

Dexter - TV at its best

Af TROELS JACOB HUNDTOFTE

Når HBO ikke vil kaldes for "tv", er det selvsagt ikke et spørgsmål om at forkaste det tekniske format, men om at distancere sig fra det projekt, som Brian Ott karakteriserer i sit essay "The Not TV Text":

well-rehearsed visual conventions and banal narrative tropes [that] function rhetorically to create and fulfill audience appetites in a manner that pacifies and placates, rather than shocks and unsettles. (Ott 2008: 97-98)

I HBO's optik er tv et prædikat, der beskriver en særlig type underholdning, hvis strukturelle, æstetiske og narrative konventioner søger at behage en generelt uvirksom seer med letfordøjelig og øjeblikkelig tilfredsstillelse. Med andre ord kan "tv" i denne sammenhæng, som Ott beskriver det, og som HBO fornægter det, forstås, ikke nødvendigvis som en kvalitativ vurdering (selvom den fra HBO's side nok er implicit), men som en overordnet holdning til seeren som en passiv modtager af minutiøst bearbejdet narrativ information. "Tv" er i denne sammenhæng ethvert foretagende, hvor det styrende princip, før alt andet, nødvendigvis må være frygten for fremmedgørelsen af sit publikum. Og det er med disse ejendommeligheder in mente, at HBO, i sit motto "It's Not TV. It's HBO", venligst frabeder sig prædikatet.

Det er derfor bemærkelsesværdigt, at det tilsvarende slogan hos Showtime (indtil 2011), HBO's nærmeste rival, er påfaldende anderledes. "TV. At its Best" pryder stationen sig med, som ved første øjekast virker som en kuriøs underdanighed, når man ser på kanalens prishøst de seneste år. Siden 2008 har Showtime hvert år modtaget flere Emmy-nomineringer for originale serier end HBO, og sidste år (2010) løb kanalen af sted med det største antal priser nogensinde i dens 34-årige historie. Begge kanaler tilhører den dyreste programpakke, de såkaldte *premium cable*-kanaler, og omgår derfor FCC-kommisionens påbudte censur (vedrørende vold, sex og sprog). Begge kanalers serieprogrammering satser på den kontinuerlige føljeton frem for episodiske produkter, som kræver mindre seerloyalitet, og både Showtime og HBO jagter det cinematiske og søger at sprænge rammerne for, hvad fjernsynsmediet kan levere. Alligevel synes der ved nærmere granskning at være en fundamental ideologisk forskel i de to kanalers programstrategier og vurdering af deres publikums rolle. Man kunne sågar fristes til at læse

de to konkurrenters iøjefaldende forskellige slogans i allerbogstaveligste forstand: Forskellen er ikke en kvalitativ gradbøjning, men måske et reelt kategorisk skel hvad angår tilgangen til selve tv-mediet.

Ingen serie eksemplificerer dette skel bedre end Showtimes til dato største seersucces *Dexter*, som i sæsonen 2006/2007 debuterede på programfladen til stor kritisk ros og tvang flere sammenligninger med HBO's urørlige stjernebørn i *The Wire* (2002-2008), *Oz* (1997-2003) og *Six Feet Under* (2001-2005). Baseret på Jeff Lindsays bøger af samme navn, følger vi i serien den indesluttede sociopat Dexter Morgan (Michael C. Hall), der, ved siden af sit arbejde for politiets retsmedicinske afdeling, bruger det meste af sin fritid på at jage og myrde forbrydere, som på den ene eller anden måde er undsluppet retsvæsnen. Vejledt af "the code of Harry" – sin afdøde fars retningslinjer for, hvordan han kontrollerer sin morderiske trang – iscenesætter Dexter sig selv som den dystre selvtægtsmand "The Dark Defender", som igennem seriens, i skrivende stund, fem sæsoner tager sig af alt fra bandemedlemmer til megalomanske seriemordere. Men lige så vigtig som den fysiske trussel fra seriens udskiftelige "bad guys" er Dexters kamp for at blive et rigtigt menneske med empatiske relationer og forhold – ikke mindst til sin søster Debra, som, Dexters voice-over fortæller, han *ville* elske, hvis han altså *kunne* elske nogen. Dexters "pinocchio-historie" er en helt central "hook" for seriens koncept, som gør, at vi ikke alene følger med i håbet om, at Dexter får fanget og skilt sig af med den givne sæsons skurk, men at han ikke mister sin sjæl i forsøget. Det er denne interessante tvedeling mellem "monster" og "heltefigur", der har gjort *Dexter* til en både kommerciel, kontroversiel og, måske i forlængelse heraf, kritikerrost successerie.

Om serien skrev *Newark Star-Ledgers* Alan Sepinwall: "If there's a series on television right now that deserves to be mentioned as a successor to the ambition and dark brilliance of 'The Sopranos', it's 'Dexter'" (Sepinwall 2007). Og Sepinwall er ikke alene:

"If you want edge, here's Dexter" – Tom Gilatto (*People Weekly*)

"Daring and original" – Tim Goodman (*San Francisco Chronicle*)

"One of this season's best new series" – Jonathan Storm (*Philadelphia Inquirer*)

"It's bold, different and exciting, [...] [it will] take your breath away" – David Hinckley (*New York Daily News*)

Bider man mærke i ord som "edgy", "daring", "original", "different" og "bold", så mindes man om, at selvsamme palet af adjektiver er, hvad HBO stort set har haft monopol på at beskrive sig selv med de seneste 20 år. Og med Michael C. Hall shanghaget direkte fra HBO's egen fold (*Six Feet Under*) og tidligere *Sopranos*-screenwriter James Manos Jr. ved roret, synes *Dexter* umiddelbart at være af samme kompromisløse og narrativt komplekse standard som *The Wire* eller *Six Feet Under*.

