

The Wire og kriminalitetens afkroge

“What is the answer?”

“I am not sure, but whatever it is, it can't be a lie.”

Major ‘Bunny’ Colvin

HBO-serien *The Wire* (2002-2008) har været genstand for en næsten utrolig mængde ros fra kritikerne. Anmeldelser fra hele verden har fejret serien som “one of the greatest works of television of all time” (*Time* 2007), “Dickens for vår tid” (Duckert 2008) og “unmissable” (Wilde 2007). Hvor HBO oprindeligt betragtede serien som en almindelig politiserie, er skaberen David Simon ofte blevet citeret for at kalde *The Wire* for en “visual novel”, der forsøger at være “storytelling that speaks to our current condition” (Simon 2009). Tv-forskeren Brian G. Rose har kaldt serien for et “direct assault against the cop show, the most venerable of TV genres” (Rose 2008, 82). Diskursen omkring serien placerer sig derfor inden for en større moderne tendens til at diskutere, hvorvidt de nye tv-serier er, for at citere introduktionen til den nye danske bog *Fjernsyn for viderekomne*: “TV or not TV” (Nielsen, Halskov & Højer 2011). Påstanden om *The Wire* er ofte, at serien er noget andet, noget mere og noget vigtigere, end fjernsyn plejer at være, og derfor frugtbart kan sammenlignes med såkaldt seriøse kunstneriske udtryk, som for eksempel romankunsten. Et illustrativt eksempel er *Newsday*-skribenten Diane Werts udtalelse: “Most TV crime series aspire to John Grisham’s level. *The Wire* aspires to Dostoevsky’s” (citeret i Pettie 2009).

Snarere end at forsøge at levere mere eller mindre entydige svar eller løsninger på de skildrede problemer stiller *The Wire* med sin åbne struktur komplicerede politiske og ideologiske spørgsmål. Ved at gøre det kan serien betragtes som en anderledes form for kriminalfiktion end de sædvanlige krimiserier (Bruhn & Gjelsvik 2011). I denne artikel vil vi kombinere perspektiver fra litteratur, medieteorier og kriminologi for at belyse baggrunden for seriens kriminalpolitiske projekt og særtræk ved seriens fremstilling af kriminalitet. Derfor diskuterer artiklen både *The Wire* som et æstetisk fænomen (der må analyseres ved hjælp af narratologi og tematisk

analyse) og som en repræsentation af samfundsmæssige kendsgerninger (hvilket fordrer en analyse baseret på sociologiske, historiske og kriminologiske perspektiver). Artiklen spørger, hvad *The Wire* reagerer på i forhold til kriminalpræventiv politik og udviklingen i nutidens amerikanske byer, og hvilke spørgsmål serien stiller gennem kritik og fiktiv fortælling.

Vores diskussion fokuserer på repræsentationen af 'Hamsterdam' (en indgrænset 'fri zone' hvor politiet ikke blander sig i salg eller brug af narkotika), der anskues som seriens forsøg på i fiktiv form at undersøge muligheden for at legalisere stoffer. Serien sætter spørgsmålstejn ved, hvorvidt et sådant initiativ rent faktisk minimerer narkorelateret kriminalitet, og hvorvidt det kunne have positive konsekvenser, ikke blot for stofmisbrugerne, men også for det omgivende samfund. På baggrund af hele *The Wires* poetik eller struktur viser eksemplerne, at serien debaterer kriminologiske og politiske emner ved at stille spørgsmål snarere end levere svar. Endelig vil vi, blandt andet gennem en analyse af seriens brug af det, vi beskriver som visuelle vidner, diskutere om *The Wire* faktisk kan beskrives som en visuel roman.

Kontekst: krigen mod stoffer

The Wire er en kommentar på et USA, hvor udviklingen i bykerne i postindustrielle storbyer som Baltimore præges af en fortløbende forfaldsproces, hvor hele byområder overtages af spillet – *the game*, dvs. narkohandelen. Som et værn mod forfaldet står et politikorps, der forlader sig på rå magt og proaktivt politiarbejde, der består i konstant at chikanere "spillerne" af spillet. For at forstå miljøet i *The Wire* er det nødvendigt kort at give et indtryk af det amerikanske forsøg på at nedbringe den narke-relaterede kriminalitet. Hvad er, med andre ord, baggrunden for *The Wires* yderst nedslående billede af narkobekæmpelsen i USA?

Den krig mod stoffer, der skildres i *The Wire*, er en del af en højreorienteret politisk reaktion mod, hvad der blev skildret som et velfærdssamfund, der forkælede sine borgere ved at være eftergivende. Det var en højreorienteret reaktion mod en social orden, man mente var forårsaget af blødsødne venstreorienterede og politiske bevægelser som feminismen og borgerrettighedsbevægelsen, der havde fordærvet amerikansk politik i 1960'erne. Nixons lov-og-orden-politik blev rammesat som et modsvar til en moralsk dekadent sekulær kultur og en venstredrejet velfærdsstat, der havde skabt socialklienter ud af de fattige og minoriteterne (Lilly et al. 2007, 234). Ud af dette opstod ideen om en underklasse, et nyt samfundslag, der blev skildret som "a caste of people free from basic wants but almost totally dependent upon the state, with little hope of breaking free" (Anderson 1979, 56). Sideløbende opstod forestillingen om fattigdom i bykerne som noget, der var forårsaget af en fattigdomskultur – en forklaring, der baserede sig på en påstand om, at de fattige havde et særligt værdisæt, og at de ville forblive hensat i fattigdom, fordi de ville tilpasse sig fattigdommens byrder. Denne konceptualisering af en særlig fattigdomskultur indledtes med Moynihan-rapporten *The Negro Family: The Case for National Action*. Rapporten hævdede, at grundårsagerne til afro-amerikansk fattigdom var svære at bekæmpe på grund af det relative fravær af *kernefamilier*. Uden midler til at forsørge en familie, hævdede rapporten, ville afroamerikanske mænd i sid-

ste ende blive fremmedgjort fra deres roller som ægtemænd og familiefædre. Dette ville på sin side forårsage en stigning i skilsmissraten, antallet af mænd der forlod deres familier og antallet af børn født uden for ægteskabet. Ud af dette vokser ideen om en underklasse, som først og fremmest består af minoriteter, der som følge af en fattigdomskultur bor i de amerikanske bykerner, en underklassekultur inficeret af stofmisbrug.

