

Listen carefully – *The Wires* opgør med politiserien

Af ANNE GJELSVIK og JØRGEN BRUHN

If Charles Dickens were alive today he would watch *The Wire*, unless, that is, he was already writing for it.

- *The New York Times*¹

Formålet med denne artikel er at introducere den kritikerroste serie *The Wire* (HBO, 2002-2008) samt diskutere ligheder og forskelle i forhold til mere konventionelle amerikanske politiserier. Vi vil vise, hvordan serien placerer sig i den såkaldte "Quality TV"-tendens i amerikansk fjernsyn, samt hvorledes serien bryder med den konventionelle politiserie i kraft af sin narrative kompleksitet (Mittell 2006, Nanicelli 2009), sit omfattende persongalleri og sine adskillige synsvinkler (Kinder 2008) og ikke mindst omformningen, eller snarere fravalget, af den traditionelle "whodunnit"-struktur. Udgangspunktet vil være en sammenligning af *The Wire* og romanforfattere som Balzac og Dickens, og mens fjernsynsteoretikere som Jason Mittell kategorisk afviser den slags sammenligninger, vil vi med støtte i Bachtins romanteori fokusere på lokaliteternes samt sprogets betydning i serien og argumentere for, at serien faktisk repræsenterer en for fjernsynet ny måde at tilvejebringe kriminalitetens fortælling på. Vi belyser vores pointer ved hjælp af et analytisk nedslag i første afsnit i fjerde sæson.

I og uden for fjernsynsmediets traditioner

Krimiserien har stået stærkt inden for den amerikanske fjernsynstradition, og politiserier med fokus på politiefterforskning har bestandig indgået i fjernsynsselskabernes kernerepertoire. *The Wire* placerer sig således i forlængelse af en lang række samtidige populære serier, som omhandler efterforskning af kriminalitet, som *CSI*-seriene (CBS), *The Shield* (FX, 2002-2008) eller *The Closer* (TNT, 2005-2011). Serien adskiller sig imidlertid fra disse mere konventionelle serier, både tematisk og æstetisk. Det mest slående ved *The Wire* sammenlignet med andre nyere amerikanske politiserier er dens adstadige tempo og stort anlagte struktur. Seriens skala – fem sæsoner og 60 afsnit – tillader en kompleks fortælling med et stort antal karakterer, som man ikke finder i andre serier, ikke engang i soaps.

Hver sæson afdækker forskellige aspekter af "the war on drugs", som David Simon i et af sine mange interview døber "krigen mod den amerikanske

underklasse” (Hornby 2007). Serien tager sin seer gennem store dele af Baltimore, fra gadehjørnerne til den døende havn, fra politiets hovedkvarter til journalisternes kontorer og politikernes bonede gulve. De grundlæggende sceneskift fra sæson til sæson er krævende for seerne, og som adskillige forskere har vist, er dette typisk for udviklingen af det såkaldte ”Quality TV” (Thompson 1996, McCabe & Akass 2007), som karakteriseres gennem en kompleks fortælling med mange karakterer og handlingstråde samt en blanding af fortælleformer (den episodiske serie og føljetonen). Derfor egner serien sig også bedst til at blive set i seerens eget tempo, ideelt med to eller tre afsnit i træk, hvorfor serien også passer bedre til dvd end til fjernsynsformatet (Gjelsvik 2010).² Serien følger dog tv-traditionerne, når den prioriterer dialog højt, hvilket er et blandt flere træk, hvorpå serien paradoksalt nok er beslægtet med den mindre prestigefyldte soap (Altman 1987, se også Engelstad 2011).

Serien trækker således på flere fjernsynsgenrer, hvor den amerikanske realistiske krimifortælling, politiserien, er den vigtigste. Blandt forbillederne finder man *Hill Street Blues* (NBC, 1981–1987) og *Homicide* (HBO, 1993–1999) (baseret på David Simons bog *Homicide: A Year on the Killing Streets*, 1991) og, med hensyn til institutionskritikken, også en serie som *Kojak* (CBS, 1973–1978). I andre henseender er serien et klart opgør med krimitraditionen: Den nægter seeren tilfredsstillelsen ved en klar ”whodunnit”-tilgang til krimifortællingen, den mangler en konventionel detektiv eller politihelt, og den tilbyder ingen enkle løsninger, hverken på den udbredte kriminalitet i samfundet eller på de konkrete forbrydelser.

Tv-seriens litterære aspekter

Det er bl.a. ovennævnte dimensioner af *The Wire*, der ligger bag de hyppige sammenligninger af serien med litterære forgængere. Simon er i norske *Dagbladet* blevet beskrevet som ”vor tids Dickens” (Duckert 2008) og som ”vor tids Balzac” i *Frankfurter Allgemeine* (Kämmerlings 2010). David Simon selv er skeptisk over for disse sammenligninger (Simon 2009), men har selv bragt ved til bålet ved at tale om serien som bl.a. ”a visual novel” samt understreget sin inspiration fra græsk tragedie (Mittell 2007).

