

Melankoliens potens

Miami Vice

Somme tider forsynet med tre dage gamle skægstubbe toner firsernes macho-mandighed, Sonny Crockett, frem på skærmen. Som et mix af Humphrey Bogarts tough'e mandfolkemelankoli, af Bonds og de uheldige heltes playboyattituder og af de snesevis af cop-lønarbejdere, der i de sidste 15 år har gjort deres beskidte og underbetalte arbejde på skærmen. Han er delvis en statist i filmiske postkort fra Miamis næsten tropiske ferieparadis, der samtidig er legeplads for cubanere, der er flygtede fra Castros røde paradis, og indvandrere fra det halve latinamerika, der er hidlokket af drømmen om lettjente dollars. Som gik serien den tredje verden imøde på denne tærskel mellem første og tredje verden, bevæbnet, med pistolen fast fattet med begge hænder. Freeze. Ondskaben og det samfundsnedbrydende, socialisme og narkotika, kommer udefra og forsøger hele tiden af vinde fodfæste i Fortress America. Kampene mellem narkotikasmuglere og politi i Floridas sumpe antager til tider paramilitær karakter. Som drengene i Vietnam eller Grenada kæmper Crockett og Tubbs på de fremskudte linjer mod det fremmede, synden, forbrydelsen og ufriheden.

I den double-feature film, der indledte sæson 85/86, opsøger Crockett og hans mørke skygge endda fjenden på dens helt eget terræn, tager til Colombia. Da de to helte sidder i lortet, udtaler Sonny de bevingede ord: "Welcome to the third World". Med sin helhvide hud (under skægstubbene) og sit helhvide "trope" tøj følger han tendenserne fra de hårde hvidevarer, hvor det kulørte også er yt. Det kulørte har dog sin egen tiltrækning, som man kan se på kvindesiden, hvor de tropisk-eksotiske og myge indslag er dominerende. At det fremmede, synden og forbrydelsen, har sin egen tiltrækning kan man også se af det forhold at de to heldige helte altid arbejder under cover, dvs. formelt besidder syndighedens farvestrålende overflade som alfonser og narkohandlere i hurtige sportsvogne, selvom vi jo nok er klare over, at der skjuler sig helhvide og moralske lønmodtagere under omslaget. Dette bliver særlig pikant i forbindelse med de kvindelige politifunktionærer, der som regel har til opgave at spille ludere på statens regning, hvorved der er uendelige anledninger til at gennemspille den pornografiske figur, der hedder total prostitution og varegørelse i en højere sags

tjeneste; kvinderne bliver Herrens, dvs. statens og moralens indviede tempelskøger. Overjeg og id trækker på samme hammel, voilà. Figuren er ellers mest udfoldet inden for spionfilmene - perfekt i Le Carré's *The Little Drummer Girl*. Selv ud i titlen lægger serien ikke skjul på at det er Syndens Blomster i helt gammeldags forstand, der er seriens emne. Den danske titel Miami-patruljen associerer til en verden, hvor overvågning og slædepatruljer fremviser et myndigt og uniformeret samfund, hvorimod *Miami Vice*, Miamis last (narkotika- og sædelighedspoliti) giver mere postmoderne associationer til et samfund hvor synd og straf blandes på pikant vis.

På tilsvarende pikante vis har adskillige af frontkæmperne mod den tredje verden deres rødder i samme tredje verden, med et lag hvid US-moral af vekslende tykkelse påsmurt. Tubbs har rødder i Caribiens ø-bananrepublikker og US-protektorater, den kvindelige mulat-cop Trudy har sine racemæssige rødder i den tredje verden. Men først og fremmest er chefen Carillo en sådan omvendt til the American Way of Life, skønt i slægt med de millioner af latino'er, der i disse år som en flodbølge skyller indover USA's sydgrænse. Kameraet kæler hyppigt for hans latinamerikanske ansigt, beføler det nedhængende overskæg, koparrødderne og de dårlige tænder. Ansigtet taler om kamp, lidelse og indestængt melankolsk lidenskab, men samtidig også om en mangel på fundamental lægehjælp og tandpleje, en ulandsmærkethed og udsathed, han kan bøje ind i det evige civiliseringsarbejde. Gang på gang må han og hans medarbejdere belære tredjeverdensrepræsentanterne om, at dette er Miami, dette er USA hvor lov og orden (principielt) hersker, ikke Bangkok eller Bogotá. Heldigvis kan medarbejderne takket være deres cover forene arbejdsdisciplin med USA-kapitalismens anden side: vare- og forlystelsesverdenes uhemmede eufori.

Efter borgerrettighedskampene i 1960'erne og begyndelsen af 70'erne er såvel det amerikanske samfund som billedfabrikkerne begyndt at acceptere at USA er et multi-etnisk og multi-raciale samfund, hvor den hvide protestantiske angelsakser kun er den første blandt ligemænd, som også Crockett i serien. At være amerikaner er ikke en hudfarve, men derimod en etisk og socialpsykologisk identitet, der består i evnen til selvdisciplin og afkald i underkastelsen under loven og arbejdet. På grund af arbejdsmoral og etisk styrke har Carillo lidt mere end så mange andre, og det endda i det sydøstasiatiske morads. Han har en fortid som narko-cop i Thailand, hvor han - som Rambo - imidlertid kunne hengive sig til en orientalsk kvindes sødme. Men da han tager den hvide mands arbejdsbyrde alvorligt mister han hende, og driftstilfredsstillelse overhovedet, for altid. I afsnittet *Smuggler's Blues* sker en tilsvarende tematisering af Crocketts sydøstasiatiske sår, der sprin-

ger op under et ophold i et ludfattigt Colombia. Allerede ved afrejsen til Colombia tager piloten, en gammel vietnamveteran, bevæget afsked med America, the beautiful før afrejsen mod helvedets forgård, Colombia. I Colombia indfanges og tortureres sorte Tubbs af en uhyggelig, korrupt latino-politimand, men selvdisciplineret må Crockett i sagens tjeneste give afkald på kammeratsolidariteten, den heroiske redningsaktion. I stedet kan piloten og Crockett melankolsk fortabe sig i deres Vietnam-ar og objekt-tab, de uendelige mængder af buddies, kammerater, de dér har mistet under udførelsen af deres hvide, civilisatoriske pligt. Deres sørgearbejde omfatter derimod ikke de levende vietnamesiske napalmfakler, der blev antændt af alle disse elskede, men nu mistede buddies. Mens vietnameventyret her legitimeres ved at fremstille de amerikanske soldater som ofre (jfr. igen også Rambo II), kan man i serien Airwolf - bygget op om en vietnamveteran og et sort gunship af en type og ildkraft, der tjente sin sporer i Vietnam - se en mere aktiv legitimering.