I 1980'erne smeltede ideen om en fattigdomskultur og placeringen af ansvaret på en venstreorienteret velfærdsstat sammen med en konservativ kriminologi, der forklarede kriminalitet ud fra biologi, menneskets natur og intelligens, og som konstant benægtede betydningen af enhver form for økonomisk ulighed eller ugunstige omstændigheder som grundårsager til kriminalitet. Kriminalitet betragtedes enten som et rationelt valg eller som resultatet af dårlig biologi (Lilly et al. 2007, 244 ff.). Det at ignorere kriminalitetens grundliggende årsager var en central faktor i etableringen af Reagans krig mod stoffer og nul-tolerance-ordenshåndhævelse. Når kriminalitet fremstilles som resultatet af individuelle mangler forårsaget af ringere biologi eller intelligens, levnes der ikke plads til at skyde skylden på samfundet. Et af *The Wires* unikke kendetegn som krimiserie er dens fokus på kriminalitetens grundårsager. Hvor andre krimiserier, som *CSI* eller *Criminal Minds*, helt og holdent bekender sig til den fremherskende konservative kriminologiske forståelse af kriminalitet som individuel patologi, så understreger *The Wires* fortælling kun de sociale og økonomiske strukturer, der har formet den afroamerikanske tilværelse i storbyerne.

Krigen mod stoffer involverer en form for ordenshåndhævelse kendt som nul-tolerance-politikken (Wacquant 2004), der betragter enhver kontakt med narko som en kriminel handling. Det interessante i denne sammenhæng er, at denne politik ikke bare *bekæmper* kriminalitet, den er også blevet et middel til at *forhindre* kriminalitet. Denne præventive egenskab opstår ud af ideen om kriminalitet som et individuelt anliggende. Derfor bliver forskellige strategier til at fjerne potentielle lovbyggere også betragtet som kriminalpræventive (Andersson & Nilsson 2009). Det modsatte af en nul-tolerance-tilgang til narkoproblemet er en begrænsning af skadernes omfang. Hvis krigen mod stoffer rammesætter narkoproblemet som et individuelt problem, der kan udryddes ved at fjerne det kriminelle individ, betragter skadebegrænsningen stoffer som et uundgåeligt træk ved det moderne samfund. Derfor er Hamsterdam-projektet et eksempel på skadesbegrænsning og som sådan en problematisering af den amerikanske regerings krig mod stoffer. Samtidig er Hamsterdam også et eksempel på en fredsbevarende form for ordenshåndhævelse (Manning 2005, 198), der placerer sig i modsætning til nul-tolerance-politikken.

Fra politiserie til opklaring af forbrydelser

The Wire er på mange måder solidt placeret inden for en realistisk tradition af amerikansk kriminal-fiktion med forløbere som Sidney Lumets film *Prince of the City* (1981) samt tv-serier som NBC's *Hill Street Blues* (Steven Bochco 1981-1987) og især *Homicide: A Life on the Streets* (Paul Attansio 1993-1999), der var baseret på David Simons' roman og manuskript. Anerkendte krimiforfattere som George Pelecanos

og Dennis Lehane, der hører til blandt seriens manuskriptforfattere, har også påvirket serien og forankrer den således i en amerikansk litterær tradition.

Med hensyn til den komplekse fortællerstruktur med mange plotlinjer og et væld af karakterer og relationer synes *The Wire* ikke mindst at være inspireret af litterære forbilleder, som for eksempel Charles Dickens (Gjelsvik 2010). Samtidig placerer serien sig inden for en tradition af amerikansk fjernsyn, der har lagt vægt på kompleksitet og kvalitet (Nielsen, Halskov & Højer 2011, Mittell 2006). Både *Hill Street Blues* og *Homicide: A Life on the Streets* bidrog til, hvad tv-forskeren Gunhild Agger har beskrevet som en fornyelse af krimigenren i fjernsynet, med udviklingen af mere komplicerede plots med mange protagonister, med adskillige lange handlingstråde og med inklusionen af andre stemmer end politiets (Agger 2005, 239). Disse kendetegn optræder og udvikles yderligere i *The Wire*. Desuden er persongalleriet ikke begrænset til politifolk og kriminelle. I fjerde sæson spiller børn og lærere for eksempel vigtige roller. Selv sammenlignet med *Hill Street Blues*, der havde 17 gennemgående karakterer i sine sidste sæsoner, er rollebesætningen i *The Wire* exceptionelt stor (Thompson 2003, 55). Perspektiverne er også bredere. De centrale emner i *Hill Street Blues* var politifolkenes liv og arbejde. I *The Wire* derimod er hovedemnet kriminalitet og korruption som aspekter af samfundet. Som citatet af Brian G. Rose i introduktion slog fast, så er dette ikke en politiserie.

