



Michael C. Hall som den charmerende seriemorder/politimand *Dexter* (Showtime, 2006-).

Moralske dilemmaer i *prime time*

Etiske temaer i ny amerikansk tv-dramatik

Af Morten Ebbe Juul Nielsen og Søren Staal Balslev

Hvilket kunstnerisk forum kan på én og samme tid tiltrække masserne og fungere som rum for komplekse moralske overvejelser og sofistikeret social kritik? Ikke biografieren, for de få seriøse film, der rent faktisk berører disse temaer, er ikke for masserne. Ikke teateret, hvis trækplaster lader til at være musicals. Heller ikke musikken eller lyrikken, og ej heller de plastiske kunstarter. Romanen indfrier måske til dels begge krav, men nogen storsællert

er den generelt ikke.¹ Tv-mediet, derimod, tilbyder sig faktisk som en reel kandidat: kultur for masserne, med moralsk indhold! Vi skal her hævde, at det moralske på forskellige måder løber som tematisk tråd i ny amerikansk tv-dramatik.

Det er næppe en overdrivelse, eller for den sags skyld en særlig provokerende tese, at tv-serierne oplever en gylden tidsalder. Tv-serien, der naturligvis har haft gyldne stunder før, giver os for tiden andre og

større kvaliteter, end hvad vi har været vant til. Det er værd at reflektere over, om der er nogen generelle fællestræk eller tendenser, der – helt eller delvist – kendetegner denne udvikling. Vi skal i denne artikel fremsætte den tese, at der i hvert fald er et bemærkelsesværdigt særkende ved en række af de nyere og nyeste amerikanske tv-serieproduktioner: I højere grad end så mange andre kulturprodukter, og i langt større udstrækning end man har set tidligere, bringer de nemlig moralske og socialkritiske emner i spil. Dette kan ses såvel narrativt – moralske og socialpolitiske dilemmaer bruges som dramaturgiske motorer – som tematisk: Det, historierne tematiserer eller skal illustrere, er netop moralske problemstillinger. Vi hævder ikke, at den moralske tematisering forklarer kvalitetsløftet i tv-serierne eller deres relative popularitet; ej heller, at det er noget unikt for den nye bølge af tv-serier. Ligesom vi ikke påstår, at moralens og den sociale kritiks indtog er det *eneste* eller det dominerende særkende. Vi skal blot prøve at illustrere, hvad vi opfatter som en væsentlig tendens i den ny gyldne tidsalder for (især) det amerikanske tv-drama, og viderebringe nogle refleksioner vedrørende denne tendens.

En væsentlig drivkraft i denne udvikling er amerikanske HBO (Home Box Office), et kabelbåret netværk, der står bag serier som *The Sopranos* (1999-2007), *Six Feet Under* (2001-05), *The Wire* (2002-08) og *Rome* (2005-07) – og miniserier som *Band of Brothers* (2001) og *The Pacific* (2010). Kendetegnende for HBO-produktioner er, at de ikke nødvendigvis skal tilfredsstille *hele* 'familien Amerika'. Selv om det vil være en overdrivelse at påstå, at serierne er decideret frisindede eller gennemført eksperimenterende, ligger de så at sige på den modsatte fløj af *The Cosby*

Show (NBC, 1984-92), når det drejer sig om tilværelsens, og dramaets, mere beskudte sider. Det samme gør sig gældende, hvad angår de æstetiske midler og målsætninger. Dette gælder selvfølgelig ikke alle HBO's produktioner. Det kan således være svært at se det egentlig kontroversielle i en serie som *Sex and the City* (1998-2004), i hvert fald med vores kontinentaleuropæiske briller. Men HBO har haft den fordel, at kabelformatet (i HBO's tilfælde, i det mindste) kører relativt uafhængigt af eksterne reklameindtægter, hvorfor der alt andet lige er større kunstnerisk spillerum.

HBO's succes med en mere kantet æstetik og mere bid i temaerne synes endvidere at have haft indflydelse på andre producenter og kanalers kunstneriske ambitionsniveau og risikovillighed (se f.eks. Edgerton og Jones 2008: 319f), også de ikke-kabelbårne, reklamefinansierede. Det er i det lys, at det giver mening at tale om en renæssance inden for moderne tv-serieproduktion.

I denne artikel fokuseres der altså på en bestemt tematik, der optræder i en række af de nye amerikanske tv-serier. Overordnet drejer det sig om gestaltning og betoning af komplekse, *etisk*² ladede problemer og situationer: Det handler om moralske værdier, der kommer i konflikt med hinanden eller stiller ubehagelige, måske modstridende fordringer til individet, eller om strukturer (sociale, økonomiske, politiske ...), der på forskellige måder definerer, forvrider og indskrænker individernes moralske muligheder. Naturligvis har etiske værdier altid optrådt, implicit eller eksplicit, i tv-dramaet. Når helten i den hvide hat skal gå så grueligt meget igennem for at få skudt skurken i den sorte, arbejdes der selvfølgelig med moralske temaer: ond versus god, retfærdig versus uretfærdig, uskyldig versus skyldig

etc. Men der arbejdes ikke med moralske problemer, allerhøjest med tekniske og praktiske ('hvordan skal helten dog få nakket skurken?'). Med 'moralske problemer' mener vi netop ikke tekniske, praktiske eller for den sags skyld videnskæssige problemer – 'hvordan skaffer vi føde til verdens sultende?' – men problemer, der involverer konflikter eller dilemmaer mellem moralske værdier, principper, eller fordringer ('skal vi give nødhjælp og afhjælpe lidelse nu – og dermed medvirke til at opretholde et korrupt regime?') uden umiddelbare, intuitivt indlysende løsninger. Dette fokus på moralske problemer er essensen af det, vi kalder *det moralske drama*. Med 'moralsk' forstår vi ikke 'moraliserende'; det er netop sjældent, at disse serier opererer med et simpelt sæt af forskrifter og en enkel løsning på sort/hvide problemer.

