke diskuteres af arabere eller ud fra arabiske perspektiver, hvilket i det hele taget forekommer at være en overgribende tendens i mediekulturen og den vestlige verden.

Udelukkende at begrænse sig til Turks tre perspektiver, når man analyserer diskurser om terrorisme, bliver dog problematisk, da det ville gøre det svært at yde både det underliggende begreb og fortællingernes indimellem komplicerede udformninger retfærdighed – hvorfor krænge et altfor stift teoretisk kostume ned over en kompleks virkelighed? Der findes perspektiver på terrorisme, som ikke rummes i Turks ræsonnement, for eksempel bliver det svært at sætte den terror, som udøves af visse militante, islamiske fundamentalister, ind i en adækvat sammenhæng. Refererer desuden det konservative perspektiv virkelig et konservativt og ikke et reaktionært syn på terrorismen? Samtidig

udtrykkes i *Vita huset* snarere flere varianter af det liberale perspektiv, og samtalen mellem figurerne forekommer i mangt og meget at være en dialog mellem forskellige liberale perspektiver.

Terrorisme og magt

En af terrorismens mest fremstående karakteristika er, at den problematiserer begrebet "krig". Susan L. Carruthers, forsker i internationale relationer med speciale i mediernes konfliktbehandling, mener at mange ville vægre sig ved at sætte lighedstegn mellem krig og terrorisme, og at terrorvold ikke, med Clausewitz' klassiske formulering, kan betragtes som en videreførelse af politik med andre midler men som illegitim og afskyelig vold (2000: 163). Medens krigsførelse har udviklet visse konventioner, som gør det muligt at udkæmpe en krig respektabelt, ved blandt andet at skåne uskyldige, antages terrorisme at fornægte disse normer: Terrorismen foregår i fredstid og dræber uskyldige. Carruthers mener ikke denne distinktion er selvindlysende, blandt andet fordi de militære maskinerier i flere moderne krige bevidst har rettet deres krigsindsats mod civile. De allieredes bombninger af tyske byer under Anden Verdenskrig, atombomberne i Hiroshima og Nagasaki og bombningerne i Vietnam er velkendte eksempler.

At definere terrorisme som politisk vold i fredstid er også en relativ grænsedragning, da de som udøver volden ser situationen som en krigstilstand, til forskel fra den statsmagt som volden udøves mod, der som oftest betragter den som kriminel. For eksempel har flere befrielseskrige været sammenkoblet med terrorisme, og når frihedskæmperne greb magten, har deres voldsudøvelse fået en anden legitimitet. Flyghed (1990) mener ikke, at den vold som den franske modstandsbevægelse udøvede under Anden Verdenskrig mod den tyske okkupationsmagt, adskiller sig nævneværdigt fra den, som mange organisationer, der kobles sammen med terrorisme, bruger. Det forekommer derfor at være knyttet til magten at diktere, hvilken politisk vold der er terroristisk og hvilken der ikke er det.

Da mange terrorister nægter civile immunitet, ses terrorisme ofte som synonymt med tilfældige mord på uskyldige mennesker. Carruthers (2000) sætter spørgsmålstegn ved dette ved retorisk at spørge:

Uskyldige ifølge hvem?

Når alt kommer til alt kan de, der er engageret i politisk vold, meget vel anfægte [den] opfattelse af både "uskyld" og tilfældighed ved deres mål. [...] Terrorister kan faktisk være meget selektive i udvælgelsen af deres mål, og anser muligvis overhovedet ikke deres ofre for at være "uskyldige mennesker", snarere mennesker med mere eller mindre direkte – ofte symbolsk – forbindelse til det særlige problem, som de kæmper med (2000: 166).

Mange af disse spørgsmål artikuleres i *Michael Collins* (1996), filmatiseringen af IRA-lederens liv. Filmen problematiserer både modstandskampens iboende vanskeligheder og den humanistiske modvilje mod al politik der tilpasser sig og viger tilbage for drabet – at intet menneske kan være så skyldigt, at det er rigtigt at tage vedkommendes liv. Dette gøres ved at den vold som den britiske okkupationsmagt udøver i *Michael Collins* er så skånselsløs og repressiv, at fredelige protestaktioner fremstilles som meningsløse. For eksempel massakrerer et stor antal irske tilskuere under en fodboldkamp, da en britisk panservogn kører ind på plænen og åbner ild mod tilskuerrækkerne.

Collins (Liam Neeson) forklarer i en scene sit syn på konflikten for våbenbroderen Harry Boland (Aidan Quinn). Han siger, at alt hvad han ønsker er fred og ro, og at han er parat til at dø for det. "Du mener, du er parat til at dræbe for det?", spørger Boland. "Kun hvis jeg er nødt til det", svarer Collins og får følgespørgsmålet, om han ikke billiger drabet, når nu han er så god til det? Collins, som viser tendenser til at blive forført af den magt han udøver gennem sin politiske vold, svarer ikke. Han konstaterer i stedet, at tingene kun vil blive optrappet, at briterne vil blive mere og mere brutale, og at IRA er nødt til at overgå dem. "Jeg hader dem. Ikke pga. deres race, ikke pga. deres brutalitet, men fordi de ikke giver mig noget

valg." Collins siger, at han hader sig selv, fordi han tvinges til at uddanne unge mænd til at dræbe, men er nødt til at gøre alt, hvad han anser for nødvendigt for at slutte konflikten. Hans ræsonnement implicerer, at kun en tilintetgørelse af okkupationsmagten er en løsning, hvilket giver ekko af Fanons tanker om befrielsesvoldens rensende effekter. Samtidig har figuren Collins vist sin moralske ambivalens ved at han slås med voldsromantikens tillokkelser. Ofte vælger han reflektagtigt volden, uden at søge fredelige veje med samme iver som han beordrer attentat mod briterne.

Flere teoretikere har analyseret internationale konflikter ved at koble terrorisme sammen med stater, for eksempel Carruthers (2000), som hævder, at visse stater blot definerer uønskede, radikale elementer som terrorister, mens de selv udøver en terrorvold, som mange gange overgår de såkaldte terroristers handlinger, både i brutalitet og omfang. De har så imidlertid en så tilpas dominerende stilling, at de har første retten til at fortolke, hvad der er terrorisme. De definitioner på terrorisme, som ofte anvendes, kan maskere staters eventuelle terrorvold på en måde, som kan sammenlignes med Augustins moraliserende fortælling, hvor kejseren, som bruger sin flåde til at indgyde frygt og plyndre med, dømmes efter en anden skala end piraten.

Hvis man ser sådan på sagen, bliver spørgsmålet om hvilke film der skal diskuteres i forhold til terrorvold åbnet. Er for eksempel den ubehagelige skildring af unge, amerikanske soldaters massakrer på ubevæbnede vietnamesere i *Platoon* (1986) relevant i sammenhængen? Soldaternes voldtægter og hensynsløse henrettelser af bønder får mening i forhold til den overordnede amerikanske krigsindsats, da de medfører en terror, som udøves for at indgyde frygt i de civile, der skræmmes til lydighed. I givet fald ville *Platoon* kunne fungere som et studie i statsterrorismens mekanismer, et studium i hvordan menige fodfolk rekrutteres, og hvordan de psykisk brydes ned af de voldsgerninger de begår.

Der findes en kobling mellem frygt og terrorvold. I den græske mytologi trak tvil-

lingehestene Deimos, "frygten", og Phobos, "terror", krigsguden Mars' vogn. Dette antyder at begreberne er nærtstående, samtidig med at det også peger på en skellen mellem dem. Frygten forekommer at være af en mere generel natur, en almenmenneskelig reaktion på en trussel, mens terroren medfører en eller anden form for systematisk udnyttelse af denne frygt, at man anvender terroren som et middel for at nå et mål.