The Wire skiller sig ud fra samtidige krimiseriers målorienterede og tempofyldte dramaturgi. For at finde serier, der er sammenlignelige med *The Wire*, er det nødvendigt at se tilbage i den amerikanske tv-historie til serier som *Kojak* (1973-1978) eller *Hill Street Blues*. En vigtig årsag til den anderledes hastighed og struktur er HBO's abonnementsfinansiering, der tillader dem at undgå reklamepauser i løbet af deres enkelte episoder. Der er adskillige forskelle mellem *The Wire* og serier som *CSI: Crime Scene Investigation* (*CSI* 2000-, *CSI Miami* 2002- og *CSI NY* 2004-) eller endda *Criminal Minds* (2005-). Først og fremmest tager ting tid. Desuden gør serien det ikke let for den tilfældige seer at ajourføre sig med handlingen: Serien indledes ikke med referater af tidligere episoder, og de enkelte episoder ender sjældent med den afrunding eller det klimaks, seerne som regel forventer (Rose 2008, 87). I stedet for at præsentere opklaringen af en efterforskning eller afslutningen på en sag, slutter en episode gerne med at fokusere på en situation for en af dens mange karakterer. På lignende vis er slutningen af en sæson typisk konstrueret som en montage af situationer for adskillige karakterer. Serien tilbyder altså ingen cliff-hangers og en yderst begrænset mængde tilfredsstillende afrunding; i stedet etablerer den en nærmest eftertænksom modus.

Derudover mangler serien såvel den typiske efterforsker-helt, hvis individuelle evner eller intuitioner fører til hurtig opklaring, som hurtige løsninger baseret på effektiv og avanceret teknologi. I modsætning til *CSIs* lynhurtige søgninger i digitale arkiver med fingeraftryk og DNA-profiler, tager det adskillige episoder blot at etablere en relativt simpel aflytning. Politifolkene bruger timevis på at skrive rapporter på skrivemaskiner, og lange lister med uopklarede forbrydelser er altid synlige på efterforskernes whiteboard. Kjetil Sandvik har understreget de substantielle forskelle mellem skildringen af retsvidenskab i fiktionen og virkeligheden, hvor teknikeres møjsommelige arbejde er hovedreglen, i kontrast til de ekstremt hurtige

opdagelser på gerningssteder i kriminalfiktionen (Sandvik 2010, 298-99). *The Wire* er et langt stykke fra CSIs "high-tech gadgetry" (Goode 2007, 125) og dens understregning af individuelle specialiserede emner og videnskabelige efterforskningsmetoder.

I *The Wire* gøres det 'rigtige' politiarbejde ude på gaden. De to vigtigste efterforskningsmetoder er aflytning og brug af informanter; begge disse procedurer kræver tid, tålmodighed og en vis 'Fingerspitzengefühl'. Detektiven 'Kima' Gregg er en typisk politimand i narko-afdelingen og som har et længerevarende samarbejde med en informant, der bliver kaldt 'Bubbles'. Da Bubbles kan overlade Kima en af de mobiltelefoner ('burners'), som er blevet brugt af én af mændene i Barkesdales narkobande, opfordrer han hende til at behandle den forsigtigt, fordi der er fingeraftryk på den. Kima svarer: "Prints? Look at you, getting all *CSI* on me and shit" (3:5). Dette er en erklæring fra seriens skabere, som giver udtryk for deres distance til *CSI*. Kommentaren gør desuden opmærksom på, hvordan politiets arbejde udføres, og hvor det foregår i *The Wire* i modsætning til i de typiske politi-serier. Selvom *CSI*, som navnet antyder, efterforsker gerningssteder (i det mindste i den oprindelige serie, som finder sted i Las Vegas), fokuserer disse serier primært på det fysiske bevismateriale, som fortolkes og analyseres af kriminologerne og i laboratoriet. I *The Wire* foregår politiarbejdet dér, hvor forbrydelsen finder sted, og derfor fungerer stederne som afgørende 'karakterer' i serien (se Bruhn og Gjelsvik 2011).

Selvom serien blev afsluttet efter fem sæsoner, gav den seerne en følelse af at overvære en 'uendelig historie', en fortælling uden løsninger og afslutninger. Således minder serien om en af fjernsynsfortællingens ærkeformer, nemlig soapen (se f.eks. Hagedorn (1995) om soapens uafsluttede struktur). Som politikommissær Carver sigende bemærker i den allerførste episode, så har krigen mod stoffer ingen slutning:

“ Greggs: Fighting the war in crime, one brutality case at a time.
 Carver: Girl, you can't call this shit a war.
 Herc: Why not?
 Carver: War ends.

Hamsterdam-temaet

En tematisk plotlinje synliggør både narrative og tematiske særtræk ved serien, nemlig det såkaldte Hamsterdam-tema, og vi vil derfor dvæle lidt ved det. Hamsterdam-tematikken er centralt placeret i hele serien. Ikke blot er eksperimentet i fokus i både sæson tre og fire, det står også centralt tematisk og argumentatorisk, fordi det viser, at konventionelle måder at bekæmpe stoffer på ikke virker, samtidig med, at det understreger, at der ikke er nogen nemme løsninger på det komplicerede narko-problem. Hamsterdam-eksperimentet indledes som en konsekvens af, at krigen mod stoffer er slået fejl, hvilket, kan man sige, er hele seriens overordnede emne. Samtidig er det et af de ganske få eksempler på, at problemer bliver håndteret præventivt: et forsøg på at løse problemerne i stedet for blot at minimere katastrofen.¹