Det moralske drama består snarere i, at svære moralske dilemmaer tematiseres og driver historie og karakterudvikling videre.³ Det moralske lægger sig op ad den erkendelse, eller oplevelse, alle ikke-psykopatiske voksne (og mange unge og børn) har, når de konfronteres med et moralsk dilemma: en situation, hvor det bliver klart, at der er noget vigtigt moralsk på spil, men ingen simpel udvej eller omkostningsfri løsning. Dette er i sig selv dramatisk. Det moralske dilemma kan være en god dramatisk motor eller omdrejningspunkt. Men det moralske drama synes kun at spille en marginal rolle i tidens 'art cinema' eller i den 'seriøse film'. Der er naturligvis undtagelser – Coenbrødrenes *A Serious Man* (2009) melder sig, men den udspiller sig karakteristisk nok i en snæver religiøs ramme. Andre, som Triers *Antichrist* (2009), har moralske tematikker, men det moralske *valg* er fraværende – det (u-)moralske er en

naturkraft, vi egentlig ikke kan forholde os til som vælgende mennesker. Helt specifikt har den moralske dimension i amerikansk spillefilmtradition ofte været knyttet til retsdramaet – f.eks. Alan J. Pakulas *The Pelican Brief* (1993, *Pelikannotatet*) – konspirationsintriger (samme Pakulas *All the President's Men* (1976, *Alle præsidentens mænd*)) eller samtidsbehandlende katastroferefleksioner – som *United 93* (2006, instr. Paul Greengrass) – men det handler primært om konkrete kulturelle overvejelser om samfundets indretning og strukturelle svagheder og traumer.

Det moralske kan også udspilles på en anden måde. I tv-dramaet dukker det op som et grundvilkår – det er ikke noget, man 'ironisk' eller 'cool' kan vende ryggen. Det moralske drama tematiserer altså det moralske problem, ofte som en underliggende tone, et grundvilkår.

Men de etiske værdier spiller endnu en rolle: Det er vores tese, at det moralske snit ikke kun anvendes som dramaturgisk motor eller oplæg til individuelle eksistentielt-moralske overvejelser, men udfylder en rolle som relativt sofistikeret social kritik. Hvor det moralske drama primært (men bestemt ikke udelukkende) drejer sig om individet, der stilles i et moralsk dilemma (som naturligvis kan involvere nok så mange andre individer), går den sociale kritik på (uretfærdige) strukturer i samfundet, økonomien, kulturen osv. Strukturer, der ikke i første omgang lader sig reducere til individuelle aktører og deres bevidste, indbyrdes forhold, men som snarere definerer, rammesætter og forvrider aktørernes indbyrdes relationer.⁴

Ligesom det moralske drama og moralen som grundvilkår ser vi den sociale kritik som kendetegnende for det moderne amerikanske tv-drama, eller i hvert fald for en ikke ubetydelig del af de tv-serier,



Battlestar Galactica (NBC, 2004-09).

der er blevet produceret i USA inden for de sidste ti år. Dette skal vi illustrere i en række nedslag blandt forskellige, men på hver sin vis meget typiske eksempler på ny amerikansk tv-dramatik.

Terror, politik og religion i deep space.

Battlestar Galactica (NBC, 2004-09)⁵ er måske den sci-fi tv-produktion, der har høstet flest kritikerrosen uden for det snævre science fiction-kredsløb. Produktionen er da også en ambitiøs kombination af et overvældende manuskript, et bundsolidt cast og et anseligt budget. Den er et æstetisk og narrativt bemærkelsesværdigt kunstværk. Borte er sci-fi genrens forhadte og *cheesy* karakteristika, og handlingsgangen er som udgangspunkt så plausibel, at realisme-problematikken opløses (traditionelt har seeren svært ved at goutere lasere

eller rumkampe, når der skal nydes overbevisende følelses-dramatik).

Seriens præmis er på papiret tyndbetnet: En fjern variant af menneskeracen har været uforsigtig i udviklingen af robotteknologi. Robotterne (der går under navnet *cylons*) gør oprør, og krigen mellem menneske og maskine er omdrejningspunktet. Men dette spinkle *space opera*-skema fyldes imidlertid ud på en særdeles mættet facon.

Menneskeracen er polyteister, som dyrker noget, der ligner de romerske guder, mens robotterne – der nu findes i en række, fra mennesker stort set uskelnelige klonudgaver – er monoteister, og i praksis udødelige. Det er i sig selv bemærkelsesværdigt, at de onde får lov at repræsentere de abrahamitiske religioner, mens de gode er hedenske afgudsdyrkere. Dertil kommer, at serien sparker fra land med menneske-

racens næsten komplette udryddelse, et atomragnarok ufrivilligt – måske – medorkestreret af en af seriens absolut mest interessante karakterer, den snart megalomane, snart selvyenkende, ultranarcisstiske Gaius Baltar. Med det meste af den antalsmæssigt stærkt reducerede menneskehed ombord på det gode rumskib Battlestar Galactica, drivende i rummet i en desperat jagt på en mytisk, 'oprindelig' planet, og med de korsfarende cyloner i hælene er der rig lejlighed til at opdyrke diverse paranoide dem-og-os- og 'er du ikke med os, er du imod os'-temaer. Her afspejles en række særdeles nærværende troper: terror, krigen mod terror, religionens indflydelse på politikken, undtagelsestilstanden (ombord på Galactica er det rimeligt at tale om 'permanent undtagelsestilstand' i Giorgio Agambens forstand) osv.

