

Kanal 2



Renegade

Single White Male: tv-actionserien i 90'erne

Den voldsomme action trives i amerikanske tv-serier som *Renegade*, *F/X - the series*, *The Sentinel* og *Walker, Texas Ranger*. Her formuleres maskuliniteten i volden, mens volden formulerer det maskuline.

“He was a cop and good at his job. But he committed the ultimate sin and testified against other cops gone bad. Cops that tried to kill him but got the woman he loved instead. Framed for murder now he prowls the badlands. An outlaw hunting outlaws. A bounty hunter. A renegade!” Den dybe mandsstemme vi kender så godt fra biograf-trailerne indleder titelsekvensen i hvert af-

snit af actionserien *Renegade*. På billedsiden veksler gyldne billeder af den udstødte helt på sin Harley-Davidson med blå billeder af helten med shotgun, med maskinpistol, helten der udfører kickboxer-spark, slår døre ind, løber for sit liv, kæmper mod skurke, mod betjente, mod korruptionen og det moralske forfald. Det gyldne og det blå samles i en ultrakort indstilling af helten med

solgylden overkrop og azurblå skjorte, udspændt mellem blå himmel og gylden ørken i et øjeblik ro. Klapperslange på jorden. Shotgun i hånden. En Harley-Davidson mellem benene. Maskulinitet og potens.

Actiongenren dominerer ikke kun 90'ernes Hollywoodfilm, den har også gjort tv-skærmen til et badland hvor eksplosioner, skuddueller og biljagter hører til de daglige fornøjelser. For efter det egentlige afsnit af *Renegade* venter *The Sentinel*. Og *Walker, Texas Ranger*. Og *F/X*, *Vendetta*, *Pointman*, *Bountyhunter*, *Mission Impossible*. Andre af tv-programmets tilbud er 80'er-serier som *The A-Team*, *Tropical Heat* og *Miami Vice*, fra 70'erne lokker *Charlie's Angels* og fra 60'erne kan man se *The Baron* og *The Saint*. Actionfilmens lillebror er træt af at blive ignoreret. Han er træt af at blive set ned på, træt af at blive hånet som kulturelt mindreværdig. Stjerner som Bruce Willis, Clint Eastwood, Roger Moore, Don Johnson og Pierce Brosnan har udfoldet sig i tv-actionserier. Mindreværdig eller ej, actionfilmens lillebror har 30 år på bagen, han vælter sig i 90'ernes sendetid og han er mere populær end nogensinde. Det er på tide at møde ham.

Actiongenren - mellem drama og melodrama. Ingen tvivl om at actionfilmen udgør en genre: Dens fokus er en næsten hysterisk iscenesættelse af en utopisk maskulinitet og en genredimension har tre elementer: Iscenesættelsen viser sig for det første i *actionheltens figur*, der er karakteriseret ved en utopisk fysik og/eller fysisk formåen, samt ved en udgrænset social placering - actionhelten er en social og psykologisk misfit. Det andet element er to typer voldsscener: *Torturscenen*, hvor helten mishandles af en eller flere modstandere og *de rene actionscener*, i hvis kinetiske energi vi finder maskuliniteten omsat til cinematografisk imponerende kamphandlinger, ødelæggelser,

forfølgelser, m.m. Det sidste og tredje genrelement er *den maniske konstruktion af en 'rendyrket' maskulinitet*, der prøver at skille det maskuline fra det ikke-maskuline (så som kvinder, feminitet, familie, homoseksualitet). Den arketypiske model er selvfølgelig *Rambo: First Blood Part II* (1985) med Sylvester Stallone.

Men hvordan med action tv-serien, med hvilken ret kan den kalde sig en selvstændig tv-genre? Eller, kan vi spørge, er den overhovedet en tv-genre? Tv-programlæggerne er ikke i tvivl: Serier fra 60'erne, 70'erne og 80'erne, der oprindeligt blev kaldt police, spy og detective drama eller adventure - *The Baron*, *The Saint*, *Charlie's Angels*, *Hunter*, *The A-Team*, *Miami Vice* - annonceres i dag på text-tv og i ugeblade som actionserier. Tv-kritikken afviser derimod at action skulle være en selvstændig tv-genre og kategoriserer den i stedet som drama, melodrama, krimi, adventure eller noget helt tredje, som f.eks. 'international intrigue' (det gælder *Mission Impossible* og *The Saint*). Nogle kritikere placerer så actionserierne under drama (se Paterson), andre kalder dem for melodrama (se Himmelstein) og andre igen kalder dem for actionprægede politi- eller krimiserier: I sin gennemgang af "The Police Show" fokuserer Brooks Robards således på hvordan dramaets konservative moral støttes af en actionpræget iscenesættelse:

Violence in police shows becomes the visual analogue for the re-establishment of the order upon which this action-dominated genre relies. The important element of the car chases, shootouts, and fist fights that we associate with police shows is that they are a way of reducing conflict to its simplest form and of making the statement that conflict can always be resolved, usually on the side of the righteous (min fremhævelse, Robards 1985: 11).

Actionelementerne er ifølge Robards blot med til at dramatisere og simplificere den uorden, som dramaet fjerner for at genoprette orden, status quo. Jeg vil lade denne marxistiske pointe stå for Robards egen regning og i stedet påpege, at i actionserien forholder det sig faktisk omvendt: Hvor dramaet bruger actionelementet som et dramatisk virkemiddel til at fortælle sin moralske historie, bruger actionserien derimod moralske elementer som udgangspunkt for at iscenesætte sine actionscener. Heltens mission - at redde en uskyldig eller fange en forbryder - er en ramme omkring de effekt- og fartfyldte actionscener, snarere et narrativt afsæt end en tematisk forklaring. (Og vi skal se at den tematiske forklaring i actiongenren befinder sig på et helt andet niveau end skurk, lov og orden).