Efter en livslang og stort set resultatløs kamp mod stofferne i Baltimore udvikler Major 'Bunny' Colvin idéen om at etablere en 'fri zone' (kendt som Hamsterdam²). Inden han forlader politistyrken efter mere end 30 år, beslutter Colvin at gøre et sidste forsøg i sin kamp for et anstændigt liv for borgerne i sit distrikt; at efterlade i det mindste ét varigt mærke fra sin karriere. Det er værd at bemærke, at Colvins usædvanlige plan ikke er inspireret af f.eks. europæisk narkolovgivning eller af akademiske diskussioner eller ideer; det er en fuldstændig praktisk metode, der, som han gentager hele vejen gennem sæson tre, har til formål at 'redde hvad der reddes kan' i hans områder. Colvin informerer ikke sine overordnede, men indvier i stedet sine betroede mænd i projektet (3.03). I afsnit 3.04 samler han narkohandlerne for at gøre klart, at de steder, hvor der hidtil har foregået narkohandel i udkanten af de vestlige distrikter, som han er ansvarlig for, fra nu af skal være frie for narkohandel, mens tre mindre dele af den indre by (Vincent Streets tomme bygninger) vil blive en 'fri zone'. Det kræver en del arbejde af Colvin at overbevise narkohandlerne om, at dette tilbud er reelt og ikke en form for fælde, og det er også svært at få bugt med modviljen fra de fleste af hans mænd. Politibetjentene Carver og 'Herc' er tydelige eksempler på stemningen i politiet; Carver anerkender, efter en vis modvilje i begyndelsen, resultaterne, men Herc vænner sig aldrig til at gentænke hele sin rolle som politimand. Mens Carver kan symbolisere håbet om en ny, eftertænksom generation af politifolk, kan Hercs modstand forbindes med den forvirring, som hersker blandt de narkohandlende, hvis vaner og rutiner også forstyrres. Trusler om vold og ekstrem handlekraft tages i anvendelse for at overbevise narkohandlerne, men efter de endelig er flyttet til den 'frie zone', opstår et nyt problem, som ifølge Alvarez "strikes at the foundation of capitalism: no customers" (Alvarez 2010, 235). Som en konsekvens heraf er politiet tvunget til at foretage én af adskillige indrømmelser i forhold til deres almindelige funktion: de transporterer de narkohandlendes kunder til den 'frie zone' i deres politibiler!

Projektet fortsætter i omkring en måned, før det bliver opdaget og diskuteret intenst af politiadministrationen. Efter fem uger får det mediedækning, som fører til, at administrationen lukker den frie zone og endog river hele blokken ned. Fremstillingen af denne fire- eller fem-ugers periode har sit eget narrative plot; efter indledende tøven blomstrer den frie zone, og den ligner således en succes, fordi den medfører en væsentligt lavere grad af kriminalitet i hele byen og dramatisk forbedrede levevilkår i de områder, som bliver frie af narkohandlen. Den fungerer endog som det, der ligner en 'win-win situation' for narkomanerne, som får lettere adgang til stoffer i et område uden vold og med socialarbejdere, der udleverer rene nåle, AIDS tests og kondomer. 'Homecoming'-afsnittet fremstiller et regulært amerikansk utopia med tegn på et blomstrende samfund: børn, der leger i gaderne og ældre, som går rundt i sikkerhed eller sidder på deres trappesten.³ Gennem Bubbles øjne forstår seerne dog, at Hamsterdam ikke er noget paradys, men snarere et helvede; et sikkert, levende samfund muliggøres *uden for* Hamsterdam, men Hamsterdam i sig selv er ikke uden sine egne, alvorlige problemer.

Bubbles' besøg i Hamsterdam er et vigtigt højdepunkt i Hamsterdam-fortællingen og i *The Wire* som helhed; scenen er mørk, intens, frygtindgydende og – usædvanligt for den ekstremt verbale serie – næsten uden ord.



At overvære paradys eller inferno – eller diskutere kriminalitetsrater?

Hamsterdam-temaet har adskillige interessante konsekvenser inden for det fiktive univers. Det vækker vigtige diskussioner blandt politibetjentene og politikerne om krigen mod stoffer; dens væsen, mål og resultater, og seerne har svært ved at vurdere 'eksperimentet' fra både et politisk og et eksistentielt synspunkt. Dette diskuteres yderligere nedenfor. Desuden eksemplificerer Hamsterdam-temaet *The Wire*'s narrative struktur, hvor et kompliceret fænomen forberedes metodisk, arbejdes igennem og evalueres gennem politiske, kriminologiske og psykologiske perspektiver. Karakterer kendt fra andre kontekster deltager i eksperimentet og disse plotlinjer er også involveret i Hamsterdam-plottet (såsom rivaliseringen mellem Barksdale-banden og Marlos bande). Den narrative fremstilling af Hamsterdam beskrives ved at diskutere, hvordan eksperimentet fremstilles narrativt gennem det, der refereres til som en række 'vidner', som laver forskellige evalueringer af Hamsterdam-oplevelsen.