Sammenligningerne kan påpege relativt banale ligheder mellem David Simon og f.eks. Dickens, som begge er forfattere og journalister, men de kan også referere til kvantitet: Både Dickens og Simon producerede omfattende fiktionsværker (og selve omfanget tilbyder egne narrative mulighe-

der), som blev skrevet og/eller publiceret i ugentlige eller månedlige afdelinger, tydeligt tilrettelagt i henhold til en seriel fortælleform.

Desuden kan sammenligningen antyde, hvordan Simons arbejde, som flere af 1800-tallets realistiske romanforfattere, har en samfundskritisk dimension, som viser sig i et dybt skeptisk forhold til samfundets institutioner og en sympati over for mindrebemidlede dele af befolkningen. Et andet aspekt, der bringer Simon i selskab med nogle af de store realistiske romanforfattere, er den fælles bestræbelse på at skabe storslåede, delvist autonome fiktionsverdener med meget stærke realitetsmarkører. I modsætning til f.eks. Jason Mittells ønske om at analysere fjernsynsserien kun som fjernsyn og inden for seriernes og fjernsynsgenrerens konventioner og æstetik, vil vi altså argumentere for en intermedial sammenligning, idet romanen forekommer os at være et særdeles frugtbart sammenligningsobjekt.³ Vi vil endda hævde, at et romanteoretisk perspektiv kan danne et frugtbart udgangspunkt for en nærmere beskrivelse af den nye fjernsynsform, nærmere bestemt M.M. Bachtins teorier.

Bachtins diskursanalyse

Indtil videre er M.M. Bachtins arbejde frem for alt blevet brugt inden for litteraturvidenskab og lingvistik og, på mere overordnet niveau, inden for andre kulturvidenskabelige discipliner.⁴ Vi vil her foreslå en model, som kombinerer Bachtins ideer om romanens sprog med hans tid-rum-tænkning, og hvor genren spiller en vigtig rolle som en grund for analysen. Modellen muliggør analyse af narrative tekster på tværs af konventionelle mediegrænser. Vi kan formulere grundtankerne ved hjælp af tre udsagn:⁵

1. Genren er grundlaget for alle ytringer: Genren bringer en form- og indholds-”erindring” med sig, og den muliggør, men sætter tillige grænser, for ytringer.
2. Alle ytringer udtrykker og er udtryk for tid-rumlige konstellationer (kronotoper).
3. Alle ytringer er forbundet til sin samtids kontekst og beskriver direkte eller indirekte den sociale kontekst igennem en orkestrering af ofte mange forskellige socialt definerede diskurser (der kan spænde fra socialelekter til nationale dialekter).

Stort set alle narrative tekster ville kunne analyseres ud fra disse grundpræ-

misser (genre, kronotop, sproglig diversitet), men *The Wire* forekommer at være et særligt oplysende eksempel på modellens analysekraft. Vi har allerede nævnt seriens relation til genren i form af tv-konventioner, og nedenfor vil vi derfor særligt koncentrere os om de to resterende dele af modellen: den tid-rumlige repræsentation af seriens lokaliteter og seriens karakteristiske forskelligstemmighed (som man med den engelske terminologi også omtaler som heteroglossia).

Epokale kronotoper og kronotopmotiver

Den grundlæggende ide i Bachtins kronotopteori er, at narrative formers psykologiske, eksistentielle og ideologiske indhold tenderer til at samle sig i aflæsbare tid-rum-klynger.⁶ Kronotopen afspejler sin tids mentalitetshistoriske former, dvs. er på en og samme gang præget af sin tid, samtidig med at kronotopen muliggør repræsentationer af sin samtid i kunstnerisk form. Det er både et analytisk redskab og et kognitivt begreb, som muliggør diagnoser af kulturelle mønstre gennem en analyse af konkrete narrative tekster. Analysen af kronotoper kan afsløre indholdsmæssige aspekter, men peger også altid ud imod mere abstrakte, f.eks. mentalitetshistoriske strukturer.

Bachtins teori kan med fordel opdeles i to dimensioner (Bruhn 2005): *epokale kronotoper* og *kronotopmotiver*. Begrebet "epokal kronotop" angår tid-rum-konstellationer på et relativt abstrakt niveau, bedst egnet til at give overordnede karakteristikker af fortællingers struktur. Epokale kronotoper i en tekst kan afgrænse stabile genreformer og sætte disse i relation til en epokes tid-rum-konstellation. Bachtin foreslår nogle afgørende epokale kronotoper, som går helt tilbage til antikken, men som fortsat er livskraftige, såsom den græske eventyrskronotop, prøvelseskronotopen og den biografiske kronotop. Den græske eventyrskronotop er en enkel, men effektiv form: En helt kan gennemleve enorme mængder handling og eventyr, uden at kronologisk tid forløber. Prøvelseskronotopen ligger bag, af og til i kombination med eventyrskronotopen, fremstillingen af en religiøs, eksistentiel eller personlig prøvelse. Den biografiske kronotop, opstået i renæssancen, lader heltene forandre sig over tid i en reel udvikling.