Actionscenernes urealistiske karakter får andre kritikere til at slå action sammen med adventure (se Fiske). Klassiske adventure serier er f.eks. *Superman*, *Robin Hood*, *Sir Francis Drake* og *Batman*. Forholdet mellem adventure og action er tæt: Begge helte overlever mirakuløst de farer, som de ser det som deres pligt at kaste sig ud i - af ren eventyrlyst eller for at beskytte samfundet. Begge genrer gør de fysiske udfoldelser til et visuelt show, der låner fra cirkus, show wrestling og sportskampe. Men hvor adventure foregår i et fantastisk univers, er actiongenrens forhold til virkeligheden et andet. Moral i adventure er indeholdt i modsætningen mellem helt og skurk, godt og ondt. Moral i actiongenren udspænder derimod heltens mellem politik og korruption, stat og borger, lov og orden, far og søn. Adventure foregår i et 'urealistisk' univers, mens actionserien - trods sin utopiske maskulinitet - i bund og grund udspiller sig indenfor vores forestilling om virkeligheden.

Endelig er der de kritikere, der kalder actionserien for melodrama: I *Television*

Myth and the American Mind placerer Hal Himmelstein således western, police og detective drama, actionserien og flere andre serier under den samlede overskrift melodrama med følgende argumentation:

Melodrama is highly significant in an age of surface complexity and contradiction (which we experience in our everyday lives), for it provides us with models of clear resolution for highly personalized, intensely enacted conflicts. (...) The world in which the classic hero operated was a world of heightened emotional intensity - a harsh world in which the norm included unending tests of both physical and moral strength, and the constant threat of death. The hero represented a carefully defined value system in which good triumphed over evil in the end, and in which the actions of the hero, with the assistance of the gods, produced order and stability out of chaos (Himmelstein 1984: 156, 157).

Himmelstein bruger ikke ordet 'action,' og hans actionserier (bl.a. *Mission Impossible* og *Hawaii Five-O*) ender derfor sammen med detektiv- og politiserier som *Columbo* og *Hill Street Blues*. Umiddelbart smager melodrama af *Dallas* og *Dynasty*, af *Savannah* og *Glamour*, men Himmelsteins pointer er nok så spændende: Personaliseringen af konflikten, de højspændte følelser, truslen om død, den evige fysiske og moralske testning af heltens. Himmelstein fremhæver desuden den romantiske dyrkelse af heltens som ensom vandrers.

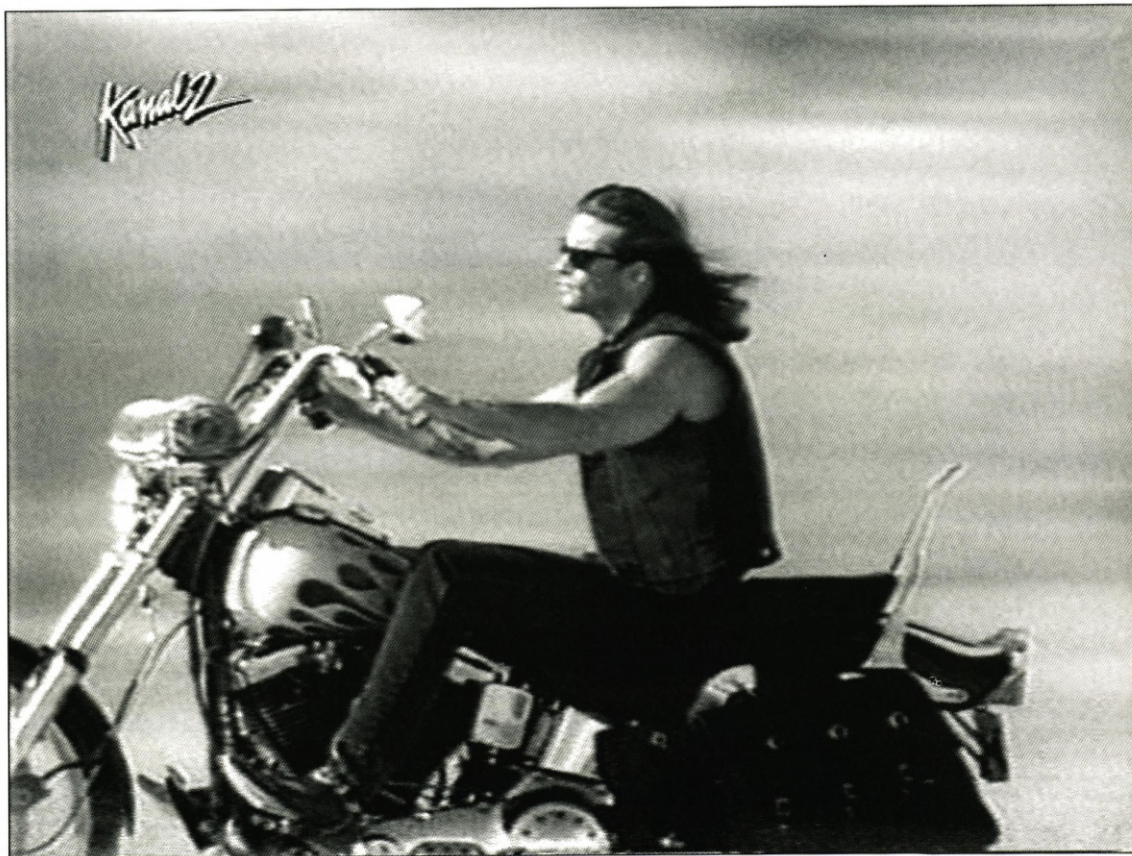
Et sted mellem drama, adventure og melodrama har actionserien haft et usikkert ståsted. Men lad os se, om der ikke viser sig en række genretræk, der kan lede os frem til en mere stabil genreplacering.