Terroristen behøver ikke være synonym med den revolutionære, som forsøger at styrte den etablerede orden; det er det moderne syn på terrorisme. Terroren sås tidligere ofte som en af magtens strategier. Under Den franske Revolution, hvor begrebet fik sin betydning, var terrorvold et af de redskaber, som magten havde til sin rådighed til at indgyde skræk i befolkningen. Jakobinerne talte anerkendende om deres terrorvælde. Terroren og den systematiske udnyttelse af frygten – terrorisme – fik først sine negativt ladede betydninger i revolutionens efterdønninger, hvor synet på rædselsregimet blev revideret (Laqueur 1977: 23). Terrorismen var altså i sin "fødsel" forbundet med autoritær magtudøvelse, i modsætning til hvordan begrebet anvendes i dag, hvor terrorister er personer som "sparker opad".

Det sker dog let, at magtens terror udelukkes fra diskussioner om terrorisme, både i mediekulturen og i virkeligheden. Når Jerry Palmer (1993) analyserer forskellige former for terrorisme i amerikanske film fra 1980'erne, sonderer han mellem "politiske tekster" (den nede fra kommende terrorisme, som udøves af mindre, venstreorienterede, politiske grupper mod samfundet), "kontrol tekster" (den oppe fra kommende terrorisme, som først og fremmest bliver eksemplificeret af CIA-støttet terrorvold i diktaturer i Centralamerika) og "kommercielle tekster" (terrorvold, som udføres af narkokarteller ud fra kommercielle motiver). Hvad Palmer undlader er at flytte diskussionen "til hjemmeplanet", direkte sammenkobler han kun terrorvold med stater eller grupperinger "uden for" det amerikanske samfund. En film som *Forrådt (Betrayed)*, (1988), der skildrer højreekstremistisk ter-

ror inden for USA's grænser gennem en kvindelig FBI-agent (Debra Winger) møde med en militant, racistisk aktivist (Tom Berenger), diskuterer Palmer i et andet kapitel og ud fra andre problemstillinger.

I *Under angreb (The Siege, 1998)* forplumres grænserne mellem oppe fra kommende og nede fra kommende terrorvold. Filmen er et studie i de mekanismer som sættes i gang, da en række spektakulære terrorhandlinger begås i det centrale New York. Efter at arabiske terrorceller blandt andet har sprængt et FBI-kontor i luften, samt hele skyskraberen det lå i, havner filmens hovedperson, FBI-chefen Anthony Hubbard (Denzel Washington) i konflikt med generalmajor William Devereaux (Bruce Willis). Hubbard ser attentaterne som kriminelle, mens Devereaux ser dem som krigshandlinger, og bruger terrorhandlingerne som begrundelse for en militær indsats mod New Yorks arabiske befolkning, der interneres. Amerikanske militærkøretøjer kører over Brooklyn Bridge og bevæbnede soldater jager unge arabere – eller "sandniggere" som militærfolkene kalder dem – langs gaderne og tvinger dem ind i busser, der fører dem til opsamlingslejre forsynet med pigtråd. En tilfangetagen terrormistænkt torteres til døde, da han ikke kan afsløre, hvor medlemmer af terrorcellerne befinder sig.

The Siege får tydelige kvaliteter angående den globale terrorismes dynamik, da filmens politiske analyse stemmer overens med Chalmers Johnsons (2000) ræsonnement om begrebet "blowback", hvor dette kritisk beskriver de uanede konsekvenser, den amerikanske udenrigspolitik kan få efter princippet om "som man sår således høster man". Kellner bruger "blowback" til at analysere hændelserne den 11. september i og med at

de radikale, islamiske styrker, der er forbundet med al-Qaida netværket, blev støttet, finansieret, trænet og bevæbnet af CIA og flere amerikanske regeringer. I denne forståelse var USA's katastrofale fiasko ikke kun, ikke at have opdaget faren og handlet for at undgå den, men at have aktivt bidraget til at producere de grupper, som er involveret i de terroristiske angreb (2002).

Også i *Under angreb* er det det amerikanske militærs handlinger, som er den indirekte årsag til terrorbølgen, der er et svar på kidnapningen af en arabisk leder, som Devereaux har beordret. Og det var CIA som en gang trænedede attentatmanden, der imidlertid forrådte dem i sammenhæng med Golfkrigen, efter Iraks invasion af Kuwait. Det er let at se filmen udelukkende som en foregribelse af den 11. september, men den bør også forstås ud fra sin samtidige kontekst, det vil sige i forhold til Golfkrigens politiske klima og som en liberal advarsel om, hvordan en spændt situation kan udarte. Marouf Hasian jr. skriver, at "i og med at tusindvis af tropper udenlands og millioner hjemme [...] har været udsat for utallige film, som fremstiller arabere som terrorister, begyndte mange borgere i den amerikansk ledede Koalition at bekymre sig om fjenden indenfor" (1998: 213). Krigen slog tilbage mod amerikanske borgere med arabisk afstamning, som "nu levede i en kultur, der rummede så stor fremmedangst, at FBI i januar 1991 annoncerede, at det ville vælge arabiske amerikanere ud for at afhøre dem om terroristiske aktiviteter" (ibid).

Dette forhindrer dog ikke, at *Under angreb* uundgåeligt lades med nye betydninger med udviklingsforløbet efter den 11. september, et forløb som Kellner beskriver som "et yderst snæversynet, højrefløjs lov-og-orden program, der bestod i at slippe alle mulige regeringsorganer løs til at overvåge, arrestere og tilbageholde alle, der var mistænkt for at være terrorister." (2002) Den scene, hvor Devereaux holder pressekonference, får speciel betydning i forhold til den i dag genopstandne medieretorik: For at stoppe terroren erklærer han i alvorlige vendinger undtagelsestilstand og afspærrer hele Brooklyn, hvor der bor mange arabere. "Dette er mulighederens land, og I har nu muligheden for at overgive jer", messer han strengt og stirrer ind i kameraerne. Generalmajoren forklarer, at terroristerne vil blive konfronteret med verdens mest skrækindjagende militærapparat, at han agter at anvende det, blive færdig og nå hjem i god tid til aftenens tv-transmitterede fodboldkamp.

Dette gør, at *Under angreb* også knytter an til den tanke, at terrorisme er en måde for magten at bekræfte sig selv på, og at den er velegnet til at legitimere den herskende orden. Fjender er ikke bare trusler, men kan faktisk være nyttige. De forener og gør det muligt at ændre prioriteringer, love, begrænse borgerlige rettigheder og samle al opmærksomhed omkring bare en lille del af virkeligheden. Flyghed (1990) mener, at et af de stærkeste argumenter en magthaver kan have for indskrænkninger i de borgerlige rettigheder er, at dette sker i en påstået kamp mod terrorisme.

Symbolsk eller kontekstløs vold?

Nogen mener, at det ikke blot er fiktionens terror, der har en teatralisk dimension, men at den virkelige terrorisme også har det, at terrorbombninger, kapringer, gidseltagninger, kidnapninger og mord har træk af skuespil, som bevidst udføres for et publikum, og hvor de medvirkende har forudbestemte roller i en forestilling, der har dramatisk mediemæssig opmærksomhed som vigtigste mål.

Dette standpunkt synes dog tvivlsomt, da det blander de forskellige betydninger, som ordet "dramatik" kan lades med sammen. Terrorhandlinger fremstår ganske vist ofte som offentlige, ikke sjældent tv-transmitterede, blodige skuespil, men dette er – uanset terrorismens faktiske dramatiske "kvaliteter" – først og fremmest mediernes og statsmagternes perspektiv på sagen, mener Carruthers (2000). Hun hævder, at koblingen mellem mediemæssig opmærksomhed og terrorvold er overdreven, og at dens teatraliske træk mest beror på mediernes melodramatiske måde at varetage formidlingen på, med natsorte skurke, helte der redder liv og lidende ofre.