Det er ofte blevet bemærket, at *The Wire* er intellektuelt krævende (Gjelsvik 2010; Mittell 2006) og det virker som om, seriens instruktører har været fuldt ud bevidste om risikoen for, at Hamsterdam-tråden bliver betragtet som lidt for meget af en politisk eksemplifikation snarere end engagerende fjernsyn. De underliggende ideer vedrørende narko-lovgivningen kan sammenlignes med det, som M.M. Bakhtin (Bakhtin 1984) i sin bog om Dostojevskij i 1930'erne beskrev som en polyfoniskstruktur. For Bakhtin består Dostojevskijs egenart i hans særlige måde at konstruere plot og personer på, en struktur som han med en ikke helt uproblematisk musikmetafor kalder for "polyfoni". I en sammenligning med Tolstojs "monologiske" romankunst (i denne sammenhæng karakteriserer Bakhtin Tolstoj som en enstrengt forfatter, der styrer sine personer mod en klar og tidligt defineret skæbne) udvikler Dostojevskij en form, hvor åbenheden og uafslutteligheden dominerer på alle planer: fra det stilistiske mikroniveau, over romanernes motiver og miljøbeskrivelser (hvor såkaldte tærskelsituationer bliver centrale) og helt frem til

et eksistentielt og filosofisk niveau. Bakhtins grundlæggende ide er, at Dostojevskij konstruerer sine romaner på en måde, som gør dem til filosofiske og psykologiske forsøgslaboratorier, hvor intet er givet på forhånd, og hvor Dostojevskij, helt på linje med sine figurer, stiller sin tids mest brændende spørgsmål uden at have et eget svar på problemerne, og uden at han lader nogle af sine romanpersoner svare på dem. I stedet fremstår sandheden i Dostojevskijs modne romaner som summen af den eksistentielle, psykologiske og filosofiske dialog, som føres af de centrale romanpersoner og forfatteren Dostojevskij selv (for en gennemgang af Bakhtins romanteorier, se Bruhn 2005).

Mens Bakhtins polyfoni er stærkt forbundet til ytringen af verbale sandheder, må en tv-serie (selv én, som er så verbal som *The Wire* til tider er) 'vise' ideer; ikke som fakta i sig selv, (for eksempel eksperimentets grad af succes eller fiasko), men snarere gennem virkningen af ideerne. Sådan en virkning verbaliseres kun delvist i et verbo-visuelt medium som fjernsynet; det vises primært *visuelt*. Derfor benytter serien sig af en række vidner til at vidne om Hamsterdams betydning: seerne får adgang til eksperimentet ved at se vidnerne se og sanse, få mening ud af Hamsterdam.

Fristelsen til at støtte op om eksperimentet gennem forskellige, mere eller mindre skjulte, 'referencer' modstås; i stedet er det seriens skaberes strategi at lave en dobbelt repræsentation bestående af en visuelt orienteret 'vidne-position' på den ene side, og et mere rationelt diskursivt lag, som involverer alle de verbaliserede evalueringer, på den anden. Vi vil begynde med at diskutere 'vidnerne' i serien.

Vidner

Når man analyserer Hamsterdam bliver det tydeligt at forfattere og instruktører har arbejdet bevidst med individer, der har bevidnet eksperimentet. I episode 3.08 går hjælpepræsten stille gennem den frie zone, hvorefter han præsenterer nogle af sine grundlæggende bekymringer for Colvin. Vi ser også den bestyrkede Omar (der bliver siddende i sin bil) analysere muligheden for at udplyndre Hamsterdam-områdets narkohandlere i den tro, at der er tale om en fælde. Politiet ses ofte i den uvante rolle som tilskuere til sceneriet. I episode 3.11 kommer selv borgmesterkandidaten Carcetti ned for at se det. Da Carcetti tøver med at nærme sig (fordi han føler sig uden for sine vante omgivelser) opfordrer Colvin ham til at gå derhen alene, så politikeren kan lave sin egen vurdering af eksperimentet i stedet for at forlade sig på mediernes rapporter eller på politiets officielle version af begivenhederne.

Karakteristisk for disse scener er, at folk går igennem den frie zone alene uden at tale og uden at interagere med miljøet. De ser, indsamler visuelle indtryk, forberedes af seriens overordnede plot til at blive øjenvidner. Vidnerne er "guider", der fungerer som "the extended eye of the viewer whose presence and perceptual activity are conjured and in a sense made visible" (Koskinen 2010, 118).⁴ På denne måde ser vidnet, hvad der foregår, og leverer dermed et perspektiv, som seeren kan tage del i. De konkrete omgivelser bliver overvældende intense særligt i et specifikt vidnesbyrd, hvor vi følger Bubbles ind i noget, der føles som et Dante-lignende inferno. Men selv hvis en sådan litterær sammenligning kan være produktiv, så er

dette vidnegreb muligvis et af de aspekter af serien, som tager et markant skridt væk fra litteraturen som en primært verbal kunstform imod fjernsynets og filmens blandede medialitet i form af lyd, ord og billeder i bevægelse. De nævnte passager, hvor Hamsterdam-projektet bevidnes, er intenst visuelle, og det virker som om, der bevidst afstås fra en verbal rammesætning af eksperimentet. Det kan endog være, at hvor *The Wire* er et intellektuelt krævende (og givende) program, så dominerer en stærkt visuel og kun delvis bevidst følsomhed og indlevelse over den verbale rationalitet i disse scener. Fristelsen, eller tvangen, der ligger i at "oversætte" øjenvidnets oplevelser til verbal form, overlader serien således til beskueren, som kan tage udfordringen op eller – omvendt – lade det visuelle budskab fuldende seriens stærkt verbale udsagn.

Bubbles fungerer som en mediator mellem flere forskellige verdner, og han kan beskrives som seriens primære vidne. Fra at være stofmisbruger tvunget til at frekventere "the Western district" for at skaffe penge og købe stoffer, flytter han senere hjem for at bo i søsterens kælder, mens han prøver at blive stoffri. Han er en betalt meddeler for politiet, står på venskabelig fod med den kvindelige politiofficer Kima og har (sandsynligvis)⁵ homoseksuelle relationer med yngre mænd. Bubbles er en af de vigtigste karakterer i *The Wire*, og det er derfor ikke noget tilfælde, at han bliver det vigtigste vidne til Hamsterdam-eksperimentet.