Actionserien i 90'erne. Seriene *Renegade*, *F/X - The series*, *The Sentinel* og *Walker, Texas Ranger* er alle produceret i 90'erne, de er kontinuerlige serier og blev i foråret 97 sendt ugentligt mellem 22 og 01 på Kanal 2, TV 4 og TV3 (jævnfør figur 1). Sammen giver de et billede af 90'ernes actionserie produceret til et voksent publikum. Heltens historie præsenteres i seriens titelsekvens et par minutter inde i serieafsnittet: Titelsekvensen i *Renegade* indeholder 59 klip på 90 sekunder, *The Sentinel* viser 29 klip på 33 sekunder, *Walker, Texas Ranger* har 24 klip på 42 sekunder, og *F/X - The series* har 31 klip på 53 sekunder. Her møder vi heltens fortid, hans evner, seriens særlige kendetegn, de øvrige gennemgående figurer og vi får en forsmag på seriens action-elementer.

Renegades helt, Reno Raines (Lorenzo Lamas), er en retfærdig politimand, der er

uretfærdigt forfulgt. Under dæknavnet Vince Black samarbejder han med Cheyenne og Six Killer, to indianske søskende der styrer deres dusørjager-firma fra en varevogn fyldt med avanceret elektronik - computer, fax, online connection til FBI. *Renegade* læner sig tæt op ad westerngenren, hvis helt, plot, tematik og ikonografi er forløber for actiongenren: Den udstødte gunfighter er nu dusørjæger, hesten en Harley, seksløberen en shotgun, nævekampen er blevet til kickboksning, og mændene ofte klædt i cowboystøvler, cowboybukser af læder, halstørklæde, undertiden endda cowboyhat. Helten får hjælp fra sine indianske spejdere, der i tidens ånd er økonomisk selvstændige partnere, og *the frontier* er midtvestens små byer. Skurkene er voldsforbrydere og psykopater, og deres

Renegade



voldelige adfærd understreger, at de er uciviliserede eksistenser. Som i den klassiske westernfilm spiller volden en dobbelt rolle: I skurkens hænder er den irrationel og psykopatisk, mens actionheltens vold genopretter lov og orden, uanset om han arbejder med eller mod ordensmagten.

I *F/X - the series* er volden mere teknisk end fysisk: fjernstyrede bomber, lasersigte, computerovervågning. Seriens helt Rollie (Kevin Dobson) er ekspert i special effects og har sit eget firma, F/X, hvor han sammen med sin ansatte Angie udfører jobs for filmindustrien i L.A.. I hvert afsnit hjælper Rollie politiet med et job, som han løser sammen med Angie og stuntkvinden Lucinda. Rollie er en atypisk helt, han har ikke været betjent, hemmelig agent eller soldat i Vietnam. Sandsynligvis har han ikke engang aftjent sin værnepligt. Men han er en mester til at simulere eksplosioner, iscenesætte special effects, lave forklædning og overvågning. Han er hjemme i sin elektroniske verden, men kan også slå en proper næve, når det er påkrævet. *F/X - the series* bygger på actionfilmene *F/X* (1986, Robert Mandel), *F/X2* og *F/X3*, hvis helt og hovedperson er ekspert i special effects. Serien er dog også inspireret af 60ernes *Mission Impossible*, hvis agent-gruppe var eksperter i elektronik, forklædning, kamp og flugt, og af serier med stuntmen som *The Fall Guy* og *The Master*. Rollie og hans hjælpere er (ligesom Reno) først i tyverne, men de klæder og opfører sig som teenagere; serien har en ung hip stemning, dens soundtrack er halvfemsercool beebob jazz, pigerne kører på rullerasker, tøj er tøset snarere end sexet, og snak falder ofte på dating. Med til gruppen hører den faderlige politiløjtnant Leo, der ledsager Rollie, Angie og Lucinda på deres missioner i storby-junglen.

I *The Sentinel* spiller udtrykket storby-jungle en central rolle: Efter at have været

udstationeret og glemt på sin post i den syd-amerikanske jungle har Jim Ellison (Richard Burgi) - der er en "special forces ranger airborne" - udviklet supersanser. Disse sanser er naturlige nok, men bliver fortrængt i vores moderne civilisation (lyder seriens forklaring). Sanserne aktiveres, da Jim er politidetektiv i L.A., og seriens gimmick er disse særlige evner. Jims partner, Blair Sandburg (Garett Maggart), er en langhåret antropologi-studerende, der følger Jim for at gøre studier i menneskets præ-historiske instinkter. Supersanserne og det kærligt kværunderende buddy-par er seriens kendetegn. Jim er den kortklippede, tavse, ensomme, no-nonsense macho-betjent, Joe den evigt pludrende, langhårede, socialt orienterede kujon, der hjælper Jim med at bruge sine sanser. Gennemgående figurer er Jims ex-kæreste, der får to replikker og en frokost i hvert afsnit og Jims sorte chef Simon. I denne storbyjungle er udvalget af bad guys mere varieret end i *Renegade*; i *The Sentinel* finder vi både white trash højre-ekstremister, mafia-stikkere, psykisk afsporede forbrydere, FBI-overløbere og sorte unge, der er tvunget ud i bandekrige. Ligesom *F/X - the series* fokuserer *The Sentinel* mere på forbrydelse og opklaring end den fysiske slåskamp. Actionscenerne og eksplosionerne ligger i flugten og forbrydelsen, ikke i heltens gennembanking af skurken.