Med Robert J. Thompsons definition af, hvad han kaldte "Quality TV", in mente – dvs. de karakteristika, som ofte bruges til at beskrive HBO's serier – så finder vi da også en lang række af de elementer i *Dexter* (Thompson, 1996). Serien er prisbelønnet, bruger føljetonmodellen, behandler kontroversielt materiale, har en meta- og intertekstuel bevidsthed, er forfatterbaseret og har et bredt karaktergalleri. Men på trods af sin "high-end"-produktionsværdi og materialets "high-brow"-attraktioner bruger serien en række bemærkelsesværdigt konventionelle kneb i formidlingen af sit plot. Og undersøger man disse nærmere, finder man en serie, der på trods af visse kunstneriske ambitioner – og symptomatisk for Showtime generelt – har fødderne godt plantet i netværks-tv's formulariske model, hvis dagsorden i sidste ende er at behage seeren i stedet for at fremmedgøre eller udfordre denne.

Episodisk serialitet

Konceptmæssigt kunne man nemt have forestillet sig *Dexter* som en variant af det uendelige proceduredrama (f.eks. *House M.D.* [Fox, 2004-], *Lie to Me* [Fox, 2009-], *CSI* [CBS, 2000-] etc.), hvor hvert afsnit omhandler en enestående "sag", eller i *Dexters* tilfælde en enestående "bad guy", uden at bidrage særligt til en overordnet saga eller føljeton. I denne hypotetiske variant af serien kunne man endda have bibeholdt mysteriet om *Dexters* mors død som det endelige, uopnåelige klimaks, der altid ulmede i baggrunden af hvert afsnit, på samme måde som Richard Kimbles jagt på den enarmede mand gjorde det i Quinn Martins *The Fugitive* (ABC, 1963-1967). Denne episodiske, "lukkede" narrative form (frem for den "åbne" eller serielle) fastholder altid status quo og sørger for, at karakterer eller plottets basale struktur aldrig virkelig ændrer sig eller spilder over i næste afsnit. Ideen er, at seeren har begrænsede forpligtelser til serien, idet man ikke bliver "straffet" for at misse et afsnit eller åbne et kvarter for sent. Den episodiske series strukturering er derfor demokratiserende, da den tolererer alle seere og,

i kraft af sin manglende hukommelse, giver den garvede fan og nyttilkomne tilnærmelsesvis den samme oplevelsesramme i hvert afsnit.

Dette er ikke sandt om *Dexter*, hvis plots fremdrift og karakters udvikling konstant rykker sig. Det råder serien imidlertid bod på via sin "previously on"-sekvens. Hvor den indledende "previously on"-sekvens i den konventionelle episodiske tv-serie kun trækker på seriens hukommelse i meget begrænset udstrækning for evt. at genintroducere relevante karakterer eller situationer, fungerer denne service i *Dexter* som en fuldstændig kontekstualisering. Det er en grundig synopsis af sæsonens overordnede narrative tråd og en skitsering af det handlingsforløb, som har ført os til lige præcis dette øjeblik i historien. Tænder man for *Dexter* midt i tredje sæson, kan den trofaste seer utvivlsomt drage fordel af sit kendskab til de foregående afsnits begivenheder, som en nyttilkommen ikke ville have. Men på trods af *Dexters* kumulative hukommelse inden for hver selvstændig sæson har serien et tydeligt behov for, at én sæsons plot og unikke karaktergalleri ikke er kausalt koblet til noget som helst hverken før eller efter. Som David Lavery hævder i sit essay "'Serial' Killer: Dexter's Narrative Strategies" (2010), så er hver enkelt sæson en mere eller mindre selvtilstrækkelig historie, struktureret om *Dexters* kamp imod én central "skurk" (The Ice-truck Killer [Christian Carmargo] i første sæson, Doakes/Lila [Erik King og Jamie Murray] i anden sæson, Miguel Prado [Jimmy Smits] i tredje sæson, Arthur Mitchell [John Lithgow] i fjerde sæson og The Santa Muerte Killer [Joseph Julian Soria] i femte sæson), som nødvendigvis må afsluttes, inden sæsonen er omme (jf. fig. 1). Hvor denne form for episodisk selvtilstrækkelighed i den konventionelle føljetonserie ofte munder ud i genrekonventionen "Monster of the Week", er den i *Dexter* i højere grad et spørgsmål om "Monster of the Year". Selvom serien også tilnærmelsesvist gør brug af "Monster of the Week"-af-



Fig. 1. Udskiftelig skurk: "The Ice-truck Killer" fungerer som første sæsons omdrejningspunkt og *Dexters* antagonist. Foto: Paramount.

snit ("Love American Style", "Shrink Wrap", "Waiting to Exhale", "An Inconvenient Lie" osv.), så er *Dexters* afrundende og lukkende natur ikke nødvendigvis at finde i hvert enkelt afsnit, men i hver enkelt sæson. Dette giver seeren et generelt mere uforpligtende forhold til serien, idet en given sæson kan forbruges uafhængigt af resten af serien.

