

KULTURINDUSTRI OG SIKKERHEDSSTAT

To noter om kritikken af *The Wire* og en om "Dread Pirate Roberts"

So drugs and murder don't cut it anymore? Well, how about terrorism?

Jimmy McNulty, The Wire, 1. sæson, 13. afsnit.

"[M]ed tanke på den nuværende krise, på de emancipatoriske bevægelser, bør vi vende tilbage til ... *The Wire*." Det er Slavoj Žižek, der efter et par høflighedsfraser indleder et foredrag på Birkbeck College i 2012 på denne måde. Žižeks emne er det amerikanske kabelnetværk HBO's nu klassiske tv-serie *The Wire* (2002-2008) om narko- og bandemiljøet i Baltimore, Maryland, i slutningen af 1990'erne. Anledningen er, som citatet antyder, at den globale krise, finanskrisen, gældskrisen og efterveerne af krigen mod terror, kalder på en historisk refleksion. Ifølge Žižek må en sådan refleksion tage udgangspunkt dels i det postindustrielle Amerika omkring årtusindskiftet – i dette tilfælde den amerikanske regerings årtier lange og fejlslagne krig mod narkotika, dels i de kulturindustrielle former, hvor dette Amerika kommer til udtryk – i dette tilfælde David Simons og Ed Burns' *The Wire*. Som det vil blive synligt på de kommende sider, implicerer dette dobbelte blik på *The Wire* endvidere et spørgsmål om kritikken – om kritik af kulturindustrielle massemedieformer på den ene side og af den fremvoksende sikkerhedsstat på den anden. Artiklens fokus er derfor ikke

i så høj grad orienteret mod en særlig kritisk praksis, men udgør snarere et mere grundlæggende spørgsmål om beskaffenheden af de billeder (visuelle og auditive), som cirkulerer i mediekulturens kredsløb. Den fremvoksende sikkerhedsstat er en del af denne diskussion, i første instans på grund af den rolle, som teknologien og specifikt overvågningsteknologien spiller i *The Wire*; og i et videre perspektiv fordi overvågning i den nuværende situation, dvs. efter Edward Snowdens lækage af den amerikanske stats omfattende overvågningsprogram, tilsyneladende er uadskillelig fra de kommunikationsteknologier, som strukturerer og skaber livsverdenerne i den digitale tidsalder. Det er analysen af denne uadskillelighed mellem kulturindustri, kommunikationsteknologi og sikkerhedsstat, der udgør omdrejningspunktet i nærværende artikel – og mit forslag er, at en relevant, aktuel kritik nødvendigvis må adressere denne infrastrukturelle udfordring i vore samfunds midte. Artiklen er således ikke primært at forstå som en teknologikritisk analyse af *The Wire*. Snarere ønsker jeg med afsæt i to kritiske læsninger af serien – Fredric Jamesons og Slavoj Žižeks – at fremhæve de problemer, som overvågningsteknologien rejser i deres tekster og på baggrund af disse overvejelser at spørge til den aktuelle situation, dvs. til sikkerhedsstatens tilsynekomst midt i vores billedkultur.

1.

Introsekvensen til den første sæson af *The Wire* viser gadehjørner i Baltimores fattige kvarterer, produktion af kokain, hænder, der diskret udveksler små pakninger og stadige klip til livløse kroppe i urbane scenarier. De mest dominerende billedsekvenser dvæler dog ved forskellige former for moderne teknologi, og det bliver hurtigt klart, at det, der binder disse teknologier sammen, er overvågning: roterende overvågningskameraer, en person, der får en mikrofon tapet fast på kroppen, en mønttelefon, der tilsyneladende aflyttes, traditionelle kameraer med lange telelinser, billeddokumentation af mistænkte eller ofre, dokumenter med kendelser til iværksættelse af aflytninger, krydsklipning til egentligt overvågningsmateriale, close-ups af spolebåndoptagere og computerskærme med grafiske gengivelser af den optagede, menneskelige stemme (*The Wire*, 1.1, 2:44-4:11). Titlen *The Wire* peger naturligvis også i denne retning; 'wire', der som substantiv kan betyde

'en ledning', 'en mikrofon' eller 'en tynd metaltråd' brugt til indhegning af f.eks. et areal. Som verbum kan 'wire' være aktiviteten forbundet med en 'elektronisk overførsel', f.eks. en pengetransaktion, som adjektiv kan en person være 'wired', altså bære en mikrofon for skjult at kunne dokumentere en samtale, og endelig betyder et ord som 'wiretapping' elektronisk overvågning. Med dette in mente er det overraskende, at instruktøren David Simon i en række interviews og foredrag om *The Wire* i så høj grad fokuserer på en abstrakt forståelse af 'the wire' som en usynlig, men virksom, effektiv adskillelse af forskellige bydele, etniske og sociale grupper i Baltimore. I et foredrag holdt i Sydney i 2013, hvor Simon dels ser tilbage på 1990'erne, dels beskriver den nuværende politiske situation i USA, siger han følgende om denne adskillelse:

Amerika er et land, som nu er helt opdelt, når det handler om civilsamfundet, økonomien, politikken. Der er helt sikkert to Amerikaer. Jeg bor i en boligkarre i Baltimore, som er del af det levedygtige Amerika, det Amerika, som er forbundet til dets egen økonomi, hvor der er en sandsynlig fremtid for de mennesker, der bliver født der. Omkring 20 boligkarrer væk er der et helt andet Amerika. Det er forbløffende, hvor lidt vi har med hinanden at gøre, selvom vi bor så tæt på hinanden. Der er ikke nogen pigtråd ["barbed wire"] rundt om West Baltimore eller rundt om East Baltimore, rundt om Pimlico, de områder i min by, der er aldeles adskilt fra den amerikanske sammenhæng, som jeg kender. Men det kunne der lige så godt være (Simon).