Med *Walker, Texas Ranger* er vi tilbage ved genrens oprindelse; westernkoderne er igen i spil, og heltens kampevne hævet over enhver tvivl: Chuck Norris, der spiller helten Walker, var ubesejret verdensmester i karate fra 1968 til 74 og er kendt fra actionfilmene *Lone Wolf McQuade* (1983) hvor han spiller en Texas Ranger, samt *Missing In Action* (1984) og *The Delta Force* (1986). Rollen som ranger er (ligesom Renos "framed for murder") en naturlig forklaring på heltens frie bevægelighed. Walker og Reno er begge vandrende

helte i modsætning til Rollie og Jim, der forsvarer L.A.s territorier. Walker er som regel ledsaget af sin kæreste, den smukke forsvarsadvokat Alex, og sine to kolleger, den unge sorte Jimmy og den ældre CD. Skurkene varierer fra storgangstere og korrupt militær til mænd der tæver deres koner og andre gemene småpsykopater, og et særkende er seriens vægt på samfundsmoral. Det er ikke nok at fange forbryderen, her skal også demonstreres, at det er kernefamiliens normer, der forsvares. Mænd må gerne slås, men de må ikke slå deres koner, de skal være søde mod børn og efter fyraften venter en øl på baren sammen med vennerne. Og ja, trods talrige ansigtsløftninger og indlagte kampscener fremstår Walker mere som far og bedstefar end som elsker og helt. (Chuck Norris er født i 1939 og var i mine afsnit af *Walker, Texas Ranger* fra 1993 altså 54).

Odysseus og Herkules. Himmelstein kalder melodramaet for "the romantic epics

of loner-heroes and wanderers whose mystical experiences reveal a mythic dream world of fear and conquest" (155). Den moderne actionserie deler sig plotmæssigt i to typer: den romantisk-vandrende helt (Odysseus) og den stationære helt (Herkules).

Odysseen gør det let at finde nye eventyr, nye skurke og fastholder samtidig et stabilt serie-univers via heltens hjælpere. Odysseens tilbagevendende tema er westerngenren og *the frontier*. Den amerikanske historiker Fredric Jackson Turners brugte i 1893 begrebet *frontier* til at karakterisere civilisationens møde med the wilderness: I the wilderness fritstilles civilisationens ud-sending fra demokratiske normer og autoriteter; herude gælder "a man's gotta do what a man's gotta do." Hvor ingen lov hersker, må hver mand være sin egen moralske og fysiske dommer. Frontier-tankegangen præsenteres eksplicit som normsæt i *Renegade*: "Well,



Danny said that a good bountyhunter learned to tell the difference between innocent and guilty, but I am not sure about you" siger Reno i "The hot tip." Når beviser mangler og politiet lader vente på sig må actionhelten stole på sin dømmekraft; ifølge genrens logik er det ikke selvsjult, men helteintuition.

Den stationære helt forsvarer fæstningen, hvis grænser er flydende: Her huserer både de lokale kriminelle og de fremmede, der strømmer til for at sælge heroin eller våben. Strukturelt ligner den stationære fortælling odysseen ved evigt at variere skurkene, men fordi helten forbliver i samme univers, må han underkaste sig autoriteterne. Og selvom Rollie og Jim fremstilles som frie fugle,

er de forankret i et privat hjem med private problemer; Rollie har sin gamle far, Jim sin ex-kone. John Fiske skriver om *The A-Team*: "Like most masculine texts, *The A-Team* works by writing out of its world three of the most significant cultural producers of the masculine identity - women, work, and marriage."¹ Fiskes iagttagelse er rigtig hvad angår *The A-Team*, der er en odysseé-serie - men forkert hvad angår Herkules-fortællingen. Den stationære helt er på arbejde, han har problemer på jobbet, og også kvinder og ægteskab spøger i kulissen: I *The Sentinel* afsnittet "Twins" nægter Jims ex-kone at dele en restskat, fordi hun bliver jaloux, og i *F/X* afsnittet "The Elevator" udspilles problemer med arbejde, kvinder og ægteskab omkring politimanden Leo.

Renegade



Fiske glemmer, at de forskellige typer action-serier indskriver forskellige publikums-aldersgrupper (jvf. figur 1), og at den voksne action-serie har et langt mere nuanceret forhold til kvinder, arbejde og ægteskab end teenage-actionserien. Pointen er ikke at ud-skrive disse elementer, men at ind-skrive dem og samtidig holde dem ti skridt fra livet. *F/X* afsnittet "The Elevator" viser den ambivalens, der omgiver kvinder og ægteskab. Blandt forbrydernes gidsler er Leos kvindelige kollega og kæreste, der ønsker sig ægteskab og børn. Et andet gidsel, en højgravid kvinde, viser sig at være i ledtog med gidseltagerne og maven falsk. Her iscenesættes ægteskabet på én gang som drøm og mareridt - men netop ikke som realitet. Den stationære actionhelt har forpligtelser, han har arbejde og chef, han er udspændt mellem ex-kone og kærester. Men grænsen er familieforpligtelse og børn.