Previously on *Dexter*: den passive seer

Modsat kutymen hos HBO, starter *Dexter*, ligesom alle andre serier på Showtime, med en 60-120 sekunders indledende "previously on"-sekvens, hvori vi får serveret en montage af de vigtigste øjeblikke i den givne sæsons føljeton. Formålet er at kontekstualisere og "minde" seeren om de foregående afsnits plot. Hvad der i sig selv er en ganske tilforladelig strukturel konvention for en netværksserie, bliver her symptomatisk for det grundlæggende anderledes forhold, Showtime har til seeren i forhold til HBO. Fordi *Dexter* ønsker den bredest mulige seertilslutning, tager serien, modsat HBO, hensyn til de seere, som, af den ene eller anden årsag, ikke har kunnet følge med i forrige afsnit. Derfor må den strategisk placere "synopser" i afsnittene, hvilket sikrer, at seeren kun skal engagere sin hukommelse i et meget begrænset omfang, når et afsnit forbruges. Disse "synopser" er en del af det, Michael Z. Newman i "From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative" (2006) entusiastisk betegner som netværksseriens "effektive fortælleteknik", en fortælleteknik, som søger at levere nødvendig narrativ information til seeren på den mest økonomiske og strømlinede facon. Pendanten til den indledende "previously on"-synopsis finder vi i den afsluttende "Next time on *Dexter* ...", hvor serien ligeledes serverer et medley af vigtige øjeblikke fra det kommende afsnit. Takket være denne profetiske service betyder det, at vi implicit allerede kender det grundlæggende plot og narrative konflikter, før afsnittet bliver vist. Når vi endelig ser afsnittet, har vi altså indbyggede "minder", som vi blot skal "genleve" i mere detaljeret grad. Hvert afsnit er i kraft af disse generiske "synopser" konstrueret ud fra, og eksemplificerer, seriens grundtanke om seeren som en, i sidste ende, passiv og uopmærksom modtager af information, der skal plejes og gives optimale forhold for at kunne følge med. For det er vigtigt for *Dexter*, at alle kan følge med.

En sidste "synopsis", som *Dexter* gør brug af, findes i seriens faste afsluttende montage, hvori *Dexters* allestedsnærværende voice-over formidler et sammenkog af afsnittets vigtigste tematiske og narrative indslag, som løser

de problemstillinger, der blev etableret i begyndelsen af afsnittet (ved hjælp af "previously on"-synopsen). William Rabkin og Lee Goldberg skitserer i *Successful Television Writing* dette dramaturgiske element som

a wrap-up, a final comment, or as Quinn Martin called it, an epilog. It's the scene that lets you know the world is at peace, that order has been restored, and that the heroes are ready to embark on more adventures. (Rabkin & Goldberg 2003: 28)

I *Dexter* er dette element ikke blot en ubetydelig kommentar, men en strategisk og uundværlig del af seriens og afsnittets narrative struktur. Dette segment kommunikerer ikke kun, hvad Dexter har lært, og hvor han er på vej hen, men er til tider et regulært refræn af plottets forløb i det givne afsnit. Som i "Let's Give the Boy a Hand" (1:4), hvor Dexters afsluttende tankestrøm ikke kun afslører hans egne følelser og afsnittets tematik, men i ganske levende detaljer beskriver hændelser fra tidligere i afsnittet, som fungerer som en slags opsummering og tolkning af samme over for publikum:

Maybe I'll never be the human Harry wanted me to be. But I couldn't kill Tony Tucci. That's not me either. My new friend thought I wouldn't be able to resist the fresh kill he left for me. But I did. I'm not the monster he wants me to be. So I'm neither man nor beast. I'm something new entirely. My own set of rules. I'm Dexter. (1:4)

Selvom dette er et fuldstændigt nuanceløst resumé af afsnittet, efterlader Dexters ekspositoriske narration os med tilstrækkelig information til at forstå afsnittets tematiske og narrative fremskridt. Skulle man have åbnet for serien blot fem minutter, før den slutter, sikrer den utvetydige voice-over alligevel, at man ikke mistes i svinget, og man bliver rustet til at kunne følge med i næste afsnit. Dens funktion er at skabe kontekst og udrydde enhver form for tvetydighed, så seeren aldrig efterlades på egen hånd, når plottet skal afkodes og tolkes. I "Crocodile" (1:2) kontekstualiserer Dexters voice-over, hvorfor Dexter fjerner det barbiehoved, som The Ice-truck Killer har sendt ham, med den indre replik: "The Ice-truck Killer left me a gruesome souvenir" – og tilføjer: "Explaining it could be kinda difficult." Men det er præcis, hvad voice-overen gør. Den forklarer et plotelement, som ikke alene hændte i forrige afsnit (og seriens eneste på det tidspunkt), men som afsnittets indledende "Previously on Dexter" også påmindede os.

I ovennævnte afsnit "Let's Give the Boy a Hand" (1:4), da The Ice-truck Killer leverer Dexter den halvdøde Tony Tucci (Brad William Henke) på en slagterbænk (fig. 2) – med kirurgiske instrumenter liggende parat – må



Fig. 2. Tony Tucci som han er blevet efterladt til Dexter. Foto: Paramount.

voice-overen alligevel bryde ind for at skabe kontekst: "He was left here so I would kill him," muser Dexter: "But my new friend doesn't see me as clearly as he thinks. I can't kill this man. Harry wouldn't want it. And neither would I." *Dexters* mål med disse formulariske synopses er at sikre sig, at ingen er forvirrede, når afsnittet når sin ende. At alle vigtige spørgsmål er blevet adresseret, og at seeren stadig formår, og har lyst til, at følge med.