Om de mennesker, der lever på den anden side af 'pigtråden', fortsætter Simon nu med specifik henvisning til *The Wire*: "Den handlede om de mennesker, der var mindre værd, og som ikke længere var nødvendige, som de måske 10-15% i mit land, der ikke længere er nødvendige for samfundsøkonomien" (ibid.). Hvis *The Wire* også handler om konsekvenserne af den amerikanske regerings årtier lange 'war on drugs' indledt af præsident Nixon tilbage i 1970'erne, så er det ifølge Simon med den særlige tilføjelse, at krigen mod narkotika i virkeligheden er en krig mod den amerikanske underklasse. En stor del af forskningslitteraturen om *The Wire* følger Simon i denne opfattelse, eksempelvis Anmol Chaddha og William Julius Wilson for hvem seriens realisme lader sig oversætte til en stort anlagt sociologisk analyse. I "Way Down in the Hole" Systemic Urban Inequality and *The Wire*" fra 2011 fokuserer Chaddha og Wilson især på den systemiske ulighed

i det amerikanske samfund og skriver f.eks.: "Mens serien kan ses som en opgørelse over systemfejl i de politiske, økonomiske og sociale institutioner specifikt i Baltimore, så peger de fundamentale problemstillinger, der fremhæves i *The Wire*, på lignende forandrede forhold i andre byer, særligt ældre industrielle byer i det nordøstlige Amerika og i Midtvesten" ("Critical Response IV" 164).¹ For Chaddha og Wilson formår *The Wire* at samle det komplekse billede af et Amerika på tærsklen til det nye årtusind, indfanget af globalisering, outsourcing af arbejdspladser, generel afvikling af industrisamfundet, strukturel racisme og korruption.

Et andet eksempel på en sådan analyse af overordnede samfundsmæssige strukturer i *The Wire* er Patrick Jagodas "Wired" fra 2011. Jagodas fokus er dog især på de institutioner og netværk, der producerer og opretholder de hegemoniske strukturer i Baltimore. Han skriver f.eks.:

I løbet af tres episoder på hver en time og fordelt over fem sæsoner demonstrerer *The Wire*, hvordan et netværk af institutionelle former for liv i Baltimore – politiarbejde, narkotikahandel, juridiske institutioner, fængselsvæsenet, skoler, opdelt byzoner, politiske organer og medieudbydere – producerer fattigdom, racisme, korruption og strukturel uretfærdighed" (Jagoda 190).

Hvor Chaddha og Wilsons analyse forbliver fokuseret på økonomisk ulighed, vender Jacoda sig mod den rolle, som de politiske og statslige institutioner og kommunikations- og netværksteknologierne spiller i *The Wire* som en aktiv kraft i reproduktionen af racismen og den sociale ulighed (Jacoda 191-193). I nærværende sammenhæng er det dog den del af Jacodas analyse, der vedrører overvågningsteknologierne, der især skal interessere.

Den tematiserede overvågning i *The Wire* er først og fremmest knyttet til den lille specialenhed af betjente og efterforskere, der gennem de første tre sæsoner af serien forsøger at afsløre gangsteren Avon Barksdale (spillet af Wood Harris), som med sin højre hånd og indledningsvis tro væbner Stringer Bell (spillet af Idris Elba) og en række bandemedlemmer styrer narkosalget i West Baltimore. Den lille specialenhed, der mere eller mindre

1 Chaddha og Wilsons analyse af *The Wire* lægger sig i forlængelse af Wilsons klassiske studie af social ulighed i det amerikanske samfund, *The Truly Disadvantaged: The Inner City, the Underclass, and Public Policy* fra 1987.

hemmeligt opererer under Major Crimes Unit i Baltimores politi, bliver etableret indledningsvist i serien, da traditionelt politiarbejde har vist sig utilstrækkeligt til opklaring af Barksdale-gruppens aktiviteter. Politienheden tæller blandt andre betjenten Jimmy McNulty (spillet af Dominic West) og det er ham, der tidligt bliver opmærksom på Barksdale-gruppens særlige brug af forskellige former for kommunikationsteknologi. Brugen af teknologi i *The Wire* vedrører derfor dels efterforskningen af Barksdale-gruppen (indledningsvist er der tale om mere lavteknologiske former for overvågning, hvor specifikke lokaliteter overvåges fra varevogne eller fra toppen af en bygning), dels Barksdale-gruppens egen kommunikationsinfrastruktur. Som Jagoda understreger i sin analyse af *The Wire*, er det dog ikke sådan, at serien præsenterer en deterministisk teknologiforståelse. Snarere kommer et af de afgørende gennembrud i den lille politienheds arbejde, da McNulty opdager, at gangsternes kommunikationsinfrastruktur er bygget op omkring gammeldags såkaldte 'throwback pagere'. En pager formidler numeriske beskeder og fungerer som en simpel sms-teknologi, når den f.eks. registrerer et ubesvaret opkald og sender en besked til det pågældende nummers modtager. Barksdale-gruppen bruger pagerne i deres interne kommunikation, f.eks. til koordinering af leverancer, da pagerne i modsætning til mobiltelefoner ikke umiddelbart lader sig spore (Jacoda 191). Barksdale-gruppen supplerer brugen af pagere med taletidskorttelefoner, såkaldte 'prepaid burner phones', som politiet ikke kan nå at spore, før de bliver kasseret og erstattet med nye. McNultys viden om denne 'lavteknologiske' kommunikationsform afstedkommer dog ikke en endnu mere avanceret teknologisk overvågning af mistænkte fra Barksdales gruppe. I stedet sætter den lille politienhed alt ind på at klonе pagernes frekvenser for på denne måde at kunne kortlægge gangsternes kommunikerede aktiviteter. Da denne kloning lykkes, bliver McNulty og de øvrige efterforskere i stand til med få sekunders forsinkelse at kortlægge Barksdale-gruppens koordinater. Den succesfulde kloning og de efterfølgende jagter gennem Baltimores gader for at nå frem til et givent gadehjørne, hvor koordinatet blev afsendt fra, oftest en mønttelefon, tilføjer momentvis *The Wire* en række genremæssige konventioner fra politiserien: biljagter, højintense temporale sekvenser, voldsomme anholdelser osv., som ellers er påfaldende fraværende i seriens fem sæsoner. Det er da

også ganske sigende, at selvom McNultys opdagelse af pagernes funktion nok er det, der driver plottet fremad, så synes biljagten og de tempofyldte sekvenser at være nødvendige i de efterfølgende sekvenser. Kommunikationsteknologien fremstår således nok som det centrale element, der bringer plottet i *The Wire* videre mod den foreløbige kulmination i første sæson, hvor den indledende retssag mod Barksdale-gruppen gennemføres, men serien må tydeligvis trække store vekslers på genrens klichéfyldte effekter i dramatiseringen af dette.