De epokale kronotopers tidsforståelse kan tænkes sammen med typiske tv-formater og adskille episodiske serier (eventyrkronotopen) fra mere føljetonorienterede serier. Eventyrskronotopen karakteriserer de fleste politiserier (samt megen anden krimifiktions i andre medier), hvor hver episode indledes med at etablere en forbrydelse, som er opklaret ved episodens af-

slutning. Konventionelle politiserier er således koncentreret om efterforskning af en enkelt sag, der afsluttes ved (og tilsyneladende glemmes efter) afsnittets slutning (Mittell 2007). Den traditionelle krimifortælling deler også træk med den biografiske kronotop i kraft af dens fokus på karakterudvikling, forbryderens motiver og psykologi samt detektivens personlighed og evner. Dette format prøver *The Wire* lige præcis at undgå, og serien overskrider eventyrskronotopen for i stedet at skabe en diametralt modsat tidskonstruktion. Forskellen mellem *The Wire* og andre politiserier kan således aflæses i genre, men også i kronotopisk form, hvilket kan indsætte serien i en større historisk sammenhæng.⁷

Rytmen og den særlige (lave) hastighed i *The Wire* kan således med fordel beskrives ud fra Bachtins begreber: Den ekstremt omstændelige forberedelse (det kan vare seks afsnit at placere aflytningsudstyret – the wire – og en hel sæson at løse en forbrydelse) og de næsten provokerende fraværende klimakser er i implicit, men ikke desto mindre direkte, opposition til f.eks. *CSI*,⁸ hvori de selvstændige afsnit konventionelt afsluttes med en løst forbrydelse. Overraskende nok minder *The Wire* også i dette aspekt, i kraft af sin åbne men sammenhængende struktur, mere om soapens form end om andre politiserier.

Modsat de epokale kronotoper angår kronotopmotiverne konkrete aspekter af specifikke tekster – oftest aspekter, der koncentrerer hele tekstens tid-rumlighed i sig. Det kan dreje sig om ”salonen” i 1700-tallets litteratur, ”vejen” i eventyrromaner, den restmedicinske afdeling i moderne politiserier.⁹ Eller, som vi skal se, gadehjørner og veje i nutidens Baltimore. Som vi vil vise, fungerer de to niveauer sammen formmæssigt, men gør også, at serien kan udsige nye ting om kriminalitetens årsager og løsninger.

Kronotopmotiver i *The Wire*

Serien skifter radikalt lokalitet fra sæson til sæson, således at første sæson viser narkotikakriminaliteten og -bekæmpelsen på gaden; anden sæson bruger byens økonomisk stærkt pressede havn som baggrund for en relateret, men ikke identisk kriminalitet osv..

David Simon har selv beskrevet seriens overordnede struktur i politiske og etiske termer (Hornby 2007), men en læsning med det, vi kalder kronotopmotiver, kan supplere Simons beskrivelser og optegne en anden struktur i serien, idet kronotopmotiverne i de fem sæsoner kunne udlægges som ”gadehjørnet”, ”havnen”, ”rådhuset”, ”skolen”, ”avisen”. Vores kategorisering

viser Simons og hans medforfatter Ed Burns' radikalt anderledes måde at opfatte kriminalitet på, sammenlignet med konventionelle tv-serier; nemlig som et fænomen, der knytter sig til socialt definerede geografiske rum.

I det følgende eksemplificerer vi kronotopmotiverne gennem en analyse af dele af det første afsnit i fjerde sæson ("Boys of Summer"). Afsnittet er centralt placeret i seriens overordnede struktur: Det etablerer sæsonens grundformer og rekapitulerer desuden tidligere hændelser og omgivelser.

Afsnittet strækker sig over to dage og involverer mindst 20 forskellige locations. Skolen er hovedlokaliteten i fjerde sæson og gestaltes som et sted for mulig uddannelse og udvikling, men desuden, og mere sandsynligt, er skolen en uddannelsesmæssig blindgyde og virker måske endda bedst som en slags træning i at begå sig uden for skolens område, på gaden. To elementer – steder og bevægelse – er afgørende for at undersøge kronotopmotiver i afsnittet. Først og fremmest møder vi altid de unge, som af og til endda er børn, udenfor, på gaden (*The Corner*, som en tidligere David Simon-tv-serie simpelthen hed), hvor de i vores analyseeksempel fanger duer, som de håber at kunne sælge tilbage til deres retmæssige ejere. I modsætning til de unges liv på gaden lever de institutionelle beslutningstagere (skolens rektor, politiledelsen, politikerne) i trygge, beskyttede indendørsmiljøer i store, velholdte bygninger.