The voices are back: tvetydighed og voice-over

Dexters evigt musende voice-over er på mange måder seriens ikoniske varemærke. Selvom narrationen naturligvis tjener legitime dramaturgiske formål (som jeg vil komme ind på i næste afsnit), er dens mål i et kommunikativt henseende at udrydde den potentielle desorientering eller forvirring, som publikum kan opleve. Forvirring engagerer seerens egne aktive tolkningsprocesser og åbner for en malstrøm af spørgsmål, der forstyrrer afsender-modtager-forholdet, som det eksisterer i den konventionelle tv-serie.

Når *The Wire* refererer tilbage til en glemt karakter fra en anden sæson, er der ingen flashbacks eller narrative "cues" til at hjælpe os med at huske. Når *The Sopranos* lader russeren Valery forsvinde ud i skoven uden at gøre det klart, om han overlever eller ej, er seeren fuldstændig på egen hånd, og vi må selv digte videre. Eller som Jason Mittell understreger i "Narrative Complexity in Contemporary American Television":

[T]he lack of explicit storytelling cues and signposts creates moments of disorientation, asking viewers to engage more actively to comprehend the story and rewarding regular viewers who have mastered each program's internal conventions of complex narration. (Mittell 2006: 38)

I *Dexter* såvel som i den konventionelle netværksserie er desorientering, omend blot momentær, et problem, som nødvendigvis må afhjælpes. Voice-overen formår ikke blot at genfortælle plottets forløb og de tematikker, som

afsnittet har berørt, men udpensler eksplicit karakterers psykologiske omstændigheder. "Everyone hides who they are at least some of the time," fortæller Dexter i "Let's Give the Boy a Hand" (1:4), imens serien bevæger sig igennem en sammenfattende montage af hovedkaraktererne. "Sometimes you bury that part of yourself so deeply that you have to be reminded it's there at all. And sometimes you just wanna forget who you are altogether." Som i *Scrubs* (NBC, 2001-2010) eller *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-) bevæger voice-overen sig her meget tæt på det prædikende, idet den forsøger at gøre status over karakterernes følelsesmæssige rejse, så ingen er i tvivl om, hvad dette afsnit har ændret i forhold til forrige. Samtidig refererer *wrap up*-voice-overen tilbage til afsnittets indledende narration, som opsummerer afsnittets tema. I "Let's Give the Boy a Hand" (1:4) er temaet dét, i overført betydning, at bære maske over for andre mennesker og aldrig lukke op følelsesmæssigt. Den indledende voice-over fortæller:

[H]uman bonds always leave messy complications. Commitment, sharing, driving people to the airport. Besides if I let anyone get that close, they'd see who I really am. And I can't let that happen. So it's time to put on my mask.

Sætter man det i kontekst med afsnittets ovennævnte sammenfatning, ser man, hvordan de to strategisk placerede "synops" arbejder sammen om at levere tematik og karakterbue på den mest strømlinede og mindst forvirrende facon. Dette er et varemærke fra netværks-tv-dramaets vokabularium, hvor et sådant nøjsomt arrangement og strukturelt samspil er uundværligt. Hvert afsnit af *Grey's Anatomy*, *Scrubs*, *Felicity* (The WB, 1998-2002) eller *Desperate Housewives* (ABC, 2004-) starter på præcis samme måde. Som når Meredith i afsnittet "The First Cut Is the Deepest" (1:2) i *Grey's Anatomy* etablerer afsnittets tematik om linjer/grænser:

It's all about lines. The finish line at the end of residency, waiting in line for a chance at the operating table, and then there's the most important line, the line separating you from the people you work with. It doesn't help to get too familiar, to make friends. You need boundaries, between you and the rest of the world. Other people are far too messy. It's all about lines. Drawing lines in the sand and praying like hell no one crosses them. (*Grey's Anatomy*, 1:2)

Og derefter i den sammenfattende montage:

At some point you have to make a decision. Boundaries don't keep other people out; they fence you in. Life is messy, that's how it's made. So you can waste your life drawing lines or you can live your life crossing them. But there are some lines that are way too dangerous to cross. Here's what I know, if you're willing to take a chance, the view from the other side is

spectacular. (ibid.)

Et tematisk set-up og pay-off, som i klare termer fortæller seeren, hvad det er, vi har lært i dagens afsnit.

Til sammenligning kan nævnes den kryptiske fortæller Augustus Hill (Harold Perrineau) fra HBO-serien *Oz*, der med sine direkte seerhenvendelser fordrer et ganske andet forhold mellem afsender og modtager end hos netværks-tv eller *Dexter*.

Det er denne, for netværksserierne typiske, "demokratisering" af materialet, der adskiller *Dexter* så kraftigt fra HBO's kalkulerede og "cool" indifference.¹ Hvor den kunstneriske emfase i *Dexter* og andre konventionelle serier ligger hos forfatteren (eller afsenderen) – dvs. kreativiteten ligger hos seriens skabende aktører, der skal formidle komplekst materiale til et omskifteligt publikum – lægger HBO i højere grad vægt på seeren (modtageren) som et kreativt og selvstændigt individ i sig selv, og det er dét arbejde, som publikum foretager i samspil med serien, som bør agtes højt. Men fordi *Dexters* primære drivkraft er at underholde, kan serien ikke risikere at delegerede de kreative processer ud til seeren. For at vende tilbage til Valery i *The Sopranos*-afsnittet "Pine Barrens", hvor den sejlivede russers skæbne aldrig forsegles af serien, så gav David Chase følgende svar, da han blev spurgt (tilsyneladende ikke første gang) om, hvad der dog blev af ham:

They shot a guy. Who knows where he went? Who cares about some Russian? This is what Hollywood has done to America. Do you have to have closure on every little thing? Isn't there any mystery in the world? It's a murky world out there. It's a murky life these guys lead. And by the way, I do know where the Russian is. But I'll never say because so many people got so pissy about it. (*Entertainment Weekly* 2007: 1)

For *Dexter* er der ingen mysterier i verden, kun midlertidigt tilbageholdt information. Alle spørgsmål får vi svar på, og voice-overen holder os løbende opdateret med de vigtigste karakter- og plotændringer. Seriens frygt for at fremmedgøre eller forvirre betyder samtidig, at enhver form for permanent tvetydighed nødvendigvis må blive et brud på seriens implicite løfte til sit publikum om at *underholde* før noget andet.

En sympatisk psykopat: etik og seeridentifikation

Dexters indre monolog har ikke kun til formål at overlevere vigtig narrativ eksposition, men er uundværlig i måden, hvorpå serien præsenterer sin i udgangspunktet yderst problematiske hovedkarakter over for seeren. Mod-

sat den konventionelle heltetype på tv, hvis indre karakteristik formidles over for publikum igennem dennes eksterne handlinger og interaktion med andre karakterer i serien, kender vi kun Dexter – den virkelige Dexter – igennem hans interne narration og pludselige drømmesekvenser. I den konventionelle tv-serie er der intet skjult bag protagonistens facade, som ikke på én eller anden måde kan lures frem af et hysterisk action-”set-piece” eller en melodramatisk konfrontation. Men denne fremgangsmåde bliver besværlig i *Dexter*, da vores centrale karakters indre og ydre er to vidt forskellige ting. Som Dexter selv indrømmer: “People often fake a lot of human interactions, but I feel like I fake them all.” Skulle vi bedømme Dexter som karakter alene ud fra hans møde med andre karakterer i serien, uden tyngden af hans indre narrations moralske overvejelser eller eksistentielle angst, ville vi opleve en fuldstændig følelsesmæssig afkobling fra vores hovedperson, der i dette lys ville ligne en fuldblodspsykopat uden særligt mange formildende træk (jf. fig. 3).

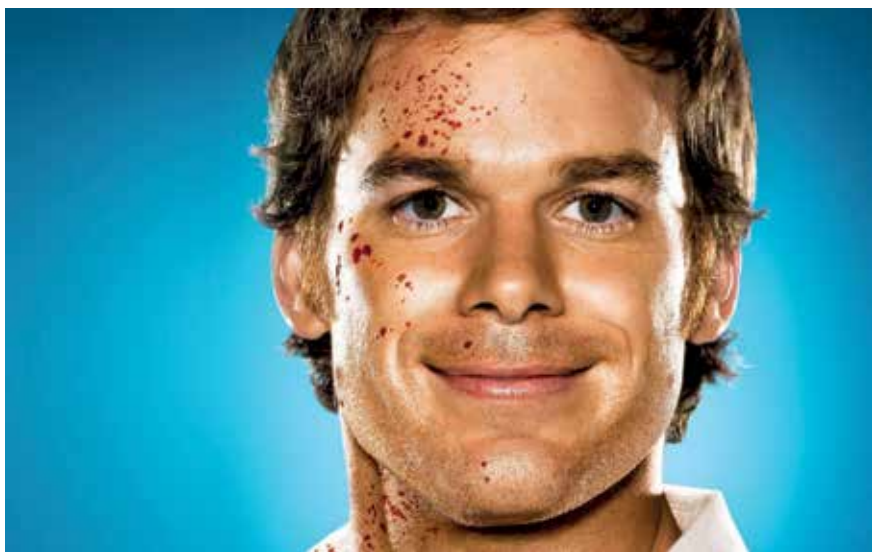


Fig. 3. Dexter Morgan: elskværdig seriemorder. Foto: Paramount.

Og det er et engagementsmæssigt problem, som den konventionelle tv-serie ikke ønsker sig. Ser man bort fra såkaldte ”ensemble dramaer”, hvor seersympatien ikke nødvendigvis fokuseres hos én enkelt karakter, så er det vigtigt, at den konventionelle tv-series protagonist, uanset diverse karakterbris-

ter, i sidste ende er en relativt utvetydig én af slagsen. Forholdet, seeren har til karakteren, kan tillade sig at være problematisk til tider, men det kan aldrig spændes så stramt, at den grundlæggende identifikation med helten brydes. Voice-overen i *Dexter* er altså ikke kun et strukturelt eller ekspositorisk redskab, men et spørgsmål om grundlæggende seeridentifikation – en måde, hvorpå publikum skal hjælpes til at kunne sympatisere med en psykopat. *Dexter* undsiger sig helt specifikt mange af de fremmedgørende elementer naturligt forbundet med en seriemorder og formår at skabe en så utvetydig heltetype, som det er muligt – seriens grundlæggende præmis in mente. Når plottet endelig tvinger Dexter til at dræbe Doakes i anden sæson – en modstander, men en uskyldig af slagsen – er det Lila, der gør det, så Dexter aldrig selv behøver at tage stilling til, hvad der ellers ville have været et umuligt moralsk dilemma. Modsat HBO's seriekultur, hvor karakterer ikke agtes højere, end at de ofte kan foretage valg, som forvirrer eller fremmedgør seeren (i *Six Feet Under* er Brenda Nate utro med to junkier og indgår i lemfældig analsex; Tony Soprano er voldelig og racistisk over for sin datters kæreste; og karakteren Tobias Beecher fra *Oz* udvikler sig fra skrøbelig svækling til følelseskold psykopatisk morder), sørger *Dexter* for, at seeren altid forstår, og i en vis udstrækning også godkender, hans opførsel.