I dette perspektiv er *The Wire* en del af en generel tendens, som Fredric Jameson diskuterer i sin analyse af serien. I "Realism and Utopia in *The Wire*" fra 2011 fokuserer Jameson således hverken på de sociale, de racemæssige eller de urbane problemstillinger i *The Wire*. Baltimore er en radikalt delt by i hans analyse, og alle de problemer, som David Simon fremhæver, tilslutter han sig uden videre. Blot ligger Jamesons interesse for serien et andet sted. Som titlen antyder, viderefører han i sin analyse af *The Wire* sporet fra *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* fra 2005, hvor han søger at beskrive mulighedsrummet for tænkningen af det utopiske i den vestlige massekultur. Analysen af det utopiske og den relaterede realismediskussion bestemmer i høj grad Jamesons blik på *The Wire*, men det er endvidere et blik, som dvæler ved konstruktionen af plot i kulturindustrielle massemedieværker mere generelt. Jameson indleder denne diskussion ved at fremhæve relationen mellem plottet og overvågningsteknologien i *The Wire*:

Denne sidste – den ultimative helt i *The Wire* – leder os frem til at sige noget om titlen, som sjældent betyder en mikrofon, som du bærer på kroppen, men snarere overvågning mere generelt. Ældre film, som ses i dag, gør det klart, hvordan introduktionen af mobiltelefoner radikalt transformerede de konstruktionsmæssige problemer, der knyttede sig til fortællingen i en mysterie- eller eventyrfilm, på samme måde som til sporingen af opkald og elektronisk overvågning som sådan – komplekse forhold, som her detaljeret bliver udforsket (Jameson, "Realism and Utopia" 363).

Det afgørende i citatet er relationen mellem en historisk bundet tv-serie-genre, hvis karakteristika er udsprunget af detektivromanen på den ene side og en stadig mere kompleks, medieret livsverden på den anden. Jameson afstår fra detaljeret at redegøre for, hvordan de moderne kom-

munikationsteknologier og overvågningsteknologierne har bearbejdet de "konstruktionsmæssige problemer" i populærkulturen, men selve ideen om, at ikke alene de kunstneriske, men også de kulturindustrielle genrer skulle have en historisk dimension indskrevet, er et afgørende træk i hans analyse. *The Wire* rejser for Jameson således et grundlæggende spørgsmål om konstruktionen af plot, da tv-serien som specifik genre, akkurat som massekulturen generelt, er del af en omfattende historisk betinget transformationsproces. Jameson præciserer dette på følgende måde:

Den filosofiske forståelse af plotkonstruktion er nødt til at begynde med det, der står i vejen for konstruktionen af plot eller fortælling; og dette har åbenlyst også en historisk side. Den litterære fortid – især den teatraliske fortid, men også den populærlitteratur, der har overlevet fra forskellige hedengangne kulturer – tilbyder rigelige eksempler på plot, der ikke længere fungerer for os i dag" ("*Realism and Utopia*" 365).

Jameson introducerer umiddelbart herefter forestillingen om 'formal udmattelse' [formal exhaustion] inspireret af Adornos berømte tese om, at modernistisk litteratur er styret af tabu i forhold til emner og begreber, der ikke længere lader sig inkorporere i kunsten, "fordi de er blevet for sentimentale og for velkendte, for slidte og stereotype" ("*Realism and Utopia*" 365). I Jamesons perspektiv gælder dette dog ikke kun for den modernistiske litteratur. Snarere ser han en lignende 'udmattelse' sætte sig igennem også i kulturindustrielle massemedieværker, hvor færre og færre temaer synes tidssvarende. Om massekulturens mulige afslutning (og med den måske kulturindustriens transformation), som er en potentiel konsekvens af denne krise, skriver Jameson: "Der kommer dog et tidspunkt, hvor paradigmet [massekulturens paradigme] bryder sammen under den blotte vægt fra det kumulative og trætheden fra det alt for velkendte" ("*Realism and Utopia*" 366). Ikke alene er massekulturen tilsyneladende ved at have opbrugt sine billeder og temaer, integrationen af stadig mere kompleks teknologi i plotstrukturen synes mere og mere udfordret af overleverede historiske genrer og påfaldende svært forenelig med en menneskelig krop bundet til tid og rum. Den tiltagende konformitet og forskelsløshed i den amerikanske forbrugskultur udgør en dimension i denne udvikling og medvirker til en yderligere nedskrivning af mulige temaer, der lader sig integrere i kulturindustrielle værker. Jameson argumenterer f.eks. for, at

stort set alle konflikter i populærkulturen nu kan reduceres til eller er styret af pengehensyn. Han fortsætter:

Vi har derfor to konvergerende problemer foran os: På den ene side bliver gentagelsen af de gamle melodramatiske plotformer mere og mere trættende, og sværere at opretholde. På den anden side bliver råmaterialet eller indholdet for gennemprøvning af formen mere og mere endimensionelt: Ondskaben forsvinder fra det sociale, skurke er der få af og langt i mellem, alle er ens. [...] Dette forklarer, hvorfor ondskab i massekulturen er blevet reduceret til to enlige overlevende fra ondskabs-kategorien. Disse to repræsentanter for det sandt antisociale er dels seriemordere, dels terrorister" ("Realism and Utopia" 368).