Helt - Outsider & Insider. Odysseen og Herkules-fortællingen har hver sin helte-type, Outsideren og Insideren. Outsideren er udenfor samfundet, han er i konflikt med autoriteter og hans forhold til loven er ambivalent. Hans odysseé er både en flugt fra ansvar og en søgen efter sig selv. Insideren er derimod en del af samfundet, og hans forhold til autoriteter derfor et andet. Konflikter drejer sig her aldrig om at finde sit eget ståsted, men om at problematisere grænserne i forhold til gruppen - at definere sig som ener *indenfor* hierarkiet.

The Sentinel og *F/X - the series* foregår begge i storbyen, og begge Insider-helte fungerer i en social struktur: Rollie er leder af en hip gruppe, Jim og Blair er det umage makkerpar blandt ex-kone, chef og kollegaer. Kodeordet er social kontakt, at definere sig som ener og gruppe i systemet. "What happened, you were awesome out there. What is going on?" spørger Jims chef i

"Extreme Assault," efter at Jim har ordnet en gruppe højreorienterede amerikanske ekstremister, der havde besat stationen og dræbt seks betjente. Simon har måbende fulgt i hælene på Jim, der "were hearing things that I couldn't hear and smelling things that I couldn't smell." Jim lugtede en terrorist gennem en lukket staldør, hørte hviskende ordveksling gennem lukkede døre, hørte gidslernes hvisken på første sal nede fra gaden. Rollies mirakuløse indsats er teknisk, i afsnittet "Secret Base S4" laver han en bombe af materialer fra et kosteskab, han fjerner vagthunde med syntetisk tigerpis og infiltrerer basen med en fiks lille elektronisk hund, Bluie. Resultatet er det samme som supersanserne: Det umulige bliver muligt ved hjælp af heltens enestående evner. Målet i Herkules-fortællingen er dog ikke kun beundring, både *The Sentinel* og *F/X - the series* pointerer, at når helten tager fejl er gruppen altid parat til at hjælpe ham. Pointen er heltens særstatus *indenfor* det sociale og autoritære hierarki. Jim opnår anerkendelse og særstatus, hans sanser skaffer ham antropologen Blair som partner og en uhørt frihed for en betjent. Supersanserne og super-teknikken symboliserer heltens enestående status, hans evner hæver ham over andre, og selv i en gruppe gør han sig gældende. Det er tv-seriens *både-og*-struktur, der er på spil: Insiderhelten er både en del af samfundet og en ener.

Både-og-strukturen gælder i endnu højere grad Outsider-helten, der jo både repræsenterer loven og står udenfor loven. *Renegade* og *Walker, Texas Ranger* behandler Outsider-helten radikalt forskelligt. Afsnittet "Billy" viser, hvordan *Renegade* iscenesætter den tematiske grundkonflikt mellem eneren og samfundet: I jagten på skurken 'Dad' Meechum, der leder en voldelig bande med bl.a. sin egen søn, får Reno hjælp af den unge bankrøver Billy.² 'Dad'

minder Billy om barndommens tugtelse: "Never had a use for that mean old man. Too much like my old man. Always pounding on the little guy." Billy kan på den ene side ikke acceptere 'Dads' brutalitet, men han kan på den anden side heller ikke acceptere loven, der straffer forbrydelse - "it would kill me! I can't go to jail." Billy vil være fri som fuglen: "Billy Pike is flying free, alone and free," siger han som et ekko af Reno. Men moral og frihed er modsætninger, og Billys dilemma bliver valget mellem at sætte sin frihed på spil for at hjælpe Reno eller at hytte sit eget skind og lade 'Dad' herske. Løsningen bliver heltedøden. "I am not doing this for him! I am doing it for me, for Billy Pike," siger han til sin kæreste, inden han dræber 'Dad' i en skudduel - og selv bliver dræbt. "William Pike 1969-1993 Riding free" siger Billys gravsten til slut, hvorefter Reno kører væk i solnedgangen på sin kværn.

Her er flere ting på spil: Forholdet mellem Outsideren og samfundet/loven formuleres som en konflikt mellem far og søn, og 'far' splittes i to, en 'god' far, loven/Reno, og en 'ond' far, forbryderen 'Dad' Meechum. Billy og Reno er tydeligvis to alen af samme stykke, de er begge først i tyverne, begge lovløse, begge free-riding på deres odysseus-hest, motorcyklen. Men med denne transaktion skilles deres veje: Billy må vælge mellem loven/Reno eller lovløsheden/'Dad', og Reno forvandles fra at være Outsider i konflikt med loven til selv at blive loven. Således fungerer tv-seriens både-og-princip: Loven er både ond og god, og Outsideren både udenfor og indenfor loven. Med psykoanalytiske termer er Billy og Reno begge fanget i et narcissistisk teenage-oprør mod 'Dad' og Loven. Outsiderhelten nægter at underkaste sig realitetsprincippet og de sociale normer, han insisterer i stedet på en maskulinitet, der er almægtig og sig selv nok udenfor samfundet. Psykoanalyser

ser her en narcissistisk karaktertype, indkapslet i sine asociale almagtsfantasier. Ved at lade Billy dø og Reno leve fastholder actiontv-serien igen en både-og løsning: Den siger muligt-umuligt til forholdet mellem Outsideren og samfundet og rigtig-forkert til konflikten mellem Outsideren og loven. Vi har at gøre med en essentielt mytologisk struktur, der fungerer ved at forene de tematiske modsætninger i nye mytologiske fortællestrukturer: Outsideren og oprøreren Reno forenes med faderen/Loven, og jagten på 'Dad' er både et oprør imod og en bekræftelse af Loven.