Meget af dette kondenseres i en række episoder omkring seriens midte. Den

overlevende menneskehed etablerer her en mindre koloni på en ugæstfri planet, en lejr, der hurtigt overtages af cylonerne. I stedet for en gentagelse af masse mordet søger de at etablere en slags *modus vivendi*, med førømtalte Gaius Baltar som stadig mere medicineret og klynkende præsidentiel marionetdukke i en 'samlingsregering'. Her er det menneskene, der sætter sig op mod den etablerede orden, forfalder til terrorisme – eller griber til legitim frihedskamp, alt efter synsvinkel.

I denne mildest talt både *soapede* og politisk realistiske handlingsramme udspilles en række dramatiske knudepunkter omkring temaet 'terrorens legitimitet' på en usædvanlig sofistikeret facon. På den ene side langt mindre moraliserende eller romantiserende end mange moderne dokumentarfilm. På den anden side (ofte) langt mere dramatisk og medrivende end ditto. At det kan lykkes, skyldes bl.a. seri-

Den mest udsatte gruppe i Baltimores kriminalitetshierarki – *The Wire* (HBO, 2002-08).



ens kornede og beskidte forfaldsæstetik. Der er kraftige elementer af *steam punk* (det gode skib Galactica er gennemført analogt, hvilket er et mestertræk, rent æstetisk. Ingen fancy teleportationsmaskiner, men masser af gammeldags bakelit-telefoner. Ingen computerhologrammer, men virrende radarinstallationer og lækende olie fra ramponerede maskiner, og det er altid gråvej i den triste, besatte menneskekoloni.

Et andet, ikke uforbundet tema, der spilles som en art *leitmotif* igennem serien, er autoritetens tunge åg. Autoriteten og ansvaret er mejslet ind i alle ledes – beslutningstageres – ansigter, fra den næsten guddommeligt grimme Captain Adama, den militære leder (spillet af Edward James Olmos), over den civile leder, præsident Roslin, der plages af kræft igennem serien, til robotternes egentlige leder, John Cavill. Med ansvarets tyngde kommer grimhed og/eller sygdom; en fysisk afspejling af, at ethvert valg i dilemmaet situationer er fravalg af noget moralsk værdifuldt. ”So say we all,” er den rituelle salut, der affyres efter enhver større beslutning – men det er ikke alle, der bærer beslutningernes konsekvenser som beslutningstagere.

De snavsede hænders problem. Et tredje væsentligt moralsk tema udspilles omkring det, der i den politiske filosofi kendes som *the problem of dirty hands* (se Walzer 1973; 2006.) For at indkredse dette må vi foretage en mindre moralteoretisk ekskurs. Det er analytisk muligt at drage et afgørende skel mellem to forskellige typer moralteori (se f.eks. Kagan 1991). På den ene side en ’konsekventialistisk’ type, der bl.a. er karakteriseret ved, at *alle* handlinger (og undladelser) bedømmes *udelukkende* efter deres forventede konsekvenser, og aldrig efter deres (eventuelle) ’iboende natur’.

Med andre ord findes der ingen handlinger, der i sig selv er onde (eller gode), og dermed ingen handlinger, der i kraft af deres natur er forbudte (eller påbudte).⁶ Heroverfor kan så stilles alle teorier, der mener, at i det mindste nogle handlinger er moralsk forkerte i kraft af deres natur, uanset at de måske i visse situationer bringer mere godt med sig.

Konsekvensen af den konsekventialistiske teori er naturligvis, at handlinger, der for langt de fleste optræder som intuitivt forbudte eller moralsk forkastelige – mord, tortur, alskens rettighedskrænkelser – ikke bare er *tilladte*, men i visse situationer ligefrem *påkrævede*. Fremmer et enkelt tilfælde af tortur det gode, så er torturen påkrævet. For så vidt som der er tale om et moralsk ’problem’, forudsætter *the problem of dirty hands*, at konsekventialismen er falsk, og at en af de mange teorier, der opererer med, at visse handlinger i sig selv er moralsk forkerte, er sand. Problemet er så som følger: Magtfulde politikere vil nogle gange stå i situationer, hvor det er mere eller mindre evident, at det samlede gode fremmes af en handling, der i sig selv er forkert. Sådanne situationer står de politisk og militært magtfulde figurer i *Battlestar Galactica* i gang på gang. Skal politiske fangers rettigheder respekteres i krisesituationer? Er det nødvendigt at sanktionere oprørernes terror? Hvor langt skal ’forhørs-metoder’ strækkes?⁷

Farvel til borgerdyden. *The Wire* (HBO, 2002-08)⁸ er alment anerkendt som et højdepunkt i tv-dramatikens ny gyldne tidsalder, selv om serien aldrig fik et voldsomt stort publikum i USA.⁹ Det umiddelbare omdrejningspunkt for *The Wire* er politiets (milde talt korrumpere) kamp mod narkobander i et nedslidt, trist Baltimore – ’the wire’ refererer til ’aflytning’ af diverse

mindre narkobaroners telekommunikation. Men undervejs tematiseres også andre sociopolitiske/økonomiske forhold, så som den fri presse, fagforeninger, bureaukrati, skolesystem osv.

Sammenlignet med f.eks. *Battlestar Galactica*¹⁰ er det i mindre grad den enkeltes moralske dilemma, der tematiseres i *The Wire*, hvor fokus er på de systemiske strukturer, der (u)muliggør moralsk handlen. Her er begrebet korruption¹¹ centralt. Men *The Wire* tematiserer kun i mindre grad korruption som noget, visse helte bekæmper (et klassisk tema i amerikanske gangsterdramaer). Snarere fremstilles korruptionen som et tavst grundvilkår – den er så at sige total. Der er personer, der prøver at tage deres institutionelle roller som politimand eller del af retsvæsenet alvorligt, men for det meste sander deres behjertede forsøg til i systemets korruption.