Forskellene mellem de socialt og etnisk stærkt segregerede kvarterer udgør visuelle motiver i seriens overordnede struktur. At åbne en scene med et *establishing shot* fokuseret på en bygning, hvori handlingen finder sted, er naturligvis en veletableret konvention i såvel film som tv-fiktion. Men effekten er anderledes her, for det første fordi stedet spiller en vigtig rolle i fortællingen (og altså ikke negligeres til fordel for f.eks. de personlige relationer, som er alfa og omega i soapen), og for det andet fordi de mange og grundigt beskrevne steder i serien i sig selv viser et socialt og etnisk differentieret billede af Baltimore.

Lokaliteterne spiller altså en rolle i sig selv; stederne *skaber* handlingen i *The Wire*.¹⁰ Eksempelvis i den række af meget forskellige huse, som vises i begyndelsen af afsnittet; fremstillingen af disse bygninger repræsenterer modstillingen af drømme, håb, håbløshed i en række, som vi vil betegne som kronotopmotiver, i modsætning til en mere konventionel tv-fortællings række af hændelser eller handlinger. Bachtins forståelsesperspektiv understreger altså andre aspekter af fortællingen: Figurernes personlige valg underbetones, hvorimod den strukturelle, institutionelle tvang fremhæves.¹¹ I

vort eksempel fremstilles adskillige lokaliteter på mindre end fem minutter: Vi kommer ind i *politistationen*, hvor en betjent i smug betragter nogle arkitekttegninger over et *sommerhus*, der skal i brug, når han skal pensioneres. Den næste lokalitet er et af de forladte *huse* og *Bodies corner*, hvorfra han sælger narko. Den næste lokalitet er *rådhuset*, hvor eksbetjenten Herc nu arbejder, og hvor vi ser ham tage *elevatoren* opad i bygningen (hvilket symbolsk repræsenterer hans egen vej opad på karriere- og dermed lønranstigen) (fig. 1-4).



Fig. 1-4. Sommerhuset ved stranden, den forladte bygning samt City Hall udefra og indenfor. Foto: HBO Video.

Forskellene mellem disse lokaliteter har at gøre med mulighederne for at bevæge sig, hvilket bliver tydeligt, når man sammenligner politikerens Carcetti med drengene i afsnittets titel: "The Boys of Summer" (en gruppe drenge fra det sociale boligbyggeri). Selvom Carcetti tydeligvis er frustreret over hans valgtales manglende respons på plejehjemmet samt føler sig "fanget" i et rum, hvor hans eneste opgave er at indsamle penge til sin kampagne, så er han aldrig frarøvet sin bevægelsesfrihed. Selve hans kampagne

er netop afhængig af, at han kan bevæge sig rundt i Baltimore, hvilket visuelt fremstilles i de scener, hvor vi følger Carcetti i hans bil, mens byens forskellige kvarterer og områder passerer uden for bilruden. Han bevæger sig rundt i området og ser affald, forfaldne, ubeboelige huse (som seeren ved skjuler lig) – men kan naturligvis forlade området og tage hjem til sit forstadsvillakvarter efter sin rundtur.

Kriminalitet og kriminelle skabes – synes serien at påstå – gennem det, vi kalder "blindgydens kronotop". Oplæringen sker frem for alt igennem forholdet mellem de unge narkohandlere og de yngre og endnu uerfarne unge i de udsatte områder (f.eks. Bodie og Namond) samt de uskyldige børn (f.eks. Randy og Dukie). Skabelsen af kriminalitet og kriminelle skildres desuden gennem en elegant parallels scene i denne episode: De voksne gangstere aftaler en morderisk hævnplan, mens *the boys of summer* sætter en fælde op for en rivaliserende gruppe unge. Det amatøragtige baghold mislykkes, og fælden klapper om dem selv, hvorefter de fanges mellem skrald, forladte huse og gamle biler. Mens den anden gruppe skulle have vandballoner fyldt med tis over sig, ender det med, at en af drengene fra gruppen, vi følger, selv tisser i bukserne. Og når dealeren Lex går ad en af disse baggader på vej mod, hvad han tror er et stævnemøde, venter de to lejemordere Snoop og Chris på ham på en legeplads. Af praktiske grunde føres han dog ind i et af de forfaldne, forladte huse, afspærret med et skilt, der siger: "If an animal is trapped, call ..." (fig. 5). Der findes ingen vej ud af slummens blindgyder, hverken konkret eller i overført, social betydning, og et af de chokerende aspekter ved serien er den (formodentlig realistiske) måde, hvorpå et stort antal af seriens farvede hovedpersoner simpelthen dør i løbet



Fig. 5. Chris (Gbenga Akinagbe) og Snoop (Felicia Pearson) på natlig vandring efter at have skjult endnu et lig i et af Baltimores mange forladte huse. Foto: HBO Video.

af serien, dræbt af de omgivelser, de lever i.

