

VIBEKE PEDERSEN

Kön och blickar i Miami Vice

*TV-estetiken öppnar för fler
blickar än den manliga som är så central i den
klassiska hollywoodfilmen. Vibeke Pedersen
undersöker hur olika blickar konstrueras i en episod av
Miami Vice och om där ges utrymme för
en kvinnlig subjektivitet – eller om det handlar om en
annorlunda manlig representation
av det kvinnliga.*

Miami Vice har kallats den första postmodernistiska TV-serien. Den har också fått beröm för sin medvetna visuella stil¹ och utnämnts till TV:s svar på Hollywoods film noir. Jag var därför nyfiken på att undersöka hur »Den manliga blicken», som är ett av de centrala begreppen i den feministiska filmteorin och som beskrivits i synnerhet i förhållande till den klassiska hollywoodfilmen, ser ut i modern TV-fiktion. Hurdan är bilden av kvinnan och finns det utrymme för framställningen av en kvinnlig subjektivitet? Hur ses det på kvinnorna och vad ser de?

Men först är det viktigt att som bakgrund till ovanstående relatera den feministiska filmteorins tolkning av hollywoodfilmen.

Enligt denna psykoanalytiskt inspirerade teori kan Hollywoodskildringen ses som en kompensationsstruktur, avsedd att skydda det manliga psyket mot hotet från kvinnobilden med hjälp av psykiska mekanismer som voyerism, fetischism och identifikation. I en för den feministiska filmteorin grundläggande och mycket omdiskuterad artikel, gör Laura Mulvey en analys av den klassiska hollywoodfilmen, inspirerad av Lacans psykoanalys.² Hon menar att den bygger på en balans mellan två blickar, den identifikatoriska blicken och den objektiverande blicken. Dessa blickar är fördelade efter kön, så att mannen har blivit identifikationsfigur och bärare av blick-

en, medan kvinnan är bilden. Kvinnan är den passiva och mannen den aktive. Kvinnan iscensätts till att bli betraktad, med Mulveys ord betyder hon to-be-looked-atness, som kan översättas till blickfång.

Mannens lustfyllda, objektiverande blick på kvinnan är samtidigt problematisk därför att kvinnan som lustobjekt också representerar kastrationsångesten. Det manliga omedvetna har två flyktvägar från kastrationsångesten menar Mulvey. Antingen spelas det ursprungliga trauma upp, som består i att undersöka det kvinnliga och avmystifiera det, och leder till nedvärdering och bestraffning av det skyldiga objektet eller räddning av det (detta är till exempel vanligt i film noir). Eller också förnekas kastrationen genom att kvinnan görs till en fetisch som blir bekräftande i stället för farlig, och därav kommer tillbedjan av den kvinnliga stjärnan. Den fetischistiska skopofilin bygger på objektets fysiska skönhet och gör det till något som är tillfredställande i sig.

Voyeurism associerar däremot till sadism. Lusten ligger i att skuldbelägga, utöva kontroll och underkasta sig den skyldiga personen genom straff eller förlåtelse. Det är i synnerhet den fetischistiska blicken, det vill säga bilden av kvinnan som fetisch, som är en direkt iakttagbar bild, ofta en närbild, eventuellt en mjuk fokusering på en älskad eller åtrådd kvinnas ansikte, eller i helfigur, särskilt iscensatt för den man-

liga blicken. Den voyeuristiska avvärjningsmekanismen förekommer däremot snarare i den narrativa strukturen.

Bilden av kvinnan är problematisk i förhållande till hollywoodfilmens narrativa struktur menar Mulvey, eftersom den egentligen inte tillåter kontemplation av bilder då illusionen bryts när filmen pekar på sig själv som bild. Det karakteristiska hos hollywoodfilmen är ju det konsekventa upprätthållandet av verklighetsillusionen. För att blicken ska få lov att vila på bilden av kvinnan som erotiskt objekt uppträder hon ofta inom fiktionen, varigenom handlingen hejdas, men på ett logiskt sätt. För övrigt kan dessa blickar bara tillåtas vid emotionella höjdpunkter i handlingen.

Den manliga stjärnan är däremot inget sexobjekt utan ett starkt jag-ideal att identifiera sig med. Genom att identifiera sig med honom upplever åskådaren makt, därför att han kontrollerar både bilden av kvinnan och filmens handling. I motsats till bilden av kvinnan, som är platt och endimensionell, kräver framställningen av den manliga huvudpersonen upprättandet av ett verklighetstroget tredimensionellt rum. Det är denna verklighetsillusion som hollywoodfilmen har fullkomnat.