Netop her kan man for alvor se *The Wire* som social kritik, og en avanceret en af slagsen. Det er ikke *enten* systemet (staten, loven, kapitalismen) *eller* enkeltindivider (korrupte embedsmænd, griske politikere, skånselsløse kriminelle), der er årsag til miseren: Det er enkeltindivider, der tillader et system, der tillader enkeltindivider at korrumpere(s) – og der er ingen enkle løsninger til rådighed.

Identitet, loyalitet og normativitet. *Friday Night Lights* (NBC, 2006-11) er en usædvanlig serie. Umiddelbart henvender den sig til ungdomssegmentet – omdrejningspunktet er en lille flækkes eneste stolthed, det lokale *high school football*-hold. Men de tematikker, der udspilles, ligger milevidt fra den gennemsnitlige ungdomsserie. Hvor *The Wire* gestalter det urbane Amerikas konflikter og samfundets yderklasser eller -niveauer – statsmagten og den kriminelle undergrund – giver *Friday Night*

Lights et (sjældent) indblik i *Middle America*; bibelbæltets nedslidte, klemte småbyer. Men på mange måder er lighederne store, når der kradses lidt i overfladen. Racisme, inkompetente eller manglende sociale strukturer (set fra et skandinavisk velfærdsstandpunkt er det såvel i *The Wire* som i *Friday Night Lights* næsten umuligt ikke at identificere en hovedskurk i form af fraværet af et veludviklet socialt sikkerhedsnet), narko, ressourcetsvage skoler og politiske beslutninger, der hviler på favoritisme og kortsigtede personlige interesser snarere end politiske principper.

Æstetisk er *Friday Night Lights* en undtagelse ved – til dels på samme måde som *Battlestar Galactica* – at inkorporere næsten dogmeagtige elementer i kameraarbejdet. Og seriens oftest meget overbevisende dialog skyldes muligvis, at skuespillerne arbejdede efter en metode, hvor de havde relativt stor frihed til at omfortolke replikker, positurer osv., hvis de mente, at manuskriptets fremstilling af deres figurer var ude af trit med deres egen fortolkning. Desuden anvender *Friday Night Lights* en række filmiske teknikker med inspiration fra dokumentar- snarere end spillefilmen.¹²

I fraværet af et socialt sikkerhedsnet bliver hin enkeltes private netværk og loyaliteter yderst vigtige. Med andre ord forstærkes betydningen af identitet. *Hvem* man er – hvilken gruppe man tilhører – bliver (endnu mere) afgørende for ens muligheder, sikkerhed, status osv. – med mindre man hører til de få, der kan virkeliggøre *the American Dream* og transcendere den sociale baggrund i kraft af held, flid, ambition eller en passende blanding af det hele. Seriens hovedperson, footballholdets træner, Coach Taylor, mærker denne spænding igennem hele serien: på nippet til at bryde igennem til større hold, men også i fare for at miste det, han nu en gang



Friday Night Lights (NBC, 2006-11).

har. Coach Taylor skal dog snarere ses som et anker for strømmen af mere interessante skæbner rundt om ham end som egentlig centralfigur.

En hovedhistorie drejer sig om holdets oprindelige stjerne, der allerede i pilot-afsnittet lammes af en uheldig tackling. Hvem skal denne kasserede helt identificere sig med? Et footballhold bygget op om machismo, ambitioner og rå kraft? En familie, der på sin side er parat til at ofre den loyale Coach Taylor mod at få en større økonomisk erstatning? Et 'handicapmiljø', der fremstilles som næsten lige så råt (men også kun næsten) som footballholdet selv? I tomrummet efter stjernen vokser den sky og socialt inadækvate Matt Saracen ind i rollen som stjernequarterback. Matt er imidlertid selv splittet imellem flere forskellige loyaliteter: over for en mentalt

svækket bedstemor, som hans far – der har lagt sit liv i hænderne på hæren og *de facto* forladt familien – har overladt til Matt at passe (igen er fraværet af offentlige institutioner markant). Over for footballholdets særlige kultur og æreskodeks. Og endelig over for sin eneste egentlige ven, der ikke er involveret i football.¹³

Endnu et eksempel ses i den sorte, lovende spiller Smash, hvis familie har fulgt en strategi, der desværre ikke er usædvanlig for fattige familier i USA, nemlig at investere alle midler i et enkelt af børnene, der så til gengæld forventes at lykkes og sørge for søskende osv.¹⁴ Er footballholdet blot et trinbræt, eller skal identiteten lægges dér? Og hvad, når der er en racebetonet konflikt mellem footballholdets seje sorte slæng og det magtfulde hvide?

Der er for os at se særligt to etiske mo-

tiver eller problemstillinger, der belyses gennem *Friday Night Lights*' stadige kredsen om loyalitet og identitet. Den ene er, som hurtigt skitseret ovenfor, fraværet af sociale institutioner, hvilket fører til den enkeltes afhængighedsforhold i forhold til loyaliteter og identitet – hvorved netop konsekvensen af de manglende sociale, vel-færdsmæssige og/eller egalitære institutioner tematiseres og anskueliggøres. Men bag dette i sig selv interessante tema gemmer sig selvfølgelig også en overvejelse – eller en opfordring til overvejelse – om, *hvorfor* identitet og loyalitet spiller så stor en rolle i afgørende overvejelser og valg, og videre om, hvorvidt det overhovedet *bør* være sådan, at disse elementer skal spille så stor og determinerende en rolle for den enkelte.