De mørke gader kontrasteres med lyset fra det nybyggede havneområde, hvor Carcetti en sen aften sidder og overvejer sin situation (fig. 6). Han overraskes af en politipatrulje, men han kan forsikre betjenten om, at alt er i orden. Lyset og lyden af politisirenen skaber en audiovisuel bro til drengen Randy, der sidder på trappestenen til sit hus i et af de fattige kvarterer. Mens Carcetti kan rejse sig og gå (hjem), er Randy fanget i sit kvarter (fig. 7), på sit *corner*: I den tilsyneladende samme by bevæger forskellige mennesker sig rundt i vidt forskellige kronotoper.

Vores kronotopiske analyse viser således, at serien bryder med den konventionelle politiserie i to henseender: for det første ved klart at vise, at komplicerede og alvorlige problemer (såsom organiseret narkokriminalitet) umuligt kan gestaltes (endsige løses!) i den naivt forenklende eventyrskro-



Fig. 6. Carcetti (Aidan Gillen) – opslugt af mørket – skuer ud over byen og det nybyggede havneområde. Foto: HBO Video.



Fig. 7. Randy (Maestro Harrell) på trappestenen til sit hus. Foto: HBO Video.

notop, som præger stort set alle politiserier. *The Wires* lange, ikke-afsluttede form peger på den i og for sig banale kendsgerning, at anderledes forholdsregler og repræsentationsformer må tages i brug for at forstå, og løse, komplicerede problemer. Den slags gestaltninger kan narrative former struktureret af eventyrskronotopen yderst sjældent frembringe. Serien tilbyder – for det andet – skitser til en kompleks repræsentation af de komplicerede problemer, vi møder i serien. Serien udvælger og undersøger fem områder (gadehjørnet, havnen, skolen, rådhuset, pressen), som udgør de grundlæggende kronotopiske omgivelser i serien, og derudover skaber serien på mikroniveau det, vi kaldte en række af kronotopmotiver. Dermed bliver serien i stand til at vise, og det er centralt, at de sociale forskelle mellem amerikanske medborgere kan oversættes til kronotopiske termer: Enten er du fanget i et kvarter – eller også kan du frit overskride de usynlige grænser, der skærer igennem det urbane miljø. En skelnen, der i sidste ende tilbyder en kritik af den ærkeamerikanske forestilling om individuel frihed, som i *The Wire* tildeles nogle og frarøves andre.¹² *The Wire* tilbyder således skitsen til en rummets eller kronotopens politik.

I flerstemmighedens verden

Ud over manglen på narrativ tilfredsstillelse og den bemærkelsesværdigt de-centrale men tydeligt ladede topografi er *The Wire* også stærkt fokuseret på at understrege de mange forskellige måder, mennesker taler. Dialogen har altid været et markant træk ved tv, f.eks. i talkshows og i soaps, men *The Wire* gør så at sige en dyd ud af nødvendigheden og forvandler sprogfokusset til et tema i sig selv. Og fra seriens allerførste scene, hvor McNulty (Dominic West) diskuterer et mordoffers absurde øgenavn ("Snot Boogie") med et vidne, spiller sproget konstant en hovedrolle i serien.

Mens det overordnede tema i serien er myndighedernes kamp mod narkotika, kan man samtidig konstatere, at arenaen for denne kamp er sproget. Seriens titel peger på aflytningens (med fotos som støttende bevismateriale) velafgrænsede mål: at optage den menneskelige stemme med henblik på fremtidig domfældelse. Og man kan fortsætte i dette spor og hævde, at seriens originalitet ikke befinder sig på det visuelle plan, men i højere grad ligger i brugen og fascinationen af sprogets vigtighed for plottet.¹³ Den topografiske symbolværdi, som vi diskuterede ovenfor, matches af en lige så fremtrædende sproglig diversitet. Imidlertid kan den kronotopiske og sprogorienterede analyse tillige kombineres, idet den kronotopiske diversitet i høj

grad *afføder* en sproglig diversitet; gadehjørnerne har sit eget sprog, politistyrker har sin jargon, og det samme har journalister, politikere og havnens arbejdere. Serien udstiller flerstemmigheden, men den kritiserer også naive forestillinger om, at sproget kan forandre institutioner og sociale strukturer. Det sker i en kostelig scene, hvor en coach skal vejlede skolelærere om, hvordan de skal nærme sig deres elever: "Remember that phrasing is the cornerstone in communicating with your students," understreger hun snusfornuftigt, hvorefter hun forsyner lærerne med en dosis vaskeægte orwellsk *newspeak*: Alle skal i kor gentage "I.A.L.A.C", som betyder: "I am lovable and capable." Det er vanskeligt at forestille sig et diktum, som ligger læn- gere fra lærernes – eller skolebørnernes – erfaringsverden.