De ultravoldelige handlinger, som Dexter nødvendigvis må begive sig ud i, må derfor præsenteres i en kontekst, der ikke forstyrrer publikums forhold til hovedpersonen. Sådanne tabubrud kan kun formidles på en acceptabel måde over for seeren, hævder Thomas M. Leitch i "Nobody Here But Us Killers: the Disavowal of Violence in Recent American Films", ved hjælp af specifikke narrative og æstetiske strategier, der sætter voldens væsen i kontekst:

Violence can be rendered acceptable to a sensitive audience by being ascribed to an evil Other, or by being justified in rational terms, or by being limited in its effects, or by being stylized through narrative conventions or rituals that deny its consequences. (Leitch 1994: 22)

I *Dexter* bruges flere af disse strategier. Ved altid at akkompagnere Dexter med en antagonist (eller "Evil Other"), hvis perversion er værre, appetit større, og metoder mere brutale, skaber serien et forholdsmæssigt let valg, når seeren leder efter sin identificerbare helt. Samtidig rationaliseres Dexters seriemord ved at kontekstualisere dem inden for rammerne af en række læresætninger og regler ("the code of Harry"), som ikke kun forbyder de største tabuer (børn, uskyldige), men opfordrer Dexter til at vælge sine ofre

blandt de mest gemene forbrydere. David Schmid argumenterer hertil i sit essay "The Devil You Know: Dexter and the 'Goodness' of American Serial Killing", at Dexters afplukning af psykiateren i "Shrink Wrap", hvis ofre var magtfulde kvinder, eller det psykopatiske par, som druknede illegale indvandrere i "Love American Style", demonstrerer, hvordan *Dexter* præsenterer sin hovedpersons morderiske handlinger som progressive, "protofeministiske" og moralske reaktioner på skruppelløs og uetisk opførsel (Schmid 2010: 140). I denne kontekst er Dexter overraskende nok, bortset fra sin centrale morderiske trang (uden hvilken der ingen serie var), på mange måder en af *premium cables* mindst antipatiske protagonister.

I'm not gonna make you watch: den ubekvemme splatter

Problematikken i at have en seriemorder som hovedperson, som myrder og parterer sine ofre, ligger ikke kun i de moralske overvejelser, som publikum må tage stilling til, men i de instinktive, følelsesmæssige reaktioner, som voldens visualitet i sig selv afføder. Det er med andre ord svært at identificere sig med en helt, som kan skære et menneske i småstykker uden at fortrække en mine. "Don't worry. I'm not gonna make you watch," siger Dexter til Doakes, idet han trækker et plastikforhæng for sin slagterbænk, hvor endnu et offer afventer sin skæbne. Men for så vidt kunne Dexter her lige så godt tale direkte til seeren. For selvom vi hører maskinsaven skære, søger serien for, at vi bliver bag forhænget sammen med Doakes og aldrig får noget klart udsyn til det overlagte mords virkelige grusomhed. Serien er klar over, at den grafiske præsentation af Dexters tabubrud ville være så ødelæggende, at den kun kan bevare seeridentifikation ved visuelt at fornægte de reelle konsekvenser af Dexters voldelige og dybt perverse handlinger. Godt nok ser vi ofte det første knivstik (dog sjældent i et eksplicit nærbillede), men seriens traditionelle ide om protagonisten og seeridentifikation gør det umuligt for serien at blive i scenen mere end et par sekunder, og vi må nødvendigvis klippe til den ikoniske sorte affaldssæk fyldt med kropsdele, der synker mod havbunden – som i seriens to første afsnit "Pilot" (I:1) og "Crocodile" (I:2). I "Love American Style" (I:5) ser vi ikke engang nogen blodsudgydelse, men nøjes med lyden af en knivs klinge, før vi klipper væk, og det samme er tilfældet i "Dex, Lies and Videotape" (II:6).

Når serien er blodigst, som i "Morning After" (II:8), ser vi kort sprøjt af blod mod Dexters visir, idet han parterer sin mors morder med en motorsav. I sig selv en ultravoldelig handling, men som via seriens klippetekniske og



Fig. 4-5. Serien klipper direkte fra første blodsudgydelse til de ikoniske affaldssække og springer over selve det grafiske mord. Foto: Paramount.



dramaturgiske valg aldrig vises (fig. 4-5). Der er altså et sort hul mellem før- og efterbilledet af Dexters tabubrud, på samme måde som der er det, når en netværksserie via en blød overtoning springer fra det hede forspil i en potentiel sexscene til det elskende par i sengen bagefter med en smøg.