Forestillingen om og fremstillingen af ondskab i populærkulturen har ifølge Jameson mistet sine tidssvarende og prægnante billeder. Kun seriemordere og terrorister kan stadig inkarnere ondskaben, selvom også disse karakterer er præget af klichefyldte fremstillinger. Med dette in mente kan det undre, at Jameson forbliver tavs om den femte og afsluttende sæson af *The Wire*. For selvom denne sæson først og fremmest behandler mediernes rolle i reproduktionen af den systemiske ulighed i en by som Baltimore, så er det måske vigtigste sidetema netop seriemorderen som offentlighedsmobiliserende symbolsk form. Jeg diskuterer denne afsluttende femte sæson nedenfor, men skal blot konstatere, at Jameson frem for at følge dette seriemorderspor, som hans analyse egentlig foregriber, afslutningsvis vender sig mod seriens anden sæson, der handler om Baltimores hensygnende containerhavn. Jameson fremhæver her fagforeningslederen Frank Sobotka (spillet af Chris Bauer) som en potentiel revolutionær karakter med sin kollektivistisk inspirerede drøm om at bringe arbejdspladser og velstand tilbage til byen ("Realism and Utopia" 370-372). Opsummerende skal det derfor fremhæves, at Jameson tilskriver kulturindustrien og de massemedieværker, som den producerer, en historisk dimension som følge af 'formel udmattelse', og at han mere end antyder, at kulturindustrien står på tærsklen til et nyt paradigme, som han dog afstår fra at bestemme yderligere.

2.

Hvis Jameson undlader at konkretisere seriemorderanalysen i forhold til den afsluttende sæson af *The Wire*, så tager Slavoj Žižek netop denne opgave på

sig i sin forelæsning "The Wire or the Clash of Civilizations in one Country" fra 2012, hvor han da også i flere omgange henviser til Jamesons analyse.² Žižeks analyse lægger sig dog ikke umiddelbart i forlængelse af Jamesons udpegning af kulturindustrielle massemedieværkers manglende evne til fortsat at producere tidsvarende plots. Žižek orienterer sig snarere mod den "ultimative, etiske horisont", som *The Wire* ifølge ham aftegner konturerne af. Er det med andre ord muligt at handle etisk korrekt i det morads af korruption, kapitalisme, strukturel hegemoni og vold, som *The Wire* skitserer, spørger Žižek. Umiddelbart er svaret nej, men Žižek fremhæver ikke desto mindre McNultys forsøg på i den afsluttende sæson at rejse føderale midler til fortsat at kunne afdække narkohandlen i Baltimore. McNulty går i denne forbindelse temmelig radikalt til værks ved at arrangere en række lig, som gangsteren Marlo Stanfield (spillet af Jamie Hector) har dumpet rundt om i Baltimore, så de ikke blot ligner narkorelaterede lig, men fremstår som værker af en seriemorder, der stadig er på fri fod. Ideen er at skabe så meget offentlig furor, at midlerne igen begynder at tilflyde McNultys gruppe. Som bekendt mislykkes dette forehavende, McNulty bliver afsløret og efterfølgende afskediget; og det er svært at se den på mange måder uforløste, afsluttende femte sæson rumme egentlige utopiske elementer. McNultys beslutning om at plotte mod systemet fremstår imidlertid som den kritiske strategi, som Žižek fremdrager af den sidste sæson; og det er med afsæt i McNultys og Lester Freamons (spillet af Clarke Peters) konspiratoriske og modplottende strategi, at Žižek peger på en anden og umiddelbart mere uanselig form for mod-plot. Žižeks svar på, hvilke mulige positioner, der findes i den nuværende situation – og med mulige positioner må vi forstå kritikken og den revolutionære forandring af samfundet og dermed sammenbruddet af de eksisterende samfundsøkonomiske strukturer – er at plotte mod systemet, strategisk at bruge de cirkulerende og forhåndenværende billeder i kulturen, til at opnå sine mål (Žižek, "The Wire").

Žižek peger dog også på et andet aspekt ved *The Wire* med et transformativt potentiale. Dette aspekt kommer til udtryk i den måde, hvorpå

2 For en udfoldet læsning af såvel seriemorder- som terroristtemaet, se Leigh Claire La Berge "Capitalist Realism and Serial Form: The Fifth Season of the Wire".

serien iscenesætter og bearbejder realisme. Programmatisk afviser Žižek at ville diskutere "objekt-realisme", et begreb, der i denne sammenhæng vedrører de konkrete temaer i *The Wire*: social ulighed, strukturel racisme, 'the war on drugs' osv., de temaer, som Simon samt Chaddha og Wilson fremhævede ovenfor og som står centralt i serien. Žižek ønsker et fokus på det, han kalder "subjekt-realisme", hvilket her vedrører forholdet mellem karaktererne i *The Wire* og de 'virkelige personer', som de portrætterer eller er inspireret af ("The Wire"). Žižek understreger det særlige forhold, at så mange af skuespillerne i *The Wire* er amatørskuespillere eller almindelige borgere i Baltimore, som i vidt omfang spiller sig selv. For Žižek iscenesætter borgerne i Baltimore herigennem "deres egen kollektive selvrepræsentation", og selvom det forbliver en implicit dimension i Žižeks analyse, så peger denne subjekt-realisme performet af Baltimores indbyggere på, at der findes en kollektiv kraft i byen, ikke kun 'systemisk ulighed', og opgaven må følgelig være at mobilisere dette kollektiv yderligere.³ Ved udgangen

3 At 'the war on drugs' stadig udgør en central del af den offentlige debat i USA, er David Simons samtale med Barack Obama fra 2015 et tydeligt eksempel på. Samtalen er produceret af Det Hvide Hus og uploadet som officielt Obama-interview på Youtube. I forhold til Žižeks diskussion af objekt-realisme overfor subjekt-realisme er det sigende, at Simon i samtalen med Obama fremhæver karakteren Omar Little (spillet af Michael K. Williams), den selvbestaltede gangster og lejermorder, hvis primære beskæftigelse er at likvidere og røve medlemmer af såvel Barksdale-gruppen som den konkurrerende Stanfield-gruppe. Efter naturstridigt at have overlevet konfrontationer med disse grupperinger gennem seriens fem sæsoner, bliver Omar Little i femte sæsons 8. afsnit skudt af drengen Kenard (spillet af Thuliso Dingwall) i en kiosk. Simons fremhæver Omar, fordi den person, som figuren Omar bygger på, Donnie Andrews, blev dømt til 17 års fængsel for manddrab. Simon nævner dette i forbindelse med en diskussion om at finde en plads i samfundet efter at have udstået sin fængselsstraf, hvor pointen er, at Donnie Andrews skyldbetyngtet helligede sig 'community work' efter sin løsladelse. Simon bruger eksemplet til at rejse en diskussion om genindtrædelse i lokalsamfundet efter fængselsstraffen, men eksemplet bidrager samtidig til at understrege den subjekt-realisme, som Žižek fremhæver ved *The Wire*. "A Conversation with President Obama and The Wire Creator David Simon": <https://www.youtube.com/watch?v=xWY79JCfhjw>. Tre uger efter Obamas samtale med Simon var Baltimore scene for de værste uroligheder og protestaktioner siden 1960'erne som direkte reaktion på, at en ung sort mand, Freddie Gray, brækkede ryggen under en arrestation og efterfølgende døde. Urolighederne var så voldsomme, at delstaten Marylands guvernør, Larry