Seriens forfattere demonstrerer, at når repræsentanter for forskellige lokaliteter mødes, opstår en social strid, som kommer til udtryk i sproget. Resultatet er en socio-lingvistisk strid, hvori, som Bachtin ville udtrykke det, de centrifugale kræfter fra de differentierede sociale sprog kommer i vanskeligheder, når de møder andre centrifugalt differentierede sprog (altså at sociale grupperinger understøttes af en sprogbrug, hvor man lukker sig om og trækker sig ind i sit diskursive fællesskab). Ud fra normale forestillinger ville en sådan strid kunne løses ved at falde tilbage til en fælles *lingua franca* ved at tale et centripetalt, normaliseret amerikansk-engelsk. Men som Bachtin viser, så er stridigheder af den art ikke blot et udtryk for sproglige forskelle, men altid et udtryk for sociale hierarkier, således at et centripetalt sprog – rigsdansk i Danmark eller et standardiseret engelsk – strides om herredømmet med subsprogene.¹⁴ For Bachtin er romanen som genre, og dermed romanforfatterens aktivitet, karakteristisk ved at orkestrere en lang række sociale sprog, således at læseren ikke blot følger en hændelsesrække, men i lige så høj grad følger striden mellem forskellige sprog. Ligesom romanens hovedpersoner oftest karakteriseres ved deres sprog og ikke blot ved deres handlinger, således også i *The Wire*, der på denne måde i allerhøjeste grad kan sammenlignes med romangenren.

De fremtrædende forskelligstemmige miljøer, som skabes i serien, kan karakterisere nogle vigtige figurer, som ikke er hovedrolleindehavere, men som har prominente roller i seriens sproglige spil, frem for alt ved at fungere som en slags Hermesfigurer. En af disse er Caroline, som er ansat specifikt til at oversætte det aflyttede gadesprog for politienheden, Norman, som er Carcettis allestedsnærværende personlige assistent og kampagnemedarbejder, og måske frem for alt Bubbles (Andre Royo), narkomanen, som spiller

en mere eller mindre fremtrædende rolle gennem hele serien. Bubbles er en af de eneste figurer, som efter en lang og sej kamp endelig overvinder sin narkotikaafhængighed. Bubbles er i stand til at bevæge sig mellem forskellige kvarterer i Baltimore, og han har kontakter blandt både kriminelle og ikke-kriminelle og er også informant, i en slags venskabspræget relation, for politiet. Bubbles er måske i virkeligheden seriens eneste positive helteskikkelse; en afroamerikaner, sørgmodig men livsklog, synes at være et af de få håbefulde islæt i den ellers så dystopiske skildring.

I det følgende vender vi tilbage til åbningen af fjerde sæson ud fra ideerne om forskelligstemmighed samt sprogets sociale aspekter. Det drejer sig om præ-creditscenen, hvor Felicia "Snoop" Pearson køber en sømpistol i et byggevarerhus, som foranlediger nogle stærkt specialiserede diskussioner om fordele og ulemper ved forskellige modeller. Ted Nannicelli har fortjenstfuldt diskuteret en række aspekter af denne scene og understreger bl.a., hvordan serien også her sætter hindringer i vejen for en konventionel seriedramaturgi, idet fjerde sæson hverken rekapitulerer tidligere sæsoner eller lader en allerede velkendt hovedkarakter forsikre seeren om, at serien fortsætter tidligere plotlinjer (Nannicelli 2009). Nannicelli nævner ganske kort, hvordan scenen er typisk for, hvordan hele serien belyser sociale og ideologiske stridigheder i kraft af sproget, men det bør tilføjes, at scenen er atypisk, idet vi for en sjælden gangs skyld befinder os i en lokalitet, som er yderst velkendt for middelklasseseeren: byggevarerhuset!

Scenens suspenseelement (som typisk nok skuffes) ligger i, at vi ser den for seeren kendte lejemorder Snoop besøge varehuset, dog for en gangs skyld ikke med (direkte) morderiske hensigter. Derefter kommer så den velinformerede og høflige samtale, og bortset fra at sømpistolen spiller en rolle i krimiplottet (til at forsegle forfaldne huse, hvori lig gemmes), så er det ikke indholdet af diskussionen, som er vigtigt. Det interessante er snarere den umulige konversation mellem to mennesker, som normalt aldrig mødes, og måske netop derfor lykkes kommunikationen. Sælgeren rådgiver kunden, som på et oplyst grundlag køber en vare. Sælgerens argument – "The DX 460 is fully automatic with a .27 caliber charge. Wood, concrete, steel to steel – she'll throw a fastener into anything. And for my money, she handles recoil better than the Simpson or the P3500" – rammer præcis lejemorderens behov:

Man, shit. I seen a tiny-ass .22 round nose drop a nigga plenty of days, man. Motherfuckers

get up in you like a pinball, rip your ass up. Big joints, though? Big joints, man, just break your bones, you say, 'Fuck it'. I'm gonna go with this right here, man. How much I owe you?