Blicken som tecken och handling

Mulveys nu tolv år gamla artikel har naturligtvis utsatts för kritik. För det första har inte denna manliga blick som Mulvey beskriver den, använts schematiskt i alla hollywoodfilmer. I de flesta filmer som vi ser om idag, t ex Hitchcocks filmer och films noir, är denna blick i hög grad satt på spel, tematiserad och tävlande med kvinnliga blickar, vilket å andra sidan inte innebär att det inte är denna manliga blickstruktur som vinner i långa loppet.³

Gaylyn Studlar har angripit Mulveys beskrivning av den manliga blicken som uteslutande oedipal och behärskande. Hon hävdar att man i hollywoodfilmen också kan återfinna en preoidipalt masochistisk blick⁴. Denna diskussion som är mycket intressant i förbindelse med *Miami Vice*, återkommer jag till senare.

I slutet av artikeln kommer jag också till hur TV-estetiken avviker från filmestetiken och vad detta generellt betyder för den manlige åskådarens identifikation. Men jag vill redan nu helt kort referera några synpunkter på förändringen av blickstrukturen i moderna TV-narrationer, förändringar som både aktualiserar och bygger vidare på Mulveys analys av blickar i hollywoodfilmen.

Peder Larsen⁵ hävdar att medan bilden som uttryck för emotionalitet bara kunde tillåtas vid särskilda, känslomässiga höjdpunkter i den klassiska hollywoodfilmen och psykologin för övrigt uttrycktes i berättarstrukturen, är sådana bilder snarare regel än undantag i modern TV-fiktion. Här har handlingen brutits ner, det finns inget egentligt handlingsförlopp utan snarare en rad spektakulära handlingar som klipps ihop på ett chockartat sätt. I ett sådant skede är det svårt att psykologisera och därför är det närbilder av blickar som blir bärare av emotionaliteten. Dessa närbilder får därmed stor betydelse i modern TV-fiktion.

Medan Mulvey uteslutande beskriver blicken som handling – mannens aktiva blick på kvinnan som objekt – så skiljer Larsen mellan två sätt att framställa blickar: blicken som tecken och blicken som handling. Blicken som tecken är en bild av blicken och blicken som handling är avbildningen av det sedda från en persons synvinkel. Med andra ord är blicken som handling en projektion av subjektivitet på världen och utövning av auktoritet och dominans i berättelsen.⁶

Manliga blickar

Hur ser då den »manliga blicken» ut i *Miami Vice*?

Jag valde episoden »Rites of Passage»⁷ för analys därför att kvinnor spelar en viktig roll i den. Episoden handlar om en kvinnlig kriminalpolis, Valerie från New York, som kommer till Miami för att leta efter sin lillasyster, Diane, som har försvunnit. Hon träffar sin före detta pojkvän,

Tubbs, en av seriens två kriminalpoliser. Crockett och Tubbs arbetar som vanligt med ett narkotika- och prostitutionsärendet och de tre upptäcker att Diane har blivit en knarkhora i lyxklass. De kidnappar henne, men hon dödas senare av hallicken som är rädd för hennes vittnesmål. Efter som polisen inte kan komma åt hallicken bestämmer sig Valerie för att hämnas sin syster.

I narkotika- och prostitutionsvärlden i »Rites of Passage» finns en traditionell fördelning av blicken, så att kvinnorna är bilden och männen bärare av blicken. Kvinnorna iscensätts (i hög grad) till att bli betraktade och männen betraktar dem. Den prostituerade systemen Diane är objekt för hallicken Davids och hans medhjälpare Lyles värderande blick och för kunden Robertos perverst lystna blick.

Men dessa blickar är inte presenterade så att den manlige åskådaren omedvetet kan identifiera sig med dem och njuta av blicken på Diane som objekt, i varje fall inte på annat sätt än förmedlat, distanserat. För det första därför att åskådaren vet, med sin kännedom om serien, att dessa män – trots att det är de som i de inledande scenerna är visuella subjekt, de som har blicken och behärskar omgivningen – samtidigt är objekt för en annan, överordnad, fördömande blick. I »Rites of Passage» är skurkarnas blick, samtidigt som den är handling i förhållande till Diane, också tecken, exponerad, inte naturlig. Och på samma sätt är Diane objekt, iscensatt för att bli betraktad. Men inte heller detta presenteras som något naturligt i episoden, tvärtom demonstreras omständligt hur Diane socialiseras till att bli en lyxig knarkhora.

I den inledande partyscenen är Diane objekt både för hallickens giriga och kundens perverst lystna blick. Fokus växlar traditionellt mellan Diane, som är omedveten om att hon blir betraktad, och de två männens värderande blickar. Men där bilden av männens blickar i en klassisk hollywood-film skulle vara mycket kort och bara avsedd att berätta vem det är som ser, uppehåller man sig här vid den manliga, stirran-

de, voyeuristiska blicken så att det inte är någon tvekan om vad som händer. Genom dialogen får vi veta att Roberto är en man med speciella vanor, och det tvivlar vi inte på när vi ser hans voyeuristiska, genomträngande blick. Davids ekonomiska intressen i objektet Diane poängteras också av att hon kommer i bild i det ögonblick då han nämner priset. Konkret sätts det ett pris på bilden av det kvinnliga objektet.