Seeridentifikationen må, i den konventionelle netværksserie, med alle midler beskyttes. Det øjeblik, publikum ikke længere i nogen grad kan sætte sig i heltens sted og måske endda hepper imod heltens handlinger, har serien et problem. Når Michael Scofield (Wentworth Miller) eksempelvis bliver tvunget til at kæmpe til døden med en anden indsat i *Prison Break* (Fox 2005-2009; "Orientación" [III:1]), vinder han kampen, men nægter at slå sin modstander ihjel. Ikke kun forstår vi, ud fra humanistiske principper, hans handling, men vi beundrer den også. I *House M.D.* træffer doktor House ofte uhyre selviske valg, som forbløffer og forvirrer seeren, men mod slutningen af afsnittet afsløres den skjulte rationalitet af disse handlinger, og vores midlertidige brud på seeridentifikationen genoprettes. Når Tony Soprano derimod i et voldeligt anfald dræber Ralph Cifaretto (Joe Pantoliano) eller kynisk likviderer Tony Blundetto (Steve Buscemi) i *The Sopranos*, bryder serien med vilje seeridentifikationen, idet den, modsat *Dexter*, viser volden i sit fulde, uredigerede væsen. Der foretages intet såkaldt *cut-away*, klippes

aldrig væk eller skygges for Tonys voldshandlinger. I *The Sopranos* er volden afbildet i lange, uafbrudte grafiske nærbilleder, der ikke fornægter, men understreger voldens konsekvenser og derved fremhæver, i scenen, fremmedgørelsen over for karakteren. Og netop denne fremmedgørelse er *Dexter*, på trods af sin kontroversielle præmis, åbenlyst ikke interesseret i, hvilket forklarer dens strategiske blackouts, når Dexter lader monsteret tage over.

Især hvis man tager seriens groteske og eksplicitte udpensling af vold i betragtning, når det ikke er Dexter, der står bag, bliver det klart, at voldens tabuvæsen kun rigtigt gør sig gældende, når det risikerer vores tilknytning til og engagement i Dexter. Blodige gerningssteder og maltrakterede ofre vises eksempelvis ofte i dvælende totaler og behandles generelt, i kraft af Dexters profession, ganske klinisk og uengageret. Når *Dexter* undsiger sig voldens grafiske væsen, er det altså ikke af hensyn til disse handlingers generelle afskyelighed, men en strategisk overvejelse, der skal sikre publikums empatiske forhold til karakteren og hovedpersonen Dexter.

Bat(e)man som seriemorder: *Dexter* og high-concept

Når *Dexter*, i kraft af sin konventionelle form, effektive formidling af plot, tema og karakterpsykologi og generelle frygt for fremmedgørelse, virker svært beslægtet med den konventionelle netværksserie, er der derfor god grund til det. At *Dexter* blev syndikeret på CBS (sendt i en letcensureret form med hensyn til vold, sex og sprog) under industriens store strejke blandt manuskriptforfattere i 2008 synes at cementere det faktum, at seriens fængende koncept – ”en seriemorder rydder op” – også kunne fungere inden for tv-netværkenes rigide rammer. Over for det brede publikum. Måske netop endda *fordi Dexters* originalitet og appel kan opsummeres så kortfattet og præcist.

For modsat HBO's serier, virker Showtime, ligesom de store netværk, i langt højere grad konceptorienteret i sine programpakker. Som Jeffrey Katzenberg udlagde sit teoretiske grundlag i et internt memorandum til The Walt Disney Motion Pictures Group tilbage i 1990'erne:

[T]he idea is king. If a movie begins with a great original idea, chances are good it will be successful, even if it is executed only marginally well. However, if a film begins with a flawed idea, it will almost certainly fail, even if it is made with 'A' talent. (Trottier 2005: 24)

Selvom Katzenberg her taler om film, er det lige så relevant for netværks-tv-serien, hvis pilotafsnit næsten altid bestilles på baggrund af dets såkaldte

high concept og ikke på baggrund af "talentet" bag serien (dvs. forfatteren). Ideen bag *high concept*, beskrevet af Michael Eisner som "a unique idea whose originality could be conveyed briefly" (citeret i Wyatt 1994: 8), er, at den potentielle seer med det samme forstår præcis, hvad produktet er, uden at have set det. Dette tager ofte sit udgangspunkt i en kombination af to allerede etablerede elementer for at danne noget nyt og "originalt". *Lost* (ABC, 2004-2010) er "*Gilligan's Island* møder *The X-Files*", *House* er "Sherlock Holmes som læge", *Miami Vice* (NBC, 1984-1990) er "MTV Cops", og *Buffy* er vampyrsubgenrens møde med high school-sæbeoperan. I *Lost*'s tilfælde er de to elementer to tidligere etablerede tv-serier, hvis blanding skal give læseren en ide om seriens struktur, tone, karakterer og føljeton.² I *House* tager de en etableret litterær figur og sætter ham ind i en original kontekst (et hospital), mens *Miami Vice* blander MTV's stilkoncept med den træge politiseriegenre. *High concept* behøver ikke nødvendigvis at være mødet mellem to forskellige genrer eller ideer, men kan ofte blot være en "ny" ide, som kan opsummeres i én sætning eller *tagline*: I *FlashForward* (ABC, 2009-2010) forårsager et mystisk fænomen, at alle mennesker på Jorden får et glimt af deres egen fremtid; i *Shark* (CBS, 2006-2008) beslutter en stjerneforsvarsadvokat at arbejde for anklagemyndigheden, og *Heroes* (NBC, 2006-2010) spørger: "Hvad nu, hvis superhelte blot var menneskets næste evolutionstrin?"

Dexters *high concept* er simpelt: "Hvad nu, hvis en seriemorder kun dræbte andre seriemordere?" Eller endnu kortere og i tråd med seriens tematiske vægt på selvtægt og dobbeltidentitet: "Batman som seriemorder" (jf. fig. 6).