Action komedien *Die Hard* (1988) med politibetjent John McClane (Bruce Willis) som helt fungerer i mangt og meget som en satire over denne problematik. I filmen "kaprer" nogen, som ser ud til at være terrorister af en masse forskellige nationaliteter – blandt andet tyskere, italienere og

asiatere – ledet af den tykt ondsksfulde Hans Gruber (Alan Rickman), en skyskraber i det centrale Los Angeles, en skyskraber som ejes af det japanske, multinationale foretagende Nakatone Enterprice.

Mediernes klichépækkede overvågning af terrorangrebene bliver en stående vitighed. Den pompøse tv-journalist, Richard Thornburgh (William Atherton), siger gravaltvorligt til seeren, at “Los Angeles er i aften blevet indrullet i det triste og verdensomspændende by-broderskab, hvis eneste optagelseskriterium er at lide under den internationale terrorismes pine.” Journalisterne bliver endnu mere latterlige, eftersom “terroristerne” egentlig ikke er terrorister men dygtige forbrydere, der blot anvender den politiske vold som skalleskjul til at manipulere medier og politik, for at vinde tid til at kunne bore sig ind i skyskraberens bankboks.

Carruthers (2000) hævder, at beviserne for, at det primære mål med politisk terrorvold er mediemæssig bevågenhed, er svage, og at den snarere udøves symbolsk. Terrorvold blev tidligere i historien ofte knyttet til “propaganda gennem handling”, et begreb som plejer at blive sammenkoblet med anarkistiske tankedannelser: Terrorhandlingen er en symbolsk måde at fremføre et komprimeret budskab til brede befolkningslag på. “Teoretisk” propaganda som pamfletter ansås for at have begrænset virkning, blandt andet fordi den borgerlige presse forvanskede budskabet på vejen mellem afsender og modtager. Da de radikale rettede sig mod arbejdere uden muligheder for at studere politisk litteratur, mente man, at folket kunne oplyses med propaganda gennem handling, en kraftfuld måde at vække deres opmærksomhed på gennem en symbolhandling, som ikke kunne misforstås, skriver Walter Laqueur (1977: 49f).

Den terrorisme, som formedes i 1800-tallets turbulente, europæiske, politiske klima, var knyttet til revolutionen. Hånd i hånd med revolutionstanken gik dels de radikales tro på den moderne teknologi i form af bomben, som muliggjorde ødelæggelser i betydeligt større omfang end tidligere våben, dels forestillingen om en politisk avantgarde, det vil sige at terrorister-

ne så sig som selvudnævnte og oplyste forτρόpper, der visionært udstak den rette vej ind i fremtiden. Fremtiden tilhørte massebevægelserne, men nogen var tvunget til at vise vejen med den nye masseødelæggelsesteknologi som streng pegepind (Laqueur 1977: 25ff).

Samtidig havde borgernes forhold til magten forandret sig. Ideen om at gøre oprør ved at dræbe en uretfærdig hersker har eksisteret i den politiske tænkning helt siden Aristoteles’ dage, men det var i og med Den franske Revolution at tanken om moderne terrorisme formedes, da det sekulariserede tyranmord ‘blev gift med’ de tidligere religionskriges voldsomme konfliktløsninger, hvor volden tjente en højere sag. Snarere end at vende sig mod en specifik hærske vendte visse borgere sig mod staten som sådan – at dræbe en person var ikke nogen løsning, da det var samfundssystemet, der var fjenden. Effekten var dobbelt: Terrorvold anvendtes ikke bare af stat mod borger, men også vice versa, da visse radikale tog ansvaret for “samfundets bedste” på sig. Skydeskiverne blev individer, som symbolsk kunne sammenkobles med overhøjheden, hvilket ledte frem til den “grænseløse” vold, hvor alle kan være skydeskiver, som i dag associeres med terroristbegrebet (Miller 1995).

I flere af mediekulturens skildringer af terrorisme prioriteres dog terrorvoldens spektakulære og æstetiske sider på bekostning af de symbolske og politiske sammenhænge, som de giver mening i, hvilket gør, at mange filmterroristers handlinger ikke fungerer som “propaganda”. I *Die Hard* savner Gruber og hans kumpaner politiske motiver for deres handlinger, og deres terrorisme defineres i stedet i økonomiske termer, hvilket kan forekomme at være et mindre ubehageligt motivbillede end et radikalt. I filmen bliver det dermed ikke kun medierne som gøres til grin, men også dem, som udøver politisk vold og deres ideologiske motivation i almindelighed. Grubers udtalelser, fx “på grund af Nakatone Corporationens grådige historie over hele verden, er de i gang med at få en lektion i virkelig magtanvendelse”, er bare tomme gestus, der skal skjule hans egen grådighed. Det trivialiserer hans vold ligesom

dens symbolik – overtagelsen af skyskraberen, et symbol på den globale økonomi, og hans påståede solidaritet med den såkaldte Tredje Verdens folk.

Hvis terrorvolden berøves en bredere kontekst eller skildres humoristisk, vanemæssigt eller klichéagtigt, bliver det sværere at forstå dem, som udfører den, da den får sin mening i en særlig politisk virkelighed. Man kan også studere den skældske parodi på en agentfilm *True Lies* (1994), en film hvor den arabiske terrororganisation "Crimson Jihad" – navnet antyder både en kobling til blodig arabisk terror og dybrød marxisme – har til hensigt at detonere kernevåbenladninger i flere amerikanske byer for symbolsk at stille civile amerikanere til ansvar for regeringens udenrigspolitik.

Superagenten Harry Tasker (Arnold Schwarzenegger) kommer på sporet af dem, men tages til fange. Magtesløs må han se til, mens der optages en videoindspilning af den tale som organisationens leder Aziz (Art Malik) holder, en indspilning som skal sendes til USA's regering. "I har dræbt vore kvinder og vore børn og fra stor afstand udbombet byer, som kujoner. Og I vover at kalde os terrorister", brøler Aziz



ACTIONFILMEN "DIE HARD" (1988) MED BETJENT JOHN McCLANE (BRUCE WILLIS) SOM HELT ER I MANGT OG MEGET EN SATIRE OVER MEDIERNES MELODRAMATISKE OG KLICHÉSPÆKKEDE MÅDE AT DÆKKE "TERRORISME" PÅ.

foran den svedige og ubarberede kameramand. "Nu", fortsætter han, "har de undertrykte fået et mægtigt sværd til at slå deres fjender tilbage med! Medmindre Amerika trækker alle militære styrker tilbage, ud af den Persiske Golf – straks og for evigt!"

Fra kameramandens synsvinkel ser det ud som om batteriet i videokameraet er ved at være opbrugt, hvilket den oprørte Aziz ikke mærker, han fortsætter med at stirre vredt og gestikulere: "Crimson Jihad vil skabe et brændende helvede i en større amerikansk by hver uge, indtil vore krav bliver imødekommet." Videobilledet af Aziz begynder at flimre – batteriet dør. "Først vil vi detonere ét våben på denne ubeboede ø, som en demonstration af vor magt og Crimson Jihad's villighed til at være humane. Men, hvis disse krav ikke bliver imødekommet, vil Crimson Jihad sætte en stor amerikansk by i brand hver uge", når Aziz at sige, inden den nervøse kameramand får fremstammet, at batterierne er tomme. "Så find et andet, din moron!", hvæser Aziz sammenbidt.