Här rör det sig alltså om en traditionell subjekt-objektstruktur med mannen som visuellt subjekt och kvinnan som objekt, men samtidigt har mannens blick blivit objekt för en annan blick. Att Davids blick inte bara betyder pengar utan också död demonstreras för oss i samma scen där David skenbart vänskapliga utbyte av blickar med Diane växlar till ett utbyte av blickar med en motvillig prostituerad som i nästa scen hittas död.

Liksom den manliga voyeuristiska blicken på Diane är exponerad iakttagen, förfrämligad, visas vi också på ett detaljerat sätt hur hon görs till objekt, hur hon iscensätts till att bli betraktad, som blickfång, och hur hon socialiseras till knarkhora. Diane är ingen »dålig» eller »skyldig» kvinna som kvinnorna i film noir ofta är. Hon är tvärtom oskyldig, barnslig, naiv och till och med oskuld (i varje fall marknadsför David henne som en sådan). Hennes barnslighet är inte uttryck för det dekadent kvinnliga, vilket är vanligt i film noir, utan ett uttryck för att hon kan formas, i det mor-barnförhållande som Valeries och Dianas syster-skap framställs som.

I en musikvideoaktig scen ser vi hur hallickarna använder kläder och narkotika när de förför Diane till att acceptera rollen som lyxhora. Scenen visar Dianas fascination inför de dyra modeplaggen. Vi får växelvis se henne framför spegeln och inför Lyles blick. Senare kommer också bilder in av kokain som görs klart att använda. Diane sniffar och spegelbilderna mångfaldigas. Lyle och Diane skrattar mot varandra från de många spegelbilderna. Scenen slutar med en närbild av en eftertänksam eller påverkad Diane. Scenen uttrycker Dianas fascination inför det nya livet.



TV-seriens Miami Vice hjältar, kriminalpoliserna Tubbs och Crockett. Foto: Bulls Presstjänst.

Den övergripande kommentaren kommer från musiken som påminner om »det pris man måste betala för att få leva det liv man önskar» och understryks bombastiskt av bildväxlingen mellan Dianas njutande av sig själv som blickfång, Lyles blickar och kokainet. En annan, mer realistisk scen visar hur hallicken David spelar på hennes känslor så att hon börjar njuta av rollen som objekt intill det masochistiska. Denna framställning av Diane gör det omöjligt eller i alla fall svårt för den manlige åskådaren att njuta av Diane som objekt. Scenen innehåller heller inte någon överskridande framställning av kvinnlig subjektivitet som till exempel när popstjärnan Madonna visar upp sig själv som objekt och aktivt njuter av att bada i blicken.⁸

Den traditionella, manliga, lystna blicken är satt ur spel, misstänkliggjord och dekonstruerad och inte heller är någon av »hjältarna» (kriminalarna Crockett och Tubbs) eller chefen (Castillo) bärare av denna blick.

Efter den första gången, då Diane introduceras för David, återvänder vi två gånger till Davids fester. Ena gången tillsammans med de två poliser som ofta har en komisk roll i serien, och som här uppträder utklädda till skadedjursbekämpare, men i syfte att filma gästerna med en videokamera, kamouflerad till kemikaliebehållare. De två männen spelar scenen som en komedi och pekar samtidigt på kamerans voyeuristiska roll.

Nästa gång är vi på party tillsammans med Tubbs och Crockett som har planerat att föra bort Diane. Här blir åskådarna voyeur tillsammans med Crockett som inte kan dölja, men ändå förnekar att han är överväldigad av så mycket kvinnlig charm. Det är naturligtvis en poäng att det är Crocketts reaktioner vi följer, han är den gammalmodige kvinnotjusaren, medan Tubbs är en mer modern, mjuk man.

Ännu mer påfallande är Crocketts och Tubbs bortvända blickar när Valerie litet senare ger sin bortförda och hysteriskt skrikande lillasyster en örfil. Med tanke på den våldsutövning som dessa två ständigt och jämt deltar i och bevittnar kan det inte vara

våldet som sådant som deras ögon är för ömtåliga för att möta. Det är kanske kvinnlig, moderlig våldsutlevelse som är så pinsam att iaktta?

Den kvinnliga blicken

I kärlekshistorien mellan Tubbs och Valerie blir hon inte objekt för hans blick. Valerie är på det hela taget inte objekt för blicken utan har själv en blick med makt.