Bubbles' rejse til, hvad der føles som en mærkelig underjordisk verden, introduceres med et nærbillede, i hvilket publikum kan se Bubbles' tavse forbitrelse, da han ser på den materielle ødelæggelse og de ophidsede stofmisbrugerers tarvelige liv, hører narkohandlerne, ser de prostituerede og endog møder små børn, der bor på gaden.

Ifølge konventioner fungerer – det igen tavse – nærbillede som et sandhedens øjeblik (Koskinen 2010, 110), det øjeblik hvor publikum kan "læse" karakterernes ansigter uden verbal støtte. Som følge af de æstetiske valg forbundet med det visuelle vidnesbyrd bliver det svært for beskueren at lægge afstand til Bubbles' oplevelser; da Bubbles bliver truet og står ansigt til ansigt med en desperat mand, der kommer meget tæt på ham, føles det eksempelvis også som om, at manden er meget tæt på beskueren. Folk er halvnøgne, alle synes at tage del i en endeløs kamp eller at være tæt på at gøre det, og ved at flytte perspektivet til politiet finder vi ud af, at vold er et væsentligt resultat af eksperimentet. Den chokerede Bubbles møder endog sin tidligere partner, den yngre stofmisbruger Johnny, der ser ud til at have det meget dårligt: Johnny nægter at følge med Bubbles, der beder ham om at "tage en pause" for sit helbreds skyld. Da Hamsterdam lukkes ned, undrer det os ikke, at Johnnys krop dukker op i et af de forladte huse, delvis spist af rotter; et skræmmende symbol på misbrugets menneskelige omkostninger.

Bubbles' visuelle vidnesbyrd er i sin tavse gru et stærkt argument imod eksperimentet, mens de positive sider af Hamsterdam næsten synes overdrevent repræsenteret i scener fra dagslysets velfungerende nabolag med børn der leger på gaden, mens de voksne bedriver deres daglige gøremål.

Man kan derfor argumentere for, at hvor Major Colvin er den figur, der indleder og støtter Hamsterdam projektet, så gør Bubbles' visuelle vidnesbyrd det klart, at eksperimentets pris er høj. Det er derfor logisk, at det er disse to figurer, der i

en kort og noget kryptisk samtale evaluerer projektet sammen, mens de ser ud over ruinerne af de nedrevne forladte huse:

“ Bubbles: That’s something, huh? Like they just took a big eraser and rubbed across it.

Colvin: Yeah.

Pause

Bubbles: Yeah, but before, a dope fiend [narkoman] come down here, cop a little something, ain’t nary a soul hassle him. Hoppers [pushere] and police, they just let him be.

Colvin: Was a good thing, huh?

Pause

Bubbles: I’m just saying.

Pause

Bubbles (to his new companion): You probably don’t know, but it’s rough out there, baby. Cops be banging on you, hoppers be messing with you.

Colvin håber på et utvetydigt svar fra Bubbles, der kan garantere eksperimentet en form for posthum anelse. Men Bubbles kan ikke bidrage til Hamsterdams udødelige berømmelse. “I’m just saying”, er hans korte svar, selvom han samtidig anerkender, at livet er nemmere for en “dope fiend” under det tidligere Hamsterdams liberale administration. Seeren aktiverer snarere sine visuelle erindringer fra Bubbles’ rejse til underverdenen flere episoder tidligere end de verbale diskussioner. Gennem sin næsten filmiske visualitet skiller Hamsterdam-fremstillingen og serien som helhed sig således både fra fjernsynseriens traditionelle vægt på tale, og fra romanen i traditionel forstand (se Bruhn & Gjelsvik 2012, Englstad 2010).

Konklusion

Resultatet er, ligesom arven fra Hamsterdam-eksperimentet, svært at slå fast: de politikere, der bestemmer, og de højtrangerende politiofficerer tager stærk afstand fra hele eksperimentet. Disse beslutningstagere har dog ikke bevidnet eksperimentet direkte. Colvin tager, i ovennævnte diskussion med hjælpepræsten, et meget mere positivt syn på sagen og diskuterer eksperimentet med en uafklaret holdning til udfaldet. Bubbles som hovedvidne mister sin ven i Hamsterdam og synes at se og forstå, at omkostningerne ved en ukontrolleret legalisering af stoffer i mindre områder er meget høje.

Krigen mod stoffer er en diskurs, der indrammer alle diskussioner omkring, hvordan man skal forholde sig til stofproblemet. Dette bliver tydeligt i vurderingen af Hamsterdam-projektet (her forstået som en evaluering fra det omgivende samfund). Colvins tilbud om et velbetalt arbejde som sikkerhedschef på et Ivy League-universitet bliver trukket tilbage som en konsekvens af Hamsterdam-projektet. Den diskursive rammesætning af krigen mod stoffer diskvalificerer enhver, der associeres med, hvad der kan betragtes som en liberal indstilling til stoffer, og universitetets bestyrelse kender faren ved at have sådan en person ansat.

De politiske implikationer af at være associeret med en liberal indstilling til stoffer er noget Carcetti, borgmestercandidaten, er meget opmærksom på. Carcetti

vælger, vel vidende at støtte til Colvins Hamsterdam-projekt formentlig ville være ensbetydende med politisk selvmord, at stille sig på den vindende side – hos dem, der advokerer for, at krigen mod stoffer er en succes. Ved at vise, at kriminalpolitik er et felt, hvori karrierer skabes og ødelægges, belyser serien krigen mod stoffer som en kriminalpolitisk diskurs med stor gennemslagskraft.