af Žižeks analyse er det altså den mod-plottende strategi og mobilisering af kollektivet, der fremstår som mulige samtidige positioner. Sammens-tillingen af Jamesons og Žižeks analyser udvider analysen af det kulturin-dustrielle massemedieværk til dels at lokalisere en utidssvarende genre på tærsklen til et nyt paradigme, dels at pege på et muligvis forbigående narrativt potentiale – en genoplivning af Sovjet-avantgardernes brug af amatørskuespillere for at skabe en ny narrativ spænding mellem fiktion og faktisk levet liv. Selvom Žižek på vanlig vis hurtigt fortæber sig i en ny digres-sion, er det dog værd at spørge videre til den subjekt-realisme, som han reelt transformerer til en kollektiv realisme. For selvom Žižek har blik for, at der er tale om en medieret selvrepræsentation, når kollektivet i Baltimore giver sig til kende, så taber han kommunikationsteknologien, overvågningen og mediasamfundet af syne i denne afsluttende del af hans analyse, hvilket er ganske bemærkelsesværdigt, dels da der er tale om et principielt medieret kollektiv, dels da overvågningen og kommunikationsteknologien spiller en ganske afgørende rolle i Žižeks analyse i øvrigt .

Det vil kræve en perspektiverende omvej omkring en anden kulturin-dustriel massemedieproduktion med udgangspunkt i Baltimore i 1990'erne for yderligere at kunne diskutere denne problemstilling, nemlig WBEZ's podcast-serie *Serial* fra 2014. Relationen mellem *The Wire* og *Serial*, som jeg vil fremhæve nedenfor, vedrører dog hverken det stedslige eller tidsmæssige sammenfald mellem de to produktioners plot. Sammenfaldet vedrører brugen af kommunikationsteknologi og kommunikationsinfrastruktur i selve den plotmæssige opbygning. *Serials* ti episoder handler om en på sin vis uspektakulær sag om en ung mand, Adnan Syed, der muligvis blev uskyldigt dømt for mordet på sin ekskæreste Hae Min Lee i Baltimore i 1999. I 2014, hvor Adnan siden retssagen i 2000 har siddet fængslet i 14 år, bliver radioproduceren Sarah Koenig kontaktet af Adnans søster, som beder hende kigge på sagen. *Serial* fremstår følgelig som en journalistisk dokumentar, hvor de to kvindelige reportere, Sarah Koenig og Julie Snyder, sætter sig for dels at efterprøve politiets bevismateriale, dels at interviewe en række af de centrale personer fra Adnans og Haes omgangskreds for

Hogang, på opfordring fra bystyret i Baltimore erklærede undtagelsestilstand i byen og indkaldte Nationalgarden.

måske at finde oversete spor. Hvis *The Wire* er et eksempel på en realistisk fikcionalisering af faktiske konflikter og miljøer i Baltimore i slutningen af 1990'erne, så iscenesætter *Serial* sit narrative forløb som et forsøg på at af-fikcionalisere en række begivenheder med henblik på at forstå dem i deres rette sammenhænge. For så vidt er *Serial* en klassisk dokumentar. Den måde, hvorpå *Serial* på den anden side adskiller sig fra den klassiske journalistiske dokumentar, er gennem dens aktive brug af tid som plot-generende faktor. Dette sætter sig igennem på en række beslægtede, men også strukturelt set forskellige niveauer. Den mest uspektakulære måde, dette temporale aspekt iværksættes på, tager udgangspunkt i den ugentlige distribution af *Serials* enkelte afsnit, altså det forhold, at udsendelserne blev sendt med et interval på syv dage gennem efteråret 2014. Dette aspekt er egentlig ikke interessant pga. den mulige narrative suspense, som *Serial* således blev i stand til at opbygge. Den temporale struktur er interessant, fordi *Serial* åbenlyst var tilrettelagt med henblik på at interagere med omverdenen i bestræbelsen på at finde nye spor i sagen. Disse spor dukkede løbende op og blev efterfølgende integreret som en del af den narrative konstruktion, der udgør *Serial*. Seriens hovedperson Adnan er således til stede dels i form af frigivne arkivklip fra de oprindelige politiforhør og fra retssagen, dels i form af telefoninterviews med Sarah Koenig fra fængslet i Baltimore County. Fra sin celle bliver Adnan på denne måde såvel en central deltager i *Serials* plot som en lytter til sin egen historie. De sene interviews i serien, hvor han ikke alene bidrager med oplysninger fra den skæbnsvangre dag i 1999, men endvidere bliver stadig mere bevidst om sig selv som deltager i en massemedieproduktion, fremstiller ham som en radikal subjekt-realistisk karakter i forlængelse af Žižeks analyse af *The Wire*, principielt medieret på tærsklen mellem faktiske begivenheder og plotkonstruktion.