Selv om man nok kan øjne en tilknytning til et alvorligt motiv bag talen, undermineres det gennem det komiske i situationen. Terroristerne, som truer med at tilintetgøre storbyer med avanceret kernevåbenteknologi, kan ikke engang håndtere et simpelt videokamera. Det gør, at Aziz fremstår som latterlig og pompøs. Ligesom i *Die Hard* underordnes ideologien komikken, hvilket i og for sig ikke er underligt, da det er underholdningsfilm, det drejer sig om, og humorens evne til at kortslutte virkelighedens absurditeter skal ikke undervurderes. Men hvis en dominerende diskurs er, at terrorvold ikke forankres i en politisk virkelighed, som i dette tilfælde blandt andet kan ses som udtryk for en specifik magtbalance og en kolonial arv, bliver resultatet, at forståelsen udebliver for de historiske og sociale faktorer, der kan skabe et had så stort, at alle civile amerikanere kan ses som legitime skydeskiver. Ved i filmen at skildre de underrepræsenterede terroristers motiv til vold mekanisk og på en lattervækkende måde, bidrager *True Lies* tillige til at forstærke stereotyper af både arabere og arabisk terror. Ikke bare ved at forskellige for-

mer for politisk vold fra forskellige dele af den arabiske verden klumpes sammen i den generelle kategori "islamisk fundamentalisme", men også ved at denne vold tendentielt knyttes til jihad. Der er kun få film, der ikke ensidigt præsenterer jihad som en fanatisk voldsideologi, ligesom *True Lies*, trods det at den militante version kun er et af Jihads udtryk, og derudover et radikalt sådan. Kellner skriver, at dette er en forvrænget form af den islamiske lære, og at "Jihad' forskere argumenterer for, at selve termen har en kompleks historie i Islam, og at de selv fremhæver de mere åndelige betydninger, som kampen for religion og åndelighed, eller som en kamp med sig selv for åndelig beherskelse" (2002).

Der gøres heller ingen forsøg på at forankre foreningen af religiøs fanatisme og politisk vold i en konkret sammenhæng, bortset fra som et udtryk for en diffus, arabisk anti-amerikanisme, og vigtige forklaringsmodeller berøres ikke. Flere teoretikere har diskuteret årsagerne til denne religiøse fanatisme ud fra et globalt perspektiv, blandt andet hævder sociologen Manuel Castells (2000), at det som forener forskellige varianter af militant, islamisk fundamentalisme er en åndelig afstandtagen fra den ydre vesterlandske modernitet og dens bestandige fremskridtstænkning. Og når dette vesterlandske projekt, at konstituere alle verdens individer som ligeværdige deltagere i den økonomiske modernitet, afslører sin absurditet gennem det lokale hverdagslivs faktiske oplevelser, bliver volden en af de få muligheder for selvhævdelse. "Neofællesskab bliver da til nekrofællesskab. Udstødningen fra moderniteten får en religiøs mening, og selvopofrelse bliver en måde at bekæmpe denne udstødning på" (2000: 34).

Hvis de arabiske terrorister i *True Lies* blev skildret med ansatser til en sådan forståelse for den barske politiske og sociale virkelighed, som giver deres vold en mening, ville tilskuerens relation til dem blive en anden.

Nære og fjerne ofre og fjender

Kriminologen Alex Schmid (1988) mener,

at identifikation er afgørende, når det handler om, hvem der betragtes som terrorist, fordi mennesker normalt er selektive i deres reaktion på terror. Hvorvidt voldshandlinger ses som terrorisme afhænger af, hvordan forskellige personer identificerer sig med ofrene i kombination med deres race, klasse, nationalitet og politiske overbevisning. Hvis man ikke accepterer volden, men alligevel sympatiserer med udøverens mål eller føler fællesskab med dette, er man tilbøjelig til at være mere overbærende med en voldshandling, end hvis det ikke er tilfældet. Schmid skriver, at "medierne hver dag forsyner os med identifikationstilbud, og at vi mere eller mindre bevidst vælger side hver gang, der optræder konflikt, langs linier, der er relevante for vor egen situation" (1988: 81).

Lignende "identifikationstilbud" gives også i mediekulturen, der hvor tilskueren får forskellige muligheder for at sympatisere med terrorvoldens ofre eller udøvere. For eksempel sendtes et specialafsnit af tv-serien *Tredje skiftet* (*Third Watch*, 2001) efter den 11. september. Normalt plejer serien at dramatisere brandfolks, politiets og ambulancepersonalets hverdag i New York, men dette afsnit består i stedet af dokumentar interviews med flere af de redningsfolk, som rykkede ud i forbindelse med katastrofen.

Nu og da melodramatiseres skildringen på den måde, at tv-seriens ordinære skuespillere afbryder interviewscenerne og hyl-der redningsfolkene som helte, eller ved at der krydsklippes mellem de indimellem meget sentimentale beretninger for at skabe en dramatisk effekt. Men alt i alt giver afsnittet også et personligt indblik i nogle almindelige menneskers indtryk af katastrofen, alt fra mindet om døde kolleger og reaktioner fra slægtninge, til saglige redegørelser for hvordan redningsarbejdet foregik. At tilskuerne ved, at der er tale om virkelige og ikke fiktive personer, har også betydning for, hvordan de forholder sig til interviewene.

Tredje skiftet-afsnittet belyser, at tilskuerens reaktioner ikke kun er afhængig af deres empati, men det, at det netop er filmmediet, spiller en vigtig rolle i sammenhængen. Da der er tale om et audio-

visuelt medium, ikke litteratur eller teater, er ikke kun fortællingens opbygning, replikker og det indtryk tilskuerne får af figurerne vigtige, men også billedkompositioner, lyd og musik, lyssætningen og farverne. Interviewene kunne være filmet og klippet på andre måder, som ville have stimuleret andre reaktioner hos tilskuerne. Det er for eksempel betydningsbærende, hvordan en figur er placeret i billedet, om vedkommendes kropssprog, stemme og ansigtsudtryk signalerer, at det er en person, som det er værd at sympatisere med, om figuren konsekvent ses i nærbillede eller på afstand, hvilken tidsmæssig plads han eller hun får i forhold til andre figurer, om tilskueren opmuntres til at se tingene fra bestemte personers perspektiv, eller om sådanne muligheder på forskellig vis "blokeres". Dette gælder både terrorens ofre og de, som ses som terrorister.

Selv om der er tale om forskellige genrer, der styres af forskellige konventioner, er det alligevel interessant at kontrastere *Tredje skiftet*-afsnittet med *Delta Force* og *True Lies*, hvor terroristerne skildres negativt ikke kun gennem hvordan de fungerer i fortællingen, men også hvordan de fremstilles i billedet: Araberne har et uværdigt, "dyrisk" ydre – de er svedige, har moustache eller skæg, og nærbillederne af deres ansigter bruges til at skildre dem som psykisk ustabile, fanatiske og voldelige – i stedet for til at skabe nærhed. Tilskuerne får ingen muligheder for på et konkret plan at nærme sig deres følelsesliv. Lyssætningen gør, at de fremstår som mørke og ondsksfulde over for de civiliserede, vestlige helte med lys hud og moderne barbering, som nemt kan dræbe dem i stort antal, akkompagneret af triumferende musik.

Dette myrderi følger det, som Ella Shohat og Robert Stam kalder den koloniale proportion ("The colonial proportion"), det vil sige, at "mange af 'dem' må dø for hver enkelt af 'os', et mønster der bliver repeteret i film om Zuluer, der bekæmper britere, [...] amerikanske soldater mod japanske kamikaze bombere, og, som det nyeste eksempel, amerikanske piloter mod irakiske menige" (2000: 120). De knytter sådanne skildringer af arabere til vestens

koloniale arv, og at de i det hele taget er en del af en lang kanon vedrørende forholdet mellem vesterlændinge og de folk, som blev koloniserede, hvor menneskeliv fra fjerne kulturer vurderes efter en anden skala: "Koloniale sammenstød antyder, at 'vi', skønt ufuldkomne, så dog i det mindste er menneskelige, mens det ikke-europæiske 'de' er irrationelle og laverestående" (ibid).