Walker, Texas Ranger fremstiller Outsiderhelten i et ganske andet lys: Hvor Reno er den oprørske søn, er Walker den ultra-retfærdige far, hvor Reno nyder friheden på motorcykel, opretholder Walker status quo i sin Range Rover. Modsætningen understreges af titelsangen (sunget af Norris): "In the eyes of a ranger/ the unsuspected stranger/ had better know the truth and wrong from right/ 'cause the eyes of a Ranger are upon you/ and what you do, he's gonna see/ when you're in Texas look behind you/ 'cause that's where the Ranger's gonna be." Chuck Norris' alder resulterer i en række tematiske ændringer: Den altseende Walker er ikke en oprørske søn i konflikt med loven, men en almægtig far der (næsten som Gud) redder sine 'børn' fra 'the bad guys'. I afsnittet "Case Closed" lover han den lille pige Naomi at finde hendes far, der er bortført af 'the skypeople'. De viser sig at være militærets ufo-afdeling, og Walker afslører skurken, der sælger hærens forskning til udlændet. Plottets fokus flyttes konstant fra forbrydelsen til Walkers næstekærlighed. "Cross my heart," lover Walker Naomi, og da han bliver spurgt "so why is finding this man so important to you?" lyder svaret: "It's important to a little girl." Til sidst takker Naomi og hendes far Walker fra faderens

sygeseng: "Thank you for keeping your promise and finding my Daddy." "I crossed my heart, didn't I?" svarer Walker.

Denne politisk korrekte serie insisterer på faderloven, familienormerne og status quo. Skurken er ikke en 'ond far', han er bare ond. Helten er ikke bare helt, han er både helt og Far med stort F. Han er ikke single som Reno, men ledsaget af den moderlige kæreste Alex (helligånden?) der bliver mor for den moderløse Naomi, og i et andet afsnit er 'mor' for ofre for hustruvold. I modsætning til Reno har Walker altid loven på sin side: "I'm on a county road and you're off your base, sergeant. You have no jurisdiction out here," kan Walker roligt sige til militæret - og slippe ustraffet afsted med det. *Walker, Texas Ranger* er et interessant eksempel på, hvordan en genres grundkonflikt bevidst kan tømmes for sin oprindelige me-

ning og fyldes med en ny og egentlig ganske genre-stridig mening: Sønnen i konflikt med Faderen forvandles til en hellig treenighed.

Outsider eller Insider, i sidste ende kæmper begge for genre's status quo. Det er slående at actionhelten *altid* er en enlig hvid mand mellem tyve og fyrre (Norris er ganske vist 54, men Walker skal fremstå som sidst i trediverne). Enhver afvigelse i race, køn og alder indskrives som partner, kammerat eller kæreste: Reno er omgivet af indianere (den ene kvinde), Rollie ledsaget af to kvinder og en 'far', Jim har en partner, hvis lange hår og antropologi-studier koder ham som 'feminin', og Walker er omgivet af det hele på en gang: En ældre, en sort, en kvinde. De fire serier er yderst repræsentative for tv's action-helte,³ der

Renegade



alle er *single white males*. Biografen har i 90'erne plads til de kvindelige og sorte actionhelte; tv-serien holder sig derimod trygt til den kommercielle mainstream.

Action - what's size got to do with it? Actionserien adskiller sig fra actionfilmen ved at være reklamefinansieret (alle fire serier er produceret til kommercielle stationer) og plotmæssigt underkastet reklamens vilkår; temaer ændres, volden nedtones og reklamens indlejring i fiktionen indskrives i seriens narrative rytme. Desuden har tv-serien færre penge end spillefilmen at købe kanonslag for, og endelig er de visuelle dimensioner mindre og placeret i publikums egen stue. Disse forhold sætter sine spor overalt på tv-serien, og måske især på dens action-scener.

Actionfilmen har ofte en tortur-scene, hvor helten får tæv af skurken.⁴ Denne scene har en række funktioner: Den beviser heltens fysiske overlegenhed og skurkens 'ondskab'; den skaber et hævnmotiv; den gør helten (selvtægtsudøveren) til offer; og den er en undskyldning for at vise heltens halvnøgne svedende og blodige krop som et erotisk ikon. I tv-serien derimod *forsvinder heltens lidelser*. Han kan ranke ryggen og færdes trygt, et vakuum de to plottyper håndterer forskelligt. Hos Insider-helten forsvinder den personlige motivation ganske enkelt; han gør sit job af lyst og pligt uden at være et offer med hævnmotiv. Outsider-helten har derimod andre figurer som stand-in: En partner, en gammel ven, en ny veninde, et perifert bekendtskab myrdes eller udsættes for vold, og dermed genindskrives hævnmotiv bagom helten. Stand-in-metoden er især rendyrket i *Renegade*, hvor en

'nær' person er offer i hver del: Ramt af tre kugler svæver Six Killer mellem liv og død i "Head Case," Billy lader livet i "Billy", en dusørjægeren ofres i "The Hot Tip" og en ny veninde myrdes i "Give and Take." Som den eneste af 90'ernes actionserier iskuesætter *Renegade* også helten som et erotisk objekt: Ligesom Rambo fremviser Reno sin muskuløse overkrop, og adskillige indstillinger i titelsekvensen indbyder til homoerotiske identifikationer: Han hælder vand nedover sin svedende muskuløse overkrop, han sender kameraet et indbydende blik, *der er magen til* det blik seriens kvindelige figur, Cheyenne, sender samme publikum. Og han lader sjældent en chance gå fra sig for at blotte sig på sine mange billige hotelværelser.