At være borger i verdens største og rigeste demokrati og identifikationen med dets væbnede styrker og globale ansvar for lov og orden har i årtier opfyldt en plads i Middle Americas levende billeder og identitet, hvor den naive iagttagere ville have forventet at finde f.eks. en klasseidentitet. Borgerrettighedskampe og vietnameventyr skabte imidlertid et væskende sår, hvorigennem underliggende betændte væv såsom storbylum og imperialistisk udbytning blev blotlagt. Men den store læge Reagan har i disse år med held påført sårsalve, således at alle indre betændelser er blevet skjult, samtidig med at angsten for forgiftning er blevet projiceret udad. De seneste år har ført til stadig stigende sociale kløfter. Udover de traditionelt rige er der tilkommet en hærske af højtbetalte medarbejdere i hi tech-firmaer, yuppie-sagførere og smarte unge investment-bankers der bliver rige på at spekulere på sofistikeret vis i den stadig mere skrantende og nedslidte såkaldte smokestack-industri, den første industrielle revolutions forældede højovne og samlebåndsfabrikker der fremstiller dårlige og gammeldags produkter i konkurrence med Japans overlegne procesteknologi og den gamle verdens sofistikerede euro-styling. På den anden side af kløften befinder sig ikke alene de traditionelle sociale tabere, der har fået deres bistand beskåret, men også alle dem der ansættes i den hastigt voksende servicesektors lavtlønsområder: f.eks. personale i fast food-kæder med en timeløn på 30 kr. De nyrige universitetsuddannede har vist deres kærlighed til The American Dream ved at foretrække BMW, Mercedes, Porsche og Lamborghini fremfor Cadillac og Lincoln Continental, og foretrække cappuccino, franske årgangsvine, italiensk postmoderne design i klædedragt og arkitektur osv. osv.

fremfor Budweiser øl, burgere og den hjemmestrikkede design-kitsch.

Den glitrende nye rigdom fik i den sene Carterperioodes sociale og politiske uafklarethed sine fascineret-kritiske billeder i Dallas, Dynasty, Knotts Landing osv. Her har rigdommen såvel i dens storhed som i dens fordærv rod i den amerikanske muld og individualisme. I forhold til disse serier er *Miami Vice* et ægte barn af Reagan-restaurationen. Skildring af ulighed og rigdom flyttes fra sit centrale sted, Corporate America og Yuppie-Amerika, henimod uamerikanske randgrupper, de fremmede narkotikahandlere og playboys og deres underlag i et uamerikansk kaotisk pjalterproletariat. Fascineret selvransagelse ændres til den enorme angst for verden uden for USA, der karakteriserer den genfødte nationalisme i disse år. Angsten for Ghadaffi, gidseltagere, terrorister, narkohandlere ovs. skal cementere fundamentet under den genfundne amerikanske drøm. Logisk, men ironisk sker denne restauration i *Miami Vice* i et formsprog - den visuelle euro-styling -, der nu truer det klassiske Hollywoodformsprog, et formsprog der især er importeret fra Fru Thatchers ikke mindre modsætningsfyldte England med dets uendelige og forslidte smokestack-forfald smart mixet med postindustrialismens glitrende hi tech.

Det er ikke alene forpligtelsen til at videreføre den hvide mands byrde og arbejdsomhed, der skal genfødes i Reagans firser, men også 60ernes glæde ved rigdommen, markedet, varerne og forbrugt efter økologismens og oliekrisens intermezzo. Bond-filmene var en af de mest markante udløbere af 60ernes vareeufori. Don Juan Bond begærer at forbruge alverdens kvinder, vine, biler og fly, søger det momentane forbrug og skyr den varige objektrelation. Hans begær skal bestandigt være disponibelt for nye erhvervelser. Genreanalytikeren vil her se seriefilmens ubønhørlige krav om en helt, der er åben for næste episodes objektjagt. Psykoanalytikeren vil se en skjult incestrædsel, fordi den varige objektrelation kun kan bestå i forhold til moderen, og en pubertær angst for den kastrende kvinde, tabet af potens. Vareanalytikeren vil i donjuanisme og forbrugerisme se at udtryk for en objektrelation, hvor det i stigende grad er varens fetichagtige sociale skin der efterstræbes, vakt af en evig reklame. Under alle omstændigheder er der i denne evige begæren en indbygget ambivalens: Fremfor at beherske objektet i den stadige begæren og forbrugen i en jernhård præstations-tvang kan subjektet føle afmagt overfor de objekter, hvis konsumption kun bibringer en kortvarig angstfyldt driftslukning hvorefter begærsobjekterne som den berømte gulerod igen lokker og truer subjektet såvel med evigt uudslukkeligt begær som med udtømt-hedens totale driftslukning.

Bonds ambivalens over for objektet kan f.eks. registreres i filmen "Octopussy", hvor den ottearmede vagina med sugekopperne markerede den fascinerende kastrationsangst i den evige selvudfoldelse. 80ernes Don Sunny Crockett's kastrationsangst og objektangst har imidlertid fået et langt mere markant udtryk i hans kæledyr, en alligator fra Floridas sumpe. Væk er octopusens missekattebløde vagina og sugekopper til fordel for det arkaiske reptilhylster og gabets vagina dentata, tandede vagina. Objektet, kæledyret er skræmmende, og Don Sonny demonstrerer hele sin mandige uforfærdethed ved at kaste sin ømhed på denne dyriske lemlæstelsesmaskine. Nu kommer alligatoren imidlertid fra en af de sydstatssumpe, der traditionelt i amerikansk film har fremstillet the sweet smell of corruption, sydstatsmiljøernes depraverede og polymorft perverse seksualitet. Objektet er ikke alene kastrerende, det besidder bag overfladen også raddenskabens og forfaldets evne til sød forgiftning. I Baudelaire's *Syndens Blomster* var metaforen for den skønne forgiftning og død den prostituerede, og Walter Benjamin så som bekendt heri også et billede på varen. I *Miami Vice*, Miamis last, spiller prostitutionen selvfølgelig også en meget fremtrædende rolle som fremstiller af den skønne men giftige vare, og prostitutionen suppleres med narkoens dødelige totalvare.