Jack G. Shaheen, professor i medie- og kommunikationsvidenskab specialiseret i mediernes billeder af arabere, hævder, at arabere med ganske få undtagelser er blevet negativt portrætteret i amerikanske film og på tv i hele 1900-tallet og ind i 2000-tallet. Han skriver, at "nutidens billedmagere regelmæssigt forbinder den islamiske tro med mandlig overlegenhed, hellig krig og terrorhandlinger, de skildrer arabiske muslimer som fjendtlige, fremmede og invaderende, og som vellystige olie-sheiker, opsat på at bruge kernevåben" (2001: 9). De kompenserede perspektiver, som viser hvordan almindelige arabiske forældre kærligt tager hånd om deres børn, eller lever hverdagsliv, glimrer i princippet ved deres totale fravær. Normen ser ud til at være, at arabiske synsvinkler på forskellige konflikter overhovedet ikke får nogen plads.

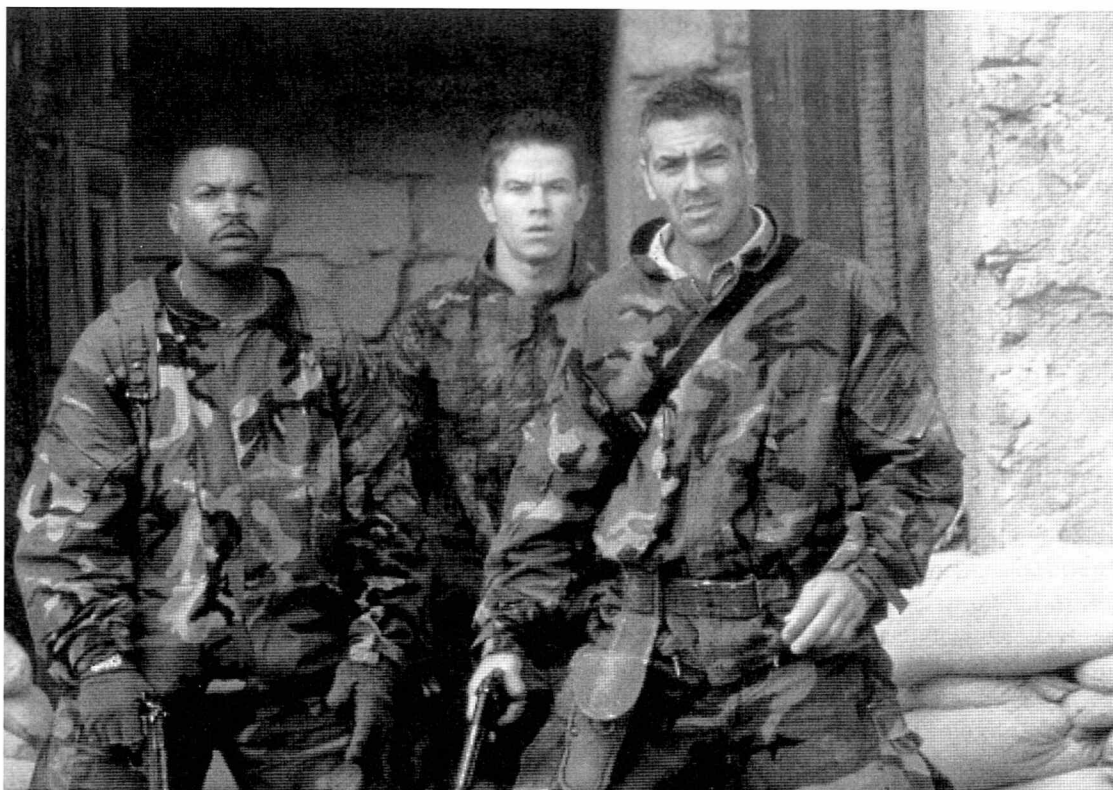
Trods det store arbejde, der er gjort for at udradere etniske og racistiske stereotyper i mediekulturen, er stereotype repræsentationer af arabere forblevet relativt uproblematiserede, og er snarere blevet flere end færre gennem de seneste år. Tidligere blev arabere hovedsageligt beskrevet som torvesælgere, tiggere eller eksotiske figurer, som legemliggjorte modpoler til vesten. Men, blandt andet opdagelsen af olie på den arabiske halvø, den arabisk-israelske krig, den religiøse revolution i Iran og Kadafis magtovertagelse i Libyen har gjort, at arabere mere end nogensinde dæmoniseres som voldsgalninge og religiøse fanatiske terrorister, mener Shaheen (2001: 28).

I selv en liberalt præget film som *Under angreb* laves der flere grænsedragninger mellem "os" – i bund og grund demokratielskende vesterlændinge – og "dem" – fanatiske arabere. Da terroristerne skil-

dres kontekstløst, og de øvrige arabiske figurer er sekundære i forhold til de amerikanske, tilslutter filmen sig, trods en vis nuancerigdom, indirekte den kanon, hvor arabere under og efter Golfkrigen defineres som "onde" eller "gode", afhængig af hvordan de reagerer på vestlige initiativer – de accepteres kun som "en af os", hvis de viser loyalitet mod vesten eller tager afstand fra islamisk fundamentalisme (Hassian 1998: 208).

Kellner (2002) beklager i det hele taget, at Samuel Huntingtons (1996) ideer om den nye verdensordens "uløselige" konflikter mellem islamisk fundamentalisme og vesten, hvor det moderne kolliderer med det anti-moderne, har fået så stor gennemslagskraft i den offentlige debat. Kellner tager afstand fra Huntingtons tanker, som implicerer at volden bliver en naturlig konsekvens af dette modsætningsforhold. Selv om Huntingtons tese synes at have en vis relevans i forhold til visse udtryk i dagens globale terror, så er den kommet til at fungere som en unuanceret konfliktbeskrivelse mellem den muslimske, arabiske verden og vesten, hvor disse to lejre homogeniseres og polariseres på en virkelighedsfremmed måde, der strider mod de konkrete erfaringer, som mellem menneskelige møder medfører.

Golfkrigssatiren *Three Kings* (1999) bryder med denne norm, og indeholder et lige så brutalt som usædvanligt perspektivskifte, den arabiske fjende personificeres og får en kritisk stemme. Den sympatiske, amerikanske soldat Troy Barlow (Mark Wahlberg) tages til fange af den irakiske hær og tortures. Torturen munder uventet ud i en lavmælt samtale mellem Troy og torturbødlen Said (Said Taghmaoui), en scene som i hovedsagen fortælles gennem nærbilleder af dem begge. Gennem mødet mellem Said og Troy bliver konflikten mellem to forskellige verdener i globaliseringsens tidsalder tydelige, en konflikt som ikke kan tolkes efter Huntingtons model for uforenelige verdensanskuelser, men som baserer sig på en enkelt ligning: En konflikt mellem dem som har, og hvordan de ser på og opfører sig over for dem, som ikke har – og hvordan sidstnævnte reagerer.