Tilbage er spørgsmålet om hvordan actionfilmens 'rene' action-scener omsættes til tv. Tv-mediet har især problemer med forfølgelsen og eksplosionerne: Forfølgelsens svimmelhed, suget i maven, eksplosionsscenen hvor bygninger synker i knæ og fly styrter til jorden, sådanne scener og oplevelser hører til biografens domæne: Æstetisk overflod, visuel overdådighed, tilskueren der rives med af affekt, fart, acceleration. Den visuelle rutsjebane mister sin effekt i tv-format, den gør sig dårligt i det små. Den visuelle side af action hører hjemme i biografen og for at lyve sig fra dette dilemma bruger tv-serien et par kneb: Et svar på det økonomiske dilemma er genbrug: Serierne opererer med ganske få eksplosive actionscener, der optræder i de første dele for derefter at præsenteres i den tilbagevendende titelsekvens. *The Sentinel*, der begyndte januar 97, er et godt eksempel: I de første dele sendt i januar og februar forekom enten forfølgelsesscener med helikopter, tog, bus og bil eller store eksplosionsscener - bl.a. i "Extreme Assault" og "Black Brothers." I de senere afsnit bliver fart og

eksplosionsscenerne sjældnere, og til gengæld kommer der skud og kampscener. I samme periode havde de tre andre serier tilsammen kun fire tilsvarende scener. *F/X - the series* løser dog delvist dilemmaet ved sin meta-strategi: Seriens trailer fokuserer på special effects udstyr, der pakkes væk, og seriens stadige fokus er iscenesættelsen og udstillelsen af den 'falske' actionscene.

Når de dyre action-scener er endt i traileren består tv-seriens andet kneb i at forskyde vægten fra forfølgelse og eksplosionsscener til skudduellen og (i endnu højere grad) slåskampen. Disse scener er billige, de har mennesket i fokus, de kan optages i kulisser, de passer bedre til tv-formatet, og endelig fokuserer de på det personlige drama fremfor materielle ødelæggelser. Himmelsteins melodramatiske pointer hjælper tv-serien: Mere dialog, mere personfiksering, flere personlige følelser.

At fortælle det maskuline. Denne analyse af actionserien har bevæget sig på

jomfruelig grund, og jeg gør mig ingen illusioner om at have tegnet et fuldendt portræt af actionserien som tv-genre. Men træder vi et par skridt tilbage, finder vi måske i det foregående en intuitiv skitse, en række streger, der tilsammen danner en profil. Hvordan fortæller actionserien da det maskuline, kan vi afsluttende spørge? Hvordan kan vi beskrive den som genre?

Robert Warshow har om western-filmen sagt at "really, it is not violence at all which is the "point" of the Western movie, but a certain image of man, a style, which expresses itself most clearly in violence" (Warshow 1954: 466). I actiongenren er vold og maskulinitet uadskillige; maskuliniteten formuleres i volden, og volden formulerer det maskuline. Tv-kritikken har hidtil været enig om at udlægge denne vold som en bukken og skraben for den ideologiske magt, som en behagesyg integration og underkastelse. "[The hero], whether



wanderer or a sedentary voice of authority, represents incorporation into his society," hævder Himmelstein (156). Men her tager kritikken fejl. Tv-actionhelten er nok mindre voldelig og manisk end filmhelten, og han er befriet for lidelse og smerte. Men volden i tv-serien peger, ligesom volden i actionfilmen, på en fundamental konflikt mellem det maskuline som ideal og det sociale som betingelse. Actionhelten er nødvendigvis i opposition, hans uafhængighed og frihed er utopisk og konstant truet af fællesskabet, samfundet, Loven. Volden karakteriserer den utopiske maskulinitet som oprørsk og i opposition, og en tv-genre-definition har dette forhold som sit centrum: Ikke kriminalplottets opklaring, ikke politiseriens ansvarlige gruppe, ikke adventure genrens muntre eventyrlighed, ikke melodramaets stærke følelser. Men derimod billedet af en mytologisk og konfliktfyldt maskulinitet, der danser en evig pas de deux med Loven og samfundet.

Actiongenrens pointe er at fortælle det maskuline som et utopisk ideal, der placerer sig i opposition til det sociale (selv når det befinder sig indenfor det sociale), som et ideal der hæver sig over loven og faderen, som et ideal der er fritstillet overfor volden. Her finder vi essensen af en action tv-genre, der i 90'erne markerer sig med sin egen stemme.

Noter

1. John Fiske, *Television Culture* (kapitlet "Gendered television: Masculinity"), p. 202.

2. "Billy" er en reference til westerngenrens Billy the Kid: Han kaldes 'the kid,' hans kæreste er prostitueret i et western-horehus, og han ender i en skudduel med 'Dad' på en støvet gade.

3. Den eneste undtagelse er halvfjerdserserien *Charlie's Angels*, der (måske netop derfor) er programsat længe efter midnat.