At varesamfundets skønne gift trænger ind i ethvert legeme, ethvert objekt udtrykkes i en episode i serien, hvor Sonny Crockett for en gang skyld forsøger at realisere en erotisk objekt-relation. Han henter en ung smuk stewardesse af sit bekendtskab ved lufthavnen og kører hende hjem. Han begærer samleje, men hun afviser ham, tilsyneladende p.gr.a. en vis kyskhed og træthed, men i virkeligheden fordi hun har slugt en stor mængde narkotika i balloner for at smugle dem ind i USA. Dette for at tjene penge til central-symbolet for Yuppie-America, en funkende BMW. Så i stedet for sengen og samlejet bevæger den unge kvinde sig ud på toilettet for at foretage en anal barsel af de giftige narko-ballon-børn. Men en af kondomerne, undskyld, ballonerne, brister, og den totale forgiftning og prostitution af kroppens indre fører over i døden. Da Sonny Crockett opdager tabet af den skønne objekt og samtidig erfarer om dets indre forurening, giver det anledning til en af seriens mange og langudtrukne melankolske sorgscener.

For at forstå seriens stadige melankolske sorgudpenslinger kan man indledningsvis se dels på genrebaggrunden og dels på Freuds bemærkning, om at der bag melankolikerens hyppige selvbebrejdelser over objekttabet skjuler sig en omformet objektrettet sadisme. Den moderne amerikanske TV-krimi har dels sin rod i kriminalroman og kriminalfilm, dels i actionfiktionen. Den klassiske amerikanske TV-action-formel er Western-fiktionen, hvor den borgerlige

individualist på baggrund af et landskab med førindustriel uendelighed vinder selvkontrol og omverdenskontrol. Efterhånden mistede det førindustrielle, individualistiske sceneri enhver appel, og fra slutningen af 1960'erne erstattedes landskabet i stigende grad med the citiscape, byskabet, som baggrund dels for privatdetektivens individualistiske omverdenskontrol, dels for politifilmens mere kollektive, corporate arbejdspladsrealisme og omverdenskontrol. Actionfilm og action-krimi bygger på forestillingen om muligheden af den betydningsfulde handling. Hverdagens trivia såsom bilkørsel, telefonering, kartoteksøgning osv. fremstilles som elementer i betydningsfuld individuel udfoldelse. Mens virkeligheden byder på indordning af enkeltindividet i faste kollektive rammer, en fast plads i storbymotorvejens disciplinerede køkultur, præget af den forsigtige omsorg for bilen, som forsikringspræmie og afbetalingsrater betinger bader action-filmen sig i den frie udfoldelse, f.eks. i form af biljagten. Jo mere metropollivet regulerer enkeltindividet, des mere sadistiske former får action-filmens omgang med metropollivets rekvisitter. I stadig mere voldsomme bildestruktioner, personnedskydninger og almindelig tingsdestruktion frigør storbyindividet sig sadistisk for fremmedstyring og fra tingenes udsugen af dets drift- og fantasiliv. Bedst er det selvfølgelig når en bil bliver smadret ved hængende at køre gennem et supermarked, således at helten både kan realisere drømmen om bilkørselns frie udfoldelse og realisere det sadistiske had til vareverdenens lokkende fetichverden.

Men når man, som i indledningsbilledet til *Dallas*, ser det størknede postindustrielle citiscape rejse sig i glasbeklædt og monumental anonymitet over westernfilmens og individualismens busksteppe, kan tvivlen på handlingen som middel til individuel drifttilfredsstillelse let melde sig. Måske også for aktørerne i *Miami Vice*, for selvom serien er en action-krimi, har den hyppigt sine højdepunkter, når heltene stivner i melankolsk sorg, uden evne til at afreagere med actionfilmens sædvanlige, udadvendte sadisme. Den faste indledende billedserie fremmaner ganske vist euforisk det postindustrielle fritidssamfunds legende og formålsløse selvudfoldelse og omverdensbeherskelse, fra windsurfing til hundevæddeløb; men såvel musik som billedserie dør, da det natmørke Miami-citiscape toner frem på skærmen. I artiklen "Sorg og melankoli" har Freud forsøgt at bestemme de to sindstilstandes indbyrdes forhold. Sorgen forårsages af et reelt tab, f.eks. af en elsket person. Subjektet må trække sine følelsesmæssige projektioner tilbage fra omverdenen p.gr.a. realtabet, men fastholder den følelsesmæssige binding til den mistede, der nu kun eksisterer som et indre objekt, en følelsesladet erindring. Selvom sorgen er smertefuld er den samtidig en ekstrem og intens narcissistisk følelsesopladning af den sørgende. Melankolien

kan benytte samme mekanisme til at spare på sine følelsesprojektioner ud i en objektiv verden for narcissistisk at opspare dem i subjektets indre. Angsten for tab ved at lægge sine følelser ud i en ydre verden fører til et "mord" på oplevelsens realeksistens, en selvkastration, for at subjektet kan beholde objektet i sit indre, og nære det med sine følelser. Man kan således se melankolien som et forsvar overfor en afmægtighed og afhængighed af ydre objekter. Men samtidig har melankolien også en side, der vender mod den narcissistiske almagtsfantasi, som i fantasier om omverdenens eller jordens undergang. En af Anna Freuds patienter fantaserede således om at alle personerne i hendes omverden dør. På Anna Freuds forespørgsel om, hvem der så skulle elske hende, svarede hun, at hun hellere ville elske sig selv. Kastrationens og melankoliens potens består altså derfor i ikke mere at være et tegn der viser hen til den anden, til omverdenen, men at være narcissistisk selvberoende. Set i forhold til sadismen er melankolien derfor en tilpasningshandling. Fremfor symbolsk i sadismen at dræbe objektet i virkeligheden, dræbes virkeligheden, og skinneth af dens skønne objekter opsuges vampyrisk i subjektets indre. Vi vil senere vende tilbage til de æstetiske former såsom stilisering, verfremdung og æstetisering hvormed dette mord på virkeligheden og denne selvkastration foretages.