THREE KINGS ER DEN FØRSTE FILM FRA HOLLYWOOD SOM AFSLØRER BAGGRUNDEN FOR USA'S ENGAGEMENT I GULF-KRIGEN. FILMEN VISER BL.A. AT BUSH OPFORDREDE IRAKERNE TIL AT REJSE SIG MOD SADAM FOR SIDENHEN AT OVERLADE DEM TIL SIG SELV, SÅ DE BLEV MASSAKREREDE. KONTROLLEN OVER OLIEN NÆVNES IKKE, MEN DER STILLES SPØRGSMAÅLSTEGN VED USA'S ÆDLE OG USELVISKE GRUNDE TIL AT INTERVENERE I KUWAIT.
ICE CUBE, MARK WAHLBERG OG GEORGE CLOONEY I DAVID O. RUSSELLS *THREE KINGS*.

Efter at have udsat den hjælpeløse Troy for voldsomme elektrochok fortæller torturbøddelen udtryksløst på stammende engelsk, om hvordan det amerikanske flyvevåben bombede hans familie, gaden hvor de boede og huset de levede i: "Min kones ben blev knust af stor blok cement. Måtte skære hende fri. Hendes ben skåret af nu." Troy stønner undskyldende. Den unge iraker konstaterer tørt, at han ikke har fortalt det værste endnu: Hans et årige søn døde, da de amerikanske bomber faldt. Hurtigt vises et billede af en lille barneseng, som knuses af nedfaldende beton. Troy mumler, at han også er far og har en datter. Said spørger ham, hvorfor han fortæller det. "Vi er begge fædre", svarer han forvirret. "Nej", påpeger Said: "Ka' du ikke huske? Min søn er død. Jeg er ikke mere far."

Said konstaterer, at Troys datter må have det godt "hjemme i Arizona, uden bomberne, betonen, og alt det fucking shit." Et slowmotion billede af Troys unge hustru, som promenerer fredeligt med deres datter i favnen langs en gade i en forstad, klippes ind. Said spørger: "Hvordan ville det føles, hvis jeg bombede din datter?" Endnu et slowmotion billede antydes, denne gang forsvinder Troys kone og datter i en sky af ild og flyvende brokker, hendes ansigt er fortrukket i smerte. "Værre end døden", græder Troy. "Det er rigtigt. Værre end døden", siger Said stille og stirrer ham udtryksløst ind i øjnene.

I *Three Kings* får de underrepræsenterede en stemme i form af Said, som ikke bare kritiserer det eurocentriske syn på forskellige menneskelivs værdi, og hvorle-

des vesten ser på den arabiske verden. Said er også en troværdig arabisk person – omend fiktiv til forskel fra de medvirkende i *Tredje skiftet*-afsnittet – som sørger over den uhyggelige vold, der har dræbt hans kone og barn, og som får lejlighed til at artikulere sine følelser for et vestligt publikum. Scenen skaber en ambivalens i forholdet mellem den torterende og den torterede: Den skikkelige Troy er, hvor sympatisk og sød han end er i forhold til sine kammerater, en del af det militære maskineri, som har taget livet af Saids søn og gjort hans kone til krøbling.

Scenen behøver ikke tolkes allegorisk i forhold til terrorisme for at blive ladet, men er det set i lyset af hvordan arabiske terrorister og den arabiske verden skildres i film og tv-serier. Den militære vold, som man plejer at normalisere i de vestlige mediers nyhedsrapportering, skildres i *Three Kings* med en bemærkelsesværdig smertefuld og menneskelig styrke, og ud fra et perspektiv som ellers sjældent dramatiseres eller udtrykkes i mediekulturen.

Global terrortrussel i hverdagen

Det er fælles for forskellige former for terrorvold, at de på forskellig måde forstærker identiteter og gruppefællesskaber efter princippet “vi mod dem”. Det ser ud til at gælde både for dem der udøver den, og for hvordan andre definerer sig i forhold til disse. Det bidrager til, at en kaotisk – men også mangefacetteret – omverden reduceres til en mindre nuanceret, men mere håndtérbar. Castells skriver apropos nutidens globalisering, at når “verden bliver for stor til at kunne kontrolleres, vil de sociale aktører formindske den, så den igen kommer inden for rækkevidde” (2000: 79). Terrorister kan derfor lægge navn til, legemliggøre og komprimere mange af de trusler, som den foranderlige omverden udgør for det utrygge individ.

I *Arlington Road* (1999) begynder den labile universitetslærer med indenlandsk, amerikansk terrorisme som speciale, Michael Faraday (Jeff Bridges), at mistænke det hyggelige naboægtepar Oliver og Cheryl Lang (Tim Robbins og Joan Cusack) for

ikke at være dem, de udgiver sig for at være, men at de i stedet er terrorister. Filmen kredser om den utryghed, som truslen om terror afføder i hverdagen, og låner frisk inspiration fra virkelige hændelser. I en af sine lektioner diskuterer Faraday sin konspirationsmistanke vedrørende et bombeattentat mod et offentligt kontor i St. Louis. En lastbil lastet med sprængstoffer detonerede uden for bygningen og dræbte 63 mennesker. Bilen var hyret af den 33 årige elektriker Dean Scobee, som omkom i forbindelse med eksplosionen, og som senere udpeges som eneste gerningsmand af FBI. Faraday er dog skeptisk. Scobee var en hæmmet, ung mand, uvant med sprængstoffer og politisk uinteresseret.

Faraday ironiserer over FBI's redegørelse og spørger en af sine studenter: “Miss O’Neal, da De første gang hørte nyhederne om et terrorangreb i Deres eget land, hvad følte De da?” Hun betænker sig, og Faraday bliver irriteret og tvinger et hurtigt svar ud af hende: “Vred, skræmt og stresset”. Følte hun sig tryk, undrer han sig, hvilket hun svarer benægtende på. “Og næste dag, da de fandt Scobee død, følte De så nogen lettelse og sikkerheden vende tilbage?” Miss O’Neal nikker. Faraday vender sig mod klassen: “De mennesker, i den bygning følte sig sikre, uden for fare, fuldstændig som I føler jer nu. Og så, et øjeblik senere, på et øjeblik, var de forsvundet for evigt”.

Han fortsætter: “Vi måtte have denne mand at give skylden. Vi vil ikke have andre. Vi vil have et navn, og vi vil have det hurtigt, fordi det giver os sikkerheden tilbage.” Faraday ser sig om, inden han udkørt opsummerer: “Vi kan sige, her var denne ene mand, anderledes end resten af os, og vi gav ham et navn, og han er ikke mere, og hans grunde de er også væk. Men sandheden er, vi kender ikke hans grunde, vi ved ikke, hvorfor Scobee gjorde det, hvorfor det kom dertil. Vi kan lade som om – men vi ved det ikke, og vi vil aldrig komme til at vide det. Og alligevel føler vi os sikre, fordi vi kender hans navn.”

Da en udøver af terrorvold ikke signalerer sin voldsidentitet gennem en uniform, kan vedkommende skjule sig og sin ideolo-

gi bag anonymiteten. Dermed udgør udøveren en trussel mod selv en demokratisk stat, som har et stort voldsapparat til sin rådighed, men som alligevel er ude af stand til at beskytte sig mod et trusselsbillede, som kun begrænses af terroristens opfindsomhed i forhold til det moderne samfund, vedkommende bevæger sig i. Hvem som helst kan være terrorist, og terrorister kan skjule sig hvor som helst. Castells ser situationen som sigende for samtiden, og mener at statsapparatets magt er blevet mindre i det globaliserede, foranderlige rum, hvor mere og mere indflydelse havner i økonomiske interesser, og at nutidens stat i historisk set relative termer er mere overvåget end overvågende. Selv om staten beholder sin evne til vold mister den sit monopol, fordi den udfordres af transnationale terroristnetværk (2000: 311).