4. Torturscenens funktion bliver diskuteret i Rikke Schubart: "Syndebuk og hævner: Maskulinitet i actionfilmen" i *Filmhäftet* for året 97. Se desuden Rikke Schubart: "Lidelsen og accelerationen - om videospil og actionfilm" i *Øjeblikket* # 29, efterår 1996, samt "Mænd og krop i actionfilm" i *Hug*, 1995.

Figur 1 giver en oversigt over tv-programmets udbud af actionserier på de skandinaviske stationer på dansk kabel-tv uden særlige købekanaler. De fire fremhævede actionserier bliver diskuteret i artiklen. Med undtagelse af TV2s svenske *Vendetta* (søndag) og TV3s engelske *The Baron* (lørdag) og TV4s engelske *The Saint*, var alle serier amerikanske. Vil man have et samlet overblik over fjernsynets skandinaviske udbud af action bør man tilføje actionfilm lavet til biografen eller direkte til video. Actionfilm program-sættes typisk samtidig på flere kanaler, nemlig fredag aften inden 22 - f.eks. 'lette' actionkomedier, dog indimellem også efter 22 - og lørdag aften mellem 20 og 02.

Mellem 12 og 18 sendes action for børn: Kanal 2 sender dagligt *Zorro*, en drama-action-adventure serie. TV 2 sender tegneserierne *Johnny Quest* (onsdag) og *Spiderman* (fredag) - disse serier genudsendes samlet lørdag formiddag. Den første er science fiction, den anden bygger på tegneseriens superhelt Spiderman fra 1960'erne.

Mellem 18 og 20 sendes action for teenagere: Det er en daglig dosis af *The A-Team*, der var 80'ernes mest topratede actionserie i USA, og lørdag sender Kanal 2 *McGyver*. Begge serier henvender sig til et teenagepublikum med en adventure-agtig let stil, der ligger langt fra en traditionel realisme.

Tidsrummet fra 20 til 22 er i Skandinavien åbenbart ikke et action-serie-sendetidspunkt. I januar/februar sendte TV2 søndag aften den svenske *Vendetta*, der adskiller sig fra det øvrige udbud ved at være en svensk og dyrt-produceret serie i kun seks dele med filmskuespillere i rollerne. *Vendetta* er i øvrigt produceret af TV4 (i samarbejde med RAI Uno), en svensk kanal hvis profil er kommerciel underholdning: shows, amerikanske serier og film. *Renegade* var i en periode programsat i dette tidsrum, men blev flyttet til efter 22.

Fra 22 til efter midnat sendes nyere actionserier for voksne. Mandag er det *Renegade*, tirsdag kommer *Tropical Heat* på Kanal 2 og *The Sentinel* på TV4, fredag sendes *Pointman* på DR og *Walker, Texas Ranger* på TV3, og søndag kommer *Waikiki* på Kanal 2 og *F/X - the series* på TV4.

Efter 00.30 sendes ældre serier, der henvender sig til et voksent publikum: Onsdag sendte TV4 *Hunter* og TV3 *McCall*, der begge er *Dirty Harry*-inspirerede 80'er-serier. Lørdag sendte TV3 *The Baron* og søndag sendte TV4 *The Saint* med Roger Moore i hovedrollen. Begge er Bond-inspirerede serier fra 60'erne med samme kult-agtige udstråling som *Star Trek*, *The Avengers* og *The Man From U.N.C.L.E.* Søndag slutter TV4 ugens action af med *Charlie's Angels* fra 70'erne - i øvrigt ugens eneste serie med kvindelige actionhelte i hovedrollerne.

Det skal bemærkes at den enkelte serie hyppigt skifter aften og tidspunkt. Det sker enten for at lade serien konkurrere med en anden actionserie eller, alternativt, fordi den netop ikke kan konkurrere og derfor 'flygter'.

Litteratur

Brooks, Tim & Marsh, Earle: *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows 1946 - Present*. New York: Ballantine Books 1992.

Fiske, John: *Television Culture*. London: Routledge. "Chapter 11: Gendered television: Masculinity," pp. 198-224, 1995 (1987).

Himmelstein, Hal: *Television Myth and The American Mind*. New York: Praeger Publishers 1984.

Paterson, Richard: "Drama and Entertainment," in Smith, Anthony (ed.): *Television: An International History*. New York: Oxford University Press, pp. 93-118, 1995.

Robards, Brooks: "The Police Show," in Rose, Brian G. (red): *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, pp. 11-33, 1985.

Schubart, Rikke: "Syndebuk og hæver: Maskulinitet i actionfilmen" i: *Filmhäftet* 1997 (in press).

Schubart, Rikke: "Lidelsen og accelerationen - om videospil og actionfilm" i: *Øjeblikket*, # 29, efterår 1996, pp. 19-22.

Schubart, Rikke: "Mænd og krop i actionfilm" i *Hug*, 1995, pp. 122-133

Warshow, Robert: "Movie Chronicle: The Westerner" (1954) in Gerald Mast et al. (red): *Film, Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, pp. 453-466, 1992

Figur 1.
Actionserier
sendt på
skandinaviske
tvkanaler i
februar 1997

tid	mandag	tirsdag	onsdag	torsdag	fredag	lørdag	søndag
12-18	kanal 2	kanal 2	kanal 2 TV2	kanal 2	kanal 2 TV2	TV2	
18-20	TV3	TV3	TV3	TV3	TV3	Kanal 2	
20-22					(action-film)	(action-film)	TV2
22-00.30		Kanal 2 Kanal 2 TV4			DR TV3	(action-film)	TV4 Kanal 2
00.30-03			TV4 TV3			TV3	TV4 TV3