Dialogen bryder med tv-konventionens bud om forståelighed, også for den tv-seer, som er topkoncentreret, samt konventionen om, at dialogens indhold er tilstrækkelig til at fastholde seerens interesse og forståelse. Denne specifikke dialogs dybeste funktion er at pege på de enorme forskelle mellem de sociale lag i nutidens USA, og scenen efterlader seeren, og den forbløffede sælger, med en klar fornemmelse af, at byen styres af nogle mennesker, som ikke deler vores egne middelklasseværdier. Og scenen antyder tillige, at gadekriminaliteten også kan brede sig til middelklassemandens ellers fredhellige lokaliteter.

Det er ikke tilfældigt, som kritikeren Jan Grue har peget på, at seriens første tagline var "Listen carefully", og at den sidste var "Read between the lines" (Grue 2008). For at *The Wire*-seeren skal begribe seriens "store fortælling", må han eller hun gennemgå en dannelsesproces, der består i at lære at "listen carefully" og at "read between the lines." *The Wire* viser os, af og til med næsten didaktiske midler i sin tid-rum-gestaltning og sin repræsentation af sproget, *at* og *hvordan* frihed og tvang, muligheder og begrænsninger manifesteres i kronotoper og i sprogformer, som kun kan afspejles i nye former for fjernsynsfortællinger.

Litteratur

- Altman, Rick (1987, opr. 1979): "Television Sound", in Horace Newcomb (red.), *Television: The Critical View*. New York: Oxford University Press.
- Bachtin, M.M. (2003): *Ordet i romanen*. Overs. Nina Møller Andersen og Alex Fryszmann. København: Gyldendal.
- Bakhtin, M.M. (1985): *Problems of Dostoevsky's poetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Bachtin, M.M. (1986): *Speech Genres and Other Late Essays*. Overs. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M.M. (2006): *Tid, rum og historie – kronotopens former i europæisk litteratur*. Overs. Harald Jepsen, efterskrift af Rigmor Kappel Schmidt. Aarhus: Kulturklassiker Klim.
- Bruhn, Jørgen (2012): "Between the sayable and seeable. A Bakhtinian reading of Bendis' *Torso* (2000)", in *Scandinavian Journal of Comic Art*, 1, 1 (under udgivelse).
- Bruhn, Jørgen (2005): *Romanens tænker. M.M. Bachtins romanteorier*. København: Multivers.
- Bruhn, Jørgen, Anne Gjelsvik & Henriette Thune (2011): "Parallel worlds of possible meetings in *Let The Right One In*", in *Word and Image*, 27, 1, 2-14.
- Duckert, Hege (2008): "Dickens for vår tid", in *Dagbladet*, 09.05.2008. www.dagbladet.no/kultur/2008/05/09/534821.html (besøgt 19.10.2011)
- Engelstad Audun (2011): "It's not Tv – or is it?", in *16:9*, #42, februar. www.16-9.dk/2011-02/side11_inenglish.htm (besøgt 19.10.2011)