Mens Sonny og kompagni arbejder under cover i syndens og dødens verden, er hele Miamis Last ét stort cover for, og formmæssigt et barn af, de sande agenter, reklamerne, der i dansk fjernsyn indtil videre er så meget under cover, at de kun ses med passende mellemrum som helsorte glimt på skærmen. Disse helsorte glimt er næsten som en *mise en abyme*, en svimlende afgrundssætten af nærværet, som det vist hedder i højmodernismens dødssprog. Man kan også, med Freuds bekendte lille dreng, der skal berette om sit første syn af det kvindelige køn, udbryde: Hier fehlt etwas, her mangler noget (i historien). Men i de originale US-versioner glimrer reklamerne ved deres højmoderne nærvær, deres euforiske og markskrigeriske løfter om uendelig lykke ved varekøb i døgnåbne salgssteder. Måske kan endda en følelsesmæssig spænding - opbygget under den megen indtagelse af seriens skinnende, pirrende sorg - udløses umiddelbart. En reklame for en snack eller en soft drink kan igangsætte en kort og forløsende vandring til køleskabet. Seriens sorgporno bliver således sorte, pikante sørgerande om de stadige bebudelses- og forløsningsbilleder fra USA-Japan Incorporated. Sørgearbejdet inddæmmer samtidig den uundgåelige skuffelse og udtømming ved varekøbet ved at ruste kunderne til den varige besiddelses umulighed, den nødvendige, postcoitale tristesse, adskillelsessorg og sørgearbejde over en udslukt fascination.

Fordi *Miami Vice* i lighed med musikvideoerne med sin lyrisk-
abrupte og morcellerede form mimer reklameindslagenes associa-
tionsmættede og hektisk-brudte fremtræden, glider reklameinds-
lagene lettere ind i helheden, og irritationen ved "afbrydelsen"
mindskes. Helheden konstitueres ikke længere i handlingen i gam-
meldags forstand med en indledende mangel og en efterfølgende
handling til ophævelse af mangelen. Helheden konstitueres i tiden,
seertiden, der helst mindst skulle være identisk med fjernsynska-
nalens prime time. Sammenhæng og helhed etableres ved den sta-
dig bebudelse af at kanalen, programfladen, vil udfylde tiden med
inciterende lyd og billede, love en konstant pirring af øje og øre.
Tiden, sendetiden, er spændt og svanger med fremtidigt indhold,
og en ikke uvæsentlig del af reklameindslagene er reklame for
stationens fremtidige programmer, løfter om tidsudfyldning.

I USA har *Miami Vice* sit faste slot, sit faste tidshul, fredag aften
mellem kl. 10 og 11 i NBC's svangre og bespændte sendeflade.
Tilrettelæggelsen af deres fredag aften er tydeligvis led i en - sejr-
rig - strategi fra NBS's side gående ud på at tage konkurrencen op med
CBS's succes'er af Dallas-typen og kabeltilbud af Musictelevision-
typen ved at satse på et yngre og mere moderne indstillet publikum
uden helt at tabe byernes "forældregeneration". I sæson 85/86
havde man tydeligvis problemer med "aftenindtrækket" fra kl. 8-9.
Man lagde ud med *Misfits of Science*, et forsøg på almægtig og
ungdommelig parapsykologisk hi-tech-slapstick efter Spielberg-
mønster tilsat lidt ungdomsoprør. Men måske besad forfatterne for
lidt computerbegejstring og for megen nostalgi over for forestil-
linger om alternativ ungdom til at lave et slagkraftigt produkt.
Henad foråret blev den taget af programmet og afløst af forskellige
sammenskrabede nødløsninger. Billedmaskinens tidshul fra 9 til 10
blev langt mere effektivt udfyldt med serien *Knight Rider*, hvis
første famlende episoder nu også vises i dansk TV. Helten er en ung
80erridder der hjælper folk i nød, men hovedpersonen er hans sorte
bil KITT (Knight Industries Two Thousand), en hi tech bilrobot,
der udover sin avancerede elektronik også kan tale og føle, selvom
den i fremtræden til forveksling ligner en Pontiac Trans Am. Ved
at rykke bilen helt frem som hovedperson tilfredsstilles også bilindu-
striens ønsker om en baggrundsforstærkning af reklamebudskabet.

Sammen med *Knight Riders'* blufærdige bilbilleder pulserer pro-
gramfladespændingen, der skal forsøge at fastholde seere indtil kl.
2. Spots for *Miami Vice* alternerer med spots for 11-11,30-nyheder-
ne, hvor redaktion-før-deadline-stemning skal vække forventningen
til dåsenyhederne. Indpiskningen fortsætter ind i *Miami Vice* og
samtidig skal de ungdommelige dele af tilskuerne motiveres til at
holde sig vågne ved skærmen henover såvel nyheder som den aldren-

de Johnny Carsons talkshow, så der kan være seere når Friday Night Videos starter kl. halvet. *Miami Vice* er således helt konkret en aperitif til videoerne. Først skal dog den første flugtmulighed spærres. Som stimulerende bevis på den voldsomme stofspænding begynder nyhedernes chefspeaker under visningen af Miamis afsluttende credits, og mens musikken klinger ud, at give en smørrebrødsseddel, indmonteret i en billedramme i øverste venstre hjørne.

I nyhederne spiller gråden, tabet og lidelsen en stadig stigende rolle ligesom i *Miami Vice*. Fra de hjemlige frokostblade kender vi vægtningen af vold, ildebrand osv. og forskydningen væk fra sagsfremstilling henimod den udpenslede fremstilling af den følelsesmæssige virkning på personer, ofre og efterladte. Denne teknik er højtopdreven i de amerikanske nyhedsformidlinger, der udover de daglige små sorgskildringer får sine store stunder ved kollektive katastrofer skildret gennem den personlige lidelse. Jordskælvet i Mexico var næsten perfekt, ikke blot billeder af sørgende on location, men også uendelige kirkescener af sørgende og bedende mennesker i kirker såvel i USA som Mexico. Helt perfekt var Challenger-katastrofen. Dels gav endeløs afspilning af et billedbånd af eksplosionen mulighed for indlevelse i den flammende dødseufori i det himmelske, dels havde man et friskduftende bånd med de umiddelbare sorgreaktioner fra en af de pårørende til et Challenger-besætningsmedlem, en friskhed der dog efterhånden svækkedes ved mange afspilninger. Kun i den kollektive katastrofe kan den moderne seer opleve en nydelsesfuld hengivelse til bevidstheden om en kollektiv identitet ved vampyrisk-melankolsk at fortære den, efterhånden som man ser den bryde sammen i virkeligheden. Som en nadver hvor man får del i den døde Jesus' blod og legeme.