Framställningen av Valerie kan heller inte utan vidare beskrivas utifrån Mulveys terminologi. Hon är inte utsatt för Tubbs behärskande blick, varken den genomsådande, voyeuristiska blicken eller den idealiserande, fetischistiska. Valerie ser själv och är inte vid något tillfälle avsedd att bli betraktad. Till och med i sängen med Tubbs har hon sockar och herrundertröja på sig, medan han bär kalsonger och är naken på överkroppen. Hennes klädsel signalerar all daglighet i motsats till Dianas raffinerade modekläder. Hon introduceras som en iakttagande blick på den scen där den prostituerade flickan, som vi tidigare sett på Davids party, hittas drunknad. Hennes forskande blick är en kontrast till Lyles döda, stirrande blick som avslutar denna scen. Det är Valerie som känner igen systemen på videofilmen och säger att den ska stannas. I en förtätad ögonstrid mellan den perverse kunden Roberto och Valerie vinner hennes blick och Roberto skaffar dem tillträde till hallicken David. Valeries blick ser, undersöker och har makt: hennes blick är handling. I scenerna mellan hallickarna, kunden och Diane såg vi att den manliga blicken inte heller var den väntade, utan ett tecken på samma gång som handling, exponerad, dekonstruerad, i stället för naturlig. Vad är det som sker i *Miami Vice* eftersom de manliga blickarna inte längre ser ut som i den klassiska filmen?

Den mäktiga modern

Valeries bristande objektsposition – att Tubbs snarare är objekt för hennes blick än

tvärtom och att hon har funktionen av mor-i-relation till Diane – återför oss till Gaylyn Studlars kritik av Mulveys analys av den manliga blicken.⁹

Studlar kritiserar Mulveys fokusering på den manliga blicken som uteslutande oedipalt, voyeuristiskt behärsande och det kvinnliga som brist, kastration. Mot Mulveys åtskillnad mellan en voyeuristisk och en fetischistisk blick ställer hon motsättningen mellan en manlig blick som besitter och en som underkastar sig den kvinnliga blicken. Studlar bygger på en teori om preoidipal, masochistisk synlust där barnet ser på modern, inte som kastrerad utan som den mäktiga, preoidipala modern. Liksom den av Mulvey beskrivna synlusten är synen på den preoidipala modern också ambivalent: identifikationen med den mäktiga, preoidipala modern är nödvändig för jag-bilden, men samtidigt en källa till djupaste skräck. Modern är det första kärleksobjektet och samtidigt den som har makt att hålla inne kärleken. Som exempel använder Studlar Joseph von Sternberg vars favoritstjärna var Marlene Dietrich, just den stjärna som Mulvey tar som exempel på den fetischistiska blicken på kvinnan. Studlar säger att Dietrich både är objekt för blicken och har en kontrollerande blick som gör mannen till objekt, understryker hans »to-be-looked-at-ness». Studlar opponerar sig mot den sedvanliga beskrivningen av Dietrich som »femme fatale» och framhäver tvärtom hennes androgyna uttryck.

Denna tes om en masochistisk, preoidipal, symbiotisk blick kan tills vidare beskriva vad som utspelar sig mellan Tubbs och Valerie. Men jag är inte säker på att motsättningen mellan Studlars och Mulveys teser är absolut. För det första är, som Janine Smirgel-Chasseguet säger, idén om kvinnlig kastration en manlig reaktion på den moderliga makten.¹⁰ För det andra är det möjligt att en del filmer faktiskt bygger på fetischistiska blickar och andra på masochistiska. Jag anser att det sistnämnda mycket väl stämmer med vad som händer i till exempel en film noir som *The Big Sleep* som handlar om att den manliga blicken har makt och att den kvinnliga, även om den

försöker, inte har någon makt. Kanske är den masochistiska blicken vanligare i filmer med förbindelse till den tyska expressionismen, medan Mulvey beskriver den klassiska hollywoodfilmen.¹¹

Tolkningen av Valerie som mor och Tubbs som barnet stöds av ett samtal de har på Valeries hotellrum. Vi har redan fått veta att de tidigare haft ett kärleksförhållande, det är alltså ingenting nytt som börjat utan något som har existerat »för länge sedan», precis som kärleken mellan mor och barn. Valerie berättar hur hon har varit som en mor för Diane och Tubbs försöker få henne att överge tanken att hon fortfarande är Dianes mor – därför att hon ska vara hans mor eller därför att denna (moders-) kärlek står i vägen för hans egen?

Orsaken till att deras förhållande tog slut pekar på en modern feministisk problemställning: konflikten mellan kärlek och karriär. *Miami Vice* är inte okunnig om kvinnorörelsens existens och vet att jämlikhet står på dagordningen. Valerie är mor och en modern kvinna på samma gång.

Den preoidipala blicken

Det är Tubbs som vill återuppta förhållandet, men det är Valerie som tar det sexuella initiativet. Valerie är den mäktiga modern som kan ge kärlek, men som också kan undanhålla den, medan Tubbs blick är vädjande och inbjudande.

Kärleksscenen går i musikvideostil där närbilder av ansiktena tonar över i varandra och ger intryck av en symbiotisk sammanmältning. Jämfört med den senare kärleksscenen, som är realistisk, är denna drömlig och uttrycker utopin om sammanmältningen med modern, den älskade.