- Flanagan, Martin (2009): *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Films*. London Palgrave MacMillan.
- Foucault, Michel (1984, opr. 1967): "Of Other Spaces (1967), Heterotopias". foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html (besøgt 18.08.2011)
- Gjelsvik, Anne (2010): "The Wire og krimfortellingens nye serialitet", in Jørgen Riiber Christensen & Kim Toft Hansen (red.), *Fingeravtryk. Studier i det kriminelle*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Griffin, Nick (2007): "Inside HBOs The Wire", in *Creative COW Magazine*. magazine.creative-cow.net/article/inside-hbos-the-wire (besøgt 19.10.2011)
- Grue, Jan (2008): "Språklig suksess", in *Dagbladet*, 16.01.2008. www.dagbladet.no/tekstar-kiv/artikkel.php?id=5001080034446&tag=item&words=wire (besøgt 19.10.2011)
- Haynes, Deborah J. (1995): *Bakhtin and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hornby, Nick (2007): "David Simon", in *The Believer*, august. www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon (besøgt 19.10.2011)
- Kämmerlings, Richards (2010): "Ein Balzac für unsere Zeit", in *Frankfurter Allgemeine*, 14.05.2010. www.faz.net/s/Rub642140C3F55544DE8A27F0BD6A3C808C/Doc-EEC9218BC635D4CFE9416D2AFFCF985BF-ATpl-Ecommon-Scontent.html (besøgt 19.10.2011)
- Kinder, Marsha (2008): "Re-Wiring Baltimore The Emotive Power of Systemics, Seriality, and the City", in *Film Quarterly*, 62, 2, 50–57.
- Kulish, Nicholas (2006): "Television You Can't put Down" in *New York Times*, 10.09.2006. www.nytimes.com/2006/09/10/opinion/10sun3.html?_r=1 (besøgt 19.10.2011)
- McCabe, Janet & Kim Akass (2007): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London and New York: I.B Tauris.
- Mittell, Jason (2009): "All in the Game: *The Wire*, Serial Storytelling and Procedural Logic", in Pat Harrigan & Noah Wardip-Fruin (red.), *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*. Baltimore: MIT Press, 429–438.
- Mittell, Jason (2006): "Narrative Complexity in Contemporary American Television", in *The Velvet Light Trap*, #58, efterår, 29–40.
- Mittell, Jason (2007): "The-wire-and-the-serial-procedural". justtv.wordpress.com/2007/05/22/the-wire-and-the-serial-procedural-an-essay-in-progress/ (besøgt 19.10.2011)
- Modleski, Tania (2003): "The Rhythms of Reception", in E. Anne Kaplan (red.), *Regarding Television*. The American Film Institute Monograph Series, Volume II. Los Angeles: The American Film Institute.
- Nannicelli, Ted (2009): "It's all connected: Televisual Narrative Complexity", in Tiffany Potter & C. W. Marshall (red.), *The Wire: Urban Decay and American Television*. New York and London: Continuum.
- Nielsen, Jakob Isak (2010): "Antonioni Pirouette", in *16:9*, #39, november. www.16-9.dk/2010-11/side11_inenglish.htm (besøgt 19.10.2011)
- Simon, David (2009): "Interview with David Simon about his new project TREME". www.nyc-cine.com/2009/12/interview-with-wires-david-simon-and.html (besøgt 20.12.2010)
- Stam, Robert (1992): *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Thompson, Robert (1996): *Television's Second Golden Age*. New York: Continuum, 1996.
- Tryon, Chuck (2009): *Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Noter

1. Kulish 2006.
2. For en baggrund om, hvordan den såkaldte mediekonvergens har ændret filmdistribution og –forbrug, se f.eks. Tryon 2009.

3. "As a television scholar, this cross-media metaphor bristles – not because I don't like novels, but because I love television. And I believe that television at its best shouldn't be understood simply as emulating another older and more culturally valued medium. *The Wire* is a masterpiece of television, not a novel that happens to be televised, and thus should be understood, analyzed, and celebrated on its own medium's terms" (Mittel 2007).
4. Større Bachtinstudier uden for litteraturvidenskab omfatter bl.a. Haynes (1995), Stam (1992) og Flanagan (2009).
5. For en mere udfoldet fremlæggelse og eksemplificering (gennem en analyse af en grafisk roman) af denne diskursteori, se Bruhn 2012.
6. Bachtins kronotoptænkning fremstilles i hans store essay *Tid, rum og historie – kronotopens former i europæisk litteratur* samt i det vigtige fragment om Goethe, "The Bildungsroman and its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)" i *Speech Genres and Other Late Essays* (1986).
7. Den epokale kronotop, som sættes i stedet, ligger nærmere på den "biografiske" kronotop, som Bachtin frem for alt fandt aktualiseret i Goethes og andres prosa i 1700- og 1800-tallet, hvor korrelationerne mellem menneskets erfaring og historisk tid bygges op: Dickens og Dostojevskij er for Bachtin arvtagere til denne tradition i andre dele af hans romanteori, f.eks. i *Ordet i romanen* (2003) og *Problems of Dostoevsky's Poetic* (1985).
8. I et afsnit i fjerde sæson foreslår Bubbles Kima, at hun skal tjekke en mobiltelefon for fingeraftryk, hvorpå Kima svarer: "Prints? Look at you, getting all CSI on me and shit."
9. For en diskussion af et specifikt kronotopisk motiv i nyere film, se Bruhn, Gjelsvik & Thune 2011.
10. Dette er et velkendt træk ved filmmediet, ikke mindst i den europæiske filmtradition. Den tyske instruktør Wim Wenders har gjort sig til talsmand for "places" som en narrativ motor også i amerikansk film. Se afsnittet "Spatial Realism" i Nielsen 2010.
11. Om institutionernes determinerende rolle i menneskenes liv, se Mittell 2009.
12. Tidligere tiders hierarkiske rumopdeling er således ikke et overstået stadie, præcis som Michel Foucault påpeger i sin skitse af rumlighedens historie og nutidige konsekvenser i "Of Other Spaces" (1967), *Heterotopias*".
13. For baggrundsinformation om stilistiske og visuelle valg se f.eks. Griffin 2007.
14. Se M.M. Bachtin, *Ordet i romanen*.