Den adskillelsessorg, der hele tiden driver Miamiheltene til melankoli, er ikke uden forbindelse med programspændingen. Den kan også ses som metafor for øjets sorg over det stadige tab af smukke, opladede billeder. Det underliggende tempo driver øjet frem mod stadig nye billeder, så snart det har fået et smukt på nethinden forsvinder det til fordel for et nyt. Dette billedets evige utroskab over for øjet fås der en slags aflad for i de lange dvælende næsten statiske billeder - disse faustiske "verweile doch, du bist so schön"-øje-blikke hvor tabet inderliggøres i melankolien, og øjet tillades et effektivt og langtudspundet sørgearbejde, indtil billedstaccatoerne igen tager fat. En anden måde, hvorpå tabet mildnes, er ved billedernes uendelige intertekstualitet, forårsaget af et ligeledes uendeligt billed- og handlingsgenbrug, der gør, at enhver oplevelses- og tabssituation nostalgisk genspiller en tidligere tabssituation. Især for en generation af amerikanske seere, der er vokset op med tusindvis af film, TV-fiktion og andre levende billeder. Et

eksempel kan belyse dette. I en episode, hvor chefen møder en i fortiden elsket og tabt person, kun for derefter igen at tabe og miste hende, er serien omhyggelig med at lade scenen være en gennemspilning af en yderligere lystfyldt tabssituation, tabet af beskuelser af Casablanca, hvor Bogart to gange mister Ingrid Bergman, sidste gang som et frivilligt afkald, billedmæssigt fremstillet ved at hun og den anden mand følges til et tomotorers propelfly. Og sandelig om ikke Carillo følger sin elskede og den anden mand ud til et tomotorers propelfly, for, må man forstå, at rejse hjem til Thailand, selvom tomotorers prop-fly sikkert ikke i mange årtier har foretaget transoceaniske flyvture. Således ærer serien og nethinden sine døde og mistede billeder. Øjet kan ikke ved at true med sine pupiller og sige "freeze" fryse billederne fast i stills. Modsat skreven fiktion projiceres billedfiktionen på nethinden med mekanisk præcision.

Freud ville sikkert sige, at der samtidig skete en overdeterminering med det nostalgiske tab af mor til "den anden mand", far. Der er imidlertid mere end incestforbudets og programstaccatoens kulturskabte kløfter, der adskiller jeg-et fra den fulde besiddelse af sine elskede billeder. Fraværet af muligheden for nærsanselig kontakt udgør en nok så reel skranke.

Opbrydningen af handlingens mere gammeldags-lukkede struktur til fordel for programspændingens evige flow mimer motorvejenes, robotfabrikkernes og datatransmissionernes evigt-uafgrænsende flow. Ikke så sært at serien i sine faste indledningsvignetter forlader såvel landskab som byskab til fordel for søskabet, evigt foranderligt og evigt det samme. For at skærmen og lydsporet kan besidde et sådant upersonligt fyldt flow med kontinuerte pirringskilder, må en række forskellige teknikker bringes i anvendelse.

Først og fremmest drages musikken - som i musikvideoen - frem fra en tjenestepigerolle som underlægningsmusik til at blive et ligeværdigt element i produktion af enten lyriske eller episke audiovisuelle forløb. Der ofres meget store beløb på musikken, der sædvanligvis komponeres af østeuropaimmigranten Jan Hammer, der derved udtrykker randområdernes metropolfascination. Men derudover optræder kendte stjerner såsom Phil Collins direkte som aktører i serien, og skaber derved kontinuitet mellem lyd-videoverden og tv-fiktionsverden. Musikken udsendes på album, og har fået en markant placering på USA's hitliste.

Elementer i det videofoniske digt er iagttagelige i den faste indledningssekvens. Den indledes med en sol der danner glorie ned gennem slanke palmestammer ved vand, samtidig med at musikken starter med en blanding af cikade-, geværssalve- og urskovtrommehvirvler. Tropehede og exotisme bøjes ind i en eksplosiv fremadrettet action. Derefter indtages såvel exotiske billeder (nuttede fla-

mingoer og papegøjer) som erotiske billeder (nærbillede af et kvindebryst, af bikiniklædte bevægelse som man mest kender fra den kinetiske, narcissistiske annonce og fra sportsfotografering. Musikens fremadrettede *drive* forankres og stadige indklip af nærbilleder af havet set med et kamera i stærk fart. Bevægelserne krydses, heste- og hundevæddeløb går fra venstre til højre, en motorbådsflotille trækker hvide kølvandsstriber, der kommer nedefra og op på skærmen. Kamerapanoreringer fra hav til Miamis *skyline* bevæger sig fra højre mod venstre, men klippes abrupt over, en fokusering på en kæmpemarmorblok med indskrift forlades før indskriften er læst og efterlader en gådefuldhed, mens kameraet panorerer og tilter over bygningerne, indtil det kortvarigt falder til ro ved, hvad der fremstår som en visuel gåde, en kæmpefunkisbygning med noget ildrødt og noget lysende i en firkant højt oppe på bygningen. (Still-inspektion afslører at det enten er et gigantisk firkantet bygningsgennembrud med en rød spindeltrappe, en palme og udsyn til bygninger bagved, hvad dog disses stærke belysning gør urealistisk, eller decideret et indmonteret billedhul.) Opstemt af musikkens *drive* er tilskueren klar over, at hun er vidne til et skuespil af overmenneskelige dimensioner, hun skal deltage i den retningsløse bevægelse uden at fiksure, f.eks. begære, nogen enkeltperson eller enkeltaktivitet, hvad klippehastighed, afstandsphotografering og det evigt flaksende kamera forhindrer, hun skal begære hele den fyldte billedflade og det fyldte lydspor. Lige så skud-agtigt som musik og billede startede, lige så abrupt dør billede og lyd, billedet ved at den lange serie med stærk subtropesol afløses af et kort glimt af Miami-*skylinens* natsorte, død-sort profil. Den bratte "død" stopper ikke den fremadrettede *drive* forårsaget af de afhugne billedstumper og af musikken, men flyder fremad, ind over de efterfølgende scener.