Den anden helt afgørende måde, hvorpå *Serial* peger på *The Wire* og på den mulige transformative fase, som kulturindustrielle massemedieværker i forlængelse af Jamesons analyse befinder sig i, vedrører selve plottet som en radikal variant af subjekt-realismen med specifikt blik for kommunikations- og overvågningsteknologien. Det afgørende forhold i sagen mod Adnan var således, at anklagemyndigheden for første gang i amerikansk retshistorie fik lov til at bruge såkaldte "phone-logs" som

bevisførelse i sagen, dvs. at Adnans færden på morddagen kunne rekonstrueres på baggrund af telemasternes registrering af, hvor hans mobiltelefon havde befundet sig på forskellige tidspunkter og lokaliteter i og omkring Baltimore. Koenig og Snyder tvivler på det narrativ, der på baggrund af disse logs blev præsenteret i retssagen, og sætter sig for at efterprøve dette på forskellige måder. Det lykkes kun delvist for Koenig og Snyder at så tvivl om anklagerens fremstilling, men det interessante ved denne brug af telemasternes logs ligger da også et andet sted. Det interessante perspektiv findes i den måde, hvorpå lytteren implicit inddrages i denne centrale del af *Serial*. Ved udgangen af 2014 var de ti podcast-afsnit af *Serial* globalt blevet downloadet 40 millioner gange. Den typiske lytter bruger en mp3-afspiller (typisk en smartphone) for at tilgå udsendelserne, og indskriver sig hermed som del af de nye lytterkulturer, som Michael Bull og andre med ham har beskrevet de senere år. Gennem deltagelse i denne digitale og mobile lytterkultur, som efterhånden er en fuldt integreret del af global hverdagskultur, bringer lytteren endvidere et vidnesbyrd om deltagelse i den overvågningskultur, som telemasterne reelt har indvarslet i vores samfund. *In nuce* handler *Serial* om en ung mand, der blev dømt for mord, fordi hans færden kunne rekonstrueres af en allestedsnærværende kommunikations- og overvågningsteknologi; men *Serial* som massemedie-konstruktion peger nødvendigvis også på alle dens lyttere, som dels følger Adnans skæbne, når de lytter til serien, dels afsætter lignende spor gennem deres daglige brug af deres mobiltelefoner. Der er ikke tale om en eksplicit tematisering af dette forhold fra Koenig og Snyders side, men sammenfaldet mellem den kulturindustrielle massemedieproduktion, et principielt medieret og potentielt overvåget publikum og en stadig mere raffineret sikkerhedsstat er ikke desto mindre en central kontekst for forståelsen af *Serial* specifikt og for den globale, digitale forbrugskultur generelt. Hvis Žižeks subjekt-realisme af deltagende Baltimore-borgere blev tilskrevet et muligt transformativt potentiale, så synes den lyttende skare af 40 millioner enkeltindivider, der toner frem i *Serial* som deltagende massemedieforbrugere ikke at rumme et sådan potentiale.

Tesen i forlængelse af ovenstående overvejelser, dvs. i forlængelse af den rolle som overvågnings- og kommunikationsteknologien spiller i *The Wire* og i *Serial*, som det kommer til udtryk i de to produktioners forvaltning

af plot og teknologi, er derfor, at hvis kommunikationsteknologien i det 20. århundrede formåede at fremstå som primær udbyder af massemedier, der kunne være udgangspunkt for skabelsen af offentlige sfærer med demokratisk potentiale og et væld af kulturelle og kunstneriske former, så har de to første årtier af det 21. århundrede igen gjort det synligt, at de globale kommunikationsstrukturer først og fremmest er overvågningsinfrastrukturer og sikringsystemer. Siden radioen for knap 100 år siden blev transformeret fra militær og statslig kommunikationsinfrastruktur til også at være oplysnings- og underholdningsteknologi, har sikringsaspektet fortonet sig i diskussioner om offentlige sfærer og demokratisk potentiale. *The Wire* og *Serial* er i forlængelse af dette perspektiv kulturelle produktioner på tærsklen mellem disse to paradigmer og peger på hver deres uforløste måde på tilsynekomsten af overvågnings- og sikkerhedssamfundet. Det er med disse overvejelser in mente, at en afsluttende refleksion om sikkerhedsstaten i de to første årtier af det nye årtusind byder sig til. Det vil være min påstand, at en sådan refleksion bør vende tilbage til den amerikanske stats 'war on drugs' og ikke mindst til den transformation, som narkokriminaliteten og overvågningsteknologierne har gennemgået fra slutningen af 1990'erne og frem til i dag.

3.

Det var ganske opsigtsvækkende, at det i august 2013 lykkedes for det amerikanske erhvervsmagasin *Forbes* at lande et interview med ejeren af hjemmesiden *Silk Road*, Dread Pirate Roberts. *The Silk Road*, der er en del af det såkaldte "dark web", som det kræver særlig software at få adgang til, havde siden oprettelsen i 2011 udviklet sig til et sikkert sted for online narkohandel, kontakt til lejermordere, hvidvaskning af penge og lignende lyssky aktiviteter. Når det var muligt at drive en åbenlys kriminel hjemmeside og udvikle en lukrativ forretningsmodel som *The Silk Road* – hver transaktion kostede angiveligt et gebyr på op til 10 % betalt med kryptovalutaen Bitcoin – skyldes det brugen af den såkaldte anonymitets-software Tor, der ved hjælp af tusindvis af hyperkrypterede omdirigeringer, formår at sløre en given server-identitet eller IP-adresse. Tor-softwaren var paradoksalt nok udviklet af det amerikanske forsvarsministerium (lanceret i 2002) med

henblik på at skabe et sted, hvor dissidenter, kritiske journalister og andre med brug for online anonymitet kunne ytre sig sikkert (Kopstein). Det var derfor naturligt, at interviewet mellem *Forbes*-journalisten Andy Greenberg og Dread Pirate Roberts, et interview præget af strikse sikkerhedsforanstaltninger, fandt sted i et chat-forum på *Silk Roads* hjemmeside. "Jeg bliver jaget fra højeste regeringsniveau. Jeg kan ikke tage nogen chancer", forklarer Dread Pirate Roberts undervejs i interviewet, hvor han endvidere bekender sig til utraliberalistiske holdninger og insisterer på lighedstegn mellem grundlæggende frihedsrettigheder og retten til distribuering af narkotika (Greenberg). Hvordan sammenfaldet end skal forstås, så lykkedes det kort tid efter offentliggørelsen af *Forbes*-interviewet for den amerikanske efterretningstjeneste og DEA at spore Dread Pirate Roberts, og under stor mediebevågenhed blev en 29-årig amerikansk statsborger ved navn Ross Ulbricht anholdt på et kommunalt bibliotek i San Fransisco i oktober 2013.