Når hele grupper opsiger deres medlemskab af det etablerede samfund, bliver staterne mere sårbare over for vold med rødder i sociale strukturer. Det er som om de permanent er engageret i en guerillakrig. Staten stilles over for en modsigelse: Hvis den ikke bruger vold bliver den svagere, hvis den bruger vold mister den en betydelig del af sin legitimitet. På grund af samfundets modvilje mod at opretholde en varig voldsindsats, bortset fra i ekstreme situationer, fører statens uformåenhed over for at gribe til vold i tilstrækkelig effektiv målestok, til et successivt tab af dens voldsmonopol, som den på forskellig vis forsøger at bibeholde og legitimere (ibid). Hvor legitime statens modreaktioner opfattes, varierer blandt andet med hvilken stat der er tale om, og hvilken global magtposition den har, ligesom det beror på hvordan det aktuelle politiske klima ser ud. Hvis en situation ses som kritisk, forekommer det sandsynligt, at en stat kan tage sig større friheder, end hvis den ikke gør det.

I *Arlington Road* belyses statens problem med at forsvare sig mod terrorisme. Faraday er enkemand, hans kone var FBI-agent og blev dræbt, da myndighedernes automatiske datasystem for overvågning af potentielle terrorister i forbindelse med et stort våbenopkøb fejlagtigt antog en

excentrisk, højreekstremistisk våbensamler, Seaver Parson, for at være terrorist. FBI's aktion bliver en fiasko og både Faradays og Parsons kone, ligesom dennes søn, omkommer i en skudveksling, som udløses af ren og skær misforståelse. Faraday opsummerer bittert hændelsen for sine studenter: "Parson havde en separatistisk og mistænkelig fortid, men han var ikke terrorist, han var ikke kriminel. Og tre uskyldige mennesker døde den dag. Fordi alarmklokkerne gik i gang. Og alarmklokkerne tog fejl." Ikke selv den mest sofistikerede dataovervågning kan tilbyde nogen sikkerhedsgaranti.

Det umulige i at trænge ind i private sfærer og grupperinger udvikles til et tydeligt tema i *Arlington Road*, fordi Faradays mistanke mod ægteparret Lang ikke er ubegrundet. Men hvordan skal han kunne trænge så dybt ind i andre menneskers liv, at han kan finde bevis for, hvad der rører sig i deres hoveder – at det ikke er normale men unormale tanker – og hvordan kan han overbevise myndighederne om det? Trods det, at han er en autoritet inden for terrorisme, kræves der konkrete beviser, og da terrorismen, i dette tilfælde højreekstremister som planlægger og senere udfører et sprængstofattentat mod et lokalt FBI-kontor, gemmer sig bag normaliteten, afvises hans mistanker som paranoide. Hans anstrengelser er forgæves. Ingen tror på hans teorier om konspirationer i hverdagen, og ægteparret og deres medkonspiratorer narrer ham til uvidende at føre bomben ind på FBI-kontoret. Ironisk nok bliver Faraday, ligesom Scobee, udpeget af myndighederne som den, der alene stod bag handlingen.

Arlington Road bliver symptom ikke bare på tanken om statens uformåenhed over for det at garantere sin egen og borgernes sikkerhed, men også på den forvirring som mange oplever. Ikke bare en magtesløshed i forhold til globale begivenheder, men tillige magtesløshed, når det mest hverdagsagtige ikke længere tilbyder nogen tryghed, men derimod kan skjule politiske konspirationer og terror.

Kellner mener, at nutidens terrorisme i det hele taget spejler netværksamfundets og globaliseringens modsigelser. Han skri-

ver, at de nye teknologier "sætter os i stand til alt muligt og er produktive og umuliggør al ting og er destruktive på en og samme tid [...]. Ofte er det positive og det negative ved globaliseringen og ny teknologi spundet sammen, som når det frie og åbne samfund sætter terrorister i stand til at kommunikere, cirkulere penge og organisere deres terror" (2002). Samme teknologi, som garanterer en enkel, bekvem og effektiv tilværelse, kan anvendes til dødelige formål: Flyvemaskiner, som hurtigt kan transportere mennesker jorden rundt og fremme mødet mellem mennesker fra forskellige kulturer, kan også fungere som dødbringende missiler.

Denne dobbelthed fremstilles også blandt mediekulturens terrorister. I *Matrix* lærer hovedpersonerne sig at mestre det datasystem, som gør menneskeheden til slaver, og de bruger det til at flytte sig med og ruste sig i krigen mod maskinerne. I det datagenererede virtuelle rum bliver de ved teknologiens hjælp velbevæbnede kampsportseksperter, som kan dukke sig for kugler og hoppe mellem skyskrabere. I *Arlington Road* skifter højreekstremistiske terrorister identiteter og maskerer sig i hverdagen, hvor de sammen kan forberede et sprængstofattentat, som dræber hundredvis af mennesker, i *True Lies* smugles atombomber ind i USA, og terrorcellerne i *Under angreb* kan gemme sig i New Yorks anonyme og flerkulturelle folkevrimmel.

I *En fjende blandt os* (*The Devil's Own*, 1997) trænger terrorvolden inden for det trygge hjemms vægge, en film som succesivt tværer grænserne ud mellem det private og det politiske og problematiserer alle loyalitetsbånd i den globaliserede verden. Politibetjent Tom O'Meara (Harrison Ford), som sætter Irland meget højt, giver intetanende husly til Rory Devaney (Brad Pitt), en IRA-agent som er rejst til USA under falsk identitet for at købe våben. Rory er sympatisk og bliver hurtigt vellidt af familien og nævner intet om sin baggrund.

En fjende blandt os slører de moralske grænsedragninger vedrørende terrorvoldens ofre og dens udøvere, loyalitet og fjendskab, ved at forskellige sociale virkeligheder og identiteter krydses og stilles op

mod hinanden i en globaliseret verden. For eksempel den britiske stats vold og IRA's, og Rorys og Toms radikalt forskellige, politiske hverdag. Da Rorys våbenaffære går skævt, bryder våbenhandlerne ind i Toms hjem på jagt efter Rory og truer og mishandler familien. Tom bliver ude af sig selv, fordi han har huset en terrorist i sit hjem, men har samtidig udviklet sympati for sin gæst, fordi han minder ham om hans bånd til Irland. Tom har dog en benhård moral og sætter princippet om, at "du må ikke slå ihjel" højere end alle loyalitetsbånd. Han vidner til og med mod sin kollega og bedste ven, da denne ved en fejltagelse skyder og dræber en ubevæbnet småforbryder. Tom beslutter sig for med alle midler at forhindre IRA-agenten i at flyve tilbage til Nordirland med våben, som skal anvendes til at tage britiske soldaters liv.

En fjende blandt os kulminerer tragisk med at Tom skyder og dræber Rory på den båd, som han forsøger at flygte i. Toms antagelse om at Rory var ligeså parat til at tage liv for at forsvare sig som han selv var, viser sig at være forkert: Rory tvivler et sekund, da han skal til at skyde, hvilket koster ham livet. Til forskel fra den principfaste Tom var Rory ikke lige så parat til at dræbe, han satte deres fælles irske rødder over sin opgave for IRA. Ved at prioritere sine moralske principper frem for nationale bånd går Tom indirekte den britiske okkupationsmagts ærinde, samtidig med at han paradoksalt nok har forrådt sine egne humanistiske idealer ved at dræbe en *potentiel* udøver af terrorvold. Tom tager livet af en, som er et produkt af en anden politisk virkelighed end den trygge middelklasseverden, han selv lever i, og rollerne kunne have været byttet om. Den vold, som dræber Toms familie, tilhører hverdagen for Rory. Og ved at bryde sit mest grundlæggende moralske princip – du må ikke dræbe – bliver grunden for hans identitet lige så diffus, som den kaotiske og uordnede verden han bevæger sig i.