Den andra kärleksscenen äger rum sedan Diane – barnet – har räddats och den heterosexuella kärleken mellan Tubbs och Valerie kan realiseras. Valerie är fortfarande inget visuellt objekt, som tidigare nämnts är hon här klädd i sockar och herrundertröja, medan Tubbs är objektet, vacker som han är med bar överkropp och små kalsonger. För att realisera kärleken funde-

rar Valerie på att ge upp sin karriär. Men så blir det inte. Det vilar nämligen redan ett hot över denna scen. Föregående scen har visat att Diane, som placerats i tryggt förvar på en klinik, i sin naivitet ringer till hallicken David för att säga adjö, och David, som fruktar Dianas vittnesmål, skickar Lyle för att mörda henne. Mordscenen växlar nu med kärleksscenen i episodens dramatiska och visuella höjdpunkt, men den olyckliga utgången har redan antytts av en mycket påfallande kameravinkel på Diane medan hon talar i telefon, fotograferad på mycket långt håll genom en dörr, en extremt voyeuristisk inställning som associerar till Robertos och Davids stirrande blickar på Diane i de första scenerna.

Jag tolkar dessa scener så att den heterosexuella kärleken inte kan förverkligas därför att Tubbs inte kunde rädda Diane, inte vara hennes far och hjälpa Valerie med hennes modersuppgift, att den lag (i dubbel bemärkelse) som han representerar inte är tillräcklig.

Den följande scenen på polisstationen dit David har hämtats till förhör om mordet på Diane är mycket markant sedd ur Valeries synvinkel. Hon befinner sig bakom en spegelglasruta så att hon inte syns. Vi ser både vad hon ser (scenen följs från hennes voyeuristiska position) och hennes blick som tecken. Detta kan tolkas som ett framhävande av att Valeries blick har makt. I scenen kan Tubbs inte behärska sig, han identifierar sig med Valeries sorg och vrede och är nära att överfalla David. Valerie förmanar honom att hålla sig inom lagens gränser, men drar sig själv undan med en tvetydig replik: »Inte jag – jag ska följa min syster hem.»

I avskedsscenen på flygplatsen växlas det igen mellan Valeries och Tubbs kärleksfulla, men nu också bedrövade blickar. Än en gång är han den vädjande, han erbjuder sin hjälp, men hon insisterar på att resa ensam. Valeries kärleksfulla, symbiotiska blickar omväxlar med en tom blick som i sammanhanget upplevs som uttryck för sorg, men som retrospektivt får betydelse som hämndblicken som omöjliggör förverkligandet av den heterosexuella kärle-

ken. Omväxlande med blickarna mellan Valerie och Tubbs visas Crocketts medkännande – eller övervakande – blick.

I slutscenen där Valerie tränger in i Davids lägenhet och skjuter honom har hennes makt och androgynitet poängterats. Hon är filmad i grodperspektiv för att verka större, och som vi har sett i andra episoder av *Miami Vice* behärskar kvinnorna skjuttekniken lika bra som männen.

Episodens näst sista bild är Tubbs skräckslagna blick på Valerie, den hämnande, mäktiga modern, som nu slutgiltigt har berövat honom kärleken. Det är en blick som i hög grad är tecken och inte på något sätt handling, den återgäldas inte ens av Valerie. Den kan läsas som barnets blick som med skräck inser att modern har avbrutit kärleksförbindelsen. Den kan också läsas enligt Mulveys analys, som blicken på kvinnan som objekt som väcker fasa därför att hon representerar kastration. Här finns dock den markanta skillnaden att det inte finns någon avvärjande fetisch. Kvinnan som lugnande fetisch är borta, kameran är vänd och pekar direkt på mannens skräckslagna ansikte som får en ännu starkare verkan som kontrast till de bilder av Tubbs bedjande, mjuka ansikte som dominerat episoden.

Valerie, som inte återgäldar blicken, tittar ner när hon räcker pistolen till Crockett. De två filmas tillsammans i ett »two-shot» och filmens sista blick är Crocketts blick på Valerie.

Den manliga ordningen

Tubbs kärleksaffär med Valerie inramas av Crocketts blickar. I scenen där de möts ser vi hur Crockett nyfiket tittar på Tubbs när han har fått syn på Valerie och är på väg bort till henne. Vid avskedet på flygplatsen växlas två gånger till bilden av Crocketts blick, andra gången framhävs dess voyeuristiska karaktär av att han tydligt känner sig iakttagen och försöker dölja blicken genom att tända en cigarett – det framgår inte om det är Valeries blick han försöker dölja sin blick för eller generellt – för oss, åskådarna. När de går, efter att ha sagt adjö till



I TV-serien Miami Vice behärskar kvinnorna skjuttekniken lika bra som männen. Foto: Bulls Presstjänst.