Etableringen af *The Silk Road* og den efterfølgende retssag mod Ulbricht er blot én i rækken af spektakulære sager fra de senere år, hvor "the dark web", og forskellige former for narkotika-relateret kriminalitet har spillet en afgørende rolle. Såvel den lokale som den globale narkohandel er tilsyneladende også blevet et digitalt anliggende, og den amerikanske regerings 'war on drugs' synes nu at have transformeret sig til også at være en 'cyber war on drugs'. Dread Pirate Roberts formulerer i *Forbes*-interviewet sin anarkistiske frihedskamp netop med henvisning til den amerikanske stats langstrakte og udsigtsløse narkokrig: "Vi har vundet statens krig mod narkotika på grund af Bitcoin. Vi taler om potentialet for et monumentalt skifte i magtstrukturerne i verden [...]. Folket kan nu kontrollere bevægelsen [the flow] og distribueringen af information og pengenes bevægelse. Sektor efter sektor skærer staten ud af ligningen, og magten vender tilbage til individet" (Greenberg). Om dette liberalistiske angreb på staten og implicitte forsvar for en utøjlet global kapitalisme mest af alt skal ses som det figenblad, Roberts holder op foran *Silk Roads*' lyssky aktiviteter, er ikke det centrale i nærværende sammenhæng. Snarere er det netop statens rolle i Roberts argumentation, der er interessant. For den moderne sikkerhedsstat agerer præcis i det rum og via den selvsamme infrastruktur, som Roberts bruger til at udvikle sin forretningsmodel. Det vigtige er derfor ikke, hvorvidt Roberts er blind over for denne dimension, det vigtige er den centrale

rolle som staten, i dette tilfælde den amerikanske stat, spiller i ligningen. For hvis Dread Pirate Roberts i sagens natur mest bekymrede sig om at sløre sine aktiviteter, så er det senest med Edward Snowdens offentliggørelse af den amerikanske stats omfattende globale overvågning af venner, fjender og almindelige borgere blevet synligt, hvordan sikkerhedsstaten opererer i den digitale tidsalder.

Den analoge tidsalder er tilsyneladende et overstået kapitel og et digitalt overvågningsparadigme en realitet. På 'overfladen', i de digitale netværk, som almindelige borgere færdes i, hersker den almindelige orden, dvs. udmøntningen af den lovfæstede overvågning og registrering af principielt set alle digitale handlinger hjulpet på vej af de love, der fulgte i kølvandet på 9/11 og den efterfølgende krig mod terror. Det burde for længst være blevet synligt for enhver, at der knytter sig en særlig ironi til forståelsen af f.eks. 'sociale medier'. For ikke alene er vores online-aktiviteter altid allerede på vej til at blive solgt til tredjepart, disse aktiviteter er endvidere principielt overvågede og kan på et givent tidspunkt omdirigeres på mere systematisk vis og blive til en del af en 'file'. Borgeren er med Giorgio Agambens formulering i et essay skrevet umiddelbart efter terrorangrebet i Paris i november 2015 ikke alene principielt overvåget, men endvidere "potentiel terrorist" (Agamben). Det er inden for den forståelsesramme, at vores handlinger filtreres, registreres og arkiveres. Hvis spørgsmålet om kritikens mulige rolle i dag implicerer en forestilling om kritikens samtidspolitiske eller mulige samfundsforandrende potentiale, så bør denne forestilling ikke være uberørt af de grundlæggende transformationer, som det offentlige rum og samfundet som sådan har gennemgået siden 9/11, og som senest er blevet tydeliggjort med Edward Snowdens lækage. Hvis lækagen fremstår som en intervenerende, kritisk praksis, så er det værd også at spørge til, hvordan vejen til denne kritiske praksis så ud i Snowdens tilfælde: indrullering i magtstrukturerne, oplæring i systemet og endelig ødelæggende plotning mod systemet.

Hos Žižek var det netop bestræbelsen på at plotte mod systemet, der fremstod som den etiske horisont og som en kritisk, revolutionær gestus i analysen af *The Wire*. Men selv hvis Žižeks fordring konkretiseres med Snowden som den kritiske figur, forbliver operationaliseringen af denne praksis uklar. Kan en kommende kritisk praksis med andre ord forenes med

'whistlebloweren', ikke mindst med tanke på de personlige omkostninger, lækagen har haft for Snowden, Chelsea Manning eller Julian Assange? I et essay bragt i *The Guardian* i september 2013 vender Žižek sig netop mod disse tre 'whistleblowere', som alle har måtte betale en høj pris for offentliggørelse af sikkerhedsstatens mørkeste sider. Žižek har ikke megen tiltro til, at sikkerhedsstaten kan reformere sig selv, komme til fornuft eller grundlæggende ændre adfærd i forhold til borgerens frihedsrettigheder eller ret til et privatliv. Han sammenfatter tillidsbruddet mellem borgeren og staten og de konsekvenser, som dette brud har for borgerens selvforståelse på følgende måde:

Vi står over for den skamløse kynisme hos repræsentanterne for den globale orden, som kun forestiller sig, at de tror på deres ideer om demokrati, menneskerettigheder osv. Det, der sker med WikiLeaks-offentliggørelser, er, at skammen – deres og vores over at tolerere en sådan magtudøvelse over for os – bliver gjort mere skamfuld gennem offentliggørelsen" (Žižek, "Edward Snowden").

Skammen er det centrale ord i uddraget ovenfor, den skam, som magt-haverne bør føle over at lade den demokratiske stat korrumpere til sikkerhedsstat, og den skam, som borgerne bør have følt, da et muligt folkeligt oprør over sikkerhedsstatens ageren efterfølgende fortonede sig. Žižek slutter essayet med at fordre et nyt internationalt netværk, som dels skal garantere whistleblowernes sikkerhed, dels sikre formidlingen af deres ytringer ("Edward Snowden"), men lige så vigtig synes bestræbelsen på at transformere den ovenfor nævnte skam til at være en mobiliserende kraft. Måske kan kritikeren, der stadig befinder sig på tærsklen mellem den analoge og den digitale tidsalder, bidrage til denne proces gennem en stadig mere udfoldet analyse af uadskilleligheden mellem kommunikationsteknologi, offentligt rum og sikkerhedsstat.