Det er i den sammenhæng bemærkelsesværdigt, at temaet identitet i årtier har været behandlet i amerikansk socialteori, filosofi og politisk tænkning – uden at det er lykkedes at komme frem til alment accepterede bud på, hvorfor dette fænomen *bør* spille en rolle for moralske overvejelser.¹⁵ Det er nok et overbud at sige, at *Friday Night Lights* skulle ønske at fremsætte kritik af amerikansk akademisk åndsliv. Men det er en fjer i hatten for en (alt andet lige relativt mainstream-appellerende) tv-serie, at den kan fremprovokere overvejelser om identitet, sociale forhold, diskrimination og subjektets sårbarhed i forhold til socio-økonomiske strukturer helt uden for subjektets kontrol.

Det dydige monster i *Dexter* (Showtime, 2006-).



Retfærdige seriemord? Endelig har vi *Dexter*, en morbid og på overfladen depraveret æstetisering af mord og lemlæstelse, der har kørt på Showtime siden 2006. *Dexter* er antageligvis en af den amerikanske tv-scenes mest genstridige størrelser og en uhyre væsentlig del af den moral-, identitets- og fællesskabsdiskussion, der foldes så levende ud i de moderne serie-dramaer. Afsættet er dog på væsentlige niveauer meget forskelligt fra traditionelle moralitetsudforskende produktioner, for i *Dexter* er det klassiske krimidrama vendt på hovedet. Her er det protagonisten, der er seriemorder, og skurkene er ikke kun hans ofre, men også politiet, der igennem hele serien er i hælene på skurkehelten. Dertil kommer den plotmæssige læckerbissen, at Dexter *himsel* er ansat på den lokale politistation i Miami – som *blood spatter analyst* – og huserer i området i ly af sit arbejde som retscaffen samfundsstøtte. Det er imidlertid ikke uskyldige og tilfældige ofre, der må lade livet og føle seriemorderens rustfri slagtersæt, det er 'blot' mordere af den værste skuffe. Dermed åbnes der på signifikant vis op for en spændende meta-leg med tilskuerne.

Først og fremmest aktualiseres det såkaldte instinktproblem, for grundlæggende stiller serien spørgsmålet: Kan man dømme individer skyldige i moralsk forstand, når de ikke kontrollerer deres egne handlinger? Det gælder både for Dexter og hans mange (seriemorder)ofre, at de ikke evner at frigøre sig fra den rene instinktværen (se Reisch 2011), hvorved de placeres i et etisk tomrum. Derudover anvender serien en række psykologiske forklaringsmodeller, ikke mindst det brutale moder-mord Dexter og hans (seriemorder)bror oplever i deres tidligste barndom. Traumet bliver både katalysator for og forklaring på adfærden og opløser på traditionel kognitiv

vis forestillingen om det kapable og selv-disciplinerede menneske.

Endnu mere afgørende for oplevelsen af moralsk forfald er den insisterende sympati, der med usvigelig sikkerhed rodfæster sig i seerne. Kunstværket kan have den forunderlige egenskab, at det kan skabe empati over for selv det mest monstrøse og ondsksfulde. På samme måde her: I takt med, at Dexter folder sig ud, bliver seeren langsomt lullet ind i en retfærdiggjort søvn, en dvalelignende tilstand, hvor handlingerne (læs: seriemordene) retfærdiggøres ud fra en dobbelt logik: 1) Dexter er i bund og grund en tragisk og sympatisk skikkelse, og 2) Han myrder jo kun mordere. Ser vi midlertidigt bort fra den alment kendte mekanisme, der ligger i det blotte bekendtskab (jo mere tid, man tilbringer med et andet menneske, desto større bliver ens forståelse og sympati), er netop spørgsmålet om valget af ofre afgørende.

For valget af ofre (læs: de onde) muliggør nemlig en stærk apologi-læsning af Dexter som moralsk karakter. Matthew Brophy underkaster således Dexter fire særskilte og filosofiske prøver (se Waller 2010): Den utilitaristiske, den kantianske, dydsprøven og social kontrakt-prøven. Kort fortalt dækker disse 'prøver' de fire mest indflydelsesrige moralske grundteorier:

Den utilitaristiske repræsenterer en konsekventalistisk tankegang. Ifølge utilitarister er den rette handling den, der maksimerer den forventede samlede velfærd for alle berørte parter. Da Dexter faktisk øger velfærden (vi må her formode ved at forhindre yderligere mord og brug af samfundets ressourcer), er hans handlinger utilitaristisk velbegrundede.

Den kantianske repræsenterer her en såkaldt deontologisk teori, der lægger vægt på pligten og det rationelle. Immanuel

Kant er selv en af filosofihistoriens mere blodige retributivister¹⁶, altså grundlæggende en tilhænger af en eller anden variant af 'øje for øje, tand for tand'-tankegangen, og i denne teori er det en form for rationel pligt at straffe mordere med mord – altså præcis, hvad Dexter gør.

Dydsetikken lægger vægt på individets karakter og dispositioner, og da Dexters karakter kan siges at være både modig og retfærdighedssøgende, udviser han i denne forstand dyd.

Endelig lægger sociale kontrakt-teorier vægt på gensidigt anerkendte eller anerkendbare principper: Ved at fokusere på principper, som folk uden tvang ville kunne tilslutte sig, finder vi ud af, hvilke principper der bør regulere vores sociale verden. Her kan Dexters handlinger ses som et genopretningsforsøg mod folk, der har forbrudt sig mod etiske principper; en form for ekstra moralsk politiindsats, når den officielle af slagsen svigter.