Valerie, tittar Crockett än en gång på Tubbs. Det är en blick som är både övervakande och medkännande. Crocketts blickar är uppmärksamma, sakligt iakttagande i motsats till Tubbs uppslukande, symbiotiska blick. Det är också möjligt att Crockett ser Valeries tomma blickar som Tubbs i sin försjunkenhet och identifikation inte har tillräckligt mycket distans för att kunna tyda. Crockett bevarar däremot distansen och överblicken.

När Valerie har rest och den heterosexuella kärleken alltså inte kan realiseras,

återstår solidariteten mellan de tre männen. I en kort scen på polisstationen lugnar Crockett Castillo med att Tubbs kommer att bli »all right». Även i slutscenen kontrasteras Tubbs av känslor överväldigande blick med Crocketts sakliga överblick: han är lagen som Valerie måste överlämna sig till.

Det är Crocketts sak att återupprätta den manliga ordningen, vilket han hela tiden varit beredd att göra, och att erbjuda en annan känslomässig tillfredsställelse, vänskapen mellan män.

Jag vet inte om Dietrich får den sista blicken i Sternbergs filmer så att man kan säga att de framställer en kvinnlig maktposition. I varje fall är det inte det som händer i »Rites of Passage» där lagens representant, polisen Crockett, får den sista blicken. I stället för framställningen av en mäktig kvinnlig identifikationsfigur, av en kvinnlig subjektivitet och feministiska problemställningar händer snarare det som Tania Modleski beskriver, att »en sådan kraftfull frammaning av en bild av det moderliga/kvinnliga som den som hotar subjektets integritet, leder bara till att mannen desto mer längtar efter den faderliga lag som skall rädda honom (...) mannens behov av att separera från den mäktiga modern – »den onda gudinnan» – resulterar i underkuvandet av kvinnan och begäret att ty sig till vad som verkar vara en mindre nyckfull auktoritet, den faderliga auktoriteten».¹²

Det är detta som direkt framställs i episodens två sista kamerainställningar där närbilden av Tubbs skräckslagna ansikte när han ser på den mäktiga, nu inte längre kärleksfulla modern, avlöses av ett »two-shot» av den skyldiga kvinnan som överlämnar sig till och underkastar sig polis-mannens sakliga blick.

Modleski är skeptisk mot att blanda in det preoidipala mor-sonförhållandet i beskrivningar av den manliga subjektiviteten. Det leder inte nödvändigtvis till att kvinnor tilldelas mer makt. Hon anser att det masochistiska förhållandet inte ger kvinnan makt utan är en manlig konstruktion, en manlig iscensättning, där mannen gör modern till lagen för att slippa ifrån den faderliga makten, utan att konfronteras med den.

Jag ska inte gå närmare in på denna diskussion, bara använda dessa funderingar till att peka på att trots att det är Valerie-figures modersprojekt som är centralt i episoden, och trots hela omkastningen av de manliga blickarna och diskussionerna om kvinnan som objekt och om kärlek och karriär, ger detta inte anledning till någon representation av kvinnlig subjektivitet eller framställning av kvinnligt begär. När

Diane ser, ser hon sin egen objektifiering och till slut sin egen död, och när Valerie ser, ser hon sin systers mördare. När kvinnorna ser, ser de sitt eget förtryck¹³. Kvinnor får lov att se, för att kunna bli desto mer straffade till slut.¹⁴

Miami Vice är en lag-och-ordning-serie, och att Valerie tar lagen i egna händer måste naturligtvis förkastas, hur »moraliskt oantastligt» det än är och hur föga effektiv lagen än har visat sig vara, eller kanske just därför.

Men även om maktfördelningen inte är förändrad och den manliga avslöjande blicken fortfarande är den dominerande, visar analysen av blickarna att vi här har en helt annan blickstruktur och en helt annan kvinnorepresentation än i den klassiska hollywoodfilmen, som Mulvey beskrivit den.

Skurkarnas mäktiga, voyeuristiska blickar är exponerade, dekonstruerade. Det kvinnliga objektet är inte heller framställt som något naturligt utan som en konstruktion, och dessa blickar upptar tillsammans med den preoidipala blickstrukturen mellan Tubbs och Valerie stort utrymme i episoden. Medan männens blickar är handling och kvinnornas tecken i den klassiska hollywoodfilmen, är männens och kvinnornas blickar både tecken och handling här. Men kvinnornas blick som handling betyder något farligt som bör kontrolleras, liksom i den klassiska film noir.

Också den överordnande manliga blicken, här Crocketts och Castillos, är både tecken och handling, och detta pekar på att det är en blick som har förlorat i varje fall en del av sin auktoritet och makt, och som avstår från att begära kvinnan och göra henne till fetisch. Men denna blick kan heller inte rädda henne, varken bokstavligt eller som kärleksobjekt.