Erik Granly Jensen, lektor på Institut for Kulturstudier, Syddansk Universitet. Har redigeret *Radioverdener. Auditiv kultur, historie og arkiver* (2015), m. Jacob Kreutzfeldt, Morten Michelsen og Erik Svendsen, og *Radioterritories* (2007), m. Brandon LaBelle. Med i redaktionen af tidsskriftet *SoundEffects*.

CULTURAL INDUSTRY AND THE SECURITY STATE

Two Notes on the Critique of *The Wire* and One on "Dread Pirate Roberts"

The central question in this article concerns the current state of critique at the threshold of the digital age of surveillance. How is it in other words possible to respond critically within this new paradigm of the security state, and where should we look to further develop such a possible critical approach? The HBO TV-series *The Wire* is at the center of this article, due to its focus on surveillance and communication technologies. The overall focus, however, is to follow the critical readings of the series by Slavoj Žižek and Fredric Jameson. Both Žižek and Jameson frame their analysis by insisting on the political implications of the cultural industries. Furthermore, it is a central claim in the present article that it is not possible any longer (maybe it never was possible) to distinguish the infrastructure of the cultural industries from the infrastructure of the security state. For this reason, the analysis is primarily concerned with the inseparability of the communication technologies, the cultural industries and the security state; and the thesis is that a contemporary critique needs to address this infrastructural problem in the midst of our mediated society.

KEYWORDS

- EN: *The Wire*, Dread Pirate Roberts, Edward Snowden, cultural industry, the security state, surveillance, Slavoj Žižek, Fredric Jameson
- DK: *The Wire*, Dread Pirate Roberts, Edward Snowden, kulturindustri, sikkerhedsstat, overvågning, Slavoj Žižek, Fredric Jameson

LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. "How to Look at Television". *Quarterly of Film radio and Television* 8.3 (1954): 213-235.
- Agamben, Giorgio. "Fra retsstat til sikkerhedsstat". Ovs. Niels Ivar Larsen. *Information*, 9. januar 2016.
- Chaddha, Anmol og William Julius Wilson. "Way Down in the Hole: Systemic Urban Inequality and *The Wire*". *Critical Inquiry* 38.2 (2011): 164-188.
- Chaddha, Anmol og William Julius Wilson. "Critical Response IV. *The Wire's* Impact: A Rejoinder". *Critical Inquiry* 38.2 (2011): 227-232.

- Denning, Michael. *Culture in the Age of Three Worlds*. New York & London: Verso, 2004.
- Greenberg, Andy. "Meet The Dread Pirate Roberts, The Man Behind Booming Black Market Drug Website Silk Road". *Forbes Magazine* 2013. Web 2. september 2016. <http://www.forbes.com/sites/andygreenberg/2013/08/14/meet-the-dread-pirate-roberts-the-man-behind-booming-black-market-drug-website-silk-road/#18223185190c>
- Jagoda, Patrick. "Critical Response I. "Wired". *Critical Inquiry* 38.2 (2011): 189-190.
- Jameson, Fredric. *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London & New York: Verso, 2005.
- Jameson, Fredric. "Realism and Utopia in The Wire". *Critical Inquiry* 38.2 (2011): 359-372.
- Kopstein, Joshua. "How the eBay of Illegal Drugs Came Undone". *The New Yorker*. 2. oktober 2013. Web 5. september 2016. <http://www.newyorker.com/tech/elements/how-the-ebay-of-illegal-drugs-came-undone>
- La Berge, Leigh Claire. "Capitalist Realism and Serial Form: The Fifth Season of the Wire". *Criticism* 52 (2010): 547-567.
- Lash, Scott og Celia Lury. *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. London: Polity Press, 2007.
- Simon, David. "There are now two Americas. My country is a horror show". *The Guardian*, 8. december 2013. Web 5. september 2016. <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/08/david-simon-capitalism-marx-two-americas-wire>
- Sneier, Bruce. "Attacking Tor: how the NSA targets users' online anonymity". *The Guardian*, 4. oktober 2013. Web 5. september 2016. <http://www.theguardian.com/world/2013/oct/04/tor-attacks-nsa-users-online-anonymity>
- Warren, Kenneth W. "Critical Response II: Sociology and The Wire". *Critical Inquiry* 38.2 (2011): 200-207.
- Williams, Linda. "Critical Response III. Ethnographic Imaginary: The Genesis and Genius of *The Wire*". *Critical Inquiry* 38.2 (2011): 208-226.
- Williams, Patricia J.. "The American Ritual of Racial Killing". *The Nation*, 18. maj 2015. Web 5. september 2016. <http://www.thenation.com/article/american-ritual-racial-killings/>
- Wilson, William Julius. *The Truly Disadvantaged: The Inner City, the Underclass, and Public Policy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Žižek, Slavoj. "Edward Snowden, Chelsea Manning and Julian Assange: Our new heroes". *The Guardian*, 3. sept. 2013. Web 5. september 2016. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/sep/03/snowden-manning-assange-new-heroes>
- Žižek, Slavoj. "The Wire or the clash of civilisations in one country". *Backdoor Broadcasting Company. Academic podcasts*. Birkbeck University of London. Foredrag holdt d. 14. februar 2011 på Birkbeck Institute for the Humanities. Web 5. september 2016. <http://backdoorbroadcasting.net/2012/02/slavoj-zizek-the-wire-or-the-clash-of-civilisations-in-one-country/>
- Serial*. 1. sæson. Produceret af Sarah Koenig, Julie Snyder, Dana Chivvis, Emily Condon. WBEZ, Chicago, 2014. Web 5. september 2016. <https://serialpodcast.org/season-one>
- The Wire I-V*. Instrueret af David Simon & Ed Burns. HBO, 2002-2008. Web 5. september 2016. <http://www.hbo.com/the-wire>