The Wire tilbyder ingen nemme svar. Det almindelige politiarbejdes desillusio-
nering og nytteløse vold i kampen mod narkohandlens virkninger i stedet for mod
dens årsager (som diskuteret blandt politifolkene i episode 3.05) er ikke mindre
efter Hamsterdam-projektet, men billederne af blomstrende stoffri områder under
eksperimentet bliver hængende i bevidstheden og kan ikke ignoreres. Serien synes
at have sine reservationer angående de specifikke resultater af det isolerede eks-
periment og foreslår i stedet en mere omfattende forklaring på problemerne med
kriminalitet og narkohandel i almindelige boligområder, nemlig at det er en del af
en bredere tendens til urbant forfald.

Hamsterdam-projektet må derfor ansues ud fra den større diskussion om by-
planlægning, der gennemløber serien. Brugen af byen og vigtigheden af veje, ga-
dehjørner og huse i miljøet blev nævnt ovenfor og er central for seriens ideologi.
Det visuelle højdepunkt i transformationen af bylandskabet og det urbane miljø er
nedrivningen af dele af det sociale boligbyggeri, "the Projects". En del af seriens kri-
tik af politisk ineffektivitet (for ikke at tale om magtbegær og korrupsion) drejer sig
om den manglende evne til at tage sig af byen på de mest grundlæggende områder.
Peter Clandfield formulerer sagen således:

“ During Season Three, meanwhile, *The Wire* addresses the linked destinies of Baltimore’s
urban space and its people in a way that is focused through two very different, yet compa-
rably unofficial, redevelopment initiatives. Veteran police Major Howard ‘Bunny’ Colvin
attempts to clean up his Western District by experimentally confining the drug trade to a
designated area of abandonhouses, while Barksdale lieutenant Russell ‘Stringer’ Bell tries
to abandon the drug trade by refashioning himself and Avon Barksdale as partners in a
real estate development firm called B & B Enterprises. (Clandfield 2009, 42)

Med andre ord: politikerne er de eneste agenter, der ingenting gør for at ændre
byen. Først da Major Colvin’s eksperiment bliver almindelig kendt og kræver poli-
tisk reaktion, handler politikerne. Men selv da handler de ikke proaktivt som Major
Colvin (og gangsteren ‘Stringer’ Bell når han investerer penge fra narkohandel i fast
ejendom), men reaktivt.

Således ligger den egentlige sandhed om Hamsterdam eksperimentet såvel som
seriens ideologiske position formentlig et sted mellem Colvins noget naive forsøg
(og Stringer Bells profitorienterede modparallel) og Carcettis kyniske populisme.
Til den traditionelle kriminalhistories spørgsmål om, hvem der gjorde det, tilby-
der *The Wire* et andet svar end det sædvanlige. Den tilbyder “sandhed” i form af
en polyfonisk mangfoldighed af synsvinkler, skæbner, politiske forsøg og visuelle
vidnesbyrd. Dermed skriver *The Wire* som helhed, og Hamsterdam-projektet
i særdeleshed, sig på mange forskellige måder ind i romangenrens historie, ikke
mindst romangenrens tendens til at fremstille store, realistisk baserede men fiktive

projekter, som i sig koncentrerer sin samtids vigtigste ideologiske spørgsmål. Don Quijotes drøm om at genrejse ridderligheden efter ridderskabets sammenbrud, Balzacs og Zolas realistiske men fiktive finansimperier, Robert Musils satiriske embedsmandsprojekt eller, mere nutidigt, John le Carrés komplekst kuldslåede spion-konstruktioner, der spejler en selvdestruktiv to-verdensstruktur, eller senest Ian McEwans hovedpersons videnskabelige luftkastel om vidunderformlen, der kan løse verdens energiproblemer en gang for alle i *Solar 2010*. På romanesk vis indfanger *The Wire* – bl.a. men slet ikke kun i Hamsterdam-billedet – centrale aspekter af USA ved årtusindskiftet. At et isoleret narko-forsøg i en krimi-serie indeholder tilstrækkelig tankestyrke, visuel kraft og politisk sprængkraft til at give et bud på at repræsentere hele USA omkring årtusindskiftet, er på sin vis overraskende, fænomenets og seriens perifere status og emne taget i betragtning. Men ikke mere overraskende end at Roberto Bolaño i kæmperomanen *2666* kan tage udgangspunkt i en mexicansk bys utallige kvindemord for at cirkle sig udad og udad omkring globaliseringens intellektuelle og politiske mest påtrængende problemer.

Romangenren – det vil i denne sammenhæng sige det *romantige* i den brede og næsten metaforiske forståelse, som Bakhtin i sine romanteoretiske værker foreslog⁶ – er således stadigvæk en af vor tids mest produktive forståelsesformer, hvad enten de karakteristiske romangreb (såsom sprog mangfoldighed, genkendelige persongallerier, omfattende historisk kontekst og dramatisk fokus på få eller mange “projekter”) findes mellem bogomslag, på film eller fremstilles i krimigenrens serieformat. Tv-serien *The Wire* befinder sig et sted derimellem.

På dansk ved redaktionen

Noter

- 1 Colvins arbejde i den offentlige skole i sæson fire kan ses som et lignende forsøg på at løse problemer (ved at dele børnene op i forskellige grupper med forskellige behov) i stedet for at bruge slidte modeller.
- 2 Navnet ‘Hamsterdam’ kommer af en misforståelse: Eksperimentet præsenteres som noget der ligner Schweiz og/eller Amsterdam, hvorefter én af narkohandlerne svarer: “I ain’t going to no Hamsterdam” (3.04).
- 3 De ‘utopiske’ scener i *The Wire* kan sammenlignes med flash-back scenerne i *The Corner* (HBO 2000), hvor de, sat over for den nutidige ødelæggelse af områderne (som skyldes både narko-handlen og kampen mod stofferne), repræsenterer både en gylden fortid og drømmen om en mulig fremtid. *The Corner* var en tv-serie af Simon og Brun, som kan ses som en low-budget og endnu mere radikal fremstilling af livet på gaden end *The Wire*.
- 4 Citatet relaterer sig til Johan i Ingmar Bergmans *The Silence*.
- 5 Bubbles’ beskyttende venskaber med yngre mænd er ikke nødvendigvis homoseksuelle, men bare yderst kærlige. I sæson fem synes forholdet mellem Bubbles og journalisten fra *The Baltimore Sun* dog at være baseret på både nysgerrighed og en eller anden form for tiltrækning.
- 6 Frem for alt i det boglange essay oversat som M.M. Bakhtin: *Ordet i romanen*, Gyldendal 2003.