Brophy ender således med at konkludere, at seriemorderen Dexter består hver enkelt prøve. Ud fra en streng filosofisk-moralsk betragtning kan han godt kategoriseres som et etisk godt individ. Logikken lyder: Dexter maksimerer overordnet set lykke i samfundet; hans handlinger kan godtages som universelt rationelle; dyden eksisterer i bedste velgående i karakteren, og endelig kan seerne godt mønstre sympati for, eller en form for forestillet anerkendelse af seriemorderen og de principper, han opretholder.¹⁷ Men den læsning er og bliver en flygtig størrelse, for når serien en gang imellem lukker helt op for sansoplevelsen af mordene, afdækkes Dexter i al hans grusomhed, og seerne oplever lede og kvalme ved ham. Man ser ham pludselig med ofrets øjne, og protagonisten forvandler sig til antagonist – forvandlingen går fra frelsende engel til tilintetgørende dæmon.

Det er den bevægelse, der placerer *Dexter* i en hyperkritisk ramme, som bevidstgør seeren på adskillige niveauer.

Seeren erkender her det moralsk anfægtelige i den individuelle forbrydelse og forbigår derved det utilitaristiske ideal, for så vidt man ikke opererer med langt mere sofistikerede modeller for konsekventialistiske etikker end de fremherskende. Dexter betragtes i den isolerede situation, og galskaben åbenbarer sig med voldsom styrke, for har man ikke netop hujet og heppet med denne afsindige morder i lang tid? Åbenbaringerne afløses altid af en neutraliserende begivenhedsrække (Dexter som far, Dexter som ægtemand, Dexter som samfundsstøtte), og der skabes dermed en cyklisk bevægelse mellem det retfærdige og det monstrøse. Morderen bliver menneske, og mennesket bliver morder. Ud over at fungere som en anskueliggørende analyse af kunstværkets ultimative magt giver *Dexter* dermed også seerne en afgørende lektion i filosofiske moralproblematikker. En lektion, som folder sig konkret ud i seerens eget følelsesregister, et apparat der – godt hjulpet på vej af serien – blæser i vinden.

Konkluderende bemærkninger. Vi påstår ikke, at disse nye amerikanske tv-serier har et kunstnerisk monopol eller på nogen måder er *bedre* end andre kunstformer til at gestalte moralske og socialkritiske temaer. Vi observerer blot en tendens til at tematisere det moralske etc. i en række markante eksempler fra nyere amerikansk tv-dramatik, samtidig med at vi konstaterer det oplagte, nemlig at tv-mediet er suverænt det mest brugte af alle medier. Det er en interessant kombination – popularitet og moralsk tematisering – der bør underkastes yderligere analyse.

For at uddybe, hvad vi *ikke* påstår, vil vi kort sammenligne de serier, vi behandler



Dekalog 5 ("Du må ikke slå ihjel") (instr. Krzysztof Kieślowski, 1989).

her, med et ortodokst moraltematiserende mesterværk, nemlig Krzysztof Kieślowskis serie *Dekalog* (1989) – der jo netop er en serie af tv-film. *Dekalog* tager som bekendt udgangspunkt i den kristne bibels ti bud. Sikkert er det, at serien tematiserer moralske problemer og udfordringer – fra dødsstraf, skyld og uskyld i *Dekalog V* til utroskab og selvmord i *Dekalog IX* osv. – og at den, når den er bedst, gør det på knugende vis. Dette blot for at understrege, at den ny amerikanske tv-dramatik selvfølgelig hverken har patent på eller har opfundet det moralske drama. Men blandt mange væsentlige forskelle mellem den tendens, vi ser i ny amerikansk tv-dramatik, og

Dekalog (herunder betragtelige æstetiske forskelligheder), må man til stadighed huske udbredelsen og det forhold, at de nye amerikanske tv-serier i vidt omfang henvender sig til masserne, og ikke, som Kieślowski, først og fremmest til det kulturelle publikum. Igen: Heri ligger ikke en anti-elitær smagsdom – at Kieślowski på en eller anden måde skulle være dårligere, fordi *Dekalog* ikke 'får fat i masserne' – blot en konstatering.

Hvad der forekommer os at være reelt nyt, er det forhold, at de moralske og socialkritiske temaer behandles som komplekse (og ikke sort-hvide) problemstillinger i den populære tv-serie,¹⁸ altså i et

format, der når et enormt publikum.

Hvis vi – som vi håber, at vi til en vis grad har rimeliggjort i det ovenstående – har ret i, at det moralske drama og den sociale kritik lever i bedste velgående i den nye amerikanske tv-dramatik, så melder spørgsmålet sig naturligvis: Hvorfor? Her synes i hvert fald to temaer at påkalde sig interesse. Det ene vedrører tv-dramaets *form*; det andet, hvilket *indhold* der påkalder sig såvel kunstneres som publikums interesse.

Vedrørende formen er det oplagt at sige, at det er nemmere at gestalte ofte komplicerede moralske tematikker på en kunstnerisk tilfredsstillende facon (læs: uden at kede publikum ihjel eller docere og moralisere), når man har f.eks. 24 afsnit à 50 minutter at gøre godt med. Karakterudvikling i et realistisk tempo og komplicerede handlingsmønstre lader sig ganske enkelt bedre realisere i det format. På den måde giver tv-serien oplagt muligheder, der ligner romanens snarere end novellens. Og også strukturelt ligger sammenligningen med romanen lige til højrebenet: Hvert enkelt afsnit udgør et kapitel af et længerevarende narrativt forløb. Men det enkelte afsnit skal omvendt kun holde publikums interesse fanget i den lille time, et afsnit normalt varer, og alle de forskellige teknologiske platforme, som tv-serien kan ses på (streaming, pay-per-view, dvd, etc.), passer nutidens mediebrugere meget bedre end biograffilmens kropsligt mere fastlåste medieoplevelse. Tv-seriens enkelte afsnit er *handy*, samtidig med at dens fulde udfoldelse giver rig lejlighed til det mere episke. I hvert fald det sidste passer godt til gestaltningen af moralske dilemmaer og social kritik.