To af Showtimes andre successerier, *Weeds* (2006-) og *The United States of Tara* (2009-), kan beskrives med samme forenklede kortfattethed: henholdsvis "hvad nu, hvis en enlig forstadsmor blev pusher?" og "hvad nu, hvis en enlig mor led af personlighedsspaltning?" *The Tudors* (2007-2010) og *The Borgias* (2010-) er blevet markedsført som "sæbeopera i middelalderen", og *Californication* (2007-) er ikke flov over at være "Sex and the City for mænd". Selvom der naturligvis findes visse undtagelser (eksempelvis *Nurse Jackie*), er der en klar rød tråd at finde i Showtimes fremgangsmåde, og forsøger man samme behandling af størstedelen af HBO's seriepræmisser, bliver tingene straks mere udviklede. *The Wires* centrale præmis er "politiets arbejde med bander i Baltimore". I de forkerte hænder kunne det være en hvilken som helst anden politiserie. *Deadwood* (2004-2006) føl-

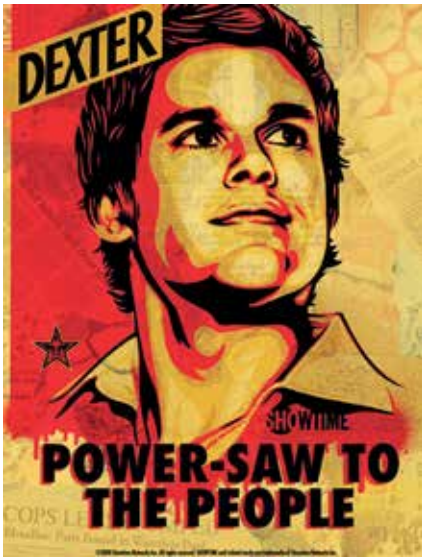


Fig. 6. Dexter i satirisk helteplakat i stil med Obamas ikoniske valgplakater fra 2008.

ger begivenhederne i seriens titulære westernby i 1870'erne, men seriens nyskabende karakter unddrager sig, hvis man ikke inddrager seriens realistiske stil, dialog eller komplicerede karaktergalleri. I *Oz* følger vi ligeså livet i Oswald State Penitentiary, men præmissen i sig selv er vag og intetsigende. Fælles for alle disse serier og de fleste andre på HBO (dog med få undtagelser som eksempelvis *True Blood* [2008-] eller *Entourage* [2004-]) er, at dét, som gør dem unikke, ikke ligger i historiens koncept, men i udførelsen. Det er det implicitte løfte om, at et fængselsdrama på HBO ikke bliver som noget andet fængselsdrama, du hidtil har set. Det er med andre ord den faktiske iscenesættelse, der retfærdiggør disse seriers eksistens, ikke deres koncept.

For *Dexters* vedkommende tillader seriens high concept et episodisk format, som garanterer, at publikum altid ved nogenlunde, hvad det er, de får, når de tænder i næste sæson. Seriens blanding af det episodiske og det serielle tillader Dexter at leve for evigt – hver sæson med en ny udskiftelig skurk, der hærger det efterhånden yderst seriemorderplagede Miami. Og skulle omgivelserne efterhånden blive for kedelige i takt med dalende seertal, kan serien altid flytte Dexter og formatet til en anden by (Dexter: Las Vegas, måske?). Denne fleksibilitet i konceptet samt seriens pacificerende dramaturgiske elementer synes symptomatisk for den generelle ideologi, vi finder i Showtimes motto: "TV. At its Best". For Dexter er tv og vil meget

gerne være det.

Litteratur

- Entertainment Weekly (2007): "Chase 'n' the Russian", *Entertainment Weekly* (maj).
- Lavery, David (2010): "'Serial' Killer: Dexter's Narrative Strategies", in Douglas L. Howard (red.), *Dexter: investigating Cutting Edge Television*. New York: I.B. Tauris: 43-48.
- Leitch, Thomas M. (1994): "Nobody Here but Us Killers: the disavowal of violence in recent American films", *Film and Philosophy*, 1.
- Mittell, Jason (2006): "Narrative Complexity in Contemporary American Television", *The Velvet Light Trap*, # 58 (efterår) 2006.
- Newman, Michael (2006): "From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Television", *The Velvet Light Trap* #58 (efterår): 16-28.
- Ott, Brian (2008): "The Not TV Text", in Marc Leverette et al. (red.), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York & London: Routledge: 97-100.
- Rabkin, William & Lee Goldberg (2003): *Successful Television Writing*. New Jersey: Wiley & Sons.
- Schmid, David (2010): "The Devil you Know: Dexter and the 'goodness' of American Serial Killing", in Douglas L. Howard (red.), *Dexter: investigating Cutting Edge Television*. New York: I.B. Tauris: 132-142.
- Sepinwall, Alan (2007): "Dexter still a Killer Drama", *New Jersey Star-Ledger* (28.09.2007).
- Thompson, Robert J. (1996): *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York, Continuum.
- Trottier, David (2005): *The Screenwriter's Bible*, Los Angeles, Silman-James Press.
- Wyatt, Justin (1994): *High Concept: Movies and marketing in Hollywood*. University of Texas Press.

Noter

1. Selvom dette træk formentlig er mere kendetegnende for netværksserier end for kabelserier, skal det rettelig noteres, at en lignende form for voice-over anvendes i HBO-dramedien *Sex and the City* (1998-2004).
2. Den reelle genremæssige konstruktion i *Lost* er naturligvis mere kompleks end som så. For mere herom, se kapitel 13 ("*Lost* – en postmoderne blindgyde" af Jacob Ludvigsen) i denne bog.