Sammenføjningen af billed-oglydmosaikker i rytmisk synkronisering indlægges hyppigt i handlingen. F.eks. i *Rites of Passage*, hvor klip af en ung fremtidig luksusnarkoludders fascinerede prøven luksustøj blandes med klip fra arrangering af kokain til brug, med klippene følgende taktslagene. Udover at overskride normal-tv-fiktionens benyttelse af billedmetafor, løsner den audiovisuelle rytme situationen ud af dagligdagen henimod en skrækblandet tiltrækning ved vareverdenen som noget, der er "større end livet". En sådan lyrisk "derealisering" forsøger serien at frembringe med mange midler.

En måde at frembringe derealisering og romantisk grænseløshed på er en intens bearbejdning af personernes forhold til rummet. Man plejer at sige, at fjernsynsskærmen med sit lille format er mest velegnet til en stadig serie af nærbilleder af det menneskelige ansigt,

hvor udgranskningen og udpenslingen af det ene ansigts følelseslandskab afløses af udpenslingen af det næste. Dette er endda meget billigt. Men *Miami Vice* ønsker ikke intimitet, men derimod stoflighed over hele fladen, hele rummet, med hovedpersonerne som blot særlige krystallisationspunkter for emotionerne. Dette frembringes f.eks. ved at forandre intim identifikation til en voyeuristisk identifikation ved at understrege skellet og afstanden mellem seer og personer. Den enkleste måde at frembringe en fremmedhedskabende voyeuristisk effekt på er ved at anbringe forhindringer for synet, f.eks. som Miami-politistationen, hvor nogle persiennner gang på gang benyttes til at lege en klassisk borte/tit med personerne. Udendørs kan palmer, piller, murgennembrud osv. benyttes som et gitter mellem iagttager og fiktionspersoner, således at tilskueren må anstrenge sig for at se, og intenst oplever et blokerende rum. Blokeringen glider over i indramningen, personerne optages i porte og døre, således at de ikke helt hænger sammen med forgrundsrummet, men besidder en uendelighed fra et bagvedliggende rum, og samtidig er de ved indramningen klart fremstillet til beskuelse. Modstanden kan være afstanden, f.eks. når en ung pige ses i baggrunden gennem en åbentstående dør, varmt belyst af rødt lys, mens den indrammende forgrund opfyldes af en labyrint af hvide søjler, der kaster et virvar af sorte skygger. Indramningen kan kombineres med modlysфотографering, f.eks. helt "sorte" betjente løber mod tilskueren, omgivet af stærkt hvidt lys, evt. med mørke afgrænsninger til siderne.

Modstanden mod umiddelbar identifikation og standard-hollywood-realisme giver sig også udtryk i den hyppighed, hvormed man undgår eyelinematch og shot-reverse shot. Man undgår en face, tager en objektiv profil, eller vælger et subjektiverende frøperspektiv eller et objektivt fugleperspektiv. Eller figurerne ses helt enkelt fra ryggen, allerbedst ved stranden, hvor en sorgfuld ryg metaforisk glider i ét med det uendeligt-blå Atlanterhav. Fra romantikeren Casper David Friedrich og fra f.eks. den hjemlige fin-de-siècle-maler Hammershøi kendes effekten ved den skjulte identitet, hvor øjet tvinges til at gætte sig til den rygvendte persons indre liv ved at se på omgivelserne. En markant vertikal placering f.eks. oppe på en indendørs balkon, taget nedefra, kan ligeledes tildele personerne en fjern betydningsfuldhed.

Til romantiseringen og verfremdungen af fremstillingen hører selvfølgelig en hyppig benyttelse af natfotografering, med den melankolsk-blå farvetone dette naturligvis medfører, kombineret med neonlys osv. til frembringelse af syntetisk-glinsende objekter, helt forskellig fra den normale krimifilms skarpe, tørre, sydcaliforniske hellys. Der kan være tale om natlige biljagter over lagunebroerne

eller besøg i prostitutionskvarterer. Hyppigt også optagelser af ansamlinger af blå politibiler med blodrøde blinklys, taget i et objektiverende fugleperspektiv, fordi anledningen er død, lemlæstelse eller arrestation, individets tragisk-nødvendige udleverethed til den store anden. Eller et andet eksempel: Crockett og Tubbs skal skynde sig hen et sted om natten, hvad vi erfarer på politistationen. Men på selve turen fotograferes de ikke. Først panorerer kameraet fra et højhus henover det natmørke Miami, derefter finder det og følger en bil nede i gademørket. Senere vises et udsnit af bilens højre forhjul med de voldsomt roterende hjul. Men den menneskelige mellemproportional mellem objektivismen og subjektivismen er fraværende, den udfyldes fra intertextualitetens reservoir af billeder af anspændte ansigter ved rattet.

Denne labyrintiske sammenstykning af synsvinkler og stadige vekslen mellem formater, fra udsnit til panorama, medvirker til seerens oplevelse af grænseløshed. Oplevelsen af uoverskuelighed og labyrintisme tilspidises hyppigt i forbindelse med fremrykning i korridorer og indviklede bygninger, hvor de mange døråbninger, korridorombøjninger samtidig accentuerer kastrationsangsten, overalt lurder døden. For at modvirke en for stærk følelse af angst og desorientering, accentueres det stiliserede og rituelle i aktiviteten. Til tider får denne fremrykning i labyrinten karakter af pistolballetter, f.eks. i den episode, der netop hed *The Maze*, hvor personerne næsten ruller og bevæger sig i pirouetter rundt i gange, ad trapper osv. Den afsluttes da man pludselig kommer ud på en tagterasse i voldsomt hvidt hellys, hvor skurkens pirouetter med sit gidsel stoppes af et tableau, hvor politisoldater pludseligt skyder frem i dekorative grupper. Standardudgangen af labyrintvandringen er selvfølgelig døden, den næsten dilettantisk-udtrukne dvælen ved en død, en stivnen, eller en pludselig melodramatisk afslapning af den dødbringende pistolhånd.