Endvidere rummer tv-seriens form, måske i modsætning til en fordom, et spillerum for eksperimenter og satsninger, der

gør det muligt at eftersætte moralske temaer: Når først seeren er *hooked*, tilgiver han/hun villigt et par smuttere undervejs, hvis satsningen skulle mislykkes. David Lynchs *Twin Peaks* (ABC, 1990-91) kunne være et eksempel her.

Hvad angår indholdet – interessen for det moralske og den sociale kritik – forekommer det umuligt at give et definitivt svar. En faktor er nok negativ, nemlig det relative fravær af moralske overvejelser og social kritik i stort set alle andre medier (med dokumentarfilmen, der også oplever en renæssance, som en undtagelse – men igen: Dokumentarfilmen henvender sig, alt andet lige, til et meget lille publikum, renæssance eller ej). De moralske temaer er i vidt omfang fraværende fra tidens art cinema, og den seriøse filmkunst henvender sig i øvrigt også til et forsvindende lille publikum sammenlignet med tv-publikummet. Noget lignende kan hævdes om stort set alle andre kunstformer. De plastiske kunstformers sprog er indforstået og elitært – dét synes i det mindste at være en oplagt slutning at drage, når 65 procent af danskerne ikke opsøger den institutionaliserede kunst i løbet af et år. Heller ikke teatret er der nogen bred og tværgående samfundsinteresse for. Måske tv-seriens tematisering af moralske problemstillinger og social kritik udfylder et behov i fraværet af alternativer?

Man har talt om 'moralens genkomst' i slutningen af det 20. og begyndelsen af det 21. århundrede. Det er blevet, i en vis forstand, folkeligt at tale om værdier. Et postulat her kunne tage udgang i Bourdieus overvejelser om 'distinktion' (Bourdieu 1987): De seriøse kunstnere ønsker i vidt omfang at lægge afstand til de åndløse massers idelige 'snak' om værdier og moral. Det bliver med andre ord forbundet med lavstatus at beskæftige sig med sådanne

temaer. Derfor 'folkeliggørelsen' af det moralske, og det relative fravær af moralske temaer i den mere elitære kunst. Men offentligheden efterspørger det og belønner løbende produktioner, der giver sig i kast med netop etiske problemstillinger. Det er her, tv-serien tilbyder sig som et refleksionsrum for moralske overvejelser; et sted, hvor vores tanker og adfærdsregelsæt pirres, prøves og udfordres. Undertiden endda i *prime time*.

Noter

1. Et par empiriske nedslag: I 2010 brugte hver dansker i gennemsnit 3 timer og 19 minutter foran tv-skærmen *hver dag*, ifølge DR's egen presstjeneste (<http://digitalt.tv/aldrig-har-danskerne-set-meget-fjernsyn/>, tilgået 01-09-11). Ifølge Danmarks Statistik blev der i 2009 solgt 14,1 millioner biografbilletter, eller ca. 2,56 billet per dansker, hvilket cirka svarer til, at den gennemsnitlige dansker brugte 42 sekunder i biografen om dagen. Danskerne læser i gennemsnit tre skønlitterære bøger om året, dog eksklusive bibliotekslån (<http://www.information.dk/185212>, tilgået 01-09-11). I 2003 blev der solgt 2,2 millioner billetter til statsstøttede teaterforestillinger, altså en del mindre end en halv forestilling om året per dansker (Bille et al., *Danskernes kultur- og fritidsaktiviteter 2004 – med udviklingslinjer tilbage til 1964* (2005), Akf forlaget, s.189ff). I 2004 havde 65 procent af danskerne ikke set en kunstudstilling eller besøgt et kunstmuseum i løbet af året (ibid., s. 209).
2. I denne artikels sammenhæng bruger vi begreberne etik og moral synonymt.
3. Det er værd at notere, at et 'moralisk dilemma' i fagfilosofien ikke er ethvert moralsk valg, der er svært eller indebærer omkostninger, uanset hvilket valg der træffes. Et moralsk dilemma defineres her som et valg, hvor vi har *tvungne* grunde til at gøre såvel A som B, men hvor A og B gensidigt udelukker hinanden. Det kan f.eks. være i situationer, hvor to grundlæggende rettigheder ikke kan respekteres samtidig. Vores brug af begrebet dilemma er mindre striks og lægger sig op ad den mere udbredte forståelse, hvor et dilemma er en valgsituation, der ikke indebærer nogen omkostningsfri alternativer og intet klart mere attraktivt alternativ.
4. Naturligvis er forholdet dobbelt: En politisk,

økonomisk eller kulturel ramme, der er uretfærdig, kan afstedkomme etiske dilemmaer for enkelt-individet. Det ser man f.eks. i *Friday Night Lights* (den nærmest institutionaliserede racisme) og ikke mindst i *The Wire*. Omvendt er det individuelle handlinger, der skaber strukturen. Strukturen definerer ikke individet, dets ansvar og handlemuligheder udtømmende; individet har, eller kan have, moralsk ansvar, også under uretfærdige rammer.