Konklusioner

Terrorisme vil blive ved med at være et

aktuelt emne i lang tid fremover. Denne tekst har peget på nogle problemer i mediekulturens terrorbilleder, ikke kun når det gælder vilkårene for at rejse politiske problemstillinger i en kommercielt præget film- og tv-kultur, men tillige når det gælder hvordan disse billeder ser ud. Blandt andet bliver arabere, som ofte kobles sammen med terrorisme, udsat for en omfattende negativ stereotypisering, og kun undtagelsesvist gives der plads til kompenserende perspektiver. Indimellem skildres terrorisme eurocentrisk, ensidigt og unuanceret, eller den trivialiseres ved at terrorvoldens spektakulære sider betones på bekostning af de symbolske – politikken defineres væk fra den politiske vold, som herefter kan løftes ud af en social og historisk kontekst og dermed berøves vigtige betydninger.

Samtidig kan film og tv-serier også formidle relevante kundskaber, anderledes perspektiver eller pege på svære moralske grænsedragninger. Nogle fortællinger former allegorier over standpunkter, som ellers kunne opleves som kontroversielle, medens andre mere konkret dramatiserer og sætter spørgsmålstejn ved samfundsmæssige magtforhold, viser hvorfor visse mennesker vælger volden som løsning på politiske konflikter, eller forplumrer grænsen mellem legitim og illegitim vold. Filmmediet har også en menneskelig dimension, som hurtige nyhedsindslag, retoriske studiedebatter i tv og løsreven nyhedsprosa ofte savner. Med levende billeder kan terrorister og deres ofre skildres som personer af kød og blod, hvilket gør at tilskueren får forskellige muligheder for følelsesmæssigt at nærme sig terrorisme. Ved at problematikken føres ned på et menneskeligt plan, kan abstrakte tanker om terrorvold eller smertefulde personlige oplevelser med den gøres mere begribelige.

At romantisere mediekulturens potenti-ale og tilskrive den for store kvaliteter ville være uigennemtænkt. Men hvis man studerer 'dybdeskarpheden' i filmene og tv-serierne alt for nidkært, kan man ved at koncentrere sig om at blotlægge deres skavanker, komme til alt for hurtigt at affærdige dem og dermed misse en vigtig pointe: Uanset begrænsningerne tilbyder de

alligevel de tilskuere, som er villige til at engagere sig i fortællingerne og deres figurer, muligheden for at nærme sig og fundere over et af samtidens svære spørgsmål. Dette synes at være en bemærkelsesværdig dimension i amerikansk mediekultur, som ofte kritiseres for at være underholdende og fordummende virkelighedsflugt, men som kan have den modsatte funktion, afhængig af hvordan og ud fra hvilke personlige kundskabshorisonter tilskuerne møder fortællingerne.

Samtidig kræver det, at den kritiske stillingtagen stimuleres, både til vedtagne opfattelser af terrorisme og til mediekulturen, hvis vi vil have mere nuancerede diskussioner om, hvordan terrorvold fremstilles. På den ene side kan filmene og tv-serierne medføre kreative tankelege, på den anden side fungerer de billeder som gives af terrorisme ikke bare i relation til genrekonventioner, men også til en politisk virkelighed. De får betydning i forskellige menneskers hverdag og eksisterer i forhold til flere andre samfundsmæssige diskurser vedrørende terrorisme. Og selv om der i mediekulturen kan formidles et stort antal interessante måder at forholde sig til terrorvold på, medfører dette ikke at *alle* gives plads. Derfor bør ikke kun de stemmer der høres analyseres, men også dem der dæmpes. Det kan øge kundskaberne om det som ellers forbliver usagt, ligesom det kan øge forståelsen for fortællingernes konventioner og den virkelighed, som de uundgåeligt havner i dialog med.

*Daniel Brodén underviser i filmvidenskab ved Göteborgs Universitet.
daniel.broden@film.musikvet.gu.se*

Artiklen er oversat fra svensk af Lissi Nordahn.

KILDER:

Litteratur

- Bachtin, Michail (1997): *Det dialogiska ordet*, Uddevalla: Anthropos.
- Bauman, Zygmunt (1997): *Vi vantrivs i det postmoderne*, Göteborg: Daidalos.
- Carruthers, Susan L (2000): *The Media at War: Communication and Conflict in the Twentieth Century*, London: MacMillan Press.
- Castells, Manuel (2000): *Informationsåldern: Identitetens makt*, Göteborg: Daidalos.
- Fanon, Frantz (1971): *Jordens fördömda*, Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Flyghed, Janne (1990): "Vad är politisk terrorism? Ett definitionsförsök", i *Anarkistisk tidskrift*, nr 3.
- Giroux, Henry A (2002): *Breaking in to the Movies: Film and the Culture of Politics*, Oxford: Blackwell.
- Hasian, Marouf, jr. (1998): "Mass-Mediated Realities and the Persian Gulf War: Inventing the Arab Enemy", i Kamalipour, Yahya R, och Carilli, Theresa (red): *Cultural Diversity and the U.S. Media*, New York: State University of New York Press.
- Huntington, Samuel (1996): *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Touchstone Books.
- Johnson, Chalmers (2000): *Blowback: The Costs and Consequences of American Empire*, New York: Henry Hold.
- Kellner, Douglas (1995): *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*, New York: Routledge.
- Kellner, Douglas (2002): "Theorizing September 11: Social Theory, History, and Democracy", www.gseis.ucla.edu/faculty/Kellner/papers/theorizing911.htm#-edn1
- Laqueur, Walter (1977): *Terrorism*, London: Weidenfeld and Nicolson.
- Miller, Martin A. (1995): "The Intellectual Origins of Modern Terrorism in Europe", i Crenshaw, Marthe (red): *Terrorism in Context*, Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Palmer, Jerry (1993): *The Films of the Eighties: A Social History*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Schmid, Alex (1988): "Goals and Objectives of International Terrorism", i Slater, Robert O og Stohl, Michael (red): *Current Perspectives on International Terrorism*, London: MacMillan Press.
- Shaheeen, Jack G (2001): *Reel-bad Arabs: How Hollywood Villifies a People*, New York: Live Branch Press.
- Shohat, Ella og Stam, Robert (2000): *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London: Routledge.
- Slater, Robert O og Stohl, Michael (1988): "Towards a Better Understanding of International Terrorism", i Slater, Robert O og Stohl, Michael (red): *Current Perspectives on International Terrorism*, London: MacMillan Press.
- Stam, Robert (2000): *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Turk, Austin T (1990): "Notes on Criminology and Terrorism", i Laufer, William S. og Adler, Freda (red): *Advances in Criminological Theory*, Oxford: Transaction Publishers.
- Wayne, Mike (2001): *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, London: Pluto Press.

Film

- Arlington Road*, Mark Pellington, 1999, USA
- Under angreb/The Siege*, Edward Zwick, 1998, USA
- Delta Force*, Menachem Golan, 1986, USA
- Die Hard*, John McTierman, 1988, USA
- En fjende iblandt os/The Devil's Own*, Alan J. Pakula, 1997, USA
- Fight Club*, David Fincher, 1999, USA
- Förråd/Betrayed*, Costa-Gavras, 1988, USA
- Matrix*, brødrene Wachowski, 1999, USA
- Michael Collins*, Neil Jordan, 1996, USA/Irland
- One Day in September*, Kevin MacDonald, 1999, USA
- Platoon*, Oliver Stone, 1986, USA
- Slaget om Algier/La Battaglia d'Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1965, Italien/Algier
- Three Kings*, David O. Russel, 1999, USA
- True Lies*, James Cameron, 1994, USA

Tv-serier

- Tredje skiftet/Third Watch*, ("11 September Special"), 2001, USA
- Vita huset/West Wing*, "Isak og Ishmael", 2001, USA.