Under vandringen i oplevelseslabyrinten opbygges en række sublimale visuelle pirringer, der i og med deres flygtige karakter ikke indbygges i den normale handlingsbue, og derved i deres uforløste, synkoperede pirring medvirker til den fremadrettede *drive*. Jeg har allerede omtalt det ildrøde element midt i funkisbygningen. Pirringen kan være et hastigt glimt af en mystisk voodoo-figur eller et voldsomt lysende vindue i en mørk gang, der pirrer øjet uden at det helt kan nå at opfatte det. Det ser tilstrækkelig meget til at blive pirret, til at der rejses en forventning om betydning, men ikke nok til, at den fuldt kan tildeles en betydning. Dette er selvfølgelig en effekt som er lånt fra f.eks. musikvideoen med dens brutale, flygtige klip og montager, der driver seeren frem i en jagt over hele billedfladen på en uhåndgribelig mening. Hier fehlte etwas.

Et centralt verfremdelselement er selvfølgelig seriens rigdoms-fremstilling. Der gøres f.eks. meget ud af fremfinde rige postmoderne boliger, der kan danne en så stærk kontrast til Middle Americas biedermeier som muligt. Bygningerne er overvældende ved deres indre skulpturelle udformning, der opløser grænsen mellem rum og dekoration. F.eks. den helhvide uendelighed, der præger den bolig, som Phil Collins under sin medvirken i serien bevæger sig rundt i. Eller general Li's kæmpedagligstue, der filmes fra oven ned mod et ildrødt tæppe og en stor sofagrube midt i uendeligheden. Rummene er ikke fyldt op og dekoreret ved mange små afbetalingskøb i Ilva eller Ikea, men udgør en depraveret og fascinerende helhed, en fjern uopnåelighed. Ejerne af disse boliger er altid kriminelle elementer, og er således kommet til deres huse, porscher og lamborghini'er på uretmæssig vis. Men i modsætning til f.eks. en serie som Columbo, hvor den snuskede Columbo, indbegrebet af det lønarbejdende Middle America, var i en stadig konflikt med al den kriminelle rigdom, er Crockett og Tubbs jo under cover, og demonstrerer derved, hvordan almindelige lønarbejdere kan tilegne sig rigdommen, nemlig i skuespillet og fantasien. Derfor er glimmerrigdommen *in* i 80'erne, fordi den både vækker det evige begær og samtidig inddæmmer den uundgåelige sociale amputering og utilfredsstillelse ved klart at markere sin uvirkelighed. Det er en rigdom, der er sat til skue, og som vampyrisk kan erhverves i voyeurismen, mens dens sociale realitet dræbes i melankoliens derealisering. Derfor er rigdommens kilde i serien da heller ikke kul, stål, microchips ell. lign. men derimod de stoffer, som drømme laves af: seksualitet og narko. Politiets beherskelsesteater, med dets kropsvisiterende befamlinger, håndjernslækning, fængselsceller og pistolmundinger, der betyder objektet som dødt og koldt, bliver et led i et polymorf-perverst driftteater på grund af den værdiambivalens, der mere er drømmens og fantasiens end virkelighedens.

Efter sigende cirkulerede følgende vittighed i kvindebevidste kredse, citeret efter en måske defekt hukommelse: Først skildres en mand, der ved hustruens grav udbryder: endelig tavs. Derefter en hustru, der ved mandens grav udbryder: endelig stiv. Man kan måske i de stivnede, sorgfulde mænd og kvinder i *Miami Vice* se en sådan rigor mortis' nekrofile potens. Men til forskel fra vittighedens stivnen, er den ikke forårsaget af subjektets, men derimod af objektets død. Kvinder og mænd er bespændte i deres opløste stivhed, fordi de er fyldt til bristepunktet med den sorgfulde drift, det fantasiindhold, som de nægter eller er blevet nægtet at projicere på en reel, virkelig anden. Kvindelig depressivitet og mandlig melankoli er således ikke alene en figur for lidelse, men også for nydelsen

og potensen ved fantasiens almagt, ved at være et udtryk, en bety-
der, en fallos uden noget forstyrrende reelt indhold.

Jeg vil illustrere nogle af de ovenstående temaer ved en nærmere gennemgang af episoden *Rites of Passage* (sendt 25/9-1986). Titlen er hentet fra antropologiens verden, hvor "Rites de Passage" er ritualer der formidler overgangen fra en livssituation til en anden, f.eks. fra barn til voksen. Men titlen får en næsten pervers klang, når disse primitive rituelle forsøg på symbolsk at bearbejde den biologiske livscyklus anvendes til et stykke intens prostitutions- og sorgporno, hvor en ung pige først indvies i prostitutionens og kokainmisbrugets verden, og derefter indvies til døden i en superkapitalistisk vareverden, hvor rigdom og prostitueret seksualitet udtrykker et evigt (uskyldigheds)tab.

Indledningens strandbilleder, med musik, badedragter og bart kød som i en softdrink-reklame, danner rammen om et møde mellem en ung Brooklyn-pige med et østasiatisk udseende og en ung mand, der senere viser sig at være talentspejder for en luksusalfons, med kunder blandt diplomater etc. Derefter overgang til fest hos de rige, hvor den unge piges forlokkelse accelererer. Accelererer ind i de faste indledningsbilleders fremstilling af centrumsløs bevægelse og udfoldelse. Men straks derefter kommer første kontrastbillede: En kvindelig betjent fra mordafdelingen i New York gør forespørgsler om sin forsvundne søster (som alle straks aner er den prostitutionstruede), og samtidig genopfrisker den kvindelige cop en tidligere romance med Tubbs. Over for rigdommens depraverede lyst står lønmodtagernes anstændige kærlighedsliv, der bestandig trues af adskillelse og følelsetab under trykket af lønarbejde og følelsernes ontologiske inkompatibilitet, kun begæret efter penge kan i prostitutionen formidle mellem individerne. Selv om vi ser en hed sengescene mellem de to betjente, véd vi at der er tale om en kortvarig fornøjelse.

Som hos Shakespeare alternerer de tragiske og patetiske indslag med lavkomiske indslag, her i form af to folkelige betjente, der foregiver at have et skadedyrsbekæmpelsesfirma og kører rundt i en kassevogn med et kæmpeinsekt, der kan bevæge lemmerne på taget. De foregiver at sprøjte insektgift på luksusnarkomaner, - prostituerede og deres kunder, mens de fotograferer dem med skjult kamera. De komiske indslag er samtidig en forsigtig gennemspilning af forestillingen om "die Endlösung" på forbryderverdenen ved simpel udryddelse.