5. Her sigtes ikke til den oprindelige 1978-serie der kørte på ABC, men til Sci-Fi Channels genopfindelse (2004-09).
6. For en mere udtømmende definition af 'konsekventialisme', se Kagan (1991).
7. En interessant pendant til et moralsk dilemma optræder i serien *Fringe* (Warner, 2008-), der kan ses som en slags fortættet version af klassikeren *The X-Files* (Fox, 1993-2002). Her sættes tingene i den grad på spidsen: Vores jord er rumtids-tvilling til en anden jord, der stort set – men også kun stort set – er magen til vores. En brillant, men uforsigtig forsker forsøger at redde sin søn på vores jord ved at rejse til tvillingejorden, der er en anelse længere fremme teknologisk set. Resultatet er imidlertid katastrofalt (i første omgang for tvillingejorden). I forsøget på at redde et enkelt liv sættes hele tvillingejordens eksistens på spil. Forskerens tvillingejordstvilling (de to kaldes i serien Walter og Walternate), der naturligvis er lige så brillant, indser tingenes sammenhæng og konkluderer, at kun ved at udrydde vores jord kan hans jord reddes. Men kan det legitimeres?
8. Det følgende læner sig op ad Tue Andersen Nexøs upublicerede paper om *The Wire* og den republikanske opfattelse af korruption, samt hans oplæg om selv samme på konference om republikanisme, Statskundskab, Københavns Universitet, 2010. Se også http://www.philosophynow.org/issue70/The_Wire (tilgået 20-07-2011).
9. Se en kort beskrivelse her: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire#Critical_response (tilgået 21-07-2011).
10. Der er imidlertid en række interessante paralleller også: I begge serier er det en grundpræmis, at magten eller staten netop *ikke* er almægtig. I *The Wire* er politiets og for den sags skyld politikernes midler begrænset af alt for små ressourcer, og i *Battlestar Galactica* kæmpes der konstant mod en militært og teknologisk overlegen fjende. Udhulingen af den offentlige magt – af suverænenes suverænitæt – og de konsekvenser, det får for de

- valg, man kan eller må tage, er med andre ord et fælles tema.
11. Som Andersen Nexø fremhæver, må vi skelne mellem en dagligdagsopfattelse af begrebet 'korruption' – f.eks. bestikkelse – og så en mere teoretisk brug af ordet, der er forbundet med republikansk politisk teori. Inden for sidstnævnte forstås 'korruption' nærmere som en tilstand af manglende borgerdyd, der er kendetegnende for systemer, hvor borgere (ikke mindst dem med offentlige embeder) sætter egen gevinst over det samfundsmæssige gode. Der findes forskellige begrebsliggørelser af korruption inden for republikansk tænkning, men man kan sige, at et godt republikansk system forudsætter både gode love og gode mennesker, hvor andre politiske tænkninger betoner enten de gode love (liberalismen) eller de gode mennesker (kommunitarismen).
 12. For en kort gennemgang, se http://features-blogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2007/03/the_revolutiona.html (tilgået 15-07-2011).
 13. En radikaliseret version af spørgsmålet ser man i *Battlestar Galactica*. En række figurer, som både seerne og karaktererne har troet er *bona fide* mennesker, viser sig at være kloner skabt af menneskehedens fjender. Hvor ligger loyaliteten – ophav, historie, gener ... eller noget helt andet? Også i *Fringe* spilles der på dette tema. Det viser sig, at en af hovedpersonerne blev bortført fra vores tvillingejord som barn – er denne persons loyalitet nu på vores eller de andres side. Og bør oprindelse egentlig betyde noget?
 14. Se Conley (2004).
 15. Et lille udpluk af relevante tænkere her er Charles Taylor (1989); Will Kymlicka (1996); Iris Marion Young (1990); Kwame Anthony Appiah (2005).
 16. "Even if a civil society resolved to dissolve itself with the consent of all its members ... the last murderer lying in prison ought to be executed before the resolution was carried out. This ought to be done in order that every one may realize the desert of his deeds, and that bloodguiltiness may not remain on the people; for otherwise they will all be regarded as a public violation of justice." Immanuel Kant, *The Metaphysical Elements of Justice*, oversat af John Ladd, Indianapolis: Bobbs-Merrill 1965, s. 107.
 17. Vi ønsker ikke her at diskutere, hvorvidt Brophys konklusion er godtgjort. De fire overordnede moralteorier har hver især en lang række, ofte indbyrdes modstridende, fortolkninger og skoler, og ikke alle disse ville kunne bruges som belæg for, at Dexters handlinger er moralsk forsvarlige hele vejen igennem.
 18. Der er interessante, om end relativt marginale 'populærkulturelle' eksempler og for-gængere her, der ikke har med tv-serien at gøre. F.eks. computerspilgenren (*Planescape: Torment*, Interplay Entertainment 1999), eller superheltetegneserien (se Carsten Fogh Nielsen, "Skabt for penge og til underholdning". Om Superhelte, tegneserier og populærkultur", s. 55-69 i *Kritik*, nr. 192, 2009).

Litteratur

- Appiah, Kwame Anthony (2005). *The Ethics of Identity*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Bourdieu, Pierre (1987). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Conley, Dalton (2004) *The Pecking Order*. New York, Pantheon Books.
- Kymlicka, Will (1996). *Multicultural Citizenship: a liberal theory of minority rights*. Oxford, Oxford University Press.
- Kagan, Shelly (1991). *The Limits of Morality*. Oxford, Clarendon Press.
- Reisch, George A. (red.) (2011). *Dexter and Philosophy*. Chicago, Carus Publishing Company.
- Edgerton, G., & Jones, J.P. (red.) (2008). *The Essential HBO Reader*. Lexington, University of Kentucky Press.
- Taylor, Charles (1989). *Sources of the Self – The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Waller, S. (red.) (2010). *Serial Killers – Philosophy for Everone*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Walzer, Michael (1973). "Political Action: The Problem of Dirty Hands". In: *Philosophy and Public Affairs*, 2 (2): 160–180.
- Walzer, Michael (2006). "Terrorism and Just War". In: *Philosophia*, 34: 3–12.
- Young, Iris Marion (1990). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.