Som skydd mot den problematiska kvinnligheten skapas ingen fetisch av kvinnobilden. Som avvärjningsmekanism sätts i stället, om inte homosexualitet så i alla fall homosocialitet, manlig vänskap istället för det problematiska heterosexuella parförhållandet. Den voyeuristiska blicken finns fortfarande och trots att den inte kan

behärska kvinnan och laglösheten, så kan den ändå genomskåda. Därför blir denna blick lika ofta tecken som handling, och som tecken ser vi den som en sorgsen, desillusionerad blick.

Här är det alltså fråga om en helt annan framställning av blickar och av kvinnor och män än i den klassiska hollywoodfilmen, och därmed förmodligen, som tidigare antytts, en helt annan estetik.

En annan estetik – TV-estetik

Flera TV-teoretiker anser att TV inte erbjuder den manlige åskådaren den illusion som filmen gjorde. John Ellis säger t ex att medan detta att se på film baserades på möjligheten att uppnå en illusion, bygger TV-tittandet på förväntan och frustration.¹⁵ Ann Kaplan säger i samband med sin musikvideoundersökning att TV i motsats till filmen inte helar det splittrade subjektet utan snarare förstärker den decentrering som särskilt kännetecknar de ungas situation. Vidare menar hon att TV inte är dominerad av en manlig, monolitisk blick utan att det finns ett brett spektrum av blickar med olika konsekvenser för könet.¹⁶ Som jag visat i min analys, erbjuder *Miami Vice* inte den manlige åskådaren identifikation med en hjälte som behärskar världen och kvinnorna med sin handlande och lystna blick.

Också hela berättarformen eller estetiken är annorlunda. *Miami Vice* erbjuder inte någon illusion om en hel och sammanhängande, naturlig värld som bakgrund till framställningen av det mäktiga manliga subjektet. Bilder och kamerarörelser är ofta mystifierade. I en del scener härmas en cinema verité-stil där scenens huvudpersoner inte befinner sig i förgrunden utan längre bak och några för handlingen betydelselösa personer skymmer sikten i förgrunden. I andra scener, till exempel de musikvideolikhande och den scen där Valerie och Tubbs möts, är bildstilen stram, stiliserad och föga tillfällig. Medvetandet om att vi ser på bilder och inte på verkligheten understryks av stilbytena och de stän-

diga blockeringarna av blicken, och voyeurismen blir tematiserad och ännu mer genomförd som komedi när videoinspelningar med dold kamera introduceras. Det är omöjligt att upprätthålla illusionen av att det är verkligheten vi iakttar, här finns ingenting av hollywoodfilmens »naturliga» kameraarbete och »osynliga» klipp. Demonstrationen av bildkaraktären är alltså inte bara något som har drabbat den manliga blicken, som har blivit tecken i stället för handling; det är ett generellt kännetecken för estetiken.

Det finns inte så mycket av illusion i *Miami Vice*, men desto mer synlust. Den traditionella hollywoodfilmen var återhållsam med alltför vackra bilder för att inte peka för direkt på sig själv som bild. På samma sätt som Diane säger till Valerie som påstår att lillasystemen är en vara som köps och säljs och som vill ta henne med sig hem till ungdomsarbetslösheten i New York: »Everything, I have everything. Creditcards, parties and beautiful clothes», så har också *Miami Vice* allt: snabba bilar, snygga män och kvinnor i de senaste modekläderna, sol, strand och palmer. Och fascinationen ökar av att ondskan lurar under den vackra ytan.

Bland annat i samband med diskussionen om postmodernismen har frågan ställts om könet inte längre är den centrala, strukturerande faktor som det varit. Könet är inte ett tvång utan något som man kan välja fritt. Man leker med androgyna, sadistiska och masochistiska positioner, könsneutralitet eller överdriven exponering av kön.

Nu kan detta ju tolkas på två sätt, antingen som könets försvagade betydelse eller också som att könet fortfarande måste ha stor betydelse eftersom man leker så mycket med det.

I *Miami Vice* anspelar man på de traditionella könspositionerna och det händer saker med manliga och kvinnliga blickar och bilder. Men vad jag har försökt visa är att det som händer inte är en enkel omkastning av könsroller och att det inte heller är en slumpartad och ostrukturerad lek utan en medveten förhandling kring justering-

en av den manliga subjektiviteten. Den kvinnliga tittaren kan läsa mellan raderna och se att den manliga makten försvagats, men också att männen fortfarande är beredda att kämpa för den.