Tubbs' politiveninde genkender sin søster på videoen, og de beslutter at befri hende, men ak, for sent! Filmens dødsdrukne æstetik udfolder sig for fuld udblæsning i en modeopvisningspræget fremstilling af, hvordan søsteren får kostbart og lækkert tøj og hendes

narcissistiske lykke derved, krydsklipppet med glimt af hendes første skridt på vejen til kokainmisbrug. Fremstillingen bliver dobbelt-moralsk, for æstetiseringen såvel af glæden ved varerne, modetøjet, som kokainmisbruget, sikrer seernes lystfyldte hengivelse til den søde gift, den anonyme hengivelse til den store anden, kunden, stofferne, døden. Hun befries ganske vist midlertidig i en John Wayne-remake, Tubbs bærer hende bensprællende ud af lastens hule, og da hun "hysterisk" protesterer, giver søsteren hende den obligate lussing, således at overjegets tvang og heteronomi kan konfronteres med hengivelsen, heteronomien i forhold til id-et, drifterne. Men vi ved selvfølgelig at hun er dødens viede brud. Og nu kommer episodens foreløbige "højdepunkt", en krydsklipning mellem Tubbs/politisøsteren der glade er i seng med hinanden (undtagen en kort bekymring for søsteren, "barnet" som bliver forrådt ved deres sanselige udfoldelse) og alfonsens håndlanger, der går hen for at myrde den unge pige med en giftig "sprøjte". Den diabolsk grumme morder og hans giftig-søde "sprøjte" krydsklippes samtidig med pigen og hendes uskyldige søvn, kun afbrudt af en kort orgasmeagtig opspærren og stivnen af øjnene, da sprøjten stikkes ind. Hele sekvensens karakter af dødsorgasme forstærkes af musik-og vokalledsagelse, der mimer et orgiastisk forløb. Euforisk synges (døds)hymnen: "I want to know what love is. I want you to show me." Nu blandes lyst og skyld mere intenst ind i forholdet mellem Tubbs og politisøsteren, midt under sidstnævntes aktive erotiske udfoldelse må det helhvide overjeg, Crockett, ved en telefonopringning påføre det brune par skyld (:efterladt "barnet" værgeløst) ved at fortælle om pigens død, der så kan give anledning til en hengivelse til postcoital tristesse og melankoli, død, tab, ud-tømning, adskillelse og tilbagetrækning af projektioner.

Efter et intermezzo på politistationen, der lægger op til selvtægt (paragrafferne forhindrer politiet i at afstraffe alfonsen), intensiveres dødspornografien og dyrkelsen af adskillelsesfølelsen. Vi er i en lufthavn og ser et fly, men det er ikke Bond-filmens benyttelse af lufthavn og fly som selvudfoldelsens metaforer. Den døde søsters lig føres af et mekanisk transportbånd ind i Charons flyvende færge, Tubbs og søsteren tager grådkvalt afsked med hinanden, sandheden om det moderne liv er døden, adskillelsen og ensomheden. Lufthavnen, flyet er ikke som i f.eks. en Bond-film rammen om det euforiske, varmeflimrende *blast* ved take off, men adskillelsens, afrejsens, dødens sted. Sorgen forvandles kortvarigt til aggression: søsteren opsøger alfonsen om natten, og i en næsten ballet-agtig sekvens dræber hun og fremkalder drabet på såvel to livvagter som alfonsen. Efter det faste tohåndsgreb om pistolen i skududladningerne synker hun afkræftet sammen, armen med pistolen slappes, og hun

giver sig ind under loven: giver pistolen til Crockett. Selvom denne udgang har stærke elementer af den genrebekræftende sadistiske udladning, er den sluttelige post-coitale tristesse melankolsk, markeret såvel i kvindens som Crocketts sorg over lovbruddets nødvendige straf og isolation, og den forstærker de tidligere potente melankoliscener, ligesom den indsuger den billedmæssige glæde ved prostitutionen og giften, den grumme hengivelse til forestillingen om det nødvendige bortfald af handlingens reelle verden, til fordel for fantasiens, de glinsende, irreelle, neonglimtende billeders verden.

Dette vil ikke sige, at der konsumeres mindre i Don Johnsons end Don Bonds verden, tværtimod; heller ikke at en aktiv rolle som verdens politibetjent tages mindre alvorligt, selvom den opløsning af det faste fjendebillede, som allerede var under opsejling i Bondseriens endeløse række af mystiske organisationer (forstærket af Englands placering mellem supermagterne), har udviklet sig til en diffus paranoia og fremmedangst. Trods AIDS-skræk er 80ernes seksualmoral ikke en tilbagevenden til 50ernes. Men firsernes Amerika lægger vægt på selvkontrol og præstation, enkeltpersoner der lader sig fascinere af selvudfoldelse og konsum, uden derved at fortabe sig. Politistationen i Miami er et "kollektiv", men uden dybere varme mellem personerne, selv ikke i den pubertære spejlrelation mellem Sonny Crockett og Tubbs. Kampen mod forbrydelse og det fremmede er fundamentalt set en rutine, en serie, uden de tilspidsninger som håbet om et afgørende gennembrud i den evige kamp mellem godt og ondt kunne tilsige. Mere spejderagtige krimiserier lader det obligate seksuelle spil blive formet som miniromancer, som mulige fragmenter af en tosomhed, mens det seksuelle spil i *Miami Vice* mere er grundet på voyeuristisk lyst. Serien lægger op til den kontrollerede prøvebesætning. Først kigger tilskueren voyeuristisk på helt/helte, vareverden og synd, så de kan få den nødvendige excitation og motivation. Derefter reguleres styrken af prøvebesætningen i den melankolske irrealisering. Firsernes liv består ikke primært i den "sadistiske" omformning af materien, men først af otte timers disciplineret og betalt arbejde ved skærmen og derefter af otte timers ubetalt lust-arbejde ved skærmen. Med en pizza og en six-pack coke, stirrende, bespændt af melankolsk lust, forsøger subjektet at udføre sit lust/arbejde med lige så stor disciplin og fremadrettet drive som Jan Hammers musik.