Litteratur

- Agger, G. (2005): *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning*, Fredriksberg: Samfundslitteratur.
- Alff, D. M. (2009): "Yesterday's Tomorrow Today: Baltimore and the Promise of Reform" i T. Potter og C. Marshall (red.): *The Wire: Urban Decay and American Television*, London & New York: Continuum, 23-36.
- Alvarez, R. (2010): *The Wire. Truth Be Told*, Edinburgh: Continuum.
- Anderson, M. (1979): *Welfare*, Palo Alto: Hoover Institute Press.
- Andersson, R. og R. Nilsson (2009): *Svensk kriminalpolitik*, Malmö: Liber.
- Bakhtin, M. M. (2003): *Ordet i romanen*, København: Gyldendal.
- Bakhtin M. M. (1989): *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bruhn, J. (2005): *Romanens tænker. M.M. Bakhtins romanteorier*, København: Multivers.
- Bruhn, J. og A. Gjelsvik (2012): "David Simon's Novel Cop Series", (with Anne Gjelsvik), *New Review of Film & Television Studies*, i tryk.
- Clandfield, P. (2009): "'We ain't got no yard': Crime, Development, and Urban Environment", i T. Potter og C. Marshall (red.): *The Wire: Urban Decay and American Television*, London & New York: Continuum, 37-49.
- Duckert, H. (2008): "Dickens for vår tid", *Dagbladet*, <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/05/09/534821.html>
- Engelstad, A. (2011): "It's not television, or is it", 16:9, 40.9, 2011.
- Gjelsvik, A. (2010): "The Wire og den nye serialiteten" i J. Riber Christensen og K. Toft Hansen (red.): *Fingeravtryk, studier i krimi og det kriminelle*, Aalborg: Aalborg universitetsforlag.
- Goode, I. (2007): "CSI: Crime Scene Investigation: Quality, the Fifth Channel and 'America's Finest'" i J. McCabe og K. Akass (red.): *Quality TV*, London & New York: IB Tauris, 118-228.
- Hagedorn, R. (1995): "Doubtless to be continued. A brief history of the serial narrative" i R. Allen (red.): *To Be Continued: Soap Operas and Global Media Cultures*, New York: Routledge.
- Kinder, M. (2008-2009): "Re-wiring Baltimore, The Emotive Power of Systemics, Seriality and the City", *Film Quarterly* 62(2), 50-57.
- Koskinen M. (2010): *Ingmar Bergman's The Silence. Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen*, Seattle: University of Washington Press /Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Lewis, O. (1959): *Five Families: Mexican Case Studies in the Culture of Poverty*, New York: Random House.
- Lilly, R., F. Cullen og R. Ball (2007): *Criminological theory: Context and consequences*. 4. udg., London: Sage.
- Marshall, C. W. og T. Potter (2009): "'I am the American Dream': Modern Urban Tragedy and the Borders of fiction" i T. Potter og C. Marshall: *The Wire: Urban Decay and American Television*, London & New York: Continuum, 1-14.
- Mittell, J. (2006): "Narrative Complexity in Contemporary American Television", *The Velvet Light Trap* 58: 29-40.
- Mittell J. (2010): *Television and American Culture*, New York: Oxford University Press.
- Newburn, T. (red.) (2005): *Policing: Key readings*, Cullompton: Willan Publishing.
- Nielsen, Halskov & Højer (red.) (2011): *Fjernsyn for viderekomne – de nye amerikanske tv-serier*, Aarhus: Turbineforlaget
- United States Department of Labor (1965): *The Negro family: the case for national action*. Office of policy planning and research.
- Pettie, Andrew (2009): "What's 'The Wire' Got to Do With Us?" *The Telegraph*

<http://www.telegraph.co.uk/comment/personal-view/6089733/Whats-The-Wire-got-to-do-with-us.html>

Potter, T. og C. Marshall (2009): *The Wire: Urban Decay and American Television*, London & New York: Continuum.

Rose, BG. (2008): "The Wire" i G. R. Edgerton og P. J. Jeffrey: *The Essential HBO Reader*, Lexington, University Press of Kentucky, 82-91.

Sandvik, K. (2010): "Convergence of Place and Plot" i J. Riber Christensen og K. Toft Hansen (red): *Fingeravtryk, studier i krimi og det kriminelle*, Aalborg: Aalborg universitetsforlag, 298-299.

Simon, D. (2009): "Prologue" i R. Alvarez (red.): *The Wire Truth Be told*, Edinburgh: Canongate, 1-32.

Thompson, K. (2003): *Storytelling in Film and Television*, Cambridge and London: Harvard University Press.

"10 Best Tv Shows", *Time*, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570781,00.html>.

Wilde, J. (2007): "The Wire is unmissable television", *Guardian* 21 (July), <http://www.guardian.co.uk/culture/tvandradioblog/2007/jul/21/thewireisunmissabletelevis>.