Översättning: Ann-Mari Seeberg

NOTER

- 1 »The 'Vice' look», *Channels of communication*, july/august 1985.
- 2 I: *Screen*, 16 no.3 (hösten 1975).
- 3 Vibeke Pedersen: »Male and female spectatorpositions in *The Big Sleep*». I: *Lähiku-uva*, Turku, Finland, 1988 (under publicering). I en analys av *The Big Sleep* (Hawks 1946) har jag påvisat att det pågår en kamp om blicken mellan kvinnorna och Marlowe (Bogart). Kvinnorna försöker att se, men de blir aldrig visuella subjekt, dvs de får inte synvinkeln. Vi ser bilder av deras blickar, men deras blickar blir inte handling.
- 4 Studlar, Gaylyn, »Masochism and the Perverse Pleasures of the cinema». I: *Quarterly Review of Film Studies*, Vol.9 no.4, Fall 1984.
- 5 Københavns Universitet, Institut for litteraturvidenskab, 880531, (föredrag).
- 6 Det är här tal om både en teoretisk precisering och en ändring i medierna. En skillnad mellan blick som tecken och som handling kan också återfinnas i *The Big Sleep* (se not 3), men i *Miami Vice* är blickens teckenkaraktär mycket tydligare.
- 7 Producerat 1985. Sämt av Danmarks Radio 860925 med titeln »Søstre».
- 8 Kaplan, E. Ann, *Rocking around the clock*, Methuen, 1987.
- 9 Studlar op.cit.
- 10 Smirgel-Chasseguet, Janine citerat i Studlar op.cit.
- 11 Jens Toft beskriver dessa två perioder som olika »representationssystemer» i *Filmsprog, subjekt og samfund*. (Institut for Filmvidenskab, Københavns Universitet 1985). Subjektet i den expressionistiska filmen är ett offer, som är underkastat en demonisk och okänd lag.
- 12 »such a powerful evocation of an image of the maternal/feminine as that which threatens the integrity of the subject only leads man to yearn all the more strongly for the paternal law that will rescue him (...) man's need to separate himself from the powerful mother – 'the dirty goodness' – results in the subjugation of women and the desire to embrace what seems to be a less arbitrary authority, paternal authority.» Modleski, Tania, »A father is Being Beaten: Male feminism and the War Film», opublicerat.
- 13 Doane, Mary Ann, *Desire to desire – The Woman's Film of the 40's*. Indiana University Press, 1987.
- 14 Williams, Linda, »When the woman looks» I: *Revision*, The American Film Institute, 1984.
- 15 Ellis, John, *Visible Fictions*, London, 1982.
- 16 Kaplan, E. Ann, »Feminist criticism and television.» I: *Channels of Discourse* (Allen ed.) University of North Carolina Press, 1987. (Förkortad utgåva i: Women and electronic mass media, Specialnummer av *Mediekultur*, Ålborg, 1986 no.4.
- 17 Toft op.cit.

SUMMARY

Gaze and Gender in Miami Vice

The male gaze is one of the central concepts in feminist film theory. In this article, I will examine what kind of male gaze can be found in modern television narrative, as well as investigate if there is also a female gaze present.

According to feminist film theory, Hollywood cinema is a compensatory structure designed to defend the male psyche against the threat offered by the image of the woman. The male spectator is offered the possibility of identification with a powerful hero, and a gaze at the woman as object.

Some television theorists argue that television does not offer the male viewer the possibility of illusion, that the male monolithic gaze is not the dominating one. Rather, television produces a decentered spectator, with a wide range of gazes with different gender implications.

In my analysis of one episod of *Miami Vice*, I apply Peder Larsen's distinction between the gaze as action (the object of the gaze) and the gaze as sign (the gaze itself). The classical male gazes in the episode examined are not only representative of action as in classic Hollywood, but also sign. They are rendered deconstructed and alienated, which not allows for an uncomplicated identification. The gaze in the love story between the female protagonist and Tubbs, the black detective, is not the classical fetishistic gaze, but a symbiotic one. The female protagonist is not

Continues page 39

Continued from page 26

an object, but a preoedipal, all powerful mother who has the power to give and withhold love. However, this symbiotic gaze, while very important in the episode viewed, is not the dominant one. Instead, the dominant gaze is the distant, voyeuristic gaze of the other detective, Crockett. The gaze of the detective Crockett is in direct contrast to Tubb's symbiotic gaze. Crockett sees through the female protagonists, watches the love relationship between her and Tubbs, and determines that the heterosexual love relationship cannot be fulfilled. It is this gaze that marks the end of the episode.

In classic cinema, the woman is mostly the object of the gaze, or, if she has a gaze it is a gaze as sign. In *Miami Vice*, the female gaze signifies action, but as such it signifies something dangerous, which should be controlled. *Miami Vice* resembles classic film noir in that woman are seen as guilt objects that are subjected to a demystifying male gaze. An important difference is that in *Miami Vice* the women characters are beyond redemption or control, and are not fetishized into desirable sexual objects.

It is significant that the symbiotic gaze is so strongly represented in the episode studied. However, the general power dynamics remain unchanged. Despite the presentation of male subjectivity as problematic, and the television aesthetic no longer offering male viewer illusions, there are no fundamental changes in the representation of female subjectivity.

Vibeke Pedersen
Strandgade 88, 3 th
DK – 1401 København K
Denmark